

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 29
Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУ 2018

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 29

*

Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 29

Сборник научных работ
молодых филологов

Редколлегия:

А. Веселко, А. Герасимова, Т. Гузаиров, А. Егоров, С. Зайцева,
С. Ким, А. Козлов, М. Нестеренко, К. Новашевская, А. Пахомова,
Е. Савина-Лощина, А. Самарин, А. Соловьев, К. Филимонова,
А. Шеля, Е. Ящук (литературоведение)

Е. Батракова, Д. В. Беляев, Л. Ю. Муковская (лингвистика)

Ответственные редакторы:

Т. Гузаиров (литературоведение)

Л. Ю. Муковская, Е. Батракова (лингвистика)

Технические редакторы:

С. Долгорукова (литературоведение)

В. Тубин (лингвистика)

Авторские права:

Статьи: авторы, 2018

Составление: Отделение славянской филологии

Тартуского университета, 2018

ISSN 2228-4494

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В 2018 году наше издание отмечает 55-летний юбилей со времени основания серии «Русская филология» в Тартуском университете. Сборники представляют собой труды конференций молодых филологов, которые ежегодно проходят в конце апреля в Тарту на отделении славистики.

Изначальной установкой наших конференций и сборников «Русская филология» было отсутствие тематических и хронологических ограничений, открытость к профессиональному общению. Этот подход позволяет каждому докладчику и затем автору статьи представить тему и научную проблему, которая его интересует, поделиться своими последними научными достижениями, поэтому тартуские конференции и сборники занимают особое место в истории русской гуманитарной науки. Они позволяют увидеть завтрашний день науки, проследить развитие актуальных идей в литературоведении и лингвистике.

28 апреля – 1 мая 2017 года в Тартуском университете прошла очередная международная конференция молодых филологов-славистов. Ее открыл профессор НИУ «Высшая Школа Экономики» (Москва) О. А. Лекманов своей пленарной лекцией на тему: «Подтекст vs. Совпадение: об одной филологической проблеме». Особенностью конференции стало возвращение к традиции стендовых докладов, что позволило пригласить большее количество участников. Во второй раз в истории проведения наших конференций отдельный день был посвящен секции «Цифровые гуманитарные науки». В целом в течение четырех дней было выслушано и обсуждено более 70 докладов лингвистов и литературоведов из России, Финляндии и Эстонии.

Настоящий сборник подготовлен в электронном формате и опубликован в международной научной системе “OPEN ACCESS”. Сборник традиционно состоит из двух разделов: литературоведческого и лингвистического.

Литературоведческие статьи посвящены комментарию, анализу, интерпретации художественных текстов и их восприятия, исследованию авторской (бытовой и литературной) стратегии поведения, детальному изучению отдельных историко-литератур-

ных явлений XI–XX вв. Авторы рассматривают самые разнообразные сюжеты и проблемы из истории русской литературы, театра и журналистики, социологии чтения и стиховедения. В своих работах молодые ученые обращаются к различным исследовательским методам: от практики «медленного чтения», текстологического комментария, интертекстуального и историко-литературного анализа, выявления подтекстов, мотивов, образов и изучения идейной структуры текста, а также историко-культурного контекста до применения новейших компьютерных технологий в гуманитаристике. Ценными являются и представленные в статьях новые архивные и редкие исторические материалы, а также скрупулезные биографические разыскания.

Лингвистическая часть сборника охватывает широкий круг научных проблем современного языкознания. Материал для исследования почерпнут из национального корпуса русского языка, из корпусов спонтанной устной речи, из данных интернета, словарей, СМИ. В статьях используются данные русского, эстонского, финского, английского, итальянского языков. Молодые лингвисты обращаются к изучению процессов, происходящих в современном русском языке в России и за рубежом. Авторы изучают единицы спонтанной устной речи, язык русских в Италии, вопросы передачи прецедентных имен при англо-русском переводе, личные и притяжательные местоимения в структуре языка и в переводных текстах с русского на английский, количественные и таксисные конструкции в эстонском и русском языках, создание общеевропейского теста по русскому языку как иностранному. Часть статей предлагает описание и анализ проведенных экспериментов, в частности, по стратегии выделения вставных конструкций, восприятию устной речи и по морфемному членению.

Мы уверены, что международные студенческие конференции и издания сборников «Русская филология» продолжат многолетнюю ценную традицию живого и плодотворного научного общения в Тарту.

Мы выражаем благодарность всем участникам и гостям конференции, всем тем, кто приезжал и приезжает в Тарту. Мы признательны организаторам и докторантской школе по языкознанию, философии и семиотике за финансовую поддержку научной конференции молодых филологов в Тартуском университете. Спасибо всем коллегам, ставшим нашими друзьями.

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

Светлана Лащук. Библейские цитаты и аллюзии в «малых» текстах древнерусской письменности	13
Михаил Арсланьян. Сравнительный анализ образов Игоря и Святослава Игоревича в «Повести временных лет»	24
Мария Нестеренко. «Кто не желает женщинам просвещения»: издатель и читательницы женских журналов в первой четверти XIX в.	33
Карина Новашевская. Тема Отечественной войны 1812 г. в творчестве А. А. Шаховского (предварительные заметки)	42
Екатерина Ящук. Источники концепта народной войны в романе М. Н. Загоскина «Рославлев» (1831)	60
Тимофей Лукашевский. «Фонвизин»: писатель и государственная служба в интерпретации П. А. Вяземского	73
Анастасия Плашинова. «Необдуманнные шаги»: трансформация сюжета «супружеская измена» в прозе А. Я. Панаевой (на материале корпуса повестей 1825–1850 гг.)	83
Оксана Воробьева. «Бесталаннный журналист» и «прихлебатель Кушелева-Безбородко»: что еще известно о Е. Моллере?	93
Елизавета Чумаченко. Как стать сотрудником «Современника» (эпизод из биографии И. К. Бабста)	102
Юлия Свищева. Стратегия оправдания в «Исповеди» Михаила Бакунина	112
Мария Петровских. Стратегия изображения Московского университета в романе А. Ф. Писемского «Взбаламученное море»	121

Алексей Лукашкин. Переводы романов Понсона дю Террайля о Рокамболе в пародиях А. П. Чехова 1880-х годов	130
Евгения Шлосман. Проблема языка в идеологии Л. Н. Толстого. Случай «Власти тьмы»	141
Анна Фитискина. «Серебряный полдень» И. Ф. Анненского в литературных спорах 1900-х гг.	151
Алексей Самарин. Нина Петровская в романе Сергея Ауслендера «Последний спутник» (1913)	161
Виктория Буяновская. «Заклятья древние, казалось, узнавались им, им одним опять — и колебали мир»: А. Н. Скрябин как Новый Прометей в поэтической мифологии русских символистов	176
Мария Расторгуева. Поэтика и традиция сборника Софии Парнок «Музыка» (1926): взаимодействие «цыганской» темы и темы «музыки»	186
Ксения Григорьева. Спор о наследстве: цикл Цветаевой «Стихи к Пушкину»	194
Екатерина Гуртовая. «Сестре милосердия» и «Ответ сестры милосердия» Н. С. Гумилева в контексте Первой мировой войны	202
Марсель Хамитов. «А ныне завладел дикарь священной палицей Геракла»: война в стихах О. Э. Мандельштама 1914–16 гг.	211
Анна Герасимова. Взлет и падение: об изучении читательских отзывов в 1920-х гг.	221
Александра Пахомова. «Гностические песни»: альманах «Абракасас» как форма репрезентации литературного объединения эмоционалистов	237
Александра Мелех. Переводы Б. Пастернака из экспрессионистской лирики и его поэмы 1920-ых годов: опыт параллельного чтения	253
Анна Масленова. «Другие берега» В. В. Набокова и «Упраздненный театр» Б. Ш. Окуджавы: опыт автобиографии в контексте истории	267

Елизавета Сенаторова. Жуковский и Батюшков в мистификации В. Ходасевича «Жизнь Василия Травникова»	278
Любовь Лукашенко. Природа и город в книге стихов Б. Л. Пастернака «Когда разгуляется»	285
Юлия Коновалова. «Вы обойдетесь небом без богов»: образ И. В. Сталина как земного бога в поэме Г. Б. Плисецкого «Груба»	297
Андрей Кокорин. Проблема «темных мест» в романе Ю. К. Олеси «Зависть»	307
Наталья Береснева. Литературная стратегия А. И. Солженицына в конце 1962 г.: рассказ «Случай на станции Кочетовка»	317
Сергей Ким. О стихотворении Ю. Домбровского «О, для чего ты погибала, Троя...»	324
Ирина Сяэк. Несоветское в советском: рериховский субстрат в прозе Ивана Ефремова	332
Анна Даутова. История одного образа: телевизионная антенна в русской поэзии 1950-х – 1970-х годов	345
Мария Александрова. «Рождество» в поэме А. А. Галича «Размышления о бегунах на длинные дистанции»	353
Надежда Шмулевич. Театральная эстетика Т. Уильямса и драматургия А. В. Вампилова: к генезису «Утиной охоты»	363
Светлана Зайцева. Бескомпромиссный «Компромисс» С. Довлатова	373
Алена Павлова, Екатерина Саенко. Искусство поэзии требует сил: чтение анжамбеманов в поэзии Иосифа Бродского	387

Лингвистика

Екатерина Батракова. Запятая-скобка-тире: о выделении вставных конструкций	401
Денис Беляев. К вопросу о создании общеевропейского теста по РКИ «EuroRuss»	413

Алессандра Деци. «Ты девушка в ногу!» язык русскоговорящих Италии	421
Максим Григорьев. «Хорошие» и «плохие» эксперименты в исследованиях гипотезы лингвистической относительности	430
Татьяна Капустина. <i>По идее</i> вводное слово, а на самом деле ...: об особенностях функционирования формы <i>по идее</i> в русской спонтанной речи	438
Алена Кудлаева. К вопросу о цельности единицы <i>пятое-десятое</i>	447
Лариса Муковская. Количественные конструкции со значением <i>половина</i> в эстонском языке: контрастивный комментарий	453
Анфиса Наумова. Количественные характеристики устных «предложений» в повседневной речи в социологическом аспекте	461
Янели Нылванд. Использование эстонизмов в говорах русского старожильческого населения Эстонии	474
Ирина Стряпчих. Мифология деревьев у восточных славян	483
Валентина Тубин. Некоторые таксисные конструкции с союзом <i>пока</i> и их эквиваленты в эстонском языке	490
Ольга Туринова. Частотность и функционирование личных и притяжательных местоимений в русской литературе XX в. и ее переводах на английский язык	496
Владимир Турчаненко. «Умные <i>там</i> всякие разговоры»: о проблемах анализа и интерпретации единицы <i>там</i> в русской устной спонтанной речи	508
Ганна Филатова. Ономастическая лексика в романе Р. Желязны «Ночь в одиноком октябре» и ее интерпретация в русских переводах	514
Eugenia Rykova, Aaro P. Lappalainen. The skli-skla illusion: phonemic restoration of plosives from the interconsonant silence	525

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

БИБЛЕЙСКИЕ ЦИТАТЫ И АЛЛЮЗИИ В «МАЛЫХ» ТЕКСТАХ ДРЕВНЕРУССКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ

Светлана Лащук
(Москва)

Настоящая статья посвящена библейским цитатам и аллюзиям в древнерусской эпиграфике и берестяных грамотах. Исследования этой темы на материале древнерусских текстов других типов и жанров: летописей, проповедей, сборников разных типов — давно стали традиционными, в то время как эпиграфика — надписи на различных предметах, стенах и вратах церквей и т. д. — еще не были предметом систематизации и изучения с этой точки зрения. Предпринятая нами работа призвана хотя бы частично заполнить эту лагуну. В наши задачи входило:

- собрать материал библейских цитат и аллюзий в эпиграфических текстах древнерусского периода (XI–XIV вв.), то есть составить предварительную выборку текстов, содержащих отсылки к Библии;
- соотнести выявленные библейские цитаты и аллюзии с современными надписям рукописными свидетельствами соответствующего библейского текста;
- проанализировать характер и механизмы усвоения библейского текста в том или ином эпиграфическом памятнике;
- выявить связь сюжета с прагматикой предмета, на котором сделана надпись.

В настоящей статье мы суммируем наши наблюдения над механизмами усвоения библейского текста в «малых» текстах древнерусской письменности и приведем соответствующие примеры.

Состав выборки

Для определения границ нашего материала важно сказать несколько слов о ситуации, в которой создавались рассматриваемые тексты.

Необходимо учитывать, что общего понятия «Библия» как совокупности книг, признаваемых боговдохновенными, на Руси не существовало вплоть до XV в. Не было также единого унифицированного канонического текста: священные тексты циркулировали в разнообразных списках и редакциях в составе сборников разного назначения [Алексеев 1999].

В связи с этим цитирование Библии и вообще обращение с ее текстом существенно отличалось от современного, более жесткого и пиететного.

На сегодняшний день текст Библии закреплен в авторитетных печатных изданиях, и цитирование его контролируется определенными правилами. Средневековые книжники, как показывают исследования (напр., [Мушинская] о библейских цитатах в разных редакциях Изборника 1076 года, [Новак] о цитировании Апостола, [Макеева, Пичхадзе] о цитатах в древнерусской «Пчеле»), обращались с библейским текстом более свободно, допускалось парафразирование, сокращение, адаптация к контексту и потребностям автора и его аудитории, изменения смысла.

Таким образом, понятие цитаты в отношении рассматриваемой эпохи оказывается несколько размытым, скорее следует говорить об аллюзии. Поэтому мы сочли целесообразным включить в нашу выборку не только прямые цитаты, но и любые тексты, в той или иной форме (аллюзия, не прямое цитирование) отсылающие к библейским событиям.

Причину такого свободного отношения к священному тексту исследователи видят, прежде всего, в неустойчивости и незакрепленности канона в эту эпоху [Алексеев 2010]. До появления полного кодекса Геннадиевской Библии в 1499 г. понятие о каноне было размыто: одинаковый статус с каноническими в современном понимании могли иметь для средневекового книжника апокрифические тексты, о чем свидетельствует, например, состав Толковой Палеи. В связи с этим было решено включить в корпус надписи, отсылающие не только непосредственно к библейским текстам, но и к текстам апокрифического характера.

Мы опирались на монографии А. А. Медынцевой о надписях на предметах декоративно-прикладного искусства и о граффити в новгородском Софийском соборе [Медынцева 1978; Медынцева 1991], В. В. Корниенко о граффити Софии Киевской [Корниенко 2010а; Корниенко 2010б], а также на ряд отдельных статей

по эпиграфике [Гиппиус, Михеев; Рождественская 2006]. В ходе работы мы дополнили нашу выборку также релевантными текстами из числа берестяных грамот [Зализняк].

Всего в наш начальный корпус вошло 36 текстов разного характера и разной региональной принадлежности: новгородские берестяные грамоты (упражнения мальчика Онфима, оберег, берестяная солонка), надписи на новгородских кратирах, граффити в Софийском соборе в Новгороде и в Киеве, надписи на вратах: Суздальских и Васильевских. Достаточно большая, но слабо задокументированная и мало изученная область надписей на фресках пока не принималась в рассмотрение.

Сопоставительный материал библейских текстов

Для сопоставления обнаруженных цитат с библейским текстом мы использовали древнерусские источники, относящиеся к той же эпохе, что и исследуемые надписи. Однако перед нами не стояло задачи поиска ближайшей рукописи. Для библейских текстов речь идет об эпохе господства древнейшей редакции славянского перевода: глубокое редактирование этих текстов, начатое в XIV в. на славянском юге, относится на Руси к более позднему времени (начиная с XV в.). Поэтому мы исходим из того, что для целей нашего исследования, ограниченного временными рамками до XV в. и учитывающего, в первую очередь, содержательную сторону надписей, варьированием текста в рамках древнейшей редакции можно пренебречь.

Если было возможно, мы пользовались критическими изданиями, учитывающими материал ряда рукописей ([Евангелие от Иоанна] для Евангелия, [Христова-Шомова] для Апостола, [Михайлов] для книги Бытия).

В остальных случаях мы прибегали к рукописям. Так, цитаты из ветхозаветных текстов, используемых при богослужении, мы сопоставляли с рукописью паремийника XIII в. из собрания Троице-Сергиевой лавры [Паремийник]; цитаты из книг пророков — с рукописью толковых пророков XV в. [Пророки]. В ряде случаев мы приводили соответствия по более поздним документам: Геннадиевской Библии 1499 г. [Ген. Биб. 1; Ген. Биб. 2] и Острожской Библии 1581 г. [Остр. Биб.]. Полный перечень используемых

рукописей см. в списке литературы. Сопоставление нескольких версий библейского текста в этом случае не проводилось.

Способы цитирования Библии

Наше исследование отчасти подтверждает наблюдения исследователей, сделанные на примере текстов других типов (летописей, проповедей и др.), отчасти отражает специфику материала.

Однозначно можно утверждать, что цитирование в большинстве случаев неточное: допускается сокращение, изменение синтаксической и грамматической формы, добавление или изменение отдельных повествовательных деталей. Наиболее частым типом изменения текста является просто его пересказ. Например, надпись: «*Нафанъ пррѣкъ вбличаетъ дѣда въ сѣгрѣшении*» [Медынцева 1991: 182] имеет описательную форму и, сохраняя часть лексического наполнения, синтаксически оказывается совершенно далека от текста Библии (ср. «*И рече д(в)дѣ къ нафану. сѣгрѣшихъ къ г҃у моему. и рече нафан къ д(в)ду г҃у ѡятъ сѣгрѣшеніе твое ѡ тебе не имаши оумрети*» [Остр. Биб.]). В некоторых случаях автор может сочетать разнородные фрагменты, создавая собственный цельный текст. Так, надпись: «*сѣтвори бѣ члѣка по вбразу своему и по подобію и дуну на лице его дх҃ъ животень и бы(с) члѣкъ въ днѣо живу*» [Медынцева 1991: 166] представляет собой контаминацию двух разных стихов из книги Бытия, описывающих сотворение человека: 2: 7 и 1: 26.

Другим типом изменения текста является сокращение: ср. надпись на Суздальских вратах: «*видѣ яковь лѣствицю и англи бжши схожаху и низъ хожяху по ней и г҃ъ укрѣплашеса на нихъ*» [Там же: 173] и соответствующий библейский фрагмент (Быт. 28: 12): «*и спа на мѣстѣ томъ і сонъ видѣ. и се лѣствица оутвержена на земли ꙗже глава досазаше нби. І англи би і въсхожаху і низъ хожяху по ней г҃ъ утвржашеса на ней*» [Паремейник: 16].

Цитата воспроизводится близко к тексту, однако автор исключает описание лестницы, оставляя только описание ангелов, что было важно в контексте общей тематики Южных врат, клейма которых представляют собой цикл архангельских сцен.

Перформативность надписей

Характерным типом трансформации библейского текста является изменение глагольного времени: в большинстве надписей, комментирующих изображения, формы аориста библейского повествования изменены на презентные. Например, в надписи «Убивает Каин Авеля, брата своего» [Медынцева 1991: 172] используется глагол в презенсе «убивает» вместо библейского варианта «уби» или «вста». На первый взгляд, подобное изменение обусловлено самой функцией надписи — пояснение к изображению, однако его можно интерпретировать и в символическом ключе. Надпись в презенсе переносит описываемое действие в настоящий момент, благодаря чему далекое библейское событие помещается в некое условное символическое, ритуальное время, оказывается одновременно произошедшим когда-то давно и происходящим прямо сейчас на глазах у читающего. Таким образом, надписи носят отчасти перформативный характер: одновременно с изображением они «проигрывают», повторяют в моменте священное событие. В контексте средневековой христианской культуры презент этих надписей можно обозначить как «настоящее литургическое».

Похожим образом проявляется эффект перформативности в надписях на новгородских краторах: *«Пійте отъ нея всі се юсть кровь моа новаго завѣта изліваемая за вы за многы въ оставленіе грѣх(о)въ»* [Там же: 95].

Евангельская цитата как бы обозначает назначение сосуда и напоминает о смысле таинства причастия. Императивная форма изолированного из контекста высказывания позволяет воспринимать его как произносимое Христом непосредственно в момент причастия и обращенное лично к причащающемуся. В то же время местоимение «нея» отсылает к самой чаше, которую причащающийся видит перед собой, а указательное местоимение «се» к вину, которое он пьет. Таким образом, символическое евангельское событие, первая евхаристия, воплощается в реальном моменте, что отвечает сакральному значению и характеру литургии.

Адаптация к контексту

На примере надписей на краторах можно заметить, что даже точная цитата претерпевает смысловые изменения, будучи помещенной в новый контекст, обусловленный функцией предмета-

носителя. Важна в этом случае оказывается не столько отсылка к библейскому тексту, сколько непосредственно сами слова. Так, в обереге, содержащем цитату из 54-ого псалма: «и ѿ зл(с)а(са) вражда и ѿ сотоужьниа грѣшница» [Зализняк: 462], несмотря на точное воспроизведение текста псалма, при цитировании с изменением контекста (новым контекстом здесь можно назвать защитную функцию оберега) оказывается изменен смысл семантико-грамматических связей: в псалме фраза зависит от глагола «смятохся», и предлог «от» имеет значение причины, в грамоте же актуализовано значение предлога «от» как «против», «во избежание». Таким образом, для создателя оберега был не важен смысл текста, к которому отсылают используемые слова, важен был их непосредственный смысл и сакральный статус.

Другим примером преобразования библейских слов при помещении в новый контекст может являться молитвенное граффито на стене Софийского собора в Новгороде: «*Помил(лоу)[и м]а (бже) велицѣи*» [Медынцева 1978: 27–28], где цитируется покаянный 50-й псалом: «*Помилуй ма бжѣ по велицѣи млтѣи твоєи*» [Ген. Биб. 1: 68]. Цитата здесь оказывается альтернативой традиционной формуле «Господи, помилуй», повсеместно встречающейся на стенах церквей. По-видимому, заменяя собственные слова цитатой из священного текста, автор надписи повышает сакральный статус молитвы.

Библейский текст VS апокрифическая версия

Соотнесение с современными надписям рукописями также показало, что источником цитаты или аллюзии может быть не только сам текст Библии, но и некоторый текст-посредник, основанный на Библии. Так, для загадки на берестяной солонке (№ 10) таким текстом является апокриф «Беседа трех святителей» (см. подробнее: [Рождественская 2003]).

Надпись на Васильевских вратах: «*Китоврасъ меце братомъ своімъ [соломо] нъ на вбѣтованую землю за*» [Меркулов: 26] отсылает к апокрифическому сюжету о Соломоне и Китоврасе, мифическом существе, имеющем вид кентавра. Этот апокриф был достаточно распространен на Руси, циркулировал в составе Толковой Палеи (напр., он встречается в рукописи Палеи 15 в. ТСЛ-729). Подробно этот сюжет и его аналоги в других культурах

анализирует А. Н. Веселовский [Веселовский]. В целом, основным сюжетом апокрифа является помощь Китовраса в постройке Иерусалимского храма: плененный Соломоном, он подсказал, как найти волшебный камень «шамир», необходимый для строительства храма. Надпись на Васильевских вратах отсылает к конкретному эпизоду апокрифа: Соломон, пленив Китовраса, начал утверждать, что сила Китовраса не больше человеческой, раз царю удалось его схватить. Китоврас попросил его освободить, чтобы он мог показать свою силу. Когда его просьбу выполнили, Китоврас ударил Соломона крылом и «заверже и на конец земля обетованная». Сведения о том, что Китоврас был братом Соломона также содержатся в рукописях: «(глю)ть его яко (цр)евъ (снъ) д(вд)овъ».

Появление этого сюжета на Васильевских вратах, изготовленных для Софийского собора в Новгороде, можно объяснить именно ролью, которую Китоврас, согласно апокрифу, играл в строительстве Храма. Так как сооружение любого храма, а тем более, главного городского собора символически соотносится со строительством главного христианского Храма — Иерусалимского, Китоврас мог быть изображен на вратах буквально как «участник» этого строительства. Кроме того, в библейском рассказе о сооружении Храма Соломоном упоминается, что царь изваял из масличного дерева двух огромных херувимов, которые должны были простертыми крыльями прикрывать Ковчег завета, и поставил их в давире, а стены Храма расписал резными изображениями херувимов (3 Цар. 6: 23–29). Возможно, образ Китовраса сопоставлялся с образом этих херувимов: он обладает сверхчеловеческой силой, он огромен (на клейме, к которому относится надпись, Китоврас в несколько раз больше Соломона), в некоторых вариантах апокрифа у него большие крылья. Можно предположить, что изображение сильного магического существа, непосредственно связанного с мотивом строительства храма, на вратах Софийского собора повторяло изображение Соломоном херувимов на стенах Иерусалимского храма и имело ту же защитную функцию.

В случае Южных золотых врат в Суздале текстом-посредником между Библией и надписями оказывается «Сказание о чудесах архистратига Михаила» византийского дьякона Пандолеонта, известное нам по Великим Минеям Четым митрополита Макария. Почти все сюжеты Суздальских врат, где присутствует ангел

Господень, отражены в этом тексте. Именно опорой на текст «Сказания» обусловлены, по-видимому, некоторые смысловые искажения в надписях. Так, в ряде надписей действующим лицом оказывается Ангел Господень, хотя в тексте Библии в соответствующем месте он не упоминается или играет меньшую роль.

Сравним, напр., надпись на вратах: *«Архангель гн̄ борет[сѧ] съ ияковомь»* [Медынцева 1991: 173] и библейский текст (Быт. 32: 24 по [Пятикнижие]) *«и борашесѧ с нимь мужь»*. В библейском сюжете персонаж, с которым борется Иаков, не называется Ангелом Господним, он обозначается как «муж» и позже «Бог». Источник этого изменения мы находим в «Сказании», где именно архангел Михаил оказывается противником Иакова: *«и брасѧ с нимь в нощи»* [ВМЧ: 255].

В ряде надписей также обнаруживается бóльшая текстуальная близость с текстом «Сказания», чем с библейским текстом. Так, одна из надписей отсылает к апокрифическому сюжету о трудах Адама, которого нет в Библии, но который мы находим в «Сказании»: *«Архистратига михаила научаеѣмъ адамаь рыльцемь землю копая потомь и трудомь питатся осуженъ бы(ѣ)»* [Медынцева 1991: 169]. В тексте «Сказания» из ВМЧ мы читаем: *«Егда бо Адамаь прел'щенъ бысть отъ Сотоны и изъ рая изгнанъ смертию осуженъ бысть, сего Архангела Михаила посла Богъ наставити Адама на дѣла ручная, да не, празденъ съий, паки прелстится отъ Сотоны»* [ВМЧ: 251]. В издании ВМЧ Археографической комиссии приводятся также варианты по греческому тексту: *«и заступом копая землю», «и потомь и трудомь цѣломудренно питатся»* [Там же]. Эта надпись, будучи очевидно текстуально близкой к «Сказанию», подтверждает предположение о знакомстве автора надписей на Южных вратах с этим текстом.

Другим примером влияния «Сказания» на автора надписей Южных врат может служить надпись об уничтожении Содома и Гоморры: *«Англь гн̄ потаплѧеть содома и гомора»* [Медынцева 1991: 180]. Сравним с соответствующим местом Библии (Быт. 19: 24–25): *«Гъ̄ надожди содому и гомору. каменьемъ горѧцимь. и огнь ѡ себе с нбси пусти»* [Пятикнижие: 18]. Важно отметить, что вновь вместо Господа главным действующим лицом в надписи становится Ангел Господень: в «Сказании» уничтожение Содома и Гоморры упоминается в числе деяний архангела Михаила. Кроме того, в тексте Библии на Содом и Гоморру посылается

огненный дождь, однако в надписи огонь не упоминается, используется глагол «потаплать», а на самом клейме изображены волны, а не языки пламени. Скорее всего, на способ изложения этого сюжета также оказало влияние «Сказание», где сообщается, что архангел Михаил «погрузит Содому и Гомору» [ВМЧ: 235].

Таким образом, для автора надписей Южных врат «Сказание» оказывается более релевантным источником, чем Священное Писание. Это говорит о том, что библейский текст не обладал безусловным статусом и мог восприниматься как всего лишь одна из версий изложения события.

Литургическая версия VS четья версия

Несмотря на то, что автор надписей не делает различия между апокрифической и библейской версией, некоторые надписи оказываются все же ближе к тексту Библии. На примере Суздальских врат хорошо заметно, что ближе всего к библейскому тексту цитируются фрагменты, входящие в богослужение. Так, в ряде случаев в надписях на сюжеты, упоминаемые во время богослужения, цитируется именно библейский текст (напр., в сюжете Лестницы Иакова, сценах из начала книги Бытия), в то время как те фрагменты, которые функционировали только в рукописном виде в составе четьей или толковой Библии, оказываются ближе к тексту-посреднику — «Сказанию». Эту особенность можно объяснить большей стабильностью богослужебных текстов, их большей привычностью и высоким статусом: литургическая версия текста, ближе всего знакомая пишущему, «перебивает» иные возможные повествовательные варианты.

ЛИТЕРАТУРА

Источники

Печатные издания

ВМЧ: Великія мінеи четіи: т. 1 (Ноябрь 1–12). СПб., 1897.

Корниенко 2010а: Корниенко В. Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.). Частина I: Приділ св. Георгія Великомученика. Київ, 2010.

- Корниенко 2010б: *Корниенко В.* Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.). Частина II: Приділ свв. Апостолів Петра і Павла. Київ, 2010.
- Медынцева 1978: *Медынцева А. А.* Древнерусские надписи Софийского собора в Новгороде. М., 1978.
- Медынцева 1991: *Медынцева А. А.* Подписные шедевры древнерусского ремесла. Очерки эпиграфики XI–XIII вв. М., 1991.
- Меркулов: *Меркулов Д. О.* Надпись и изображение в древнерусской эпиграфике XI–XIV веков. Курсовая работа. М., 2014.

Рукописи в электронной форме

- Ген. Биб. 1: Геннадиевская Библия, Псалтырь. ТСЛ (Уникальные книги) № 2 (Русская Библия, т. 4) / <http://old.stsl.ru/manuscripts/unikalnye-knigi/4> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Ген. Биб. 2: Геннадиевская Библия, Евангелие. ТСЛ (Уникальные книги) № 3 (Русская Библия, т. 7) / <http://old.stsl.ru/manuscripts/unikalnye-knigi/7> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Остр. Биб.: Острожская Библия. Собрание М. Н. Тихомирова, № 22-к / <http://www.vechnoe.info/bible/pdf> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Паремейник: Паремейник. ТСЛ № 4 / <http://old.stsl.ru/manuscripts/book.php?col=1&manuscript=004> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Пророки: Книги 16 пророков толковые. ТСЛ (МДА) № 19 / <http://old.stsl.ru/manuscripts/book.php?manuscript=19&col=5&Submit=%CE%F2%EA%F0%FB%F2%FC> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Пятикнижие: Пятикнижие Моисеево. ТСЛ №1 / <http://old.stsl.ru/manuscripts/book.php?col=1&manuscript=001> (дата просмотра: 08.03.2018).

Исследовательская литература

- Алексеев 1999: *Алексеев А. А.* Текстология славянской Библии. СПб., 1999.
- Алексеев 2010: *Алексеев А. А.* Библейский канон на Руси. 2010 / http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/TODRL/61_tom/06_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B5%D0%B2.pdf (дата просмотра: 08.03.2018).
- Веселовский: *Веселовский А. Н.* Собрание сочинений Александра Николаевича Веселовского. Серия III. Роман и повесть. Том I, вып. 1. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Мольфе и Мерлине. Пг., 1921.
- Гиппиус, Михеев: *Гиппиус А. А., Михеев С. М.* О подготовке свода надписей-граффити Новгородского Софийского собора // Письменность, литература, фольклор славянских народов. История славистики /

- XV Международный съезд славистов (Минск, 20–27 августа 2013 г.). М., 2013. С. 152–179.
- Евангелие от Иоанна: Евангелие от Иоанна в славянской традиции // Изд. подгот. А. А. Алексеев, И. В. Азарова, Е. Л. Алексеева и др. СПб., 1998.
- Зализняк: *Зализняк А. А.* Древненовгородский диалект. 2-е издание, переработанное с учетом материала находок 1995–2003 гг. М., 2004.
- Макеева, Пичхадзе: *Макеева И. И., Пичхадзе А. А.* Библиейские цитаты в древнерусской «Пчеле» // Лингвистическое источниковедение и история русского языка / Под ред. А. М. Молдована, В. В. Калугина. М., 2000.
- Михайлов: *Михайлов А. В.* Опыт изучения книги Бытия пророка Моисея в древнеславянском переводе. Варшава, 1912.
- Мушинская: *Мушинская М. С.* Изборник 1076 года: текстология и язык. СПб: Нестор-История, 2015.
- Новак: *Новак М. О.* О цитировании Апостола в древнеславянских произведениях торжественного красноречия (на материале Слов Григория Богослова XI в.) // Русская и сопоставительная филология. 2009. Казань, 2009. С. 84–88.
- Рождественская 2003: *Рождественская М. В.* Новгородская грамота № 10 — «апокрифическая загадка»? // Берестяные грамоты: 50 лет открытия и изучения. М., 2003. С. 310–320.
- Рождественская 2006: *Рождественская Т. В.* Новонайденные надписи-граффити и рисунки из церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде // Вереница ли тер. К 60-летию В. М. Живова. М., 2006. С. 45–55.
- Христова-Шомова: *Христова-Шомова И.* Служебният Апостол в славянската ръкописна традиция. Т. 2. Изследване на синаксарите. София: Университетско издателство «Св. Климент Охридски», 2012.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОБРАЗОВ ИГОРЯ И СВЯТОСЛАВА ИГОРЕВИЧА В «ПОВЕСТИ ВРЕМЕННЫХ ЛЕТ»

Михаил Арсланьян
(Санкт-Петербург)

«Повесть временных лет» (далее — «ПВЛ») — памятник, чья исходная текстовая форма не поддается определению. Основные предположения о составе текста «ПВЛ» были выдвинуты еще А. А. Шахматовым¹, а последующая наука занимается скорее корректировкой этих идей. Тем не менее изыскания Шахматова и других исследователей остаются в высшей мере гипотетичными. Любое новое открытие или наблюдение всегда рискует привести к серьезным сдвигам в схемах формирования и последующего существования текста «ПВЛ». В такой ситуации кажется целесообразным не пытаться реконструировать текст, но изучать некоторые закономерности его устройства и формирования.

Исходя из существующих исследований, мы с большой долей уверенности можем считать, что тексту «ПВЛ», создаваемому около 1110-х гг., предшествует ряд текстов XI века, которые вошли в его состав. В большинстве статей исследователей-текстологов «ПВЛ» выступает как текст, который постепенно разрастается: к уже существующим рассказам и записям прибавляются новые, в то время как уже имеющиеся зачастую остаются в своем первоначальном виде. Именно этим сохранением исходного вида «чужих» текстов, включаемых в «свой» текст, объясняются многочисленные неувязки внутри текста «ПВЛ» (повторы, грамматические несоответствия и т. п.). Такая точка зрения подразумевает восприятие отдельного летописца как автора не целого текста, но лишь отдельных его фрагментов. Кажется, что он механически вписывает чужие тексты в свой, не только не учитывая их поэтику,

¹ Некоторые изъяны методологии А. А. Шахматова были указаны еще при его жизни [Вовина-Лебедева: 342–451]; из современных работ можно указать статьи С. Я. Сендеровича [Сендерович: 461].

идеологию и эстетику, но даже толком не читая их. Подобный взгляд на работу летописца представляется чересчур упрощенным.

Сама идея многослойности текста «ПВЛ», особенно после некоторых современных лингвистических исследований², не подлежит сомнению. Однако спорной кажется трактовка метода работы летописца. Мы полагаем, что существуют некоторые общие правила создания отдельных летописных рассказов и более общие идеи, объединяющие крупные блоки летописного текста. За словом «правила» не следует видеть четкое руководство, но некоторое понимание особенностей поэтики текста. Каким образом летописец знает эти правила, не подлежит определению. Так, они могут быть заданы до начала работы летописца с текстами, либо усвоены им самостоятельно на основе личного опыта чтения предшествующих текстов.

Летописный рассказ выстраивается на основе жесткой мотивной конструкции. Сходная конструкция реализуется в тематически сходных рассказах. Под мотивом здесь подразумевается конкретный элемент сюжета, который иногда имеет вид лексического повтора. Так, например, пять рассказов о походе князей Аскольда и Дира, Олега, Игоря и Святослава объединены единой мотивной структурой, лежащей в их основе [Арсланьян: 94]. Наблюдения за тематически сходными рассказами позволяют установить, что, имея общую мотивную структуру, они могут увеличиваться в объеме путем развертывания отдельных мотивов и наложения на сюжетную основу дополнительной информации, часто репрезентирующей фольклорный или сакральный коды. Такие коды могут становиться семантической доминантой и затушевывать под собой общность сюжета летописных рассказов. Так, рассказ о воздвижении апостолом Андреем креста на горах киевских обнаруживает общую структуру сюжета с рядом рассказов о различных торжественных церемониях [Демин: 186]. В то же время эти тексты оказываются различны в смысловом отношении, во многом благодаря реализации в первом множества фольклорных мотивов. В основе летописного рассказа, таким образом, оказывается «матрешечное» строение. Текст как бы имеет необходимую основу и может развертываться вокруг нее. Такое строение

² Статьи А. А. Гиппиуса безоговорочно доказывают наличие как минимум одного текста, предшествовавшего «ПВЛ» [Гиппиус: 147].

на уровне отдельного рассказа согласуется с общей структурой летописи: она имеет основу в виде годовой сетки, к которой могут бесконечно прибавляться новые записи; отдельные краткие погодные записи всегда могут разрастаться в объеме до летописных рассказов, а рассказы, в свою очередь, также увеличиваться в объеме.

Осмысление летописи как текста-матрешки, отдельные части которого создаются в расчете на возможные последующие преобразования, помогает скорректировать взгляд на роль летописца. Он предстает не простым компилятором текста, но инстанцией, несущей ответственность за отбор частей и их преобразование. Тексты, предшествующие «ПВЛ», во всяком случае «Начальный свод», создаются в расчете на то, чтобы быть дописанными (об этом сигнализирует наличие годовых отметок, не имеющих за собой никаких записей). В свою очередь, последующий летописец создает новые рассказы, подстраивая их под жесткую поэтику уже имеющегося текста. Тем самым отдельные части «ПВЛ», имеющие различные источники или созданные в разные периоды работы над текстом, обнаруживают общие для них структурные, идеологические или эстетические особенности.

Сказанное выше позволяет санкционировать изучение «ПВЛ» как целостного текста. Сегодня подобная исследовательская парадигма объединяет в своем активе статьи таких исследователей, как С. Я. Сендерович, В. Я. Петрухин, М. Н. Виролайнен, И. Чекова, А. М. Ранчин и др. В этой статье осуществляется попытка присовокупить к этим исследованиям некоторые наблюдения над образами князей Игоря и Святослава в тексте «ПВЛ». Краткий методологический комментарий, данный выше, позволяет нам отвлечься от вопросов расслоения летописи. Сравнение текстов «ПВЛ» в составе Лаврентьевской и Ипатьевской летописей не является предметом нашего исследования, следовательно, для нас не столь важно, по какой из летописей будет цитироваться текст памятника. Все цитаты в нашей статье приводятся по изданию «ПВЛ» в составе Ипатьевской летописи из серии «Библиотека литературы Древней Руси» (отметим, что значимых расхождений с текстом «ПВЛ» по Лаврентьевской летописи на нашем материале мы не обнаружили).

В статье «Семантика и структура рассказов об Олеге и Ольге в ПВЛ» А. М. Ранчин убедительно демонстрирует сходство между

образами князя и княгини. По мнению исследователя, они образуют пару благодаря сходству структурных элементов их описания и остаются полярными по отношению друг к другу в связи с различным семантическим наполнением таких структурных элементов. Рассматривая мотивы святости, мудрости, покорения городов и другие, исследователь приходит к выводу, что «История Ольги в ПВЛ — это в отдельных деталях как бы повторение истории Олега и вместе с тем как бы снятие тех изъянов, которые были ему присущи» [Ранчин: 151].

В тексте летописи Олег и Ольга представлены не изолированно, но каждый из них является соправителем с одним из других князей: Олег с Игорем, а Ольга со Святославом. Как Игорь, так и Святослав не могут править самостоятельно в силу их юного возраста. В ряде рассказов летописи князь выступают именно в парах. Первое упоминание Олега в летописи неразрывно связывает его с Игорем: «Умѣршу же Рюрикови предасть княжение свое Олгови, от рода ему суца, въдавъ ему на руцѣ сына своего Игоря, бяше бо молодъ велми» [ПВЛ: 76]. В рассказе об убийстве Аскольда и Дири Игорь вообще становится символом легитимности права Олега на Киевский престол: «и рече Олгъ къ Аскольдови и Дирови: “Вы нѣста князя, ни роду князя, но азъ есмь роду княжа”, и вынесоша Игоря: “Съ сынъ Рюриковъ”. И убиша Аскольда и Дири» [Там же: 82]. В рассказе о походе Олега на Константинополь обозначается, что Игорь остается в Киеве: «Иде Олегъ на Грѣкы, Игоря оставивъ Киевѣ» [Там же]. В свою очередь, Ольга выступает в паре со своим сыном Святославом. В рассказе о первой мести Ольги читаем: «Ольга же бяше в Киевѣ съ сыномъ своимъ дѣтскомъ Святославомъ, и кормилецъ бѣ его Асмудъ, и воевода бѣ Свинделдъ» [Там же: 104], в рассказе о четвертой мести — «Ольга съ сыномъ Святославомъ събра вои многи и храбры, и иде на Деревъскую землю» [Там же: 106]. Далее, после рассказа о крещении княгини: «Живяше же Олга съ сыномъ своимъ Святославом, и учашет его мати креститися» [Там же: 112]. Соответственно, указанная выше связь между Олегом и Ольгой может распространяться на Игоря и Святослава, которые должны осмысляться как связанные друг с другом.

Структурные элементы ряда рассказов об Игоре и Святославе обнаруживают не сходство, но явное противопоставление. Такое антонимическое сопоставление может быть воспринято

только сквозь призму парности Олега и Ольги. Его можно обозначить, как «минус-прием», реализующийся на почве устойчивой конструкции.

Данное противопоставление двух действующих лиц «ПВЛ» не является объектом рефлексии летописца и метаописания внутри летописи, но реализуется в тексте памятника имплицитно. Изучение подобных структур может дать представление о мировоззрении летописца и историософских идеях, лежащих в основе летописного текста.

Ряд известий, касающихся детства князей, достаточно скуден, но уже в них обнаруживаются некоторые явные противопоставления. Игорю при Олеге отведена пассивная роль, он либо слишком мал (рассказ о взятии Киева), либо просто не участвует в деяниях Олега (поход на Константинополь). Пассивность Игоря усиливается послушнической ролью ученика при наставнике («Игореви възрастъю, и хожаше по Олзѣ и слушаше его, и приведоша ему жену от Плескова, именемъ Ольгу» [ПВЛ: 82]). В дальнейшем Игорь также выступает как князь, который слушает других: он дважды поступает так, как говорит ему дружина («Ркоша же дружина Игорева: “Да аще сице глаголетъ цесарь, то что хошемъ боле того: не бившися, имати злато, и серебро, и паволокы? Еда кто вѣсть: кто одолѣеть, мы ли, они ли? Или с моремъ кто свѣтень? Се бо не по земли ходимъ, но по глубинѣ морьстий — и обѣча смерть вѣмъ”. И послуша ихъ Игорь» [Там же: 96] и «Ркоша дружина Игореву: “Отроци Свѣнделжи изодѣлѣся суть оружьемъ и порты, а мы нази. И поиди, княже, с нами в дань, да и ты добудешъ и мы”. И послуша ихъ Игорь» [Там же: 104]). Святослав, наоборот, занимает доминирующую роль в паре правителей Ольга — Святослав. Это подчеркивается заголовком «Начало княжения Святослава, сына Игорева» [Там же: 106], следующим сразу же после цикла рассказов связанных со смертью Игоря и мстью Ольги древлянам. Малолетний Святослав самостоятельно исполняет ритуал начала сражения — бросает копье в сторону неприятеля («И снемъшемася обѣма полкома на скупь, суну копьемъ Святославъ на деревляны, и копье летѣвъъ сквози уши коневу и удари в ноги коневу, бѣ бо велми дѣтескъ. И рече Свенгелдъ и Асмудъ: “Князь уже почаль, потягнемъ, дружино, по князи». И побѣдиша деревляны») [Там же: 106]). В отличие

от послушного и безвольного Игоря, Святослав отличается непослушанием в отношении к своей матери и старшим:

Якоже бо Ольга часто глаголаше: «Азь, сыну, Бога познах и радуюся, аще и ты познаеши Бога, то радоватися начнеши». Онъ же не внимаше того, глаголя: «Како азь хочю инъ законъ одинъ язъ приняти? А дружина моя сему смѣяти начнут». Она же рече ему: «Аще ты крестишися, вси имут то же створити». Онъ же не послуша матери и творяше норовы поганьскыя. Аще кто матери не слушаетъ, в бѣду впадае, якоже рече: «Аще кто отца или мать не слушаетъ, смертью да умереть» [ПВЛ: 112]; И рече ему воевода отень и Свѣнгелдь: «Поиди, княже, около на конех, стоять бо печенѣзи в порозѣхъ». И не послуша его и поиде въ лодьяхъ [Там же: 122].

Тема непослушания особенно подчеркивается самим летописцем, вводящим в текст летописи цитату из книги Левит.

Центральное место в противопоставлении Игоря и Святослава занимают рассказы о походе князей на Константинополь. Нужно отметить, что все летописные рассказы о походах первых русских князей (Аскольда и Дира, Олега, Игоря и Святослава) на Царьград имеют структурное сходство, выраженное в общей для всех мотивной структуре, однако соответствия между походами Игоря и Святослава не исчерпываются этой общностью и обнаруживают взаимную ориентированность рассказов. Два похода Игоря на Константинополь можно рассматривать как одно повествование, разделенное надвое известиями о событиях греко-болгарской войны. Игорь выступает на Константинополь, творит бесчинства в окрестностях города, вступает в ожесточенное сражение, в котором проигрывает; затем терпит поражение от чудесного огня, который горит в воде. Игорь возвращается в Киев и, собрав большее войско, выступает на Константинополь. Греки, осведомленные о численности войска князя, сразу же предлагают ему взять дань. Игорь созывает дружину, получает от нее совет не продолжать поход, берет дань и возвращается в Киев.

Святослав сам отправляет грекам известие о том, что собирается выступить на них в поход (здесь нет противопоставления именно рассказу о походе Игоря, но вообще всем предшествующим рассказам о походах на Константинополь). Греки предлагают Святославу получить дань (дублируется рассказ о походе Игоря). Князь, желая получить большую поголовную дань, сообщает численность войск в два раза превосходящее его реальное

количество. Греки же выставляют против Святослава войска в 10 раз превосходящее реальное число русских. Таким образом, предложение дани оказывается обманом, целью которого становится выведывание количества войска противника; здесь трансформируется мотив, введенный в рассказе о походе Игоря. Также противопоставляются обширный состав войска Игоря и незначительное количество воинов Святослава. Происходит военное столкновение между русскими и греками (дублируется рассказ о походе Игоря), в котором Святослав одерживает победу (противопоставление поражению Игоря в его первом походе). Греки отправляют к Святославу послов с целью выведать, что князь любит больше: ткани или золото. Но Святослав не проявляет интереса ни к первому, ни ко второму; после чего греки отправляют к князю послов с оружием, к которому Святослав проявляет нескрываемый интерес. Греки решают: «Лют сей муж есть, имесь по дань» [ПВЛ: 120]. Как видим, в обоих случаях, предложение Святославу дани является своеобразным испытанием. Во второй ситуации Святослав предпочитает оружие — символ сражения, а не богатства. Тем самым он поступает вопреки сценарию, который проговаривает дружина Игоря: «Да аще сице глаголетъ царь, то что хоцемъ боле того: не бившися, имати злато, и серебро, и паволокы? Еда кто вѣсть: кто одолѣть, мы ли, они ли? Или с моремъ кто свѣтень? Се бо не по земли ходимъ, но по глубинѣ морьстий — и обьча смерть всѣмъ» [Там же: 96]. В этих рассказах также реализуется уже указанное противопоставление пассивности Игоря и активности Святослава. На долю Игоря не приходится ни одного фрагмента прямой речи, и он поступает так, как советует дружина. Святослав, наоборот, активно говорит, а дружина лишь соглашается с ним. Дружина Игоря и Святослава противопоставляются также как убегающие с поля боя и принимающие бой, вне зависимости от шансов на победу. В речи Святослава прямо дается оценка воинам, бегущим с поля боя: «“Уже намъ нѣкамо ся дѣти, и волею и неволею стати противу. Да не посрамим земли Руские, но ляжемы костью ту, и мертвы бо сорома не имаеть. Аще ли побѣгнемъ, то срамъ нам. И не имамъ убѣгнути, но станемъ крѣпко, азъ же предъ вами поиду: аще моя глава ляжетъ, то промыслите о себѣ”. И ркоша вои: “Идеже глава твоя ляжетъ, ту и главы наша сложим”» [Там же: 118]. Эта оценка рас-

пространяется на действия дружины Игоря, бежавшей с поля боя, хотя и выносятся она постфактум.

Если рассказы о военных походах Игоря и Святослава взаимно ориентированы и отчетливее прочитываются в сопоставлении друг с другом, то рассказы о смерти князей соотносятся лишь через некоторые отдельные противопоставления. Наступает время осеннего полюдья, и дружина Игоря обращается к князю: «Отроци Свѣнделжи изодѣлѣся суть оружьемъ и порты, а мы нази. И поиди, княже, с нами в дань, да и ты добудешъ и мы» [ПВЛ: 104]. Князь отправляется на сбор дани в Деревя и по дороге назад отпускает дружину и с небольшим количеством воинов решает продолжить сбор. Древляне убивают Игоря, «бе бо их мало» [Там же]. Святослав, наоборот, решает вернуться на Русь именно потому, что у него осталось небольшое количество воинов («Видѣвъ же мало дружины своя, рече в себе: “Егда како, прелѣстивше, избѣють дружину мою и мене”, бѣша бо мнози погыбли на полку. И рече: “Поиду в Русь и приведу боле дружины”») [Там же: 120]. В обоих рассказах Свенгельд и его дружина фигурирует в противопоставление князю и его дружине. В рассказе о смерти Игоря дружинники князя ратуют на то, что у дружинников Свенгельда богатые одежды и оружие, каких нет у них; в рассказе о Святославе Свенгельд предлагает князю идти сухопутным, а не морским путем. Святослав не слушается, в духе свойственного ему мотива непослушания, и гибнет, избрав водный путь, а Свенгельд благополучно добирается до Киева.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсланьян: *Арсланьян М. Э.* Повторяющиеся мотивы в летописных рассказах о походах первых русских князей на Константинополь // *Материалы XIX открытой конференции студентов-филологов.* Санкт-Петербург, 2016 г. СПб., 2017. С. 31–35.
- Вовина-Лебедева: *Вовина-Лебедева В. Г.* Школы исследования русских летописей: XIX–XX вв. СПб., 2011.
- Гиппиус: *Гиппиус А. А.* Рекоша дружина Игорева... К лингвотекстологической стратификации Начальной летописи // *Russian Linguistics.* 2001. Vol. 25. С. 147–181.
- Демин: *Демин А. С.* Поэтика древнерусской литературы (XI–XIII вв.). М., 2009.

- ПВЛ: Повесть временных лет // Библиотека литературы Древней Руси: В 17 т. / Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. СПб., 1997. Т. 1. С. 62–317.
- Ранчин: *Ранчин А. М.* Вертоград Златословный: Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях. М., 2007.
- Сендерович: *Сендерович С. Я.* Метода Шахматова, раннее летописание и проблема начала русской историософии // Из истории русской литературы. М., 2000. Т. 1. С. 461–499.

«КТО НЕ ЖЕЛАЕТ ЖЕНЩИНАМ ПРОСВЕЩЕНИЯ»: ИЗДАТЕЛЬ И ЧИТАТЕЛЬНИЦЫ ЖЕНСКИХ ЖУРНАЛОВ В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX В.

Мария Нестеренко
(Тарту)

В результате смены культурных парадигм на рубеже XVIII–XIX вв. сложилась отдельная читательская аудитория — женская. Следом возник новый тип периодики, обращенной именно к читательницам. Женский журнал становился одновременно инструментом развития культурной экономики и основным каналом просвещения указанной аудитории. Это произошло, прежде всего, благодаря Н. М. Карамзину, который свел вместе две функции. Именно он сформулировал миссию просвещенной русской женщины и дал средства к ее реализации — новую словесность. Он предложил адресатам-читательницам идеальную поведенческую модель.

Женщине в концепции Карамзина отводилась важная, хотя и ограниченная роль: проводницы просвещения, читательницы, потребителя литературы — но отнюдь не самостоятельного автора, во всяком случае, не на начальном этапе просвещения. Конечно, ни в одной статье Карамзин не говорит прямо, что женщине не следует заниматься литературой. Он лишь предлагает программу, изучив которую читательницы сами должны сделать вывод о своем предназначении. Эта идея транслировалась, прежде всего, «Вестником Европы» и была подхвачена другими журналами. Вместе с тем следует помнить, что, несмотря на общую изначальную установку, взгляды участников сентименталистского движения могли сильно различаться. Эти различия обнаруживаются в концепциях двух главных последователей Карамзина в издательском деле — Петра Ивановича Шаликова и Петра Ивановича Макарова.

В объявлении о подписке на «Московский Меркурий», издававшемся Петром Макаровым, были анонсированы следующие

разделы: «Критики на книги», «Все рассуждения, относительные до какой-нибудь части словесности», «новейшие анекдоты», «сатиры на пороки и обычаи века», «краткие переводы», «всякого рода мелкие стихотворения» [Сводный каталог: 310]. Второй и четвертый разделы остались практически не реализованными. Неоднократно отмечалось, что главным достижением «Московского Меркурия» стал раздел критики¹. Адресат критических статей лишен гендерной дифференциации: «не для авторов, не для переводчиков, а единственно в пользу тех любителей чтения, которые для выбора книг не имеют другого руководства» [Московский Меркурий 4: 70].

В статье «Некоторые мысли издателей Меркурия» Петр Макаров писал: «<...> у нас молодой человек весьма рано перестает учиться <...> Во Франции женщины упражнялись в литературе <здесь и далее курсив наш. — М. Н.>; <...> ученые стекались к ним со всех сторон; дома их были лучшими школами вкуса и просвещения; там в отборных собраниях судили сочинения и Авторам <...> От того цвет литературы во Франции сделался столь общим <...> они <Дамы. — М. Н.> заставили бы всякого учиться» [Московский Меркурий 1: 5–6]. Однако женские занятия литературой издатель считает нужными для того, чтобы женщины, «овладев единожды полем Литературы, <...> пошли бы самыми скорыми шагами <...> и в короткое время сделались бы нашими учительницами» [Там же: 6]. Идея, высказанная Макаровым, отчасти перекликается с сетованием Карамзина в статье «Отчего в России мало авторских талантов»: «Милые женщины, которых надлежало бы только подслушивать, чтобы украсить роман или комедию любезными, счастливыми выражениями, пленяют нас нерусскими фразами. Что ж остается делать автору? Выдумывать, сочинять выражения <...>» [Карамзин 1982: 102]. Карамзин выступал за то, чтобы женщина усвоила новый язык и активно использовала его в устной речи (чтобы авторы «подслушивали» и сами учились), Макаров с теми же целями желает женщинам освоить и ремесло литератора — это следующий этап женского просвещения. Как продолжатель идей Карамзина Макаров распространяет их на новые культурные территории, но важ-

¹ См., например: Булич Н. Н. Очерки по истории русской литературы и просвещения с начала XIX века. СПб., 1912.

нейшим и неизменным остается одно — роль женщины как посредника и педагога.

В то же время, рассуждая о занятиях литературой для женщин, Макаров использует комплиментарные формулировки: «... то же упражнение <литература. — М. Н.>, которое весьма часто тиранит нас острейшими иглами, представляет молодой женщине одне только розы без шипов <...> какой Варвар осмелится не похвалить того, что нежная, белая, прекрасная рука написала? По крайней мере, мы <...> уверяем любезную Сочинительницу, что ко всем произведениям пера ея наша критика всегда будет иметь самое набожное почтение» [Московский Меркурий 1: 12–13]. Макаров выводит женское творчество за рамки «серьезной» литературы, на поприще которой можно пораниться об «острейшие иглы» критики. Это представление связано с сентименталистской идеей о том, что женщина — существо нежное и деликатное, которое необходимо оберегать. Поэтому, если допустить возможность женских занятий литературой, писательницам необходимы особые, «безопасные» условия. Несмотря на все вышесказанное, за год существования «Московского Меркурия», в журнале не было опубликовано ни одного сочинения, написанного женщиной.

Защита женщин в литературе — лишь одна из составляющих издательской стратегии Макарова. Рассуждая о его интересе к полемике о старом и новом слоге, В. Э. Вацуру заметил, что «за ними <проблемами слога. — М. Н.> всегда стоит более широкая литературная и даже мировоззренческая перспектива, и само повышенное внимание к русской готике для Макарова есть средство утвердить в полемической форме ряд позитивных литературных принципов» [Вацуру: 263]. Вероятно, интерес издателя «Московского Меркурия» к «женской» теме обусловлен тем же стремлением укрепить новые «позитивные принципы». В «облагораживании» новой читательской аудитории Макаров видел часть своей культурной миссии. Именно поэтому его журнал не был похож на стереотипные издания для женщин, хотя образцы подобных журналов уже имелись.

Одна из особенностей позиции Петра Макарова заключается в том, что он выступает не только как просветитель, но и как адвокат женщин. В одном из номеров он помещает «Критику на Сегурову книгу о Женщинах (из парижского журнала)». По мнению

критика, де Сегюр неправильно выбрал объект «исследования»: «кокетка не дает никакого понятия о женщине, равно как и Петиметр не дает понятия о человеке» [Московский Меркурий 3: 59]. Далее «господин рецензент» объясняет, что удел женщины — не охота и война: «<...> Натура образовала их для другого дела: — для дела наполнять вселенную людьми, возобновлять род человеческий, носить, родить, кормить, воспитывать детей <...>» [Там же: 61]. Издатель подчеркивает, что его позиция не тождественна позиции автора критической статьи и, соглашаясь с ним в целом, делает уточняющие примечания к отдельным пассажам. Когда рецензент указывает на слабость женщины и необходимость ее подчинения, Макаров ему возражает, что «слабость женщины не доказывает власти мужчин: слон сильнее человека, однако же повинуется ему» [Там же: 60]. В другом месте, где автор говорит о том, что женщины не могут сражаться, издатель восклицает: «извините, господин рецензент, женщины сражались и геройски!» [Там же]. Как нам представляется, эти примечания должны показать, что издатель стоит на более демократичных позициях и не во всем разделяет точку зрения автора статьи. Следует отметить, что это один из постоянных приемов Макарова.

Макаров выстраивает пантеон выдающихся женщин: писательница де ла Сюз, Мари Мадлен де Лафайет, основательница первой в Европе светской женской школы Франсуаза д'Обинье Ментенон, Гортензия Манчини, — и во главу его ставит Нинон Ланкло, писательницу, хозяйку литературного салона и куртизанку. Издатель «Московского Меркурия», заметив, что с нею «ни одна женщина не сравнялась в любезности», тут же поясняет: «правила ее, несколько свободные, делают опасным образцом для подражания» [Московский Меркурий 1: 16–17].

Больше всего внимания он уделил двум писательницам — Анне Радклиф и мадам Жанлис, которая была обязана своей популярностью в России «Вестнику Европы». В этом отношении он верный последователь Карамзина и отдает предпочтение «посредственности» (которая в данном случае скорее похвала) первой:

Госпожа Жанли принадлежит к тем авторам, от которых не надобно ожидать ничего чрезвычайного, ничего превосходного, но которые, однако ж, никогда не напишут дурно. Посредственные романы ее

всегда будут нравиться, всегда с приятностию станут читать их. Сохраняя строго благопристойность, она умела дать цену действиям самым маловажным; у нее один взгляд, одно слово, одно пожатие руки — значат более, занимают читателя более, нежели у других авторов последняя жертва любви; у нее все приличности общежития свято соблюдены; она знала свет, знала его очень хорошо и как многие знают; а потому, когда читаешь роман или повесть ее, то кажется, что видишь и слышишь живых людей. Строгие критики найдут, может быть, что в ее сочинениях слишком много сентенций, слишком много выставки ума, слишком много метафизики сердца. Чтобы сократить: это не Руссо, однако ж и не Радклиф [Московский Меркурий 1: 60–61].

В. Э. Вацуро пишет, что именно Макаров «положил начало сопоставлениям Радклиф и Жанлис как двух типов романистов; его афористически выраженное предпочтение последней» [Вацуро: 264]. Особенно важно, что обращение Макарова к этим писательницам лишено иронической или снисходительной окраски. Таким образом, позиция «Московского Меркурия» была более радикальной в сравнении с позицией Карамзина и Шаликова, поскольку Макаров все же считал возможными занятия литературой для женщин, хотя и с оговорками. Кроме того, рассуждая о женском просвещении, Макаров пишет: «Кто не желает Женщинам просвещения, тот враг их <...> тот хочет удержать себе право сказать некогда жене своей (в которой он искал ключницу или няньку): *я тебя умнее!* <...> красота скоро вянет <...> что будет с женщиной <...> если не заготовит себе утешений на старость» [Московский Меркурий 1: 11–12]. Он не предлагает женщине утешаться исключительно семейными заботами. Таким образом, Макаров — один из немногих представителей сентиментализма, кто, размышляя о необходимости просвещения для женщин, говорил не только о его выгодах для общества, но и о том, что его отсутствие пагубно в первую очередь для самих женщин. Однако это «побочная» тема, центральная идея «Нескольких мыслей издателя» — о культурном посредничестве женщин.

В отличие от Макарова, издателя «Аглаи» П. И. Шаликова литературная акклиматизация женщин не беспокоила. Следует отметить, что его позиция вряд ли всерьез учитывалась современниками. Личность Шаликова, его творения и литературные вкусы были предметом постоянных насмешек: «московский Граф

Хвостов», «Вралев», «Вздыхалов», «писатель Нуликов», «кондитер литературы» — вот неполный список прозвищ, которыми награждали его современники. Однако на позицию Шаликова-издателя, безусловно, следует обратить внимание. Карамзин неизменно покровительствовал ему, вероятно, отдавая должное его неустанным трудам. Впрочем, говоря о том, что Шаликов был последователем Карамзина, следует помнить о том, что это не исключало расхождений с главой русского сентиментализма.

Шаликов подчеркивал несостоятельность женщин даже в качестве литературных судей (как мы помним, это одна из основных ролей, предписывавшихся просвещенной женщине). Стихотворение «К женщинам — судьям стихотворства» в этом отношении можно считать манифестом (оно было опубликовано в первом номере «Аглаи»). Сочинитель размышляет о том, что женщины слишком озабочены впечатлением, которое производят на окружающих, поэтому их суждения о стихах часто бывают неверны:

Чтоб удивление в одном,
 Чтоб хохот произвесть в другом
 (Не льстиву истину питомцу Муз простите!)
 Все это делает на час
 Прекраснейших вещей дурным судьбою вас! [Аглая 1: 170]

Зачин стихотворения перекликается со стихотворением Н. М. Карамзина «Послание к женщинам». Но если издатель «Вестника Европы» уверяет, что

Взял в руки лист бумаги,
 Чернильницу с пером,
 Чтоб быть писателем, творцом,
 Для вас, красавицы, приятным <...> [Карамзин 1966: 170]

— и вообще сосредотачивается на задачах писателя, обращающегося к женской аудитории (поиск слов для описания тонких чувств, служение дамскому вкусу), то Шаликов, наоборот, переносит все внимание на читательниц: они, с его точки зрения, не так, как следует, воспринимают поэзию: читают ее поверхностно, заботясь о производимом впечатлении.

Как указывает В. М. Живов, «сентиментализм Карамзина напрямую связан с Руссо <...>» [Живов], таким образом, философия «женевского гражданина» в той или иной степени питала

весь русский сентиментализм. Однако следует помнить, что одни и те же идеи могли интерпретироваться противоположным образом. Они «оказываются материалом для бесконечных реинтерпретаций, они поразительно податливы для дискурсивных манипуляций, так что любая реакция на Просвещение выступает как возможная реконцептуализация Руссо» [Живов]. То же относится и к вопросу о женском просвещении.

В статье «Прекрасный пол» Шаликов апеллировал к Руссо, подчеркивая необходимость критики женщин со стороны мужчин: «Руссо любил женщин страстно и бескорыстно... <и потому> объявлял войну чаще прекрасному полу чаще и пламенной всякого ненавистника» [Аглая 7: 3]. Женщины, с точки зрения издателя «Аглаи», в свою очередь должны выказывать полное повиновение своим покровителям. Шаликов буквально перепевает статью «Письмо к д'Аламберу...», он подражает Руссо в статье «О влиянии женщин на характер мужчин», подделываясь под естественнонаучный язык, где характер женщины трактуется почти как природная сила, которой необходимо управлять: «самые сильные влияния атмосферы на царства животных, растений и минералов должны уступить силе влияния женщин на характер мужчин» [Аглая 2: 60]. Согласно Руссо, мужчины, которые постоянно общаются с женщинами, становятся безвольными, растрачивают свои таланты на завоевание их благосклонности. Изоляция от женского общества, наоборот, способствует развитию наук: «мужчины, оставшись одни и не имея надобности понижать свои мысли до уровня, доступного женщинам, могут, не одевая разум в наряд галантности, вести важные серьезные беседы» [Руссо: 150]. Руссоистский вектор мысли Шаликова очевиден. Руссо считал, что сам по себе мужчина не агрессивен, ему присуще естественное сострадание, а «насилие и непрерывное состояние <...> является результатом знания и гордости *amour propre*, развившегося в социальных отношениях» [Лейндж: 147]. Шаликов довольно буквально интерпретирует слова философа: «Зато нет ничего достойней сожаления мужчины умного и доброго, когда судьба назначила ему жизнь под влиянием женщины хитрой и злобной. Как стеснены все его действия! Как сжаты воля, свобода, желания! Как смешаны мысли его! Как угнетены чувства его! Зловредные качества моральной атмосферы, кото-

рою он дышит, делают его злым и вредным, вопреки благой природе» [Аглая 2: 63].

Итак, и Карамзин, и Шаликов, и Макаров сходились в том, что будущую воспитательницу саму нужно «воспитать». Просветителями они называли издателей журналов, в числе которых находились и сами. Принято считать, что деятельность сентименталистов (в первую очередь — создание женской периодики) ознаменовала собой начало процесса феминизации литературы. Внутри этого тезиса позиции издателей обычно не различают, все сводится к тому, что Карамзин считал необходимым вовлечение женщин в культурный процесс, а его последователи продолжили это дело. Однако на самом деле границы культурного пространства, в котором могла проявить себя женщина, очерчивались по-разному. Петр Макаров в большей степени продолжал идеи Карамзина и развивал его идеи: стремление вовлечь женщин в литературную работу — следующий этап просвещения. Однако в основе его позиции лежит также представление о посреднической роли женщины. А Шаликов, которого принято считать сентименталистским эпигоном, воспринял идеи Руссо более буквально.

ЛИТЕРАТУРА

- Аглая 1: *Шаликов П. И.* К женщинам — судьям стихотворства // Аглая. М., 1808. Ч. 1.
- Аглая 2: *Шаликов П. И.* О влиянии женщин на характер мужчин // Аглая. М., 1808. Ч. 2.
- Аглая 7: *Шаликов П. И.* Прекрасный пол // Аглая. М., 1809. Ч. 7.
- Вацуру: *Вацуру В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.
- Живов: *Живов В. М.* Чувствительный национализм: Карамзин, Ростопчин, национальный суверенитет и поиски национальной идентичности // НЛЮ. 2008. № 91 / <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/zh7.html> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Карамзин 1966: *Карамзин Н. М.* Послание к женщинам / Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1966.
- Карамзин 1982: *Карамзин Н. М.* Отчего в России мало авторских талантов // Карамзин Н. М. Избр. статьи и письма. М., 1982.
- Лейдж: *Лейдж Л.* Руссо и современный феминизм // Феминистская критика и ревизия истории политической философии. М., 2005.
- Московский Меркурий 1: *Макаров П.* Некоторые мысли издателей Меркурия // Московский Меркурий. М., 1803. Ч. 1.

Московский Меркурий 3: *Макаров П.* «Критика на Сегюрову книгу о Женщинах (из парижского журнала)» // *Московский Меркурий*. М., 1803. Ч. 3.

Московский Меркурий 4: Русская литература // *Московский Меркурий*. М., 1803. Ч. 4.

Руссо: *Руссо Ж. Ж.* Письмо к Д'Аламберу о зрелищах // *Руссо Ж. Ж.* Избр. соч.: В 3 т. М., 1961.

Сводный каталог: Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825). СПб., 1997. Т. 3.

ТЕМА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 г. В ТВОРЧЕСТВЕ А. А. ШАХОВСКОГО (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ)

Карина Новашевская
(Тарту)

О войне 1812 г. Шаховской знал не понаслышке. Он был ветераном войны, хотя и не участвовал ни в одном сражении¹. Исследователи не раз отмечали, что участие князя в войне наложило отпечаток на его творчество [Ярцев: 44; Гозенпуд: 27], однако пристального внимания этот аспект пока не привлек. Не изучались специально и сочинения Шаховского, напрямую связанные с изображением войны. Во-первых, это его «Воспоминания о 1812 годе», написанные в 1836 г., они несколько раз переиздавались, однако никогда не подвергались анализу; во-вторых, это пьесы «Крестьяне, или Встреча незваных» (1814) и «Казак-стихотворец» (1812), причем первая всегда заслонялась более популярным «Казак-стихотворцем» и поэтому не анализировалась.

Это не единственные сочинения Шаховского, прямо или косвенно касающиеся войны 1812 г. В его творчестве имеется ряд «исторических» пьес, главный момент которых — патриотизм русского народа, что прямо соотносится с победой над Наполеоном. Шаховской изображает народ, преданный царю, вере и отечеству, как главную силу, побеждающую врага. Истинная «русскость», по Шаховскому, заключается в особом духе, который не испорчен западным ложным просвещением² и не очернен непра-

¹ Шаховской командовал одним из шести полков Тверского ополчения под начальством генерал-лейтенанта Тыртова. Ему были поручены «команда над авангардом ополченцев, расположенным между Клином и Тверью» и «надзор за проведением пленных, захваченных под Москвой». Шаховской был одним из первых, кто вошел в сожженную Москву [Ярцев: 36–37].

² Эта тема развивается в большинстве пьес Шаховского, в частности, в «Уроке кокеткам, или Липецких водах», но сейчас мы касаемся сочинений с простонародными персонажами.

вильной верой. В интересующих нас сейчас пьесах почти все герои, наделенные этим духом, оказываются так называемыми «театральными» крестьянами, искренне любящими своего барина, чтущими православные законы и готовыми бороться за царя и отечество. Первой такого рода пьесой был «Казак-стихотворец», в котором представлен эпизод из Северной войны, другой — «Иван Суссанин» (1815), где изображается национальный герой эпохи 1612 г. Тема духа нации, объединенной борьбой с врагом, была развита позднее в трагедии «Смольяне в 1611 году» (1829). Наша цель — выявить связь «Воспоминаний о 1812 годе» с этими пьесами. Мы постараемся продемонстрировать, что при создании своих воспоминаний Шаховской пользуется собственными драматическими сочинениями, а также рассмотреть, как видоизменяется с течением времени взгляд Шаховского на проявления народного патриотизма.

Воспоминания о войне Шаховской составил по просьбе официального историка Отечественной войны генерала А. И. Михайловского-Данилевского, которому Николай I поручил в 1836 г. написать полную историю войны 1812 г. [Малышкин: 36]. Уже во время войны Михайловский-Данилевский, сам ее участник, решает создать описание и начинает собирать свидетельства современников. В 1836 г. он принялся за работу и получил доступ к архивам, а также написал письма разным участникам войны с просьбой поделиться своими воспоминаниями [Там же: 37]. Одно из таких писем было адресовано Шаховскому, и тот сразу откликнулся на него. По свидетельству А. Г. Тартаковского, Михайловский-Данилевский не довольствовался просьбами «общего характера» и, зная пределы «личной осведомленности» запрашиваемых лиц, «ставил перед каждым из них совершенно конкретные вопросы, формулируя своего рода программу их будущих воспоминаний» [Тартаковский: 220].

К сожалению, о чем именно просил Михайловский-Данилевский Шаховского, мы можем судить только по словам князя, который в своем ответном письме указал: «Ваше превосходительство желали знать, что я видел, слышал, думал и чувствовал, во время вступления нашего в очищенную от неприятеля Москву» [Шаховской 1836: 372]. Текст Шаховского, написанный в том же 1836 г. как письмо-воспоминание, впервые был напечатан в «Военном сборнике» в 1864 г. (№ 5), далее — в «Русском архи-

ве» в 1886 г. (№ 11) и в «Русской старине» в 1889 г. (№ 10) и потом перепечатывался в сокращении³. Хотя, как уже было сказано, воспоминания Шаховского еще не подвергались подробному анализу, Е. А. Назарян, исследовавшая сюжет пленения генерал-адъютанта Ф. Ф. Винцингероде и ротмистра Л. А. Нарышкина, высказала сомнение в правдивости воспоминаний Шаховского, заключая, что достоверным источником их считать нельзя, поскольку автор «романтизирует» эпоху 1812 г., свою молодость, а также трансформирует исторические факты [Назарян]. В самом деле, воспоминания Шаховского полны лирических отступлений, после которых князь просит у читателей извинения. Это не только вполне стандартное: «Извините это отступление от обещанного вам рассказа. Вы знаете, что от избытка сердца уста глаголят, а старость болтлива» [Шаховской 1836: 377], но гораздо более для нас существенное: «Еще раз прошу извинить мое отступление, но с лишком 40 лет **драматический писатель, говоря языком страстей, я на 60-м году не могу отстать от долгой привычки**» [Там же: 379; здесь и далее выделено нами. — *К. Н.*].

Представляется, что это замечание Шаховского является ключом к анализу поэтики текста. Он состоит из нескольких эпизодов — можно сказать, исторических анекдотов, поданных в виде драматических сенок. Их историческая достоверность либо не верифицируема, либо далека от точности (см. анализ в работе [Назарян]⁴). Однако важно прислушаться к мнению А. Г. Тартаковского, относившего текст Шаховского к мемуарным повествованиям, «очень ярко и полно передающим **саму атмосферу эпохи**» [Тартаковский: 68]. Нас «Воспоминания о 1812 г.» будут интересовать именно с этой точки зрения. Главным для Шаховского было передать дух нации, вставшей на борьбу с Наполео-

³ Например, под названием «Первые дни в сожженной Москве, сентябрь и октябрь 1812 г.: По запискам кн. А. А. Шаховского» в книге «Пожар Москвы: По воспоминаниям и запискам современников» (1911).

⁴ Назарян указывает, что «данные, приведенные А. А. Шаховским, противоречат воспоминаниям Л. А. Нарышкина и Иловайского 4-го». Также Назарян обращает внимание на «личный мотив, стремление автора подчеркнуть свою роль» в деле Винцингероде [Назарян].

ном⁵. Причем героями его повествования становятся люди разных сословий и национальностей: русские, испанцы, немцы, французы, хорваты, итальянцы, башкиры, калмыки. Для России это война — национальная (народная), где участвуют все.

Анализируя мемуары, необходимо помнить о том, что мемуарная проза требовала не только достоверности, но и «индивидуальности, субъективности» [ЦНП: 346]. Исследователи делают вывод, что «мемуарная литература должна изучаться как в ряду исторических источников, так и в более широкой перспективе литературных жанров» [Там же: 347]. Мемуары Шаховского драматургичны: описание событий словно подчинено сценической логике, при этом автор выступает в роли и режиссера, и одного из главных героев, поднимающих патриотический дух окружающих. Театральность обнаруживается в разработке эффектных и динамичных мизансцен, где участвуют и музыканты, и поющие солдаты. Встречаются и совсем сценические зарисовки: «...мы только сошли с крыльца, как услышали над собою визгливый крик: Ah! Ma femme! а из коляски: Ah! Mon mari! и тотчас увидели мужа и жену обнимающих очень миленького ребенка» [Шаховской 1836: 378].

Отдельного внимания заслуживают эпизоды, в которых Шаховской выступает в роли участника «оживления» России после ухода французов. И снова его речи и действия подчеркнута драматичны. В одном из таких эпизодов (об организации Божественной литургии на третий день после ухода французов из Москвы) Шаховской прямо указывает: «Я поручил хлопотать о исполнении придуманного мною сильного действия, **несколько в сценическом роде**» [Там же: 390]. Подобные эпизоды неизменно направлены на передачу особого народного духа, владевшего участниками событий.

Анализируя другие воспоминания и статьи Шаховского, касающиеся истории русского театра, мы пришли к выводу, что в основе его повествования всегда лежит некий текст (свой или чужой) [Новашевская 2016]. Как нам представляется, так построены

⁵ Для этого автор использует и цитаты из литературных произведений, в частности, из популярной трагедии Крюковского «Пожарский», произведшие ободряющий эффект на его полк и других участников войны.

и «Воспоминания о 1812 г.». Для выявления этой закономерности обратимся к эпизоду, предваряющему пленение Винцингероде:

Оставшись после ужина один с бароном, я с ужасом сказал ему, что, взрыв Кремля, где покоятся мощи угодников, поразит отчаянием всю Россию, привыкшую почитать святыню Кремля своим Палладиумом. Сердце генерала, быстро восплаемое благородным ощущением, вспыхнуло; он изменился в лице и, вскоча со стула, вскрикнул: «Нет, Бонапарте не взорвет Кремля» <...> Кажется, я не обманываюсь, полагая причиною, пусть и безрассудного смельства барона Винцингероде наследственную запальчивость его рыцарского характера, которая затушила в уме его все, кроме мысли, что спасением Кремля от взрыва он спасет Русских от уныния и сохранит им их святыню <...> Признаюсь, я долго винил себя, что, может быть, моим ужасом возбудил пагубную для него мысль; но почти невероятное спасение ревностного поборника нашей святыни успокоило мою совесть <...> [Шаховской 1836: 379].

Воспоминания Шаховского — не единственное описание событий, повлекших пленение генерала Винцингероде; другие воспоминания (Нарышкина, Иловайского, Бенкендорфа) не упоминают о влиянии Шаховского на барона [Назарян]. Несмотря на то, что воспоминания Шаховского во многом субъектно-ориентированы, мы полагаем, что автор руководствовался не только желанием подчеркнуть собственную роль, но стремился также показать воздействие «русского духа» на всех без исключения участников событий.

Истинная причина, по которой Винцингероде отправился в занятую неприятелем Москву, остается до сих пор невыясненной — в разных воспоминаниях этому даются различные объяснения, в том числе не связанное со спасением Кремля. Однако в книге «Наполеон и французы в Москве», изданной в 1813 г. по свежим следам событий, сказано, что барон Винцингероде

...дал повеление авангарду своего корпуса выступить под начальством генерала майора Иловайского 4 <...> к Москве <...> Винцингероде атаковал быстро передовые неприятельские посты, расположенные в самом городе; принудил их <...> отступить, и преследуя их к Кремлю, сам отделился от своего отряда вперед, <...> дабы убедить французского начальника прекратить огонь, как совершенно бесполезный и немогущий помешать русскому корпусу овладеть Москвою. Сия отважная неустрашимость имела пагубное последствие для

сего храброго и почтенного Генерала: ибо неприятельский отряд, подпустя его к себе в самое близкое расстояние в сопровождении одного только Изюмского гусарского полка Ротмистра Нарышкина, схватил их обоих, не взирая на белые платки, которыми обыкновенно означаются выезжающие для переговоров; и таким образом они оба были увезены в плен [НФМ: 115–116]⁶.

После описания пленения Винцингероде и Нарышкина говорится о взрыве Кремля: «в ту же ночь, еще до вступления русских в Москву, Наполеон приказал взорвать Кремль на воздух; к чему за несколько недель еще сделаны были надлежащие приготовления» [Там же: 117].

Нам неизвестно, был ли Шаховской рядом с Винцингероде перед его отъездом в Москву — этому нет свидетельств. Однако определенно у него была возможность воспользоваться книгой 1813 г., а также воспоминаниями А. Х. Бенкендорфа, опубликованными Ф. Глинкой в 1817 г. в «Военном журнале», где говорится о том, что Винцингероде поехал в Москву на переговоры для предотвращения взрыва Кремля после получения сведений о планах французов, однако был схвачен и взят в плен; ему на помощь устремился Нарышкин, которого также захватили в плен [Бенкендорф: 122]. Мы полагаем, что на основе воспоминаний Бенкендорфа Шаховской и конструирует приведенный эпизод, интерпретируя по-своему как мотивы поступка Винцингероде, так и собственную роль.

Отметим также важную для Шаховского мысль о том, что нерусское происхождение или даже воспитание не мешает быть патриотом — так, инославный немец, вдохновившийся «русским чувством», становится настоящим русским патриотом, который не просто заботится о победе над врагом, но и не может допустить осквернения русской православной святыни. Сюда же Шаховской относит и прибалтийского немца Александра Бенкендорфа и русского Льва Нарышкина, воспитанных французским иезуитом аббатом Николе: ни воспитание, ни происхождение не помешало им всем стать настоящими русскими героями. Здесь же можно выделить испанцев, которых Шаховской называет «сподвиж-

⁶ В книге Д. П. Бутурлина этот эпизод описан аналогичным образом [Бутурлин: 38–39]. Мимо этого издания, учитывая его популярность, Шаховской пройти не мог.

никами» русских, замечая, что по духу они напоминают русских. Так, главным для Шаховского становится не принадлежность к русскому народу, а ценности, заложенные в душу человека.

Другой эпизод воспоминаний показывает исключительную важность веры для поднятия боевого духа отчаявшихся солдат [Шаховской 1836: 373] и сохранения надежды на возрождение России [Там же: 391]. Так, одним из первых войдя в покинутую французами Москву и проходя по Кремлю, Шаховской замечает мельчайшие подробности кощунства и варварства французов. Любопытна сцена в Успенском соборе, описанная пером опытного драматурга:

По входе моем в Успенский собор, я нашел в нем посланного моего монаха. Он покрывал пеленою тело святителя и, указав на его обитую серебром раку, с которой только было взодрано четверть аршина верхней личинки, на большой подсвечник и саблю, лежавшие на земле, сказал: «Вы видите, что все это цело, когда в соборе не осталось не только лоскутка серебра, но и латуни; я нашел святые мощи выброшенными на помост, они также невредимы как в день успения чудотворца, кроме вражеского разруба святительской выи, кажется, этой саблей. Без сомнения чудотворец поразил ужасом безбожников, и они не дерзнули ни к чему прикоснуться». Я точно видел все мне сказанное: открытое лицо и руки святого были совершенно целы, и я с благоговением к ним приложился [Там же: 384–385].

Шаховской приписывает себе важную роль в очищении храмов после французов. Он несколько раз указывает на то, что именно он «запечатал их своей печатью», хотя в других источниках, описывающих этот сюжет, мы не встречаем имени Шаховского. Зато в воспоминаниях Бенкендорфа, написанных в 1816 г., мы находим описание его ужаса при виде обезображенных храмов, изуродованных мощей и гробниц, разграбленных церковью. Бенкендорф утверждает, что *именно он* опечатывал храмы [Бенкендорф: 78]. Шаховской, принимая эту роль на себя, воспользовался случаем, чтобы передать дух нации, основанный на святости веры и чувстве патриотизма. Этим русские у него отличаются от французов, которые начали войну и у которых нет ни веры, ни патриотизма; их глава Наполеон действует, по мысли Шаховского, не во имя Франции, а в своих собственных целях [Шаховской 1836: 378]. Таким образом, французский дух оказывается слабее русского.

Несмотря на весь описанный ужас деяний наполеоновской армии, Шаховской дважды замечает во французах и положительные качества. Во-первых, в воспоминаниях о поездке в послереволюционную Францию Шаховской пишет, как на обратном пути в Ахен он увидел в католическом храме молящихся французских эмигрантов и не мог сдерживать слез от того, как усердно молятся французы, не потерявшие Бога в своей душе. Во-вторых, он, хотя и не без иронии, но отдает должное французам в Москве, которые сделали исключение для одного-единственного храма — «из всегдашнего уважения к прекрасному полу, исполнили просьбу оставшихся в монастыре, хотя только престарелых, монахинь и учтиво не осквернили в нем храма Божия» [Шаховской 1836: 390].

Эти эпизоды свидетельствуют о попытке Шаховского, в соответствии со своими идеями, воссоздать национальные характеры участников войны. Очень важным мотивом его воспоминаний становится неоднозначность в изображении этих характеров. Не все находящиеся на стороне русских оказываются положительными героями. Так, начальник кремлевских караулов татарин Ельмурзин (как его называет Шаховской) вместо того, чтобы помочь босой дочери немецкого профессора, вышедшей на улицу попросить хлеба, задержал ее и приставил к ней стражу [Там же: 383].

Неоднозначность наблюдается и в изображении крестьян, среди которых далеко не все вели себя патриотично. Отличительными особенностями характера подмосковных крестьян Шаховской называет их «досужество и сметливость» и вместе с тем — развратность и корыстолюбие, замечая, что после ухода французов они приехали в Москву на возах, чтобы «захватить недограбленное». В воспоминаниях Бенкендорфа мы находим аналогичный эпизод:

Неприятель, очищая Москву, поджег то, что еще уцелело от несчастного города; у нас не было никаких средств потушить пожар, который всюду увеличивал беспорядок и бедствия; крестьяне толпою устремились грабить и захватывать магазины с солью, медную монету казначейства и винные погреба. Весь наш отряд, как бы затерявшийся в огромном пространстве Москвы, едва был достаточен, чтобы сдерживать чернь, вооруженную оружием у неприятеля [Бенкендорф: 79].

Описывая бесчинства русских крестьян, Шаховской приводит рассказ, услышанный от Бенкендорфа, который приехал «в Волоколамск для захвата там Французских Фуражиров, уже не нашел

в городе ни неприятелей, ни Русских: одни врасплох перерезаны или сожжены в домах, а другие, т. е. собравшиеся на удальство крестьяне, скрылись» [Шаховской 1836: 376]. В воспоминаниях Бенкендорфа вооруженным крестьянам, нападающим на французов, посвящено немало места [Бенкендорф: 119–120]. Там же мы встречаем сюжеты о крестьянах, которые отважно дрались против французов, заходивших в их деревни, и о том, как крестьяне брали врагов в плен или убивали их:

Появление наших войск, приведших с собою большое количество пленных, оживило новым мужеством жителей. Многие помещики, равно как Вельский и Сычевский Исправники, вооружа крестьян своих, действовали <...> с большим успехом против неприятелей <...> Крестьяне, укрывая жен и детей, также имущество и скот в леса, с редким мужеством ополчались за храмы Божии и собственные дома свои. Они поражали Французов у них же самих отнятым оружием, и тех, которые попадались им в руки, **предавали ужаснейшим истязаниям и мучительной смерти** <...> Майор Прендель, посланный к Звенигороду, нашел там вооруженных крестьян, которые с храбростью и усердием, достойным Русских, содействовали ему поражать неприятеля в разных сшибках [Там же: 116, 120].

В воспоминаниях Шаховского с особой подробностью представлены те же сюжеты, из которых наиболее интересным для нас является упоминание о сычевских крестьянах. Ориентация на воспоминания Бенкендорфа, таким образом, не вызывает сомнений, хотя в тексте Шаховского присутствуют переключки и с другими текстами, например, с его ранними пьесами, в которых отражена крестьянская партизанская война против врагов.

Опера-водевиль в двух действиях «Крестьяне, или Встреча незванных», поставленная 23 ноября 1814 г., оказывается первой послевоенной пьесой Шаховского. Она не отражает его собственного военного опыта, но основана на широко распространенном сюжете эпохи. Пьеса имела успех, поскольку, по мысли ряда исследователей [Арапов: 231; Ярцев: 72; Зотов: 20; Гозенпуд: 28], Шаховскому удалось мастерски изобразить схватку между французами и русскими крестьянами (эти же сюжеты подробно представлены Шаховским и в его воспоминаниях). Конечно, успех этой пьесы не сопоставим с триумфом «Казака-стихотворца», однако она ставилась с 1814 по 1819 гг. 24 раза [ИРДГ 2: 485].

Сопоставляя концепции «Воспоминаний» и ранних пьес, можно утверждать, что их объединяют два главных мотива: религиозный (в решающие минуты всех спасал Бог) и патриотический (дух народа помог победить Наполеона). Так, в пьесе «Крестьяне, или встреча незваных» Шаховской изображает подлинных русских национальных героев, причем таковым оказывается почти каждый положительный персонаж. Они не боятся пожертвовать своей жизнью и имуществом, чтобы защитить землю от врагов — в отличие от русских, испорченных цивилизацией и чужеземным влиянием (это вообще распространенный мотив у Шаховского, см.: [Киселева 1997: 84]). Автор не называет точного места действия, однако по ряду деталей мы понимаем, что оно происходит в Сычевском уезде Смоленской губернии — именно о нем Шаховской будет говорить потом в своих воспоминаниях.

Крестьяне в пьесе озабочены отъездом их барина, отправившегося воевать против французов, ворвавшихся «в Святую Русь» (именно так называется Россия на протяжении всей пьесы). По слухам они узнают, что французский отряд движется к их деревне, и без размышлений собираются защищаться с оружием в руках. Подбадривая друг друга напоминаниями о заветах православной веры и о былых русских победах, они поднимают свой патриотический дух (так же действуют потом и солдаты в воспоминаниях Шаховского). В оппозицию к ним поставлен другой персонаж — богатый винокур Дребедня, обучавшийся за морем и «научившийся любить все нерусское», в том числе и церковь. Он пытается уговорить крестьян отказаться от идеи похода на французов, объясняя это тем, что воевать должны солдаты, а не «мирные поселяне», которым он советует гостеприимно встретить врага, и преподнести хлеб-соль [Шаховской 1815: 31]. Это — «французское» понимание войны. Патриотичные русские крестьяне видят ее совсем по-иному: «Вот им наша хлеб соль», — говорит герой пьесы Василий, показывая свою пику [Там же]. Другой герой пьесы, Ваня, побывав на поле битвы, прибегает к девушкам и рассказывает, как крестьяне расправились с врагом:

КАТЯ. Да где неприятели?

ВАНЯ. По разным местам; иные в огне греются, другие в прудукупаются; а кой какие по улицам валяются.

МАША. Растолкуешь ли ты?

ВАНЯ. Да что вам толковать, супостатов как не бывало, все прибранные, одни на том свете, а другие в полоне.

<...>

ВАНЯ. <...> И пошла потеха. Только и они <французы. — К. Н.> догадливы, в избы, да и ну из окон отстреливаться. Тут староста закричал: ребята! Давай огня, давай соломы, окладывай избы, зажигай! Начинай с моей, Бог поможет, другие выстроим: не так ли? — А мужики все в один голос: так, да и ну жечь. Неприятеля вида беду не минучю, как бы вон; ан не тут-то и было, приперли двери [Шаховской 1815: 40, 42].

Ключевой момент схватки — это пожар, сожжение собственных домов, с запертыми внутри французами. Зрители 1810-х гг. видели на сцене будто «инсценировку» пожара Москвы, только в микромасштабе. Сопоставление текстов пьесы и воспоминаний показывает, что в обоих случаях Шаховской пытается говорить «народным языком», хотя в воспоминаниях сюжет представлен более детально и производит устрашающее впечатление:

Усталые мародеры забрались в избу на ночлег, мужики обещались выстроить хозяину новую, да около полуночи подослали в подклеть мальчика прислушать, что делают **незванные гости?** Храпят! Крестьяне, благословясь, потихоньку подкрались, **приперли бревенцом дверь, привалили хворосту к сенцам, зажгли и потешили свою душеньку криком и воем горящих с избою злодеев Святой Руси** [Шаховской 1836: 398].

Сюжеты про то, как крестьяне с вилами атаковали пришедших в их деревню французов, были достаточно частотны. О таких случаях сказано и в книге 1813 г. «Наполеон и французы в Москве»: «Все селения Московской и Калужской Губерний ополчались для отмщения за учиненные Французами злодеяния, и **убивали ежедневно тысячи сих мародеров**» [НФМ: 130]. Описывая резню, которую устраивали крестьяне, Шаховской пишет в воспоминаниях: «Но не это ли (пусть и варварство) помогло Русскому Царю сорвать поносные цепи слишком своекорыстного просвещения? У нас встречали Наполеонцев **не с хлебом и солью**, а с топором и рогатиной» [Шаховской 1836: 377].

В воспоминаниях, написанных много позже окончания войны, Шаховской обнаруживает больше чувствительности; как бы потрясенный жестокостью крестьянских расправ он пишет: «Храбрые Сычевские крестьяне <...> вооружились чем попало <...>

не давали по всей округе прохода мелким неприятельским отрядам, дрались беспощадно пешие и на конях, и я слышал ужасные действия их народной мести» [Шаховской 1836: 376–377]. Так, одни французы, застигнутые врасплох, были **перерезаны или сожжены в домах**; более того, даже женщина смогла заколоть двух французов [Там же: 376]. Шаховской сообщает, что от таких крестьянских «потех» у него **«по коже дернул мороз»** [Там же: 398], однако в пьесе он изображает тот же эпизод менее сочувственно: как мы видели, один из героев называет это прямо «потехой».

Необходимо отметить, что «жестокость» крестьян Шаховской уравнивает их милосердием и жалостью к более несчастным; ярость народа находит объяснение и оправдание в безбожии французов и их кощунственном варварстве: «Но те же сердца, которые радушно готовы помогать страждущим, закипали яростию при виде вражеской силы и поругания церквей. Тогда уже иноземец, идущий против Бога и Святой Руси, переставал казаться им человеком» [Там же: 376]. В качестве примера крестьянского милосердия можно привести хозяйку дома, отведенного для захваченных врагов, которая омывала ногу пожилому пленному и, испугавшись, что вошедший в дом Шаховской начнет ее бранить, стала извиняться. В другом эпизоде крестьяне, увидев пленных хорватов, которые стали креститься по-православному, принесли им вкусной еды и на лошадях отвезли их в нужное место [Там же]. Мотив милосердия крестьян появлялся и на страницах журнала «Сын отчества»: в номере за 1816 г. говорится о бурмистре из села Сычевка, запершем французов в ими же захваченном доме, и впоследствии раненным одним из пленников. «Бурмистр, чувствуя приближение смерти, увенчал редкую свою храбрость Христианским милосердием, и завещал крестьянам не отомщать за смерть его Французам, которые обязаны сохранением жизни своей его просьбам и уважению поселян в последней его воле» [СО 2: 310–311]. Заметим, что мотив милосердия русских крестьян, истоки которого кроются в его православной вере, присутствует и в пьесе, когда крестьянка вскрикивает от ужаса, узнав о том, что ее собратья сделали с французами:

ВАРЯ. Ах какой страх, так они <французы. — К. Н.> бедняжки?

ВАНЯ. А тебе разве жаль их.

ВАРЯ. Стыдно сказать, а грех утаить, жаль: вить у них чай остались дети и жены [Шаховской 1815: 42].

О связи пьесы с воспоминаниями говорит еще один эпизод. Шаховской вводит в пьесу важного персонажа — старостиху Василису, которая собирает вокруг себя баб, чтобы пойти на помощь мужикам: «Да разве мы за тем вышли замуж, чтоб мужей в беде покидать? Схватим вилы, хвататы, косы, рогатины, что ни попало; да коли надо, то и на выручку нашим полетим. Докажем бусурманам, каковы Руския бабы — пойдем» [Там же: 36]. Шаховской не случайно дает старостихе такое знаковое для эпохи имя. В воспоминаниях о войне он делится еще одним эпизодом о старостихе Василисе Кожинной: она жила в Сычевском уезде — примерно в том же месте, где происходит действие в пьесе. Впервые информация о ней появляется в «Сыне отечества» в 1812 г., где говорится о том, что она с легкостью убила пленного француза, который отказался подчиниться ей, потому что она женщина [СО: 225]. Материалы о старостихе Василисе были перепечатаны в 1816 г., а точнее, что именно ей приводили захваченных в плен солдат, когда старосты не было на месте [СО 2: 315–316]. Также о ней известно, что она конвоировала захваченных французских мародеров в г. Сычевку [Попов]. Шаховской ссылается на слова графа Раstopчина, который видел ее лично, и именно она якобы поведала ему о том, как крестьяне расправились с французами: когда французы ворвались в ее дом, напились и уснули, крестьяне заживо сожгли их [Шаховской 1836: 398].

Важно упомянуть еще две ранние пьесы Шаховского, где изображается патриотизм народа. Во-первых, это анекдотическая опера-водевиль «Казак-стихотворец», поставленная накануне Отечественной войны, 15-го мая 1812 г., действие которой происходит в период Полтавской битвы. В этой пьесе автор поднимает тему малороссийского казачества — именно казаки оказываются сильными, преданными воинами и борцами за справедливость. В текст «Казака-стихотворца» включена песня: «Храбрые казаки / В деле удалцы! / Драться, гнать ли с драки, / Прямо молодцы! / Неприятель в поле / У них не зевай; / Наш же брат на воле / С ними отдыхай. / Они зорки, верны, / Лихи их кони; / Копья неизменны / В лагере они» [Шаховской 1815b: 27]. Эта пьеса отражает ту же «имперскую» идею патриотизма, о которой мы

говорили выше и согласно которой истинными патриотами оказываются не только русские. Пьеса была чрезвычайно популярна благодаря многочисленным песням. Например, зрителям очень нравились слова: «Неприятель, ворвавшийся в наше отечество, к вечной славе России вконец истреблен!» [ИРДТ 2: 325]. Опера «Иван Сусанин» 1815 г. создавалась также в контексте национально-патриотического подъема эпохи 1812 г. В отличие от других общепатриотических пьес, эта опера имеет более четкий монархический акцент [Киселева 2002: 284]. Народ персонифицирован в лице главного персонажа — Сусанина, который без раздумья предпочитает отдать свою жизнь за царя. Речь Сусанина: «Я смертию моею спасу вам другого отца. — А ежели мне жить, то не вы одни, вся наша вотчина, а может и вся Святая Русь осиротеет; чтож легче — беда одной семьи, или целого Государства?» [Шаховской 1815а: 38], — прямо перекликается с аналогичной сценой в пьесе «Крестьяне, или Встреча незваных», когда старый отец требует дать ему ружье, чтобы идти на французов, и не поддается на уговоры дочери и жены остаться с ними:

СТАРОСТА. Эх Викентьич не то: Ванюха, беги-ка принеси из светлицы мое ружье, с которым под тетеревей хожу, видишь коршуна налетели.

ВАСИЛИСА. Уж не драться ли ты собираешься?

СТАРОСТА. А разве мне руки сложа стоять, как ребята будут работать? [Шаховской 1815: 28].

И далее в песне:

СТАРОСТА. <...> *Поет.*

Ты не плачь, не плачь дочь любезна, <...>

Вас помилует сам Господь с небес.

Не губи в тоске своей младости,

Об отце твоём, ты не плачь не жалеи.

Бог привел его хотя на старости

Послужить Царю против злых врагов

[Там же: 29–30].

Подвиг Сусанина Шаховским трактуется как «добровольное самопожертвование сына-подданного во имя спасения отца-монарха <...>, предпринятое без всякого участия со стороны последнего» [Киселева 2002: 298]. В пьесе «Крестьяне...» мы видим почти аналогичную ситуацию.

Характер патриотизма, как он представлен в пьесах Шаховского времен наполеоновских войн, более радостный и оптимистический, в отличие от того, как он изображается в 1830-е гг. В новую эпоху Шаховской пишет пьесу иного жанра — трагедию «Смоляне в 1611 году». В ней герои не просто говорят о готовности жертвовать жизнью, но и отдают жизнь за отечество. По сюжету большинство героев погибает, но смерть оказывается для них предпочтительнее плена:

ШЕИН. Все слышали, все знаете, и боле
Мне нечего сказать,
Мы целовали крест Смоленска не сдавать;
Когда ж от города ключи на шее
Велите к королю бесчестно мне отнестъ —
Я повинуюсь вам: решите ж, что милее
Для вас: иль жизнь, иль честь?

ВСЕ. Честь! [Шаховской 1829]

Основной идеей трагедии оказывается «подвиг и героическая смерть за отечество» [Киселева 2004: 302]. Отказ от счастливого конца придавал большую «убедительность основной патриотической теме жертвы за Отечество» [Там же: 309]. Весь народ оказывается единым: они мыслят и чувствуют одинаково, независимо от пола, возраста и социального статуса; их сознание очень религиозно. Однако эта пьеса уже не снискала одобрения публики и была поставлена лишь дважды.

В «Воспоминаниях» 1836 г. религиозный и патриотический мотив становится еще более серьезным: Шаховской как бы меняет регистр восприятия одного и того же факта — то, что должно было вызывать смех или веселость в 1812 г., теперь вызывает катарсис, как положено в трагедии. Шаховской вполне осознает ужас убийства даже врага отечества и веры. Он и крестьян показывает теперь с иной стороны: не только как «досужих» и «сметливых», но и как «развратных» и «корыстолюбивых» [Шаховской 1836: 386].

Подведем некоторые итоги. Отвечая на вопросы, поставленные в начале статьи, мы можем сказать, что в основе воспоминаний Шаховского о войне 1812 г. лежит ряд произведений, как его собственных, так и других авторов. Мы не ставим точку в вопросе о выявлении источников мемуаров Шаховского, их явно гораз-

до больше, чем указано в настоящих заметках. Однако здесь мы ограничились лишь одним важным эпизодом — изображением крестьянской войны. Другие эпизоды и мотивы воспоминаний, такие, как знакомство с видными военными деятелями и отношения с ними, а также сама военная служба Шаховского требуют дополнительного исследования. Принимая во внимание тот факт, что автор «приукрашивает» некоторые эпизоды, мы должны помнить о том, что фикциональность мемуаров, по словам исследователей, «входит в горизонт читательских ожиданий и может включаться в авторский замысел» [ЦНП: 349]. Шаховской, понимая, что его воспоминания будут опубликованы, сделал акцент не на достоверности информации, а на живости изображения, или, как мы писали выше, — на передачу народного духа.

Нам было важно подчеркнуть, что отношение Шаховского к характеру партизанской крестьянской войны, к ее жестокости с течением времени несколько изменилось. В эпоху 1812 г. многие моменты подавались как проявление боевого духа, подкрепленного православной верой и любовью к царю и отечеству, когда смерть врагов оправдывалась, а крестьяне-патриоты счастливо избегали гибели. Этим обусловлен и выбор жанра — ранние пьесы написаны в жанре анекдотического водевиля, а опера «Иван Суссанин» получила счастливый конец, вопреки исторической правде. По прошествии времени, на рубеже 1820–1830-х гг., изображение народной войны перестает быть веселым анекдотом, а становится настоящей трагедией, в которой смерть ожидает не только врагов, но и истинных патриотов. В еще более поздних «Воспоминаниях» Шаховской переосмысляет отношение к народной войне: вынужденные убийства оказываются именно трагедией, а не боевой «потехой». Сами крестьяне, представленные в ранних пьесах как борцы с врагом, думающие только о благополучии своего отечества, в воспоминаниях получают уже иную, более «реалистичную» оценку.

И в пьесе «Крестьяне», и в «Воспоминаниях» Шаховской показывает, что народная война требует варварских методов, но они все-таки оправданны, поскольку сами «незванные гости» являются варварами. Однако и в пьесе, в которой с первого взгляда все предельно ясно и однозначно, появляется мотив милосердия, когда молодая крестьянка, узнав об ужасной участи, постигшей французов, называет их «бедняжками». Другой крестьянин соглашает-

ся с ней, говоря: «Оно бы и так», но прибавляет «да зачем их нелегкая сюда занесла?» [Шаховской 1815: 43] Крестьяне оказываются вынужденными любыми способами защищать главное в их жизни — свое отечество, царя и веру. Естественно, в пьесе Шаховской не мог представить крестьян, которые под предлогом войны занимаются грабежами, однако и этот мотив проскальзывает.

В своих «Воспоминаниях» Шаховской старается быть честным, выводом не только патриотические чувства современников 1812 г., но и негативные черты. Не забывает он упомянуть и о собственных заслугах, хотя тут же смягчает пафос самоиронией, рассказывая о том, как вместо ожидаемой награды от царя получил в пакете от А. С. Шишкова пачку листов с одой графа Хвостова.

ЛИТЕРАТУРА

- Арапов: *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861.
- Бенкендорф: *Бенкендорф А. Х.* Записки Бенкендорфа. 1812 год. Отечественная война. 1813 год. Освобождение Нидерландов. М., 2001.
- Бутурлин: *Бутурлин Д. П.* История нашествия императора Наполеона на Россию в 1812 г. СПб., 1823–1824. Ч. 2.
- Гозенпуд: *Гозенпуд А. А.* Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961.
- Зотов: *Зотов Р. М.* Князь А. А. Шаховской // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 14. № 4.
- ИРДТ 2: Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы. 1801–1825 // История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977. Т. 2.
- Киселева 1997: *Киселева Л. Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник 2. М., 1997.
- Киселева 2002: *Киселева Л. Н.* «Смольяне в 1611 году» А. А. Шаховского как попытка создания национальной трагедии // Тыняновский сборник. Девятые Тыняновские чтения: Исследования. Материалы. Вып. 11. М., 2002.
- Киселева 2004: *Киселева Л. Н.* К формированию концепта национального героя в русской культуре первой трети XIX в. // Лотмановский сборник 3. М., 2004.
- Малышкин: *Малышкин С. А.* История создания А. И. Михайловским-Данилевским «Описания отечественной войны в 1812 году» // Материалы Всеросс. науч. конф.: Проблемы изучения истории отечественной войны 1812 года. Саратов, 2002.

- Назарян: *Назарян Е. А.* Генерал-адъютант Ф. Ф. Винцингероде и ротмистр Л. А. Нарышкин во французском // Бородино и наполеоновские войны: Битвы. Поля сражений. Мемориалы: материалы XII Международ. науч. конф., посвящ. 195-летию Бородин. сражения. Можайск, 2008 / http://www.museum.ru/museum/1812/Library/Borodino_conf/2008/Nazarjan.pdf (дата просмотра: 20.02.2018).
- Новашевская 2016: *Новашевская К. А. А.* Шаховской — историк русского театра. Магистерская работа. Тарту, 2016.
- НФМ: Наполеон и французы в Москве. М., 1813. Ч. 1.
- Попов: *Попов А. И.* Партизаны и народная война в 1812 г. // Отечественная война 1812 года. Источники. Памятники. Проблемы: Материалы VIII Всероссийской научной конференции (Бородино, 6–7 сентября 1999 г.). Можайск, 2000.
- СО: Смесь // Сын отечества. СПб., 1812. Ч. 2.
- СО 2: Сын отечества. Собрание сочинений и переводов, изданных в продолжение войны 1812, 1813 и 1814 годов Николаем Гречем. СПб., 1816. Ч. 1.
- Тартаковский: *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика. М., 1980.
- ЦНП: *Боровикова М. В., Гузаиров Т. Т., Лейбов Р. Г., Смержевских-Смирнова М. А., Фрайман И. Д., Фрайман Т. Н.* Русские мемуары в историко-типологическом освещении: к постановке проблемы // «Цепь непрерывного предания...» Сборник памяти А. Г. Тартаковского. М., 2004.
- Шаховской 1815: *Шаховской А. А.* Крестьяне, или Встреча незваных. СПб., 1815.
- Шаховской 1815а: *Шаховской А. А.* Иван Суссанин. Опера в двух действиях. СПб., 1815.
- Шаховской 1815б: *Шаховской А. А.* Козак стихотворец. СПб., 1815.
- Шаховской 1829: *Шаховской А. А.* Смольяне в 1611 году. Театральное наследие. Вып. 4. СПб., 2005 / http://az.lib.ru/s/shahowskoj_a_a/text_1829_smolyane.shtml (дата просмотра: 20.02.2018).
- Шаховской 1836: *Шаховской А. А.* Двенадцатый год. Воспоминания князя А. А. Шаховского // Русский архив. 1886. Кн. 3.
- Ярцев: *Ярцев А. А.* Кн. А. А. Шаховской (Опыт биографии) // Отдельный оттиск из «Ежегодника императорских театров» сезона 1894–1895. СПб., 1896.

ИСТОЧНИКИ КОНЦЕПТА НАРОДНОЙ ВОЙНЫ В РОМАНЕ М. Н. ЗАГОСКИНА «РОСЛАВЛЕВ» (1831)

Екатерина Ящук
(Тарту)

Вплоть до выхода в свет романа «Война и мир» Л. Н. Толстого роман М. Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831) имел статус главного романа о главной для Российской империи войне¹, хотя современниками он был единодушно воспринят как более слабый по сравнению с предыдущим романом «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829). Критики связывали это обстоятельство с малой временной дистанцией между событиями и временем написания — меньше 20 лет (см.: [Полевой 1831: 543; Надеждин 1831: 222–224]). Жуковский еще до выхода «Рославлева» предупреждал Загоскина о возможной неудаче описания всем памятных событий средствами исторического вальтер-скоттовского романа [Жуковский 1830: 302–302]. Подобные опасения высказывал и С. Т. Аксаков в письме к С. П. Шевыреву [Аксаков 1878: 52]. В ответном письме Жуковскому Загоскин говорит о двух типах исторических романов: одни изображают исторических лиц, другие — историческую эпоху и показывают «целый народ, обычаи и нравы» [Загоскин 1903: 451], относя свой роман ко второму типу.

Хотя Загоскин очевидным образом ориентировался на образцы романов Вальтера Скотта, он в то же время стремился создать свой жанровый вариант исторического романа: без описания исторических лиц, зато отражающий дух народа и эпохи. Важной жанровой модификацией здесь оказался отказ от указания имен русских генералов: в романе, оставаясь неназванными, действуют

¹ Быстрое выдвижение Загоскина как автора патриотических исторических романов независимо от их оценки критиками, вероятно, способствовало его продвижению по службе. В 1831 г., в год выхода «Рославлева», Загоскину было пожаловано звание камергера высочайшего двора, он был назначен директором московских императорских театров и избран в действительные члены Российской академии.

Фигнер, Давыдов, Платов, Багратион, Милорадович. По имени упоминаются Александр I, Кутузов, Витгенштейн, Ростопчин — но они не задействованы в сюжете. Такая установка на изображение эпохи, а не лиц, и прием «неназывания» позволили использовать в качестве персонажей не просто исторических деятелей, как это делал В. Скотт, а еще живых людей и тех, кого современники знали лично.

С одной стороны, короткая временная дистанция позволяла Загоскину основываться на непосредственных впечатлениях очевидцев (в том числе, и собственных) и устных живых рассказах, с другой — можно предположить, что автор испытывал недостаток в достоверных источниках. Официальной истории войны 1812 г. еще не существовало, хотя необходимо указать на капитальный труд Д. П. Бутурлина «История нашествия императора Наполеона на Россию в 1812-м году» (СПб., 1823–1824), которым автор, несомненно, пользовался. Многие исторические исследования, документы и мемуары, посвященные походу Наполеона на Россию, были опубликованы уже после выхода романа Загоскина («Описание Отечественной войны» А. И. Михайловского-Данилевского вышло в 1839 г., «История Отечественной войны 1812 г.» М. И. Богдановича, которую использовал для романа «Война и мир» Толстой — в нач. 1860-х гг.). Такая ситуация позволяла Загоскину включиться в обсуждение событий и характера Отечественной войны, участвуя в создании мифа о народной войне и некоторых других.

Вопрос о характере работы автора над историческими источниками является одним из важных при обсуждении канона вальтер-скоттовского романа, который подробно описан многими исследователями (см.: [Долинин 1988; Альтшуллер 1996]). Следуя наблюдениям ученых, подчеркиваем стремление Скотта к мистификации и нарушению хронологии, а также смешение реальных и выдуманных документов в текстах романов (прием «тайственной рукописи», как назвал его Альтшуллер). Вопрос, насколько Загоскин следует в этом плане за Скоттом, не поднимался исследователями. До сих пор не существует и подробного реального и исторического комментария к роману «Рославлев».

В рамках этой статьи мы не сможем осветить этот вопрос в полной мере, но рассмотрим функцию источников при форми-

ровании концепта народной войны. Однако сначала необходимо высказать несколько более общих соображений.

И. И. Замотин в работе «Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе» отчасти коснулся метода работы Загоскина с источниками на примере «Юрия Милославского». Замотин пишет о том, как автор почти без изменений вставил в свой роман фрагменты из письма М. Н. Макарова, который по его просьбе дал подробные описания русского быта XVII в. [Замотин 1907: 346–347]. Наше исследование «Рославлева» подтверждает, что подобный метод обращения с источниками используется и в этом романе.

Так, в № 9 журнала «Сын отечества» (ноябрь 1812) был напечатан памфлет «Содержание разговора между Королем Неаполитанским и генералом Милорадовичем на передовых постах российской и французской армий в 29 день сентября 1812» [Содержание разговора: 99–103]. В романе Рославлев и Зарецкий становятся непосредственными «свидетелями» этого разговора, а патристический памфлет включается в текст полностью и без всяких изменений с помощью романного приема «подслушивания». К пяти страницам текста памфлета Загоскин добавляет только шесть ремарок, чтобы подчеркнуть контраст между нетерпением и досадой Мюрата и спокойной уверенностью Милорадовича («продолжал хладнокровно русской генерал», «перервал Мюрат, стараясь скрывать свою досаду и смущение» и пр.). Этот памфлет был хорошо известен современникам²: Мюрат жалуется на недопустимый образ войны, которую ведут казаки и русские крестьяне; Милорадович отвечает, что казаки истребляют фуражиров по его приказу, «крестьяне наши показывают себя достойными имени русских», а война такого рода уже знакома французам по Испании.

² Например, памфлет был перепечатан в собрании Ф. М. Синельникова «Анекдоты достопримечательнейших происшествий, случившихся в течение нынешней войны с французами» [Синельников 1813: I, 101–109], а в книге С. И. Ушакова 1822 г. «Деяния российских полководцев и генералов, ознаменовавших себя в достопамятную войну...» [Ушаков 1822: II, 175] говорится о «всем известном патристическом разговоре» Милорадовича с Мюратом.

Так же дословно приводятся в «Рославлеве» высочайшие манифесты Александра I, написанные А. С. Шишковым:

«Так! французы в России!.. Я не положу оружия, — сказал он, — доколе ни единого неприятеля не останется в царстве моем...» — и миллионы уст повторили слова царя русского! Он воззвал к верно-му своему народу. «Да встретит враг, — вещал Александр, — в каждом дворянине Пожарского, в каждом духовном — Палицына, в каждом гражданине — Минина...» — и все русские устремились к оружию [Загоскин 1987: 388].

Однако, несмотря на дословную цитату, текст манифеста, в отличие от разговора Милорадовича и Мюрата, приведен не целиком и не включен в нарративную ткань романа, он является частью исторической справки в начале одной из глав.

Говоря об исторических документах, включенных в текст романа Загоскина, необходимо упомянуть и об афишах московского градоначальника графа Ростопчина. Так, в одной из сцен романа воины московского ополчения зачитывают вслух половину афиши от 30 августа, а вторая, где Ростопчин призывал жителей вооружаться против французов подручными средствами, оказывается «растворена» в их разговоре. У Ростопчина: «Хорошо с топором, недурно с рогатиной, а всего лучше вилы-тройчатки: француз не тяжеле снопа ржаного» [Ростопчин 1889: 46]. У Загоскина отголосок этого призыва слышится, когда московские ополченцы обсуждают полную нехватку (фактически отсутствие) у них оружия, и один из них предлагает использовать вилы и рогатины [Загоскин 1987: 459].

Рассмотрим отдельные ключевые сюжеты романа: московский пожар, убийство купца Верещагина, партизанскую войну. Нас будут интересовать не реальные события, а их оценка в различных источниках и то, как эти оценки транслируются в романе Загоскина. Подобное исследование рефлексии событий войны 1812 г. было предпринято Р. Г. Лейбовым в статье «1812: две метафоры», нас, вслед за автором, тоже интересуют образы — «не идеологии, а имагологии», не язык (по Соссюру), а речь [Лейбов 1997: 75]. Интерпретация событий войны 1812 г. в разных документах и текстах — прекрасный пример того, как в диалоге и полемике формировался взгляд на русский патриотизм, и Загос-

кин своим романом непосредственно влиял на формирование его концепции.

Подчеркнем, что Загоскин не был очевидцем событий в Москве — он участвовал в войне с Наполеоном в составе петербургского ополчения в корпусе Витгенштейна при взятии Полоцка, а затем в осаде Данцига. Поэтому, изображая московские события, он неизбежно должен был обратиться к историческим источникам и к воспоминаниям очевидцев. Сам автор упоминает в романе воспоминания Филиппа Поля де Сегюра, адъютанта Наполеона во время русской кампании. Его «История Наполеона и Великой армии в 1812» (“*Histoire de Napoléon et de la Grande Armée, pendant l’année 1812*”) в 2-х т. была опубликована во Франции в 1824 г. и за три года выдержала 10 изданий. Говоря о московском пожаре, Сегюр называет его виновником московского градоначальника Ростопчина и видит в этом «величественное решение», пример самоотвержения и «какой-то древней отваги» [Сегюр 2014: 236], которые обеспечили графу славу в истории. Можно отметить, что симпатия Сегюра к Ростопчину во многом объясняется их личным знакомством и общением в послевоенном Париже (более того, они были родственниками: дочь Ростопчина была женой племянника Сегюра). В романе Загоскина Сегюр представлен как эпизодический персонаж, который, как и его прототип, восхищается диковатой отвагой русских, из «беспредельной любви к отечеству» [Загоскин 1987: 482] сжегших Москву, однако романский Сегюр не упоминает в связи с пожаром о Ростопчине.

Важным для Загоскина источником при описании Москвы осенью 1812 г. нам представляются воспоминания князя А. А. Шаховского. Их текст был создан в 1836 г., т. е. уже после выхода «Рославлева», но начиная с 1815 г. Шаховской был близким другом Загоскина, а в период создания им романа жил в Москве, так что можно наверняка говорить, что его устные воспоминания были Загоскину известны. Шаховской подчеркнул колебания Ростопчина, который то приписывал себе пожар как заслугу, то отрекался от нее. Действительно, в 1823 г. в Париже была опубликована брошюра Ростопчина «Правда о московском пожаре», где он отвергает обвинения в свой адрес. Однако мнения о причинах московского пожара разнятся. Шаховской тоже говорит о пожаре в Китай-городе как о деле французов [Шаховской 1886: 395].

В № 1 «Сына отечества» за 1812 г. замысел московского пожара приписывается Наполеону («не русские, а твоё бешенство зажгло или повелело зажечь ее» [СО. 1812. № 1. С. 7]). В анонимном сочинении 1813 г. (в каталоге РГБ его авторство приписывается близкому к Ростопчину А. Я. Булгакову) «Русские и Наполеон Бонапарте», подписанном псевдонимом «московский житель», говорится, что Наполеон приказал «зажечь оставшиеся в Москве дома и подорвать Кремль» [Русские и Наполеон 1813: 122]. При этом автор ничего не говорит о причастности Ростопчина к пожару, и упоминает только о деятельности губернатора за пределами Москвы [Там же: 108–109]. В другом анонимном сочинении «Наполеон и французы с подробным описанием всех достопамятных и незабвенных для России происшествий...» французам приписывается вина за пожар, который описывается следствием грабежей, а не чьего-либо приказа, Наполеон же приказывает только подорвать Кремль [Наполеон и французы 1813: 117]. Д. П. Бутурлин пишет, что Ростопчин «вооружившись пламенником, опустошившим Москву, последовал только примеру, прежде сего уже показанному народом» [Бутурлин 1823–1824: II, 8], т. е. Ростопчин не учил своими действиями уничтожению имущества при приближении врага³, а сам следовал примеру народа.

Загоскин решает вопрос о московском пожаре со свойственной ему прямотой. Он решительно разделяет два события: подрыв Кремля и пожар. Подрыв Кремля и осквернение церковей в его романе трактуются как доказательство варварства и безбожия французов, а о пожаре автор говорит: «Мы не уступим никому чести московского пожара: это одно из драгоценнейших наследий, которое наш век передаст будущему» [Загоскин 1987: 483]. Напомним, что в этом же духе трактует события и Пушкин в своем «Рославлеве»: пушкинская Полина начинает «гордиться именем россиянки», когда Сеникур говорит ей, что Москву зажгли русские [Пушкин 1978: 146].

³ Примечателен театральный акт сожжения Ростопчиным своего имения Воронцово, на воротах которого он якобы оставил надпись для захватчиков, уведомляющую, что здесь они найдут только пепел [Синельников 1813: II, 133–134]. На процедуру сожжения имения Ростопчин «пригласил многих генералов, гостям были розданы факелы для участия в разрушении» (цит. по: [Кизеветтер 1915: 181]).

Московский пожар в интерпретации Загоскина — патриотический подвиг русского народа, и Ростопчин в связи с ним не упоминается. Инициаторами «патриотического» пожара становится у Загоскина московское купечество и мещанство. Сюжет о московских каретных мастерах, которые сожгли свой товар, чтобы он не достался французам, Загоскин заимствует из исторического сочинения 1813 г. Я. Деминского «Поход Наполеона в Россию...» [Деминский 1813: 105]. Образованные и высокородные герои в «Рославлеве» ужасаются виду горящей Москвы. Только партизан (прототипом которого был А. С. Фигнер) видит в московском пожаре счастливую возможность разжечь всенародную ненависть к французам, независимо от того, что послужило ему причиной: «Посмотрите, как народ примется их душить! Они, дискать, злодеи, сожгли матушку-Москву! А правда ли это или нет, какое нам до этого дело? Лишь только бы их резали» [Загоскин 1987: 470]. Зарецкий, которому партизан говорит это, ужасается жестокому расчету, с каким могут быть использованы народные простодушие и доверие.

Купец-предатель, под которым подразумевается Верещагин, выведен в романе без упоминания имени. Его казнь не описывается, о ней лишь сообщает ненадежный нарратор — прохожий купец — объясняя героям причину давки на улице. Загоскин мог опираться на воспоминания Шаховского, которому, по его свидетельству, рассказывал о казни купца Верещагина граф Ростопчин. Также Загоскин мог использовать мемуары Поля де Сегюра, который тоже не мог быть свидетелем события и повествовал о нем со слов все того же Ростопчина. Сегюр приводит красочный эпизод, явно защищающий честь московского градоначальника от обвинений в незаконной жестокости:

Два человека: русский и француз... были вырваны из рук этой дикой орды. Их притащили к Ростопчину. Губернатор упрекнул русского в измене. Это был сын купца; его настигли в ту минуту, когда он призывал народ к бунту <...> В последний момент прибежал его отец. Можно было ожидать, конечно, что он вступится за своего сына. Но он потребовал его смерти. Губернатор разрешил ему переговорить с сыном и благословить его смертью. «Как! Чтобы я благословил изменника?» — вскричал он с яростью и тотчас же обернувшись к сыну, проклял его, сопровождая свои слова свирепым жестом. Это был сигнал к казни [Сегюр 2014: 224].

Загоскин использует в романе этот эпизод, совершенно перерабатывая его и оставляя только отдельные мотивы. В романе у молодого купца (Верещагина) есть приятель-француз, который передает ему прокламации Наполеона к московским жителям для перевода, но отца, проклинающего сына-предателя, Загоскин не упоминает. Он снова обращается к фигуре ненадежного рассказчика для развертывания не вполне этически удобного мотива. Купец Андрей Власьянович, который уличил Верещагина в измене, сокрушается: «Господи боже мой, до чего мы дожили! Русской купец — и, может быть, сын благочестивых родителей!..» [Загоскин 1987: 441–442]. Загоскин таким способом стремится подчеркнуть, что среди русских подобные случаи — исключение, и возникают они под «иноземным» влиянием.

Примечателен эпизод, где крестьянские ополченцы хотят убить Рославлева, переодетого во французский мундир, но его узнает старик, служивший с отцом Рославлева, и крестьяне просят героя возглавить их отряд [Там же: 516–520]. Отчасти это автоцитата Загоскина из романа «Юрий Милославский», где крестьянский отряд так же принимает главного героя за врага, и он спасается благодаря священнику, знавшему его отца [Там же: 239–244]. Кроме того, изображение крестьянского отряда встречается в опере-водевиле А. А. Шаховского «Крестьяне или Встреча незваных» (1814). Источником для описания крестьянского ополчения авторам могли послужить многочисленные свидетельства о военных действиях против французов крестьян Сычевского уезда Смоленской губернии [СО 1816: 310–311, 340–341; Синельников 1813: I, 32–33; Бенкендорф 2001: 119–120⁴]. Но гораздо более интересно совпадение эпизода с крестьянским отрядом в «Рославлеве» с аналогичным эпизодом в романе Ф. В. Булгарина «Петр Иванович Выжигин», опубликованном несколькими месяцами ранее романа Загоскина [Булгарин 1834: III, 19–25]. Замечательно совпадение деталей в обоих романах: русский офицер оказывается в крестьянском отряде, переодетый во вражескую форму, его хотят убить, а затем просят возглавить отряд. Поскольку Загоскин и Булгарин писали свои романы, независимо друг от друга,

⁴ Воспоминания А. Х. Бенкендорфа были опубликованы Ф. Н. Глинкой в 1817 г. в «Военном журнале».

очевидно, что у этих эпизодов существует единый источник. К сожалению, обнаружить его нам пока не удалось.

Исследователи отмечали, что Александру I не была близка идея национальной и тем более народной войны, а выдвижение на значимые государственные должности националистически ориентированных идеологов Шишкова и Ростопчина было вынужденным шагом. Войну против Наполеона он воспринимал как сражение со злом, а себя видел «Спасителем Европы» [Зорин 2001: 253–255]. Р. Уортман, основываясь на официальных манифестах 1812 г., проанализировал факт исключения народа из имперского сценария, где заслуга победы смещалась с «народа» на божественный промысел [Уортман 2002: 294–297]. Идея народной войны оказалась исключена из официальной идеологии, однако в одной из первых историографий войны 1812 г. — книге Д. П. Бутурлина «История нашествия императора Наполеона на Россию» — отводится достаточно места народной войне, под которой автор понимает и простонародную (крестьяне сжигали свои дома и хлеб перед приходом французов и ополчались на них)⁵, и партизанскую, особенно отмечая заслугу Д. В. Давыдова в замысле и воплощении идеи «летучих» отрядов [Бутурлин 1823–1824: II, 4–36].

Сюжет об артиллерийском офицере, затем партизане, под которым подразумевается А. С. Фигнер, является важной частью темы народной войны в романе «Рославлев». Его личность была окружена многочисленными мифами и легендами уже в эпоху 1812 г. — сошлемся здесь на исследование Е. Грачевой и А. Вострикова [Грачева, Востриков 1999]. Загоскину дал сведения о Фигнере и даже прямую оценку его деятельности Д. В. Давыдов. В письме к Загоскину от 6 марта 1830 г. Давыдов говорит о таких личных качествах Фигнера как безбожие, безнравственность, бессовестность, «бесчувствие к горю ближнего, коварство, отважность, предприимчивость» [Давыдов 1877: 698]. Он с неприязнью

⁵ В. С. Парсамов, говоря о конструировании идеи народной войны, показывает, что эта идеология начала складываться с первых шагов осмысления войны 1812 г. и трактовалась неоднозначно. Само словосочетание «народная война» могло означать войну национальную, отстаивающую национальную независимость (такое понимание вполне отвечало задачам правительства), и войну с широким участием крестьянских масс [Парсамов 2012: 69–71].

свидетельствует о нескольких случаях убийства Фигнером пленных и ссылается на другие рассказы о том же:

Знаю от людей <...> ему доселе приверженных и рассказывающих о сем, как о деле <...> принадлежащем глубокой политике, потому что имело основанием привязать к себе чернь, всегда алчущую подобного рода зрелища [Давыдов 1877: 697].

В романе Загоскина есть несколько эпизодов расправы над пленными: частью ответственность за них возложена на казаков и простонародье, но особенно выделена личная ненависть к французам артиллерийского офицера, т. е. Фигнера. Образ начальника партизанского отряда в «Рославлеве» имеет демонические черты, и лишь его участие в войне против французов не позволяет отнести его к отрицательным персонажам.

Однако образ Фигнера, как и изображение партизанской войны вообще позволяет Загоскину столкнуть между собой два понимания войны — французами и русскими. Французы в «Рославлеве» называют войну, которую ведут с ними русские, варварской: «Наполеон досадовал, называл нас варварами, не понимающими, что такое европейская война» [Загоскин 1987: 484]. Варварская война, в глазах французов, вытекает из варварства русской нации. Варварами, скифами и калмыками называет в романе русских Наполеон⁶. Московские горожанки именуются французами дикарками, потому что бросились в реку «оттого, что двое гвардейских солдат предложили им погулять и повеселиться вместе с ними» [Там же: 489]. По Загоскину оказывается, что французы считают варварством патриотический подъем и проявления национального самосознания, естественно возникающие во время народной войны. Загоскин оценивает такого рода действия как проявление подлинного народного духа, хотя и не скрывает «издержек» партизанской войны с ее измененным восприятием моральных норм.

⁶ Сегюр в своих воспоминаниях приводит многочисленные свидетельства того, что Наполеон называл русское командование и народ варварами и скифами, имея в виду «дикость» их поведения. Сам Сегюр называет скифами казаков из-за их экзотического внешнего вида [Сегюр 2014: 195].

Представление о войне 1812 г. как о войне народа — продукт идеологического строительства [Парсамов 2012: 69–71], в котором — добавим мы — не последнюю роль сыграл роман Загоскина «Рославлев». Подводя итоги, выделим совершенно разные методы работы Загоскина с историческими источниками: от дословного текстуального заимствования до полной переработки в романном духе, когда из бывших в источнике мотивов собирается нечто новое. Кроме того, очень широк диапазон этих источников: это и официальные документы, и исторические сочинения, и личные свидетельства, и публицистика, и изящная словесность (этой темы в рамках этой статьи мы не касались), и слухи, и легенды. Роман «Рославлев», неоднозначно встреченный современниками из-за «натянутостей» его положений и характеров (см.: [Полевой 1831; Надеждин 1831; Пушкин 1979⁷], при более пристальном рассмотрении оказывается серией полемических высказываний по поводу интерпретаций событий, поступков и идей 1812 г., формирование которых в 1830-е гг. шло полным ходом.

ЛИТЕРАТУРА

- Аксаков 1878: Из бумаг С. П. Шевырева // Русский архив. 1878. Кн. 5.
 Альтшуллер 1996: *Альтшуллер М. Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х гг. СПб., 1996.
 Бенкендорф 2001: *Бенкендорф А. Х.* Записки Бенкендорфа. 1812 год. Отецественная война. 1813 год. Освобождение Нидерландов. М., 2001.
 Булгарин 1834: *Булгарин Ф. В.* Петр Иванович Выжигин, нравоописательный-исторический роман XIX века / Сочинение Фаддея Булгарина. СПб., 1834. Ч. 1–4. Изд. 2.
 Бутурлин 1823–1824: *Бутурлин Д.* История нашествия императора Наполеона на Россию в 1812-м году, с официальных документов и других достоверных бумаг Российскаго и Французскаго Генерал-Шта-

⁷ Пушкин писал в письме Вяземскому 3 сентября 1831 г.: «То, что ты говоришь о “Рославлеве”, сушая правда; мне смешно читать рецензии наших журналов, кто начинает с Гомера, кто с Моисея, кто с Вальтер Скотта; пишут книги о романе, которого ты оценил в трех строчках совершенно полно, но к которым можно прибавить еще три строчки: что положения, хотя и натянутые, занимательны; что разговоры, хотя и ложные, живы, и что все можно прочесть с удовольствием (итого 3 строчки ½)» [Пушкин 1979: 66].

- бов сочиненная <...> Д. Бутурлиным. С Французского же на Российский язык переведена <...> А. Хатовым. СПб., 1823–1824. Ч. 1–2.
- Грачева, Востриков 1999: *Грачева Е., Востриков А.* Вагнер, Finkein, Фигнер и другие (Опыт комментария к легенде о герое-партизане) // РОССИЯ. Вып. 3 (11): Культурные практики в идеологической перспективе. Россия, XVIII – начало XX века. М., 1999.
- Давыдов 1877: Письма Д. Давыдова к М. Загоскину // Русская старина. 1877. Т. 20.
- Деминский 1812: *Деминский Я.* Поход Наполеона в Россию или Описание происшествий, бывших в России в 1812 году во время нашествия французов с народами всей Европы и бегства их... М., 1812.
- Долинин 1988: *Долинин А. А.* История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988.
- Жуковский 1830: *Жуковский В. А.* Письмо от 12 янв. 1830 // Раут: Ист. и лит. сб. М., 1852. Кн. 3. С. 302–303.
- Загоскин 1903: Письма к В. А. Жуковскому разных лиц. Письмо М. Н. Загоскина 20 января 1830 г. // Русская старина. 1903. Т. 115. № 8.
- Загоскин 1987: *Загоскин М. Н.* Рославлев, или Русские в 1812 году // Загоскин М. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1987. Т. 1: Историческая проза.
- Замотин 1907: *Замотин И. И.* Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе. СПб., 1907. Т. 2.
- Зорин 2001: *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла...: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2004.
- Кизеветтер 1915: *Кизеветтер А. А.* 1812 г. Ф. В. Ростопчин // Кизеветтер А. А. Исторические отклики. М., 1915. С. 25–186.
- Лейбов 1997: *Лейбов Р. Г.* 1812: Две метафоры // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. 2. Новая серия. Тарту, 1997.
- Надеждин 1831: *Надеждин Н. И.* «Рославлев, или русские в 1812 году» (М. Н. Загоскина) // Телескоп. 1831. № 14.
- Наполеон и французы 1813: Наполеон и французы в Москве, с подробным описанием всех достопамятных и незабвенных для России происшествий; с показанием знаменитых сражений, бывших в Польше, Лифляндии, средней России, в Пруссии и Саксонии; с изображением состояния всех Государств, находившихся в союзе с Наполеоном во время сея брани. М., 1813.
- Парсамов 2012: *Парсамов В. С.* Опыт конструирования идеи народной войны 1812 // НЛЮ. 2012. № 118.
- Полевой 1831: *Полевой Н. А.* Рославлев, или Русские в 1812 году. Сочинение М. Загоскина <Рец.> // Московский Телеграф. 1831. № 8. Апрель.
- Пушкин 1978: *Пушкин А. С.* <Рославлев> // Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 5.

- Пушкин 1979: Письмо к П. А. Вяземскому // Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 10.
- Ростопчин 1889: Ростопчинские афиши 1812 года. СПб., 1889.
- Русские и Наполеон 1813: <Булгаков А. Я.> Русские и Наполеон Бонапарте. М., 1813.
- Сегюр 2014: *Сегюр Ф-П.* История похода в Россию. Мемуары генерал-адъютанта. М., 2014.
- Синельников 1813: *Синельников Ф. М.* Анекдоты достопримечательнейших происшествий, случившихся в течение нынешней войны с французами... СПб., 1813.
- СО 1816: Сын Отечества. Собрание сочинений и переводов, изданных в продолжение войны 1812, 1813 и 1814 годов Николаем Гречем. СПб., 1816 Ч. 1. 2-е, испр. изд.
- Содержание разговора: Содержание разговора между Королем Неаполитанским и генералом Милорадовичем на передовых постах российской и французской армий в 29 день сентября 1812 года // Сын Отечества. 1812. № 9.
- Уортман 2002: *Уортман Р. С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. М., 2002. Т. 1.
- Ушаков 1822: *Ушаков С. И.* Деяния российских полководцев и генералов, ознаменовавших себя в достопамятную войну с Франциею, в 1812, 1813, 1814 и 1815 годах, с кратким начертанием всей их службы, с самого начала вступления в оную. М., 1822.
- Шаховской 1886: Двенадцатый год. Воспоминания князя А. А. Шаховского // Русский архив. 1886. Вып. 11.

«ФОНВИЗИН»: ПИСАТЕЛЬ
И ГОСУДАРСТВЕННАЯ СЛУЖБА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ П. А. ВЯЗЕМСКОГО

Тимофей Лукашевский
(Москва)

В письме к А. И. Тургеневу от 25 октября 1835 г. П. А. Вяземский определил себя как «охотника критико-биографизировать» [ОА: III, 275]. Самым масштабным результатом этой *охоты* Вяземского стала биография Д. И. Фонвизина. Писавшаяся в 1823–1831 гг. и печатавшаяся отдельными главами в периодике и альманахах на протяжении следующих одиннадцати лет, она была полностью издана только в 1848 г. Сочинение Вяземского редко привлекал к себе специальное внимание исследователей. Все самое важное из сказанного на сегодняшний день о «Фонвизине» (далее — *ФВ*) содержится в работах, имеющих главным объектом изучения другие области — например, комментарий к текстам Пушкина, литературную полемику 1830-х гг. или ранние биографические сочинения самого Вяземского. Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы, поместив *ФВ* в период создания текста, определить его задачи и функциональное значение. Этот подход позволит нам прояснить стратегии Вяземского — биографа и историка.

Мы предлагаем, следуя терминологии П. Бурдые, понимать *ФВ* как манифестацию литературных и политических воззрений Вяземского. Таким образом, одной из основных исследовательских задач становится описание поля (контекста), в котором произведение было создано. П. Н. Берков полагал, что Вяземский «не случайно приурочил выпуск своей <...> книги к 1848 г., когда начал действовать новый “Современник”, когда наиболее злободневным литературным произведением было рукописное “Письмо Белинского к Гоголю”». По мнению Беркова, и все публицистические выпады, «и Фонвизин, и литература XVIII в. были использованы Вяземским для борьбы с Белинским» [Берков 1964: 80]. Сейчас, когда хорошо известна история текста, такая точка зрения выглядит не совсем убедительной.

Главные исследователи *ФВ* В. Э. Вацуро и М. И. Гиллельсон искали ответ на этот вопрос в событиях 1830-х, а не 1840-х гг. (см., например: [Гиллельсон 1969]). Они подробно восстановили общий литературный контекст этого десятилетия и сосредоточили внимание на Пушкине. Уже самые первые публикации, имеющие отношение к *ФВ*, исследователи трактуют как «факт литературной борьбы» между лагерем т. н. литературной аристократии и т. н. торговой литературы [Новонайденный автограф 1968: 60]. В этом отношении главным аргументом Вяземского служит идеализированный образ XVIII века.

Не оспаривая выводов Вацуро и Гиллельсона и не соглашаясь с гипотезой, но поддерживая подход Беркова, мы обратимся к рассмотрению контекста времени, когда у Вяземского возник замысел *ФВ*. Такой шаг продиктован, прежде всего, самим жанром биографии. Ю. М. Лотман подчеркивает, что «между “тем, кто имеет биографию” и тем, кто ее не имеет, но будет читать, должно появиться еще одно лицо — тот, кто ее напишет» [Лотман 1992: 366]. Исследователь фиксирует, что биограф «с усложнением семиотической ситуации <...> обретает <...> статус создателя», у которого может быть свой «замысел, стратегия его реализации, мотивировки выбора» [Там же: 369]. Так как в отличие от многих биографов Вяземский «заработал» себе «право на биографию» и «статус создателя», важной задачей становится изучить его стратегии как жизнеописателя.

В работе «Биография, репутация, анкета (О формах интеграции опыта в письменной культуре)» Б. В. Дубин утверждает, что биография — «это косвенное <...> воспроизведение (дублирование) схемы самопонимания и самопредъявления индивида теперь уже другим действующим лицом <...> в ситуации и акте биографирования» [Дубин 2001: 99–100]. По нашему мнению, Вяземский примеряет на себя автоконцепцию Фонвизина. Технически это осуществляется через то, что биограф «задним числом, из будущего, вводит в биографию героя отсутствующего в ней себя» [Там же: 119]. Таким образом, выпады Вяземского в адрес представителей торговой литературы, все признаки времени, о которых пишут Берков, Вацуро и Гиллельсон, можно понимать как необходимые декорации и реквизит, которые позволили автору чувствовать себя свободнее в системе координат XVIII века.

Здесь необходимо также поставить вопрос о том, почему Вяземскому стала необходима *пересборка индивидуального*?

Важной для нас оказалась и статья И. Е. Прохоровой «У истоков жанра биографии писателя в России: варианты авторской стратегии (на материале выступлений П. А. Вяземского как биографа)» [Прохорова 2008], в которой она описывает типы стратегий биографа. Особое внимание в работе уделено «Известию Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева». Прохорова отмечает: «По ходу непосредственно биографического повествования постоянно чувствуется “присутствие” автора, который всматривается в историю его <Дмитриева> государственной службы как бы сквозь призму собственного драматического опыта в этой сфере» [Там же: 40]. Проведение параллелей между обстоятельствами жизни биографирующего и текстом о жизни биографируемого выявляет новые стороны уже изученных текстов и ранее не отмеченные стратегии и практики. Ниже мы попробуем, анализируя *ФВ* и «Известие...» обнаружить такие параллели и развить намеченные Прохоровой идеи.

В завершение своего разбора «Известия...» исследователь справедливо утверждает: «В финале биографического очерка <...> предлагалась своеобразная программа поведения, конструирования своей будущей биографии претендентом на звание “писателя-гражданина”» [Там же: 42]. Этот вывод является центральным в статье, однако при анализе остальных биографических работ Вяземского, в том числе и *ФВ*, исследовательница о нем не упоминает. Таким образом, одной из задач нашей работы будет рассмотрение *ФВ* как текста о самом Вяземском.

В статье о поэтических обращениях Вяземского к императорской фамилии Т. Н. Степанищева показывает, что переход от Вяземского 1820-х к Вяземскому 1830-х гг. произошел неслучайно. Исследователь указывает факторы, позволившие поэту безболезненно осуществить *пересборку индивидуального*. По мнению Степанищевой, обращения к членам семьи императора жанрово восходят к стихам на случай, дружеским посланиям Вяземского 1810-х и 1820-х гг. Это было связано с тем, что поэт к началу 1840-х гг. утратил почти всех людей своего круга, а потому «вся система его литературных воззрений и привычек <...> оказалась под угрозой» [Степанищева 2015: 180]. Придворный аристократический круг заменил ему друзей — литературных аристократов.

Но если «ясной параллели между писательским и придворным сообществами Вяземский не проводил» [Степанищева 2015: 183], то служебная карьера стала для него аналогом литературы как общественного служения.

Итак, главной целью нашей работы является извлечение биографии Фонвизина из временных контекстов. Мы рассматриваем *ФВ* как манифест Вяземского, составленный на исходе кризисного периода его жизни.

Ключевым событием в истории службы Вяземского, по нашему мнению, является отставка 1821 г. Для анализа этого эпизода мы обратимся к письмам Вяземского. Здесь важным для нас является рассуждение Ю. М. Лотмана о том, что «дружеская переписка Вяземского отмечена непрерывной игрой между повторяемостью и вариативностью отражений “зеркал в зеркалах” <...> эпистолярность сделалась как бы зеркалом самой личности Вяземского <...> Текст <...> — сообщение, адресованное к себе через другого и к другому через себя» [Лотман 1994: 104]. После подачи прошения об отставке Вяземский уединился в Остафьевском имении, продолжая постоянно справляться о новостях у А. И. Тургенева и передавая ему различные поручения. Отставку он осознавал как важный жест, но которому внешние силы не дают состояться: «Я в отставке без отставки и в службе без службы» [ОА: II, 218]. В ожидании удовлетворения своего прошения он постоянно осведомлялся у А. И. Тургенева о произведенном ею эффекте, говоря о ней то с иронией, то с искренним сожалением, то с самодовольством. В июне 1821 г. Вяземский он шутит в письме Тургеневу: «Для именин привези мне завтра в гостинец отставку от двора» [Там же: 191]. Однако уже через месяц он вполне серьезно сообщает: «<...> на меня нашла такая дурь, такая черная хандра, что доводит до отчаяния» [Там же: 195] (ср. [Там же: 215]). Разделяют эти два письма беззаботные поручения о покупке вина, доставке только вошедших в моду белых панталон, продаже коляски и другие бытовые и финансовые дела. Уже через неделю после письма о «черной хандре», 11 августа, Вяземский интересуется: «Что не видать в газетах указа о моей придворной отставке? Да постарайся узнать, не прислано ли чего-нибудь из Варшавы об отставке моей по части Новосильцовской? <...> А белые панталоны?» [Там же: 197]; постановка в один ряд с темой отставки бытовых просьб прослежи-

вается в переписке и дальше (ср.: [ОА: II, 204, 210]). Эта риторическая фигура требуется Вяземскому с целью выработать в себе и продемонстрировать адресату безразличное отношение к отставке. Несмотря на такой тон, поэт впоследствии называл отставку «катастрофа моя» [Там же: 353].

Примерно в это же время Вяземский по заказу Н. И. Гнедича начинает работу над «Известием...». Ю. М. Лотман отметил, что факт отставки сказался в работе над этим текстом. Вяземский «предполага<л> затронуть в статье острую тему — взаимоотношения государственной власти и литературы» [Лотман 1997: 501]. Возможность такой постановки вопроса во многом вытекала из сложного взаимодействия сфер литературы и службы. Для Вяземского, воспитанного в культуре Просвещения, значение личности во многом определялась ее общественным служением.

На уровне формулировок в предисловии к сборнику стихов И. И. Дмитриева мы наблюдаем последовательное уравнивание государственной службы и литературного творчества, которое восходит к традициям XVIII века. Уже в самом начале статьи Вяземский утверждает, что «нет причины благоразумной, по коей заслуги литературные должны быть препятствием развитию государственных способностей <...> в поэте». Автор постулирует прямую зависимость профессионализации литературы от государства: «<...> нет сомнения, что царствование Екатерины II облагородило в России звание писателя» [Вяземский: I, 113]. Вяземский подчеркивает:

У нас государственные люди, полководцы, писатели, художники приходят молчаливо <...> поприще действия своего и <...> по кончине награждаются одним забвением» [Там же: 121].

Карамзин и Дмитриев, как великие полководцы, которые, преобразовав искусство военное, кончают тем, что самых врагов своих научают сражаться по системе, ими вновь введенной, научили неприметным образом и противников своих писать с большим или меньшим успехом по-своему [Там же: 127].

А кто более писателя-гражданина может служить ей <общественной пользе> с успехом! <...> писатель всегда бывает благотворителем сограждан, вожатым мнения общественного [Там же: 153].

Вяземский стремился в какой-то мере *дублировать* схему *самопредъявления* Дмитриева, это становится ясным из позднейшей приписки к «Известию...»:

Продолжая поверять себя, то есть прежнего я с нынешним я, после свыше пятидесятилетнего промежутка, как сделано мною в статье об Озерове, могу сказать, что в статье о Дмитриеве вообще остаюсь и ныне при тогдашних моих литературных понятиях и суждениях [Вяземский: I, 153].

По нашему мнению, эта рефлексия автора позволяет отметить несостоятельность деления на «раннего» и «позднего» Вяземского или Вяземского-«либерала» и Вяземского-«консерватора», поскольку у обеих моделей был общий вектор — соединение службы и литературы на пользу *общезжитию*.

М. Б. Велижев подчеркнул, что для Дмитриева «начало государственной деятельности» в определенной ситуации «имело следствием прекращение карьеры литературной. Однако после окончательной отставки от службы Дмитриев подчеркнуто не “возвращается” в литературу» [Велижев 2016: 121]. Вяземский, как мы считаем, пытается в 1821 г. действовать ровно так же, но наоборот.

Мы рассматриваем «Известие...» как важный претекст *ФВ*. Между этими двумя произведениями обнаруживается генетическая связь. Отметим, что заказчиком предисловия к собранию сочинений Фонвизина в 1823 г., вскоре после публикации «Известия...», выступил Пл. П. Бекетов, двоюродный брат Дмитриева. Рекомендация от Дмитриева задавала тексту о *ФВ* сходные жанровые параметры: вероятно, Вяземский получил этот заказ именно как автор «Известия...».

Родство между объектом описания в «Известии...» и заказчиком *ФВ*, а также жанровая близость этих текстов переросли в родство текстологическое. Связкой между двумя текстами служит в «Известии...» следующее сравнение: «Как Фонвизин один написал русскую комедию, в коей изобличаются дурачества и пороки <...> личные; так и наш поэт <Дмитриев> один написал и, к сожалению, одну русскую сатиру, в коей осмеивается слабость, господствовавшая только на нашем Парнасе» [Вяземский: I, 132]. В *ФВ* схожую функцию можно усмотреть в описании встречи Фонвизина и Дмитриева.

А. Ю. Соловьев любезно поделился с нами своими неопубликованными заметками, где фиксируется несколько совпадений между черновой редакцией «Известия...» (РО ИРЛИ. Ф. 309. № 1100) и *ФВ*. Это факт подтверждает близость этих биографических произведений. Взгляд на *ФВ* через призму «Известия...» может до некоторой степени прояснить его особенности. Если «Известие...» обозначило отставку Вяземского, то период активной работы над *ФВ* (1829–1831) связан с успешно завершившимися попытками вернуться на службу. Принципиальная смена образа жизни требовала от Вяземского *пересборки индивидуального*. В 1829 г. он пишет «Мою исповедь», в которой он в необходимом для правительства ключе излагал последние десять лет своей жизни. В *ФВ* писателю предстояло изложить программу дальнейших действий.

Для Вяземского существует два типа литературы. Первая — *истинная* — является «выражением общества», тем «чем передает он <народ> себя ближним и потомству», а «вторую можно причислить к искусствам изящным» [Вяземский: V, 1]. Первому типу литературы автор дает следующие дефиниции: «живая отрасль государственного благоденствия», «в литературе весь народ», «отрасль промышленности народной» [Там же: 11, 33].

В разговоре об истории и социуме для Вяземского ключевым становится понятие *общезитие*, выражающее устройство общества в его динамике. Случаются «приливы и отливы общезития»; оно имеет «сцену действия» и стадии развития (например, «младенчество»); у человека есть «круг общезития», внутри которого реализуется система «личных отношений общезития» и т. д. [Там же: 10, 24, 44, 54]. Описание любой исторической эпохи, согласно Вяземскому, приравнивается к описанию структуры общезития.

Одним из центральных концептов оказывается *прошедшее* — Вяземский говорит главным образом об эпохе Екатерины II. По нашему мнению, *ФВ* находится в тесной связи с карамзинским «Историческим похвальным словом Екатерине II», некоторые положения которого прямо использует Вяземский. Описание российского общезития XVIII века строится преимущественно вокруг образ Екатерины II. Писатель сосредоточивается по большому счету лишь на одном аспекте — литературе. Близкими по риторике к похвальному слову Карамзина оказываются определения императрицы как монарха-литератора:

<...> драгоценнейшими произведениями Российского театра должно почесть творения Екатерины Великой <...> по литературной и исторической важности»; «творения Екатерины останутся всегда драгоценными памятниками. <...> Комедии ее <...> блестящая дань, принесенная ею силе мысли и нравственному господству литературы. <...> Уже самая мысль Екатерины — писать для театра — есть событие в истории искусства [Вяземский: V, 127–128].

Сравним:

Сама Она, великими делами обремененная Монархиня, в редкие часы досуга любила пером Своим способствовать успехам нашей Словесности. <...> Она указывала Русским Авторам новые предметы, вредные пороки общества, которые должно осмеивать Талии [Карамзин 1802: 155].

Если императрица занимается литературой, то литературой должны заниматься и другие государственные лица. Ю. М. Лотман отмечает, что «в XVIII в. первый шаг внесения биографии писателя в культуру состоял в уравнивании его с государственным служащим», что «вытекало из осознанной позиции» биографов [Лотман 1992: 373]. Следы этого подхода отразились в *ФВ* на языковом уровне: «Мы обозрели связи его <Фонвизина> с сослуживцами; литературные связи его были не менее *почетны*» [Вяземский: V, 165].

Второстепенными героями Вяземского становятся многие блестящие чиновники, и почти в каждом из них биограф Фонвизина находит — часто с натяжкой — литературное начало. Первым в этом списке оказывается сменивший немало высоких постов А. П. Шувалов, «писавший и сам русские стихи» [Там же: 9]. Затем встречаем перечисление, занявшее более страницы, многочисленных служебных поприщ и успехов А. И. Бибикова, которое Вяземский завершает ремаркой: «Он и сам несколько занимался русскою словесностию, или по крайней мере переводами. Переписка его с нашим автором свидетельствует, что <...> <он> владел языком как человек умный и придавал слогу веселую живость, откровенность и выразительность характера своего» [Там же: 46]. То же происходит с Я. И. Булгаковым, «известным в истории дипломатики и словесности нашей»; «при обширности официального письмоводства, — развивает этот тезис Вяземский, — успел он еще выдать до тридцати томов переводов

своих» [Вяземский: V, 51]. Совсем удивительным кажется сравнение П. И. Панина с Катонном-цензором, древнеримским политиком и писателем, основанное лишь на корреспонденции Панина (см.: [Там же: 59]). Именно последний пример заставляет видеть в этом перечне чиновников-писателей не случайность, а установку на выявление в государственных деятелях литературного начала.

В *ФВ* Вяземский формирует образ писателя с постоянной оглядкой на поприще гражданской службы. По сравнению с более ранними его статьями биографического жанра этот подход является новшеством. Существование в течение почти десятилетия вдали от государственной службы не привело Вяземского к отрицанию ее значения, но, напротив, заставило актуализировать модели и представления XVIII века. Это позволило писателю прийти к заключению, что XVIII век — «золотой век литературы нашей» [Там же: 170]. Причина этой оценки заключается в том, что писатели являются «передовыми стражами общего мнения <...> сподвижниками благонамеренного правительства» [Там же: 77]. По мнению Вяземского, цель писателя — хотя это сказано о Фонвизине — «исправление русского воспитания» [Там же: 176], то есть правил общежития.

Этот сдвиг был сделан Вяземским, по нашему мнению, в связи с историей его отставки и вытекающей из нее необходимости *пересобрать индивидуальное*. *ФВ* выступает также как адресованный себе же манифест, программа будущих действий. Эта программа, как представляется, была реализована Вяземским успешно. В 1842 г. Н. В. Гоголь, ознакомившись с *ФВ*, писал: «Не скажу вам ничего о глубоком достоинстве всего сочинения: об интересе эпохи и лица и самого героя биографии. В них меня ни один столько не занял, как сам биограф. Критик, государственный муж, политик, поэт, все соединилось в биографе, и какая строгая многообъемлемость!» (цит. по: [Новонайденный автограф 1968: 109]).

ЛИТЕРАТУРА

- Берков 1964: *Берков П. Н.* Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. Ч. 1: Очерк литературной историографии XVIII века. Л., 1964.
- Велижев 2016: *Велижев М. Б.* «Сенатор» vs. «Поэт»: (авто)биографическая мифология и литературная репутация И. И. Дмитриева // *Auto-biographiЯ*. 2015. № 5.
- Вяземский: *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1878–1896.
- Гиллельсон 1969: *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1969.
- Дубин 2001: *Дубин Б. В.* Биография, репутация, анкета (О формах интеграции опыта в письменной культуре) // Дубин Б. В. Слово — письмо — литература: Очерки по социологии современной культуры. М., 2001.
- Карамзин 1802: *Карамзин Н. М.* Историческое похвальное слово Екатерине Второй. М., 1802.
- Лотман 1992: *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избр. статьи. Таллинн, 1992. Т. 1.
- Лотман 1994: *Лотман Ю. М.* Аутсайдер пушкинской эпохи // Новое литературное обозрение. 1994. № 7.
- Лотман 1997: *Лотман Ю. М.* П. А. Вяземский и движение декабристов // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997.
- Новонайденный автограф 1968: Новонайденный автограф Пушкина: Заметки на рукописи книги П. А. Вяземского «Биографические и литературные записки о Денисе Ивановиче Фонвизине» / Подгот. текста, статья и коммент. В. Э. Вацура и М. И. Гиллельсона. М.; Л., 1968.
- ОА: Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1–5. СПб., 1899–1913.
- Прохорова 2008: *Прохорова И. Е.* У истоков жанра биографии писателя в России: варианты авторской стратегии (на материале выступлений П. А. Вяземского как биографа) // Новый филологический вестник. 2008. № 1.
- Степанищева 2015: *Степанищева Т. Н.* «Мне дорого и нужно было сочувствие...»: поэтические обращения П. А. Вяземского к императорской фамилии // Русско-французский разговорник, или / ou Les Causes du 7 Septembre: Сборник статей в честь Веры Аркадьевны Мильчиной. М., 2015.

«НЕОБДУМАННЫЕ ШАГИ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ
СЮЖЕТА «СУПРУЖЕСКАЯ ИЗМЕНА»
В ПРОЗЕ А. Я. ПАНАЕВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ
КОРПУСА ПОВЕСТЕЙ 1825–1850 ГГ.)

Анастасия Плашинова
(Москва)

Сюжет супружеской измены — один из основных в русской беллетристике 1825–1850 гг. В корпусе малой прозы, собранной в рамках проекта НИУ ВШЭ «Русская повесть 1825–1850: материалы к указателю сюжетов»¹, адюльтерный сюжет — третий по частотности (его мы находим в 63 повестях). Тексты эти разнообразны, но сводимы к общей модели светской повести, в центре которой — измена жены мужу. При этом повествование, как правило, ведется от третьего лица и ориентировано на передачу точки зрения мужчины — мужа или любовника. Герои большинства повестей принадлежат к дворянской среде, действие происходит в Петербурге. В конце неверную жену почти всегда ждет наказание — болезнь или смерть, изгнание из общества. Эта сюжетная модель совпадает с общеевропейской, описанной, например, Б. Овертоном в книге “Fictions of Female Adultery” [Overton].

А. Я. Панаевой принадлежит 4 повести корпуса, больше, чем какому-либо другому автору. Это тексты «Неосторожное слово», «Безобразный муж», «Жена часового мастера» и «Необдуманный шаг», опубликованные в 1848–1850 гг. в «Современнике» под псевдонимом Н. Станицкий. Эти повести выделяются на общем фоне: хотя традиционная сюжетная схема в них сохраняется, их идеологическое содержание нетипично для русской беллетристики того периода — в двух из них воспроизводится точка зрения женского персонажа, что также нарушает жанровый канон.

¹ С полным каталогом повестей и их аннотациями можно ознакомиться на сайте проекта: <https://philology.hse.ru/rusnovel/database> (дата просмотра: 08.03.2018).

Мы проанализируем повесть «Безобразный муж» как наиболее показательный пример трансформации адюльтерного сюжета.

Текст состоит из писем главной героини, молодой девушки Евгении, к подруге. Строгий отец забирает ее из Петербурга, где она воспитывалась вместе с подругой, в Москву. Живут они небогато и скучно, и Евгения мечтает о браке, чтобы освободиться от гнета отца. В отчаянии она соглашается выйти замуж за безобразного, но богатого С***. Девушка становится светской дамой, но жизнь с нелюбимым мужем оказывается тягостной, супруг изменяет героине. У нее есть поклонник — К**, но Евгения боится отдаться этому чувству. В конце повести муж разоряется, и героиня решается в одиночестве уехать за границу к подруге.

Как видно, завязка этого текста стандартная: девушка выходит замуж за старого богача, причем происходит это не столько по воле родителей или по финансовым соображениям, сколько из желания героини обрести в браке свободу, которую до замужества Евгения ассоциирует главным образом с развлечениями и материальной независимостью. Героиня этой повести, по крайней мере, первой ее части, — девушка недалекая и капризная, и это тесно связано с ее воспитанием. Рефреном в ее письмах звучит сожаление, что у нее нет матери. Но если в начале повести Евгении не достает эмоционального участия родителя в ее жизни (отец довольно холоден с ней), то впоследствии, уже разочаровавшись в браке, героиня понимает, как не хватило ей в юности объяснения того, как устроены отношения и супружество: «Я например думала, что буду любить мужа — и он будет меня ласкать, а если не полюблю, так он и не посмеет докучать мне своими ласками и требовать их. Как опасно, когда девушка, не зная совершенно жизни, строит здание своего счастья по своим понятиям» [Панаева: 47].

Образ матери (в этом случае — показательно отсутствующий) важен во многих произведениях об измене. Так, в рассказе Панаевой «Неосторожное слово» (опубликованном в том же томе «Современника», что позволяет предположить хронологически близкое написание текстов и даже их идейную связь) главная героиня Софи воспитывается только матерью, и именно мать становится ее наставником в семейной жизни. Софи признает, что материнское воспитание — главное, что спасло ее от ошибки — измены старому мужу с молодым адъютантом. В конце уже пожилая

героиня отмечает, что женщине, чтобы оставаться верной, необходимо только хорошее воспитание. Евгении из «Безобразного мужа», вероятно, не хватает именно его. Она выходит замуж с довольно странной мотивацией (поводом для замужества становится нежелание девушки уезжать с отцом в деревню). Героиня оказывается неспособна строить семейные отношения, боится она и отношений с любовником, которые были бы вполне приемлемы при ее положении в свете. В итоге, она полностью разочаровывается в любви. Напомним, что положение девушек в России в первой половине XIX в. были таковы: они воспитывались и рассматривались почти исключительно как невесты, литература давала им надежду встретить настоящую любовь, но брак, чаще всего по расчету, жестоко разочаровывал их [Armstrong: 47].

Можно сказать, что «Неосторожное слово» дает пример положительного развития событий (героиня, хотя и не любила мужа, прожила с ним вполне благополучную жизнь), а «Безобразный муж» — отрицательного, однако лишь в существующих условиях, которые, по-видимому, автор не считает правильными. В то время как в более раннем рассказе идеи, если не о свободной женщине, то, по крайней мере, о свободе чувств, могут быть прочитаны только при анализе нарративной структуры (рассказчик явно не соглашается с героиней, возможно, даже подозревает ее в неискренности), в «Безобразном муже» они прямо звучат в письмах Евгении: «Нет, я поняла, что женщине нужно родиться с правами, чтоб свободно дышать в том обществе, куда завело меня честолюбие мужа и моя ветренность» [Панаева: 153]. Таким образом, в этой «диалогии» Панаева показывает, что для женщины в современной России возможны два пути: воспроизводить опыт своих матерей и традицию, что позволяет жить неплохо, но и не счастливо, без любви, или же, если девушка не усвоила принятый порядок вещей, пытаться построить свое счастье самой и убедиться, что это невозможно. Традиции становятся непреодолимыми границами женского счастья героинь Панаевой, обе они не познают ни любви, ни счастливого супружества.

Панаева, несомненно, опиралась на идеи европейских авторов о браке. В «Безобразном муже» можно проследить влияние романа Бальзака «Тридцатилетняя женщина». Сюжет повести Панаевой имеет с ним несколько общих черт: обе героини были воспитаны без матери, обе вышли замуж, поддавшись очарованию

внешнего лоска (молодого военного или светской петербургской жизни), обе имели короткий опыт «другой жизни» (с понимающей маркизой де Листомэр и с подругой), обе быстро разочаровываются и в браке, и в свете, сталкиваются с неверностью мужей и разорением, влюбляются в другого и приобретают понимание того, как несправедливо положение женщины.

Остановимся на образе матери в романе «Тридцатилетняя женщина». Особое место в нем занимают отношения Жюли с детьми, которых в итоге ей не удастся воспитать достойно. Примечательна ее реплика к младшей дочери после смерти старшей: «Твоя сестра, должно быть, хотела тебе сказать, что для девушки счастье в любви невозможно вне общепринятых законов, а главное — вдали от матери» [Бальзак: 258]. Эта идея явно оказала влияние на обе повести Панаевой: в «Неосторожном слове» создается ровно та картина, которую описывает Жюли дочери, и она вполне благополучна, а во второй девушка сокрушается о том, как несчастлива она с отцом и мужем. Но героиня Бальзака, пытаясь претворить эту идею в жизнь, окружает дочь излишней заботой, и, в конце концов, теряет ее уважение — дочь, как когда-то ее мать, изменяет мужу. Таким образом, материнские советы оказываются неспособны спасти дочь от адюльтера и обеспечить ей счастье в любви. Героиня «Неосторожного слова», хотя материнское воспитание и действительно в ее случае, так и не познает любовь. Евгения же, вначале мечтавшая о матери, понимает, что дело не только в том, что некому было ее наставить, но и в существующем общественном порядке.

Другой значимый для обоих текстов мотив — денежный. Важной для героини становится бальзаковская идея брака как покупки невесты — скорее от нее, а не от мечты о любви героиня приходит к желанию свободы. Панаева разовьет эту тему в следующей своей адюльтерной повести — «Жена часового мастера», в которой муж заставляет жену стать любовницей богатого покупателя.

Понимание Панаевой проблемы денег в браке оказывается еще одним отличительным признаком текста на фоне корпуса. Для беллетристики более актуален другой «финансовый» сюжет — о связи бедного мужчины и богатой женщины. Так, герой анонимной повести «Прогулка по Шельшедамскому острову» не смог жениться на любимой из-за своего финансового положения и претендует на роль ее любовника; с небогатым мужчиной

героиня текста Панаева «Спальня светской женщины» изменяет мужу, а в анонимной «Неровне» изображен неравный брак, в котором более обеспеченной является жена. С другой стороны, популярен сюжет о жене, которая своим образом жизни разоряет мужа: так происходит в текстах «Милочка» С. П. Победоносцева и «Пан Грошевич» В. Кулина.

Во многих текстах описаны браки по расчету, в которых жёны богаче невесты, но авторы, ориентированные на воспроизведение патриархальной точки зрения, редко смотрят на такой порядок критически. Пожалуй, единственный текст, изображающий женщину, чей брак оказался несчастливым во многом из-за денежного вопроса — это повесть «Берта Гогенбуш» А. Вороновой. Примечательно, что с критикой снова выступает автор-женщина, однако ее героиня оказывается в противоположной ситуации: она сама является богатой невестой. Ее возлюбленный интересовался только ее состоянием, а мужчина, за которого Берта выходит по собственной воле, хотя и был богат, искал не ту, кого сможет полюбить, а достойную невесту. Позже он изменил Берте. Воронова рассматривает другую сторону этой проблемы: не покупку богатым мужчиной бедной девушки, которая попадает в полную от него зависимость, но положение богатой невесты, которая также оказывается лишенной любви и обманутой. Если сюжет «Берты Гогенбуш», хотя и затрагивает некоторые общественные проблемы, все же обусловлен характерами персонажей — хитрых женихов и простодушной девушки — то Панаева поднимает гораздо более острый социальный вопрос и высказывает отчетливые протофеминистские идеи.

Читателю может показаться, что к героине «Безобразного мужа» понимание несправедливости ее положения приходит слишком быстро — возможно потому, что она попадает в более тяжелые условия (муж внушает ей отвращение не только как личность, но и внешне, ей неловко появляться с ним в свете), а возможно и потому, что героиня не столько сама приходит к мудрости, сколько заимствует ее у бальзаковской Жюли Д'Эглемон.

В одном из первых писем Евгения указывает, что отец не ограничивает ее в чтении романов, а «Тридцатилетняя женщина», по замечанию Л. И. Вольперт, пользовалась популярностью еще в пушкинскую эпоху [Вольперт: 69]. «Подозревать» Евгению составляет и условие, которое она ставит перед мужем в одном

из эпизодов: «...я желаю, чтоб вы меня оставили в покое и не заботились ни о моей репутации, ни о моем счастье — оно невозможно в моем положении!» [Панаева: 149]. Жюли тоже просит у Виктора покоя, но обещая ему беречь свою и его репутацию. Просьба Евгении в этом контексте выглядит менее взвешенно и даже комично. В обоих случаях ключевым становится понятие репутации. Однако если Жюли предлагает мужу жертву со своей стороны, то Евгения, напротив, требует от него полной свободы, которую муж и не захочет, и не сможет ей дать. Разговор бальзаковских героев происходит после объяснения маркизы с возлюбленным и пришедшего понимания, что она не хочет изменять любимому с мужем. Условию героини Панаевой также предшествует ее рассказ о влюбленном в нее К***. В этом эпизоде Евгения еще не любит его, но раздражена, что муж преподносит К*** их брак как брак по любви. Таким образом, разговор не обдуман Евгенией, выглядит как очередной ее каприз и вызывает только смех мужа: «— Что ты говоришь? Помилуй! Monsieur К*** может подумать, что ты несчастна, что я тебе делаю неверности! И он засмеялся <...> — Я вижу, что ты сегодня капризна. Тебе верно испортили платье... Не сердись, я сделаю тебе новое!» [Там же].

Уже в следующем письме Евгения сокрушается, что фактически продала себя мужу, и говорит о праве женщины любить, кого она захочет. В первых своих письмах Евгения описывала только свои занятия и быт в отцовском доме, в последних же она, подобно Бальзаку, переходит к обобщениям и выводам об устройстве общества, распространяет свои страдания на всех женщин. В столь резкой перемене тона писем можно усмотреть некоторую фальшивость героини и ее зависимость от чужих идей и литературных сюжетов. Так высказывается еще одна важная для автора идея: лишь в романах молодые девушки находят примеры для подражания, которые могут привести их к счастливой любви, пусть даже и претворение этих сюжетов в жизнь чаще всего неудачно в России середины XIX в. При некотором скепсисе по отношению к прочтению героиней романов автор преподносит читателю высказываемые ею идеи вполне серьезно. Об этом говорит и финальный поступок героини — побег, и упоминания романа «Индиана» Жорж Санд (см.: [Санд]).

Этот роман, вышедший в 1832 г., стал первым самостоятельным романом Санд и принес ей известность, в том числе и в Рос-

сии (где перевод вышел уже в 1833 г.). Евгения читает «Индиану» незадолго до своего побега и, вероятно, видит в судьбе героини сходство со своей жизнью: не зная ни жизни, ни любви, воспитанная сварливым отцом, Индиана становится женой пожилого мужчины. И хотя ее муж вовсе не безобразен, он не вызывает у жены никаких чувств и раздражает ее своей подозрительностью. Она знакомится со светским молодым человеком Реймоном де Рамьером, искренне, но неглубоко в нее влюбленным. Индиана дважды уходит из дома мужа ради возлюбленного, но герой не готов оценить ее жертв. В конце романа Реймон внушает героине, что ей необходимо оставить разорившегося мужа, с которым она переехала на остров Бурбон, и вернуться к нему, но быстро забывает об этом. Индиана находит его в Париже уже выгодно женившимся на богатой наследнице.

Евгения воспринимает этот роман как руководство к действию. Она не вступает в отношения с К***, видя в нем возможного Реймона, много рассуждает о свободе и в итоге уезжает от мужа за границу. Но если героиня Жорж Санд стремилась, прежде всего, к свободе в любви, то героиня Панаевой, наоборот, просит возлюбленного не ехать с ней. Она ищет свободы как личность и счастья, если оно ей еще доступно. Индиана после неудачного побега приходит к схожей цели, вместе с влюбленным в нее другом детства Ральфом, решая вновь уехать на Бурбон и там обрести свободу в самоубийстве. Однако, в полной редакции романа, героям не удается осуществить свое намерение, и они ведут счастливую семейную жизнь вдали от общества. Евгения также стремится покинуть не только мужа, но и весь петербургский свет. Характерно, что она не называет место, куда направляется. Она словно ищет собственный «остров Бурбон», максимально далекий от всего, к чему она привыкла в Петербурге. При этом повесть имеет открытый финал — героиня лишь назначает день отъезда, но читатель так и не узнает, решилась ли она на побег.

Необходимо отметить, что в корпусе представлено очень мало повестей, критикующих существующий порядок семейных отношений или положение женщины. Гораздо больше авторов той эпохи интересовали светские интриги, истории о муже, обманутом порочной женой, или комические сценки о недопонимании супругов. Разумеется, героини многих текстов, изменившие мужу, вызывают читательское сочувствие. Писатели часто отмечают,

что на адюльтер героинь толкнуло равнодушие супруга, за которого они вышли по расчету или по принуждению родителей, однако отчетливо идеи о женской свободе звучат лишь в нескольких текстах. Отметим, прежде всего, повесть В. Ф. Одоевского «Княжна Мими» (1834), в которой показано, как девушке, воспитанной по традиционной модели, не удалось выйти замуж, и, исключенная из социальных отношений, она превращается в лицемерную сплетницу. В корпусе присутствует и несколько повестей, изображающих брак совершенно чуждых друг другу людей, в котором особенно страдает женщина — это тексты А. И. Шлихтера «Кто ж в этом виноват?», Шибаева «Может ли это быть?», В. А. Соллогуба «Две минуты», В. Заточника «Встречи на жизненном пути», П. Н. Кудрявцева «Последний визит», «Без рассвета» и др.

Особое внимание обратим на последнюю упомянутую повесть — «Без рассвета». Ее фабула во многом схожа с фабулой «Безобразного мужа», и этот текст также состоит из писем. Его героиня Елена была выдана замуж по воле родителей. Она испытывает к мужу отвращение, которое усиливается из-за редких встреч женщины с ее возлюбленным Л-ным. Повесть кончается, когда после того, как на свидание влюбленных врываются ее супруг и родители, Л-ин отвергает Елену, и она, покинутая всеми, умирает на постоялом дворе. В этом тексте проблема участия родителей в устройстве браков стоит еще острее: Елену выдают замуж вовсе не из-за денег, родители любят ее, но, в соответствии с заведенным порядком, не прислушиваются к ее мнению. Интересна характеристика, которую дает ей жених до свадьбы: «молоденькая девушка, запуганная темными из детской вынесенными понятиями о браке, когда ей вдруг говорят, что надобно идти замуж» [Кудрявцев: 97]. Так, мечты девушки о чувствах оказываются «темными понятиями», которые не признаются окружающими. Далее в тексте будут возникать другие метафоры, связанные с тьмой и светом: сокрушаясь о своем несвободном положении, Елена думает, что, хотя солнце продолжает вставать и заходить, в ее жизни после замужества оно уже не встанет. Несчастливый брак сравнивается с жизнью «без рассвета», при этом, если для мужа Елены темными и разрушающими супружескую жизнь кажутся мечты о любви, то для самой героини и, вероятно, для автора повести, темными оказываются взгляды тех,

кто устраивает подобные браки. Варьируя все тот же сюжет «Индианы», Кудрявцев создает наиболее пессимистичную историю: героиня умирает в одиночестве, сбежав от мужа и не найдя приюта у родных (что случилось бы с Индианой, не найди ее Ральф). Положение женщины действительно предстает беспросветным.

Текст Панаевой является не уникальным, но редким примером русской повести с выраженным протофеминистским пафосом. Она сохраняет традиционную сюжетную модель, которую мы можем увидеть и в европейских романах, и в других русских повестях. Панаева изображает привычных героев, но первой из авторов корпуса дает голос женскому персонажу. В ее повестях представлены редкие для беллетристики той эпохи идеи о женской свободе и равноправии в семье. Эти тексты могут послужить хорошей иллюстрацией к идее американского литературного критика Ф. Джеймсона: каркас адюльтерной повести остается неизменным на протяжении десятилетий, но значительно меняется ее идеологическая составляющая [Jameson: 179]. Повести Панаевой становятся одними из первых текстов в русской беллетристике, в которых высказываются новые идеи об устройстве семейной жизни и осмысляются взгляды европейских писателей, критикующих институт брака. Примечательно, что Панаева не развивает, например, более радикальные идеи Жорж Санд о свободе в любовных отношениях, как это делает А. В. Дружинин в повести «Полинька Сакс» (1847) и впоследствии сделает Н. Г. Чернышевский в романе «Что делать?» (1863) — оба этих произведения ориентированы на роман «Жак». Рассмотренные тексты Панаевой написаны в более раннюю эпоху, когда привычные понятия только начинали переосмысляться, и именно в этом переосмыслении идейного содержания адюльтерной повести и заключается трансформация автором жанрового канона.

ЛИТЕРАТУРА

- Бальзак: *Бальзак О.* Тридцатилетняя женщина // Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 2.
- Вольперт: *Вольперт Л. И.* От «верной» жены к «неверной» (Пушкин, Лермонтов: французская психологическая традиция) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение I. (Новая серия). Тарту, 1994.

Кудрявцев: *Кудрявцев П. Н.* [Нестроев]. Без рассвета // Современник. 1847. Т. 1. Ч. 2.

Панаева: *Панаева А. Я.* [Н. Станицкий]. Безобразный муж // Современник. 1848. Т. 8. Ч. 4.

Санд: *Санд Ж.* Индиана. М., 1957. Т. 1.

Armstrong: *Armstrong J.* The Novel of Adultery. Macmillan, 1976.

Jameson: *Jameson F.* The Antinomies of realism. London, 2013.

Overton: *Overton B.* Fictions of Female Adultery, 1684–1890. Theories and Circumtexts. Basingstoke, 2002.

«БЕСТАЛАННЫЙ ЖУРНАЛИСТ» И
«ПРИХЛЕБАТЕЛЬ КУШЕЛЕВА-БЕЗБОРОДКО»:
ЧТО ЕЩЕ ИЗВЕСТНО О Е. МОЛЛЕРЕ?

Оксана Воробьева
(Санкт-Петербург)

В настоящей статье речь идет о забытом литераторе — Егоре Моллере. Нас он интересует как один из первых сотрудников журнала «Русское слово», который принадлежал графу Г. А. Кушелеву-Безбородко. К сожалению, информация о Моллере крайне скудна: о нем остались только редкие упоминания в письмах и мемуарах, а сохранившиеся его записи не имеют отношения к «Русскому слову». О том, что Моллер не только забыт, но и плохо изучен, свидетельствует и тот факт, что его отчество в разных источниках варьируется. Так, например, в оглавлении к дневниковым записям Е. А. Штакеншнейдер он представлен как Моллер Е. А. [Штакеншнейдер: 573], в биографическом словаре «Русские писатели» он указан как Моллер Егор Александрович [РП: 119]. Однако сам он в «Русском слове» подписывался как Е. Ф. Моллер (наряду с подписями Егор Моллер, Е. Моллер). И в официальных бумагах, относящихся к редакции этого журнала, он тоже записан как Е. Ф. Моллер [Звенья: 312]. Ясность в этот спорный вопрос могли бы внести воспоминания современников Моллера, но в этих текстах его называют без отчества. Пожалуй, только В. П. Быков прописал: «Егор Федорович Моллер, сын художника, бывший актер, очерки, рассказы и фельетоны которого многие журналы, в том числе и “Библиотека для чтения”, и “Русское Слово” (в первые годы существования), печатали, как неизбежный балласт» [Быков: 101]. Проанализировав различные источники, мы заметили закономерность, что с отчеством «Александрович» Моллер фигурирует только в литературоведческих материалах. Пока неясно, в каком из них впервые было изменено отчество театрального и литературного деятеля, но анализ всех имеющихся источников показывает, что в них определенно идет речь об одной и той же исторической фигуре.

Кроме другого отчества, в литературоведении за Моллером закрепились и отрицательная репутация. Исследователи безапелляционно приняли на веру слова Я. П. Полонского, который в письмах к современникам грубо характеризовал деятельность первого помощника графа Кушелева-Безбородко. Став редактором «Русского слова», Полонский в одном из писем к А. Н. Майкову сообщил, что материал, собранный Моллером для будущего журнала, «дрянь» [Полонский]. Жаловался на деятельность своего предшественника поэт и Л. П. Шелгуновой, ей он писал, что Моллер собрал вокруг редакции «... целую мириаду совершенно неизвестных <...> поэтов и литераторов» [РЗ: 2].

Вслед за Полонским исследователи журнала «Русское слово», не анализируя подробно деятельность Моллера, в коротких упоминаниях о нем давали ему отрицательную характеристику. Так Л. Э. Варустин признавал Моллера за «бездарного остролова <...>, одного из прихлебателей Кушелева-Безбородко» [Варустин: 61], а Ф. Ф. Кузнецов — за «бесталанного журналиста» [Кузнецов: 17]. Так ли заслуженно Моллер прослыл негодным сотрудником «Русского слова»? Попробуем дать ответ в настоящей статье.

1.

Мы намеренно называем Моллера помощником графа Кушелева-Безбородко, а не редактором. Несмотря на то, что А. Г. Полянская называла его редактором [Полянская: 355], ни одна книжка издания не вышла под его началом. А в «Инструкции о редакции журнала “Русское Слово”» [Звенья: 312], написанной Кушелевым-Безбородко в феврале 1859 г., Моллер был представлен уже только в качестве фельетониста.

В литературу Моллер пришел после службы в артиллерии, которую он оставил «из страсти к театру» [Полянская: 353]. До «Русского слова» он получил опыт работы в других редакциях: он печатался в «Библиотеке для чтения», «Отечественных записках», «Иллюстрациях», «Русском мире». В круг, приближенный к будущему журналу «Русское слово», судя по дневниковым записям Штакеншнейдер, он вошел в ноябре 1855 г. В доме Штакеншнейдеров часто устраивались театральные представления, и на одну из таких репетиций поэт Л. А. Мей приехал с Моллером,

который должен был стать режиссером и суфлером в домашнем спектакле [Штакеншнейдер: 96]. Вероятно, через Мея Моллер познакомился и с графом Кушелевым-Безбородко. Уже в 1857 г. перед отъездом за границу граф поручил Моллеру поиски материалов для будущего журнала. Однако в том же 1857 г. Майков посоветовал графу обратить внимание на Полонского, который, по его мнению, в качестве редактора мог бы принести пользу журналу [Варустин: 9]. Граф послушно согласился с Майковым. Определив Полонского в редакторы, Кушелев-Безбородко вменил в обязанности Моллера вести рубрику «Общественная жизнь в Петербурге».

Потеря Моллером статуса помощника графа Кушелева-Безбородко открыла просторы для творчества. Моллер печатался в «Русском слове» в каждой книжке с января 1859 г. по август 1860 г. (он не опубликовался только в июне 1860 г.). В основном Моллер печатался в III отделе журнала — в «Смеси». Его постоянная рубрика «Общественная жизнь в Петербурге» была схожа с тем, чем он занимался в «Библиотеке для чтения», где публиковал свои «Заметки петербургского жителя».

Приступая к летописанию, Моллер объявил о программе своих статей: «... я уверен, что мне никогда не придется говорить о каком-нибудь недостатке моего родного города; все в нем прекрасно и совершенно, начиная с общественной жизни и кончая мостовыми» [РС: I, 96]. И действительно, тон первых записок Моллера был оптимистичен. Однако позже ему все-таки пришлось писать и о горьких событиях, происходящих не только в Петербурге, но и в мире: он писал о смерти известных людей, похоронах, несчастных происшествиях. Заметки Моллера как отзывы частного лица могут представлять интерес для исследователей, изучающих различные культурные и научные события Санкт-Петербурга позапрошлого века: из журнала в журнал он писал фельетоны, в которых описывал лекции, оперы, выставки, семейные вечера и др. Только однажды в «Русском слове» появилось его художественное произведение — повесть «Разлучница». Повесть была опубликована в 1859 г. в декабрьской книжке, а написана в 1858 г. (этот год указан в конце произведения). В «Разлучнице» речь идет о роковой любви, толкнувшей влюбленного мужчину на убийство своей семьи: Иван Сидоров зарубил топором троих детей и жену, а затем поджег свой дом, пыта-

ясь скрыть зверскую расправу [РС: XII, 305–410]. Говорить о том, как эта повесть соответствовала программе «Русского слова» нам не приходится, потому что в первый год своего существования журнал графа Кушелева-Безбородко не имел четко выраженного направления.

Моллера нельзя назвать рядовым автором в «Русском слове». Помимо того, что он был штатным сотрудником, не будет преувеличением назвать его одним из важных лиц в журнале. В пользу этого утверждения говорит тот факт, что в официальном документе о правилах управления главной конторы журнала «Русское слово» и о постоянном составе редакции были упомянуты только семь фамилий, среди которых числился и Моллер [Звенья: 307–312]. Мы считаем, что причиной создания этого документа послужила нарастающая внутриредакционная конкуренция между сотрудниками. Поэтому граф Кушелев-Безбородко прописал обязанности и установил заработную плату каждого постоянного участника журнала. Согласно документу, как фельетонист Моллер за составление сведений петербургских новостей, частной и общественной жизни получал месячное жалованье в размере 75 рублей. В год его оклад составлял 900 рублей.

Нужно заметить, что «Инструкция», написанная графом, не возымела должного результата, соперничество в редакции продолжалось. Исследователи «Русского слова» частично обращались к этому вопросу, но акцентировали свое внимание на борьбе между Полонским и А. А. Григорьевым, упуская из виду Моллера. Однако этот эпизод из истории журнала тоже нуждается в освещении.

2.

До 1858 г. Моллер продолжал вести приятельские отношения со Штакеншнейдерами. Однако когда его обязанности по журналу перешли к Полонскому, семейство охладело к нему. Штакеншнейдеры посчитали, что Моллер пытается вернуть былое положение в «Русском слове», а потому причастен к распространению фальшивых слухов об изменении состава редакции: якобы Кушелев-Безбородко в отсутствие Полонского присмотрел ему замену. Эти слухи принесли много переживаний поэту [Штакеншнейдер: 223–224].

Неизвестно, кто был источником слухов. Однако если они и принадлежали Моллеру, то можно понять причины, толкнувшие его на этот шаг. Вероятно, потеря почетного статуса правой руки владельца редакции задевала его самолюбие. Мы точно не знаем об отношении Моллера к перестановке кадров. Однако нам известно, что Полонский на посту своего предшественника не успокаивался, он клеймил и высмеивал Моллера:

Типография не знает, кого слушаться — статей накаплиется на 50 листов — Одно приказывают выкинуть — является другое будто бы по твоему приказанью. Так Моллер, который до 8 числа этого (июня) месяца еще и не думал о доставлении в типографию Петербургской хроники — поручил печатать статью свою о Гумбольдте — О, творец небесный! — О Гумбольдте пишет Моллер! — Сам Гераклит, вечно плачущий, расхохотался бы от этой штуки [Звенья: 320].

Г. Р. Прохоров в комментарии к этому письму указал, что Полонский некорректно воспроизводит Кушелеву-Безбородко статью Моллера, делая ее тем самым несколько абсурдной. Прохоров указывает и на то, что статья о Гумбольдте впоследствии вышла в июньской книжке [Там же: 321]. Это неверно, материал с биографией Гумбольдта вышел в июле. И, кроме того, эта статья была опубликована без указания автора.

Полонский вообще ни разу не отозвался о Моллере в положительном ключе, при этом часто перечислял свои заслуги:

Кто старался в Риме познакомить тебя <Кушелева-Безбородко. — О. В.> с Тургеневым, Боткиным и Авдеевым? — Полонский (с тех пор, первый написал одну повесть, а последние ни строчки — стало быть, я не мог иметь на них дальнейшего влияния). Кто в Неаполе, получив письмо от Михайлова, где он писал, что не хочет марать своего имени и отдавать роман свой в Р. с. <<Русское слово». — О. В.> — написал ему такой ответ, который заставил его взять роман у Дружинина и передать его в твою Контору? — Полонский [Там же: 322].

Кроме этих имен, Полонский вспоминает А. А. Григорьева, Г. Е. Благосветлова, Н. А. Потехина, Н. А. Северцева, А. С. Вышеславцева, П. Л. Лаврова, В. Г. Бенедиктова, А. П. Милюкова и Марко Вовчок — все они, по мнению Полонского, пришли в «Русское слово» благодаря ему. А вот что он писал о Моллере: «... получено было письмо от Моллера, в котором он присылает список

статей, им приобретенных по отъезде графа за границу. Боже ты мой! Каких-каких имен я там не встретил! — И Судьбина, и какого-то Кемнева, и какого-то Шемшева и даже Огаркова ...» [РЗ: 2]. У нас нет повода не доверять Полонскому. Не исключено, что среди материалов, купленных Моллером для журнала, были работы неизвестных лиц, однако у нас есть повод усомниться в том, что о другой части — об известных литераторах — Полонский умолчал. Ведь если обратиться к книжкам журнала за первое полугодье, то можно увидеть имена, которые не были связаны с деятельностью Полонского. Какие из этих имен связаны с Моллером, исследователям еще только предстоит доказать, но одно имя можно назвать с уверенностью — это Ф. М. Достоевский.

3.

О том, что переговоры об участии Достоевского в «Русском слове» вел именно Моллер, становится ясно из письма к М. Н. Каткову от 11 января 1858 г.: «... один граф Кушелев задумал издавать с будущего года журнал “Русское слово”. Его factotum некто г-н Моллер пришел к брату и просил через него моего сотрудничества. Зная, что мне нужны деньги, брат мой, не зная намерений моих, но зная, что я пишу роман, вздумал продать его в будущее “Русское слово”» [Достоевский: XXVIII (I), 297]. Эта же информация подтверждается в письмах к Е. И. Якушкину: «Factotum Кушелева по делам некто Моллер. Сей последний явился к брату и просил мой роман, повесть и т. п. Брат, зная, что мне надо денег, и не имея средств мне помочь, сам вступил с Моллером в контракт ...» [Там же: 302–303], и к М. М. Достоевскому, который и был посредником между Кушелевым-Безбородко и Ф. М. Достоевским: «Моллеру скажи, что я всеми силами постараюсь кончить <повесть “Дядюшкин сон”>. — О. В.> поскорее» [Там же: 317]. Последняя цитата относится к концу 1858 г., это может свидетельствовать либо о том, что Моллер до последнего вел начатые переговоры, несмотря на то, что в это время Полонский был уже назначен на должность редактора; либо о том, что брат не уведомил Достоевского о редакционных перестановках в «Русском слове».

Так как в письме от 11 января 1858 г. Достоевский уведомил Каткова, что уже берется писать для «Русского слова», мы можем

судить, что процесс договоренности о его сотрудничестве с журналом Моллер начал в 1857 г., а не в 1858 г., как это указано в библиографическом словаре «Русские писатели» [РП: 119]. Там же ошибочно указано, что Моллер стал доверенным лицом графа в 1858 г. Доказать, что даты в биографическом словаре указаны неверно можно следующим образом. С 1854 по 1859 гг. Достоевский находился в Семипалатинске. По его свидетельству, «почта из Петербурга в Семипалатинск ходит обыкновенно 22 или 25 дней (между этими числами)» [Достоевский: XXVIII (I), 313]. Писатель нуждался в крупной сумме уже к первому января, о чем он написал Каткову 11 января: «Об этих деньгах я писал моему брату в Петербург. Две недели назад я получил от него письмо. Он пишет, что достал мне только 500 руб. серебр<ом>, войдя моим именем в некоторые литературные обязательства» [Там же: 297]. Соотнеся эти даты, мы приходим к выводу, что договоренность Моллера с М. М. Достоевским никак не могла произойти в 1858 г., она произошла раньше.

Редакция «Русского слова» получила «Дядюшкин сон», вероятнее всего, только в конце января 1859 г. Опубликована повесть была в мартовской книжке. К этому времени Моллер уже не принимал участие в переговорах с писателем. Однако начатое им дело должно было продолжиться — «Русское слово» обещало, что Ф. М. Достоевский еще появится на страницах журнала. Но этого не произошло.

4.

Последний материал Моллера в «Русском слове» был опубликован в августовской книжке 1860 г. Вероятно, что его уход связан с назначением на должность редактора Г. Е. Благосветлова, который стремился преобразовать литературно-ученый журнал в литературно-политический.

После «Русского слова» в 1861 г. Моллер публиковался в журнале «Светоч». Затем в журнале «Время» братья Достоевские напечатали его повесть «Под качелями». Как свидетельствуют записи в книжке Достоевского, писатель помогал Моллеру материально. Не исключено, что он оказывал помощь бывшему сотруднику «Русского слова», памятуя о том, что в тяжелое послекаторжное время помощь самому Достоевскому пришла от Мол-

лера. После журнала «Время» Моллер публиковался в «Русском вестнике».

На основании сохранившихся материалов мы воссоздали короткую историю участия Моллера в «Русском слове». Эпизод из его биографии конца 1857 – начала 1858 гг. позволил нам переосмыслить работу Моллера: как помощник главы редакции он только на первый взгляд не внес существенного вклада в развитие журнала. Однако эпистолярное наследие Ф. М. Достоевского свидетельствует о том, что ему удалось внести вклад не только в журнал, но и в русскую литературу, ведь активному возвращению Достоевского после каторги в писательский Петербург способствовал именно Моллер — незаслуженно забытая историческая фигура.

Несмотря на то, что в настоящей статье разрешен целый комплекс задач (рассмотрены литературоведческие труды, в которых представлена спорная или неточная информация, касающаяся Моллера; обращено внимание на особенности его работы в должности помощника главного редактора и фельетониста «Русского слова»; обозначено внутривредакционное соперничество с Полонским), проделанную нами работу нельзя считать исчерпывающей. Предпринятые нами шаги в исследовании деятельности Моллера в «Русском слове» способствуют возникновению новых вопросов, на многие из которых, ввиду отсутствия фактического материала, к сожалению, никогда не будет дано ответов. Тем не менее, мы можем обозначить перспективу дальнейшего изучения его деятельности в графском предприятии. Исследователям предстоит подробно проанализировать все материалы Моллера, опубликованные в журнале «Русское слово».

ЛИТЕРАТУРА

- Быков: *Быков П. В.* Силуэты далекого прошлого, М.; Л., 1930.
Варустин: *Варустин Л. Э.* Журнал «Русское слово». 1859–1866. Л., 1966.
Достоевский: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.
Звенья: Звенья. 1932. № 1. С. 296–344.
Кузнецов: *Кузнецов Ф. Ф.* Круг Д. И. Писарева. М., 1990.
Полонский: Полонский Я. П. // РО ИРЛИ. №11753. Л. 17.

Полянская: *Полянская А. Г.* К биографии Л. А. Мея // Русская старина. 1911. Май. С. 346–358.

РЗ: Русская земля. 1904. № 3.

РП: Русские писатели 1800–1917 гг.: Биографический словарь. М., 1999. Т. 4.

РС: Русское Слово. СПб., 1859–1866.

Штакеншнейдер: *Штакеншнейдер Е. А.* Дневник и записки (1854–1886). М.; Л., 1934.

КАК СТАТЬ СОТРУДНИКОМ «СОВРЕМЕННОГО» (ЭПИЗОД ИЗ БИОГРАФИИ И. К. БАБСТА)

Елизавета Чумаченко
(Москва)

Журнал «Современник» конца 1840-х гг. изучали с точки зрения поэтики, редакционной политики, экономического развития. Изучая журнал как институт, исследователи чаще останавливались на модели, представляющей журнал как сообщество, подчиненное воле редактора; или показывали редакцию журнала как команду единомышленников, уделяя при этом основное внимание ключевым фигурам (см., например: [Измайлов; Евгеньев-Максимов 1930; Евгеньев-Максимов 1934; Краснов]). В стороне оставался «сетевой» подход, без которого сложно представить журнал как комплексное явление. Мы будем использовать модель «сетевых связей» Р. Коллинза (см.: [Коллинз: 118]), которая позволяет представить структуру редакции журнала, в том числе, понять, какую функцию выполняли персоны третьего ряда. Мы применяем теорию интеллектуальных сетей Коллинза не в плане оппозиции «уникальность VS эпитонство» или степени значимости творческого вклада, а в качестве инструмента для анализа межличностных связей при вхождении в круг журнала. Модель Коллинза дает возможность с помощью пристального изучения «третьестепенных» фигур выявить «ключевые связи» между персонами первого ряда интеллектуальных сетей [Там же: 121], например, между Н. А. Некрасовым и актером М. С. Щепкиным (который был значимой фигурой не только для театрального поля, но и для литературного).

Когда Некрасов и Панаев решили издавать журнал, основной состав авторов и редакция были уже сформированы, «организационным лидером»¹ стал Некрасов, «интеллектуальным лидером» — В. Г. Белинский, И. И. Панаев дал деньги, защиту от цензуры обеспечивал А. В. Никитенко, человек близкий кругу Белинского. Большинство членов круга «Современника», особенно

¹ Мы используем терминологию: [Griffith, Mullins].

ключевые фигуры, при вхождении в журнал находились во множественных сетевых связях друг с другом. К этой сложившейся команде постепенно присоединялись малоизвестные на тот момент литераторы. Для того чтобы выявить особенности функционирования журнала, необходимо рассмотреть фигуры третьего ряда и их роль в сетевой структуре «Современника».

Литератор мог присоединиться к коллективу журнала, используя разные модели:

1. У новичка нет связей с редакцией, он сам присылает рукопись;
2. Его рекомендуют друг другу по цепочке (как А. В. Дружинина и Некрасова). Некрасову помогали по цепочке Н. Ф. Фермор, Н. А. Полевой, В. П. Поляков, Ф. А. Кони; для Дружинина эта цепочка сократилась, по-видимому, до двух человек — С. С. Куторги и И. И. Ивановского (см.: [Алдолина]), хотя Дружинин знал еще двух близких кругу «Современника» людей — В. Р. Зотова и А. А. Комарова;

3. Человек связан одновременно со многими сотрудниками журнала — таким был случай историка и экономиста Ивана Кондратьевича Бабста (1824–1881), который на момент вступления в «Современник» знал Н. Х. Кетчера, Т. Н. Грановского, В. П. Боткина, А. И. Герцена и др. Об этой фигуре в контексте связей с журналом Некрасова литературоведами написано мало. О Бабсте дает пояснения В. Э. Боград, атрибутируя ему несколько рецензий на книги московских типографий (см.: [Боград: 484–485]). В. Е. Евгеньев-Максимов в труде, посвященном «Современнику», ничего не пишет о Бабсте, потому что он с точки зрения развития самого журнала, а не отношений внутри редакции, — незначительная фигура [Евгеньев-Максимов 1934]. В основном о Бабсте писали в связи с дальнейшей карьерой историка и экономиста. Несмотря на то, что интерес к его фигуре есть [Бабст; Бабст, Победоносцев], начало карьеры ученого, его литературная деятельность не становились предметом рассмотрения исследователей.

Бабст знакомится с будущими участниками «Современника» в начале 1840-х гг., когда поступает в Московский университет. Он был из дворянской семьи, по линии отца происходил из обрусевших немцев (см.: [Покидченко: 6]). По окончании Рижской гимназии юноша отправляется в университет. Однако денег у семьи на содержание Бабста в Москве не было, и его мать пишет

своему знакомому Я. М. Неверову, преподавателю Рижской гимназии, с просьбой опекать сына.

Неверов принимает живое участие в судьбе молодого человека. Сам Неверов когда-то так же, преодолевая трудности, начинал ученую карьеру (это у него получилось не сразу, так как отец был против). Неверов приехал в Москву за десять лет до Бабста с той только разницей, что у Неверова, видимо, было больше денег: мать продала единственную драгоценность, а потом и дом в Арзамасе, чтобы отправить его в университет [Зайцева: 254–257]. Неверову в тот период помогли многие люди, в том числе и будущий сотрудник «Современника» Н. А. Мельгунов, в доме которого Неверов жил в 1830–1831 гг. Теперь уже Неверов помогал Бабсту.

25 декабря 1841 г. Неверов из Риги пишет профессору Московского университета Т. Н. Грановскому с просьбой о Бабсте:

У меня есть здесь один юноша, в котором я принимаю самое живое участие, тем более что мать его, живущая в Оренбурге, просила меня заступиться ему место отца, и я священным долгом почитаю сделать для него все, что только могу. Он заслуживает это вполне своими блестящими способностями. Имя его Бапст, но он Русский и на днях кончил курс в нашей гимназии — чтобы поступить в Московский Университет. К несчастью в самую эту важную для него эпоху отец его, полковник и начальник <Крепости?> в Оренбурге, потерял свое место, и бедный юноша теперь без всяких средств не только <к> образованию, но даже существованию, потому что родители, обремененные семейством, ничего не в состоянии дать ему. Он живет здесь у дальних родственников своего отца и содержит себя уроками. В будущем ему не предстоит ничего более как вступить в Университет на казенный счет. Зная что такое казенные студенты, я от всей души желал бы избавить его от этой крайности, тем более что он и по образованию, и по воспитанию привык к лучшему обществу и не в состоянии будет перенести казенной жизни — она или убьет его дух, или заставит сделать какую-нибудь глупость, которая погубит его на всю жизнь. Помогите мне <пристроить?> его при Московск<ом> Университете — вот каким образом. Узнай, не желает ли кто-нибудь в порядочный дом наставника: он может прекрасно приготовить <даже к?> Университету; по немецки знает как немец; в древних языках <был?> одним из лучших учеников, за благород<ство?> образа мыслей я ручаюсь, равно как за способности его. Если бы он нашел такое место, то избавился бы необходимости быть казенным студентом [Неверов: 8 об.].

Переписка Неверова и Грановского характеризуется тем, что письма не сразу доходят до адресата или приходят хаотично. Так что Неверов два раза в течение полутора месяцев напоминает о просьбе, прибавляя: «...ты не только послужишь этим мне, но сделаешь истинно доброе дело и дашь России дельного, талантливого и благородного гражданина» [Неверов: 11].

Наконец, Грановский отвечает Неверову положительно. И Неверов пишет:

Благодарю за <...> Бабста. Он едет сего дня в Москву и там представит тебе: ты его не оставишь твоим советом и наставлением. Полгода или даже год он может просуществовать своими средствами <...> — а в это время, может быть, ты и Шевырев, которому я также рекомендовал его, что-нибудь для него <приищете?>. Тебя он очень уважает и будет тебе во всем послушен. Познакомь его с порядочными студентами, чтоб он не впал в общество <лентяев?>. Он умен, с хорошими сведениями (особенно в древних языках) — но легко может быть увлечен и от выбора общества у него все зависит [Там же: 14].

Во второй половине 1840-х гг. Грановский помогал готовить младшего сына Щепкина в Московский университет, советовал книги для чтения, рекомендовал педагогов. Об этом вспоминает в своих мемуарах невестка Щепкина:

В это же время поселился в семье Щепкина Иван Кондратьевич Бабст, только что приехавший в Москву, чтобы вступить в университет; на Бабста указал Грановский как на хорошего преподавателя древних языков. Бабст был тогда юным студентом, и в нем все видели уже человека даровитого. Сам Бабст весело рассказывал о том, как в первый раз появился в Москву, как часть дороги должен был совершить при обозе с лимонами, и затем появиться в большой город, где у него не было ни одной души знакомой. И по счастью, он нашел как бы родной дом у Михаила Семеновича [Щепкина: 282–283].

Итак, Бабст в Москве сразу попадает под крыло к Грановскому, который покровительствовал начинающим ученым, и к Щепкину, который тоже славился тем, что опекал молодежь.

Грановский продолжал помогать Бабсту и дальше: в 1846 г. рекомендовал оставить своего ученика при университете «для приготовления к профессорскому званию» [Покидченко: 6]. Как раз в это время у Некрасова с Панаевым возникла идея основать

собственный журнал. Когда это произошло, у журнала сразу же образовалось две конторы (московская и петербургская: в Москве был основной состав авторов-членов кружка Белинского и Н. В. Станкевича, в Петербурге — организаторы и новые авторы), и Некрасов стремится как можно быстрее наладить полноценную жизнь московской конторы журнала и связи с московскими сотрудниками. В очередной раз Некрасов приезжает в Москву в мае 1847 г., чтобы решить текущие проблемы. К его заботам прибавляется еще одна: прямо на месте выяснилось, что часть книг, издающихся в Москве, неизвестна петербургской конторе, соответственно, нужен московский сотрудник для отслеживания и рецензирования московских книг. Об этом Некрасов, вернувшись в Петербург, пишет за границу Белинскому, И. С. Тургеневу и П. В. Анненкову 24 июня 1847 г.:

<...> приискан сотрудник для разбора московских книг; <...> дело в том, что Грановский назвал мне много интересных новых книг, о которых мы с Панаевым в Петербурге и во сне не видали, — и вот из них-то поручено составить статьи; редакцию этих статей, попукарание к скорейшему их выполнению и пересылку ко мне взял на себя Боткин; и на будущее время обязанность его будет состоять в том, чтоб приискивать в Москве сотрудников и заказывать для нас состав<ные> статьи из новых книг иностранных [Некрасов 1998: 72].

Обозревателя московских книг могли подсказать Некрасову как в Москве, так и в Петербурге — дело в том, что во время написания этого письма Некрасов и Панаев общаются в Петербурге с приехавшим из Москвы Щепкиным. Получается, что рекомендовать Бабста Некрасову могли его покровители Грановский и Щепкин. Грановский хлопочет о Бабсте и в этот период, и в более позднее время, а в письмах к Бабсту в это время Некрасов постоянно передает поклоны Щепкину. Из этого следует, что Бабст постоянно общался с Щепкиным. Возможно, в это время он все еще жил в его доме. В любом случае, он поддерживал тесный контакт с семьей актера и тогда, и позднее. Рекомендовать Бабста мог и москвич Кетчер, которого Некрасов поначалу уговаривал взять на себя управление московской конторой и который близко общался с Щепкиным и был уже хорошо знаком с Бабстом (см.: [Щепкина: 276]).

К августу Бабст уже прислал несколько рецензий, о чем мы узнаем из писем Некрасова Бабсту от 5 и 15 августа соответственно: «...пишите библиографии московских книг — ваши разборы дельны и лучше не нужно» [Некрасов 1998: 76], «...пожалуйста, присылайте на нынешний месяц побольше разборов моск<овских> книг — здесь книг почти не выходит, и библиография к ним будет плохая» [Там же: 78].

В эти же дни (до 20 августа 1847 г.) Некрасов, обсуждая с Боткиным управление московской конторой, в недошедшем до нас письме просит Боткина взять на себя переписку с Бабстом. Боткин 21 августа получает письмо Некрасова и в письме от 22 августа сразу же отказывается: «Вчера получил Ваше письмо. Бабста едва ли скоро увижу. Между нами будь сказано, Вам будут с ним частые хлопоты: самолюбие у этого господина очень большое. Пишите лучше к нему сами» [ЛН 51–52: 166].

Соответственно Некрасов сам продолжает переписку с Бабстом, обсуждая выбор книг для рецензирования и техническую сторону дела — где Бабсту добывать новые книги, а также оговаривает покрытие издержек:

Как быть с книгами? Вы все спрашиваете меня, а я думаю, что Вам это дело устроить ближе и легче. Я же со своей стороны, кроме предоставленного в Ваше распоряжение магазина Базунова, могу пообещать Вам, что деньги, которые Вы задерживаете по этому предмету, я беспрекословно буду платить. <...>. А насчет полноты московской библиографии прошу Вас особенно позаботиться. Книг сколько-нибудь дельных не пропускайте, да и о плохих говорите хотя по два слова [Некрасов 1998: 91].

Бабст выполняет просьбу Некрасова: появляются не только хвалебные рецензии на книги, которые его восхитили, но и блестящие, остроумные отзывы на те издания, которые Бабст считал плохими. Всего в «Современнике» Бюроградом выявлено 14 рецензий Бабста (см.: [Бюроград: 765–766]). Однако в Полном собрании сочинений и писем Некрасова отмечено, что атрибуция носит предположительный характер (см.: [Некрасов 1998: 280, 290]). Приводим список рецензий, которые предположительно принадлежат Бабсту²:

² Названия рецензий приводим по журнальным публикациям без изменений.

1. Донат. Учебная книга латинского языка. Составил Карл Гофман. Москва. 1847.
2. Басни, переложенные в прозу. Руководство для синтаксических упражнений, с присовокуплением очерк<ов>и и Русского синтаксиса и пример<ов>ы в Вспомогательных табличек упражнений для граммат. изучения басен. Михаила Гутта. Москва. 1847.
3. Живописная энциклопедия. Общепольное чтение. Том I. Выпуск первый. Москва. 1847.
4. Записки о Екатерине Великой, состоявшего при ее особе статс-секретаря и кавалера Адриана Моисеевича Грибовского. С присоединением отрывков из его жизни. Москва. 1847.
5. Латинская грамматика, составленная А. К. Москва. 1847.
6. Русско-латинский фразеологический словарь, составленный Александром Беликовым. Москва.
7. Проект сухопутной экспедиции в Индию, предложенный Императору Павлу Петровичу первым консулом Наполеоном Бонапарте. Перевод с французского. Москва. 1847.
8. Deutsche Chrestomathie für mathematisch-naturwissenschaftliche und medicinicne Facultaeten, von S. Völkel. Moskva. (Немецкая Хрестоматия для студентов 2-го отделения философского и медицинского факультетов. Составил Г. Фелькель. Москва. 1847).
9. Сказание о Видьяугаре Джимутавагане, повесть Сомадэвы Бгатты. Перевод с Санскритского. К. Коссовича.
10. Историческая хрестоматия церковно-славянского и русского языка. Составил А. Галахов. Том I. От начала славяно-русской письменности до Петра I-го. (IX–XVIII стр.). Москва. 1848.
11. Живописная энциклопедия. Общепольное чтение. Том I; выпуск 2 и 3. Москва, 1847.
12. Шекспир. С английского, перев. Н. Кетчера. Выпуск пятнадцатый. — Кориолан. — Москва. 1848.
13. Очерки европейских театров из писем и замечаний путешественника. М. К. Москва. 1848.
14. Система синтаксиса. П. Бассистова. Москва. 1848 г.

Эти рецензии вышли в 1847–1848 гг., когда Бабст достаточно активно взаимодействовал с редакцией журнала: не только печатался в «Современнике», но и привлек к рецензированию нового сотрудника — друга А. И. Герцена и Н. П. Огарева С. И. Астракова. На этом связи Бабста с журналом в целом прерываются, о даль-

нейшем участии в «Современнике» данных нет. Судя по всему, еще до переезда Бабста в Казань (в 1851 г.), он перестает разбирать московские книги в «Современнике», продолжая при этом печататься в других изданиях (например, в это время он сотрудничает с «Отечественными записками» А. А. Краевского, что могло негативно восприниматься Некрасовым). Однако дружественный тон письма Некрасова Бабсту от 26 сентября 1858 г. свидетельствует о том, что разрыва с редакцией не было: «Решаюсь Вам напомнить о существовании “Современника”. Мы почитываем Ваши статьи в “Атенее”, — у нас слюнки текут, отведите же нам душу, сделайте милость, напишите нам что-нибудь — в ножки поклонимся!» [Некрасов 1999: 114].

Общался Бабст и с остальными сотрудниками «Современника», особенно с Кетчером, А. Н. Афанасьевым, Н. Г. Фроловым, и близкой кругу «Современника» семьей Щепкиных: например, в 1858 г. в доме Щепкина познакомился с только что освободившимся Т. Г. Шевченко, печатался у Фролова в журнале «Магазин земледения». Однако, в отличие от другого автора «Современника» — В. А. Милютина (тоже историка и, как позже и Бабст, заметной фигуры в научной сети экономистов), литературная деятельность Бабста в «Современнике» была мало связана с его профессиональной деятельностью (в тот момент он был историком). А его карьера экономиста началась позже благодаря хлопотам Грановского [Молоствов], по чьей рекомендации Бабста взяли преподавать в Казанский университет (где он в 1856 г. произнес речь «О некоторых условиях, способствующих умножению народного капитала», принесшую ему известность).

Итак, Бабст примыкал к московской редакции «Современника», при этом отношении к нему в Москве было неоднозначным: Боткин отказался вести переписку с ним, Грановский, наоборот, покровительствовал ему. Бабст печатался в «Современнике» только два года, но с членами журнала общение продолжал и дальше. Анализ взаимоотношений Бабста с сотрудниками «Современника» показывает актуальность использования модели Коллинза для воссоздания структуры и принципов функционирования редакции журнала на этапе его создания; для понимания взаимоотношений и связей ключевых для журнала фигур. В случае с Бабстом это дает дополнительные сведения о неоднозначной роли Боткина в журнале, о взаимоотношениях внутри «моск-

вичей», о контактах Некрасова и Щепкина, о том, каким путем мог попасть в «Современник» Астраков, про которого логично было предположить, что его привлек кто-то более значимый для журнала, чем Бабст. На примере Бабста мы видим, как литератор-новичок попадает в ведущий журнал, можем проследить роль сетевых связей других объединений в формировании сети «Современника», например, кружка Станкевича, члены которого (как Фролов) впоследствии входят в круг журнала или (как Неверов) способствуют вхождению в него третьих лиц (Бабста).

В судьбе Бабста мы видим типичный пример «третьестепенного» (если использовать терминологию Коллинза) литератора, входившего в крупнейшее литературное образование своего времени. Без изучения таких фигур анализ сетевых связей круга «Современника» (в частности связи Некрасова с Щепкиным), а также специфики функционирования журнала как института будет неполным.

ЛИТЕРАТУРА

- Алдони́на: *Алдони́на Н. Б.* А. В. Дружинин. Малоизученные проблемы жизни и творчества. Самара, 2005.
- Бабст: *Бабст И. К.* Избр. труды / Под ред. М. Г. Покидченко, Е. Н. Калмычковой. М., 1999.
- Бабст, Победоносцев: *Бабст И. К., Победоносцев К. П.* Письма о путешествии Государя Наследника Цесаревича по России от Петербурга до Крыма. СПб., 2010.
- Боград: *Боград В. Э.* Журнал «Современник» 1847–1866: Указатель содержания. М.; Л., 1959.
- Евгеньев-Максимов 1930: *Евгеньев-Максимов В. Е.* Н. А. Некрасов и его современники: очерки. М., 1930.
- Евгеньев-Максимов 1934: *Евгеньев-Максимов В. Е.* Современник в 40–50 гг. От Белинского до Чернышевского. [Л.], [1934].
- Зайцева: *Зайцева И. А.* Неверов Януарий Михайлович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1999. Т. 4: М–П.
- Измайлов: *Измайлов Н. В.* Тургенев и круг «Современника». М.; Л., 1930.
- Коллинз: *Коллинз Р.* Социология философов: глобальная теория интеллектуального изменения. Новосибирск, 2002.
- Краснов: *Краснов Г. В.* Н. А. Некрасов в кругу современников. Коломна, 2002.
- ЛН 51–52: Литературное наследство. М., 1949. Т. 51–52. Н. А. Некрасов.

- Молоствов: *Молоствов В. П.* Письмо к Грановскому Т. Н. от 2 февр. 1851 г., Казань // НИОР РГБ. Ф. 84. Карг. 3. Ед. хр. 22. 2 л.
- Неверов: НИОР РГБ. Ф. 84. К. 3. Ед. хр. 27. Неверов, Януарий Михайлович. Письма к Грановскому, Тимофею Николаевичу. 25.12.1841, 25.01.1842, 27.04.1842, 2.11 1842, [01–02.1844].
- Некрасов 1998: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. СПб., 1998. Т. 14. Кн. 1.
- Некрасов 1999: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. СПб., 1999. Т. 14. Кн. 2.
- Покидченко: *Покидченко М. Г.* Бабст и его время // Бабст И. К. Избранные труды. М., 1999.
- Щепкина: *Щепкина А. В.* Михаил Семенович Щепкин в семье и на сцене // Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество. Т. 2. Современники о Щепкине. М., 1984.
- Griffith, Mullins: *Griffith B. C., Mullins N. C.* Coherent social groups in scientific change // *Science*. 1972. 177. P. 959–964.

СТРАТЕГИЯ ОПРАВДАНИЯ В «ИСПОВЕДИ» МИХАИЛА БАКУНИНА

Юлия Свищева
(Москва)

«Исповедь» была написана Михаилом Бакуниным в 1851 г. в Петропавловской крепости, где он оказался за преступления против монарха и монархии. Этот документ стал попыткой Бакунина оправдаться перед императором и в каком-то смысле «примириться» с ним. Поэтому при исследовании «Исповеди» крайне важно учитывать прагматику написания и цели автора. Важной проблемой является рассмотрение речевых стратегий и приемов, которые революционер использовал для достижения своих задач. В нашей статье мы анализируем различные элементы бакунинского дискурса: метафоры, понятия и цитатный фон. Каждый из рассмотренных элементов служит средством для создания определенных отношений между автором и читателем, т. е. между Бакуниным и Николаем I. Именно через скрытое выстраивание отношений с адресатом революционер пытается осуществить свои цели.

Первое издание «Исповеди» М. А. Бакунина вышло в 1921 г. и не оснащено комментарием [Бакунин 1921]. Вступительная статья В. Полонского посвящена истории создания текста и философии Бакунина 1840–1860 гг. [Полонский: 5–44]. Автор отмечает важную языковую особенность бакунинского текста — «верноподданнический тон, унижительное смирение, грубоватая, но нередко тонкая лесть», которые «вызывают изумление» [Там же: 6]. Для первых читателей «Исповеди» Полонский поясняет, насколько важный переворот в историческом облике Бакунина может совершить обнаруженный текст. Критик трактует это документ как «великое падение», соседствующее в деятельности революционера-анархиста с «великим бунтом». Полонский пытается восстановить факты внешней и внутренней биографии Бакунина, чтобы пояснить возникновение «Исповеди», не сочетаясь ни стилем, ни содержанием со всем остальным корпусом его текстов.

Самым полным комментарием к «Исповеди» можно считать комментарий Ю. М. Стеклова к четырехтомному собранию сочинений и писем Бакунина (1936). Стеклов высказывает гипотезу о том, что Бакунин не был искренен в своем покаянном письме императору, а добивался расположения своего адресата с целью получить желанную свободу и продолжить начатое. Здесь важно подчеркнуть, что Николай I потребовал от Бакунина написания этого документа, уточняя, что ждет не только перечисления фактов и событий революционной деятельности, но его полной и чистосердечной исповеди во всех прегрешениях. Воспринимать и исследовать содержание «Исповеди» и ее тональность следует исходя из этой установки (см.: [Бакунин 1935]).

Импульсом к изучению и обсуждению этого текста послужило то обстоятельство, что содержание «Исповеди» оказалось неожиданным для читателей, знакомых со взглядами и идеями Бакунина. Опубликованный документ переворачивал сложившееся восприятие личности революционера. Бакунин, которого считали главным русским анархистом, в «Исповеди» предстал как «кающийся грешник», просящий у Николая I прощения и пощады. Неслучайно, что во всех отзывах незамедлительно появились такие характеристики бакунинского тона, как «раболепные слова по адресу деспота», «Бакунин на коленях», «сумерки великой души» [Фигнер: 342–343] и др. «Исповедь», обнаружившая подобное смирение бунтаря, потребовала интерпретации, которая смогла бы объяснить логику поведения Бакунина и сочетала бы его привычный образ с новыми фактами.

Текст Бакунина представляет интерес с точки зрения той роли, которую автор себе выбирает. Он становится в определенную позицию по отношению к своему читателю и разными способами ее обрисовывает и уточняет. Бакунин не предполагал, что «Исповедь» будет когда-либо опубликован (текст предназначался в основном для одного читателя — Николая I). Эта особенность бытования текста и его заранее заданная адресация во многом обуславливают и позицию автора.

Прося революционера написать исповедь, император задает ему четкий «формат» документа, определяет тем самым свои требования и читательские ожидания. Бакунину заранее отведена роль исповедующегося, и неслучайно, что церковная тема возникает изначально. В этом смысле важна подпись в конце докумен-

та: «кающийся грешник» [Бакунин 1935: 207] — таким образом, автор признает данную императором установку. Текст рождается из обоюдного согласия: Бакунин воспринимает себя в той же роли, в которой его видит Николай I. Эта общая предпосылка автора и адресата выстраивает коммуникацию между ними. Император, прося Бакунина написать исповедь, заведомо принимает на себя роль исповедника. Николай I значительно расширяет свои функции как монарха, смешивая религиозную и государственную парадигмы. Из этого совмещения и рождается жанр этой «недобровольной» исповеди, который нарушает канон.

В тексте Бакунин неоднократно обращается к религиозной культуре и широко использует церковную лексику. Автор многократно подчеркивает принимаемую на себя роль кающегося грешника, например: «<...> я сказал себе, что мне остается только одно — терпеть до конца, и просил у бога Силы для того» [Там же: 100], «раскаяние в моем положении столь же бесполезно, как и раскаяние грешника после смерти» [Там же: 121], «но мои преступления так тесно связаны с моими грешными мыслями, что я не могу исповедывать одних, совершенно не упомянув о других» [Там же: 114] и др.

В этом контексте интересно проследить использование Бакуниным понятия «греха» (и производных от него прилагательных). В основании текста лежит идея о том, что преступления против монарха и монархии автоматически становятся грехами, а не только преступлениями. Лежащее в области государства и права понятие «преступления» (т. е. нарушения закона) в «Исповеди» уступает по силе и значимости понятию, отчасти аналогичному, но относящемуся к религиозному лексикону. Бакунин пишет: «<...> я съел не один, а много плодов от запрещенного древа познания добра и зла, — великий грех, источник и начало всех последовавших преступлений» [Там же: 110]. Автор использует библейскую отсылку для иллюстрации идеи о том, что грех является источником преступления. Таким образом, преступление против государства вторично по отношению к внутреннему греху. Интересно, что при обилии христианских отсылок и последовательном и продуманном обращении Бакунина к христианскому словарю, в «Исповеди» мы нигде не находим упоминания ни о каких личных грехах, кроме грехов против государства.

Вся парадигма церковного лексикона, обширно задействованная Бакуниным, полностью перенесена в идейную сферу, связанную с государством, правовыми нарушениями, следствием и судебным преследованием. В тексте разграничение понятий «греха» и «преступления» выстроено особым образом. Оба эти понятия относятся к одной и той же сфере деятельности, направленной против монарха и монархии, но грех воспринимается Бакуниным как первоисточник всех преступлений, зло, лежащее в душе преступника. Окончательное перенесение понятия греха из области церковной в область светскую происходит в этом фрагменте: «<...> и само начальство молчит, зная и за собою грехи, и все заботятся только об одном, чтобы не узнали министр да царь» [Бакунин 1935: 146]. Окруженное понятиями из «государственного» словаря, оно теряет свое изначальное религиозное значение. Употребление и понятия греха, и слова «начальство» говорит о том, как плотно эти лексические поля сплетены в «Исповеди».

В тексте Бакунина смешиваются и роли автора: помимо кающегося грешника, он еще и преступник. Исходя из концепции «священной власти» императора, Бакунин оказывается виноватым дважды: он согрешил против Бога, благословившего Николая I на царствование, и против государя и закона, если говорить о его деятельности в светском ключе. Именно поэтому автор, будучи особым преступником, совмещает в себе две далекие друг от друга роли. В этой связи характерными являются обращения Бакунина к своему адресату, через которые император представлен в нескольких ролях: блюстителя законов, верховного судии, духовного отца и в конечном итоге Бога.

Бакунин ставит целью описать свои «прегрешения» в наиболее полном виде, рассказать о каждом поступке и всех его подоплеках: «Итак я начну свою исповедь. Для того чтобы она была совершенна, я должен сказать несколько слов о своей первой молодости» [Там же: 101]. Идея «совершенства» исповеди подтверждается тем, что Бакунин начинает повествование с самого начала. Этот нарративный принцип призван полностью осветить биографию автора, а также убедить адресата в отсутствии «темных мест» и утаенных моментов. Бакунин выражает свое намерение изложить всю свою жизнь с молодости и до момента задержания, ничего не скрывая. Подчеркнув свое намерение в самом начале текста, он таким способом побуждает читателя доверять

всем дальнейшим «показаниям», не сомневаться в их полноте. Этот прием Бакунина оказался удачным — царь написал на полях документа: «<...> одна чистая полная исповедь, а не условная, может почестся исповедью» [Бакунин 1935: 101]. Император оценил установку революционера на полную откровенность.

При чтении «Исповеди» создается впечатление, что Бакунин знает или предполагает, что его адресат может о нем думать; именно от этого знания и понимания автор отталкивается при написании текста. Неясной является цель многократных оправданий Бакунина, особенно если принять во внимание два обстоятельства: 1) его преступления известны Николаю I; 2) сам революционер, указывая на степень тяжести и количество преступлений, признает, что оправдаться ему невозможно. По нашему предположению, Бакунин прибегает к этой тактике с целью создать более детальный и, как следствие, правдоподобный образ раскаявшегося бунтаря и революционера. Полное признание всех обвинений и умолчание о тех из них, которые воспринимались как несправедливые, могло показаться неправдоподобным, Николай I вряд ли поверил бы в резкую и абсолютную перемену в мыслях «кающегося грешника».

Как мы уже упоминали, Николай I выполняет и роль духовного отца. По правилам исповеди, никто, кроме священника, не может ни слышать, ни принимать ее. Получив от Бакунина исповедь, император как адресат автоматически выступает в роли духовного отца: «Да, государь, я буду исповедываться Вам как духовному отцу, от которого человек ожидает не здесь, но для другого мира прощения» [Там же: 100]. Понятие «отец» важно для бакунинского текста во многих значениях; в заключение автор пишет: «<...> предать меня в отеческие руки Вашего императорского величества» [Там же: 207].

Один из элементов библейской тематики, часто используемой в «Исповеди», — это упоминание притчи о блудном сыне, с которым Бакунин прямо сравнивает себя: «А более всего тяжело моему сердцу, потому что стою перед Вами как блудный, отчуждившийся, развратившийся сын перед оскорбленным и гневным отцом» [Там же: 151]. Отметим, что эта притча цитируется в политическом и журнальном контекстах чаще других. По нашему мнению, Бакунин сравнивает себя с блудным сыном не только в силу традиции и сходства ситуаций. Здесь важно учитывать

закрепившееся в культуре толкование этой притчи: одумавшийся сын, согрешивший, но вернувшийся к истине, заслуживает прощения, и его грехи будут отпущены. Представляя себя как блудного сына, Бакунин таким образом намекает Николаю I о том, что он является достойным прощения и отпущения грехов.

При анализе сравнений Бакунина особый интерес представляют два фрагмента, в которых Николай I косвенно сравнивается с Богом: «<...> буду говорить перед Вами, как бы говорил перед самим богом, которого нельзя обмануть ни лестью, ни ложью»; «А до царя далеко, государь, так же как и до бога высоко!» [Бакунин 1935: 145–146]. В обоих случаях автор не называет своего адресата Богом, но вводит это сравнение как возможное в некоторых аспектах. Первая фраза подтверждает намерение Бакунина: писать именно исповедь и быть откровенным до конца. Сравнение монарха с Богом здесь работает не как лесть, а как залог честности. Бакунин ставит в один ряд свою ситуацию разговора с царем и ситуацию, в которой утаивание и ложь заведомо не могут иметь места. Автор таким способом стремится подспудно убедить царя в своих намерениях и, как следствие, укрепить доверие к себе и своим словам. Во втором примере сравнение императора с Богом имеет скорее отрицательную подоплеку, поскольку оно включено в часть «Исповеди», посвященную критике николаевского царствования. В этом контексте это сравнение, казалось бы, априори говорящее в пользу объекта сравнения, оборачивается скрытым обвинением. Здесь мы видим одну из наиболее частых и важных речевых стратегий Бакунина — критика царя маскируется таким образом, что она на первый взгляд выглядит похвалой.

Разнообразие ролей, которые принимает на себя Бакунин и в которых видит царя, тесно связано с основополагающей особенностью текста — его неоднородностью. Как жанрово, так и стилистически текст распадается на множество отдельных отрывков. Документ построен на смеси исповеди, автобиографии, историсофских фрагментов, критических рассуждений, а также включает в себя черты эпистолярного жанра. Отчасти именно это обстоятельство делает возможным варьирование ролей, быстрые переходы от одного модуса высказывания к другому, что дает Бакунину возможность разными способами влиять на восприятие текста Николаем I и делать ему различные намеки.

Приведем пример. То обстоятельство, что Николай I принимает на себя роль духовного отца, побуждает Бакунина раздвинуть границы своего диалога с царем и позволить себе немало «вольностей» и отступлений, соответствующих «исповедальности» текста. В некоторых отзывах на «Исповедь» (см.: [Козьмин; Фигнер]) отмечается, что Бакунин не притворялся, поскольку в тексте присутствует немало критики России и николаевского «режима». По мнению Козьмина или Фигнер, если бы цель революционера заключалась лишь в обмане царя, то включение общественной критики для автора «Исповеди» было бы невыгодно.

Важно отметить, что Бакунин, переходя к длинному пассажиру о проблемах России (воровстве, коррупции и др.), специально оговаривает: он пишет это Николаю I как «царю-исповеднику», а не как «царю-судии». Жанр исповеди не предполагает свободной критики исповедника, здесь, на первый взгляд, нарушена логика. Для Бакунина идея царя-исповедника прежде всего важна тем, что она позволяет ему переходить границы, ссылаясь на исповедальный характер разговора. Именно жанровые особенности исповеди позволяют автору «не исповедовать чужие грехи» — в данном случае он напрямую ссылается на правила исповеди. Эта «исповедальность» перерастает саму себя и становится способом легитимации высказывания, предлогом и прикрытием для свободы говорить все, что считает нужным автор: «Вас же молю, государь, позвольте мне позабыть на минуту, что я стою перед великим и страшным царем, перед которым дрожат миллионы, в присутствии которого никто не дерзает не только произнести, но даже и возыметь противного мнения!» [Бакунин 1935: 145]. Пользуясь этой формулой, Бакунин может перейти к разговору с царем на равных, обсуждая с ним проблемы, интересующие их обоих, и прямо высказать истоки своих политических взглядов.

Интересно не только обрамление, но и построение бакунинской критики государства. Высказывая свое мнение о общественно-политической ситуации в России, он не осуждает Николая I: автор постоянно оговаривается, что не монарх является причиной всех несчастий. Это разделение государя и государства (закона) часто встречается в тексте: «<...> преступны против Вас, моего государя, преступны против России, моего отечества» [Там же: 149], «я — преступник перед Вами и перед законом» [Там же: 101].

Описание несчастий российской жизни строится вокруг метафоры болезни: общество представляется организмом («внутренний состав общественного организма» [Бакунин 1935: 146]), а общественные проблемы — болезнями («В России же все болезни входят вовнутрь» [Там же]). Продолжая этот ряд, Бакунин пишет и о лекарствах, которые есть на Западе и которых нет в России: «<...> на Западе против зла есть лекарства: публичность, общественное мнение, наконец свобода» [Там же]. Возможно, перенося свое описание из политической плоскости в органицистскую, Бакунин старается избежать слишком прямой критики и острого упрека государю: метафора болезни общества снимает с царя вину, поскольку болезнь произвольна и непредсказуема. С помощью этого отстранения Бакунин сближает себя со своим адресатом, они становятся в один ряд: они оба заботятся о заболевшей России и пытаются ее «вылечить», хотя и разными способами.

Другая органицистская метафора касается сравнения воровства с тысяччленным полипом, «которого как ни руби и ни режь, он никогда не умирает» [Там же: 147]. Здесь тоже важно перенесение акцента на внешнюю силу, не зависящую от правителя: в природе полипа никто не виноват. Если в этих случаях отказ от объекта критики выражен неявно, то в некоторых местах Бакунин прямо говорит об этом: «Так и русские чиновники, государь! Они знают, сколь гнев Ваш бывает ужасен и Ваши наказания строги, когда до Вас доходит известие о какой неправде, о каком воровстве; и все дрожат при одной мысли Вашего гнева и все-таки продолжают и красть и притеснять и творить неправду!» [Там же]. Как мы видим, государь изображен врагом воровства и лжи, и виноватым является не монарх, а так называемая сложившаяся традиция. Автор таким образом развивает представление о зле, происходящем не по чьей-либо вине, а в силу независящих от государя обстоятельств.

В «Исповеди» Бакунин тщательно продумывает и выстраивает свои критические высказывания, они не написаны спонтанно, в порыве негодования. Эти фрагменты текста выявляют еще одну роль, в которой Бакунин себя видит, — это роль союзника Николая I. Описывая общественное положение дел, революционер подспудно, не прямо, но вполне отчетливо предлагает императору свою помощь.

В связи с этим важно обозначить причины, которыми Бакунин объясняет свои преступления перед монархом. Многократно признавая свою вину, автор последовательно проводит через весь текст идею о том, что корень всех его преступлений — не злые намерения, а заблуждение: «Вы видели мои заблуждения, видели, как я впадал из безумия в безумие, из ошибки в грех, из греха в преступление...» [Бакунин 1935: 124]. Свои революционные идеи он объясняет самыми светлыми намерениями по отношению к России, например: «Россия, для того чтобы спасти свою честь и свою будущность, должна совершить революцию» [Там же: 151]. Используя эту концепцию общественного служения, Бакунин легитимизирует идею сотрудничества с царем. Характерно, что автор «Исповеди» описывает себя как «преступника без намерения», поддавшегося заблуждению и свернувшего с верного пути, но имевшего благородные и правильные, близкие государю, цели. Именно на этом основании Бакунин имплицитно делает себя и Николая I союзниками, неявно внушая эту мысль императору. Кроме того, революционер здесь становится союзником царя еще и потому, что описывает положение дел в истинном, неприукрашенном виде. Бакунин изображает себя перед Николаем I в качестве единственного человека, который говорит ему правду в глаза.

Вопрос об искренности или притворстве Бакунина во время написания «Исповеди», поднимавшийся многократно в отзывах 1920-х гг., требует не однозначного ответа, а проведенного нами полноценного анализа речевых стратегий автора и его понятийного аппарата. Именно такой последовательный разбор текстовых особенностей «Исповеди» позволил нам судить о том, каким образом и с помощью каких приемов Бакунин пытался достичь своих внетекстовых целей.

ЛИТЕРАТУРА

- Бакунин 1921: *Бакунин М. А.* Исповедь и письмо Александру II. М., 1921.
Бакунин 1935: *Бакунин М. А.* Собр. соч. и писем: В 4 т. Т. 4. М., 1935.
Козьмин: *Козьмин Н.* «Исповедь» Бакунина // Вестник труда. 1921. № 9.
Полонский: *Полонский В.* Михаил Бакунин в эпоху сороковых–шестидесятых годов // Бакунин М. А. Исповедь и письмо Александру II. М., 1921.
Фигнер: *Фигнер В. Н.* «Исповедь» М. А. Бакунина // Бакунин: pro et contra. СПб., 2015.

СТРАТЕГИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА В РОМАНЕ
А. Ф. ПИСЕМСКОГО «ВЗБАЛАМУЧЕННОЕ МОРЕ»

Мария Петровских
(Санкт-Петербург)

Роман А. Ф. Писемского «Взбаламученное море» впервые был опубликован в «Русском вестнике» в 1863 г. (и тогда же — отдельным изданием). Почти все критики отзывались о нем отрицательно: одни, акцентируя внимание на идеологическом аспекте, обвинили писателя в тенденциозности (см. статьи: [Анненков; Антонович] и др.); другие увидели в романе «беспристрастное воспроизведение и уяснение действительности» [Эдельсон: 24], не объединенное общей идеей. В последующих работах, посвященных как роману «Взбаламученное море», так и творчеству Писемского в целом, исследователи упоминают выделенные критиками особенности, однако специально не анализируют их (см., напр.: [Берков; Пустовойт; Синякова]). Однако проблема нефикционального описания прошлого в романе еще не становилась предметом специального исследования. Мнение о том, что роман является и тенденциозным, и безыдейно воспроизводящим действительность одновременно, кажется парадоксальным, поскольку подразумевает сочетание объективности описания действительности и субъективности проводимой в романе идеи. Соотношение этих особенностей в романе можно рассмотреть, обратив внимание на то, как Писемский описывает прошлое в произведении. Именно трансформация исторических реалий, изображенных на страницах «Взбаламученного моря», позволяет выяснить, как в нем соотносятся и тенденциозность, и фактическая точность.

1

На страницах «Взбаламученного моря» разворачивается история нескольких поколений, которые сталкиваются с различными сторонами социально-политической жизни России в XIX в. Особое внимание в своем романе А. Ф. Писемский уделяет описанию Московского императорского университета и его воспитанников:

на страницах «Взбаламученного моря» появляются и студенты, и преподаватели, зачастую имеющие прототипы в реальной жизни. Интерес писателя к этой теме не случаен: во-первых, Писемский обращается к истории университета, выпускником которого он сам является; во-вторых, после празднования столетия университета в 1855 г. появился первый труд, посвященный его истории — «История Императорского Московского университета» (см.: [Шевырев]); в-третьих, и в художественной литературе все чаще история некоторых персонажей связана с университетским прошлым (напр., в «Накануне» и «Дворянском гнезде» И. С. Тургенева).

К студенческой теме подступался и сам Писемский: персонажи-студенты уже появлялись на страницах его произведений (напр., Павел из повести «Тюфяк», 1850), хоть их университетские годы и не являются предметом подробного описания. Однако в романе «Взбаламученное море» Писемский представляет читателю одну из первых подробных картин студенчества как цельного социального явления.

Наиболее значимыми в плане изображения студенчества и университета являются третья («Андреянова на московской сцене») и четвертая («Платон Степанович») главы из второй части романа. В основу третьей главы легла история о том, как во время выступления студенты освистали приму, а после кто-то из зала бросил ей под ноги мертвую кошку. В четвертой же главе инспектор отчитывает студентов за этот поступок.

Оба фрагмента отсылают читателя к историческим реалиям. Балерина Андреянова, описанная Писемским в третьей главе, — историческое лицо, Елена Ивановна Андреянова (1819–1857), и во время балетного спектакля 5 декабря 1848 г. ей действительно бросили под ноги кошку. Достоверность соответствующего эпизода легко заметить, если сравнить два текста: первый — из донесения Московской конторы директору императорских театров, второй и третий — из текста романа:

Сего, 5 декабря <1848 года>, во время представления балета *Пахита*, в 1-м акте, после *saltarello*, которое танцевали г-жа Андреянова и г. Монтасю и которое публика потребовала повторить, на сцену была брошена *мертвая кошка* с привязанной к хвосту надписью: *Первая танцовщица*. Представление на время остановилось [Танеев: 33].

В директорской ложе ей слегка похлопывали. В публике сначала застучали саблями два офицера, имевшие привычку встречать аплодисментами всех примадонн. Хлопали также дежурный квартальный и человека три театральных чиновника, за которыми, наконец, грохнуло и купечество, когда примадонна очень уже высоко привскочила! [Писемский: 139]

<...> в тот самый момент, когда она, вняв мольбам прелестного юноши, подлетела к нему легкою птичкой — откуда-то сверху, из ложи, к ее ногам упала, громко звякнув, черная масса. Примадонна, с ужасом, отскочила на несколько шагов. Жен-премьер, тоже с испугом, поднял перед публикой брошенное.

— Мертвая кошка! — произнес чей-то голос на креслах [Там же: 141].

Следующая глава — «Платон Степанович» — описывает не конкретное событие, а личность инспектора Московского университета в 1834–1848 гг. Платона Семеновича Нахимова. Бросается в глаза степень сходства его описания в романе и в воспоминаниях А. Н. Афанасьева (они были написаны в 1855 г., но опубликованы лишь в 1872 г., поэтому маловероятно, что Писемский опирался на них при описании Платона Степановича) — от идентичных фраз до ярких черт образа. Например, почти идентичными являются описания костюма инспектора: «Как военный человек, с раннего утра был он уже в форменном сюртуке, застегнут на все пуговицы, навывтяжку» [Афанасьев: 250]; «— Это что еще? А? Что вы еще придумали? — говорил инспектор студентов, в своем флотском мундире, застегнутом на все пуговицы» [Писемский: 142].

В другом фрагменте он одними и теми же словами отчитывает уличенного в незнании предмета студента:

— Вот теперь пристаешь, — сказал Платон Степаныч, — а зачем не учился?

— Помилуйте, Платон Степаныч, я отлично знаю; ну хоть сами спросите.

— Да, есть мне когда вас спрашивать! — отвечал старик, не признаваясь, что в медицине он ни аза не смыслит; подошел к профессору и упросил переправить отметку [Афанасьев: 252].

— Есть мне когда вас спрашивать! — сказал серьезнейшим образом, Платон Степанович, и потом вдруг крикнул: — Ермолов! [Писемский: 144]

И в воспоминаниях, и в романе упоминаются неприятие Платоном Степановичем длинных волос студентов и его любовь к спиртному:

Покажутся ли <...> длинные волосы — краса, которой многие так гордились, — Платон Степаныч (которого шутя называли Флакон Стеканыч, намекая на его любовь к крепким винам) пускался вдогон за ними или сам, или посылал своих субинспекторов... [Афанасьев: 250]

— Вот, возьми этого господина, продолжал он, указывая на одного из медиков, сведи его в цирюльню и остриги его на мой счет. Вот тебе и четвертак! — прибавил он, и в самом деле подал солдату четвертак.

— Да как же это-с? — возразил было студент.

— Не прощу! Не прощу! — закричал Платон Степанович, хватая себя за голову и махая руками.

Студент, делать нечего, пошел.

Волосы студенческие были одним из мучительнейших предметов для благородного Платона Степановича: насколько он, по требованию начальства, желал, чтобы они были острижены, настолько студенты не желали их стричь [Писемский: 144–145].

«Ты задолжал; не платишь, да еще и буянишь», — сказал он <Платон Степанович> студенту <...>

«Я-с, Платон Степанович, не собрался с деньгами; я ему заплачу... а он — просто грабит, цены берет хорошие, а если бы видели, какая у него водка скверная, хоть не пей! вот извольте попробовать сами».

Платон Степанович взял рюмку и выпил: «Ах ты, мошенник, — закричал он на трактирщика, — такую-то продаешь ты водку!» — и распек его на чем свет стоит, а потом, обращаясь к студенту, сказал: «А ты бы лучше ром пил!» [Афанасьев: 251].

— Не знаю, что я против правительства сделал, — проговорил он.

— А, не знаете! — прикрикнул Платон Степанович, — а вейнхандлунг, так знаете!

— Вы сами-то пуше ее знаете! — бухнул прямо Бирхман.

— Я знаю... разумеется... — произнес Платон Степанович, каким-то странным голосом: улыбка, как он ни старался скрыть, проскользнула по его лицу [Писемский: 143].

В более поздних мемуарах начали появляться неоднозначные трактовки личности субинспектора: например, Фет в «Ранних годах моей жизни», чтобы подчеркнуть нечуждость Нахимова к поэзии, приводит шуточное стихотворение Полонского, в котором герой Нахимова в беседе с поэтом говорит: «Кто вам мешает

дома петь? // Мне дела нет, что вы поете: // Стихов-то не могу терпеть» [Фет: 211]. Однако сам автор стихотворения в своих мемуарах утверждает, что «шуточные стихотворения, приводимые Фетом в своих воспоминаниях, очевидно, не нравились нашему доброму, нежно любимому инспектору» [Полонский: 244].

У большинства подопечных Нахимова, написавших мемуары к шестидесятым годам, сложились исключительно теплые впечатления об инспекторе:

Инспектором в то время был человек, о котором у всех старых студентов сохранилась благоговейная память, Платон Степанович Нахимов, старый моряк, брат знаменитого адмирала. Это была чистейшая, добрейшая и благороднейшая душа, исполненная любви к вверенной его попечению молодежи. Тихий и ласковый, он был истинным другом студентов, всегда готовым прийти к ним на помощь, позаботиться об их нуждах, защитить их в случае столкновений.хлопот ему в этом отношении было не мало, ибо в то время студенты вовсе не подлежали полиции, а ведались исключительно университетским начальством; казенные же студенты жили в самых стенах университета, под непосредственным надзором инспекции. Поминутно студентов ловили в каких-нибудь шалостях, и все это надобно было разбирать; приходилось и журить и наказывать; но все это совершалось с таким добродушием, что никогда виновные не думали на это сетовать [Чичерин: 376–377].

Писемский завершает главу своего романа в том же духе: «Здесь мы не можем пройти молчанием: мир праху твоему, добрый человек! Ты любил и понимал юность! Ты был только ее добродушным распекателем, а не губителем!» [Писемский: 146].

Несмотря на общую «положительность» образа Платона Степановича, он вызвал неоднозначную реакцию: 24 марта 1864 г. на страницах «Московских ведомостей» появляется письмо сына Платона Степановича Александра. Он упрекает Писемского в том, что тот «мало заботился о верной передаче характера», поскольку ради «комизма» приписал Платону Степановичу «пламенное желание полковничьего чина» [Нахимов]. В последующих изданиях глава действительно была переработана: если в первых изданиях Платон Степанович отправляет Бакланова в карцер, поскольку тот мстил за его намек о неполученном чине, то в последующих мотивы для отправления в карцер не упоминаются (см.: [Зубков: 109]).

2

Описания, представленные в первой части, действительно оказываются практически документальными, при этом предшествуя большинству мемуаров. Из-за ориентации текста «Взбаламученного моря» на документальные или претендующие на подлинность тексты, на него казалось возможным сослаться как на описание реальных людей и событий. Например, Погодин, повествуя об исполнении Т. И. Филипповым народной песни, утверждает, что Писемский «вспоминает» об этом во «Взбаламученном море», а после приводит цитату оттуда [Барсуков: 72].

Однако тенденциозность романа можно обнаружить по тому, как приведенные описания прошлого соотносятся с современными Писемскому событиями. Описанные в романе реалии университетской жизни отсылают и к историческому контексту его написания: в 1861 г. Петербургский университет временно закрывают из-за студенческих волнений. Несмотря на то, что Писемский напрямую не высказывался по поводу этих событий, в критике закрепилось мнение о писателе как о противнике студенчества (см., напр.: [Григорьев]).

Однако в романе Писемский представляет образ доброго инспектора Платона Степановича, который помогал студентам и отчитывал их за проступки. Сам «проступок» он представляет мелкой шалостью, которая скорее свидетельствует об интересе молодежи к творчеству, чем о политической опасности. Бакланов и публика радуются произошедшему: «Общий хохот раздался на всю залу» [Писемский: 141], «— Bravo! Мертвая кошка! Bravo! — кричал неистово в креслах Бакланов, так что все на него обернулись» [Там же]. Более того, в агентурном донесении по наблюдению за студенческим движением в Петербурге агент рапортовал, что писатель был готов помогать студентам и прятать их у себя (см.: [Донесение]). Так, исходя из того, какое отношение к современным студентам выводится из романа, можно судить, что Писемский оказывается писателем скорее либеральным, сочувствующим студентам, нежели консервативным и обличающим молодежь, каким его представляли критики.

Для уточнения позиции Писемского можно сопоставить его описание университетских реалий с текстом «Былое и думы» и публицистикой Герцена, который, как и автор «Взбаламученного

моря», негативно относился к позиции, занятой правительством в студенческом вопросе. Традиция сопоставления этих писателей сложилась еще в критике (см., напр.: [Григорьев]) и продолжилась в научной литературе: например, Б. П. Козьмин установил, что «с 1861 г. мысль Писемского постоянно обращается к Герцену» [Козьмин: 121].

Интерес Писемского к фигуре Герцена и даже описание деятельности последнего во «Взбаламученном море» уже позволяют обратиться к сопоставлению описаний университетской жизни, представленных в произведениях обоих писателей. Например, Герцен в «Былом и думах» (1856) дает четкие характеристики студенчества: «юные силы России» в университете «очищались от предрассудков»; «Пестрая молодежь <...> сплавливалась в компактную массу товарищества» [Герцен: VIII, 109]. Оценка автора весьма прозрачна: «Молодежь была прекрасная в наш курс», поскольку у студентов была «гражданская нравственность» [Там же: 118]. Герцен вспоминает, как он сам и его товарищи «говорили в аудитории открыто все, что приходило в голову; тетрадки запрещенных стихов ходили из рук в руки, запрещенные книги читались с комментариями, и при всем том я не помню ни одного доноса из аудитории, ни одного предательства» [Там же].

Это соотносится с позицией, выраженной в его статье в «Колоколе» по случаю закрытия университета:

Хвала вам! Вы начинаете новую эпоху, вы поняли, что время шептания, дальних намеков, запрещенных книг проходит. Вы *тайно* еще печатаете дома, но *явно* протестуете. Хвала вам, меньшие братья, и наше дальнейшее благословение! О, если б вы знали, как билось сердце, как слезы готовы были литься, когда мы читали *о студентском дне в Петербурге!* [Там же: XV, 175]

Несмотря на то, что Герцен и Писемский оказываются солидарными в вопросе поддержки студенчества, их взгляды на него разнятся. Герцен в первую очередь обращает внимание на студенческие волнения и трактует их как политический жест. Писемский же говорит об инциденте с кошкой, представляя его как шалость, устроенную на почве увлечения искусством, не акцентируя внимание на политическом подтексте этого действия. Однако различные взгляды писатели построены высказывают по похожей модели: и Герцен в «Былом и думах», и Писемский

во «Взбаламученном море» сохраняют установку на достоверность изображаемого, в то же время превращая описание прошлого в средство прямо выразить свои идеологические установки, давая четкие оценки описываемому. С одной стороны, идеологические установки писателей различны, но общие принципы построения их произведений в некоторых отношениях явно близки.

Обращение к истории своей альма-матер, детальное описание реальных личностей и событий, не прикрытых вымышленными именами, позволили Писемскому создать текст, который читатели часто воспринимали во многом как нефикциональный. Однако картины, которые изображены в романе, прочитанные сквозь призму современного Писемскому исторического контекста, могут позволить выделить и идеологические установки писателя. Некоторые эпизоды романа действительно можно назвать одновременно фактологически точными и тенденциозными, хотя усматриваемая в нем идея противоположна той, что увидели большинство критиков. Так роман оказывается не случайной подборкой воспроизведенных из жизни фактов, а повествованием, выстроенным в соответствии с определенной стратегией репрезентации прошлого, соединяющей установку на достоверность и аллюзии на актуальные политические события современности.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненков: *Анненков П. В.* Взбаламученное море. Роман г. Писемского (Русский вестник. 1863. № 3–8) // Санкт-Петербургские ведомости. 1863. 9 (21) нояб. № 250.
- Антонович: *Антонович М. А.* Современные романы // Современник. СПб., 1864. № 4.
- Афанасьев: *Афанасьев А. Н.* Московский университет (1848–1855) // Московский университет в воспоминаниях современников: 1755–1917. М., 1989.
- Барсуков: *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина: В 22 т. СПб., 1897. Т. 11.
- Берков: *Берков П. Н.* Литературный путь Писемского // А. Ф. Писемский. Избр. произведения. Л.; М., 1932.
- Герцен: *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1954–1965.
- Григорьев: *Григорьев А. А.* Взбаламученное море. Роман в шести частях А. Ф. Писемского // Якорь. 1863. № 21.
- Донесение: ГАРФ. Ф. 109. Оп. 1а. № 1045.

- Зубков: *Зубков К. Ю.* Роман А. Ф. Писемского «Взбаламученное море»: Восприятие современников и история текста // Озерная текстология: Труды IV летней школы на Карельском перешейке по текстологии и источниковедению русской литературы. Пос. Поляны (Уусикирко) Лен. обл., 2007.
- Козьмин: *Козьмин Б. П.* Писемский и Герцен (К истории их взаимоотношений) // Козьмин Б. П. Литература и история. М., 1982.
- Нахимов: *Нахимов А.* Письмо к издателю «Русского вестника» // Московские ведомости. 1864. 24 марта. № 67.
- Писемский: *Писемский А. Ф.* Взбаламученное море // Писемский А. Ф. Полн. собр. соч.: В 24 т. СПб., 1895. Т. 9.
- Полонский: *Полонский Я. П.* Мои студенческие воспоминания // Московский университет в воспоминаниях современников: 1755–1917. М., 1989.
- Пустовойт: *Пустовойт П. Г.* А. Ф. Писемский в истории русского романа. М., 1969.
- Синякова: *Синякова Л. Н.* «Лишний человек» в эпоху 1860-х годов: характер главного героя романа А. Ф. Писемского «Взбаламученное море» // Вестник Новосибирского государственного университета. Новосибирск, 2007. Т. 6. Вып. 2.
- Танеев: *Танеев С. В.* 1825–1856. М., 1886 // Из прошлого императорских театров: Вып. 1–5. СПб., 1885–1890.
- Фет: *Фет А. А.* Ранние годы моей жизни. М., 1893.
- Чичерин: *Чичерин Б. Н.* Студенческие годы // Московский университет в воспоминаниях современников. М., 1989.
- Шевырев: *Шевырев С. П.* История императорского Московского университета, написанная к столетнему его юбилею: 1755–1855. М., 1855.
- Эдельсон: *Эдельсон Е.* «Взбаламученное море». Роман А. Писемского (Русский вестник. № 3–8) // Библиотека для чтения. 1863. № 11.

ПЕРЕВОДЫ РОМАНОВ
ПОНСОНА ДЮ ТЕРРАЙЛЯ О РОКАМБОЛЕ
В ПАРОДИЯХ А. П. ЧЕХОВА 1880-х годов

Алексей Лукашкин
(Москва)

Исследователи неоднократно обращались к пародийному аспекту в раннем творчестве А. П. Чехова [Кубасов; Оверина; Чудаков; Шаталова]. С распространением юмористической прессы в 1880-х гг. Чехов сотрудничает в популярном журнале «Осколки». В нем около 1882 г. он пытается опубликовать рассказ «Тайны ста сорока четырех катастроф, или Русский Рокамболь». Название привлекает внимание прямой отсылкой к серии романов о Рокамболе французского фельетониста Понсона дю Террайля¹ и возвращает к вопросу о месте пародии в раннем творчестве Чехова.

Полное название рассказа Чехова — «Тайны ста сорока четырех катастроф, или Русский Рокамболь (Огромнейший роман в сжатом виде. Перевод с французского)» (далее — «Русский Рокамболь» — *А. Л.*). Рассказ написан не позднее 1882 г. и впервые опубликован в 1923 г. издателем С. Д. Балухатым в альманахе «Литературная мысль» [Громов 1974: 600]. Начнем с комментирования каждого элемента названия. Заголовок включает в себя две версии, данные через запятую, определение жанра, приведенное в скобках, и указание языка оригинала, имеющее определенную смысловую нагрузку.

«Перевод с французского»

В раннем творчестве Чехова 1880–1882 гг. такой переводческий «прием» и указания на язык оригинала используются неоднократно: известны несколько рассказов с пометками в скобках «перевод с испанского», «соч. Жюль Верна. Перевод А. Чехонте» и даже с экзотической отсылкой — «перевод... с португальского». Шуточная эпатажность чеховских языковых шалостей стано-

¹ В работе мы использовали [Понсон; Ponson]. См. также: [Queffélec].

вится тем более очевидной, если учитывать «особые отношения» Чехова к иностранным языкам, переводам и переводчикам. Известно, что в Таганрогской классической гимназии Чехов учил древнегреческий, латынь, немецкий [Громов 1989: 36]. Письма Чехова начала 1890-х гг. свидетельствуют о том, что он знал французский на достаточном уровне для повседневного общения во Франции и чтения французских газет. Однако в одном из писем Л. Н. Ленской Чехов просит ее перевести французскую рецензию:

15 ноября 1889 г. Москва.

Уважаемая Лидия Николаевна!

Будьте моей благодетельницей, переведите мне прилагаемую при сем рецензию. Наши барышни бились два часа и, насколько я понял их, сумели перевести только одно слово — “Antoine”. Полный перевод был бы незаслуженною роскошью; для меня было бы совершенно достаточно, если бы Вы взяли на себя труд перевести только по кусочку из начала, середины и конца; поймаете общий тон статьи — и на том спасибо, а подробности пусть читают французы.

<...>

Мне вдвойне совестно: беспокою Вас и не знаю языков. Ах, с каким бы удовольствием я себя выпорол! Без знания языков чувствуешь себя, как без паспорта. Учите Сасика трем языкам — не меньше [Чехов, письма: III, 286].

Как следует из письма, Чехов оценивал свои языковые познания, возможно, чересчур скромно. Тем не менее, в своих письмах 1880–1883-х гг. Чехов редко прибегает к использованию иностранных языков и французского языка в частности — встречаются более-менее регулярно разве что вкрапления латыни.

Важно отметить, с какой последовательностью Чехов предается в этот период подобным «переводческим» упражнениям, откровенно мистифицируя и развлекая читателя. Этот «театр языков» включает самый разнообразный жанровый репертуар и палитру пародийных средств. Таким образом, «Грешник из Толедо (Перевод с испанского)» — стилевая пародия, «стилизация, использующая экзотический испанский материал для раскрытия новеллы с неожиданным финалом» [Громов 1974: 571]. «Жены артистов (перевод... с португальского)» — пародия на А. Додэ, юмористическое повествование «на русский манер» о неустроенном быте молодых художников, литераторов и студентов, какими

и были Чехов и его окружение. В первоначальной версии «Летающих островов (Соч. Жюль Верна. Перевод А. Чехонте)» (1882–1883) в подзаголовке было указано «пародия» вместо «перевод А. Чехонте».

Именно в ответ на одну из пародий, отправленную в журнал «Осколки» в начале 1883 г., с которым Чехов активно в этот период сотрудничает, приходит такой комментарий от главного редактора Николая Лейкина:

...приходится мне возвратить Вам Ваши «Летающие острова». Во-первых, вещь ничего иного не представляет, как пародию на манеру писания Ж. Верна, а во-вторых — и это главное, — длина для «Осколков». <...> Вы отлично пародируете. Вот если бы Вы когда-нибудь попробовали строчках на 200 написать несколько пародий на 4–5 писателей — дело другое [Громов 1974: 585].

Чехов получает поддержку от своего главного редактора в продвижении пародийного жанра и под его руководством осваивает механизмы: пародия должна быть лаконичной, но одновременно иметь сразу несколько «мишеней». По-видимому, эта установка и отразилась в подзаголовке-ремарке: «Русский Рокамболь» — «огромнейший роман в сжатом виде».

«Огромнейший роман в сжатом виде»

На протяжении шести лет, с 1880 по 1886 гг., Чехов оттачивает свое мастерство в пародийном жанре: треть написанного им в это время — пародии и юморески. Он пародирует много и пробует себя в разных формах: пародируются не только художественные произведения, но и официальные документы, календари, сонники, реклама [Шаталова: 12, 80].

Попытка жанровой классификации, предпринятая Н. С. Шаталовой, открывает разнообразие подгрупп и тематик чеховской пародии: 1. Решение женского вопроса 2. Театр, театральная жизнь 3. Записки, пометки, письма, протоколы и другие документы 4. Правила и руководства 5. Научные трактаты 6. Рассуждения. 7. Объявления 8. Происшествия 9. Уголовный роман и проч.

У Чехова складывается свой набор приемов, с помощью которого на нескольких страницах ему удается воспроизвести основообразующие элементы объекта пародии. Подтекст, сверхтекст, реминисценции обращаются к устойчивой читательской рецеп-

ции. Рукописи этого периода содержат следы активной авторской редактуры: Чехов уменьшает количество отступлений, сокращает авторские размышления.

В случае «Русского Рокамболя», «огромнейшего романа в сжатом виде», открывается перспектива особых пародийных отношений Чехова с романым жанром. Это особое гротескное внимание к роману встраивается и в цикл романых пародий, написанных в этот период:

- «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь»
(Роман в одной части без пролога и эпилога), 1880.
- «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь»
(Роман в одной части с эпилогом), 1880.
- «Скверная история»
(Нечто романоподобное), 1882.

Чехов пародирует не один текст, а политекст, то есть многие родственные тексты. Об их сходстве свидетельствуют подзаголовки: например, «Робкое подражание Виктору Гюго» к пародии «Тысяча одна страсть, или страшная ночь» [Шаталова: 93].

В случае «Русского Рокамболя» возможно точно указать жанр романа, который пародирует Чехов: соединение двух прокомментированных элементов в подзаголовке отсылает к переводам французской авантюрной литературы в России 1860–1880-х гг. Практика публикации переводов в журналах и отдельными выпусками описана А. И. Рейтблатом [Рейтблат: 78]. Такие переводы, как правило, издавались сразу после появления оригинального текста с целью получения коммерческой прибыли и поддержания читательского интереса и были отнюдь не самого высокого качества. Быстрота переводов достигалась за счет многочисленных сокращений (в том числе, отсюда чеховское «роман в сжатом виде» — курсив А. Л.).

«Русский Рокамболь»

При написании «Русского Рокамболя» Чеховым хотя, по-видимому, и пародируется политекст, то есть многие авантюрные романы в принципе (которые часто по-разному смешивают одни и те же «ингредиенты» [Есо]), упоминание в названии Рокамболя задает четкую систему координат. Оно отсылает к серии романов о Ро-

камболе «Парижские драмы, или Подвиги Рокамболя» Понсона дю Террайля, которая была чрезвычайно популярна во Франции и в России в 1850–1870-х гг. Главный персонаж, Рокамболь, по ходу саги перевоплощается из преступника в детектива и удерживает внимание читателей непредсказуемыми и невероятными приключениями, которые во французском языке получили эпитет *rocamboliques*.

В России первый перевод вышел в журнале Львова в 1868 г. и распространялся в отдельных томах. Сопоставление перевода с текстом оригинала выявляет значительное урезание исходного текста. Некоторые эпизоды буквально представляют собой «дайджест», примитивный пересказ основных коллизий, интригующих читателя. Эти переводы также реорганизуют текст и значительно перестраивают структуру, меняя отдельные фрагменты местами. При этом точность перевода и соответствие оригиналу вызывают сомнения.

Сумбурность, лаконизм, граничащий с абсурдом, стилистические нарушения, непоследовательность — эти черты отразились в чеховской пародии. «Русский Рокамболь» Чехова с первых строк переключается с рокамбольными романами Понсона дю Террайля: «Была полночь. Природа капризничала, как старая дева. Месяц зарылся в черные тучи и не глядел на землю. Осенний дождь с остервенением стучал в окна... Гнулись дубы и ломались сосны. Ветер стонал, как озлобленный, и рвал все и вся...». Схожим описанием природы начинается первый роман оригинальной серии о Рокамболе «Сэр Вильямс» (пер. Тиханова): «Была мрачная декабрьская ночь. Мелкий, пронизывающий, холодный дождь моросил из тумана, покрывающего Париж, медленно смачивая мостовые его улиц, едва освещенных фонарями».

При сопоставлении чеховской пародии с романами о Рокамболе и авантюрными романами вообще выявляются сходства сюжетных мотивировок и фигур речи. Так, стоит отметить нехарактерную для Чехова перенасыщенность персонажами: на шести страницах появляются или упоминаются не менее двадцати имен и фамилий². Читателю практически невозможно запомнить роли

² Появляются: Баталин, Рыков, Казаков, Кочетов, Ланин, Лентовский, Миллер, Светницкий, Узембло, Федоров. Упоминаются: Вальяно,

разных героев — как следствие, возникает путаница. Это вполне коррелирует с авторским стилем Понсона, который без устали представлял читателю новых персонажей и порой был вынужден напоминать о существовании того или иного героя в начале главы: «Оставим пока майора Арлева, Даму в черной перчатке и капитана Гектора Лемблена, готовящихся войти в комнату покойной Марты де Шатенэ, и вернемся в Париж» или: «Оставим в покое Сен-Лазара и вернемся к Тимолеону». Существует легенда, что Понсон хранил в ящике кукол, которые соответствовали героям романов, чтобы не забывать, кто из действующих лиц в кого влюбился, кто кого вызвал на дуэль, а кого и вовсе постигла смерть [Vazin: XIII].

Многие из этих персонажей, как и у Понсона, — разбойники, которых Чехов гротескно описывает: они носят маски и перевоплощаются, и, словно герои «Рокамболя», вооружены до зубов холодным, огнестрельным оружием и ядами:

Оба были вооружены с головы до ног. Из их карманов выглядывали револьверы, ножи и банки с ядами. На спинах покоились прекрасные винтовки. Из-за фалд пальто выглядывали топоры, привешенные к поясам. В руках обоих было по длинной казацкой пике. Я задрожал. Кто они? Рассматривая их, я скоро заметил, что бороды их фальшивы, и в носе одного из них узнал нос Узембло [Чехов: I, 489].

В тексте Чехова присутствует другой элемент романов о Рокамболе: спасение жизни как нечто совершенно обыденное. Напомним, что Рокамболь не один раз спасал жизнь себе и другим — это случалось настолько часто и неестественно, что перестало удивлять читателей и критиков и вошло в «сверхчеловеческий» ареол Рокамболя [Есо: 111]. В тексте Чехова эта деталь отражается следующим образом:

Шедший с ним под руку Миллер тоже обрадовался, увидев меня. Я связан с ним теснейшими узами дружбы. Десять раз я спасал ему жизнь, и он был предан мне всей душой.

<...>

Проходя мимо горевшей «Аркадии», я вытащил из пламени Родона, который за спасение жизни заплатил мне дружбой [Чехов: I, 490–491].

Сюжет «Русского Рокамболя» пронизан любовной интригой, которая, по канонам авантюрно-приключенческой литературы, выходит на первый план и определяет развитие сюжета:

— Прроклятие! — пробормотал сквозь зубы Свентицкий. — Этот человек любит женщину, которую я люблю. Я настаиваю на том же, на чем и настаивал: он должен умереть!!!

<...>

По уходе Свентицкого Рыков застонал и схватил себя за волосы. По бледному лицу потекли слезы, подогнулись колени...

— Боже мой! — простонал он. — Прости меня! Эти люди — орудие в моих руках. Их преступлениями я добуду себе Маргариту! Я люблю ее больше жизни!..

<...>

Кочетов, прочтя эту телеграмму, сел на поезд и покатил к «Аневризме». Ехал он в первом классе (билет был даровой) и утопал в мечтах. Он тоже любил Маргариту... Эта любовь погубила его [Чехов: I, 488, 489, 491].

Типичные для романов авантюрного жанра, эти черты концентрируются и в романах о Рокамболе, в частности. Если вернуться к названию, то в его первой части содержится слово «тайна», характерное для жанра романа-фельетона (романа с продолжением), в котором публиковал Понсон дю Террайль. Не обременять себя объяснениями несоответствий, оставить лаконичное объяснение «тайна» тому, как, в очередной раз, возродился Рокамболь было в духе Понсона, как подчеркивают его критики и современники [Fournel: 225].

«Тайны ста сорока четырех катастроф»

Для объяснения первой части названия необходимо обратить внимание на концовку чеховского текста. В ней автор описывает, как герой уезжает от своих врагов на поезде, но в это время случается катастрофа: «Но враги мои не дремали. Близ станции “Чернь” они вытащили из насыпи трубу. Дождь и болото размыли насыпь, и мой поезд полетел в бездну... Так мстили мне мои враги за то, что я был счастлив!». Здесь раскрывается еще один источник чеховского текста, а именно газетно-журнальная полемика после страшной железнодорожной аварии в Кукуево, унесшей жизни 42 человек в 1882 г.

Получается, что Чехов предлагает свое объяснение кукуевской катастрофы, которая произошла якобы из-за любовных интриг, но, в то же время, опирается на многие реальные факты, освещенные в прессе. История журнальных упоминаний, послуживших основой «Русского Рокамболя», изучена в комментарии М. П. Громовым [Громов 1974: 491–493], где он аргументирует дату публикации «романа». Без изменения фамилий фигурируют известные редакторы и аферисты. Таким образом, Чехов объясняет катастрофу их конфронтацией.

Именно из-за этого подтекста произведение Чехова не было допущено к публикации. «Роман» не мог появиться в печати, поскольку еще 14 августа 1882 г. последовало распоряжение министра внутренних дел «о непечатании статей агитационного характера против Министерства путей сообщения по поводу несчастных случаев на железных дорогах»³. Распоряжение это было объявлено редакторам бесцензурных периодических изданий.

Осталось прокомментировать, почему в тексте, вместе с «подтекстом реалий» [Шаталова: 70], используется реминисценция на авантурные романы (на романы о Рокамболе в частности). Здесь стоит отметить сложную, непрямую рецепцию романов Понсона в России. Так, в Москве дворянская молодежь, подражая клубу «Червонных валетов», создала подобную группу, занимавшуюся вымогательством и мошенничеством в 1871–1875 гг.⁴ Они называли себя «червонными валетами» и занимались похищением имущества путем выманивания, подлогов, введения в обман и проч. Заседание Московского окружного суда с участием присяжных заседателей 8 февраля – 5 марта 1877 г. также инкриминировало «Клубу червонных валетов» кощунство, оскорбление должностных лиц, грабеж и даже убийство. Дело о «Клубе червонных валетов» стало одним из самых резонансных судебных процессов за историю Российской Империи: испытание недавно введенного

³ Архив Московского цензурного комитета. ЦГАМ. Ф. 31. Оп. 3. Ед. хр. 2173. Л. 178.

⁴ Информацией об этом и других преступных сообществах, ярких авантюристах была переполнена московская и петербургская пресса 1880–1900-х гг. Сводки новостей и корреспонденции публиковались в газетах «Московский листок», «Новости дня», «Петербургский листок», «Вести», «Русский листок».

института присяжных, сорок восемь обвиняемых на скамье подсудимых, выступления лучших представителей российской адвокатуры [Потапчук]. Оно освещалось в московской, петербургской и даже иностранной прессе.

Неслучайно Чехов, говоря об аферистах Вальяно⁵, Рыкове⁶ и проч., для которых люди — лишь оружие для реализации задуманных любовных интриг, выбирает пародию на Рокамболя. Он проецирует этих людей на героев романов о Рокамболе. Этот «роман» Чехова, таким образом, — одно из свидетельств того, как слова «рокамболь» и «червонные валеты» входили в писательский лексикон, становясь именем нарицательным, соотносившимся с «мошенником» или «авантюристом». Другим примером может послужить вложенная в уста Нюнина характеристика жениха из чеховской «Свадьбы» (1889): «Жених, говорю, человек прекраснейший, душа нараспашку. Служит, говорю, оценщиком в ссудной кассе, но вы не подумайте, ваше превосходительство, что это какой-нибудь замухрышка или червонный валет» [Чехов: XII, 117].

Чеховский «Русский Рокамболь» — это пародийный конспект, «формула» авантюрного жанра, шаблонное изложение того типа чтения, что был чрезвычайно востребован публикой 1880-х гг. На шести страницах уместилась спрессованная авантюрная эпопея. Его особенность заключается в том, что литературные клише наполнены реальными событиями и именами, отсылающими к газетной полемике и тем фактам, что на протяжении ряда лет горячо обсуждались в газетно-журнальном пространстве. Связь с аферной тематикой подчеркивается в выборе названия и жанра. Таким образом, Чехов пародирует и форму, и проблему, которая нова и актуальна. Создавая рассказ-фельетон, Чехов словно по-

⁵ Авантюрного дела таганрогского контрабандиста-миллионера М. Вальяно началось еще в 1881 г. (Московский листок. 1881. 24 декабря). Фраза «Вальяно выпущен из тюрьмы...» (глава III «Рокамболя») соответствует газетному сообщению: «Винovníк таможенных недоразумений, купец Вальяно, успел и свободу себе исходатайствовать, и тюрьму покинуть, и залог за себя внести» (Московский листок. 1882. № 38. 8 февраля) [Громов 1974: 491–493].

⁶ Афера Скопинского банка была раскрыта только в 1882 г.

казал «кухню» изготовления произведений подобного авантюрного сорта.

Опыт Чехова — это одна из вех адаптации сюжета о Рокамболе в русской литературе, свидетельство авантюрной модели, которая взята на вооружение сочинителями и потенциальными героями. Молодой Чехов учится у французской литературы (Мюрже, Гюго, Флобер, Золя, Мопассан), иронизируя [Назиров], но осваивая разнообразные приемы стилизации, проходит школу писательского мастерства. Чеховская версия «Русского Рокамболя» может рассматриваться также как один из возможных ответов на вопрос, волнующий не одно поколение исследователей [Sventsitskaia]: отсутствие романа в авторской художественной системе объясняется в том числе изначальным «медицинским знанием», подходом к делу не с «парадного входа», а с пародийно-фельетонной изнанки. Невозможность создать роман мотивируется ранней писательской искушенностью в том, как делается роман и как он устроен. Пародийная прививка выработала у Чехова стойкий авторский иммунитет, однако эта тема заслуживает изучения в отдельной статье.

ЛИТЕРАТУРА

- Громов 1974: *Громов М. П.* Примечания // Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974. Т. 1.
- Громов 1989: *Громов М. П.* Книга о Чехове. М., 1989.
- Кубасов: *Кубасов А. В.* Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998.
- Назиров: *Назиров Р. Г.* Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана. Чехов и Франция. М.; Paris, 1992.
- Оверина: *Оверина К. С.* Ранняя проза А. П. Чехова (1880–1884): проблема повествования: диссертация ... кандидата филологических наук. СПб., 2015.
- Понсон: *Дю Террайль Понсон.* Полные похождения Рокамболя. СПб., 1992.
- Потапчук: *Потапчук И. В.* Русские судебные ораторы в известных уголовных процессах XIX века. Тула, 1997.
- Рейтблат: *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009.
- Чехов: *Чехов А. П.* Сочинения: В 18 т. // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983.

- Чехов, письма: *Чехов А. П.* Письма: В 12 т. // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983.
- Чудаков: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. СПб., 2016.
- Шаталова: *Шаталова Н. С.* Малые жанры в русской юмористике 1880–1886-х годов и Чехов-пародист: диссертация ... кандидата филологических наук. М., 1994.
- Bazin: *Bazin L.* Rocambole. Les Exploits de Rocambole, Paris, Robert Laffont, 1992. Т. 1.
- Eco: *Eco U.* De Superman au Surhomme, (Il Superuomo de Massa) [1978] / Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris, 1993.
- Fournel: *Fournel V.* Figures d'hier et d'aujourd'hui. Paris, 1883.
- Ponson: *Ponson di Terrail P.-A.* Rocambole: L'Héritage mystérieux. Bruxelles, 1990. Т. 1–2.
- Queffélec: *Queffélec L.* Le Roman-feuilleton français au XIXème siècle. Presses universitaires de France, 1989.
- Svetsitskaia: *Svetsitskaia E.* Почему А. П. Чехов не написал роман? // Toronto Slavic Quarterly. 2013. № 43 // http://sites.utoronto.ca/tsq/51/tsq51_svetsitskaia.pdf (дата просмотра: 07.11.2017).

ПРОБЛЕМА ЯЗЫКА В ИДЕОЛОГИИ Л. Н. ТОЛСТОГО. СЛУЧАЙ «ВЛАСТИ ТЬМЫ»

Евгения Шлосман
(Москва)

Для позднего Л. Н. Толстого проблема языка и слова становится одной из центральных. Известно его стремление к простоте стиля, языка, к краткости форм, отказ от изысканного языка романов. В этом контексте особое значение приобретает именно идея слова как части семиотической системы человеческого общения. Здесь уместно упомянуть статью Ю. М. Лотмана «Слово и язык в культуре Просвещения». В рамках просвещенческой традиции развивал свои идеи Ж.-Ж. Руссо — мыслитель, которого Толстой ставил выше многих других. «Руссо, — пишет Лотман — превосходит Ф. де Соссюра, утверждая условность словесного знака. <...> Проявляя гениальное языковое чутье, Руссо отмечает, что усовершенствование семантики происходит за счет ослабления прагматики» [Лотман 1992: 221]. Идеи Руссо были направлены против салонного языка, сделавшего речь не средством передачи мыслей и чувств, а предметом игры. Лотман пишет о том, что творчество Толстого практически полностью вобрало в себя эту концепцию, начиная от ранних рассказов («Рубка леса»), где видна «ложь словесного употребления “культурных людей”, которая обнажается на фоне <...> бесхитростной, эмоциональной и поэтому истинной речи человека из народа», и заканчивая поздними сочинениями, в том числе и «Властью тьмы», где «слово как выражение природной чистоты не боялось косноязычия» [Там же: 223].

Проблема искренности и фальши прошла через все творчество Толстого. Выраженная в разных формах, она присутствует и в «Севастопольских рассказах», и в романах, и в поздних произведениях. Кажется, что чем дальше, тем острее эта проблема сводилась от противопоставления «светский — народный», ярко обрисованной в «Войне и мире» и «Анне Карениной», именно к проблеме языка, к идее слова как знака, к его условности. Толстой словно конкретизирует проблему, отвечая на вопрос, в чем

именно выражается фальшь и ложь, проявляющиеся с помощью языка. Именно язык оказывается основным средством выражения чувств и мыслей, и здесь вступает в игру условность языка как знаковой системы, которая дает возможность искажать смысл понятий, скрывать истинные чувства, заменять искренность формальностью, этикетностью. В трактате «О жизни» (1886) рассуждению о роли слова уделено немало места.

Для Толстого понятия «слово» и «разум» — синонимы: «Евангелие Иоанна начинается тем, что Слово, “Logos” (Логос — Разум, Мудрость, Слово), есть начало, и что в нем все и от него все; и что потому разум — то, что определяет все остальное — ничем не может быть определяем» [Толстой 1936: 346]. Люди, разумные существа, обладают возможностью общаться и выражать знания, порожденные разумом, посредством языка. Однако этой возможностью люди пользуются «не по назначению», отстаивая свои идеи, пытаясь казаться умнее и правее, люди спорят, уходя, таким образом, от первоначальных мыслей и значений слов:

Слово «жизнь» очень коротко и очень ясно, и всякий понимает, что оно значит. Но именно потому, что все понимают, что оно значит, мы и обязаны употреблять его всегда в этом понятном всем значении. <...> Случилось то, что основное понятие жизни, взятое в начале не в его центральном значении, вследствие споров о нем все более и более удаляясь от основного, всеми признаваемого центрального значения, потеряло наконец свой основной смысл и получило другое, несоответствующее ему значение [Там же: 317].

Ниже, в том же вступлении к «О жизни», Толстой прямо постулирует проблему, заразившую все «умственное», то есть разумное общение людей:

Единственное средство умственного общения людей есть слово, и для того, чтобы общение это было возможно, нужно употреблять слова так, чтобы при каждом слове несомненно вызывались у всех соответствующие и точные понятия. Если же можно употреблять слова как попало и под словами разуместь, что нам вздумается, то лучше уж не говорить, а показывать все знаками [Там же: 319].

Позже, в трактате «Об искусстве», Толстой также обращается к этой проблеме, но уже как к само собой разумеющемуся факту:

Как это бывает во всяком деле, чем неяснее, запутаннее понятие, которое передается словом, тем с большим апломбом и самоуверенно-

стью употребляют люди это слово, делая вид, будто то, что подразумевается под этим словом, так просто и ясно, что не стоит и говорить о том, что собственно оно значит [Толстой 1983: 51].

В «Соединении и переводе четырех Евангелий» Толстой уделяет особенное внимание подробному разбору и толкованию слов (понятий), с которыми ему предстоит иметь дело. Таким образом, мы видим, что для писателя предельно важно следующее: каждое слово должно обозначать ровно то, что в него вложено, невозможно использовать одно и то же слово для выражения различных смыслов, поскольку в противном случае искажается или исчезает истина, оставляя после себя только пустые оболочки слов.

Представляется, что именно таким взглядом Толстого на язык и значение слова как языковой единицы, используемой для общения, можно объяснить его стремление к предельной простоте, с такой силой отразившееся в его поздних сочинениях. Простота языка в сочетании с четкой синтаксической структурой оставляет мало места для искажения толкования и призвана наиболее ясно отразить заложенный смысл.

В рассматриваемой нами пьесе вопрос о роли речи и о смысловой подмене выражен не эксплицитно, но подробный текстуральный анализ позволяет выявить некоторые ключевые для пьесы понятия, в которые разные герои вкладывают различный смысл, соответствующий их мировоззрению. Очевидно, что в идеологии Толстого эти понятия занимают совершенно определенное место и наполнены конкретным смыслом.

Одним из таких ключевых понятий для пьесы является слово «грех». Любопытно проследить, какие персонажи и в каких контекстах употребляют это слово. Первое значение слова «грех»: «поступок, противный закону Божию, вина перед Господом» [Даль 1955: 402]. Слово «грех» в этом значении в основном использует Аким:

А к и м. Да это что ж? Это, тае, значит, скверность. Это мужики, тае, делают так, мужики и то, значит, за **грех** <Здесь и далее выделено нами. — Е. Ш.>, тае, почитают.

А к и м (разгорячись). Прошло? Не, брат, это не прошло. **Грех**, значит, за **грех** цепляет, за собою тянет, и завяз ты, Микишка, в **грехе**. Завяз ты, смотрю, в **грехе**. Завяз ты, погруз ты, значит. (Аким пытается направить Никиту на путь истинный, когда заходит к нему до-

мой за деньгами и видит, что Никита нанял работника, а сам возвращается домой пьяный с ярмарки и проч.)

А к и м. О господи! **Грех**-то, **грех**-то. (в сцене покаяния Никиты) [Толстой 1982: 98].

Интересно проследить, как использует это слово Анисья. Видно, что для нее понятие о грехе скорее суеверное, чем осознанное: она знает, что, если делать нехорошие поступки, на которые ей указывает ее совесть, то может получиться грех. Однако она воспринимает грех как некоторую условность, как «минусы», которые зачтутся ей, однако против греха может помочь правильное исполнение обряда. Очень показателен эпизод подготовки к убийству младенца: «Крест ищю. Окрестить надо. Помилуй бог, помрет! Некрещеный-то! **Грех** ведь!» [Там же: 83].

Анисья подталкивает своего мужа к убийству младенца, фактически заставляет его сделать это против его воли, однако она не рассматривает это как грех. Для нее душегубцем в этой ситуации будет Никита: «Пусть-ка и он душегубец будет» и далее: «Ему и задушить велю отродье свое поганое. (*Всё в волнении.*) Измучалась я одна, Петровы кости-то дергаючи. Пускай и он узнает» [Там же: 78]. При этом Анисья поглощена заботой о том, чтобы окрестить ребенка, которого сейчас убьют — она знает, что некрещеные дети попадают в ад, и умереть некрещеным — грех. Она стремится исполнить обрядовую сторону дела.

В следующем примере: «И не поминай. Помирал бы лучше сам. Все одно не помирает, только **греха** на душу взяла» [Там же: 44] мы видим отношение Анисьи к греху: она не сожалеет о том, что хотела убить Петра, она по-прежнему желает его смерти. Однако поскольку Петр до сих пор жив, а порошки не сработали, Анисья сокрушается о том, что запятнала себя таким грехом напрасно, впустую. То же видим и далее: «**Согрешила** я, закон рушила, да уж не ворочаться стать. Коли да ты только уйдешь, я то сделаю...» [Там же: 27]. Анисья считает, что грех ее в том, что она нарушила закон (то есть брачный обет), однако это не мешает ей грозить Никите совершить еще более страшный грех — самоубийство — или отказаться от убийства Петра.

Другие значения слова «грех» — «вина или проступок», «ошибка», «беда, напасть, несчастье, бедствие», в более узком значении — «распутство».

Любопытно проследить, как Никита употребляет это слово. В первый раз: «Ну, дела! Ох, эти бабы. Беда! Ты, говорит, загодя думал бы. Когда загодя думать-то? Когда думать-то? Что ж, лется пристала эта Анисья. Ну, что ж? Разве я монах? Помер хозяин, что ж, я и **грех** прикрыл, как должно» [Толстой 1982: 75]. Здесь Никита говорит о грехе как о прелюбодеянии, распутстве: он был в связи с Анисьей при живом муже, а теперь женился на ней, значит, грех прикрыт. То же значение актуализируется в следующем примере: «То-то неразбериха. Люблю я этих баб, как сахар; а **нагресишь** с ними — беда!» [Там же: 40].

Однако в финальной сцене покаяния Никита говорит уже иначе: «Не тронь! Прости, Марина, **грех** мой перед тобой. Прости Христа ради» [Там же: 98], «Еще, Акулина, перед тобою **грех** мой великий: соблазнил я тебя, прости Христа ради!» [Там же: 99]. В этих словах осциллируют два или даже три значения слова «грех». Никита просит прощения за свою вину перед обеими девушками: обеих он соблазнил, это актуализирует значение слова «грех» как «прелюбодеяние», обеих он обидел — неоднократно поступок Никиты по отношению к Марине и Акулине называется именно обидой («обидел ты сироту, Марину», «О...би...дел ты ее... Ты так-то и меня обидишь...» [Там же: 40]), это актуализирует значение «вина, проступок», наконец, помещение слова «грех» в контекст сцены всенародного покаяния, а также слова «прости Христа ради» подключает значение «грех перед богом».

Разговаривая с умирающим Петром, Никита, в минуту искренности и внутреннего духовного порыва говорит в ответ на извинения Петра («Не увижу тебя... Помру нынче... Прости меня, Христа ради, прости, когда **согрешил** перед тобой... Словом и делом, **согрешил** когда... Всего было. Прости» [Там же: 49]): «Что ж прощать, мы сами **грешные**» [Там же: 49].

Матрена, в свою очередь, говорит следующее: «А что ж он деньги-то не открывает? Что ж, он их с собой возьмет, никому не достанутся? Разве это хорошо? Помилуй бог, такие деньжищи да дуром пропадут. Разве это не **грех**?» [Там же: 45]. Для нее грех — понятие с материальным содержанием. Матрена производит смысловую подмену: Анисья говорит, что ей «не хочется на душу брать» (подразумевается — грех, поскольку речь идет об убийстве

Петра), а Матрена ловко использует то же понятие, что и Анисья, но вкладывает в него другое содержание.

В следующем примере: «Жалостлив он. Трудно ему, сердечному. Ну, да что ж! Его **грех** тоже» [Толстой 1982: 78] Матрена называет ситуацию с ребенком Никитиным грехом, имея в виду, во-первых, что это Никитина вина, а во-вторых, апеллируя к значению «распутство».

Кума и соседка, две фигуры, которые в пьесе играют роль сторонних наблюдателей за развертывающейся драмой, оценивают положение с ребенком так: «И-и-и! **грехи**. Чего вздумать нельзя. Вотчим ведь ей» [Там же: 56], «Ну? Вот **грех**-то. А ведь дознаются сваты» [Там же: 71]. Они, вероятно, представляют здесь то общественное мнение, которого боится Матрена, стремясь «прикрыть грехи»: «Ну, да слава богу, дай это дело прикроем, и концы в воду. Спихнем девку без греха» [Там же: 78].

Другое понятие, употребляемое в разных значениях — это слово «душа»¹. Очень показателен в этом смысле диалог Матрены и Никиты: «*Никита*. Ведь это какое дело! Живая **душа** тоже. *Матрена*. Э, живая **душа**! Чего там, чуть душа держится» [Там же: 76].

Здесь наглядно показано, как происходит смысловая подмена, с помощью которой Матрена парирует аргумент Никиты и обнуляет его значение. Никита говорит, что у ребенка тоже есть душа, он тоже человек, а Матрена наполняет слово «душа» телесным смыслом, ставя его в контекст фразеологизма «чуть душа держится», имея в виду, что ребенок слабый или болезненный и, возможно, скоро умрет. Этот диалог имеет для нас большое значение, поскольку он позволяет почти с полной уверенностью говорить о том, что Толстой заставляет своих персонажей совершать смысловые подмены в соответствии со своим мировоззрением и идеологией.

¹ По Далю «душа» — бессмертное духовное существо, одаренное разумом и волею; в общем знач. человек, с духом и телом; в более тесном: | человек без плоти, бестелесный, по смерти своей; в смысле же теснейшем: | жизненное существо человека, воображаемое отдельно, от тела и от духа, и в этом смысле говорится, что и у животных есть душа. <...> Душа также душевные и духовные качества человека, совесть, внутреннее чувство и пр. [Даль 1955: 504].

Не исключение здесь и Аким, который использует слово «душа» совершенно в другом смысле, имея в виду совесть, духовную нравственность: «Опамятуйся, Никита. **Душа** надобна» [Толстой 1982: 70].

Анютка, которая не умеет пока мыслить абстрактно и представляет себе душу как нечто телесное, проявляя детскую наивность и миропонимание, говорит: «До десяти годов все младенец, **душа** к богу, может, еще пойдет, а то ведь изгадишься» [Там же: 85].

Следует также обратить внимание на употребление слова «закон»². Резко различается смысл, вкладываемый в это понятие Акимом и другими. Для Акима слово «закон» означает закон Божий, которому должна подчиняться душа перед Богом, закон добра и зла. Законны для него хорошие, добрые, нравственные дела, незаконны — безнравственность и бездуховность:

Глядь, оно хуже, а как по **закону**, да по-божьи, все как-то, тае, оно тебя веселит. («По закону» и «по-божьи» в речи Акима — однородные члены. Для него это синонимы. —)

Бог трудиться велел. А ты, значит, тае, положил в банку деньги, да и спи, а деньги тебя, значит, тае, поваля кормить будут. Скверность это, значит, не по **закону** это [Там же: 61].

Рассуждая о банковской системе, Аким не может вникнуть в детали этого процесса, однако ухватывает суть. Несмотря на то, что банки работают законно, у Акима другая мерка — соответствует ли это божьему закону. Бог велел трудиться, а банки позволяют зарабатывать деньги, получая проценты. Это вызывает гнев Акима, поскольку противоречит воле Бога. Примечательно, что на это Митрич отвечает Акиму: «Не по **закону**? Это, брат, нынче не разбирают. А как еще околузывают-то дочиста. То-то и дело-то» [Там же: 61].

² По Далю «закон» — предел, постановленный свободе воли или действий; неминуемое начало, основание; правило, постановление высшей власти. Закон Божий, откровение, составляющее сущность веры; закон христианский, христианская вера. Закон природы или естественный закон, которому неизбежно следует вся вещественная природа. **Законы гражданские, установленные гражданскою, государственною властью, для обеспечения быта граждан, противопоставляются законам духовным**, т. е., относящимся до дел веры, или же до духовного мира, духовной жизни [Даль 1955: 588].

На наш взгляд, в словах Митрича актуализируются оба значения слова «закон». С одной стороны, Митрич осуждает саму банковскую систему, которая, по его мнению, пользуется неведением людей и обирает бедняков, попавших в банковские сети. Он говорит, что это не по закону, поскольку с его точки зрения это нечестно. Однако мы также можем прочесть здесь и другой смысл: Митрич сообщает Акиму, что никто уже не считается с божьим законом, руководствуясь в жизни совершенно иными принципами и следуя власти денег.

Совершенно иначе употребляет это слово, например, Анисья. Для нее закон, так же, как и грех, имеет только внешнюю сторону. Главное для Анисьи — соблюсти приличия, сделать так, чтобы никто не заподозрил обмана или преступления: «Чего кауришься-то! Все беды избыли, разлучницу сбыли, жить нам только, радоваться. Все так честно, по **закону**».

Еще одно ключевое слово — «бог». Опять же, в соответствии с идейным конфликтом, выделяются его различные употребления. У Акима, Марины, Анютки и Митрича это слово нагружено смыслом, у остальных, в основном у Матрены, но также у Анисьи и Никиты встречается десемантизированное употребление слова «бог», оно используется в служебной функции в составе фразем, вводных конструкций и проч. У Матрены также встречаются намеренные смысловые подмены.

Аким: «Говори, дитяtko, все говори, легче будет. Кайся **богу**, не бойся людей. **Бог-то, бог-то!** Он во!..» [Толстой 1982: 99], Марина: «Зверь ты! (В дверях.) Не даст тебе **бог** счастья!» [Там же: 39], Анютка: «До десяти годов все младенец, душа к **богу**, может, еще пойдет, а то ведь изгадишься» [Там же: 85], Митрич: «Вон он я! Какой есть, такого **бог** зародил» [Там же: 96].

Речь Матрены пестрит упоминаниями Бога, что, несомненно, вписывается в ее общую языковую характеристику. Многие речевые особенности Матрены характеризуют ее как лицемерку, старающуюся либо снять с себя вину, либо легитимировать свои слова и намерения. Об этом речь пойдет в последующих главах, однако здесь важно отметить, что Матрена, видимо, старается создать себе благочестивый образ посредством постоянной апелляции к Богу. Вот некоторые примеры из ее речи: *бог помочь, ягодка; Помилуй бог, такие деньжищи да дуром пропадут; Избави бог, узнает про порошки; Что ж, Петр Игнатьич, божья*

воля, сообщили, особоруют, бог даст; баба у тебя, слава богу, умная, и похоронят и помянут, все честь честью; Слава господу богу, живем, пока хлеб жуем; Останется сынок жить покойно. Дом, слава богу, полная чаша. Такое же служебное употребление встречается в речи Анисьи и Никиты: *Лучил же бог какого гостя ко времени; Отдашь — отдашь, а не отдашь — бог с тобой.*

Заметим, что часто упоминание Бога у Матрены соседствует с изложением ее планов, очевидно, противных Богу (если рассуждать, как Аким), как в примерах: «Ну, да слава **богу**, дай это дело прикроем, и концы в воду. Спихнем девку без греха»; «Ан, глядь, **бог** не дает, все мертвеньких рожают. Вон хоть бы попадья. А тут не надо его, тут и живой». Похожее употребление встречаем у Анисьи перед убийством ребеночка: «Крестить надо. Помилуй **бог**, помрет! Некрещеный-то! Грех ведь!».

В речи Матрены есть и другие упоминания Бога. Она намеренно использует это слово, дабы ввести слушателей в заблуждение насчет своих намерений, рассчитывая, что упоминание Бога в таком случае послужит ей чем-то вроде клятвы, оградит ее от подозрений: «Я перед тобой, Петр Игнатьич, как перед **богом** откроюсь» [Толстой 1982: 32]. Матрена произносит эту фразу прямо перед тем, как собирается соврать Петру насчет отношений Никиты и Марины. Она ловко угадывает, что для Петра слово «бог» имеет иное значение, чем для нее, и потому, поддельваясь под его понятийную систему, втирается к Петру в доверие: «**Бог** души не вынет, сама душа не выйдет. В смерти и животе **бог** волен, Петр Игнатьич» [Там же: 48]. Здесь Матрена с поразительным лицемерием говорит с Петром прямо перед его смертью, в которой она сама повинна. Матрена таким образом отводит от себя подозрение и имитирует смирение и благочестие.

Подобные наблюдения можно сделать и для других, менее употребляемых понятий, например — «хорошо», «худо», «плохо» и пр. Проведенный анализ демонстрирует, как Толстой намеренно включает в речь своих героев, идейных антагонистов (в основном Акима и Матрены), одни и те же понятия, вкладывая в них кардинально разные смыслы. Этот прием логично встраивается в идеологию Толстого посткризисных годов.

ЛИТЕРАТУРА

- Даль 1955: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1955. Т. 1.
- Лотман 1992: *Лотман Ю. М.* Слово и язык в культуре Просвещения // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 216–223.
- Толстой 1936: *Толстой Л. Н.* О жизни // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 90 т. М., 1936. Т. 26.
- Толстой 1982: *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 11.
- Толстой 1983: *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 15.

«СЕРЕБРЯНЫЙ ПОЛДЕНЬ» И. Ф. АННЕНСКОГО В ЛИТЕРАТУРНЫХ СПОРАХ 1900-х гг.

Анна Фитискина
(Москва)

Иннокентий Анненский в статье «О современном лиризме. “Они”» писал: «Я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому» [Анненский 1979: 333–334]. Можно сказать, что этими словами он охарактеризовал одну из ключевых черт собственной поэтики, отмеченную А. Федоровым: «Искусство многопланового слова у Анненского состоит именно в сложном, напряженном переплетении, взаимопересечении смыслов», где одно прочтение не замещает собою другое, а совмещается с ним [Федоров 1990: 31]. Устройство «Серебряного полдня» из «Трилистника балаганного» (далее в тексте — СП) представляется яркой иллюстрацией подобного «переплетения» смысловых планов.

Серебряным блеском туман
К полудню еще не развеян,
К полудню от солнечных ран
Стал даже желтее туман,
Стал даже желтей и **мертвей** он.
А полдень горит так суров,
Что мне в этот час неприятны
Лиловых и алых шаров
Меж клочьями **мертвых** паров
В глазах замелькавшие пятна.
И что ей туг надо скакать,
Безумной и радостной своре,
Все солнце ловить и искать?
И солнцу с чего ж их ласкать,
Воздушных на **мертвом** просторе!
Подумать, — что помпа бюро,
Огней и парчи серебро,
Должна потускнеть в фиомиаме:
Пришли Арлекин и Пьеро,

О белая помпа бюро,
И стали у гроба с свечами! [Анненский: 128]¹

Первый семантический план открывается при имманентном анализе текста: нагнетание мотива «мертвенности», «серебро огней и парчи», «фимиам», «свечи» и «гроб» проясняют центральный и наиболее загадочный образ стихотворения — «помпу бюро». Видимо, изображается погребальная церемония, организуемая похоронным бюро (на что указывает и наименование похоронной конторы на французском языке: “Bureau des pompes funèbres”) и раздражающая лирического героя неуместной фальшивой «помпезностью», абсурдной кульминацией которой становится участие в похоронах персонажей балагана. В лирическом герое, страдающем на протяжении всего текста от ослепительного «сурового» солнца-полдня, но при этом лишенном возможности отвернуться, угадывается лежащий в гробу мертвец. Соседство с Арлекином и Пьеро и традиция, в которую включено стихотворение, позволяют увидеть в этом «мертвце» Коломбину.

Мотив «снижения» церемонии похорон, сквозной в лирике Анненского², соединяется в СП с входящей в семантический ореол трехстопного амфибрахия традицией переводов и переложений из цикла Г. Гейне “Lyrisches Intermezzo” [Гаспаров: 186–188], лирический герой которого часто видит во сне смерть своей возлюбленной³. Отзвуки этой традиции позволяют увидеть в СП также мотив «мертвой невесты» или «мертвого жениха», что особенно подчеркивается почти дословной цитатой («Должна потускнеть в фимиаме») из хрестоматийной баллады — «Светланы» В. А. Жуковского: «Тьма людей во храме; / Яркий свет паникадил / Тускнет в фимиаме» [Жуковский: 34].

¹ Ни одно из стихотворений «Трилистника балаганного» не датировано; впервые он был опубликован во втором номере журнала «Остров» (август 1909 г.), с незначительными разночтениями [Анненский 1994].

² Ср. «Трилистник траурный»; стихотворения «Черная весна», «У св. Стефана», «Зимний сон».

³ В стихотворениях “Ich hab’ im Traum’ geweinet...”, “Allnächtlich im Träume seh’ ich dich...” и “Mir träumte von einem Königskind’...”, перепевенном самим Анненским («Мне снилась царевна», 1904).

Наиболее близким к СП представляется переложение “Ich hab’ im Traum’ geweinet...” П. Ф. Якубовича «Мне снилось, что ты умерла...»⁴ (опубл. в 1899 г. в составе лирической поэмы «Возмущение любви»), написанное, как и СП, трехстопным амфибрахией с редкой рифмовкой аВаВ⁵:

Мне снилось, что ты умерла...
 Стоял я, безмолвный и бледный,
 Пред пышным покровом стола
 С моею голубкою бедной. <...>

При блеске полдневных лучей
 Загадочно свечи светили;
 Толпы равнодушных людей
 Входили и вон выходили.

Враждебно взглянув на меня,
 К усопшей с лобзаньем спешили, —
 Они, что до этого дня
 И гнали тебя, и бранили! [Якубович: 91]

Кроме метра, образов («блеск полдневных лучей», женщина в гробу) и темы смерти, стихотворение Якубовича с СП объединяет мотив, полностью отсутствовавший и у Гейне, и во всех известных переводах⁶: появление на похоронах лицемерных гостей.

В то же время можно проследить связь мотивов СП с мотивами в творчестве К. Случевского, близость Анненского к которому не раз подчеркивалась исследователями⁷. В стихотворении «Невеста» из цикла «Женщина и дети» (1898), как и в СП, «мертвая невеста» становится лирической героиней — живой и от этого

⁴ Сохранилась вариация этого стихотворения самого Анненского «Мне снился сон прекрасный...» из раннего недатированного цикла “Nocturno” [Анненский 2000: 146–147].

⁵ Согласно поэтическому подкорпусу Национального корпуса русского языка, подобная рифмовка до 1909 года встречается в 6 раз реже, чем обратная ей (36 к 230).

⁶ «Я плакал во сне; мне приснилось...» А. Фета, «Во сне неутешно я плакал...» Л. Михайлова, «Плакал я во сне: мне снилось...» П. Вейнберга.

⁷ Библиографию работ, касающихся этой темы, см. в примечаниях к публикации «Поэзия К. К. Случевского. Этюд А. Коринфского. С.-Петербург. Изд. П. П. Сойкина» [Анненский 2000: 21–25].

«жалующейся» на бессмысленность и «пышность» собственных похорон. Связь с СП стихотворения того же цикла «В костюме светлом Коломбины...» представляется еще более существенной:

В костюме светлом Коломбины
 Лежала мертвая она,
 Прикрыта вскользь, до половины,
 Тяжелой завесью окна.
 И маска на сторону сбилась;
 Полуоткрыт поблекший рот...
 Чего тем ртом не говорилось?
 Теперь он в первый раз не лжет! [Случевский: 70]

Трудно обойти вниманием и «Загробные песни» Случевского, значительная часть которых написана от лица покойника, наблюдающего собственные похороны. Анненский, по замечанию Р. Тименчика, «вслед за Случевским <...> пытался вообразить свое посмертное бытие» [Тименчик 1988: 16].

«Желтый туман» в СП «сливается» с «желтыми стенами» из «Умирания», третьего стихотворения «Трилистника балаганного», так открывается второй семантический план: лирический герой предстает уже не мертвецом на кладбище, а прикованным к постели поэтом, борющимся со смертью. «Бюро» теперь прочитывается как предмет мебели, ассоциирующийся с погребением из-за омонимии с похоронным бюро. Соответственно, «помпа <письменного> бюро» — сказано о напыщенной и лицемерной поэзии, которая должна «потускнеть в фимиаме», то есть, погибнуть в лести и во лжи.

Возможно и третье — полемическое — прочтение СП, подсказанное негативной оценкой Анненским некоторых поэтов-современников. В статье «О современном лиризме» Анненский писал: «Кажется, что есть и между нашими лириками такие, которые хотели бы <...> декорации, театра хотя бы, гиньоля, вместо жизни. Передо мной вырисовываются и силуэты этих поэтов. <...> Все это не столько лирики, как артисты поэтического слова» [Анненский 1979: 377]. Полемика в СП адресована прежде всего А. Блоку и А. Белому, в творчестве которых чаще всего встречаются «балаганские» персонажи Арлекин и Пьеро. Обнаружить ее помогает сопоставление текстов этих двух авторов

с содержательно близкими стихотворениями Анненского «Баллада» (из «Трилистника траурного») и «У св. Стефана».

Характеристика Блока в статье «О современном лиризме», по замечанию Р. Тименчика, чрезвычайно противоречива. С одной стороны, Анненский пишет, что Блок «в полном смысле слова и без малейшей иронии» — краса и очарование современной поэзии [Анненский 1979: 361]; более того, он «нападает» на критиков-обывателей, «защищая» блоковскую «Незнакомку» [Там же: 363]. С другой стороны, есть причины видеть в столь откровенном одобрении двусмысленность: в черновике лирика Блока сравнивалась с «прекрасным павлином», распутившим «свой великолепный павлиний хвост» [Тименчик 1981: 317]; сам Блок раздраженно отозвался о статье в письме к матери: «Анненский на этот раз действит<ельно> до противности вульгарен» [Блок 1927: 289]. Кроме того, в письме к Т. А. Богданович от 6 февраля 1909 г. Анненский отказывается идти на вечер Литературного общества, посвященный Достоевскому, ссылаясь на «самодовольство и кривлянье» и полное непонимание «поэзии Достоевского», присущее участникам этого общества, среди которых дважды упомянут Блок [Анненский 1979: 485–486].

Исследователями не раз отмечалась ориентация «Баллады» Анненского на блоковских «Незнакомок» (и балладу, и лирическую драму) [Аникин; Тименчик 2017: 42], прежде всего за счет жанра баллады⁸ и образа Дамы-Незнакомки, включенного в пространство петербургских загородных дач:

День был ранний и молочно-парный,
Скоро в путь, поклажу прикрутили...
На шоссе перед запряжкой парной
Фонари, мигая, закоптили.
Позади лишь вымершая дача...
Желтая и скользкая... С балкона
Холст повис, ненужный там... но спешно,
Оборвав, сломали георгины.
«Во блаженном...» И качнулись клячи:
Маскарад печалей их измаял...

⁸ Сохранился даже автограф стихотворения с зачеркнутым подзаголовком «Дачная баллада» [Анненский: 571].

Желтый пес у разоренной дачи
 Бил хвостом по ельнику и лаял... <...>
 ...Будь ты проклята, левкоем и фенолом
 Равнодушно дышащая Дама!
 Захочу — так сам тобой я буду...
 — Захоти, попробуй! — шепчет Дама [Анненский: 105].

Аникин также обнаружил ряд мотивных схождения между «Балладой» и разбором «Незнакомки» в «О современном лиризме»: пейзаж обеих «Незнакомок» мог напоминать Анненскому роману Достоевского, в частности, эпизод с предсмертной прогулкой Свидригайлова, реминисценцию из которого Аникин увидел в «Балладе» [Аникин: 16–17]⁹. При этом в статье Анненский сам упоминает Достоевского: «Ее узкая рука — вот первое, что различил в даме поэт. Блок — не Достоевский, чтобы первым был ее узкий мучительный следок <выделено Анненским. — А. Ф.>»! [Анненский 1979: 362]. «Следок ноги у ней узенький и длинный — мучительный. Именно мучительный» [Достоевский: IV, 616], — говорит главный герой «Игрока» о Полине, вызывающей у него и страдание, и отчаяние, и страсть. Противопоставление «Блок — Достоевский» могло быть вызвано как раз тем, что у Достоевского образ «мучительный», в то время как у Блока, по Анненскому, он, наоборот, «невыстраданный»¹⁰. Если Дама Блока в статье изображена как спасение и чудо: «Если вы сколько-нибудь петербуржец, у вас не может не заныть всякий раз сладко сердце, когда Прекрасная Дама рассеет и ответит от вас, наконец, весь этот теперь уже точно тлетворный дух» [Анненский 1979: 362], — то его собственная Дама, им проклиная, отчетливо противоположна: она не только не «отвечает» тлетворный дух, но, напротив, «равнодушно» дышит им, или даже источает его,

⁹ Ср.: «Молочный <здесь и далее выделено мной. — А. Ф.>, густой туман лежал над городом. Свидригайлов пошел по скользкой, грязной деревянной мостовой <...> Уныло и грязно смотрели ярко-желтые деревянные домики с закрытыми ставнями» [Достоевский: V, 484–485].

¹⁰ Ср. характерное четверостишие Анненского «К портрету А. А. Блока»: «Под беломраморным обличьем андрогина / Он стал бы радостью, но чьих-то давних грез. / Стихи его горят — на солнце георгина, / Горят, но холодом невыстраданных слез» [Анненский: 205].

поскольку может быть как персонификацией смерти, так и покойницей, лежавшей в гробу и вдруг заговорившей. С СП «Баллада» схожа не только мотивом неуместного «маскарада печалей» на похоронах, но также «достоевско-петербургским» желтым туманом и женским образом, «сцепленным» со смертью и, видимо, восходящим к Блоку.

Связь «У св. Стефана» с СП гораздо нагляднее: оно написано тем же «редким» амфибрахийем и в нем тоже содержится рифма «бюро — серебро»:

Обряд похоронный там шел,
Там свечи пылали иплыли,
И крался дыханьем фенол
В дыханья левкоев и лилий.

По «первому классу бюро»
Там были и фраки и платья,
Там было само серебро
С патентом — на новом распяты.

Но крепа, и пальм, и кадил
Я портил, должно быть, декорум,
И агент бюро подходил
В калошах ко мне и с укором.

Заключение

Все это похоже на ложь, —
Так тусклы слова гробовые.
.....
Но смотрят загибы калош
С тех пор на меня, как живые [Анненский: 201].

Хотя СП не датирован, можно установить приблизительное время его написания — май–июнь 1907 г.¹¹ Если допустить, что СП и «У св. Стефана» между собой связаны, были написаны Аннен-

¹¹ В одном из блокнотов Анненского сразу после деловых записей конца весны 1907 г. расположен список стихотворений, видимо, составлявший план второй книги стихов [Анненский 1907]. Из «Трилистника балаганного» в нем есть только «Шарики детские» (24-е по счету), однако, не успев дойти до конца списка, Анненский исправил первоначальное «24» на «24–26». Это позволяет предположить, что в то время у него уже был замысел всего «трилистника» (либо он возник прямо при составлении списка).

ским после прочтения шестого (июньского) номера журнала «Весы» за 1907 г., то можно увидеть в них реакцию на напечатанную в нем лирическую поэму Белого «Панихида». Как и СП, она написана в традициях второй части «Загробных песен» Случевского (лежа в гробу, лирический герой наблюдает за собственными похоронами). В поэме Белого и стихотворениях Анненского можно заметить ряд сходных образов: наряду с «традиционными» атрибутами похорон («ризы серебра», левкои, креп, кадила, свечи и др.) и гораздо более «редкий» и близкий «агенту» образ «служителя бюро», точно так же рифмующийся с «серебром»:

Толпа отступает.
 Служитель бюро
 Там с иконой шагает,
 И вот серебро
 Проплывет катафалка [Белый 1907-б: 10].

Анненский (если прочесть СП как реакцию на поэму Белого) вновь «переворачивает» содержание стихотворений: изображает не лирического героя-покойника и пришедшую на его похороны невесту (ср.: «Зарыдала / Невеста в креповых сквозных / Вуалях» [Там же: 8]), а, наоборот, похороны невесты, с пришедшими на них «женихами» Арлекином и Пьеро.

Загадочные «ожившие» калоши «агента бюро» также могут указывать на Белого, использовавшего подчеркнуто сниженный пародийный образ калоши «на протяжении всего творчества <...> в стихах, симфониях и даже статьях» всегда с «нелепо-смехотворным гротескным привкусом» [Хмельницкая: 76]. В статье «Штемпелеванная калоша», напечатанной месяцем ранее «Панихиды» в майском номере «Весов», этот образ выступает пародией на Коломбину из «Балаганчика» и в то же время сближается с «калошами» в венском Соборе Св. Стефана из стихотворения Анненского:

Жену, облеченную в Солнце (символ борьбы с ужасом), мистики богоспасаемой столицы превратили в калошу. <...> Сбежались шуты. Шут говорил шуту: «Братец, что есть <...> Жена, облеченная в Солнце?» Храбрый шут не задумался; брэнча бубенцом, он важно заметил: «<...> Жена, облеченная в Солнце, есть калоша!» <...> Все остались довольны и внесли калошу в храм [Белый 1907-а: 52].

Представляется, что СП и «У св. Стефана» могли быть намеренно наполнены Анненским образами творчества Белого¹², причем, слившись, все эти образы восстанавливают единую «эмблему» его лирики, отчего в «агенте бюро» скорее видится не «служащий бюро» из «Панихиды», а, напротив, лежавший в «Панихиде» в гробу — лирический герой Белого. Существенно, что «Баллада» и «У св. Стефана» связаны одновременно и с СП, и между собой (ср. «И крался дыханьем фенол / В дыханья левкоем и лилий...» и «...левкоем и фенолом... / дышащая Дама...»).

Все написанное позволяет видеть в Арлекине и Пьеро из СП, пришедших на похороны Коломбины или в кабинет умирающего поэта, — «агентов» похоронного бюро: не просто воплощение того, к чему приводит «лицедейство», но самих «организаторов» похорон. В то же время в них могут проследиваться черты «агентов» письменного бюро — лирических образов, «эмблем» стихотворений Белого и Блока, олицетворяющих неприемлемые для Анненского черты русской поэзии — «невьстрадаемость», «маскарад печалей», «шутовство»; тех, из-за кого поэзия «должна потускнеть в фимиаме». Наконец, не названная, но угадывающаяся Коломбина может прочитываться как карикатура на Прекрасную Даму: в любой «ипостаси» (Прекрасная Дама, Незнакомка, Коломбина и, наконец, калоша) — предмет их поклонения¹³.

¹² Кроме того, образ «убийственного» солнечного блеска в СП можно соотнести со словами: «Золотому блеску верил, / А умер от солнечных стрел» [Белый 2006: 264], — из стихотворения Белого, опубликованного в мартовском номере «Золотого руна» за 1907 г.

¹³ В пользу такого прочтения может говорить и неожиданное определение к «помпе бюро» — «белая», — сочетающееся как с псевдонимом Б. Бугаева, так и с характеристикой, дважды данной Анненским Блоку: в статье «О современном лиризме» (ср.: «Напечатанные на карт-постаях черты являют нам изящного Андрогина, а голос кокетливо, намеренно бесстрастный, *белый* <курсив мой. — А. Ф.>, таит, конечно, самые нежные и самые чуткие модуляции» [Анненский 1979: 361]) и в посвященном ему четверостишии.

ЛИТЕРАТУРА

- Аникин: *Аникин А. Е.* «Незнакомка» А. Блока и «Баллада» И. Анненского // Русская речь. 1991. № 5.
- Анненский: *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
- Анненский 1907: *Анненский И. Ф.* Блокнот с записями делового характера и заметками по античной литературе // РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 272. Л. 15–15 об.
- Анненский 1979: *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979.
- Анненский 1994: *Анненский И. Ф.* Трилистник балаганный // Второй номер журнала «Остров» / Публ. А. Г. Терехова // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994.
- Анненский 2000: *Анненский И. Ф.* Учено-комитетские рецензии 1901–1903 годов / Сост., подг. текста, предисл., прил., прим. и указатель А. И. Червякова. Иваново, 2000.
- Белый 2006: *Белый А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. М., 2006. Т. 1.
- Белый 1907-а: *Бугаев Б. Н.* На перевале. VII. Штемпелеванная калоса // Весы. 1907. № 5.
- Белый 1907-б: *Белый А.* Панихида. Лирическая поэма // Весы. 1907. № 6.
- Блок 1927: *Блок А. А.* Письма к родным: В 2 т. Л., 1927. Т. 1.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 2012.
- Достоевский: *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Л. (СПб.), 1988–1996.
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3.
- Случевский: *Случевский К. К.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2004.
- Тименчик 1981: *Тименчик Р. Д.* Письма Валентина Кривича к Блоку // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. М., 1981.
- Тименчик 1988: *Тименчик Р. Д.* Из истории русской поэзии: И. Ф. Анненский // Родник. 1988. № 2.
- Тименчик 2017: *Тименчик Р. Д.* Подземные классики: Иннокентий Анненский. Николай Гумилев. М., 2017.
- Федоров 1990: *Федоров А. В.* «Иннокентий Анненский — лирик и драматург» // Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
- Хмельницкая: *Хмельницкая Т. Ю.* Литературное рождение Андрея Белого // Блоковский сборник. VI. Тарту, 1985.
- Якубович: *Якубович П. Ф.* Стихотворения. Л., 1960.

НИНА ПЕТРОВСКАЯ В РОМАНЕ
СЕРГЕЯ АУСЛЕНДЕРА
«ПОСЛЕДНИЙ СПУТНИК» (1913)

Алексей Самарин
(Тарту)

Роман Сергея Ауслендера «Последний спутник» был частично опубликован в 1911 г. в газете «Утро России» (ч. I–II, 16 апреля – 2 июля) и вышел отдельной книгой (все три части) в 1913 г. [Грачева 2009: 309]. По замечанию А. М. Грачевой, роман «произвел впечатление на круги, близкие к прототипам его героев», однако «ведущие критики модернистского лагеря обошли роман молчаливым» [Грачева 2005: 34]. И это неудивительно, поскольку критики (А. Белый, В. Брюсов, Вяч. Иванов, М. Кузмин) совпали с прототипами. Нам известны четыре рецензии — А. Г. Горнфельда, В. Полонского, А. Полянина (С. Я. Парнок) и И. Дж. (И. В. Иванова). Все критики единодушны в признании таланта автора и невысокой оценке самого романа из-за недостатка «морали» (Горнфельд), «идейного содержания» (Парнок) и «психологической обрисовки важнейших персонажей» (Полонский). Только один рецензент отметил, что текст «овеян несомненной поэтической дымкой» (Иванов).

А. М. Грачева полагает, что «Последний спутник» — неомифологический роман, в котором «развитие сюжета представляет собой движение от реальности — к символу и, наконец, — к мифу» [Там же: 28]. Реальность представлена пространственными координатами, а также героями, в чьих чертах современники без труда узнавали деятелей искусства начала XX века, собрания художественной богемы на «башне» Вяч. Иванова и в редакции московского журнала «Весы». Под этим «поверхностным слоем художественной ткани романа» Грачева замечает «пласт» литературных и мифологических архетипов, восходящих к романам «Идиот» и «Огненный Ангел», на коллизии которых проецируются сцены «Последнего спутника» [Там же: 29].

Роман Брюсова оказался важным для Ауслендера, поскольку на уровне прототипов «Огненный ангел» превратился в «экспо-

зицию» его собственного романа. Брюсовская Рената превратилась в Юлию Агатову, ландскнехт Рупрехт — в Ксенофонта Полуяркова. Даже ангел Мадизель со своим земным двойником графом Генрихом фон Оттергеймом преобразились у Ауслендера в Георгия Авизова, и отчасти в главного героя — Мишу Гавриилова, важнейшим прототипом которого стал сам автор.

Как известно, в «Огненном Ангеле» символически изображен любовный треугольник А. Белого, В. Брюсова и Н. Петровской [Гречишкин-Лавров]. Сам Брюсов предстал в образе странствующего рыцаря Рупрехта, пытающегося исцелить героиню Ренату, одержимую любовью к ангелу Мадизелю. К моменту публикации романа А. Белый уже не был соперником Брюсова, однако, в некотором смысле, эту роль взял на себя Ауслендер.

В августе 1907 г. Ауслендер познакомился в Москве с Петровской, а весной следующего года они вдвоем отправились в Италию. Во время путешествия Ауслендер читает только что вышедший роман Брюсова, который производит на него сильнейшее впечатление: вероятно, одновременно и как художественный, и как «жизнетворческий» документ. Ср. письмо Петровской от 25 марта (7 апреля) 1908 г.:

Вчера он весь вечер читал «Огненного Ангела», а когда стал ложиться спать, с ним сделалась подлинная истерика [Петровская: 292].

Итальянское путешествие впоследствии легло в сюжетную основу романа «Последний спутник», отчасти полемичного по отношению к роману Брюсова. Во-первых, Ауслендер вернул «Ренату» и «Рупрехта» из мифологизированной истории в современность. Во-вторых, в новом любовном треугольнике производному от Брюсова образу досталась роль не избавителя, а угнетателя героини — деспотичного редактора Ксенофонта Полуяркова, имеющего над несчастной Юлией Агатовой почти мистическую власть. В качестве временного «спасителя» Агатовой выступает молодой художник Михаил Гавриилов, во многом списанный Ауслендером с самого себя.

В письмах Брюсову из Италии Петровская стремилась создать впечатление, что ее роман с Ауслендером остался чисто платоническим и быстро зашел в тупик из-за инфантильности ее спутника. Однако в «Последнем спутнике» ситуация описана иначе: последний роман героини становится первым для героя, и его (романа)

чувственная «душность» подчеркнута обилием одурманивающих ароматов — духов и роз.

Совместная поездка начинающих прозаиков в Италию не была спонтанной. Она была подготовлена обменом визитами и литературными посвящениями. В августе 1907 г. Ауслендер побывал в Москве, в сентябре Петровская — в Петербурге. Вскоре вышла лирическая миниатюра Петровской «Осень» с посвящением Ауслендеру («Перевал», 1907, № 12, с. 51–53), отразившая петербургский эпизод. С ответным посвящением вышла новелла «Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике» Ауслендера («Весы», 1907, № 11, с. 21–32)¹. В этом тексте можно уже увидеть первое воплощение фабулы будущего «Последнего спутника» с теми же прототипами (Анжелика — Петровская; Каррадо — Брюсов; Феличе — Ауслендер) и ролями: провокатор и роковой преследователь Каррадо, оставшийся до конца с Анжеликой; инициативная и страстная, но не чуждающаяся авантюризма и обмана Анжелика, погубленная своими иллюзиями; лукавый созерцатель (напоминающий «скорее девочку, чем юношу») Феличе — единственный, оставшийся из троицы в живых.

В конце 1907 г. Петровская включила «Осень» в сборник рассказов “Sanctus Amor” (на обложке значится «1908» г.), составленный из новелл, написанных примерно за год², и вынесла посвящение Ауслендеру на уровень целой книги. Весь сборник (включая рассказы, написанные до знакомства) теперь посвящался новому другу. Тем самым, Петровская отказывалась от первоначального замысла посвятить книгу Брюсову [Лавров: 19]. Посвящая книгу не старшему, а младшему современнику, Петровская из «ученицы» превращалась в «учителя» — учителя Святой Любви.

В романе «Последний спутник» мы имеем дело уже с ретроспективным осмыслением событий. Примечательно, что в первых

¹ Вне биографического контекста эта новелла рассматривается в трудах О. Е. Тимофеевой [Тимофеева 2012а; Тимофеева 2012б].

² Все тексты публиковались в течение 1907 г., кроме рассказа «Раб» (1906) и одного рассказа, попавшего сразу в сборник. По-видимому, рассказы изначально рассматривались как цикл, предназначенный для отдельной публикации в виде книги. Встреча с Ауслендером дала импульс к завершению и окончательному оформлению цикла.

двух частях, опубликованных до отъезда Петровской в эмиграцию в ноябре 1911 г., роль Юлии Агатовой ничем не напоминает «учительскую»: она безответно влюблена в героя и только умоляет его о спасении. Вторая часть кончается решением о совместной поездке в Италию. Однако в третьей части поведение Юлии Михайловны и роли героев меняются: «Вдруг случилось так, что не он был властителем, как раньше, а она заставляла его исполнять то, что хотела» [Ауслендер: 145].

Образ Юлии Агатовой динамичен и формируется по мере развития сюжета. В первой главе кучер Полуяркова описывает ее как «маленькую, чернявенькую» с большими как «медные пятки» глазами и «дьявольским характером» женщину. Этот портрет содержит шаржированные черты образа Петровской, регулярно повторяющиеся в свидетельствах современников, и отсылает к образу Ренаты по признаку сопричастности к потусторонним силам.

А. А. Тимофеев:

Вы, конечно, знаете ее, эту маленькую «женщину в черном», — вечно в черном <...> темное лицо, большие черные глаза, черное шелковое платье с шлейфом [Лавров: 16].

А. Белый:

в черном платье с небольшим треном и застежкой на спине, шуркая шелком, как ящерка, скользила она в толпе <...> взбивала двумя пучками свои зловещие черные волосы [Белый: 307–308].

Вл. Ходасевич:

На черном платье Нины Петровской явилась черная нить деревянных четок и большой черный крест [Ходасевич: 13].

К. Г. Локс:

Вся в черном, в черных шведских перчатках, с начесанными на виски черными волосами, она была, так сказать, одного цвета [Лавров: 16].

В отношениях с Полуярковым Агатова — существо с поработенной волей. В обычной жизни она кокетливая светская дама, но когда в «неживой тишине» ее комнаты раздается «повелительный» звонок телефона, исходящий от Полуяркова (ч. I, гл. 4), Агатова обмирает и становится похожей на «труп в крематории, на минуту оживленный испепеляющим его жаром» [Ауслендер: 49–50].

Прямо и опосредованно (через Агатову) влияние Полуяркова испытывает на себе и Гавриилов, молодой художник из Петербурга, автор картины «Дафнис и Хлоя». Описание художника также первоначально дается через восприятие Полуяркова, встречающего юношу на вокзале. Демонический Полуярков сразу ощущает в Гавриилове полярное себе начало. Поначалу он не узнает художника, принимая его за послушника, поскольку «узкое <...> пальто, шапка <...> длинные волосы назад — придавали ему вид монашеский» [Ауслендер: 47].

Однако в Гавриилове присутствует характерная для самого Полуяркова двойственность (он страстно молится старинным иконам и одновременно «поклоняется» языческим изваяниям). Присмотревшись, Полуярков узнает в улыбке Михаила «волноватое его столько дней лицо Дафниса, почти детское и невинное — и уже чувственное какой-то небывалой, нечеловеческой чувственностью» [Там же: 46].

Невинность Гавриилова неоднородна: она и христианская, и языческая одновременно. Это отсылает к популярной коллизии, закреплённой в сознании эпохи благодаря трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». Заметно сходство героя с Джованни, учеником Леонардо из второй части трилогии «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи». Ср. характеристику, данную ему летописцем Джорджо Меруло:

Вина не пьет, от женщин бегаёт. Тихоня, смиренник. А внутри — бес. Я ведь тебя насквозь вижу. Подожди, голубчик, выйдет наружу бес. Сам ты скучный, а с тобой весело. Ты теперь, Джованни, вот как эта книга. Видишь, — сверху псалмы покаянные, а под ними гимн Афродите! [Мережковский 2: 18]

Противоречивость внешности Гавриилова, одновременно «монашеской» и лукавой, невинной и чувственной, отображает внутреннюю коллизию героя, преодолению которой подчинено сюжетное развитие романа. Эта коллизия поддерживается тематикой его картин и творческими поисками героя.

Сюжет картины Гавриилова «Дафнис и Хлоя», очевидно, позаимствован из одноименного древнегреческого романа Лонга, впервые переведенного на русский язык Мережковским. В предисловии к изданию 1895 г. писатель отмечает изнеженность Дафниса и отсутствие в нем мужского начала:

Дафнис — мужчина только телом, не духом <...> В опасности только плачет, молит или дрожит. От врагов убегает, как трусливый ланенок <...> даже забывает о судьбе своей подруги [Мережковский 19: 207].

Этот сюжет является ключом к роману Ауслендера, основное содержание которого — посвящение юноши в тайны любви. Только в этом произведении роль «Хлои» (Татьяны Ивяковой, дочери петербургского профессора) сюжетно редуцирована, а на первый план выдвинута сюжетная функция «жрицы любви» Ликэнион, роль которой (в романе Лонга — эпизодическая и комическая) у Ауслендера приобретает трагический масштаб и значение. Само слово «спутник» содержит в себе семантику зависимости: Гаврилов выступает спутником Агатовой, и в этом смысле «главной» в романе оказывается героиня, жизнь которой кончается вместе с самим романом³.

Первая встреча Агатовой и Гавриилова происходит в редакции Полуяркова и носит автобиографический характер, что подтверждается воспоминаниями Петровской⁴ и дневником Михаила Кузмина (дяди и литературного наставника Ауслендера). Так, у Кузмина в записи 14 августа 1907 г. читаем: «Я делал ему наставления для Москвы. Провожать не поехали» [Кузмин: 390]; в записи от 19 августа:

не может поймать он Брюсова, что ли, или закрутился в «Перевале»? <...> Приехал <...> Сережа, усталый с дороги <...> Москва утомила Сережу «делами», шумом, распрями, интригами [Там же: 392].

³ Один из образов Петровской в поэтическом диалоге Брюсова и Белого — «сивилла». С Сивиллой встретился в Италии Эней, с нею он спускался в Аид. Отчасти чертами такого «спуска» является любовное «помрачение», охватившее героев в Венеции. Временный переход в царство смерти — устойчивая черта сюжета инициации. В этом пребывании героев на острове словно сливаются образы двух путешествий (Энея и Одиссея) и двух героинь (Сивиллы и Кирки / Цирцеи).

⁴ Ср.: «Помню эстетизирующего новеллиста-петербуржца С. Ауслендера, свалившегося однажды в Москву, как лягушка в чужое болото. В оливковой суконной рубашке до пят, без пояса с белым воротником “á la Робеспьер”, с локоном, свисающем до кончика носа. От “инквизиционной пытки” “Весов” он пошел отдыхать в “Перевал” под гостеприимный кров С. Кречетова. И в “Весы” не вернулся» [Гаретто: 76]. Эта и многие другие параллели отмечены А. М. Грачевой.

Визит Ауслендера в Москву продлился с 14 по 19 августа, что совпадает с признанием Гавриилова во второй части романа о том, что он «прожил четыре дня в Москве по делам» [Ауслендер: 75].

В редакции Полуярково внешне беспричинно (из ревности) отказывает художнику в сотрудничестве, и на следующий день Гавриилов, «задыхаясь от бешенства», наносит «безумные удары по полотну» своей картины перочинным ножом. За этим занятием его застает Агатова, посланная Полуярковым с извинениями. Обмолвившись, что «демоны владеют» душой Полуяркова, она приглашает художника к себе. Эти «демоны», таким образом, через соподчиненную цепочку персонажей достигают и юного художника, безумие которого напоминает мучительный приступ, в котором Рупрехт впервые застал Ренату в придорожной гостинице. Простившись с Агатовой, Гавриилов отправляется на вокзал, но в пути его застает фантастическая метель, отсылающая к текстам Пушкина, Гоголя и Блока:

вдруг выплывала из снега кремлевская стена или восьмиэтажный дом, весь сияющий, и опять все исчезало в снегу <...> в снежном тумане поплыли площади, яркие улицы, темные кривые переулки [Там же: 61].

Мистические и волшебные элементы на фабульном уровне в романе отсутствуют (если не считать бесшумного падения из окна — исчезновения Юлии в финале романа), но они возникают на интертекстуальном уровне — как метафоры и отсылки к другим произведениям. Так, метель становится причиной непредвиденного опоздания Гавриилова на вокзал и, как следствие, невозможности избежать визита к Агатовой. Когда герой пришел, Юлия Михайловна «охватила его колени руками и, прижимаясь, с рыданьем зашептала: “Спаси, спаси меня! Ты послан мне”» [Там же: 63]. В ответ Гавриилов «медленно и беззвучно» склоняется «на мягкий ковер в глубоком» мышкинском обмороке. Образ спасителя очевидным образом поддерживается архангельскими именем-фамилией Михаила Гавриилова и его близостью к церкви.

Фамилия Агатова может иметь множественные интерпретации. Во-первых, она может восходить к др.-греч. ἀγαθός (*agathos*), что означает «хороший, добрый», во-вторых, вызывать ассоциации с драгоценным камнем, который считался талисманом у итальянских мастеров эпохи Возрождения. Кроме того, фамилия

Агатовой может отсылать к таким стихотворениям Брюсова, как “Sancta Agatha” (опубликовано в 1903 г. в «Гриффе» после дебютного рассказа Петровской «Она») и «В день Святой Агаты» (1897). В стихотворении “Sancta Agatha” говорится о явлении Агате мученика Себастьяна и видении будущих пыток. Будущая святая с помощью поддержки Себастьяна стойко переносит страшное видение и продолжает свой путь, «отныне обрученная святому». Вероятно, Брюсов ассоциировал образ Агаты с Петровской, когда писал «Огненного ангела». Так, в день Святой Агаты (5 февраля) был рожден Рупрехт, а Ренате, как и героине брюсовского стихотворения, является ангел, которого она считает своим женихом. Отметим и созвучие имен: Рената и Агатова.

Мы полагаем, что отчество Юлии Михайловны Агатовой связывает ее с одним героем (Михаилом Гаврииловым), а фамилия — с другим (Полуярковым как развенчанным Рупрехтом). В этом случае и в имени Юлия можно усмотреть семантику колебания — через возможную отсылку к судьбе Юлиана Отступника, героя Ибсена и Мережковского. Колебания и оттенки чувств и ощущений (преимущественно — Гавриилова, но и других персонажей) и составляют основное наполнение романа.

По возвращении Михаила в Петербург его друг, художник Второв, замечает произошедшую с ним перемену:

Вы изменились, Гавриилов. Bravo! Вас что-то обожгло, и в глазах что-то... Нет, вы не влюблены, но... какого же приключения вы сделали героем? Кто «она»? [Ауслендер: 90]

Здесь Ауслендер, возможно, обыгрывает известные строки из стихотворения Брюсова «Поэту» (1907): «Как Данту, подземное пламя / Должно тебе щеки обжечь» [Брюсов 1: 447]. Любовь Гавриилова — вторжение в inferнальное царство Полуяркова. При этом Гавриилов действует согласно призыву из того же стихотворения:

Всего будь холодный свидетель,
На все устремляя свой взор [Там же].

Ср. воспоминание Гавриилова о московской встрече: «точно посторонний наблюдатель, увидел он все, без тяжести, без смятения, а только с каким-то любопытством» [Ауслендер: 80]. После того, как Второв замечает, что ничего в жизни нет интереснее,

как притворяться влюбленным, Гавриилов решается на встречу с внезапно⁵ приехавшей в Петербург Агатовой.

Юлия Михайловна, ожидая своего спасителя в гостинице, видит сон о своей юности, объясняющий читателю мотивы ее отчаянного поведения и неистовых поисков настоящей любви. Юная Агатова, тогда — Юленька Филоменова — была влюблена в студента-репетитора Авизова⁶, чей портрет недвусмысленно указывает на ангела Мадизэля, графа Генриха и Андрея Белого:

глаза, ласковые и нездешне-печальные; золотой нимб шелковых кудрей <...> тонкие белые руки <...> и кажется Юленьке, что сам он прозрачный и белые крылья вырастают за его плечами [Ауслендер: 101–102].

Ср. с описанием Мадизэля:

Было Ренате лет восемь, когда впервые явился ей <...> ангел <...> Лицо его блистало, глаза были голубые, как небо, а волосы словно из тонких золотых ниток [Брюсов 4: 29].

Однако Авизов предаёт Юленьку, застрелившись от безответной любви к другой женщине. В подтексте этой истории — отношения Петровской и Белого 1903–1904 гг., во время которых поэт проповедовал ей идеи «небесной любви». Петровская искренне верила в учение Белого, но не могла ограничиться лишь им: для нее любовь не была делима на «небесную» и «земную», но являлась целостной и святой во всех ее проявлениях. Белый же мечтал сделать Петровскую своей иерофантидой и платонической возлюбленной, видел в ней «сивиллу», однако «мистериальный

⁵ Резкое отступление от прототипической канвы событий (приезд Петровской был ожидаем) показывает, что роман все же не является «скрытой исповедью», и цель автора — не «себя показать», а решить более общие художественные и психологические задачи.

⁶ Слово «авизо», с которым ассоциируется имя Авизова имеет разные значения в русском языке, и некоторые из них перекликаются с художественным образом Белого. Оно происходит от итальянского *avviso* «извещение» (ср. этимологию слова «ангел» — вестник) и связано с цирковой сферой (ср. эксцентрику Белого) и расписанием выхода артистов, обозначенного условными символами (ср. «символизм»), а также с разновидностью легкого военного корабля (ср. «аргонавтизм», с которым имя Авизова созвучно).

роман» окончился нервным срывом поэта и его бегством в Нижний Новгород (подробнее об этом см.: [Гречишкин-Лавров]).

Описанная история легла в основу сюжета «Огненного ангела», героиня которого в конечном итоге заплатила жизнью за свою любовь. Ауслендер преподносит ее в сжатом виде, делая как бы предисловием к дальнейшей судьбе Агатовой, которая вскоре вышла замуж за «молодящегося вылощенного капитана генерального штаба», но не могла забыть своей любви и стремилась

в безумных поцелуях <...> выжечь <...> память о нем <...> жадно вглядывалась <...> в сотни лиц, порывала старое, шла к новому и падала, изнемогая, и снова неутомимо и жадно искала [Ауслендер: 104].

Вся эта предыстория укладывается в рамки сна Юлии о далеком прошлом. Настоящее разворачивается в петербургском гостиничном номере.

В основе встречи Гавриилова и Агатовой в петербургской гостинице лежат реальные события. 24 сентября 1907 г. Петровская приезжает в Петербург к Ауслендеру и фиксирует детали встречи в письмах к Брюсову. Однако в письмах эти отношения представлены не так, как они позднее отразились в «Последнем спутнике»:

Смотрел он нежно, говорил, что очень меня любит <...> целовал руку <...> Я не знала, что существует такая невинная, скромная и тихая нежность. Он смотрит мне в глаза, несмело целует руки, говорит <...> печальные, по-детски наивные слова [Петровская: 238; 240–241].

На что надеялся Брюсов, трудно сказать. Однако складывается впечатление, что в его сознании это была «творческая командировка», в ходе которой начинающий прозаик Нина Петровская должна была обогатить свою писательскую палитру наблюдениями над зарождающимся чувством утонченного петербургского поклонника. Петровская удостоверилась в «безжизненности» юного дарования и поместила рассказ о нем в «осенний» раздел своей книги, где живописуются «призраки», притворяющиеся людьми (будущие герои «Страшного мира» Блока).

В романе Гавриилов анемичен и проявляет бесчувственность во время приезда героини: он постоянно занят и едва успевает навещать Агатову по вечерам, тогда как она «с самого утра готовилась к неожиданному приходу Миши, надевала светлые, почти девические платья, гладко причесывалась», а «когда в дверь <...>

стучал Миша, краснела в <...> непривычном сладком смущении и была с ним ласкова, тиха и стыдлива» [Ауслендер: 105]. Ситуация, когда героиня является на светское мероприятие и застаёт героя с другой, отсылает к рассказу Петровской «Я и собака».

Модель этих отношений контрастна по отношению к «Огненному ангелу», где «просителем» выступает Рупрехт, а высокомерная Рената лишь иногда снисходит до взаимности. Из-за навязчивой любви Агатовой Гавриилов постепенно погружается в духовные терзания, которые доводят его до болезни и художественного кризиса. О его картинах Второв замечает:

Я ждал наивных непристойностей в стиле Дафниса, а вы такую трагедию развели <...> откуда у вас такое неприятия мира? [Там же: 122].

Через неслучайных совпадений толкает Гавриилова на путешествие в Италию, где, согласно напутствию своего учителя, он должен «погибнуть или победить».

В основе этого путешествия лежит действительная поездка Ауслендера и Петровской. Из писем Петровской к Брюсову видно, что Ауслендер точно и последовательно воспроизводит маршрут реальной поездки, а также переносит в роман многие подробности развивающихся отношений. Так, оказавшись в Вене, Гавриилов еще больше почувствовал себя «подчиненным чужой воле, беспомощным и слабым», поскольку не знал языка, и все бытовые вопросы решала Агатова. Когда герои попадают под дождь, недовольная пассивностью спутника, Агатова восклицает:

Ну, кликни же фурмана, вон на том углу стоит, не могу же все я да я! <...> Нет уж, с малолетними путешествовать и нянькой быть — это не мой вкус [Там же: 147–148].

Ср. с письмами Петровской:

В Вене мы оба немного обезумели <...> А мальчика было нужно одеть, приходилось ходить по магазинам и везде объясняться мне, т. к. он говорит только по-русски, да и то плохо <...> Вчера <...> он <...> попросил «завязать бантик», я озлобилась и сказала, что мне надоело с ним возиться и что вообще общество детей для взрослых не всегда желанно [Петровская: 258; 280].

По приезде в Венецию Агатова и Гавриилов отправляются на пляж острова Лидо. Оказавшись в идиллических условиях, напоминающих о родине Дафниса и Хлои, впечатлительный худож-

ник побеждает свою нерешительность и следующую ночь проводит с Агатовой.

В эту ночь героиня нечаянно разливает духи, пропитывающие «ее руки, волосы, всю ее» «горьким, почти нестерпимым ароматом» [Ауслендер: 156]. Ароматы духов и цветов становятся колдовским туманом — орудием усыпления и соблазнения Гавриилова, пребывающего в постоянно одурманенном состоянии. Современники не могли не вспомнить в связи с этими сценами романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» (1905), в котором Людмила соблазняет невинного гимназиста Сашу Пыльникова духами: «Она целовала Сашино тело, и от аромата, странного и сильного, смешанного с запахом молодой кожи, кружилась ее голова» [Сологуб 6: 329].

Мотив колдовских снадобий отсылает и к одному из ключевых эпизодов «Огненного ангела», где Рената дает Рупрехту мазь, с помощью которой он попадает на шабаш (мотив, восходящий к «Золотому ослу» Апулея). Воздействие аромата этой мази описано так: от «острого запаха каких-то трав» у Рупрехта «быстро начала кружиться голова, так что скоро» он «плохо сознавал» что делает, «руки <...> повисли бессильно, а веки опустились на глаза» [Брюсов 4: 78]. Аналогичным способом на шабаш попадает и героиня «Воскресших богов» Мережковского Кассандра. Брюсов позаимствовал у Мережковского и описание шабаша, и волшебные слова “*emen hetan*”, которыми сопровождалось втирание мази.

Мотив метаморфоз функционально заменяют «переодевания» (тема, заданная в «Корабельщиках», где героиня рассказа притворяется мальчиком-пажом). Так, Агатова записывает Гавриилова в гостевую книгу венской гостиницы как «младшего брата»⁷ (в девочку, заметим, наряжает Сашу Пыльникова и Людмила).

Попав из Венеции в светлую Флоренцию, герой начинает «выздоровливать», и решительный поворот к его освобождению от «чар» происходит благодаря встрече с веселым петербургским

⁷ Ср. письмо Петровской из Флоренции ок. 18/31 марта: «Девушка говорит мне через стол, что у меня, и... “это Ваш брат? у него тоже очень утомленный вид, и что нам должен быть целительным итальянский воздух”. И опять — “это Ваш брат?” Случайно была пауза, и моя фраза “нет, не брат” с необыкновенной четкостью прозвучала в столовой» [Петровская: 282].

знакомым Гавриилова — Юоновым. Эта фамилия отсылает к имени римской богини брака и материнства. Прототипом героя является дядя Ауслендера — М. Кузмин (который в романе «раздвоился» на двух персонажей: Юонова и дядю героя, не имеющего прямого отношения к искусству). Разлучая героя с носительницей «святой любви», Юонов приближает его к традиционному браку. Юонов уводит художника на прогулку, во время которой Гавриил чувствует

восторг, почти опьяняющий. Будто он спал тяжелым сном и вот проснулся, бодрый, свежий, сильный, радующийся солнцу, людям, домам, жизни [Ауслендер: 159].

В одном из эпизодов «Огненного Ангела» Рупрехт, оставив Ренату на несколько дней, тоже испытывает «ощущение, словно из темного погреба вдруг вышел на ясный свет», «а недавние дни с Ренатою» кажутся ему «мучительным сновидением на одной из дорожных станций» [Брюсов 4: 112]. По возвращении в гостиницу Гавриил замечает Агатовой: «Как душно. Надо открыть окно», что знаменует конец их совместного пути и, одновременно, завершение внутренних противоречий Гавриилова.

Трагическая судьба героини перекликается с финалом «Огненного ангела», но получает иную мотивировку. Рената всю жизнь была одержима любовью к Мадизлю, что и привело ее к смерти. Агатова одержима не конкретным возлюбленным, а идеалом любви: «у меня никогда не было того первого романа, который зовется гимназическим, романа безгрешного, светлого, радостного», — говорит она Гавриилу [Ауслендер: 154]. Здесь Ауслендер осмысляет центральную для сборника Петровской “Sanctus Amor” идею о связи любви и смерти. Осуществив свою мечту, Агатова заканчивает свой жизненный путь: Гавриил — ее последний спутник. Как и в «Корабельщиках», влюбленная в красивого юношу героиня погибает от оставшихся без ответа чувств. Напротив, для молодого художника это только начало пути, на котором Агатова помогла ему преодолеть внутренние противоречия.

Авторское отношение к Агатовой сочувственное, но судьба героини повторяет судьбу Ренаты. Переосмысляя сложившийся вокруг «Огненного ангела» миф, Ауслендер отводит Петровской неизменную роль погибающей от любви женщины задолго до знаменитого эссе Ходасевича «Конец Ренаты». Борьба Полу-

яркова (через Агатову) с Юоновым (и Ивяковыми) за душу Гавриилова, возможно, подразумевает и метания Ауслендера между «московской» и «петербургской» эстетикой, в которых побеждает последняя. Сюжетно это выражается в предпочтении более жизнерадостной, молодой и светлой девушки — Таты Ивяковой, а биографически это связано с верностью Ауслендера кругу «башни» [Самарин].

ЛИТЕРАТУРА

- Ауслендер: *Ауслендер С. А.* Петербургские апокрифы. СПб., 2005.
- Белый: *Белый А.* Начало Века / Серия лит. мемуаров. М., 1990.
- Брюсов 1–7: *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973–1975.
- Гаретто: *Гаретто Э.* Жизнь и смерть Нины Петровской // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 8. Париж, 1989. С. 7–138.
- Грачева 2005: *Грачева А. М.* Петербургское чародейство (Проза Сергея Ауслендера 1905–1917 годов) // Сергей Ауслендер. Петербургские апокрифы. СПб., 2005. С. 5–38.
- Грачева 2009: *Грачева А. М.* Вячеслав Иванов — герой прозы Сергея Ауслендера // Memento Vivere. Сборник памяти Л. Н. Ивановой. М., 2009. С. 307–317.
- Гречишкин-Лавров: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Новобасманная, 19. М., 1990. С. 530–589.
- Кузмин: *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000.
- Лавров: *Лавров А. В.* Валерий Брюсов и Нина Петровская: биографическая канва к переписке // Брюсов В., Петровская Н. Переписка: 1904–1913. М., 2004. С. 5–41.
- Мережковский 1–24: *Мережковский Д. С.* Полное собрание сочинений: В 24 т. М., 1914.
- Петровская: *Брюсов В., Петровская Н. И.* Валерий Брюсов. Нина Петровская. Переписка: 1904–1913 / Вступит. статьи, подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и А. В. Лаврова. М., 2004. С. 57.
- Самарин: *Самарин А. С.* «Записки Ганимеда» С. Ауслендера и петербургские гафизиты. Магистерская работа. Тарту, 2016.
- Сологуб 1–12: *Сологуб Ф.* Собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1909.
- Тимофеева 2012а: *Тимофеева О. Е.* «Итальянские» новеллы символистского журнала «Весы»: проблематика и поэтика // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Серия Филология. (Т. 1). СПб., 2012. № 3. С. 41–48.

Тимофеева 2012b: *Тимофеева О. Е.* Автор в новелле С. Ауслендера «Корабельщики, или Трогательная Повесть о Феличе и Анжелике» // Пушкинские чтения–2012: «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: материалы XVII междунар. научн. конф. СПб., 2012. С. 219–223.

Ходасевич: *Ходасевич В. Ф.* Некрополь. Воспоминания. М., 1991.

«ЗАКЛЯТЯ ДРЕВНИЕ, КАЗАЛОСЬ, УЗНАВАЛИСЬ
ИМ, ИМ ОДНИМ ОПЯТЬ — И КОЛЕБАЛИ МИР»:
А. Н. СКРЯБИН КАК НОВЫЙ ПРОМЕТЕЙ
В ПОЭТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ
РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

Виктория Буяновская
(Москва)

Образ Прометея был унаследован Серебряным веком у романтизма наряду с другими «вечными образами» — причем унаследован усложненно, с установкой на исчерпание. Плюралистическая художественная эпоха позволила сосуществовать резко противоречивым трактовкам мифа и при этом довела разнонаправленные векторы трактовки образа до предела. В поэтической «Прометее» от начала к концу интересующего нас периода наблюдается обильное «ветвление» художественных решений — разработка образа одновременно ведется и по оси этики, и по оси эстетики, на уровне чистых абстракций и на историческом материале. Разрастающаяся во все стороны схема значений, утверждая актуальность мифа, в то же время свидетельствовала о неустойчивости канонических, доставшихся Серебряному веку «в наследство» смыслов и требовала снятия противоречий, мощного синтеза, «сверхмифа».

Этот синтез был достигнут в крупной форме, многолетнем труде В. И. Иванова — трагедии «Прометей» (впервые опубликована в 1915 г. под названием «Сыны Прометея»), которую можно рассматривать как обобщающий текст, но вместе с тем нечто большее, чем сумма уже сказанного. Противоречия были сняты не посредством медиации полюсных версий, «усреднения» полюса, а через совмещение в образе контрастных характеристик. Прометей в трагедии предстает сразу всем, что можно о нем помыслить — созидателем и разрушителем, Христом и Дьяволом, страдальцем и мучителем, антиподом и двойником Диониса, главного героя ивановской мифологии. Трагедия «Прометей», обладая отчетливо мистериальными чертами и функциями, переводила (или

возвращала) миф едва ли не в статус культа. Но до абсолютного преодоления границы между воображаемым и реальным «жрецам» этого культа оставался еще один шаг — *реализация* мифа.

Жизнетворческая установка, столь важная для Серебряного века, требовала культа *Нового Прометея*, который мог бы предельно *буквально быть* Прометеем, не персонажа, но *вочеловеченного* Прометея. Такой миф не оживлялся новым культом, но сам возникал *из* живого культа; его форма «застывала» здесь и сейчас. И все же, основываясь на «синхронном» материале, он нуждался в дистанцировании от реальной личности своего героя. Поэтому к его окончательному выбору главных мифотворцев Серебряного века, помимо подошедшего срока (в 1915 г. трагедия Иванова была только что издана, и прометеевский культ достиг своего пика), побудила смерть человека, и при жизни конструировавшего вокруг себя прометеевский миф, — вероятно, главного композитора эпохи, А. Н. Скрябина.

Творческие идеи Скрябина транслировались им самим и воспринимались современниками, в первую очередь, символистами как новая религиозно-космогоническая весть, способная потрясти основы мира — причем именно тогда, когда это казалось необходимым и даже неизбежным. На фоне апокалиптических настроений начала века ожидался разрушитель старого и устроитель нового; того требовало само состояние мира, которое Н. А. Бердяев характеризует как «жидкое» [Бердяев: 330]. Скрябина — человека, не только не боявшегося, но жаждавшего мирового переворота, желавшего собственноручно его совершить — современники называли «персонификацией катастрофы» [Чулков: 152], что могло выражать как радикально негативную, так и позитивную оценку его статуса.

Самопрезентация Скрябина и его оценочно двоящийся образ в глазах современников отчетливо определились именно через прометеевский миф. В 1910 г. Скрябин манифестировал прометеевскую тему в симфонической поэме «Прометей», где впервые в полной мере использован цветозвук — то есть был совершен решительный шаг к *синтезу*. Идею Прометея Скрябин полностью «прокинул» на себя и построил в свою магистральную теургическую линию: «Прометей — это ведь активное начало, творческий принцип, это отвлеченный символ» [Сабанеев 1925: 44]. Примечательно, что он едва ли не впервые отказался от текстовой про-

граммы симфонической поэмы, подчеркнуто переведя ее тем самым в план максимально свободного высказывания. Основным языковым средством, используемым в поэме, стал знаменитый «прометеев аккорд» или «прометеевское шестизвучие», которое заменяло классическое трехзвучие, строящееся по принципу *равновесия*. «Прометеевский» аккорд не стремился к разрешению, он был «самодовлеющим, устойчивым» [Сабанеев 1914: 627], в самом себе черпал и в то же время испускал из себя энергию. При этом «прометеев аккорд» вовсе не был «красив» в обычном смысле слова — ближайший сподвижник Скрябина Л. Сабанеев с восхищением называл его «урчащим как голос предмирного хаоса» [Сабанеев 1925: 43]. «Прометеев» аккорд был *творящим диссонансом* и в то же время *постепенно приучал слушателя* воспринимать его как консонанс, то есть снимал одну из базовых в музыке эстетических оппозиций. Таким образом, Новый Прометей подхватывал прометеевскую линию *переосмысления* и едва ли не *отмены* эстетики и, более того, «пересоздавал» себе слушателя.

При этом «Прометей» должен был быть только подступом к осуществлению главного скрябинского замысла — грандиозной «Мистерии», которая уже не была метафорой творения, но должна была стать творением как таковым. «Мистерия» должна была завершить старый мировой цикл и начать новый. Хотя замыслы Скрябина и не были антропоцентричными, подразумевалось, что и люди должны были быть пересозданы лучшими: способными к самостоятельному и свободному созиданию. На новой ступени развития творческая «сверхспособность» Скрябина должна была стать общей, его синестетическое восприятие — присущей каждому «впечатлительностью» [Бальмонт 1917: 20]. Сам Скрябин как бы вступал с Богом в космогонический «агон», противопоставляя божественному Логосу *энергию* сверхличности: «Как ты создал меня силою своего слова, Саваоф, если ты не лжешь, так я уничтожаю тебя несокрушимую силою моего желанья и моей мысли» [Лосев 1915: 711]. На место идеи Бога Скрябин отчасти под влиянием Шопенгауэра ставит человеческую *волю* — еще один «первоэлемент» прометеевского мифа. Этой воле дано магическим образом творить макрокосм, поэтому *напряжение духа*, подобное «Мистерии», по Скрябину, способно вызвать *вселенскую катастрофу*, которая в свою очередь должна была стать спаси-

тельной и увенчаться *синтезом* — «принести конец тысячелетней замкнутости народов Востока и Запада» [Лосев 1915: 711].

В такой перспективе вслед за уже опробованной Скрябиным в «Прометее» техникой цветомузыки должен был последовать *абсолютный* синтез искусств. «Мистерия» задумывалась как сочетание и переплетение музыкальной, световой, танцевальной, ароматической и даже архитектурной партий, к которым постепенно подключались бы все иные известные и неизвестные человеку творческие средства. Исполнение «Мистерии» должно было разрастись в коллективное действо с участием всего человечества и даже Бога, для чего Скрябин мечтал привесить огромный колокол к небу (см.: [Сабанеев 1959]).

Неосуществленность, вернее, неосуществимость замысла «Мистерии», о котором адепты скрябинской «религии» говорили как о чем-то безусловно воплотимом, придавала смерти Скрябина в 1915 г. особое значение. Необходимо было осмыслить, почему новый пророк оставил мир так и непосвященным в великое таинство, которое уже начал приоткрывать «оглашенным». Ю. К. Балтрушайтис в послании «Умершему другу» показательным образом разворачивает диалектику свершившегося — «недосвершившегося» чуда:

Но в час, когда огонь преображенья
Коснулся праха всех земных дорог,
Не кончив чуда нашего рожденья,
Для райских песен колокол заглох... [Балтрушайтис]

Скоропостижная смерть композитора (он умер от заражения крови, развившегося из-за фурункула на губе) в рамках модернистского дискурса *требовала мифологизации*, объяснения и утверждения высших причин произошедшего.

Вопрос о значении этой смерти последовательно решается в сонетном мини-цикле Вяч. Иванова «Памяти Скрябина». В первом сонете намечается все более и более превосходящая некрологическую топику картина сиротского плача муз, вселенского «потухания», утраты земель небесного огня и как бы самого завета между небом и землей («ковчег таинственный» — ковчег завета). Мрачные знаки нуждаются в истолковании, для которого Иванов задействует схему прометеевского мифа. Лирический субъект выбирает между двумя полюсными вариантами интерпретации:

либо деяние Прометея было «обнулено» (орел, точнее, направляющий его Рок, забрал *обратно* добытый им огонь), либо сакральное одухотворение материи уже состоялось — и такова была *жертва*, диалектическая *дань* разрушения величайшему акту созидания («Иль персть опламенил язык небес?»). В колебании между версиями лирический субъект избегает прямого именованного умершего; характерны «пассивные» и крайне неопределенные, как бы гадательные конструкции парафразов: он тот, «*по ком..* плачет Муз обитель».

Тем острее ощущается полная смена риторики с вопросительной на утвердительную во втором сонете, который сразу начинается с определения: «он был из тех певцов..». Уже в первой строфе происходит двойное «подключение» Скрябина к традиции: он объявляется наследником Новалиса, и через него — Орфея. Так Скрябин помещается в «пантеон» теургов, главных героев личной мифологии Иванова. «Активность» героя во втором сонете доходит до такой степени, что сама его смерть неизбежно начинает восприниматься как волевой акт, более того, как его собственный призыв к действию: «“Не медли!” — звал он Рок..». Необходимость в этом последнем свершении, в земной смерти, объясняется через сравнение Скрябина с «зодчим тайн», Хирамом, библейским архитектором Храма Соломона, который был убит за нежелание раскрыть тайну своей постройки. В своем чтении о Скрябине, предворяющем стихотворный некролог, Иванов связывает композитора с библейским архитектором еще и через единую цель их творчества: как храм создавался для того, чтобы стать «плотью таинства» [Иванов 1979а: 182], так и скрябинское искусство должно было стать вместилищем божественного огня и его «телом». Но этот «драгоценный сосуд» был временным: огонь, «упав в сосуд», должен был «расплавить его и разлиться по земле». Этой смертью, по Иванову, преодолевалось индивидуальное, и задуманная Скрябиным «Мистерия» превращалась в «дело вселенского духа» [Там же]. Внешне случайная смерть становилась тогда более чем закономерной — она было уже не знаком, но *свидетельством* причастности Скрябина тайнам бытия.

Сюжет второго сонета в то же время продолжает развивать схему прометеевского мифа: принятие смерти за сохранение высочайшей тайны соотносится с категорическим отказом Прометея раскрыть Зевсу пророчество о конце его власти. И все же в интер-

претации Иванова Прометей уже не вполне титан-богоборец — если он и представляется титаном, то он не «нищ Дионисом» [Иванов 1979с: 158], как пишет Иванов про своего Прометея, героя трагедии, не отделен от мира и не выступает его (Диониса и мира) антагонистом. Показательно, что даже в речи «Скрябин и дух революции», произнесенной Ивановым 24 октября 1917 г., композитор парадоксальным образом предстает как зачинатель не революции, но *эволюции*, определяемой Ивановым как «восхождение к единству» [Там же: 193]. В Новом Прометее в интерпретации Иванова гораздо меньше диалектики, борьбы противоположностей, чем в герое его трагедии. Иванов последовательно педалирует тему жертвенности, служения, доходящего до «конечного упразднения личности», настаивает на том, что Скрябин «говорил *не языком индивидуальной воли*, но хоровым звучанием воздымаемого из глуби соборного множества» [Там же]. В стихотворении «Новодевичий монастырь» Иванов помещает в общий контекст и связывает между собой Скрябина и главного теоретика всеединства, В. Соловьева:

Но вечер тот в душе запечатлен.
Плыл, паруса развив, ковчегом новым
Храм облачный над спящим Соловьевым;
А за скитом, в ограде внешних стен,
Как вознесенный жертвенник, молила
О мире в небе Скрябина могила [Иванов 1979b].

«Осью» ивановского мифа о Скрябине, как мы показали, является прометеевский сюжет. Но в образе Прометея Иванову нужно было усилить одну из его сторон, его созидательное и жертвенное начало, и при этом несколько «приглушить» мотивы богоборчества, индивидуалистического бунта. Поэтому прометеевский миф гармонизируется у Иванова, в частности, мифом об Орфее, а в диалектической паре «Прометей — Дионис» тождественность и слитность становятся важнее антитезы. В этом смысле Новый Прометей предстает «больше-чем-Прометеем» — из синтетического образа начинает дифференцироваться одна из «ипостасей» в превосходной степени и, «перевешивая» остальные характеристики, смещать образ. Иванов, снявший в своей трагедии все оппозиции прежних трактовок мифа, здесь неожиданно становится тенденциозным и начинает тщательно отсеивать материал.

И объясняется это хорошо известными Иванову как одному из главных мифотворцев Серебряного века законами: миф, приложенный к синхронному жизненному материалу, оказывается на первой стадии цикла своей «самостоятельной» жизни — он должен «обрасти» новыми контрастными значениями и только затем снова прийти к синтезу.

Поэтому тот же материал, что давал Иванову основание говорить чуть ли не о «святом» Скрябине-Прометее, послужил источником и для «минус-версии» нового прометеевского мифа. Идея причастности Скрябина inferнальному миру возникает первоначально как метафора его непостижимого дара. Существенно, однако, что даже в таком случае оказываются актуализированы совсем другие составляющие первоначального мифа. В частности, в отзывах современников мы видим завороченность силой звучания, не имеющей соответствующей физической основы. Скрябин представляется *магом*, *гипнотизером*, вводящим слушателя в *сон*, в особое состояние, позволяющее *внушить* ему необыкновенную музыку. Скрябин сам поддерживал эту мифологему, объясняя феномен «количества» звучания «обманом слуха» [Мацулевич: 66], которого он планомерно научился достигать — в пределе Новый Прометей приближается к гесиодовскому Прометею-обманщику, превращается едва ли не в насильника над человеческой природой и естественными равновесиями.

Примечательно, что у К. Д. Бальмонта, одного из самых горячих поклонников Скрябина, мягко-инфернальные тона становятся преобладающими как в стихотворении «Эльф», музыкальном «экфрасисе», так и в теоретической статье «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина». Самого Скрябина Бальмонт устойчиво представляет королем магического мира, населенного волшебными существами, «прислужниками» в музыкальном творчестве («Сперва играли лунным светом *феи*, / Мужской диэз и женское бемоль...»; «Прорвались слева звуки-*чародеи*...») [Бальмонт 1921]). И хотя композитор назван «*светлым эльфом*», кульминацией музыкального «экфрасиса» становится «опасная» инверсия («*И человеку бог был двойником*» [Там же]), возвращающая образ в *богоборческий контекст* и, более того, выставляющая Скрябина победителем в этой борьбе.

У других скрябинских современников inferнальная тема доходит до прямого соотнесения Скрябина с Сатаной. Развернутую

пейоративную характеристику «кошмарного, жестокого» скрябинского таланта дает, например, композитор Н. С. Жилиев, пораженный стремлением Скрябина, «окунувшись в загадочную пелену *экстаза*, вооружившись *духом отрицания* и новаторством *anundfuersich*, показать, что можно все формы музыкальные *видоизменять* до неузнаваемости и бесконечно пребывать в *бездне сатанинских*, болезненно мрачных гармоний» [Жилиев: 139]. Скрябин предстает в этом описании настоящим «бунтовщиком ради бунта», безудержным «анархистом», впадающим в иступление, экстаз от *насилия* над вещами как такового.

Своего предела «минус-версия» скрябинско-прометеевского мифа достигла уже за пределами интересующего нас периода, в концепции А. Ф. Лосева. Написанная в другую эпоху, в 1919–1921 гг., когда Лосев был вынужден особенно трепетно охранять веру для самого себя, его статья «Мировоззрение Скрябина» продолжает и замыкает пейоративную линию прижизненной рецепции скрябинского творчества. Любопытно, что Лосев был прямым последователем Иванова и всю жизнь считал себя его учеником. Отвержение Скрябина, по Лосеву, должно быть решительным и бесповоротным: «христианину грешно слушать Скрябина, и у него одно отношение к Скрябину — *отвернуться* от него, ибо *молиться* за него — тоже грешно. За сатанистов не молятся. Их *анафематствуют*» [Лосев 1990: 301]. Скрябин должен быть изгнан из культурного пантеона — или же, по Лосеву, мир будет увлечен в Ад, во всеобщий бунт, венчающийся саморазрушением. То, что понималось Ивановым как растворение в соборном целом, Лосев называет «насыщением своим “я” всей Вселенной», актуализируя тем самым тему *титанизма*, характеризуемого им самим в исследованиях древней мифологии как жизнь, которая «не терпит ничего вне себя, все поглощает в себя» [Лосев 1996: 774–775]. Скрябинское богоборчество, по Лосеву, заставляет померкнуть «сверхчеловечество» Ницше, оно анархично и деспотично, безмерно агрессивно. Скрябин берет на себя не только свое собственное освобождение, но и освобождение всего мира; и в этом Лосев видит, с одной стороны, «безапелляционную самонадеянность и героизм», с другой — беснование и слепую ярость, скрывающую «безнадежность, бессильную скованность» [Лосев 1995: 758]. Это при однозначности его *этической* оценки существенно усложняет для Лосева оценку *эстети-*

ческую. В противоречии героизма и бессилия, безусловно, снова проглядывает прометеевский образ, но уже во всем своем трагизме, непреходящем напряжении и даже экстазе трагизма, который делает его в глазах Лосева подлинно *античным героем*, которым он не может в то же время не восхищаться.

Лосев связывает идеи Скрябина с языческим мировоззрением, агрессивно направленным на всю пост-языческую культуру, пережитую и изжитую им («Нет большей критики западноевропейской культуры, как творчество Скрябина, и нет более значительного знака “заката Европы”» [Лосев 1995: 758]). «Изживание» этой культуры произошло через достижение ее *высшей точки* в предельном индивидуализме Скрябина — высшая точка оказалась тем рубежом, за которым *творение* перешло в *экстаз разрушения* и культура должна «испепелить» себя до самого своего основания.

Так Скрябин-Прометей снова оказывается «больше-чем-Прометеем», его титанизм доводится до сатанинской деструктивной агрессии, до жажды уничтожения культуры, вершин которой, в скрябинском мифе, он достиг. Как и в версии преодоления титанизма «всеотзывчивостью» и жертвенностью Нового Прометея, двоение образа и всякое сомнение, насколько возможно, исчезают. «Оживший», реализованный миф стремится довести до экстремы «плюс» или «минус», испытать заключенные в нем многообразные возможности. Цикл, таким образом, замыкается: пройдя стадии разработки и синтеза, миф на стадии реализации вступает в новый период активных противоречий и поиска — диалектика смыслов поддерживает его «жизнеспособность» и заостряет его, тем самым как бы обновляя всю многовековую «Прометеану».

ЛИТЕРАТУРА

- Бальмонт 1917: *Бальмонт К. Д.* Свѣтзвукъ въ природѣ и свѣтовая симфонія Скрябина. М., 1917.
- Бальмонт 1921: *Бальмонт К. Д.* Эльфъ // Бальмонт К. Д. Сонеты Солнца, меда и Луны. Берлин: С. Ефрон, 1921. С. 225.
- Балтрушайтис: *Балтрушайтис Ю.* Умершему другу // http://silveragepoetry.blogspot.ru/2017/07/blog-post_298.html (дата просмотра: 12.03.2018).
- Бердяев: *Бердяев Н. А.* О назначении человека. М., 1993.

- Жиляев: *Жиляев Н. С.* Четвертое камерное собрание ИРМО // Литературно-музыкальное наследие. Статьи. Нотографические заметки. Рецензии. М., 1984.
- Иванов 1979а: *Иванов В. И.* Взгляд Скрябина на искусство // Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3.
- Иванов 1979б: *Иванов В. И.* Новодевичий монастырь // Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 565.
- Иванов 1979с: *Иванов В. И.* Скрябин и дух революции // Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3.
- Лосев 1915: *Лосев А. Ф.* На рубеже эпох. Работы 1910-х – 1920-х годов. М., 2015.
- Лосев 1990: *Лосев А. Ф.* Страсть к диалектике. М., 1990.
- Лосев 1995: *Лосев А. Ф.* Мировоззрение Скрябина // Лосев А. Ф. Форма — стиль — выражение. М., 1995.
- Лосев 1996: *Лосев А. Ф.* Мифология греков и римлян. М., 1996.
- Мацулевич: *Мацулевич М. Ф.* О Скрябине // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М., 1944.
- Сабанеев 1914: *Сабанеев Л. Л.* Принципы творчества А. Скрябина // Музыка. 1914. № 203.
- Сабанеев 1925: *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
- Сабанеев 1959: *Сабанеев Л. Л.* Скрябин-мыслитель // Русская мысль. 1959. 11 августа / <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A1/sabaneev-leonid-l/vospominanie-o-rossii/15> (дата просмотра: 12.03.2018).
- Чулков: *Чулков Г. И.* Годы странствий. М., 1999.

ПОЭТИКА И ТРАДИЦИЯ СБОРНИКА
СОФИИ ПАРНОК «МУЗЫКА» (1926):
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ «ЦЫГАНСКОЙ» ТЕМЫ
И ТЕМЫ «МУЗЫКИ»

Мария Расторгуева
(Москва)

София Яковлевна Парнок (1885–1933) — поэтесса Серебряного века, автор пяти сборников стихов: «Стихотворения» (1916), «Розы Пиерии» (1922), «Лоза» (1923), «Музыка» (1926) и «Вполголоса» (1928). Стихи Парнок обычно упоминают в связи с поэзией и биографией М. Цветаевой и редко считают ее оригинальным поэтом, хотя она, по словам В. Ходасевича, «далека от какой бы то ни было подражательности... а ее стихи... имели как бы особый свой почерк» [Ходасевич 1933: 3].

В статье мы остановимся на поэтике сборника «Музыка». Книгу можно разделить на несколько тематических частей/циклов, объединенных темой искусства. Циклы можно условно обозначить как «музыка», «цыганская песнь», «одиночество», «сон» (цикл, выделенный самой поэтессой) и «поэтическое творчество». В рамках статьи мы рассмотрим особенности раскрытия «цыганской» темы в сборнике, в первую очередь уделив внимание тому, как тема «музыки» участвует в создании «цыганской» темы.

Доминирование темы «музыки» в сборнике отражено уже в его названии. Эта тема раскрывается через образы музыкальных инструментов и дирижера, звучащего голоса, номинации звуков, звукописи, передачи звуков живой природы (пение птиц, шум ветра...) и всегда знаковым является отсутствие звуков — тишина. Музыкальный компонент «цыганской» темы становится основой для ее раскрытия.

«Цыганская» тема в сборнике Парнок «Музыка» раскрывается в стихотворениях «О, чудный час, когда душа вольна», «Разве мыслимо рысь приручить», «О, Боже мой, кто это?», «Опять, как раненая птица», «Оттого в моем сердце несветлом», «Никнет цветик на тонком стебле...». Известно, что цыганские стихотво-

рения Парнок, до включения их в сборник «Музыка», существовали под общим названием «Темная волна». С. Полякова пишет, что «группа цыганских стихотворений одновременного происхождения то рассыпалась автором, то собиралась в цикл. В М [сборник «Музыка». — М. Р.] она попала, утратив свое заглавие (“Темная волна”»)» [Парнок: 99; далее указываем только страницу. — М. Р.]. Отметим, что «цыганскими» чертами наделяла Парнок Цветаева, описывая поэтессу в романтически-демоническом ореоле: «бескровные руки», «лицо без малейшей краски» и «голос — с чуть хрипотцой цыганский» [Полякова: 240].

Развитие цыганской темы в сборнике Парнок близко к пониманию этой темы А. Блоком в третьем томе лирики. В первую очередь у поэтессы возникает явная отсылка к циклу Блока «Кармен». Обращает на себя внимание схожесть первых стихотворений циклов. Ср.: «Как океан меняет цвет, <...> Вдруг полыхает мигнувший свет, — / Так сердце под грозой певучей / Меняет строй, боясь вздохнуть» [Блок: Ш, 227] и «О, чудный час, когда душа вольна / Дневную волю вдруг переупрямить! / Вскипит, нахлынет темная волна, — / И вспомнит все беспамятная память». Нахлынувшие воспоминания сравниваются поэтами с морской стихией.

Цыганская тема у Парнок вводится в первом же стихотворении цикла «О, чудный час, когда душа вольна». Сначала мы слышим отголоски легкой музыки, эта легкость читается во множестве многоточий, музыка будто рассеивается в пространстве: «Зашли Плеяды... Музыка легка...». Далее появляется образ женщины, впервые вводящий мотив страсти: «И не по-женски страстная рука / Сжимает выгиб семиструнной лиры». Примечательно, что женщина описана лишь через образ ее руки, для Парнок характерно обращаться к приему синекдохи при создании образа цыганки. Как правило, она описывается через различные части тела. Вторая часть стихотворения — это кульминация, маркированная стихийными и пронзительными звуками: «Чей раскаленный одичалый голос / Выводит песню в дребезги гитар?...»¹. Да-

¹ Ю. М. Лотман и З. Г. Минц отмечали, что «для того, чтобы понять всю специфику трактовки цыганского пения в русской литературе,

лее в стихотворении вводится мотив странствия, пока только лишь странствия лирической героини (об этом мотиве подробнее будет сказано далее): «И вновь иду <...> Иду...». И завершается стихотворение затиханием музыки и звуков, над бездной разносится лишь «клёхтанье орла». В финале стихотворения поднимается вопрос скитальничества: «Ах, смертному так много тысяч лет, / И у души бездомной столько родин!» (здесь и выше [301]).

Традиционно приписываемая цыганам страстность изображается в сборнике через образы музыкальных инструментов. Процесс игры на музыкальном инструменте наполнен экспрессией: «Опять, как раненая птица, / Забилась на струнах рука» («Опять, как раненая птица») [304]. Обычно с глаголом «забилось» употребляется слово «сердце», здесь же нарушена эта традиционная смысловая связь, за счет чего выстраивается новая смысловая цепочка (сердце — страсть — рука), говорящая о страсти.

Появление образов птиц, птичьего голоса также связано с мотивом страсти: «Иду... Над бездной клёхтанье орла <...> / И над всем, как черных два крыла, / Крутых бровей приближенные дуги» («О, чудный час, когда душа вольна») [301]. Сама Парнок указывает на связь между образом птицы и страстью во фразе «рокотала страсть» («Оттого в моем сердце несветлом») [305].

Важным для развития цыганской темы в поэзии Парнок является и характеристика звучащего голоса. Цыганский голос отличается своей пронзительностью и потусторонностью, что связывает этот образ с романтической традицией: «Раскаленный одиночный голос / Выводит песню в дребезге гитар» («О, чудный час, когда душа вольна») [301]. Цыганский голос — это, конечно, голос страсти: «Томи, терзай, цыганский голос, / И песней до смерти запой» («Опять, как раненая птица») [304]. Образ цыган соотносится с образами темного, непознанного и романтическо-мистического. Здесь также можно найти общность с Блоком. Ср.: «Страшный мир! <...> Темный морок цыганских песен, / Торопливый полет комет!» [Блок: III, 162] и: «Вскипит, нахлынет тем-

следует иметь в виду, что репертуар русских цыган составляли русские песни, исполняемые, однако, особым образом. Исполнение это поражало слушателей “страстью” и “дикостью» [Лотман, Минц: 14].

ная волна» («О, чудный час, когда душа вольна» [301]). Пронзительность образа Кармен также передается через описание дикости. Ср.: «Непробудные, дикие сны, / И твоя одичалая прелесть — / Как гитара, как бубен весны!» или «А монисто брэнчало, цыганка плясала / И визжала заре о любви» [Блок: III, 25].

Цыганская тема в творчестве Парнок неразрывно связана с театрализованностью. Она передается, например, введением диалога в стихотворении «Разве мыслимо рысь приручить» и обращением к образам Мериме: «“Ты сам черт”, — произнес дон Хозе, / И Кармен отвечала: “Да”» [302]; ср. с Блоком: «Так я Вас встретил в первый раз. / В партере — ночь» («Сердитый взор бесцветных глаз») [Блок: III, 233]. С. Полякова отмечает, что диалог Кармен и Хозе в стихотворении Парнок является точным переводом одного из диалогов новеллы Мериме «Кармен» [100].

Более того, Парнок вводит еще один образ роковой цыганской красавицы — Бари Кральзы, которая, так же как и Кармен, подобна актрисе: ср. «Так актрисе играть баловниц: / Не глядит и глядит на вас» [302] (Кармен «Разве мыслимо рысь приручить») и «О, Боже мой, кто это? Входит» [303] (Бари Кральза, театральная ремарка). Безусловно, Бари Кральзе и Кармен в сборнике соединяются в одной точке — образе цыганки — inferнальной и страстной героини: «ты сам черт» и «мне так страшно и мило».

С театральным началом связаны и звуковые ремарки. Так, в стихотворении «Разве мыслимо рысь приручить» одним из проявлений музыки становится тишина: «Это злое затишье — к грозе: / Так же тихо было, когда / “Ты сам черт”, — произнес дон Хозе, / И Кармен отвечала: “Да”» [302].

Последним стихотворением сборника, в котором звучит цыганская тема, является стихотворение «Никнет цветок на тонком стебле». Это стихотворение — завет (отсюда возвышенная и религиозная лексика: «возлюби», «величавое»): «И стиха величавое пение, / Но разнузданный бубен цыган / Возлюби в этой жизни не менее <...> / О, любимая, больше всего люби / Повечерние колокола!» [307]. Связь с Блоком в нем явлена через мотив смерти и образ цыганского бубна: «Когда-то гордый и надменный, / Теперь с цыганкой я в раю, / И вот — прошу ее смиренно: “Спляши,

цыганка, жизнь мою». <...> // Вся замерла в истоме скуки. / И бубен падает из рук...» [Блок: III, 194]².

При рассмотрении «цыганской» темы в творчестве Парнок невозможно ограничиться анализом только музыкальной составляющей. Для раскрытия «цыганской» темы также важны портретные характеристики цыганки и мотивы рока и скитания.

Внешний облик героинь в стихотворениях Блока и Парнок создан в традиции XIX в. Ср.: «Глаз молчит, золотистый и карий, / Горла тонкие ищут персты... / Подойди. Подползи. Я ударю — / И, как кошка, ощерись ты...» («Черная кровь, 3») [Там же: 55] и «Не глядит и глядит на вас / Из-под загнутых душных ресниц / Золотистый цыганский глаз» [302].

Роковой образ цыганки усиливается описанием любовного чувства через физическое страдание. Здесь можно в очередной раз отметить влияние поэзии Блока. Ср.: «И кровь бросается в ланиты, / И слезы счастья душат грудь / Перед явленьем Карменситы» («Как океан меняет цвет») [Блок: III, 462–463] и «Скажи, отчего мне так страшно и мило, / Что роза в зубах у нее? / Ах, с розою вместе она защемила / Зубами и сердце мое» [303]. Строки Парнок также созвучны строкам В. Ходасевича из стихотворения «За окном — ночные разговоры», что было отмечено Т. Н. Жуковской и Е. А. Калло [Sub rosa]; ср.: «Что зубами с голубым отливом / Прикусила хитрая Кармен» [Ходасевич: I, 122]. Сила образа Кармен в оксюморонном сочетании ее характеристик. Описание любовного чувства через физические страдания сближает понимание любви в лирике Парнок и Ходасевича с рассуждениями героя из книги Г. Гейне «Идеи, Книга Le Grand»: «и, умирая от сердечной раны, жалуемся на зубную боль. <...> У меня же зубная боль в сердце» [Гейне: I, 258].

Особое внимание теперь уделим тому, как Парнок тонко и поэтапно, следуя логике от общего к частному, вводит в цыганский

² Б. Лобан отмечает, что «“Бубен” олицетворяет здесь по-цыгански “страстную” жизнь, похожую на цыганскую пляску с бубном, неизбежный итог которой — скука и “смертная тоска”» [Лобан: 67]. И у С. Парнок мы видим четкую противопоставленность духовной жизни «величавого пения» — телесности и страсти — «бубен цыган».

цикл мотив скитания цыганского народа. В первом стихотворении цыганского цикла появляется мотив пути, но без соотнесения с судьбой цыган. Через отсылку к поэзии Лермонтова раскрывается проблема одиночества человека вообще: «И вновь иду. Пустынно <...> / Ах, смертному так много тысяч лет, / И у души бездомной столько родин» [301].

В стихотворении «Опять, как раненая птица»³ лирическая героиня пытается приблизиться к миру цыганской жизни. Здесь впервые появляются пейзажные зарисовки цыганской обыденности: «Пылают облака над степью, / Кочевье движется вдаль / По грустному великолепию / Пустой земли» [304]. В стихотворении нет классического противопоставления «мы — они». Лирическая героиня выражает свою общность с цыганским народом, т. к. и она через музыку чувствует природу, ощущает, чем живет этот народ: «Ах, разве этот ангел черный / Нам, бесприютным, — не сестра? / Я слышу в песне ветер упорный / И дым костра» [304]. Причем рассуждения Парнок лишены социальной проблематики, которая встречается, например, у Пушкина: «Пускай цыгана бедный внук / Лишен и неги просвещения / И пышной суеты наук... / ... Не меняй простых пороков / На образованный разврат» [Пушкин: III, 445].

Образ цыганки существует в сознании лирической героини Парнок настолько прочно, что лирическая героиня стихотворения «Оттого в моем сердце несветлом» в собственном воображении достраивает образ цыганского табора лишь по одной детали — запаху костра, уловимому от волос цыганки: «Оттого в моем сердце несветлом / Закипает веселый стих, / Что пахнет костром и ветром / От волос твоих. // Закрываю глаза и вижу» [305]. В стихотворении Блока «Из хрустального тумана» мы также ви-

³ Чувство тоски также тесно соотносится с образом раненной птицы, идущей от стихотворений О. Мандельштама, а метафора «жизнь — подстреленная птица» — от Ф. И. Тютчева. На связь этого образа в лирике Парнок с поэтикой Мандельштама впервые указали Т. Н. Жуковская и Е. А. Калло [Sub rosa]. Ср.: «Жизнь, как подстреленная птица, / Подняться хочет — и не может...» («О, этот Юг, о, эта Ницца!»).

дим, как из неясного тумана возникает образ цыганки: «Из хрустального тумана, <...> // Входит ветер, входит дева» [Блок: III, 9]. Далее стихотворение Парнок «Оттого в моем сердце несветлом» в целом повторяет ключевые черты образа цыганского табора, созданного Пушкиным в поэме «Цыганы». Ср.: «Все живо посреди степей» [Пушкин: III, 159], «Крик, шум, цыганские напевы. / Медведя рев» [Там же: 162].

Стоит обратить внимание на характеристику пространства в этом стихотворении Парнок. Если предыдущие тексты, раскрывающие цыганскую тему (даже отчасти и «Опять, как раненая птица»), были лишены пространственных характеристик, то в структуре этого стихотворения доминирует изображенное пространство. Внимание лирической героини направлено на внешний мир — культуру и быт цыган — что отчасти отсылает нас к реалистической традиции А. Н. Апухтина. Ср.: «Им света мало свет наш придал, / Он только шелком их одел; / Корысть — единственный их идол, / И бедность — вечный их удел» [Апухтин: 182] и «И умели они с колыбели / И любить, и плясать, и красть» [305].

Подведем итоги. Цыганская тема в лирике С. Парнок созвучна поэзии А. Блока. Связь с творчеством Блока проявляется на уровне общих мотивов и образов, по преимуществу пришедших из цикла «Кармен». Через поэзию Блока воспринят и образ Кармен, созданный еще Мериме. «Цыганская» тема, характерная для русской традиции в целом, восходит и к романтизму. Устойчивость стереотипного восприятия цыганского образа в сборнике Парнок особенно ярко проявляется в стихотворении «Оттого в моем сердце несветлом». Лирическая героиня транслирует все типичные представления о цыганах, созданные романтизмом и реалистической поэзией середины – второй половины XIX в. Стихотворение «Опять, как раненая птица» говорит об ощущении общности лирической героини и цыганки. Обращаясь к страстной манере игры на музыкальном инструменте и демонстрируя дикость и инфернальность цыганского пения, поэт реализует устойчивые в романтизме представления о цыганах.

Цыганская тема сборника тесно пересекается с темой музыки. Изображение цыганского народа через музыку является общим местом культуры. Ю. М. Лотман, З. Г. Минц писали, что «цыганская тема в русской поэзии рассматривалась как <...> свобода чувствовать, петь, творить <...> это антитеза противоестествен-

ной “неволи душевных городов”» [Лотман, Минц: 603]. Это наблюдение также связано с представлением о том, что в своей обыденной жизни цыгане постоянно соприкасаются с искусством — эту черту цыганского народа. С. Парнок также воссоздает. Характер игры на музыкальном инструменте и характеристика пронзительного голоса подчеркивают страстность цыганки. Введение театрального элемента обусловлено восприятием цыган как артистов.

ЛИТЕРАТУРА

- Апухтин: *Апухтин А. Н.* Собр. соч. Л., 1991.
- Блок: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963.
- Гейне: *Гейне Г.* Полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1904.
- Лобан: *Лобан Б.* О композиции цикла А. Блока «Арфы и скрипки». Магистерская диссертация. Тарту, 2014.
- Лотман, Минц: *Лотман М. Ю., Минц З. Г.* «Человек природы» в русской литературе XIX века в «цыганская тема» у Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1964.
- Парнок: *Парнок С.* Собр. стихотворений / Вступ. ст., подг. текста и прим. С. Поляковой. СПб., 1998.
- Полякова: *Полякова С. В.* Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок // Полякова С. В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб., 1997.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1959–1962.
- Ходасевич: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996.
- Ходасевич 1933: *Ходасевич В. Ф.* Некролог // Возрождение. 1933. № 3026.
- Sub rosa: *Парнок С. Я., Герцык А. К., Соловьева П. А., Черубина де Габриак.* Sub rosa / Под общей ред. Т. Н. Жуковской, Е. А. Калло. М., 1999.

СПОР О НАСЛЕДСТВЕ: ЦИКЛ ЦВЕТАЕВОЙ «СТИХИ К ПУШКИНУ»

Ксения Григорьева
(Москва)

Цикл М. Цветаевой неоднократно становился предметом исследования. При интерпретации выделялся содержательный слой, связанный с биографией Пушкина, а также анализировалась характеристика поэта и его текстов через призму цветаевского представления о поэзии своих современников, прежде всего Б. Пастернака и В. Маяковского. Свое собственное представление о Пушкине Цветаева подает как демонстративно полемическое. Она спорит с теми, кто, канонизируя Пушкина, пытается поставить его в разнообразные формы жестких рамок языка, благоприличия, патриотизма, однозначности (и тем самым в понятиях поэтического мира Цветаевой — умертвить). Она выбирает необходимые эпизоды для того, чтобы показать несправедливость происходящего по отношению к поэту (при этом факты, опровергающие эту концепцию, отбрасываются). Говоря о биографии Пушкина, Цветаева опирается на книги «Дуэль и смерть Пушкина» П. Е. Щеголева и «Пушкин в жизни» В. В. Вересаева. Все вышесказанное в большей или меньшей степени было отмечено В. Швейцер [Швейцер], И. Шевеленко [Шевеленко] и С. Ельницкой [Ельницкая].

В статье предлагается рассмотреть цикл как спор о «наследстве» — праве на поэтическую преемственность. Свою особую связь с Пушкиным Цветаева неоднократно подчеркивала во многих текстах. Мы хотим показать, как в анализируемом цикле полемика с эмигрантским восприятием Пушкина оказывается прежде всего спором с В. Ходасевичем об истинном продолжении — наследстве Пушкина в стихах ее собственных и Пастернака.

Наиболее явно свое родство с Пушкиным Цветаева подчеркивает в третьем стихотворении цикла «(Станок)», в котором сквозь тему творчества рассматривает параллель «я — Пушкин»:

Прадеду — товарка:
 В той же мастерской!
 Каждая помарка —
 Как своей рукой [Цветаева: II, 286].

С одной стороны, Цветаева прямо обозначает родственные отношения с Пушкиным, называя его «прадедом». В своей тетради она описывает встречу с Еленой Александровной Розенмайер, внучкой Пушкина, и, как кажется Цветаевой, та абсолютно не понимает поэзию, не ценит своего родства с Пушкиным. Сравнивая себя с ней, поэт пишет: «*Что же и где же — КРОВЬ*» [Цветаева 1997: 448], — подразумевая, что, несмотря на отсутствие кровного родства с Пушкиным, именно она имеет право называть себя его «наследницей». С другой стороны, Цветаева максимально приближает себя к Пушкину, потому что тоже является поэтом и, как ей кажется, лучше всех понимает его жизнь. Это проявляется и в упоминании малоизвестного незаконченного стихотворения поэта «Цветок любви»: «Тело писателя — рукописи» [Цветаева: IV, 131]. Важным элементом отношения Цветаевой к Пушкину является ее желание показать, что она с ним существует на равных: «Пушкинскую руку / Жму, а не лижу» [Там же: II, 286]. Здесь Цветаева отсылает к трагедии Пушкина «Скупой рыцарь» («Вползет окровавленное Злодейство, / И руку будет мне лизать...» [Пушкин: VII, 111]).

Используя в цикле аллюзии на пушкинские тексты, Цветаева строит его по «образцу» пастернаковского цикла «Тема с варьяциями». Кроме того, в «Стихах к Пушкину» появляются прямые отсылки к текстам Пастернака. Например, в первом стихотворении цикла:

Что вы делаете, карлы,
 Этот — голубей олив —
 Самый вольный, самый крайний
 Лоб — навеки заклеив... [Цветаева: II, 283]

Пастернак пишет о героях «Цыган» Пушкина: «Лбы голубее олив» [Пастернак: 361]. По нашему мнению, Цветаева использует это поэтическое сравнение, чтобы подчеркнуть крайнюю степень свободолюбия Пушкина. Говоря о «пушкиньянцах», канонизирующих Пушкина и тем самым подавляющих его свободный дух, Цветаева пишет: «Беженство свое смешавши / С белым бешен-

ством его!» [Цветаева: II, 282]. В первой вариации Пастернака: «Белое бешенство петель» [Пастернак: 356], — эта метафора обозначает море. Причиной этого заимствования может быть появившееся еще в детстве ассоциативное сближение Пушкина с морем, о чем Цветаева подробно пишет в «Моем Пушкине». В приведенном двустишии окказионализм «беженство» лексически реализует тот смысл, который Цветаева закладывает в эти строки: «смешивает» слова «беженец» и «бешенство». Обращение к «Теме с варьяциями» подкрепляется и постоянными сближениями Пастернака с Пушкиным в письмах и дневниковых записях Цветаевой. Она сравнивает поэтов по разным аспектам: внешность (и, соответственно, происхождение), жизненные обстоятельства, поэтический талант.

Сближая себя и Пастернака с Пушкиным, Цветаева полемизирует с Ходасевичем, позиционировавшим себя как главного наследника Пушкина. Литературные отношения Цветаевой с Ходасевичем были напряженными. В письме 1926 г. Пастернак сожалеет о том, что спровоцировал упреки Ходасевича в ее адрес: «Ходасевич отметил, что его [Д. Резникова] “литературная традиция восходит к наименее удачным вещам Марины Цветаевой, и, следовательно, к Пастернаку”» [Цветаева, Пастернак: 603]. В письме к А. В. Бахраху (25 июля 1923 г.) Цветаева пишет о Ходасевиче:

«Ангела, Богу предстоящего» я всегда предпочитаю человеку, а Х<одасе>вич (можете читать Хвостович!) вовсе и не человек, а маленький бесенок, змееныш, удавеныш. Он остро-зол и мелко-зол, он — оса, или ланцет, вообще что-то насекомо-медицинское, маленькая отравка — а то, что он сам себе целует руки — уже совсем мерзость, и жалобная мерзость, как прокаженный, сам роющий себе могилу [Цветаева: VI, 579].

Это высказывание связано с тем, что «в одном и том же номере “Современных записок” был опубликован полный парадоксов цикл Цветаевой “Бог” и стихотворение Ходасевича “Жив Бог! Умен, а не заумен...”, которое Цветаева сочла памфлетом на себя и Пастернака» [Войтехович: 486–487]. В черновике письма Цветаева пишет: «В Х<одасеви>че я не чувствую стихии, а не чувствую — потому что ее нет» [Цветаева 1997: 195]. Так Цветаева отделяет Ходасевича от Пушкина, с которым ассоциируется сло-

во «стихия». Кроме того, это понятие для Цветаевой связано и с Пастернаком:

...Поэт + море, две стихии, о которых так незабвенно — Борис Пастернак:

Стихия свободной стихии

С свободной стихией стиха, — [Цветаева: V, 90].

Понятие «стихия» противопоставлено слову «мера», которое связано для Цветаевой с «пушкиньянцами»: «Пушкин — в меру пушкиньянца!» [Там же: II, 282].

Еще одним косвенным доказательством того, что Цветаева «обращается» к Ходасевичу, является рассуждение о Прусте в «Эпосе и лирике современной России» (1932): «По какому же признаку устанавливают живость и умершесть писателя? Неужели Ходасевич жив, современен и действетен потому, что он может прийти на это собрание, а Марсель Пруст потому, что уже никуда ногами не придет, — мертв?» [Там же: V, 376]. В цикле Цветаева задается этим же вопросом по отношению к Пушкину и утверждает, что он живой, как бы все ни говорили обратное. Сближение Пушкина и Пруста встречается также в «Моем Пушкине»: «Такой нежности слова к старухе нашлись только у недавно умчавшегося от нас гения — Марселя Пруста. Пушкин. Пруст. Два памятника сыновности» [Там же: 81]. Важно, что с Прустом Цветаева сравнивает и Пастернака (см.: [Там же: 419]). Так доказательство своего «родства» с Пушкиным выступает в качестве аргумента против Ходасевича: «— Пушкиным не бейте! / Ибо быю вас — им!» [Там же: II, 287]. Цветаева начинает использовать имя Пушкина как «литературное оружие». Неслучайно появляется военная лексика, например: «...Как из пушки — / Пушкиным — по соловьям / Слова, соколам полета» [Там же: 282]. Слово «пушка» создает звуковую игру и при этом напоминает читателю о смысловом корне фамилии поэта: «Об утрачиваемости первоначального смысла больших имен. ... Кто же сейчас думает, что Пушкин — от пушки...» [Цветаева 1997: 346].

Противопоставляя себя и Пастернака Ходасевичу, Цветаева вводит мотив отношений Петра I и Ганнибала (истинного сына) и «ложного» кровного сына Алексея. В начале стихотворения «Петр и Пушкин» Цветаева перечисляет заслуги Петра, главной из которых она считает то, что он как сына воспитал прадеда

Пушкина Абрама Ганнибала: «Когда б не привез Ганнибала — / Арапа на белую Русь» [Цветаева: II, 283]. Наиболее важным для Цветаевой является то, что, благодаря Петру в России появился Пушкин: «...от внука — / То негрского — свет на Руси» [Там же: 284]. Она уверена, что Петр не ограничивал бы свободу Пушкина, когда тот просил о заграничном путешествии (в отличие от Николая I), так как в 1716 г. отпустил Ганнибала учиться во Францию («Иди-ка, сынок, на побывку / В свою африканскую дичь» [Там же]). Этот сюжет важен для Цветаевой, так как она знала, что Пастернак постоянно получал отказы в выезде за границу. Цветаева проецирует отношения Петра и его «крестника» Ганнибала на возможные отношения императора с Пушкиным. Неслучайно в речи от лица Петра она использует обращение «сынок», чем подчеркивает родство Пушкина с Петром.

Цветаева противопоставляет Ганнибалу кровного сына Петра Алексея в стихотворении «Петр и Пушкин», не называя прямо его имени:

За что недостойным потомком —
 Подонком — опенком Петра
 Был сослан в румынскую область...
 Да ею б — пожалован был
 Сим — так ненавидевшим робость
 Мужскую, — что сына убил
 Сробевшего... [Там же: 285]

На однокоренные слова «робость» и «сробевшего» падает смысловое ударение: первое слово — поставлено в позицию рифмы, второе — при помощи анжамбемана вынесено в следующую строфу. Цитированный отрывок соотносится со строками первого стихотворения цикла:

Поскакал бы, Всадник Медный,
 Он со всех копыт — назад.
 Трусоват был Ваня бедный,
 Ну, а он — не трусоват [Там же: 282].

Здесь два раза употребляется слово «трусоват», близкое по своей семантике слову «робость». Соответственно, Цветаева вводит антитезу смелого и трусливого человека. Сам Пушкин в эпиграмме на Александра I подчеркивает трусость императора: «Под

Австерлицем он бежал, / В двенадцатом году дрожал...» [Пушкин: II-1, 459].

В первом цветаевском отрывке противопоставлены Петр I и Александр I, во втором — Пушкин, который в отличие от своих героев — Вани из стихотворения «Вурдалак» и Евгения из «Медного всадника» — «не трусоват», сближается с Петром и непрямо противопоставляется Александру. Отсылка к пушкинской поэме, вероятно, объясняется неявным противостоянием Петра и Александра, которое заложено внутри легенды о сне майора Батурина, ставшей основой произведения. Статуя Петра съезжает со своего постамент, едет к Александру и говорит ему, что пока памятник стоит на месте (пока «сам Петр» в городе), Петербургу нечего опасаться. То есть и после смерти Петр оказывается более надежным правителем, чем действующий император. Цветаева недвусмысленно выражает свое отношение к Александру, называя его «потомком — / Подонком — опенком Петра» [Цветаева: II, 285]. Начиная с «потомка», она снижает смысловую окраску этого понятия, используя игру слов, основанную на созвучии.

Важно отметить, что по отношению к Ганнибалу, Пушкину и себе самой Цветаева употребляет более конкретные слова, обозначающие родственную принадлежность, чем неопределенное «потомок». Она называет Пушкина «истинным правнуком», тем самым полемизируя с надписью на памятнике Петру I работы Растрелли: «Прадъду правнукъ», — сделанную по велению Павла I, чтобы «оспорить» надпись на пьедестале памятника Фальконе, возведенного по приказу Екатерины II — нелегитимной императрицы. Объяснением такого цветаевского отношения к Александру I является «южная ссылка» Пушкина — официально перевод по службе. Причиной «ссылки», как известно, были доносы на Пушкина, в первую очередь, связанные с одой «Вольность». В ней присутствовал отчетливый намек на причастность Александра I к убийству своего отца Павла I. Основанием для сопоставления с Петром I становится то, что он дал распоряжение убить своего сына — царевича Алексея, так как тот струсил — убежал за границу, тайно от отца строил планы о захвате власти. Цветаева противопоставляет трусливого отцеубийцу Александра I, отомстившего Пушкину за свое разоблачение, и сильного духом Петра, который, по ее мнению, достойно ответил бы на

стихи, в которых говорилось бы о его деянии, и даже даровал бы румынскую область поэту, а не отправил бы его туда в «ссылку».

Еще более категоричное отношение у Цветаевой к Николаю I, образ которого присутствует во всех стихотворениях цикла. С одной стороны, он противопоставлен Петру I, с другой — Пушкину. Отметим, что Цветаева не употребляет слова, которые отражали бы родственную принадлежность Николая I к Петру I. Наиболее явно они противопоставлены в стихотворении «Петр и Пушкин». Цветаева, говоря о Петре, перечисляет действия Николая I по отношению к Пушкину и использует частицы «не» и «бы». Например: «Уж он бы тебе — василиска / Взгляд! — не замораживал уст» [Цветаева: II, 285]. Как указано в комментариях ко второму тому Собрания сочинений Цветаевой, под «взглядом василиска» «имеется в виду знаменитый “леденящий” взор Николая I» [Там же: 518]. Этой метафоре противопоставляется описание взгляда Петра: «Светлейший из светлейших / Взгляд, коим поныне светла...» [Там же: 285]. Или: «Уж он бы жандармского сыска / Не крыл бы “отечеством чувств”!» [Там же].

Эти строки можно по-разному интерпретировать: Петр был бы честен с Пушкиным; Петр в отличие от Николая I стал бы настоящим прадедом или отцом для поэта. Важным мотивом, проходящим через весь цикл, является ограничение свободы Пушкина — цензура текстов (что приравнивается «цензуре» поэта в целом: «Тела, обкарнанного и так / Ножницами — в поэмах» [Там же: 290]) и невозможность уехать как из страны, так и из Петербурга. Как считает Цветаева, это стало одной из причин его смерти: «Ибо, не держи Николай I Пушкина возле себя поближе — выпусти он его за границу — отпусти на все четыре стороны — он бы не был убит Дантесом. Внутренний убийца — он» [Цветаева 2009: 315]. В пятом стихотворении цикла Николай I назван «певцоубийцей». По логике Цветаевой, он «убивает» то, что появилось благодаря Петру I («Последний — посмертный — бессмертный / Подарок России — Петра» [Цветаева: II, 285]).

Таким образом, спор об истинном и ложном наследстве можно представить в виде двух цепочек:

Цветаева (+ Пастернак) — Пушкин — Ганнибал — Петр Ходасевич — Николай — Александр — Алексей — Петр

В первой цепочке обозначены истинные продолжатели Петра I, наследники не по крови (хотя и этот аспект Цветаева пытается задействовать в цикле, например, называя Петра «метисом»), а по духу («Гигантова крестника правнук / Петров унаследовал дух» [Цветаева: II, 284]). Вторая цепочка состоит из ложных, хотя по большей части кровных наследников Петра I. Каждый из истинных наследников находится в оппозиции с ложным: Ганнибал с Алексеем, Пушкин с Александром I и Николаем I (при этом государи сравниваются и с Петром I), и соответственно Цветаева и Пастернак с Ходасевичем. Цветаева выстраивает такую схему взаимоотношений в цикле, создавая миф о себе как продолжательнице Пушкина и при этом опровергая миф Ходасевича.

ЛИТЕРАТУРА

- Войтехович: *Войтехович Р.* «Я не могу узнать себя, скажем, ни в одной строке Баратынского»: Цветаева и Баратынский // Пушкинские чтения в Тарту 5. Пушкинская эпоха и русский литературный канон (К 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт). Тарту, 2011.
- Ельницкая: *Ельницкая С. И.* О некоторых особенностях цветаевского анти-гастрономизма и неприятия «строительства жизни» в ее лирике 1930-х годов // Ельницкая С. И. Статьи о Марине Цветаевой. М., 2004.
- Пастернак: *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы: поэзия. М., 1990.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.
- Цветаева: *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1997.
- Цветаева 1997: *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.
- Цветаева 2009: *Цветаева М. И.* Спасибо за долгую память любви...: Письма Марины Цветаевой к Анне Тесковой. 1922–1939. М., 2009.
- Цветаева, Пастернак: Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. М., 2004.
- Швейцер: *Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 2003.
- Шевеленко: *Шевеленко И. Д.* Литературный путь Цветаевой: идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи. М., 2015.

«СЕСТРЕ МИЛОСЕРДИЯ» И «ОТВЕТ СЕСТРЫ МИЛОСЕРДИЯ» Н. С. ГУМИЛЕВА В КОНТЕКСТЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Екатерина Гуртовая
(Москва)

Фигура сестры милосердия становится чрезвычайно популярной в России уже в первые месяцы начавшейся мировой войны. Это было связано с массовым патриотическим подъемом июля–сентября 1914 г. Женщины добровольно записывались в Красный Крест. Большое влияние на них оказал пример, поданный императорской семьей: императрица, царевны и великие княгини не только поддерживали и создавали госпитали, организовывали сбор средств для раненых и жертвовали деньги, но и сами становились сестрами милосердия. Этот образ стал символом объединения женщин всех сословий. Однако отношение к нему менялось — вместе с модой возникало «снижение» и даже опошление образа. Женщины, не имевшие отношения к работе в госпиталях, стали носить вошедший в моду костюм сестры милосердия, который приобретал иногда легкомысленный характер. Успешно распродавались открытки с кокетливыми изображениями девушек в форме с красным крестом. Все это сказывалось на репутации Александры Федоровны и цесаревен, которых обвиняли в том, что они потеряли чувство собственного достоинства, снизойдя до зачастую грязной работы сестры милосердия и встав наравне с обычными сестрами [Колоницкий: 262–263, 327–331].

В литературе и культуре этот образ тоже оказался чрезвычайно популярным, что способствовало его снижению и опошлению, превращая в литературный «штамп». Об этом можно судить по количеству стихотворений, посвященных сестрам милосердия как у авторов второго и третьего ряда, так и у С. А. Есенина, Ф. К. Сологуба, И. Северянина. Отдельного внимания заслуживает лирика, посвященная августейшим сестрам милосердия, чьи фигуры играли особую роль в формировании этого образа. В таких текстах подчеркивалась близость императорской семьи

к народу, предпринималась попытка объединить общество с помощью пропагандистской патриотическо-самодержавной риторики. У Н. С. Гумилева есть два стихотворения, одно из которых посвящено императрице, другое — великой княжне Анастасии Николаевне, написанные в 1916 г., когда поэт лежал в Царско-сельском госпитале, где работали члены царской семьи. Схожим с гумилевским оказывается стихотворение Есенина «Царевнам», также написанное в 1916 г. Во всех трех стихотворениях подчеркнута простота, близость и милость императрицы и ее дочерей по отношению к раненым и всему русскому народу, несмотря на их особенное, высокое положение:

Несчастных кроткая заступница,
России милая сестра (цит. по: [Колоницкий: 237]).

Они тому, кто шел страдать за нас,
Протягивают царственные руки [Есенин: 145].

Во всех трех стихотворениях следует отметить отчетливо высокую стилистику, обращения к святым или к Богу о заступничестве за августейших сестер милосердия.

Госпитальная поэзия занимала важное место в патриотической военной лирике 1914–1916 гг. Например, в сборнике «Современная война в русской поэзии», вышедшем в 1915 г., наряду с другими разделами («Славянство», «Война», «Родина» и т. д.) есть отдельный раздел под названием «Сестра милосердия», в который входят четыре стихотворения. В каждом из них образ сестры милосердия достаточно типичен и позволяет создать ее собирательный портрет. Отмечается ее нежность, любовь, ласка, сестра милосердия оказывается символом женской заботы. Авторы играют со значением слова «сестра», вкладывая в него понятие близости каждому солдату:

Всем, кто воин, всем, кто стоек,
Добрая сестра [Современная война: 141].

Всем близка ты, всем родная,
Милосердная сестра [Там же: 139].

Тема общей женской доли возникает и в стихотворении А. Воина «Сестра милосердия». В нем сестра милосердия напоминает каждому солдату, тоскующему по «реке, деревне, отчем доме» и «родной матери», — «забытый образ дорогой» [Современная

война: 143–144]. Это в несколько другом направлении развивает всю ту же тему близости сестры милосердия к солдату. Служение сестры милосердия оказывается долгом всех женщин, объединяет их. При этом, самоотверженно отправляясь спасать раненых, женщины совершают не меньший подвиг, чем воины:

Света блеск, веселья звуки
Ты сумела позабыть [Современная война: 138].

Ты ушла светло и смело
От родимых мест,
<...>

Как же ты сковала в латы
Свой девичий дух? [Там же: 140].

На фоне этих достаточно стандартных текстов оригинальным представляется стихотворение Игоря Северянина «Белая фея» (1914). Автор создает таинственный образ феи, в руках которой все преображается:

Полётом голубя бинты покажутся,
Шампанским вспенится лекарство в склянке
[Северянин: 822].

Своим присутствием она преображает окружающий мир, состояние и настроение раненых, солдаты тянутся к ней. Явно прослеживаются ангельские черты, что является типичным для госпитальной лирики:

Мелькает белая, святая, тихая,
Такая скромная и молодая [Там же].

Второй контекст интересующих нас стихотворений Гумилева, также относящийся к поэзии военного времени, — «ролевая» лирика. К ней обращается в сборнике 1915 г. «Война» Ф. Сологуб. Для нашей темы важны два текста-послания «Невесте воин» и «Запасному жена». В первом стихотворении лирический герой говорит о том, что он совершает не подвиг, а исполняет «завет любви» к родине [Сологуб: 11]. Для него любовь к своей стране сильнее любви к женщине, и его не остановят ни «ласковые руки» женщины, ни ее слезы. Отсутствуют темы скорби по убитому и женского страдания, наоборот, «невеста» должна гордиться своим возлюбленным в случае его гибели:

А если я паду за синей далью
В чужом краю,
Ты говори, горда своей печалью:
«Сражен в бою» [Сологуб: 11].

В стихотворении «Запасному жена» высказаны еще более радикальные идеи. Для героини Сологуба главное, чтобы ее «воин» «бился крепко на войне». Ей дорог лишь тот, кто будет героически сражаться и готов умереть. Она согласна, чтобы он погиб за родину:

В плен врагам не отдавайся,
Умирай иль возвращайся [Там же: 12].

Традиция «ролевой» военной лирики восходит к «Певцу во стане русских воинов» В. А. Жуковского, лермонтовским «Бородино» и «Завещание». В стихотворении Жуковского один из кубков поднимается за женщин и их любовь. Они оказываются вдохновительницами, воспоминания о которых всегда сопровождают воинов:

Ах! мысль о той, кто все для нас,
Нам спутник неизменный;
Везде знакомый слышим глас,
Зрим образ незабвенный!
Она на бранных знаменах,
Она в пылу сраженья;
И в шуме стана и в мечтах
Веселых сновиденья [Жуковский: 238].

Женщина остается дома и ждет возвращения возлюбленного или боится узнать о его гибели. Этот образ появлялся в поэзии Жуковского не раз, например, в его балладах «Людмила», «Светлана» и «Ленора» (трех вариациях «Леноры» Бюргера) главные героини ждут возлюбленного с войны.

В стихотворении Лермонтова «Завещание» тоже поднимается вопрос о роли женщины на войне, появляется образ скорбящих родителей, а также соседки, которая должна оплакать погибшего:

Ты Расскажи всю правду ей,
Пустого сердца не жалеи;
Пусть она поплачет... [Лермонтов: 458]

Тему женской доли в дни войны подхватывает Н. А. Некрасов в стихотворении «Внимая ужасам войны...», где центральной

фигурой оказывается не жена или подруга, а мать убитого, которой суждено горевать по нему до собственной смерти. Наконец, стоит вспомнить еще одно некрасовское стихотворение, посвященное фигуре матери, «Орина, мать солдатская», где также описана судьба героини, потерявшей сына-солдата. Во всех случаях участием женщины или даже ее крестом оказывается оплакивание воина, скорбь и тоска по убитому.

Стихотворения Гумилева «Сестре милосердия» и «Ответ сестры милосердия» тоже являются примером «ролевой» лирики. Они связаны друг с другом по смыслу и по форме и написаны в виде диалога между «воином» и «сестрой милосердия». Основной темой диптиха становится противопоставление мужского и женского представления о роли женщины на войне, и каждый из героев представляет позицию своей группы.

По мнению лирического героя первого стихотворения, основная задача сестры милосердия — врачевать «дух», а не тело солдата, так как он способен выздороветь самостоятельно, для этого лишь нужно, чтобы был «дух его здоров» [Гумилев: 69]. Женщина должна быть не только «подругой», возлюбленной, но и в каком-то роде музой, вдохновляющей мужчину на подвиг:

И мечтаем мы о подругах,
Что проходят сквозь нашу тьму
С пляской, музыкой и пеньем
Золотой дорогой муз [Там же].

Муза в этом стихотворении сопровождает не только поэта, но и любого воина. Женщине следует всегда быть «обольстительной» и красивой, чтобы оставаться в памяти воина и поддерживать этим его дух. Таким образом, герой предлагает новое понимание ролей мужчины и женщины на войне. Если мужчине отводится традиционная роль защитника родины, то женщине следует быть лишь «музой» «воина», вдохновляющей его, но не принимающей активного участия в войне.

Лирическая героиня «Ответа сестры милосердия» принципиально не согласна с точкой зрения, высказанной в первом стихотворении. По ее мнению, мужчина на войне не испытывает того, что чувствует женщина, остающаяся в неизвестности и каждый день ожидающая известие о его гибели. Она не может поддерживать в себе ту красоту и спокойствие, которых от нее ждет воин.

Если для мужчин война — это праздник, приносящий им славу и радость победы, то для женщин она оказывается страданием. В стихотворении проводится параллель между судьбой женщины, которой приходится переживать гибель своего сына, и судьбой Богородицы. Ей от рождения суждено оплакивать не вернувшихся с войны:

Нас рождали для муки крестной,
Как для светлого счастья вас,
Каждый день, что для вас воскресный.
То день страдания для нас [Гумилев: 71].

Образцом страдающей женщины является в этом стихотворении Ярославна из «Слова о полку Игореве», оплакивающая своего мужа. Ее фигура также оказывается образцом для сестры милосердия, ведь Ярославна выражает свою готовность лечить Игоря. Строки об этом из ее плача вынесены в эпиграф стихотворения: «...Омочу бегрян рукав в Каяле реце, утру князю кровавые его раны на жестоцем теле» [Там же: 69]. Сестра милосердия тоже просит у героя разрешения быть рядом и лечить его. Она хочет делать это не только ради воина, но и для того, чтобы облегчить страдания себе и любой другой женщине. В последней строфе, неожиданно радостной, выражается уверенность в общей победе, которую смогут приблизить вместе и воины, и сестры милосердия.

Оба стихотворения написаны треххитным дольником, в первом из которых рифмуются лишь четные строки, а во втором использована перекрестная рифмовка, которая пропадает в первой, четвертой и шестой строфах, где рифмуются лишь четные стихи. Сбивчивость формы как будто имитирует неумелость и неловкость автора. Гумилев выстраивает ситуацию, где вдохновленный воин обращается к сестре милосердия со стихами, которых прежде никогда не сочинял, а она пишет ему неловкий, но искренний ответ.

Оба послания относятся к периоду, когда война была еще интересна Гумилеву и увлекала его. Это видно и по большому количеству стихотворений, написанных в первые месяцы на фронте, и по их настроению. Какими бы трагичными они ни были, в них есть надежда на победу, высокая нота веры в будущее. Такковы все ранние военные стихотворения: «Новорожденному», написанное на следующий день после объявления войны, «Наступ-

ление» (1914), «Война» (1914). Для этих стихотворений характерно отсутствие лирического «я», замененного на общее «мы»:

Мы четвертый день наступаем,
Мы не ели четыре дня [Гумилев: 52].

Как могли мы прежде жить в покое
И не ждать ни радостей, ни бед,
Не мечтать об огнезарном бое,
О рокошущей трубе побед [Там же: 59].

Герой готов отречься от индивидуальности, собственных эмоций, становясь частью огромного войска, что отчасти проявляется и в выбранных нами посланиях, ведь оба лирических персонажа говорят как будто от лица мужчин и женщин в целом. Постепенно отношение Гумилева к войне менялось. Восторженность первых месяцев сменилась усталостью и разочарованием, он стал воспринимать войну скорее как тяжелый труд, миссию, которую ему надо было довести до конца. Постепенно тема войны отходит у Гумилева на второй план, а если поэт и пишет стихотворения о войне, то в них уже нет восхищения ею и надежды на скорую победу. Впрочем, для всех военных стихов Гумилева характерно обращение к религиозным образам, что было достаточно частым явлением в военной лирике того времени.

Важным образом в первом послании оказывается фигура англичанки, «песней славшей мужчин на бой» [Там же: 69]. Вероятно, эти строки рассказывают об известной певице мюзик-холла Флорри Форд, которая в 1914 г. исполнила несколько популярных военных песен, в том числе песню «Долог путь до Типперери». Именно ее выступление на острове Мэн в августе способствовало резкому росту популярности песни не только в Британии, но и по всей Европе. Уже в том же году она была переведена на русский язык под названием «Далеко до моей деревни» и исполнена Н. Ф. Монаховым.

Британки вообще принимали активное участие в общественной поддержке воюющей армии. В ходе войны из-за недостатка рабочего населения женщины взяли на себя многие традиционно мужские обязанности. Они участвовали и в пропагандистских кампаниях, убеждавших соотечественников отправляться на фронт. Многие англичанки записывались в Красный Крест, а также в другие организации, занимающиеся подготовкой к работе сестрами

милосердия. В России вопрос об участии женщин в войне был не менее актуален, чем в Британии. Эта тема обсуждалась в обществе, в прессе. Так, в еженедельном журнале «Нива» часто можно встретить заметки, посвященные женщинам, которые в той или иной степени связаны с военными действиями. Встречаются статьи, которые как поддерживают участие женщин в войне, так и выступают против этого.

У диптиха Гумилева можно предположить и еще один значимый литературный источник — написанное в 1871 г. стихотворение А. Рембо «Сестры милосердия». В нем, как и в посланиях Гумилева, есть противопоставление ролей мужчины и женщины, однако оно представлено с совершенно другой позиции. Мужчина тоже оказывается раненым и ждет встречи с сестрой милосердия, но рана оказывается метафорой страданий от жестокости и «уродств этого мира» (досл. “*les laideurs de ce monde*”). Сестра милосердия тоже оказывается метафорической фигурой, способной исцелить героя, воплощением света и чистоты. Но обычная женщина у Рембо не может быть сестрой милосердия, она по природе порочна и безнравственна. Автор делает акцент на ее красоте и телесности, выделяя ее порочную сущность:

Mais, ô Femme, monceau d'entrailles, pitié douce,
Tu n'es jamais la Sœur de charité, jamais,
Ni regard noir, ni ventre où dort une ombre rousse,
Ni doigts légers, ni seins splendidement formés¹ [Rimbaud: 416].

Герой не может найти избавление от страданий из-за извращенности мира и одиночества, и единственным спасением для него оказывается смерть, которую он и называет сестрой милосердия. Таким образом, Гумилев обыгрывает идею Рембо, развивая ее в ином направлении. Один и тот же образ красивой женщины у французского поэта оказывается символом порока, концентрацией злого начала, а у Гумилева — воплощением прекрасного, надежд на скорую победу.

¹ Но, о Женщина, гряда внутренностей, нежная жалость,
Ты никогда не бываешь Сестрой милосердия, никогда,
Ни черный взгляд, ни живот, где спит рыжая тень,
Ни легкие пальцы, ни великолепно сложенная грудь
(перевод наш. — Е. Г.).

Анализ стихотворений «Сестре милосердия» и «Ответ сестры милосердия» дает представление не только о творчестве Гумилева, но и о поэзии Первой мировой войны, ее характерных темах и образах, в которых отражались общественные настроения тех лет. И хотя в «ролевом» цикле Гумилева используются темы и мотивы, характерные для того периода, они подаются под неожиданным и своеобразным углом. Гумилев обыгрывает русские и английские споры тех лет о роли женщин на войне. Наконец, диптих Гумилева представляет еще и полемику с поэтической картиной мира Рембо — у русского поэта, в отличие от французского, женщина воплощает высокие и прекрасные черты мира, окружающего человека. Стихотворный «ролевой» диалог выделяется на фоне большинства военных стихотворений современников.

ЛИТЕРАТУРА

- Гумилев: *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1999. Т. 3.
 Есенин: *Есенин С. А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 4.
 Жуковский: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1.
 Колоницкий: *Колоницкий Б. И.* «Трагическая эротика»: Образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. М., 2010.
 Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979. Т. 1.
 Северянин: *Северянин И.* Полн. собр. стихотворений. М., 2015.
 Современная война: Современная война в русской поэзии. Пг., 1915.
 Сологуб: *Сологуб Ф. К.* Война. Стихи. Пг., 1915.
 Rimbaud: *Rimbaud A.* Rimbaud Complete. New York, 2002 / <https://books.google.ru/books?id=fn9lqfdLwgQC&pg=PA416&dq=rimbaud+les+soeurs+de+charit%C3%A9&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwi9oIvdvqrXAhWmHJoKHZ19BrwQ6AEIJzAA#v=onepage&q=rimbaud%20les%20soeurs%20de%20charit%C3%A9&f=false> (дата просмотра: 06.11.2017).

«А НЫНЕ ЗАВЛАДЕЛ ДИКАРЬ СВЯЩЕННОЙ
ПАЛИЦЕЙ ГЕРАКЛА»: ВОЙНА В СТИХАХ
О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА 1914–16 гг.

Марсель Хамитов
(Москва)

Интересующие нас дореволюционные стихи О. Э. Мандельштама о Первой мировой войне хронологически не совпадают с рамками самой войны и занимают менее полутора лет (с сентября 1914 г. по январь 1916 г.), однако объединить эти чрезвычайно разнородные тексты чем-либо, помимо очевидно общей тематики, крайне сложно. В «Трех поэтиках» М. Л. Гаспаров в сжатой форме суммирует весь этот искусственный корпус так: «*Как все*, Мандельштам встретил войну восторженно <...> *как все*, разочаровался через год» [Гаспаров: 337; курсив здесь и далее мой. — М. Х.]. Этот синопсис как будто показывает, что взгляды Мандельштама изменялись параллельно общеевропейскому восприятию мировой войны, в котором патриотическое одушевление быстро сменилось трагическим ужасом. Однако формула «как все» применительно к его текстам кажется непродуктивной: война входит в его творчество не так, как в «официозных» текстах, а как продолжение магистральных сюжетов его поэзии 1910-х гг. При этом «случай Мандельштама» прежде всего интересен как пример *отступления* поэта от органичного для него способа описания и попытки овладения *чужим* языком — а затем возвращения к собственной оптике и окончательного утверждения магистральных принципов своей поэтики. Попробуем контурно проследить линию освоения Мандельштамом нового для него «военного» языка.

Вскоре после начала войны поэт публикует в «Аполлоне» (в одной из первых «военных» антологий) сразу два стихотворения — «Перед войной» (позднее «1913») и «Европа». Первое, несмотря на прямо «военное» заглавие, с мировой войной могло быть связано только финальной инвективой против «недоноска» с «ржавыми ключами Рима в руках», в котором угадывается малорослый итальянский король, и герметично развивает рим-

скую топику, чрезвычайно важную для Мандельштама 1910-х гг. Для нас показателен сам факт, что первой реакцией поэта на войну стало продолжение магистральных сюжетов его довоенной поэзии, закономерно вызвавшее негативные отклики рецензентов (напр.: [Городецкий: 398]).

Связь «Европы» с актуальными событиями уже несомненна — и вызывает «потепление» критических отзывов. Городецкий снисходительно замечает, что «“Европа” <...> много лучше» [Там же], а М. Волошин заключает: «Ода — это его область. Ему удаются синтетически-живописные определения» [Волошин: 3]. Действительно, исторический сюжет «Европы» на первый взгляд кажется несложным: описывается политическая история «Европы цезарей» вплоть до Венского конгресса 1814 г. и сопряженной с ним столетним «юбилеем» начавшейся войны. Однако какая война здесь описывается — и как она соотносится с традиционными поэтическими описаниями осени 1914 г.? Для ответа на этот вопрос удобнее всего рассмотреть «Европу» в ее непосредственном контексте — поэтической подборке в «Аполлоне».

Возглавляет антологию «Война» основателя журнала С. Маковского — начало которой калькирует одноименный текст Пушкина:

Война! Пророки не солгали:
Мы не напрасно долго ждали,
Когда наступит он, когда <...>
День грозный Божьего суда! [Аполлон: 5]

Такое прямо экзальтированное восприятие предрекаемой войны с радостной декламацией *свершившегося пророчества* как будто реализует провиденциальную славянофильскую картину истории — с прямым посвящением А. С. Хомякову. Однако хомяковские «оды» значительно более многомерны и осложнены внутренней противоречивостью самой России, которая призвана на «святую брань», будучи недостойной этого («России», 1854). В стихотворении Маковского, написанном через полвека, на костяке хомяковских заклинаний строятся уже прямо «утвердительные» конструкции.

Выставленная в авангард «Война» подчеркнута, с ориентацией на Хомякова (хотя и «всеу тревожа этого прекрасного поэта» [Городецкий: 395]), заново утверждает и так устойчивые

жанровые конвенции XVIII и XIX вв. Не все тексты в подборке так намеренно традиционны, однако характерно, что завершается антология еще более архаизированным стихотворением Б. Садовского «Перед германским посольством». Тексты между ними встраиваются в эту возрожденную парадигму милитарных жанров, — это и героическая топка («Герои» М. А. Кузьмина), и чествование и сакрализация погибших воинов («Павшим гвардейцам» Г. В. Иванова), и «женский» сюжет А. Ахматовой с плакальщицей, не воспринимаемый под давлением общего одического ореола антологии как анти-военный («Только нашей земли не разделит / На потеху себе супостат» [Аполлон: 9–10]).

Какой же предстает всеевропейская война в «Европе»? Первые же *странные* сравнения с крабом и морской звездой отражают *остраненный* взгляд на европейские государства — не с высоты птичьего полета, как в одическом ракурсе, а так отдаленно, что брошенный материк может уподобиться зооморфным фигурам: «Как средиземный краб или звезда морская, / Был выброшен водой последний материк» (здесь и далее: [Аполлон: 12]). Последующая «зооморфизация» европейских стран тоже вполне традиционна и находит соответствие в распространенных карикатурных изображениях стран-участниц войны на карте Европы в геральдических образах. Однако в «Европе», в отличие от прямо геральдического «Зверинца», зооморфные образы существуют почти изолированно, как самостоятельные элементы стихотворной структуры. И. С. Поступальский вспоминал, как Мандельштам легко согласился, что более правдоподобно было бы инвертировать стих «Пята Испании, Италии Медуза» (см.: [Нерлер: 368]). Поэту важно было включить в текст все новые «зооморфные» образы, заполняющие это созданное в первой строфе пространство материка. Схватывается в слове колоссальный по затишающей динамичности последний миг творения планеты: намеченные в сравнениях с крабом и звездой земное и водное начала реализуются во втором стихе в грандиозном акте появления суши из воды — в рамках этого «геологического» (почти космогонического) мифа происходит заселение сотворенного пространства живыми существами.

Такое мандельштамовское «космозрение», предел «высокого недуга дальнорзости» [Аверинцев: 36], парадоксальным образом слишком высоко для одического полета и тем более малопри-

годно для описания военных реалий. Во второй строфе рожденная в космическом хаосе Европа облекается в антропоморфные и конкретно женские формы, напоминающие о ее мифологическом прообразе (В. Серов пишет «Похищение Европы» в 1910 г. — поэт прямо опишет ее в «Европе» 1922 г.). Масштаб во второй строфе гораздо крупнее, чем в первой, но военная тематика даже не намечается. С планетарного зрения мы переключаемся на европейское, видя отдельные локусы (Испания и Италия), и лишь на метафорическом уровне впервые проступает в этой картине мира человек, непривычно отнесенный на самую периферию космоса: «Немного женственны заливов очертанья: / Бискайи, Генуи ленивая дуга».

В третьей строфе человек уже не просто присутствует, но владеет «материком»: «Европа Августа и Солнца-короля». Происходит гигантский хронологический скачок — от почти до-бытийного хаоса к актуализированному европейскому прошлому, от старых империй до «рубца Священного Союза». Именно Венский конгресс, после открытия которого прошли магические сто лет («впервые за сто лет»), в фокусе зрения поэта — но описываются не наполеоновские войны, а новые «тектонические» сдвиги: «Меняется твоя таинственная карта!». Именно так впервые вводится мировая война, встроенная в один ряд не со «славными» сражениями начала XIX в. (они станут актантами уже в «Стихах о неизвестном солдате»), а с *пером* Меттерниха, переключившим карту Европы едва ли не сильнее Наполеона.

Итак, начало современной войны оказывается новым сдвигом тектонических плит истории — «мысль Мандельштама, привыкшая работать с большими временными глыбами» [Аверинцев: 36], связывает лето 1914 г. не только с 1814 г. (это «ближайшая» здесь вежа), но и с «пра-временем», создание материка связывается с актуальной историей. В финале в эту систему встраивается и сам поэт — интимизация исторического времени подчеркнута и синтаксически («Впервые за сто лет и на глазах моих / Меняется твоя таинственная карта!»), что не могло не обратить внимание критиков [Городецкий: 398]. Если первая строфа слишком масштабна и «космична» для военной метафорики, то последняя слишком «интимизирует» историю. Вместо традиционных военных картин Мандельштам предлагает систему колоссальных концентрических кругов истории (пока менее выстроенную, чем

в «Зверинце» и «Стихах о неизвестном солдате»), сужающихся от «материкового» к «человеческому», — и внутри нее развиваются ключевые для мандельштамовской поэтики мифологемы, «подавляющие» современный материал.

Война оказывается лишь катализатором развития этих сюжетов — и чрезвычайно показательно возвращение к ним уже в 1922 г. в статье «Пшеница человеческая», фактически пересказывающей «Европу»:

Политическое буйство Европы <...> можно рассматривать как <...> как потребность *продолжить в истории эру геологических катастроф*, колебаний, характерную для самого *молодого, самого нежного, самого исторического материка* <...> Вспомним отношение Карамзина и Тютчева к земле Запада, к европейской почве. И тот, и другой сильнее всего чувствовали почву Европы там, *где она вздыбилась горами, где она хранит живую память геологической катастрофы* [Мандельштам 1993: 249–251].

В этом «геологическом единстве» — миротворческий потенциал такой оптики, синтезирующей разрозненные «национальные» идеи («восстановление европеизма как нашей большой народности»), чему дополнительную силу сообщает мифологическая история Европы («Но каждое зерно хранит память об одном древнем эллинском мифе...» [Там же: 251]). Однако здесь «Пшеница человеческая» контаминирует ранний текст с позднейшей «Европой» 1922 г. и с миротворческим «Зверинцем» — и ведущая к нему линия прерывается осенью 1914 г. сразу несколькими попытками Мандельштама «наступить на горло собственной песне» и написать действительно «военные» стихотворения. Так, «Реймс и Кельн» присоединяется к уже создавшейся традиции стихов о немецкой бомбардировке Реймского собора; подробно разрабатываются и другие расхожие военные топосы — от недосягаемого «священного трофея» войны в виде немецкой каски («Немецкая каска...», опубликованная в *газете* «Биржевые ведомости») до славянофильской инвективы против предателей-поляков (“Polacy!”) и «державного лика» великорусского богатыря в стихотворении «В белом раю лежит богатырь...», «суммирующем каталог общих мест русского народного самосознания» [Аверинцев: 37]. Мы предпочтем оставить в стороне биографические обстоятельства, которые могли повлиять на «военный» язык

Мандельштама (например, засвидетельствованный в дневнике С. П. Каблукова «побег» в Варшаву в декабре 1914 г. для присоединения к санитарному поезду). Нам важнее зафиксировать явную попытку поэта использовать *чужой* для него язык для описания военной реальности, на время заслонившей в его поэзии другие темы.

Эта попытка не завершилась успехом — ни сам Мандельштам, ни его современники эти четыре «опыта» в военных жанрах не оценивали как сколько-нибудь серьезные тексты (ср. с воспоминаниями И. В. Одоевцевой о «Немецкой каске» [Одоевцева: 270]). «Военная муза» поэта молчит затем более года, подготавливая потенциал самого масштабного его текста этого периода, «Зверинца». К замыканию военной темы Мандельштам приходит не *изнутри* «военной» поэзии, а исходя из общих «культуроцентричных» принципов своей поэтики. Хотя личное воздействие волошинского круга в Коктебеле, где Мандельштам провел лето и познакомился с Цветаевой, вряд ли можно исключить, их *поэтическое* влияние (как и вообще слабо развитого, по сравнению с «окопной поэзией» Англии, русского пацифистского течения) сомнительно. Так, «Зверинец» завершается тем же братским примирением людей, что и «Усталость» Волошина, и «Я знаю правду!..» Цветаевой, но базис пацифистской риторики — протест против убийств и призыв к их прекращению — здесь почти элиминирован, война лишена своей мортальной составляющей. Тогда против какой войны направлена «инвективная ода», и кто эту инвективу произносит?

«Что есть война» — предмет описания первой строфы, начинающей оду миру с отрицания мира: «Отверженное слово “мир” / в начале оскорбленной эры» (здесь и далее: [Мандельштам 1990: 108–109]). Более того, происходит инверсия библейской формулы: новая эра начинается с *отвержения слова* и с оскорбления самого времени (эры) — ее описание сразу поставлено под знак «противобожественного». Без единого глагола даны почти эмблематические картины: выделенные существительные (слово — эра — светильник — пещера — воздух и т. д.) задают основные символические координаты нового, почти апокалиптического мира. Вслед за хронологической осью расставляются зеркальные пространственные маркеры — «глубина пещер» противопоставлена в этой вертикали «воздуху горных стран». Антитеза усили-

вается подхватом последнего слова («эфир; / Эфир, которым не сумели...»): теперь эфир противопоставлен не только глубоким пещерам, но и недостойным его людям. Категории достоинства и желаемости, которые приписываются эфиру («не сумели ... не захотели»), смещают его значение в метафорические и мифологические ряды — к недостижимому пространству небожителей и алхимическому «пятому элементу». Люди, лишённые близости к божественному, загоняются в пещеры — и на пронзительно-жутком *козлином голосе* «обросших» косматостью свирелей («одичавшего» идиллического символа) завершается описание «страшного мира», который С. Бройд трактует как гесиодовский «Железный век» [Broyde: 9–10]. Его *трагичность* здесь «закодирована» в самой формуле «козлиного голоса», прямой кальке древнегреческого слова («козел» + «пение»). Распадаются и перекодируются отдельные культурные понятия — изъятые части начинают функционировать самостоятельно.

Так, из «козлиных голосов» и «косматых свирелей» вырастет буйная анималистическая метафорика следующей строфы: «Пока ягнята и волы / На тучных пастбищах водились...» *Иное* пространство второй строфы маркировано обособленностью всех восьмистиший «Зверинца», которые в первой публикации были отделены цифрами, и чередованием типов рифмовок (см. подробнее: [Ronen: 28–29, 35]). В каждой строфе будет происходить резкий хронологический скачок — и вслед за ним смена жанрового регистра: здесь совершается переход от эпохальной трагедии к идиллическому миру всеобщего дружелюбного сосуществования, *полноте жизни* («тучные пастбища») вместо грозящей дискретности. Однако уже в пределах той же строфы идиллический мир начинает разрушаться и «военизироваться» — наиболее наглядно на примере Франции: «И галльский гребень появился / Из петушиного хохла»; в чудесном единении идиллического мирка начинает проступать геральдическое «семя раздора».

Центральные строфы возвращают к настоящему времени, т. е. к миру без «мира»: «А ныне завладел дикарь / Священной палицей Геракла». Мифологический предмет оказывается культурным артефактом, утилизируемым в руках дикаря — человека «оскорбленной эры»; *войне противопоставлен не «мир», а культура*. Именно в этой точке место обобщенного «мы» занимает «Я» — выделенное началом новой части строфы: «А я пою вино вре-

мен...». Наблюдательная позиция поэта в «Европе» сменяется подчеркнуто деятельной: «возьму», «добуду», «пою». Миссия поэта в «оскорбленную эру» — в зачинании нового круга культуры, от грубой палицы дикаря к этимологически родственной ей «палочке»: от этого «элементарного» (мир распался на «дикие» элементы) состояния она должна пройти новый путь к *посоху* (программное стихотворение 1914 г.) поэта-пророка. Мифологическая праистория человечества возрождается, но и сдвигается — теперь миссию Геракла по освобождению Прометея (здесь — его огня) выполняет хранитель культуры: «Я палочку возьму сухую, / Огонь добуду из нее».

Материальный эффект от огня трансформируется в мифологическую власть поэта над агрессивными геральдическими животными, которые подчиняются его пению. Возродив огонь культуры, поэт может в эпицентре хтонического зверинца актуализировать древнейшую «колыбель» своего искусства («источник» горацианской «речи италийской») и использовать заклинательную силу Орфея — «миротворящее» железо клеток (как в «Зверинце» Хлебникова) создается в культурном акте. Такая сила быть прямым побудителем «тектонических сдвигов» обуславливает право поэта на обращение к «воюющим державам» — теперь инвектива не риторическое упражнение (“*Polacy!*”), а правомерное усмирение вселенского зверинца: «Италия, тебе не лень / Тревожить Рима колесницы...». Наконец, в последней строфе его мифологическая сила «вина времен» конструирует профетическое пространство:

В зверинце заперев зверей,
Мы успокоимся надолго <...>
И умудренный человек
Почтит невольно чужестранца,
Как полубога, буйством танца
На берегах великих рек.

Одическое слово, уже магически низвергнувшее звериные силы, теперь торжественно (с тройной анафорой «и») декламирует гармонизированный мир — символом которого выступают обуздывающие стены бестиария и изменения не только животных, но и самой природы (Волга и Рейн). Однако это не возврат «старой эры», а утверждение нового «дионисийского» мира, где людям

возвращается приобщенность *эфирному* пространству. В «умудренном человеке» (вместо «дикаря»), как и в чужестранце, просвечивают черты небожителя («почтить ... как полубога») — неслучайно О. Ронен отмечает формальную связь «Зверинца» с «Цицероном» Тютчева [Ronen: 29].

Такое утверждение культуры на «материале» современной войны — своего рода синтез «высокого недуга дальновзоркости» «Европы» с попытками писать о самой войне в военных «опытах» 1914 г. — замыкает главный текст Мандельштама о Первой мировой войне. Поэт стоит в самом центре этого «пульсирующего» времени и, более того, влияет на его ход — ему и принадлежит «культурологическая» «Ода миру». В «Зверинце» Мандельштам переводит противостояние стран в разгул «геральдических» (едва ли не хтонических) сил¹, которые сдерживает прометеев огонь, — и «перекодировав» военную реальность в культурно-мифологический мир, разрешает внутри него вопрос и самой войны, и соположения поэта с ней. Сформулировав таким образом свой культуроцентричный принцип «военного» текста, где «второстепенные» ассоциативные линии выступают самостоятельно и поглощают милитарный сюжет, Мандельштам будет развивать его в своих будущих «наплывах»² на военную поэзию — как в масштабном «Опять войны разногласица...» (1923)³, сообщающем советскому сюжету колоссальную хронологическую и пространственную перспективу: «на древних плоскогорьях мира». В наибольшей степени этот магистральный для мандельштамовской поэтики принцип будет представлен в «Стихах о неизвестном солдате». Здесь непосредственные исторические события, актуализировавшие в памяти ссыльного поэта Великую войну (гражданская война в Испании и двадцатилетний юбилей революции [Гаспа-

¹ Ср. с воспоминаниями Е. Тагер о *заклинательном* чтении поэта: «Не лев из зоопарка, не петух из курятника, а существа мистической силы» [Тагер: 155].

² Берем эту формулу из знаменитого письма Мандельштама Тынянову о «наплывании» на русскую поэзию (ее же использует Аверинцев в начале своей статьи).

³ Стихотворение было опубликовано в сборнике «Лёт. Авиостихи», призывающем к созданию собственных воздушных сил СССР для борьбы с Антантой.

ров 1996: 20–21]), будут заретушированы ветвящимися ассоциативными сдвигами. Однако эта позднейшая рефлексия Мандельштама над мировой войной должна стать материалом другого — и более сложного — исследовательского сюжета.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев: *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 5–65.
- Аполлон: Аполлон. 1914. № 6–7.
- Волошин: *Волошин М.* Голоса поэтов // Речь. 1917. 4 июня.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Гаспаров М. Л. Избр. статьи. М., 1995. С. 327–370.
- Гаспаров 1996: *Гаспаров М. Л. О.* Мандельштам: Гражданская лирика 1937 г. М., 1996.
- Городецкий: *Городецкий С.* Литературная неделя. Стихи о войне (в «Аполлоне») // Акмеизм в зеркале критики. 1913–1917 / Сост. О. А. Лекманова и А. А. Чабан. СПб., 2014. С. 394–399.
- Мандельштам 1990: *Мандельштам О. Э.* Зверинец // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 108–109.
- Мандельштам 1993: *Мандельштам О. Э.* Пшеница человеческая // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 248–252.
- Нерлер: *Нерлер П. М.* Комментарии // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 365–611.
- Одоевцева: *Одоевцева И. В.* На берегах Невы. М., 1988.
- Тагер: *Тагер Е. М.* Воспоминания // Лит. учеба. 1991. № 1. С. 155.
- Broyde: *Broyde S.* Osip Mandelstam and His Age. A commentary of the themes of war and revolution in the poetry 1913–1923. Cambridge, London: Harvard UP, 1975.
- Ronen: *Ronen O.* An approach to Osip Mandelstam. Jerusalem, 1983.

ВЗЛЕТ И ПАДЕНИЕ: ОБ ИЗУЧЕНИИ ЧИТАТЕЛЬСКИХ ОТЗЫВОВ В 1920-х гг.

Анна Герасимова
(Тарту)

Настоящая статья представляет собой небольшой и не претендующий на полноту очерк опытов изучения читателей в первые десятилетия советской власти. Спектр инструментов библиотекосведов, занимавшихся в те годы такими исследованиями, содержал как традиционные социологические методы, так и то, что мы бы назвали сейчас качественным интервьюированием, включая интересующий нас в первую очередь сбор отзывов.

Мы попытаемся проследить, как эта традиция набрала силу и как в итоге исчезла, вновь появившись в поле литературоведческих и библиотекосведческих исследований только через 40 лет.

Изучение читателей, читательского опыта началось еще в Российской империи. Здесь необходимо, прежде всего, упомянуть трехтомник Х. Алчевской «Что читать народу» [Алчевская 1888–1906], «Этюды о русской читающей публике» Н. А. Рубакина [Рубакин 1895], «Народ и книга» С. А. Ан-ского (С. Раппопорта) [Ан-ский 1901]. Все эти работы были выполнены в рамках и под влиянием движения народников и «теории малых дел». После революции и Гражданской войны исследование этой проблемы продолжили люди с похожими взглядами, той же формации (например, Я. Ривлин, много писавший в «Красном библиотекаре» о научных методах изучения читателя, был последователем взглядов Рубакина, а Н. К. Крупская в пору своей учительской деятельности брала книги в частной библиотеке Рубакина). Библиотеки входили в централизованную систему учета и снабжения [Абрамов 1970]. Это дало возможность осуществлять исследования на больших массивах данных и обязать библиотеки и/или читателей эти данные предоставлять. Говоря об отзывах и высказываниях читателей 1920-х гг., нужно иметь в виду, что почти все эти отзывы сопровождалось сильным административным давлением и что они принадлежали грамотным людям, которые уже пользовались библиотекой. Сколько-нибудь устойчивых методик изучения читателя

к этому времени разработано не было, поэтому исследование велось одновременно с разработкой методологии¹. Библиотечные методисты первых лет советской власти одновременно изучали, каков читатель и какие книги он предпочитает, причем чаще всего две эти задачи сливались воедино.

С учетом роли библиотек в просвещении масс советская власть нуждалась в централизованном руководстве при изучении читательских интересов, в выработке единства методов и техники обработки материалов. Этому посвящались многочисленные статьи в главном печатном органе библиотечного дела тех лет — журнале «Красный библиотекарь». В качестве инструмента изучения и работы с читателем предлагались различного рода анкеты (позже заклеенные как «библиотечное маклерство» [Клименко 1928-7; Э. К. 1925-8]), карточки учета читательского интереса, адаптированные для упрощения и механизации такого учета [Банк 1926-1], читательские и библиотечарские дневники. Появились работы, посвященные важности отзывов в изучении читателя, например, А. Щукина в статье «Изучение читателя по отзывам о книгах» пишет: «Отзыв — кусочек жизни, зафиксированный на клочке бумаги; он отражает и быт, и настроения, и убеждения, не только отношение к книге». В статье предлагается анализировать отзывы путем их типологизации и последующего сопоставления с социально-демографическими характеристиками читателя (ключевым здесь являлся уровень образования) [Щукина 1926-1].

Опыт работы с отзывами (свободными и по вопросникам) появляется в статье Л. Поляковой «К вопросу о методике обработки читательских отзывов» с подзаголовком «Рабочий читатель о “Цементе”» [Полякова 1928-9/11]. Отзывы автор классифицирует по оценке (положительные, отрицательные, положительно-отрицательные и безоценочные), мотивировке, пожеланиям («читателю, писателю, издателю и советской общественности») и восприятию формы и содержания книги. Затем по каждому элементу классификации делаются выводы с учетом социально-демографических

¹ В целом все варианты укладывались в шкалу между изучением практик чтения и понимания. Здесь важно отметить теорию библиопсихологии Н. А. Рубакина [Рубакин 1928], анализ запросов по формулам, карточкам, темам.

характеристик. Так, мы узнаем, что роман «Цемент» был более популярен у мужчин, чем у женщин, и мужчины писали о нем более эмоциональные отзывы.

Крупный методист-теоретик А. Виленкин разработал методику обработки читательских отзывов, которую реализовал в совместных с А. Банком работах «Деревенская беднота и библиотека» (1927) и «Крестьянская молодежь и книга» (1928) [Деревенская беднота и библиотека 1927; Крестьянская молодежь и книга 1928]. Он предлагал изучать материалы трех типов:

1. Перечни книг, прочитанные изученными группами читателей;
2. Данные о неудовлетворенном спросе;
3. Отзывы читателей о прочитанных ими книгах.

Кроме отзывов о беллетристике предметом анализа стали также сведения о чтении научно-популярной литературы, литературы на темы политпросвещения и литературы практического назначения (книги по агрономии, ветеринарии и проч.) Эти книги занимают две трети объема исследования, но только около половины от всего, что читали за время исследования крестьяне. Авторы изучают крестьян-бедняков в возрасте от 26 до 35 лет и крестьянскую молодежь (бедняки и середняки) от 16 до 25 лет. Полученные результаты анализируются с точки зрения экономического благосостояния, пола, участия в общественной работе и службы в Красной армии. В исследовании, легшем в основу книги «Деревенская беднота и библиотека», сбор данных осуществлялся по всей бывшей Ленинградской губернии, в 1925–26 гг. в нем участвовало 65% сельских библиотек. Были отобраны формуляры крестьян-бедняков (критерии принадлежности к беднякам не уточняются), беспартийных, в возрасте от 26 до 35 лет. Каждая библиотека была обязана предоставить по 10 читательских формуляров с указанием пола, возраста, образования, отношения к общественной работе и, разумеется, авторов и названий книг, которые крестьянин брал. Наблюдения за каждым формуляром проводились в течение 2 месяцев, всего участвовало 308 читателей-бедняков.

В исследовании «Крестьянская молодежь и книга» участвовали все волостные библиотеки бывшей Ленинградской губернии. От каждой использовалось по 5–7 читательских формуляров крестьян в возрасте от 16 до 23 лет, поровну бедняков и середняков,

беспартийных, образование — начальная школа. Наблюдения велись с января по март 1926 г.

Если судить по авторам или названиям книг, то непосредственно отзывов на беллетристику было немного. Банк и Виленкин делят их на мотивированные и немотивированные, группируют их по тематике: о плане содержания, о трудности языка, отзывы социального порядка (приводятся в основном правильные идеологически), отзывы эмоционального порядка, эстетического, этического и сексуального. По двум последним подгруппам отрицательных отзывов не было. Но была, например, подгруппа «Книги, встречающие идеологические возражения читателей», в которой таких отзывов было 19%:

Ну их, комиссаров! (женщина старше 35 лет)

Надоели комиссары. (мужчина 26–30 л.)

(Ужгин, «Комиссарша Авдотья»)

Не люблю читать теперешние книги: правды мало, все врут. Все «город заботится о бедноте», а то не верно — пишут не то, что есть, а то, что бы хотели, что бы было (женщина старше 35 лет), (Логин-Лесняк, «На подъеме») [Деревенская беднота и библиотека 1927].

В обоих исследованиях отдельно выделялся пласт литературы современной, послеоктябрьской, и пласт так называемой «классической», дореволюционной литературы², а также переводная литература. Последняя в «Деревенской бедноте...» не была разделена на периоды, а в «Крестьянской молодежи...» были выделены книги современных и дореволюционных переводных авторов. В целом, по статистическим подсчетам исследователей, среди беллетристики крестьяне явно предпочитали русских современных писателей, в частности, Фурманова, Серафимовича и Неворова («Ташкент — город хлебный»)³. Большой популярностью также пользовались Джек Лондон и Эптон Синклер, хотя и не без оговорок (об этом будет сказано ниже). Литературные предпочтения крестьян бывшей Ленинградской губернии не отличались от предпочтений читателей Нижнего Новгорода [Штюрмер 1925-11],

² В «Крестьянской молодежи...» эти авторы дополнительно делятся на «русских классиков» и «дореволюционных русских беллетристов».

³ Пользовавшийся также огромной популярностью «Цемент» Ф. Гладкова тогда, вероятно, в библиотеки еще не попал.

Одессы [Коган 1927-4] и Киева [Фридьева 1928-2]. Крестьянам нравились также дореволюционные авторы, однако в отзывах они часто отмечают, что эти произведения относятся к тяжелым временам, а теперь жизнь изменилась в лучшую сторону (т. е. по терминологии исследователей, крестьяне выражали классовое самосознание):

Вообще роман очень хорош и теперь так их не пишут. Я бы так не сделала, как Анна Каренина. Зачем кончать жизнь, если сошлась с другим. А если он бросил, можно прожить и самой или к другому идти. (Ж. 21 г.);

Очень понравилась. И как это жили хорошо буржуазия и помещики, а все страдания себе находили. (М. 18 л.) («Анна Каренина»);

Интересный роман о прошлом. Какие неправильные были тогда революционеры. М. 17 л. («Новь»);

Из этой книжки узнал, как страдали крестьяне при крепостном праве. М. 17 л. («Записки охотника»);

Хорошо, что нет сейчас дворянских гнезд. Вот и у нас вместо него совхоз. Понравилась книжка. А еще лучше, что на самом деле убрали дворянство. М. 19 л. («Дворянское гнездо») [Крестьянская молодежь и книга 1928].

В отзывах крестьяне выражали свое представление о практической пользе как критерии оценки художественной литературы (ср. такие отзывы: «Дано полезное понятие о февральской революции». «Полезная. Учит, до чего доводит водка». «Полезная. Помещено объяснение непонятных слов и азбука Морзе»), а также о нравственных и моральных ценностях, которые должны определять выбор предмета:

Зачем это только Горький насильников описал. А так бы хорошо. М. 18 лет. (М. Горький, «26 и одна»);

Много написано порнографии. Не понравилось. Ж. 22 лет;

Не понравилось. Описывается блуд. М. 18 лет;

Стыдно такие книги читать, печатать и в библиотеку покупать. М. 18 лет. (Калинников, «Моци»);

Хорошая книжка, но не нравится, что есть похабные места. Ж. 29 лет (Неверов, «В садах»)

Заметим, что все эти отзывы были сделаны на популярную беллетристику своего времени. На встречах с писателями рабочие также выражали свой протест против «похабщины» и «чубаровщины» в современных произведениях [Писатель перед судом рабочего читателя 1928]:

Товарищи писатели! Вы критикуете старых писателей, но вы в них не найдете такой похабщины, какую в ваших произведениях читатель. Благодаря ваших книг, развратили всю молодежь.

Товарищи, вы пишете, бывает, такую чубаровщину, что при детях совестно читать.

Почему печатаются порнографические произведения и распространяются для продажи среди малограмотных?

Переводная литература, хотя и занимала небольшое место в крестьянском чтении, тем не менее, получала довольно много отзывов: по большей части связанных либо с революционной целесообразностью («Отверженные» Гюго, «Овод» Войнич), либо с неясностью и чуждостью крестьянину, например, книги о городе (рассказы О. Генри, «Мартин Иден» Джека Лондона). Отторжение чужеродного материала у крестьян могло возникнуть и в отношении русских авторов («Не люблю о городе читать: город нас грабит. Чего я буду его жалеть» — отзыв на «Бедных людей» Достоевского). Исследователи рассматривали это как «влияние кулачества, сталкивающегося с малой политической грамотностью» [Деревенская беднота и библиотека 1927].

Инспирация, побуждение к отзывам иногда достигала почти карикатурных форм. Г. Брылов, например, печатает в журнале «Красный Библиотекарь» статью об опыте библиотеки Балтийского завода с читательскими дневниками, в которых заставляли тщательно регистрировать читательскую активность, отзывы о прочитанных книгах и вопросы библиотекарю:

...читальня заводит дневник в виде особой тетрадошки, размером в 1/8 листа, содержащей 32 страницы бумаги в линейку. На лицевой стороне обложки дневника пишется номер читателя, его характеристика, написанная в виде шифра (например, РМЮНБ значит: рабочий, мужчина, юношеского возраста, т. е. 17–22 лет, низшего образования, беспартийный), фамилия, имя и отчество... Памятка заканчивается обращением к читателю “Пиши разборчиво” [Брылов 1926-1].

Если читатель писал, что просто «читал книги» или «просматривал журналы», то библиотекарь должен был потребовать подробного описания. Некоторые указывали даже количество прочитанных страниц. Такой дневник мог заполнять и библиотекарь, давая, например, ответы на вопросы читателей или советы по чтению. К статье также прилагался интересный читательский дневник рабочего-ипохондрика. Приведем один пример:

16.1.26. При всем желании избежать болезни туберкулеза, я думаю, что еще не можем это сделать.

(...)

Можем ли мы быть ограничены от заболевания на улице, вдыхая сразу с воздухом.

Журнал «Гигиена и здоровье рабочей семьи», № 1, январь 1926 г. Вопрос: «Возможно ли такое лечение болезни, если к больному, зараженному сифилисом, вливать в кровь микробов, которые могли бы бороться со спирохетами».

(...)

Ответ о том, можно ли уберечься от туберкулеза при тяжелых условиях жизни:

— Правильно, что сейчас при всей осторожности все-таки есть опасность заразиться, но, если человек укрепляет свое тело и соблюдает чистоту, если мать тщательно отстраняет от своих детей вещи, которые могли бы передать заразу, то опасность заразиться гораздо слабее и меньше, так как обычно заражаются по своей неосторожности; но осторожность не должна превращаться в мнительность.

Ответ на вопрос, возможно ли вливанием микробов в кровь, убивающих спирохет, лечить сифилис.

— Нет, нельзя, потому что таких микробов еще не найдено, которые бы, убивая спирохет, были бы безвредны для организма. Наиболее хорошее лечение и безвредное — это вливание сальварсана [Брылов 1926-1].

Этот опыт с читательскими дневниками смыкается с приведенными в брошюре «Как и для чего нужно изучать читателя» рекомендациями библиотекаря о заведении дневника по работе с читателями. В такой дневник предлагалось записывать все наблюдения за читателями и книгами:

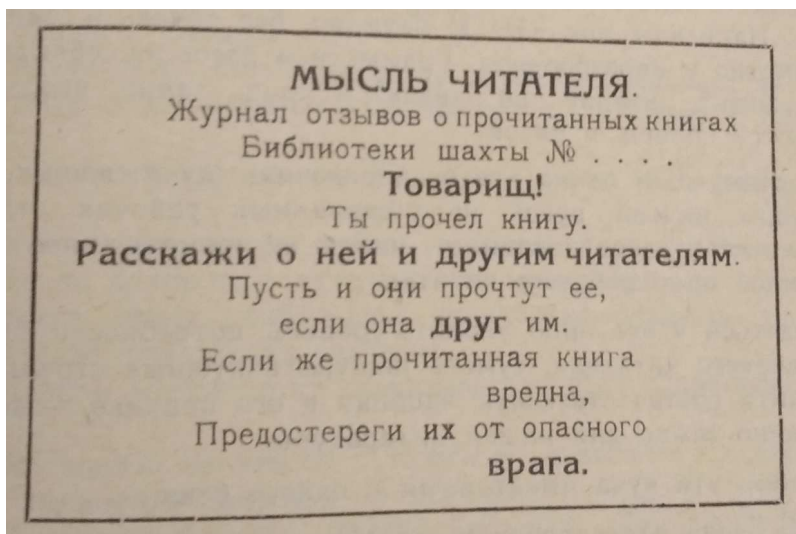
8-ое апреля. Пришла т. Скрипкина менять книги и за ней вслед пришли ее родители и с бранью увели домой, а мне говорят, чтобы я не смел выдавать ихней дочери книг, я спросил: «почему вы запрещаете

вашей дочери брать книги», они говорят, что в ячейке, по ихнему мнению, ничему хорошему не научиться, кроме как распутству.

Из материалов Тульской губернии [Как и для чего нужно изучать читателя 1926].

Исследовать читательскую активность было настолько модно, что Эптон Синклер написал письмо в СССР, интересуясь тем, как читаются его романы. «На страницах печати» был помещен ответ писателю в виде небольшого исследования о спросе в библиотеках Москвы и о том, какие социальные группы читают его романы [Переплетчикова 1927-8]. Несмотря на высокий спрос на произведения писателя, однако, крестьяне из исследований Банка и Виленкина говорили о Синклере: «Врет много», «Не знаю, а, по-моему, врет» [Деревенская беднота и библиотека 1927].

Исследования проводились в библиотеках целых губерний и в маленьких читательских кружках, изучали круг чтения детей [Герасимов 1927-8; Гастфер 1927-7], женщин [Что читают женщины 1927-6] и рабочих отдельных производств. В частности, в библиотеках Чистяковских рудников на Донбассе проводился эксперимент со сбором читательских отзывов в принудительном порядке [Рабочие о литературе, театре и музыке 1926]. На столах в библиотеках лежали тетрадки с заглавием «Мысль читателя»:



В библиотеках этих заведен такой порядок: каждый рабочий, взявший книгу на дом, обязан, возвращая ее, написать о ней свой отзыв в «Мысль читателя». Кто не напишет — тот другой книги не получает [Рабочие о литературе, театре и музыке 1926].

По сравнению с имевшимися исследованиями, например, изучением детского чтения методом кружковой работы, которое затрагивает чтение приключенческих романов (см.: [Герасимов 1927-8]), «Мысли читателя» не выявили ничего нового. Рабочие по-прежнему любили приключенческую, остросюжетную литературу и с трудом понимали иную, однако могли легко разобрать любой текст с точки зрения классовой теории⁴. В частности, был приведен отзыв на роман Эптона Синклера «В поисках правды»:

Эта книжка описывает про одного бедного американского рабочего социалиста, которого избивали американские полисмены и томили в тюрьмах и убили его жену и детей, и, несмотря на это, когда возникла война, война милитаризма, он забыл свой революционный долг и поступил добровольцем на войну... Здесь пример, который случался со многими из нас... Впоследствии он был послан на усмирение большевиков, потом он узнал, что заблудился, и стал агитировать среди солдат... Его пытали и выкручивали руку... Эта книга очень интересна своим бытовым рассказом из жизни рабочего класса и милитаризма.

Авторы комментируют этот отзыв так:

Здесь прямо-таки выпирает глубокая, внутренняя, насквозь проникшая во все существо рабочего его революционно-коммунистическая цельность, единство всей его личности... Семь лет революции прошли не даром [Рабочие о литературе, театре и музыке 1926].

Как крестьяне, так и рабочие-читатели не любили бесполезных книг и не понимали фантастики:

В этой ничего интересного для меня не нашлось. Описывается из переживаний чудака Гартвингсена и Фердинанда Мака. Пользы от этой книги никакой нет. Одна буза». (Кнут Гамсун, «Роза»);

«Как один бродяга проезжал по железной дороге и как за ним следила поездная бригада, но все-таки они его не могли поймать. Книга

⁴ В этих библиотеках совершенно отсутствовали, как указывают авторы, произведения «русских классиков и Демьяна Бедного» [Рабочие о литературе, театре и музыке 1926].

хорошая, но бесполезная для науки». (Джек Лондон. «Железнодорожные зайцы»);

«Это — утопическая книга. Какой-то чудак прислал с Марса рукопись и там расписано про жизнь марсеян. Одна чепуха». (А. Богданов. «Инженер Менни»);

«Много вымысла и несбыточного. Не доказывает факты». (А. Грин. «Блестящий мир»).

Практическую пользу книг, по мнению авторов исследования, рабочие наделяли безусловным приоритетом:

Особенно характерны слова — «с этой книги можно узнать»... Именно с точки зрения того, что можно узнать, вынести, извлечь, чему научиться «с этой книжки» подходит рабочий к каждому, и художественному в том числе произведению... Вспомните, как он оценивал горьковскую «Мать»: «Полезна, по-моему, тем, что, читая это произведение, можно брать пример со старых бойцов и при случайных кризисах в настоящее время надо надеяться на лучшее и не падать духом, а поддерживать гражд. <sic! — А. Г.> и партию»...

Авторы отмечают, что читатели не понимают писателей-«попутчиков», в частности, Е. Зозулю и Б. Пильняка:

И вот подите же! Самые сложные и глубокие идеи философии, естествознания и обществоведения рабочий хватывает и понимает, а об Пильняка, как лбом о каменную стену стучается. Так просто и пишет про его сочинения: «Читая эту книгу, я ровным счетом ничего не понял, а потому и оставил ее» [Рабочие о литературе, театре и музыке 1926].

Движущийся дальше эксперимент достиг своих пределов: появилось движение рабкоров, имевших уже силу и власть говорить о том, что им по нраву, а что нет. Собирались читательские конференции, где читатели выдвигали свои требования к писателям, задавали им прямые вопросы об их книгах и говорили о своих читательских практиках и опыте чтения в основном новой литературы. Так, рабочие требовали писать о быте, об отношениях с начальством, спецами, красными директорами и выдвиженцами, о «брачных отношениях в связи с новым брачным законом»:

Как хотите, пусть вас жуть берет, пусть на вашей голове волосы встают... а вы должны писать о рабочем быте, как живет и дышит рабочий, как колотит свою жену, и дать это в хорошем худо-

жественном произведении, чтобы наш рабочий сумел по этой книжке жить [Писатель перед судом рабочего читателя 1928].

Много дискуссий было о «мате» и «крепких словечках» в литературе, не все читатели хотели его выкорчевывать, а, напротив, признавали, что «не может же простая деревенская женщина выражаться литературным языком». Важно подчеркнуть убеждение о том, что читатель имеет право требовать от писателя, задавать ему темы, управлять в какой-то мере литературным процессом⁵. Писатели принимали эти требования как должное. Участвовавший в вечерах рабочей критики Н. А. Карпов говорил: «...критика часто не знает жизни, и потому вполне понятно, что она указывает неправильно... Поэтому непосредственные указания читателя очень ценны» [Там же]. Популярный писатель Серафимович подчеркивал, что писатель должен был отчитываться перед массовым читателем, «быть постоянно под его контролем» [Там же]. В исследования круга чтения включались протоколы таких литературных вечеров, заводских рецензентских комиссий и т. д.

Анкеты часто не оправдывали себя, плохо составлялись, библиотекари не успевали работать по запросам исследователей и не видели в этой работе практической пользы. Результат, в итоге, не удовлетворял ни исследовательских, ни идеологических запросов. С началом свертывания НЭПа, изменением политического курса народнический, бесклассовый подход предстал на страницах красной печати аполитичным, оппортунистическим и меньшевистским [Беккер 1933-6; Мазнин 1932-3]. Прежние энтузиасты, ходившие в народ «с аптечками и библиотечками», стоявшие у истоков изучения читателей в России, попали в опалу.

В это крайне неблагоприятное для исследований читательской рецепции время А. М. Топоров издал книгу «Крестьяне о писателях». Собеседниками Топорова были почти неграмотные крестьяне, практически $\frac{2}{3}$ владели только начальной грамотой на уровне, они могли подписать имя или подсчитать деньги. Книги им

⁵ Все это следует рассматривать в литературно-идеологическом контексте эпохи. РАПП на первых этапах своей деятельности поддерживал движение рабкоров, а затем, уничтожив идеологических противников, стал значительно менее активен в этом отношении.

главным образом читали вслух⁶. В исследовании Топоров вскрыл тот новый социологический пласт, с которым до него не работали.

Отдельно следует отметить, насколько отличался подбор произведений в первом издании книги Топорова и в последующих, уже послевоенных. В первом издании основная масса обсуждаемых сочинений относилась к современной литературе (беллетристика, поэзия, отчасти драматургия). Некоторые из обсуждаемых текстов, особенно стихотворных, шли подряд в номерах «Красной нови» или «Сибирских огней» за 1928–29 гг. Можно предположить, что А. М. Топоров читал крестьянам то, на что был подписан сам⁷.

В послевоенных изданиях появляется отдельный раздел с суждениями Пушкина, занимающий до трети всего объема, включаются и другие классические тексты. Для иллюстрации приведем таблицу (курсивом выделены несовпадения)⁸:

Крестьяне о прозаиках и драматургах (1930)

И. Бабель. Жизнеописание Павличенки. Соль.

В. Биль-Белоцерковский. Штиль.

И. Евдокимов. Кони.

Вс. Иванов. Ночь. Сервиз. Дыхание пустыни. Бог-Матвей. Партизаны.

А. Караваева. Рыжая масть.

Н. Ляшко. В разлом.

А. Неверов. Ташкент — город хлебный.

А. Новиков-Прибой. Ухабы.

Ю. Олеша. Зависть.

Ф. Панферов. Бруски.

С. Подъячев. По этапу. Мытарства.

Л. Сейфуллина. Вириная (пьеса). Правонарушители.

К. Тренев. Любовь Яровая

⁶ Сведения приводит сам Топоров в разделе «Характеристики крестьян-коммунаров, участвовавших в обсуждении художественной литературы».

⁷ В частности, по-видимому, именно так в обсуждения попал фрагмент поэмы Пастернака «Спекторский», крестьянам очень не понравившийся: «Калина-малина, куричье говно...», «Пастернак этим стихом казну ограбил».

⁸ Списки приводятся по: [Топоров 1930; 1967]. Подробный анализ вариантов не входил в нашу задачу. Отметим, что изданию 1930 г. предшествовали журнальные публикации, отчасти восполняющие несовпадения, поэтому мы ограничиваемся только беглым взглядом.

Крестьяне о прозаиках и драматургах (1967)

- В. Билль-Белоцерковский. Штиль.
 Иван Вольнов. *Повесть о днях моей жизни.*
 Исаак Гольдберг. *Гроб подполковника Недочетова.*
 В. Зазубрин. *Два мира.*
 Вс. Иванов. *Партизаны.*
 Вс. Иванов. *Бог Матвей.*
 А. Коптелов. *Черное золото.*
 Ю. Либединский. *Неделя.*
 Н. Ляшко. *В разлом.*
 А. Неверов. *Ташкент — город хлебный.*
 А. Новиков-Прибой. *Ухабы.*
 Е. Пермитин. *Капкан, кн. 1*
 С. Подъячев. *По этапу.*
 С. Подъячев. *Мытарства.*
 Г. Пушкарев. *Надо воротиться.*
 Л. Сейфуллина. *Правонарушители.*
 А. Серафимович. *Железный поток.*
 Н. Степной. *Сказки степи.*
 К. Тренев. *Любовь Яровая.*

Крестьяне о поэтах (1930)

- А. Безыменский. *Партбилет № 224322.*
 А. Блок «Лишь заискрится бархат небесный...»
 М. *Голодный. Видения.*
 С. Есенин. *Песнь о великом походе. Кобылы корабли. Письмо от матери. Ответ. Песнь о Евпатии Коловрате.*
 В. Итин. *Похороны моей девочки.*
 В. Казин. «*Чу! Как сердце бьет...*»
 И. Молчанов. «*Побеждает? — Победит!*»
 С. *Обрадович. О молодости.*
 П. *Орешин. Бессонница.*
 Б. *Пастернак. Спекторский.*
 И. *Сельвинский. Рысь.*
 Н. *Тихонов. За городом.*
 И. *Уткин. Двадцатый.*
 И. *Филиппченко. Девятая симфония.*

Крестьяне о поэтах (1967)

- А. Безыменский. *Партбилет № 224322.*
 А. Блок «Лишь заискрится бархат небесный...»
 А. Блок. *Двенадцать.*
 Г. *Вяткин. Сказ о Ермаковом походе*
 С. Есенин. *Песнь о великом походе.*

С. Есенин. Письмо от матери. Ответ.

Иван Ерошин. Песня

Илья Мухачев. Стихи из сборника «Чуйский тракт»

П. Петров. Партизаны.

М. Скуратов. Сибирский сказ

Иосиф Уткин. Двадцатый

Нельзя сказать, что отзывы крестьян, зафиксированные Топоровым, заметно отличались от того, что представляли другие исследования народного чтения. Первые публикации записей Топорова в журнале «Сибирские огни» с обсуждением А. Неверова и Л. Сейфуллиной [Топоров 1927-6; 1928-1/2] были приняты очень хорошо. Но Топоров оказался очень удобной фигурой для идеологической атаки — он был как раз «культурником» старой формации (начал работу с крестьянами еще до революции), декларировал беспристрастность и бесклассовость. *Топоровщину* заклеили в печати и заодно предали анафеме всю социологию подобной работы⁹. Книга Топорова была включена Главлитом в «Аннотированные списки политически вредных книг, подлежащих изъятию из библиотек и книготорговой сети». В СССР на место изучения читателя пришло управление читателем. Следующие робкие попытки появятся только около 1970-х гг.

Разумеется, книга «Крестьяне о писателях» не была, в строго историческом смысле, последним опытом социологических исследований читателя, но именно она довершила уже начатую кампанию по централизации литературного пространства как сверху, так и снизу. И сам по себе опыт 20-х годов, в особенности из нынешней перспективы, можно рассматривать скорее как спорный, хотя и интересный. Однако бесспорно то, что эти исследования предоставляют нам бесценный материал для лучшего понимания читательских интересов и восприятия художественной литературы, важный не только в историческом смысле.

⁹ Впервые термин «топоровщина» употреблен в статье О. Бара в «Советской Сибири» от 21 марта 1928 г. «Как учитель Топоров разъясняет крестьянам-коммунарам китайскую революцию и современную литературу».

ЛИТЕРАТУРА

- Абрамов 1970: *Абрамов К. И.* История библиотечного дела в СССР. М., 1970.
- Алчевская 1888–1906: *Алчевская Х.* Что читать народу? Критический указатель книг для народного и детского чтения. М., 1888–1906.
- Ан-ский 1901: *Ан-ский С. А.* Народ и книга. М., 1901.
- Банк 1926-1: *Банк Б.* Ежедневный учет читательских интересов // Красный библиотекарь. 1926. № 1.
- Беккер 1933-6: *Беккер Мих.* Читатели и критика. Из бесед с читателями-комсомольцами // Литературный критик. 1933. № 6.
- Брылов 1926-1: *Брылов Г.* Читательские дневники // Красный библиотекарь. 1926. № 1.
- Гастфер 1927-7: *Гастфер Е.* Изучение детских читательских интересов // Красный библиотекарь. 1927. № 7
- Герасимов 1927-8: *Герасимов Б.* Опыт изучения читательских интересов методом кружковой работы // Красный библиотекарь. 1927. № 8.
- Деревенская беднота и библиотека 1927: *Банк Б., Виленкин А.* Деревенская беднота и библиотека. Л., 1927.
- Как и для чего нужно изучать читателя: Как и для чего нужно изучать читателя. «Долой неграмотность». 1926.
- Клименко 1928-7: *Клименко А.* О библиотечном маклерстве // Красный библиотекарь. 1928. № 7.
- Коган 1927-4: *Коган Л.* Рабочий-читатель и художественная литература // Красный библиотекарь. 1927. № 4.
- Крестьянская молодежь и книга 1928: *Банк Б., Виленкин А.* Крестьянская молодежь и книга. М.; Л., 1928.
- Мазнин 1932-3: *Мазнин Дм.* Знаем ли мы читателя? // На подъеме (Ростов-на Дону). 1932. № 3.
- Переплетчикова 1927-8: *Переплетчикова Л.* Как читается Синклер // Красный библиотекарь. 1927. № 8.
- Писатель перед судом рабочего читателя 1928: *Брылов Г., Вейс Н., Сахаров В.*, под ред. Культотдела ЛСПС. Писатель перед судом рабочего читателя. Вечера рабочей критики. Л., 1928.
- Полякова 1928-9/11: *Полякова Л.* К вопросу о методике обработки читательских отзывов // Красный библиотекарь. 1928. №№ 9, 11.
- Рабочие о литературе, театре и музыке 1926: *Крылова С., Либединский Л., Ра-Бе (Бек А.), Тоом Л.* Рабочие о литературе, театре и музыке. Л., 1926.
- Рубакин 1895: *Рубакин Н. А.* Этюды о русской читающей публике. Факты, цифры и наблюдения. Спб., 1895.
- Рубакин 1928: *Рубакин Н. А.* Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологию. М.; Л., 1928.

- Топоров 1927-6; 1928-1/2: *Топоров А. М.* Деревня о современной художественной литературе // Сибирские огни. 1927. № 6; 1928. №№ 1–2.
- Топоров 1930; 1967: *Топоров А. М.* Крестьяне о писателях. М.; Л., 1930; М., 1967.
- Фридьева 1928-2: *Фридьева Н.* Читатель киевских политпросветских библиотек в 1926–1927 г. // Красный библиотекарь. 1928. № 2.
- Что читают женщины 1927-6: Что читают женщины // Красный библиотекарь. 1927. № 6.
- Штюрмер 1925-11: *Штюрмер Э.* Опыт исследования читательских интересов // Красный библиотекарь. 1925. № 11.
- Щукина 1926-1: *Щукина А.* Изучение читателя по отзывам о книгах // Красный библиотекарь. 1926. № 1.
- Э. К. 1925-8: *Э. К.* Анкета не оправдалась // Красный библиотекарь. 1925. № 8.

«ГНОСТИЧЕСКИЕ ПЕСНИ»:
АЛЬМАНАХ «АБРАКСАС» КАК ФОРМА
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО
ОБЪЕДИНЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛИСТОВ

Александра Пахомова
(Тарту)

Писательское объединение, вступая в литературное поле, избирает определенный способ саморепрезентации в нем — будь то публичные выступления, издание манифеста, сборника стихотворений или выпуск альманаха. Выбранный способ вхождения в литературу влияет на успех/неуспех группы (как среди читателей, так и среди критиков и других литераторов), отражается на литературных репутациях ее участников, в конечном итоге — публичный образ группы становится частью истории литературного процесса.

Литературное объединение эмоционалистов, существовавшее в Петрограде в начале 1920-х гг., издавало собственный альманах «Абраксас», в котором и появился манифест группы. В небольшое и не слишком заметное литературное объединение входили, однако, известные в то время поэты, писатели и театральные деятели: М. А. Кузмин (основатель и центр объединения, редактор альманаха), К. К. Вагинов, Юр. Юркун, А. Д. Радлова (соредатор альманаха), С. Э. Радлов, А. И. Пиотровский и др. В изданиях группы были опубликованы произведения А. А. Ахматовой, Веллимира Хлебникова, Б. Л. Пастернака.

Вышло всего три номера «Абраксаса»: первый увидел свет в октябре 1922 г., второй — в ноябре 1922 г., последний — в феврале 1923 г. В третьем номере была опубликована «Декларация эмоционализма»; этот же номер пострадал от цензуры, убравшей из него произведения Анны Радловой и Адриана Пиотровского. Стычка с цензурой приостановила издание альманахов почти на полтора года; летом 1924 г. Кузмин предпринял попытку возродить альманах, но вновь столкнулся с цензурными препятствиями. На этот раз альманах был запрещен окончательно.

Короткая история альманаха, тем не менее, по-своему показательна: «Абракас» постигла участь многих негосударственных изданий начала 1920-х гг., запрет которых стал сигналом ужесточения политики власти в области художественной культуры. Задача настоящей статьи — рассмотреть альманах как форму репрезентации литературной группы эмоционалистов. Нас интересует, каким образом объединение пыталось представить себя читающей публике, какую магистральную идею — явно или подспудно — стремилось воплотить в своем альманахе.

Заглавие альманаха не было понято современниками. В язвительной рецензии на первый выпуск «Абракаса» критик петроградской газеты «Последние новости» А. Тиняков упрекал Кузмина в недостаточном знании гностической философии и неверном толковании загадочного слова:

В одной гностической системе, — именно у Василида, — большую роль играло греческое слово «Абрасакс». Василид обозначал этим словом совокупность 365-ти мировых творческих сил. Разгадка этого странного слова заключается в том, что, если вместо каждой *греческой* буквы в слове «Абрасакс» подставить ее числовое значение, то получится как раз, 365. Отсюда ясно, что это слово не только непереводаемо на другой язык, но и не может быть передано какими-либо буквами, кроме греческих, потому что при такой передаче оно превращается в простую бессмыслицу [Тиняков].

Кузмин (который сам считал себя знатоком гностицизма) написал Тинякову ответ, который планировал напечатать в газете «Последние новости», но это намерение так и не осуществилось. В нем Кузмин объясняет название альманаха:

Происхождение слова «Абракас» темно и недостаточно исследовано. Значение его отнюдь не смысловое или мифологическое, а звуковое и числовое. <...> Числовое значение его по пифагорейской или кабалистической системе 365, полнота творческих мировых сил. Так как важна сумма цифр (1+2+100+1+60+1+200), то перестановка букв не имеет значения. Наиболее принятым было «Абракас». В смысловом значении оба начертания одинаково бессмысленны. Вероятно, мистическое значение этого слова, а также точки соприкосновения поэзии и вообще словесного искусства с звуковой магией натолкнули редакцию сборника на это название [Тимофеев: 191].

Кузмин противопоставляет «смысловое значение» заглавия, о котором пишет Тиняков, «мистическому значению» слова «абраксас». Выбор этого слова для именованья альманаха объясняется также «соприкосновением поэзии с звуковой магией». Впервые оно было использовано Кузминым в стихотворении «Базилид» (1917), в котором описывается момент постижения истины и обретения магического знания:

В руке у меня был полированный камень,
Из него струился кровавый пламень,
И грубо было нацарапано слово: Ἀβραξας [Кузмин 1996: 439].

Таким образом, перед нами предстает еще один возможный смысл заглавия: «абраксас» — это слово, сопровождающее снисхождение божественного откровения, магии, в том числе — магии творчества.

Помимо намеков на магическую природу слова «абраксас», заглавие альманаха также тесно связано с числовой символикой, которая присутствовала уже в сборнике «Часы», изданном Кузминым и некоторыми будущими эмоционалистами годом ранее (декабрь 1921 г., на обложке указан 1922 г.). На обложке этого издания (работа художника В. А. Милашевского) изображены часы, показывающие время один час; полное заглавие выглядит как «Часы. I. Час первый» — сборник, по всей видимости, должен был стать ежемесячным альманахом, чтобы за год часы смогли сделать полный круг.

Как нам представляется, уже в альманахе «Часы» отразились идеи, которые впоследствии Кузмин будет развивать в программных документах эмоционализма («Декларации эмоционализма», статье «Эмоциональность как основной элемент искусства» и др.)

Прежде всего, это особая роль мгновения, минуты для восприятия искусства — одна из центральных концепций Кузмина на протяжении всего его творчества. Ее истоки Б. М. Гаспаров находит в знаменитой статье Кузмина «О прекрасной ясности. Заметки о прозе» (1910): «Момент “прекрасной ясности” — момент совершенного, экстатического постижения мира в его абсолютной целостности <...>. Это тот краткий момент равновесия, то мгновение, в которое происходит прикосновение к границе и ее прорыв» [Гаспаров 1989: 106–107]. Таким образом, «мгновение» в творческой практике и воззрениях Кузмина — миг постижения

реальности, в котором взору художника открываются другие эпохи и иные миры. Дж. Э. Малмстад, выстраивая собственную концепцию творчества Кузмина, также помещает в ее центр мгновение — на этот раз мгновение воспоминания [Malmstad 1989]. Осмысляя категорию «памяти» как исключительно важную для Кузмина, Малмстад обращает внимание на то, что в творчестве поэта непосредственное восприятие настоящего нередко становится импульсом для начала развертывания сложной ассоциативной цепи воспоминаний — такой прием построения текста начинает доминировать в поэтике Кузмина с 1920-х гг. и наиболее полно воплощается в стихотворениях книги «Форель разбивает лед» (1929). Идея особой значимости «мгновения» отражена в альманахе «Часы» на уровне заглавия и оформления — часы, всегда отображающие настоящее актуальное для автора/реципиента время, обладают способностью эксплицировать это мгновение. Сходные представления составляют и концепцию эмоционализма: «Сущность искусства — производить единственное, неповторимое эмоциональное действие» [Декларация].

В альманахах «Часы» и «Абракас», а также в других произведениях 1920-х гг., Кузмин обогащает идею «неповторимого мгновения» дополнительным временным измерением. Эксплицируя свои взгляды на природу искусства, Кузмин подчеркивает особую его связь с историческим временем — погруженное в современность, непосредственно воспринимаемое искусство выступает проводником иных эпох, как актуализируя в настоящем события прошлого, так и намекая на будущее: «Искусству доступны все времена и страны, но направлено оно исключительно на настоящее» [Кузмин 1924: 377].

Так возникает идея связи времен, повторяемости событий прошлого в настоящем и будущем. Таким образом, восприятие («мгновение») в этой концепции и сиюминутно, и может преодолеть время — последнее было особенно важным для Кузмина, о преодолении времени в искусстве он пишет и в статье «Стружки» (1925): «Искусство предвосхищает, отражает или повторяет общественные и психологические изменения в жизни человечества» [Кузмин 1925: 383].

Вероятно, влияние на эти идеи оказало и общее умонастроение эпохи: подобно большинству интеллектуалов рубежа веков, Кузмин воспринимает современные ему великие культурные

и общественные переломы как отражение предшествующих глобальных переворотов (чаще всего — падения эллинистической культуры и прихода христианства) и закономерность культурной эволюции: «Аналогия между зарождением христианства и развитием социализма не подлежит сомнению» [Кузмин 1925: 380]. Идеи Освальда Шпенглера, изложенные в сочинении «Заката Европы» (1918; русский перевод вышел в 1923 г.), были восприняты многими деятелями искусства и философами того времени. Н. А. Бердяев отметил: «Мы живем в эпоху, внутренне схожую с эпохой эллинистической, эпохой крушения античного мира» [Бердяев 1922: 57].

Для альманахов «Часы» и «Абракасас» эта символика времени становится структурообразующей. Годичный цикл представлен как в заглавии сборника «Часы», так и в заглавии альманаха «Абракасас», но в разных проявлениях: в первом случае актуализирована цифра 12 (12 часов, 12 месяцев), во втором — зашифровано число 365 (числовое значение букв слова «абраксас»). Символика годичного цикла (12 месяцев) поддерживается и на другом уровне — и в первом, и во втором выпусках «Абракасаса» опубликованы произведения 12 авторов в каждом. Их имена меняются, но количество остается неизменным. В первом и втором номерах альманаха список авторов помещен на первой странице — по 12 фамилий в каждом случае. Можно считать это простым совпадением, однако особое положение страницы с перечислением авторов в аскетично украшенном и скромно оформленном альманахе задерживает внимание и заставляет сделать в этом месте смысловой акцент. Число «12» также согласуется с годичным циклом: 12 месяцев-авторов, собранных в альманахе «Абракасас», числовое выражение заглавия которого — 365. Структура календарного года, которой придается особая символика — от «полноты творческих сил» до «обращенности искусства на настоящее», таким образом, вновь воплощается в альманахе. Особую выделенность в структуре и поэтике альманахов «Часы» и «Абракасас» символики годичного цикла можно трактовать как попытку Кузмина, его соредакторов и участников изданий представить искусство, направленное и «исключительно на настоящее» (каждый номер «Часов» соответствовал бы определенному месяцу года), и цикличное, актуализирующее идею связи времен.

Впоследствии число 12 окажется определяющим и для поэтики цикла Кузмина «Форель разбивает лед» (см.: [Богомолов 1995: 178]), структура которого представляет собой 12 пронумерованных главок-«ударов», обрамленных двумя вступлениями и заключением, в котором эти фрагменты прямо соотносятся с месяцами:

Двенадцать месяцев я сохранил
И приблизительную дал погоду, —
И то не плохо...
(«Заключение», 1927) [Кузмин 1996: 546].

Мы не можем с точностью утверждать, что символическая соотнесенность структуры «Форели...» со структурой годичного цикла связана с символикой «Часов» и «Абракаса», однако нельзя не заметить особого внимания поэта как к числу 12, так и к сопутствующим ему значениям, о чем он пишет в другом стихотворении из сборника «Форель разбивает лед»: «Двенадцать — вещее число...» («Северный веер», 1925) [Там же: 555].

Мы хотим теперь продемонстрировать, что идеи Кузмина о связи времен воплощаются не только в заглавии альманаха «Абракас», но и на уровне его структуры и поэтики. Для анализа нами был выбран второй выпуск «Абракаса». Этот выбор необходимо пояснить. Напрашивающееся решение — анализировать третий номер, в котором опубликована «Декларация эмоционализма» — не может быть признано удовлетворительным, так как третий выпуск «Абракаса» пострадал из-за цензурных вмешательств и лишился ключевых текстов (Радловой и Пиотровского). Во втором выпуске «Абракаса» опубликовано меньше произведений авторов, не участвовавших в кружке Кузмина и объединении эмоционалистов: в первом номере таких авторов четверо (Ахматова, Пастернак, Хлебников, Л. Болотин), во втором — всего двое (О. Э. Мандельштам и Д. Майзелс). К тому же, именно второй сборник готовится к публикации во время оформления эмоционализма как объединения и написания его программных документов (декабрь 1922 г.).

Ниже приведена роспись содержания второго номера альманаха «Абракас»¹:

¹ Имена авторов даны в том виде, в котором они напечатаны в альманахе.

М. Кузмин Лесенка
 Константин Вагинов Звезда Вифлеема
 О. Мандельштам «Как растет хлебов опара...»
 «Ветер нам утешенье принес...»
 Анна Радлова «Ты мне ни хлеб, ни соль, ни воздух...»
 «Семь ворот, семью семь зубцов...»
 Константин Вагинов Искусство («Я звезды не люблю...»)
 «Шумит Родос. Не спит Александрия...»
 Дмитрий Майзельс «С тобою, как в лесу...»
 Н. Кубланов Адская газета
 Юр. Юркун Петрушка
 День в балетном училище
 Ольга Зив «Летом — раскаленные пески и зной...»
 «Ни ласки, ни нежности твоей не искуплю...»
 Адриан Пиотровский «Повис в стекле шар медленный и алый...»
 Б. Папаригопуло Чертова свечка
 Сергей Нельдихен Из поэморомана «Праздник»
 Сергей Радлов Убийство Арчи Брейтона
 М. Кузмин Письмо в Пекин

Тексты Кузмина образуют композиционное кольцо, начиная и завершая альманах, что подчеркивает его особое положение внутри группы эмоционалистов. Критическая статья Кузмина формирует впечатление о прочитанных текстах: о главных эмоционалистах он пишет в хвалебном тоне. После негативных отзывов на произведения большинства современных прозаиков (Б. А. Пильняка, А. М. Ремизова, «Серапионовых братьев») Кузмин так характеризует прозу эмоционалиста Юркуна: «Вихревой блеск описаний, восторженная нежность к жизни, природе и людям, патетизм лирических рассуждений, эмоциональность фабулы и способность показывать каждый предмет, каждое слово со всех сторон, в трех измерениях — еще не оцененные достаточно свойства прозы Юр. Юркуна, может быть, наиболее своеобразной из современной» [Кузмин 1922: 615]. Лирику Анны Радловой Кузмин также оценивает высоко, одновременно приводя отзывы о лирике Ахматовой, подспудно сравнивая двух поэтесс (не в пользу второй). Кузмин отмечает эволюцию Радловой как поэта: «Вы увидите огромный путь, который прошла Радлова с первых своих шагов до последнего сборника, где перед нами подлинный и замечательный поэт с большим полетом и горизонтами» [Там же: 616]. Ахматова же, напротив, «стоит на распутье» [Там же]. При

описании лирики двух Анн Кузмин использует образ бьющегося сердца, но если в случае Радловой «трепещет и бьется современность (не в “пайковом” смысле) и настоящее человеческое сердце» [Кузмин 1922: 616], то, характеризуя творчество Ахматовой, Кузмин-критик пишет о застое, отсутствии в нем новых тем и идей: «Творчество требует постоянного внутреннего обновления <...>. Только тогда сердце по-настоящему бьется, когда слышишь его удары» [Там же].

Можно заметить, что, характеризуя авторов альманаха, Кузмин акцентирует внимание на том, что в их произведениях присутствует изображение современности в том смысле, в котором это было важно для него самого и было соотнесено с реализованной в «Часах», «Абракасе» и «Декларации эмоционалистов» концепцией искусства. Оно, по мнению Кузмина, должно отражать современность «не в “пайковом” смысле», а более сложным образом — сопоставляя различные временные пласты, актуализируя их связь, воскрешая в памяти события и лица прошедших эпох и заглядывая в будущее. Искусство обладает способностью преодолевать время, вбирать в себя различные эпохи и страны; одновременно с этим только в настоящем, в котором протекает восприятие, реципиент способен к восприятию — потому настоящее, сиюминутное служит проводником к вневременному.

Негласное требование пролетарской критики на рубеже первых десятилетий XX века — отражение в литературе современных событий, острая реакция на происходящее. Так эту мысль выразила редакционная коллегия известного советского журнала «На посту» (С. А. Родов, Л. А. Авербах и др.) в предисловии к первому номеру издания:

Нужно расширить рамки содержания пролетарской литературы, имевшей до сих пор две основные темы: труд и борьбу. Необходимо наряду с трудом поставить строительство пролетариата, а в художественном отображении борьбы целиком использовать в первую очередь, нашу богатую героизмом современность и нашу величественную эпоху. Ближе к живой, конкретной современности [На посту: 6–7].

За несколько лет призыв изображать современность превратился в штамп и общее место советской литературы. Усталость от тематического однообразия выражена, например, в манифесте «Серапионовых братьев», появившемся летом 1922 г. — накануне обра-

зования объединения эмоционалистов: «Мы считаем, что русская литература наших дней удивительно чинна, чопорна, однообразна. Нам разрешается писать рассказы, романы и нудные драмы, — в старом ли, в новом ли стиле, — но непременно бытовые и непременно на современные темы» [Лунц: 332].

Несмотря на совпадение взглядов на необходимость отображения современности в литературе, Кузмин все-таки не принимает творческий метод «Серапионов», поскольку тот лишен важной для него характеристики — эмоционального наполнения:

Эти молодые и по большей части талантливые люди <...> образовали литературный трест, может быть, и характерный как явление бытовое. Но глубочайшее заблуждение думать, что их произведения отражают сколько-нибудь современность. Протокольные фотографии военных, деревенских и городских сцен, передача минутного жаргона и делового «волапука», лишённые не только эмоционального, но всякого отношения со стороны автора, — в лучшем случае материал для музея «материальной культуры» [Кузмин 1922: 614].

В более поздней статье («Стружки», 1925) Кузмин выразит суть своего расхождения с большинством советских писателей, стремящихся произносить «современные слова»: «Писатель не граммофон, и, если произнесенные слова не одушевлены тем же чувством, они обращаются в мертвые подобию, оскорбительные для живых» [Кузмин 1925: 383]. В противовес «фотографичности» Серапионов Кузмин выдвигает свое собственное понимание того, как должно быть отображено время в художественном тексте: «Прошлое и будущее занимают его <искусство. — А. П.> или как заключающиеся в настоящем, или окрашенные еще острее современностью» [Кузмин 1924: 377]. К создаваемому в эти же годы (1922–1923) сборнику критической прозы «Условности», состоящему из ранних статей Кузмина (1908–1921), он предпосылает Вступление, написанное в 1922 г., в котором также говорит о том, что «искусству доступны все времена и страны» — и именно в этом его особенность и ценность:

Тогда как развитие точных наук, техники и механики, коренные изменения политических и общественных взаимоотношений неукоснительно протекают во времени и пространстве, освобождение от этих понятий <...> можно наблюдать только в области искусства, простейших чувств, исконных движений духа <...> Конечно, каждый худож-

ник живет во времени и пространстве и поэтому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом [Кузмин 1996а: 4].

В «Декларации эмоционализма» сходные положения были изложены в соответствии с основной идеей объединения — противопоставлении логического понимания действительности эмоциональному ее постижению, которое преодолевает временные барьеры, ставя события прошлого в один ряд с настоящим: «Не существует ни прошедшего, ни будущего вне зависимости от нашего, всеми силами духа эмоционально воспринимаемого, священнейшего настоящего, на которое и направляется искусство» [Декларация].

В этом контексте примечателен тот факт, что гностические образы, впервые появившиеся в поэзии Кузмина в «Александрийских песнях», возвращаются в его лирику в переломном 1917 г. Цикл «София» создается им в ноябре–декабре 1917 г., отражая впечатления Кузмина от событий революций:

... со временем для Кузмина становится ясно, что все происходящее есть лишь часть некоего более общего процесса, который он неоднократно сравнивает с первыми веками нашей эры, со временем первоначального христианства и милого ему гностицизма [Богомолов, Малмстад: 247–248].

На фоне разнообразных авангардных экспериментов начала 1920-х гг. эмоционализм Кузмина сохраняет внешнюю традиционность, однако, по всей видимости, программа объединения создается им как собственный извод «революционного искусства», которое, в отличие от фотографически точного фиксирования реалий современности, хранит в себе память о прошлом, сопрягая, таким образом, настоящее и прошедшее, современность и культуру. Характерно, что примерно в эти же годы идеи о неизбежной связи классического искусства и революций высказывает другой участник «Абракасы» — Мандельштам в статье «Слово и культура»²:

Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. <...> Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно:

² Впервые опубликовано — Дракон. Пг., 1921. Вып. 1. В том же альманахе было напечатано стихотворение Кузмина «У всех одинаково бьется...».

все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семистольной, а тысячестольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков [Мандельштам: 42–43].

Д. Сегал и Н. Сегал (Рудник) высказывают идею о том, что: «...“Абраксас” создает хронотоп нового “железного” или “рогожного” века, не теряя при этом основного эстетического критерия красоты и интереса» [Сегал, Сегал (Рудник): 524]. Разделяя точку зрения исследователей, мы хотим обратить внимание на композиционную неоднородность «Абраксаса». Мы выделяем в альманахе условные две части (границей этих частей служит стихотворение Д. Майзельса), каждая из которых объединена общим понимаем современности, проявляющимся на уровне образов, мотивов и структуры входящих в нее произведений.

В условно выделенную нами первую часть альманаха входят стихотворение Кузмина «Лесенка», проза Вагинова «Звезда Вифлеема», стихотворения Мандельштама, Радловой и Вагинова. Нам представляется, что в этой части можно обнаружить установку авторов альманаха на сложное и комплексное понимание «современности» не в значении «настоящего», но в значении «настоящего, обогащенного памятью прошлого», иначе — современности как вневременности.

Небольшое прозаическое произведение Вагинова «Звезда Вифлеема» посвящено взаимопроникновению разных временных пластов, соположению их в одном культурном пространстве, созданию сложного хронотопа, связывающего воедино современный автору Петроград и Рим I–II вв.: «У Казанского Собора ромашка. У терм Каракаллы бурьян. Корабли больше не приходят. Нет пурпурнопарусных трирем. Ночью бежал Юпитер из Капитолия. Видели его на Неве, на Троицком мосту и далеко в поле» [Абраксас: 333]. Лирический герой Вагинова выступает демиургом, создающим этот сложный художественный мир: «Я в сермяге поэт. Бритый наголо череп. В Выборгской снежной кумачной стороне, в бараке № 9 повернул колесо на античность» [Там же: 337].

В стихотворении Кузмина «Лесенка» также сопологаются разновременные реалии, а произведения искусства разных веков осмысляются как происходящие из одного общего источника:

Что движением кормит Divina Comedia? Оно!
Что хороводы вверх водит

Платоновских мыслей
И Фокинских танцев,
Серафимских кругов?
Летучее семя... [Абраксас: 329].

В стихотворении Анны Радловой «Семь ворот, семью семь зубцов...» переосмыслиется миф об Эдипе, с помощью которого поэтесса обращается к идее «прапамяти», уподобляя ее неминуемому року, проклятию, связывающему воедино разные века:

Семь ворот, семью семь зубцов.
Каких нечеловеческих отцов
У семи ворот собрались дети?
Столетиями, столетьями столетий
Тосковала раскаленная, иссохшая земля по такой крови
<...>
Прапамять, прапамять, память рви
Тайнейшее, тишайшее Иокастино лоно.
Узких ли, окровавленных врат в широкий мир мало,
Тебе, сухою арийской печалью сожженный Этеокл,
Брат лозоу увенчанного сладчайшего Полиника... [Там же: 341]

Для художественного пространства первой части альманаха характерно сталкивание, уподобление современных событий, предметов и реалий историческим или мифологическим:

Ветер нам утешенье принес
И в лазури почували мы —
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы
(О. Мандельштам «Ветер нам утешенье принес...» [Там же: 339]).

Бессонных, арктических ночей лед
Свет нестерпимей смерти,
Или Ифигеньина ножа взлет?..
(Радлова А. «Ты мне ни хлеб, ни соль, ни воздух...» [Там же: 340])

Мне вручены цветущий финский берег
И *римский воздух* северной страны
(Вагинов К. «Шумит Родос. Не спит Александрия...» [Там же: 342]).

Ставя в один ряд реалии разных эпох, историю и мифологию, современность и прошлое, эмоционалисты подчеркивают, что разновременные явления имеют один исток, что история циклична и прошлое всегда присутствует в настоящем. Так авторы «Аб-

раксаса» участвуют в осмыслении классического наследия. В том же направлении двигались многие другие литературные группы рубежа первых пореволюционных десятилетий, однако стоит заметить, что, в отличие от других авторов и групп, эмоционалисты избегают самого слова «классический». Программная статья объединения «Лирический круг» (в которое входили А. Эфрос, Вл. Ходасевич, С. Парнок и др.), вышедшая в том же 1922 г., что и первые номера «Абраксаса», содержала близкие кругу Кузмина идеи о новом искусстве как сопряжении современности и традиции:

Вместе соединяются новое и старое. Из старого входит то, что не дало себя разрушить, что выдержало давление войны и революции, не погнувшись и не треснувши; из нового входит то, что не поистерлось и не развалилось, выполняя свою революционную разрушительную работу. Революция входит в линию традиции, но уже традиция обновлена революцией [Эфрос: 491–492].

Другая литературная группа, называвшая себя «неоклассиками» (Н. Захаров-Мэнский, Н. Гиляровская и др.) опубликовала в 1923 г. собственную декларацию, в которой объясняла свое название и творческие установки, обращаясь к словам А. А. Блока: «Неоклассицизм принимает великий завет Блока — “Слушать музыку эпохи”, — считая необходимыми для поэта: чувство действительности и созвучность творчества с ритмом жизни» [Декларация неоклассиков: 496].

Идеи соположения разных эпох, взаимопроникновения времен останутся актуальными как для Кузмина, так и для других эмоционалистов уже после активной деятельности группы. Так, в драме «Смерть Нерона», написанной в 1929 г. и не опубликованной при жизни Кузмина, события времен правления императора Нерона (I в. н. э., то есть эпоха «зарождения христианства», которую поэт соотносил с началом XX в. — «развитием социализма») параллельны истории, происходящей в 1919 г. Сюжетные ходы, отдельные мотивы и герои связывают две эпохи воедино (см.: [Ботт 1989])³. Взаимопроникновение временных пластов станет отличительной чертой как поэзии, так и поздней прозы Константина Вагинова (поэма о Филострате, 1925; роман «Козлиная песнь», 1926; и др.) и поэзии Анны Радловой.

³ Примечательно, что драма посвящена эмоционалисту С. Э. Радлову.

Условно выделяемая нами вторая часть «Абракаса» представляет собой собрание произведений, объединенных темой уже не преображенной, а актуальной современности. Истории из жизни городских низов («Адская газета» Н. Кубланова), фантазмагорическое описание жизни людей искусства («Петрушка» и «День в балетном училище» Юр. Юркуна), роман о грабителях («Чертова свечка» Б. Папаригопуло), история об убийстве молодого архитектора Арчи Брейтона, совершенном в мае 1922 г. («Убийство Арчи Брейтона» С. Радлова) — эти тексты формируют иное художественное пространство, отчасти полемичное по отношению к произведениям из первой части, отчасти поддерживающее изначальную установку на «отражение современности».

Эта часть сборника состоит из экспериментальных текстов: сложная, ассоциативная проза Юркуна и Папаригопуло, жанровые трансформации Нельдихена («поэмороман»), наконец, более широкий эксперимент — с временем и пространством в пьесе Радлова — служат общим объединяющим принципом для этих произведений. Возможность формальных экспериментов была, с одной стороны, заложена в программу эмоционализма, а с другой — не являлась самоцелью: «Мастерство или новизна формальная без новизны эмоциональной — пустая побрякушка. Возможны всяческие неологизмы, ломка синтаксиса, что хотите, если они не сами для себя, а для неповторимой выразительности» [Кузмин 1924: 377].

Если первая часть «Абракаса» рассчитана на «узнавание» тем и образов, то его вторая часть несет на себе сильную печать новизны: молодые (или прочно позабытые) авторы (Папаригопуло, Юркун), писатели, выступающие в несвойственных для себя жанрах (стихи Пиотровского), новаторское произведение Нельдихена, драма Радлова, публикующаяся «на правах рукописи». Таким образом, «Абракас» существует на пересечении механизмов узнавания и знакомства; его хронотоп резко меняется на протяжении текста: начавшись сложным, экстатическим стихотворением Кузмина, альманах (его художественная часть) заканчивается простой (на первый взгляд) историей убийства, совершающейся в дни, современные читателю (пьеса Радлова).

Подводя итог, можно сказать, что внутреннее единство второго номера альманаха «Абракас» строится на концепции отражения современности в искусстве, что согласуется со взглядами Кузмина

на искусство и время, выраженных в том числе в «Декларации эмоционализма».

Эмоционалисты, выстраивая собственную концепцию современности, отталкивались от основного тезиса эпохи («современность как отражение классовой борьбы»), но не являлись в этом оригинальными — сходные пути развития искусства намечали для себя представители других литературных групп, так или иначе использовавших понятие «классического» искусства. В «Абраккасе» реализовано понимание актуальной литературы кругом Кузмина: такая литература современна потому, что содержит в себе огромный пласт наследия прошлого, одновременно отражая приметы своего века.

Если вернуться к альманаху как способу репрезентации объединения, то можно отметить, что Кузмин и его круг, несмотря на очевидные попытки стать «современными» авторами, конструируют свою позицию вразрез с магистральными идеями эпохи. В отличие от других литературных групп, «приближающих» искусство к новому читателю, эмоционалисты словно нарочно усложняли его, дистанцируясь от реципиента с недостаточным для понимания их текстов культурным уровнем.

Можно сказать, что Кузмин, затевая альманах и создавая объединение, не только высказывал свое отношение к искусству, но и предлагал собственную концепцию современности, отношения к переменам, происходящим в стране и в обществе.

ЛИТЕРАТУРА

- Абракас: Абракас. Сб. 2 // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. М., 2002.
- Бердяев 1922: *Бердяев Н. А.* Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922.
- Богомолов 1995: *Богомолов Н. А.* Вокруг «Форели» // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.
- Богомолов, Малмстад: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Михаил Кузмин. М., 2013.
- Ботт 1989: *Ботт М.-Л.* О построении пьесы Михаила Кузмина «Смерть Нерона» (1928–1929 г.): Темы с вариациями от Манделштама до Булгакова // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin* / Ed. by J. E. Malmstad. Wien, 1989.

- Гаспаров 1989: *Гаспаров Б. М.* Еще раз о прекрасной ясности: Эстетика М. Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin / Ed. by J. E. Malmstad. Wien, 1989.*
- Декларация: *Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркун Юр.* Декларация эмоционализма // *Абракас: Сб. 3. 1923 / Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. М., 2002.*
- Декларация неоклассиков: Декларация неоклассиков // *Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М., 2001.*
- Кузмин 1922: *Кузмин М. А.* Письмо в Пекин // *Кузмин М. А. Проза и эссеистика: В 3 т. М., 2000. Т. 3: Эссеистика. Критика.*
- Кузмин 1924: *Кузмин М.* Эмоциональность как основной элемент искусства // *Кузмин М. А. Проза и эссеистика. В 3 т. М., 2000. Т. 3: Эссеистика. Критика.*
- Кузмин 1925: *Кузмин М.* Стружки // *Кузмин М. А. Проза и эссеистика. В 3 т. М., 2000. Т. 3: Эссеистика. Критика.*
- Кузмин 1996: *Кузмин М. А.* Стихотворения. СПб., 1996.
- Кузмин 1996а: *Кузмин М. А.* Условности. Статьи об искусстве. Томск, 1996.
- Луниц: *Луниц Л.* Почему мы Серапионовы братья // *Луниц Л. «Обезьяны идут!»: Проза. Драмагургия. Публицистика. Переписка. СПб., 2003.*
- Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Слово и культура // *Мандельштам О. Э. Слово и культура: Статьи. М., 1987.*
- На посту: От редакции // *На посту. 1923. № 1.*
- Сегал, Сегал (Рудник): *Сегал Д., Сегал (Рудник) Н.* К типологии русских литературных альманахов и сборников первой четверти XX века // *От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М., 2011.*
- Тимофеев: *Тимофеев А. Г.* Вокруг альманаха «Абракас» (Из материалов к истории издания) // *Русская литература. 1997. № 4.*
- Тиняков: *Тиняков А.* Критические раздумья. I. «Абракас», Петербург, 1922 // *Последние новости. 1922. № 14.*
- Эфрос: *Эфрос А.* Вестник у порога. Дух классики // *Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М., 2001.*
- Malmstad 1989: *Malmstad J. E.* “You must remember this”: Memory’s Shorthand in a Late Poem of Kuzmin // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin / Ed. by J. E. Malmstad. Wien, 1989.*

ПЕРЕВОДЫ Б. ПАСТЕРНАКА
ИЗ ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЙ ЛИРИКИ
И ЕГО ПОЭМЫ 1920-ых годов:
ОПЫТ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ

Александра Мелех
(Москва)

1920-ые годы, переломные и непростые для Б. Пастернака, ознаменовались практически параллельной работой над его собственными поэмами и переводами ради заработка. Вместе с переводами драм Г. Клейста, «Алхимика» Бен Джонсона и начавшейся работой над «Гамлетом» Шекспира Пастернак переводит и тексты современных немецких поэтов-экспрессионистов.

Первые упоминания о работе над этими переводами мы встречаем в переписке поэта с семьей с середины апреля 1924 г. Из комментариев Евгения Борисовича к письмам отца ясно: больше года Пастернаку пришлось заниматься текстами экспрессионистов, зачастую «мучаясь над переводами», делая краткие перерывы и возвращаясь к этой работе вновь. К декабрю поэт уже всюду занимается «Девятьсот пятым годом» — поэмой, которая должна была стать «революционным эпосом» и «хроникой в стихотворной форме»: «Я захвачен работой о 905 годе и очень увлечен» [Пастернак 2004: 268]. С этого времени Пастернак будет переживать постоянные «муки творчества»: в феврале нового 1926 года поэт разочарован собой и пишет следующее: «Увлеченье работой (о 1905 г.) у меня спало. Я писал в одном размере, стало скучно и, по-моему, невозможно читать. <...> Очень вообще безотраднo» [Там же: 273]. В марте, вернувшись к работе после небольшого вынужденного перерыва, Пастернак на протяжении последующих двух месяцев высылает родным отрывки из новой поэмы, советуясь с ними и с нетерпением ожидая их комментариев:

Вот два отрывка из 1905: Гапон и начало бунта на Потемкине. Вряд ли вы захотите продолженья. Неожиданно, не правда ли? <...> / Все-таки серьезно почитайте, а не так тяп-ляп. Во-первых, тут «творче-

ская драма», а затем и матерьялу на 750 рублей. Но ведь это не легко делается, деньги эти вот как достаются. <...> Иначе нельзя, чем же я виноват, что настоящие гонорары платят после смерти. / Попроси прощения у папы, что так мелко написано, и прочти ему громко, хорошо, вслух, когда сама разберешься. Тут важно точное понимание смысла, тут ни одного слова нет зря. Таких порций готовых у меня три: пролог (народовольцы), похороны Баумана и восстанье на Пресне (20–21 марта 1926) [Пастернак 2004: 282];

и получает их благосклонные отзывы:

Спасибо тебе, дорогой Борюша, за присланные тобою стихи, которые нам очень понравились — одно жаль, что мало и кратко (помимо того, что это — отрывки), хотелось бы... но, может, в этом и секрет достоинства их. Я-то понимаю, и мы все близкие понимаем краткий намек — штрих из твоего детства и обстановки — а как это может постороннему представиться, это вопрос (может, и всякий поймет). Для нас намек в два слова, и целая пережитая картина, эпоха, кусок жизни!.. / Мы по прочтении тотчас послали Жонечке и уже получили обратно их с отзывом таким же похвальным и искренним, как и наш: особенно ей «Потемкин» и море, а также места из Гапона прекрасны — ее слова подлинны — насколько я помню содержание ее письма (13 апреля 1926, Берлин) [Там же: 294].

В одном письме с сообщением о временном прекращении работы над «Девятьсот пятым годом» от 6 февраля 1926 г. Пастернак просит сестру Жозефину посмотреть для него книгу “*Dichtung und Dichter der Zeit*” («Поэзия и поэты современности») Сергеля, которая «вероятно, дорого стоит», но «представляется удобным предметом для бескорыстной и корыстолюбивой эксплуатации, то есть для души, для обдумыванья, для сужденья о современной Германии, а вместе с тем для всяческих статей, переводов и т. д.» [Там же: 272]. В том же письме Пастернак ссылается на нашу мемуарную антологию современной немецкой поэзии и настоятельно рекомендует ее сестре к прочтению: «Тебе же, если ты новых немцев не знаешь, я бы советовал достать “*Menschen Dämmerung*”. Herausgegeben von Kurt Pinthus. Ernst Rowohlt Verlag Berlin. Это хорошая антология, в ней много Бехера, Цеха, Гейма,

ди Гордиса и Лихтенштейна¹. А впрочем, может быть, и лучше появились, эта, кажется, вышла в 20-м году» [Пастернак 2004: 272].

В 1926 г. по заказу государственного издательства Украины в Харькове был выпущен сборник «Молодая Германия». Эта антология не являлась переводом знаменитой антологии Карла Пинтуса «Сумерки человечества» (“Menschheitsdämmerung”), однако абсолютное большинство стихотворений (89 из общего числа — 161 стихотворение), переводы которых были напечатаны, были взяты именно из известного «документа немецкого экспрессионизма». По словам Р. Пельше в предисловии к сборнику, «в этой антологии собрано почти все наиболее значительное и интересное в поэзии Германии последних 10 лет» [МГ 1926: X] единственно для цели ознакомления советского читателя с этой поэзией: «читатель Союза Республик трудящихся имеет право знать, какова же поэзия современной Германии, — Германии Версальского мира, Германии фашистов и Германии коммунистов, — словом, Германии мрачного величия и трагического падения, безмерного страдания и великого перерождения» [Там же: XIV].

В качестве редактора «Молодой Германии» выступил Григорий Петников, не только координировавший работу других переводчиков, но и лично занимавшийся переводами и переведший 28 стихотворений. В работе над сборником, наряду с Пастернаком, приняли участие такие поэты как Ф. Сологуб, О. Мандельштам, В. Брюсов, С. Городецкий, М. Зенкевич и другие; всего 14 авторов.

Для этого сборника Пастернак перевел в общей сложности 22 стихотворения: И. Бехера (5), Ф. Верфеля (2), В. Газенклевера (3), Я. Годдиса (4), Г. Гейма (3), по одному стихотворению А. Вольфенштейна, Э. Кеппена, Р. Леонгарда, А. Лихтенштейна, П. Цеха. Мрачная и очень специфическая поэтика экспрессионизма, свойственные ей темы войны, конца света, разрушения и мировой революции не могли не производить сильного впечатления. Исследователи творчества Пастернака и его переводов из экспрессионистов [Чубракова 2012; Наумова 2012] сходятся во мнении, что столь мрачная лирика была поэту крайне чужда,

¹ Авторская орфография сохранена.

а работа над переводами исключительно ради заработка еще сильнее ухудшала отношение к ней. Мы, однако, полагаем, что работа над этими переводами отразилась и на собственном творчестве поэта. «Календарная» близость периодов работы над собственными поэмами и немецкими переводами, как мы видели из писем Пастернака, позволяет предполагать заимствование поэтом некоторых изобразительных средств и решений из поэтики экспрессионизма, о чем мы и скажем ниже. Оговорим сразу, что при отборе материала для нашего исследования мы в меньшей степени полагались на оригинальные тексты немецких экспрессионистов, так как нам важно было посмотреть на то, какие русские «аналоги» Пастернак создает при переводе и в какие слова облекает образы и мотивы, встречаемые в лирике экспрессионизма.

Большой город — одна из наиболее часто встречающихся тем в экспрессионистской лирике. Рост и индустриализация Берлина — «Большого города», — происходившая в 1910-ые гг., сильнейшим образом влияли не только на провинциальных жителей (среди которых были и поэты-экспрессионисты), приезжавших в большой город, но и на самих горожан. Город, ставший едва ли не главным героем, центральной темой экспрессионистской лирики, как замечает Н. В. Пестова, «выступает в качестве основного действующего лица и пространства для развертывания литературного сюжета» [Пестова 2002: 246], и трудно найти поэта-экспрессиониста, который бы не посвятил свои строки Большому городу.

Такой город отождествляется в лирике экспрессионизма с внешним миром; именно поэтому на него «переносятся» и все проблемы этого мира, и город становится площадкой, на которой должен наступить конец света, произойти разрушение метафоричное (прежних принципов, норм, установок) и буквальное (разрушение самой площадки, самого города), за которыми непременно наступит обновление и новая жизнь. Силы, уничтожающие такой город, могут быть разными: от более «простых» — пожары, наводнения, войны и иного рода разрушения, до inferнальных сил, которые нас интересуют более всего.

При создании поэмы «Девятьсот пятый год», Пастернак, очевидно, понимал, что для описания событий, происходящих в едином городском пространстве, для создания «революционного эпоса» требуется новый язык. Опыт экспрессионистов в их изоб-

ражении Большого города, как мы считаем, значительно более богатый, мог предложить поэту готовые «формулы», образы и изобразительные средства.

Уже во вступлении к поэме (глава «Ода») революция предстает женщиной, воительницей, даже художником («Жанна д'Арк из сибирских колодниц», «Ты из сумерек, социалистка», «Как собой недовольный художник, / Отстраняешься ты от торжеств»), впоследствии образ ее более усложняется. Так, например, зима, «с октября забреда[ющая]», даль, ночь, — эти явления (каждое из которых, кроме того, как и революция, и женщина, женского рода) упоминаются не один раз, их связь с революцией акцентирована. Каждое из этих явлений «отвечает» за свое пространственно-временное измерение: зима — холодное время года, ночь — темное время суток, даль — открытая, пустынная местность. Таким образом, помимо соответствия реальным историческим событиям эти дополнительно введенные образы, «обрастая» вокруг главного образа революции, в совокупности дают комплексное представление о ней.

Вслед за Некрасовым и Блоком («Памяти Добролюбова», «Возмездие», «Двенадцать»), представлявшими родину, революционную и подвижническую деятельность в образе женщины, зачастую состоящей в любовных отношениях с поэтом и персонафицированным повествователем, Пастернак так же изображает революцию женщиной. Однако поэт несколько видоизменяет эту традицию: женскими чертами наделяется уже не только родина, но и, в первую очередь, сама революция, лирический субъект исчезает, а персонафицированного повествователя из главы «Детство» не могут связывать с революцией любовные отношения, в то время как обобщенное «мы» в главе «Отцы» обозначает целое поколение. У Некрасова именно герой «взывает» к жизни новой», обращаясь к родине и, вероятно, народу. Т. е. герой, косвенно причастный к новой жизни, и носительница женского образа разнесены и представляют собой двух отдельных персонажей. Они не противопоставлены друг другу, но находятся в диалоге, расположены лицом друг к другу. То же, но в несколько завуалированном и измененном виде, мы наблюдаем в поэме Блока: революция, хаос и вьюга, революционеры, с которыми наступает «новый мир», Иисус («венчик из роз» которого можно соотнести с некрасовскими «перл[ами] для венца») и его апостолы

идут следом друг за другом. В пастернаковской поэме революция, через сопоставление ее с Рождеством и пришествием Христа — временем, напрямую символизирующим обновление, сама приносит с собой новую жизнь. То, что у Некрасова и Блока было разнесено — женский образ и привнесение новой жизни, являющееся, видимо, прерогативой именно мужчины и символизирующее тем самым «мужское начало», — Пастернак объединяет в образе революции.

Некоторые исследователи творчества Пастернака и, в частности, поэмы «Девятьсот пятый год» [Канатова 2011; Мальцева 2013] отметили сложные связи лейтмотивов, неизменно относящихся к inferнальному образу первой русской революции. Постоянно повторяющийся «змеиный» мотив в образе революции заставляет вспомнить множественные упоминания и в переводах Пастернака немецких экспрессионистов. Так, в переводе стихотворения Г. Гейма «Демоны городов»² мы читаем:

Они бредут по берегу реки,
 Змеей сквозь тьму влачащейся в туман.
 Дрожа, в воде желтеют огоньки,
 Пестря поток, как спины саламандр.
 [Здесь и далее курсив мой — А. М.];

в стихотворении И. Бехера «Берлин»: «Берлин! Больших концов чудовище паучье / Оркестр веков! Театр чугунонорудных войн! / Змеиный остов твой, чешуйчато ползучий / Раскатами пространств начищен, как дрсевой»; в стихотворении «Лес» того же автора: «Я темный лес. Ключи кипят и скачут, / Виясь, шепчась с травой, как змеи шустры. / Они язык то высунут, то спрячут». Здесь необходимо оговорить, что важен именно некоторый собирательный образ рептилии (и саламандры сюда так же относятся), абстрактного «змеинового». В том же стихотворении Гейма «Демона городов» мы встречаем строку «Сев жабою, топырит пальцы страх» — и в «Девятьсот пятом годе»: «Синеногиемолньи / Лягушками прыгают в лужу. Экспрессионисты изображают змей, рептилий как своеобразного «индикатора» присутствия inferнальных сил.

² Здесь и далее переводы Пастернака цит. по: [МГ 1926].

Упоминание у Пастернака василиска (мифологического существа, которое сочетает в себе змею, жабу и петуха), фигура Лаокоона, традиционно изображаемого со змеями, имплицитное присутствие змеи в тексте поэмы («За шествием плещется хвост») придает образу революции inferнальные коннотации. Следующая строфа, которая должна была стать последней в главе «Отцы»³, подтверждает наше предположение:

Эти марева днем,
 Эти зарева города ночью
 Будут рваться,
 Тянуться,
 Свиваться,
 Мотать головой.
 Будет ясно как день:
 В скольких кольцах
 Столетью нет мочи,
 И змее ни одной
 От него не убраться живой.

Революция в «Девятьсот пятом годе» — это inferнальная сила, медленно, незаметно, но верно, подобно змее, пронизывающая город изнутри, и тем важнее тот факт, что Пастернак решает прибегнуть к этому ходу именно в изображении городского пространства.

Пастернаковский город в поэме снабжен большим количеством антропоморфических и анималистических черт: образы извивающейся змеи, василиска, коня («Вьюга лошадей пляшет буланой»), петуха («И торчит копылом / И кривляется / Красный петух»). Кроме того, в одной из строк поэт употребляет по отношению к городу глагол «артачиться», обыкновенно используемого в разговоре о лошади («И город, / Артачься, / Оголенный, / Без качеств, / И каменный, как никогда, / Стал собой без стыда») напоминает место из стихотворения Бехера «Берлин»: «Берлин! Ты на дыбы встаешь, и купола, / Поднявши кулаки, сжимают тучи в комья»). Подобно тому, как Берлин у Бехера сочетает в себе образы «паучьего чудовища», огромной, неохватной змеи, встающего на дыбы коня, образ города у Пастернака представлен

³ Здесь и далее текст поэмы цит. по: [Пастернак 2003: 261–288].

совокупностью столь же разнообразных анималистических черт. Отметим, что подобный прием для Пастернака крайне несвойственен. М. Цветаева в очерке «Световой ливень» (1922) писала о сборнике поэта «Сестра моя Жизнь»: «Кстати, попутное наблюдение: разительное отсутствие в кругу пастернаковской природы — животного царства: ни клыка, ни рога. *Чешуя лишь проскользывает*. Даже птица редка. Мироздание точно ограничилось для него четвертым днем».

Пастернаковский город не всегда находится в состоянии «сопротивления». Как и у экспрессионистов, этот город по большей части изображается опустевшим, вымершим. В «Девятьсот пятом годе» мы читаем: «Город вымер и словно оглох»; «Ни души. / Дремлет площадь, / И сон ее плох»; «*Обезлюдивший город / Опутала сеть баррикад*»; «Небо дремлет»; «*Снится городу: / Все, / Чем кишит, / Исключая шпионства, / Озаренная даль*»; «Город / *Пустеет* дней на десять кряду». Таким же город предстает в стихотворениях Р. Леонгарда «Мертвый Либкнехт», А. Лихтенштейна «Точка» (Лихтенштейна Пастернак не переводил, но о том, что он его точно читал, мы знаем из писем), Э. Кеппена «Мертвый город». Во всех этих текстах улицы пустынной, даже «сыры» (Э. Кеппен): своей пустотой и «мертвенностью» городу нечего противопоставить силам, одолевающим его, этим он совершенно беспомощен.

Небо Большого города является не менее значимый объект для описания пространства под ним и общей атмосферы осаждаемого города. В стихотворении Гейма «Демоны городов» небо — еще один способ демонов буквально «вдавить» город в землю: «*В струистой шкуре черного дождя / <...> как свиновый гнет, / Все ниже опускаясь в глубину / Вминает здание в землю небосвод*». В тексте использовано множество глаголов и словосочетаний, которые выражают насильственный характер действий: это движение сверху вниз, вдавливание, втоптывание, погружение города в беспросветный мрак. Нечто похожее, хотя и без явного насильственного действия внешнего характера, мы встречаем и в поэме Пастернака: «*Небеса опускаются наземь, / Точно занавеса бахромы*»; «*И близится ливня стена. / И все ниже спускается небо / И падает накось, / И летит кувырком, / И касается чайками дна*»; «*Петербургская ночь. / Воздух пучится черною льдиной / От иглистых шагов*». Облака и тучи на таком небе всегда неспо-

койны. У Гейма они подвергаются воздействию пришедших демонов («Подобно подбородкам шкиперов / *Щетиной туч* их [демонов] щеки обросли»; «Уж на рогах у демонов горит / *Пробитых туч кровавая гряда*»), у Пастернака они всегда в хаотичном движении: «Гальванической мглой / *Взбаламученных туч*»; «*Будем дым* / На трескучем морозе, / <...> *Обнимать и валить облака*». Определенную инверсию относительно бехеровской строки «*Купола, / Поднявши кулаки, сжимают тучи в комья*» можно наблюдать в строках Пастернака: «*Стало слышно, / Как колет мороз колокольни*».

Один из ключевых для поэтики экспрессионизма мотивов — метафора слепоты или потери зрения. Пестова отмечает: «Отказ глаза функционировать в качестве органа зрения равносителен концу света. <...> ‘Слепота мира’ (метафоры Blindheit, Erblindung, blind, erblinden, blindwerden⁴) оборачивается экзистенциальным бедствием, становится частью Апокалипсиса» [Пестова 2010: 131]. Так, стихотворение А. Лихтенштайна «Точка», ставшее одним из ярчайших примеров мрачной поэтики экспрессионизма, заканчивается строкой «Мир опрокидывается. Глазапровалились» (“Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein”). В главе «Мужики и фабричные» поэмы есть одна знаковая строфа:

И тогда-то
Загрохали ставни,
И город,
Артгачась,
Оголенный,
Без качеств,
И каменный, как никогда,
Стал собой без стыда.
Так у *статуй*,
Утративших зрячесть,
Пробуждается статность.
Он стал изваяньем труда.

Текстуальное сближение метафоры слепоты у статуй с ситуацией, когда город, «артгачась» и сопротивляясь, переживает критический момент своей истории и крайне близок к своему концу,

⁴ «Слепота, ослепление, слепой, ослепнуть» [перевод мой. — А. М.].

позволяет, на наш взгляд, здесь увидеть влияние немецких экспрессионистов на текст Пастернака.

Мы уже упоминали женское начало революции в поэме «Девятьсот пятый год» и ту созидательную функцию, которую она (наравне с разрушительной) в себе несет. Так и в текстах экспрессионистов возрождение и обновление иногда выражалось довольно буквально. В стихотворении Гейма «Демоны городов» на общем плане разрушения города вырисовывается сцена родов в небольшой комнатке. Эти два плана, по-видимому, призваны сочетать в себе конец и начало мира, разрушение и обновление. Примечательно, что после рождения младенца демоны, наблюдавшие за родами, тут же уходят. См.:

В коморке темной бьется роженица
 Под страшной пыткой родовых потуг.
 Встав на дыбы, *громада мышц* дымится
 И *бесы ждут*, столпившиеся вокруг.
 Она дрожит, цепляясь за кровать.
 Крик *катится по плющуцам полам*.
 Вот плод. Но лона больше не разжать, —
 — Облившись кровью, рвется пополам.

В главе «Детство» пастернаковской поэмы встречаем строфу, содержащую большое количество текстуральных совпадений:

В зале гул.
 Духота.
 Тысяч пять сосчитали деревья.
 Сеясь с улицы в сени,
 По лестнице лепится снег.
 Здесь *родильный приют*,
 И в некрашеном *сводчатом чреве*
 Бьется об стены *комнат*
 Комком некрашенным
 Век.

В контексте экспрессионистской поэтики «родильный приют» приобретает уже дополнительное значение: в этом «сводчатом чреве» суждено родиться веку, эпохе. Революция делит календарное и историческое время на два периода: до и после, до рождения или, точнее, *возрождения* — и после.

Сопоставим еще одно место в поэме Пастернака и его перевод стихотворения Бехера «Берлин». Приведенная нами строфа занимает в «Девятьсот пятом годе» сильную позицию: она завершает главы «предыстории» (главу «Отцы»), посвященные ожиданию революции; и точно так же приведенные строфы Бехера завершают его стихотворение. Конструкции с использованием глаголов совершенного вида в будущем времени, а также довольно устойчивые формулы — «настанет день», «придет зима, когда...» — как нам представляется, напоминают риторику пророчества. Ожидание революции можно даже назвать экспрессионистским мотивом ожидания конца света и обновления, следующим за ним, в очень узком смысле. Пастернак применяет этот мотив, в экспрессионизме всегда максимально «расширенный» и «общий», на конкретном историческом событии.

Б. Пастернак
«Девятьсот пятый год» («Отцы»)

*И тогда-то придет
Та зима,
Когда все оживет.
<...>*

*А немного спустя
И светя, точно блудному сыну,
Чтобы шеи себе
Этот день не сломал на шоссе,
Выйдут с лампами в ночь
И с небес
Будут бить ему в спину
Фонари корпусов
Сквозь туман,
Полоса к полосе.*

И. Бехер
«Берлин»

*Но вот настанет день!.. Его зовет и будит
Поэт, чтоб шел скорей из бездн начал туманных.
Умерших всех веков огонь времен рассудит.
В края его одежд вцепился хрип шарманок.
Настанет день! Напор трубы нетерпеливой
Распорет облака. Оглушим отголоском*

Обвалятся дома, как гробовые доски,
И запоют псалмы пороховые взрывы.

Настанет день! Как встарь, разгневавшись, с высот
Бог разорвет кору червивую земли.
Акула с мертвецом в зубах пересечет
Померкший горизонт, трясущийся вдали.

Другой любопытный пример, относящийся к изображению городского пространства, можно наблюдать в поэме Пастернака «Высокая болезнь». Текст создавался в период, близкий к работе над переводами из экспрессионистов. Впервые она была опубликована в журнале «Леф» в 1924 г. В стихотворении Э. Кеппена «Мертвый город» ярко представлена нелицеприятная, мрачная лексика, свойственная поэтике экспрессионизма. Использование глаголов и словосочетаний, вызывающих неприятные ассоциации и впечатление («ползет, лениво ссасывая грязь», «прожорливо догложет», «подлизжет кровь», «урча... трется», «сладострастно скалясь») создает ужасающий, мрачный образ той силы, которая, вползая и расстилаясь по городу, захватывает его. В приведенной нами строфе из поэмы Пастернака присутствуют похожие словосочетания, хотя и не в таком количестве, как у Кеппена («пустой, сосущий клетот лихолетья», «полз голодную глистой», «крался»). Стихотворение немецкого поэта также напоминает дислокация этого «клетота лихолетья» и то, что он «захватывает» собою здание («*по водопроводной сети / Взбирался кверху*», «*полз голодную глистой / С второго этажа на третий, / И крался с пятого в шестой*»). Конечно, «опустошенья ужас» у Кеппена более «основательно» разрушает отдельное здание (а вместе с тем, по-видимому, и весь город), однако, текстуальная схожесть текста Пастернака с этим стихотворением позволяет и здесь предполагать некоторое заимствование.

Б. Пастернак
«Высокая болезнь»

Хотя, как прежде, потолок,
Служа опорой новой клетки,
Тащил второй этаж на третий
И пятый на шестой волок,
Внушая сменой подоплек,
Что все по-прежнему на свете,

Однако это был подлог,
 И по водопроводной сети
Взбирался кверху тот пустой,
Сосущий клетку лихолетья,
 Тот, жженный на огне газеты,
 Смерд лавра и китайских сой,
 Что был нудней, чем рифмы эти,
 И, стоя в воздухе верстой,
 Как бы бурчал: «Что, бишь, постой,
 Имел я нынче съесть в предмете?»
 И *полз голодную глистой*
 С второго этажа на третий,
 И *крался* с пятого в шестой.
 Он славил твердость и застой
 И мягкость объявлял в запрете.
 Что было делать? Звук исчез
 За гулом выросших небес.

Б. Пастернак (Э. Кеппен)
 Мертвый город

По сырým улицам *опустошенья ужас*
Ползет, лениво ссасывая грязь.
 То в двери сорванной проем просунет череп,
 Среди мертвых стен осмотрится, порог
 Обугленный *прожорливо догложет,*
Подлизжет кровь, растекшуюся с тел,
 То высаженного окна схватятся за раму,
 Осколки стекол выбьет из пазов
 И вдребезги разбившись, разлетятся.
 Вот он урча об угол дома *трется,*
 И с треском валяются последние столбы,
 А он зевает, *сладострастно скалясь.*
 Когда смеется он, дрожит земля.

Итак, мы представили опыт параллельного чтения выбранных мест из «исторических» поэм Пастернака (больше обращая внимание именно на «Девятьсот пятый год») и его переводов стихотворений немецких экспрессионистов. Не отрицая другие тексты, на которые опирался Пастернак во время написания своего «революционного эпоса», мы лишь предлагаем рассматривать переводы поэтом экспрессионистской лирики как материал, откуда он мог черпать некоторые готовые «формулы» для изображения

революции и городского пространства. Эти темы, для которых требовался новый язык, были «проработаны» немецкими поэтами, по-видимому, в гораздо большей степени и могли составить определенный корпус «заготовок», необходимый Пастернаку при работе над большой революционной поэмой.

ЛИТЕРАТУРА

- Канатова 2011: *Канатова М. А.* Блок в поэме Пастернака «Девятьсот пятый год» // Русская филология. 23. Тарту, 2011.
- Мальцева 2013: *Мальцева О. А.* История и миф в поэме Б. Пастернака «Девятьсот пятый год» // Вестник Челябинского государственного ун-та. 2013. № 10 (301). Филология. Искусствоведение. Вып. 76.
- МГ 1926: Молодая Германия: Антология современной немецкой поэзии. Одесса, 1926.
- Наумова 2012: *Наумова В. С.* Лирика немецкого экспрессионизма в переводах Бориса Пастернака и Владимира Нейштадта // Известия Российского государственного педагогического ун-та им. А. И. Герцена. 2012. № 153-1.
- Пастернак 2003: *Пастернак Б.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003. Т. 1.
- Пастернак 2004: *Пастернак Б.* Письма к родителям и сестрам. 1907–1960. М., 2004.
- Пестова 2002: *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 2002.
- Пестова 2010: *Пестова Н. В.* «Новое видение» и поэтика отчуждения в русском и немецкоязычном экспрессионизме / Немецкоязычная литература: единство в многообразии. М., 2010.
- Чубракова 2012: *Чубракова З. А.* Поэзия немецкого экспрессионизма в восприятии Б. Пастернака. Коммуникативные проблемы переводного текста // Текст. Книга. Книгоиздание. 2012. № 2.

«ДРУГИЕ БЕРЕГА» В. В. НАБОКОВА
И «УПРАЗДНЕННЫЙ ТЕАТР» Б. Ш. ОКУДЖАВЫ:
ОПЫТ АВТОБИОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ

Анна Масленова
(Нижний Новгород)

Семейная хроника Б. Ш. Окуджавы «Упраздненный театр» была написана в промежутке 1989–1993 гг. Это обстоятельство значимо в контексте нашей темы, поскольку первая официальная публикация автобиографического романа В. В. Набокова «Другие берега» в России датируется именно 1989 г. [Набоков 1]. Годом ранее в печати появились фрагменты «Других берегов» [Набоков 2].

Окуджава познакомился, скорее всего, с текстом набоковской автобиографии значительно раньше, после публикации в издательстве “Ardis” в 1978 г. Он неоднократно упоминал Набокова еще до перестройки, называя писателя также своим учителем. Это воспринималось читателями как «своеобразный тайный знак, позволяющий заявить о своей приобщенности к неофициальной элитарной субкультуре» [Дюбанкова: 117]. Официальная публикация «Других берегов» в СССР могла дать Окуджаве своеобразный импульс для создания автобиографии.

Совпадение в датах является лишь косвенным доказательством наличия связей между текстами. В настоящей статье мы выявим и проанализируем сюжетные переклички и черты сходства в поэтике романов. Вопрос взаимного влияния Окуджавы и Набокова не новый, и наличие связей между текстами писателей неоднократно отмечалось исследователями. Сам Окуджава говорил о Набокове: «Ну, если говорить о прозаиках русских, я мог бы назвать Владимира Набокова <...> Это замечательный стилист, кроме всего. У него есть чему поучиться, и есть что у него взять для себя» [Окуджава 1: 170–171] — это привело к ряду обвинений в адрес писателя. В диссертации «Творческая эволюция Булата Окуджавы и литературный процесс второй половины XX в.» С. С. Бойко приводит высказывания советских критиков о романе «Путешествие дилетантов», где отмечается подражание Окуджавы

Набокову, за которым закрепилась репутация безродного «пере-кати-поля», антисоветского человека «без корней» [Бойко: 356].

С. Н. Плеханов:

Да и вкусы князя говорят за себя — надо ведь быть довольно необычной и, конечно, весьма утонченной натурой, чтобы увлечься «лолитой» с острыми ключицами [Плеханов: 4].

Это обвинение Окуджава парировал:

Не знаю, какого сорта женщины импонировали тому же критику, но он в азарте отрицания воскликнул, демонстрируя эрудицию, что князь увлекся “лолитой” с острыми ключицами». И вновь горячность подвела. Ничего себе Лолита — 22-летняя женщина, готовая пожертвовать собой ради любимого человека [Окуджава 2: 4].

Однако Бойко не отрицает, что в романе «Путешествие дилетантов» есть черты набоковской поэтики, утверждая, что Окуджава ориентируется не только на «Лолиту», но в большей степени на роман «Ада, или радости страсти», рассуждая о «феноменологии страсти как таковой» [Бойко: 357].

Кроме того, необходимо упомянуть о двукратном обращении Набокова к «Сентиментальному маршу», о чем Окуджава знал и чем, как отмечает С. Б. Рассадин, «тихо гордился» [Рассадин: 414]. Вначале двустихие из «Сентиментального марша» возникает в англоязычном романе “Ada or Ardor: A Family Chronicle” («Ада, или радости страсти»), а в 1966 г. Набоков переводит стихотворение целиком. Б. Бойд отметил, что «Сентиментальный марш» Булата Окуджавы — «первое произведение советского автора, переведенное Набоковым из уважения, а не из презрения» [Бойд: 604].

Возникает вопрос о причинах, по которым Набоков, чуждый любому проявлению коллективистского сознания (вспомним соответствующий эпизод общего пения под гитару в рассказе «Облако, озеро, башня»), дважды обратился к произведению поэта, чьи песни исполнялись именно таким образом. Вероятно, героический пафос мученической смерти «Сентиментального марша» был близок настроению ранних произведений Набокова. Тема казни, которая «отпускает человека на родину» [Битов: 15], актуализируется в лирике Набокова, являясь результатом глубокого переживания послереволюционной потери дома. Стихотворение «Расстрел» фактически повторяет сюжет «Сентиментального марша» и одновременно является «лирическим предшественником»

романа «Подвиг», в котором имя главного героя, Мартын, реализует «мотив мученичества» [Шраер]. Тема возвращения на Родину развивается в рассказе «Посещение музея» и в романе «Приглашение на казнь». Переводом «Сентиментального марша» Набоков будто бы оспаривает собственный тезис: «Я никогда не вернусь, по той простой причине, что вся Россия, которая мне нужна, всегда со мной: литература, язык и мое собственное русское детство. Я никогда не вернусь. Я никогда не сдамся. И в любом случае гротескная тень полицейского государства не будет рассеяна при моей жизни» [Мельников: 117].

Отметим, что исследователи не рассматривали переключки между автобиографическими романами писателей, хотя уже в названиях, отсылающих читателя к навсегда потерянному миру, обнаруживается общее смысловое ядро. Более того, взявшись за написание автобиографий, писатели преследовали схожие цели. А. А. Долинин выделяет следующие причины, побудившие Набокова не к переводу английской версии автобиографии “Conclusive evidence”, а к ее переписыванию: «если “Conclusive evidence” — это мемуар незнакомца, который претендует на место в чужой литературе и стремится доказать, что его прошлое заслуживает внимания, то “Другие берега” — это мемуар известнейшего писателя, который уже все доказал и теперь создает биографический фон для своих произведений» [Долинин: 31]. Набоков сознательно избегает «общих мест» при описании юности, поскольку ключевая задача повествования — продемонстрировать процесс формирования исключительных черт его личности. Цель Набокова — не ностальгия по потерянному детскому раю, а утверждение собственной индивидуальности в рамках воссоздаваемой им модели «не-утрачиваемого времени», которое вечно благодаря точности деталей.

Окуджава пишет «Упраздненный театр» в начале 1990-х гг. — в кризисный для писателя период, который связан не только с утратой прямого диалога с читателем, но и с эпизодами травли. На употреблении именно этого слова настаивает Д. Л. Быков: «Окуджава предельно четко манифестировал определенный тип человека, и этот тип — так уж случилось — многим ненавистен» [Быков]. Автобиографический роман стал еще одной попыткой объяснения своего генезиса, своих истоков — и в этом задачи Окуджавы близки набоковским. Однако опыт создания

автобиографии для Окуджавы значительно более трагический. Одной из важных задач семейной хроники «Упраздненный театр» является осмысление роли родителей в произошедших катастрофических событиях эпохи, с этим связан ключевой для текста мотив покаяния. Писатель пристально вглядывается в картины своего детства и образы большевиков-родителей, пытаясь проанализировать как факт собственной причастности к создаваемому ими миру, так и с детства ощущаемую чуждость ему.

Вслед за Набоковым Окуджава подчеркивает в биографии эпизоды, трагическим образом отличающие его от современников (и в этом — принципиальное отличие от «Охранной грамоты» Пастернака, оказавшей влияние как на автобиографию Набокова, так и на роман Окуджавы). Мы видим взгляд ребенка, постепенно начинающего сомневаться в абсолютной истинности окружающего мира. Вспомним эпизод с бедной девочкой на пляже в Евпатории:

При этом на тебя смотрит, почти заглядывая в рот, смешное существо на тонких ножках в заношенной не летней юбочке и в дырявой шерстяной кофточке с чужого плеча, несмотря на полдневный зной. Оно впиивается острыми глазами в твое мороженое, на острой шейке шевелится комочек, и кончик языка время от времени поглаживает сухие губы [Окуджава 3: 148].

Тщательно конструируемая картина райского бытия разрушается изнутри. Это связано, в первую очередь, с «разомкнутостью» детского взгляда, готовностью впустить в свой мир людей, в корне отличающихся от привычного окружения (например, семью слесаря). Осознание своей «инаковости» нередко провоцирует неловкость мальчика в общении со сверстниками. Отчасти это связано с природным аристократизмом, в равной мере присущим автобиографическому герою как Набокова, так и Окуджавы. Г. Г. Хазагеров и С. В. Хазагерова в статье «Окуджава и аристократическая линия русской литературы» называют Окуджаву «опальным дворянином» (см.: [Хазагеров, Хазагерова]). Герой «Упраздненного театра» ощущает себя чужим и в мире Каминских, бывших хозяев арбатской квартиры, и во дворе, где Ванваныча воспринимают как высокомерного сына начальника. Схожим образом ощущает себя юный герой Набокова в среде либерального Тенишевского училища.

Отметим эпизод из «Упраздненного театра», связанный с вызовом извозчика к воротам школы. Вероятно, эта сцена отсылает читателя к ежедневным поездкам Набокова в училище на машине с личным шофером:

Так, после уроков, в один январский день неведомая сила повлекла его в школьную канцелярию, и на виду у благоговейщей бухгалтерши он позвонил на конный двор горкома партии и сани, горкомовские сани, предназначенные для его отца, потребовал прислать к подъезду школы. Он медленно спускался по лестнице, медленно шел к выходу. Ноги у него дрожали, и внезапная тошнота подкатила к горлу. Он вышел на школьное крыльцо. Сани уже стояли на положенном месте. Лошадь была неподвижна. Кучер, закутанный в тулуп, — тоже. Увидев все это, он даже решил незаметно улизнуть — пусть потом выясняют, кто вызывал, но подошел к саням и взгромоздился на сиденье, и подумал, как жаль, что никто из учеников его не видит, что Сара не видит... Коснеющим языком назвал адрес. Кучер оглянулся через плечо, внимательно взгляделся в него и кивнул. И поехали. До дома было каких-нибудь триста метров. Он знал, что теперь не оправдаться, но бес распоясался безобразно. Дома никого не было. Сани растворились в январском морозце. Хотелось плакать и есть [Окуджава 3: 276].

Прежде всего я смотрел, который из двух автомобилей, «Бенц» или «Уолзлей», подан, чтобы мчать меня в школу <...> Не помню, чтобы когда-либо погода помешала мне доехать до училища всего в несколько минут. <...> Перепрыгнув через подворотню, я бежал по туннельному проходу и пересекал широкий двор к дверям школы [Набоков 3: 262].

Особой причиной раздражения было еще то, что шофер «в ливрее» привозит «барчука» на автомобиле, между тем как большинство хороших теннисцев пользуется трамваем [Там же: 265].

По-настоящему комфортно герои обоих романов ощущают себя только дома, то есть в той противоречивой атмосфере, которая их сформировала. Родители Набокова — высшая аристократия, разделяющая либеральные взгляды, семья Окуджавы — непримиримые большевики, мечтающие назвать ребенка Дорианом в честь одного из самых декадентских текстов мировой литературы. Важно отметить, что и Набоков, и Окуджава уделяют огромное значение описанию отношения в семье к книгам. Бойко отмечает, что «менталитет семей, в которых выросли герои хроники

«Упраздненный театр», включает традиционное уважение к ценностям, олицетворяемым книгой» [Бойко: 505]. Единственный раз, когда Шалико пользуется партийными привилегиями — покупка книг, Ашхен же восстанавливает справедливость, утверждая, что Пушкин значительнее Демьяна Бедного, несмотря на противоположную точку зрения партии.

Мир дома в «Упраздненном театре» очень близок райскому бытию набоковского детства, и Окуджава будто бы старается изобразить его таким. В семье Ванваныча мы видим гармоничное многоязычие, схожее с набоковским: «Когда я вижу ваши глаза, мне хочется сказать вам “Мама!”, а потом по-грузински “Дэда!”, а потом по-армянски “Майрик!”» [Окуджава 3: 130], и особый интерес к разветвленной родословной.

Юные возлюбленные Ванваныча напоминают образы набоковских нимфеток. Реалистичные описания явно строятся не без опоры на традицию предшественника:

Жоржетта: Жоржетта такая стройная, черные локоны на матовом лобике, медленные распевочки вместо слов, быстрый лукавый глаз, красные горячие губки, и все у нее — обожаемое. «Мамочка, я обожаю Жоржетту!» [Там же: 65].

Люля: «Как ты вырос!» — воскликнула Люлю и обняла его, и крепко прижала к себе, и его поразила перемена, происшедшая в ней. Она стала с ним вровень, он впервые догнал ее в росте, но она выглядела совсем взрослой, а тонкая ниточка, что связывала их все годы, совсем истончилась... У нее были длинные, стройные ноги, не те детские костлявые спички, да и никакого лечебного корсета уже не было. У нее были сильные руки взрослой женщины, и два упругих горячих шара ткнулись ему в грудь. Но не было и шеи почти, и крупная красивая Люлюшкина голова покоилась прямо на широких плечах. «Видишь, — сказала она, демонстрируя прямую спину, — никакого горба!» У нее был все тот же большой рот и белозубая улыбка, и внимательные глаза густого сливового цвета. Сестра!.. [Там же: 241].

Сара: Хорошо еще, что была на свете Сара Мизитова! Стройная фигурка этой девочки, ее серое платьице с белым воротником... эта голубоглазая татарочка с гладкими черными волосами... Даже когда она обувалась в большие валенки с широкими раструбами и оттуда выглядывали ее тонкие ножки, которые тогда казались еще тоньше, — даже тогда она была прекрасна! И даже неуспехи в математике и недавно возникший бес не могли отравить его жизнь. И все

сильнее и сильнее обуревало его желание повести Сару в цирк [Окуджаву 3: 278].

Нина: У Нинки стройные ножки, тоненькие, но не худые. Она в дырявых рейтузах, как тифлисский Нерсик. У нее овальное лицо, чуть бледное, на лбу — русая челочка. Губы красные. Глаза голубые. На руках цыпки. Под длинными, давно не стриженными ногтями — черная каемочка [Там же: 171].

Он узнал уже, как рождаются дети, и поэтому по-новому глядел на Нинку Сочилину при встрече, и два бугорка на ее груди были пухлые, упругие, горячие, эти самые... которые хотелось поместить в ладонь и посмотреть ей в глаза [Там же: 291].

Отец в мире детства «Упраздненного театра» кажется ребенку всесильным и непоколебимым. Любопытно, что фигуры отцов и их трагическая смерть (Ш. С. Окуджаву был расстрелян в чекистском подвале, а В. Д. Набоков — российский либерал, не принявший революции, застрелен террористом) непосредственно связаны в текстах обоих писателей с шахматной игрой. Б. Бойд отметил, что «Набоков выстраивает приводящий к смерти отца рисунок судьбы как последовательность шахматных ходов, совершаемых неведомыми силами» [Бойд: 198]. Герой «Упраздненного театра» связывает арест отца и последовавшую за этим смерть с игрой в шахматы: «Ванванч спускался во двор и пытался себе представить папу в тюрьме, но ничего не получалось. Папа сидел на траве над шахматной доской и протягивал ладонь к очередной фигурке, узкое его запястье выгибалось, и фигурка соперника взлетала в воздух... Мат!.. Он всегда побеждал» [Окуджаву 3: 293]. Сюжет шахматной игры появляется в романе неоднократно. Первое знакомство Ванваныча с игрой очень напоминает сюжет из «Защиты Лужина»:

Отведав эклеров, Ванванч слоняется по комнате, пораженный ее размерами, и вдруг у самого окна видит чудо: круглый полированный столик. На его лоснящейся поверхности вырисовываются черно-белые клетки, уставленные громадными костяными шахматными фигурами. Фигуры располагаются друг против друга. Две армии — розовая и голубая. Мрачные, насупившиеся, сосредоточенные воины с колчанами на спинах, со щитами и мечами. Изысканные томные офицеры в широкополых шляпах с перьями. И короли в ниспадающих мантиях. И королевы с таинственными улыбками. И кони,

вставшие на дыбы... Волшебное царство тяжеловесных фигур, застывших в предвкушении поединка [Окуджава 3: 180].

На протяжении всего текста оазис спокойствия разрушается. Окуджава пытается воссоздать атмосферу детского райского бытия, отгороженного от окружающей неустойчивой советской действительности. Однако мир исторической реальности постоянно врывается в сознание ребенка, заставляя Ванваныча усомниться в ценностях большевистской системы и непоколебимости коммунистических идей, яркими приверженцами которых являются родители. Сконструированный рай оказывается подставным, театральным и в результате «упраздненным». Подобным образом революционные идеи аристократических слоев общества (В. Д. Набокова — предводитель партии эсеров) приводят в итоге к 1917 г.

Оба героя автобиографических повествований становятся изгнанниками из того мира, где, говоря словами Л. Н. Толстого, «все счастливы одинаково». С этим связан мотив рока, разрушающего жизнь человека, неспособного противостоять крушению любимого мира. Это провоцирует авторскую иронию, становящуюся стилистической доминантой текстов при описании исторических событий, вторгающихся в картины мирного детства.

Парадиз Набокова рушится исключительно под давлением внешних сил: кажется, что если не случилось бы тех трагических событий, то вся жизнь героя так и протекала бы пусть и в искусственно созданном, но раю. Внутренне картины детства цельны и гармоничны, именно поэтому писатель возвращается к ним снова и снова в других текстах, что позволило В. В. Ерофееву считать «Другие берега» своеобразным «метароманом» [Ерофеев: 127]. Детский рай Набокова не заканчивается с крушением мира собственного детства: став отцом, герой пытается реконструировать его для сына. Благодаря этому роман композиционно образует круг.

Распад мира детства в «Упраздненном театре» преподносит с двух точек: извне и изнутри. Повествователь одновременно заново переживает события прошлого и наблюдает за ними со стороны: «Ау, мое прошлое! Такое далекое, что нету сил воскрешать все это. Прощай, прощай! — кричу я нынче все тише и тише, то ли стыдясь, то ли задыхаясь» [Окуджава 3: 198]. Воскрешая юношеские годы, рассказчик уделяет пристальное внимание

всевозможным деталям и мелочам: «Детали, детали... разрозненные, почти неуловимые, мгновенное вспыхивающие в тумане времен и гаснущие, и не тревожащие до очередной вспышки» [Окуджава 3: 229]. Бойд отметил, что «сознание абсурдности убывания времени заставляет Набокова лелеять свой мир, пытаться, напрягая все силы разума, сохранить драгоценные мелочи, которые иначе никогда уже вернуть не удастся» [Бойд: 197].

В попытках рассказчика «Упраздненного театра» заглянуть в будущее, несмотря на то, что «никому из простых смертных не дано разглядеть изощренные рисунки грядущего и того, что дорожки, кажущиеся параллельными, сходятся, и в скором времени им суждено пересечься — со скрежетом, стенаниями и кровью», угадывается набоковский ритм Мнемозины: «Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста» [Набоков 3: 152].

Для Набокова лейтмотивом всего творчества стало изгнничество, ощущаемое будущим писателем с детства: в Выре и на море с родителями, — оно же впоследствии стало «основным ингредиентом его творческой зрелости» [Бойд: 191]. Для Окуджавы этим рефреном, как отметил Быков, стала мелодия утрат:

Может быть, вот тогда и возникла впервые скорбная и неостановимая мелодия утрат: один за другим, одно за другим, все чаще и быстрее... И эта мелодия сопровождает его в продолжение всей жизни. Ее нечеткие полутона, заглушаемые дневными событиями, откладываются в памяти, в сердце, в душе, если хотите. Он думал об этом постоянно, ибо мелодия переполняла все его существо, а жизнь без нее казалась невозможной. Чтобы удостовериться в том, должно было пролететь пятьдесят девять лет. Придавленный этой глыбой, я слышу мелодию утрат особенно отчетливо. Еще торжественней звучат духовые инструменты, еще отчаянней — барабан и тарелки, еще пронзительней — скрипки и виолы. Голоса моих кровных родичей — умерших и ныне здравствующих — сливаются в самозабвенном гимне. Слов нет. Один сплошной бесконечный выдох [Окуджава 3: 44–45].

Как мы видим, Окуджава, осмысляя свою биографию в контексте «большой истории», а также варьируя автобиографический миф, во многом опирался на набоковскую традицию. Два автобиографических романа, разделенные практически полувеком, пред-

ставляют собой вариации на тему утраченного рая в переставшей существовать реальности; два опыта взросления, трагически обрывающегося и ставящего вопросы, которые преследуют героев на протяжении всей жизни. Близость текстов определяется сходством тематики и поэтики. Однако важно заметить, что биография Окуджавы в большей степени, чем роман Набокова ориентирована на социальный контекст: писателю важно осмыслить вину собственной семьи на фоне исторических событий. Вместе с тем Окуджаве было необходимо продемонстрировать свою непосредственную связь с романами модерниста Набокова, для чего он использует стилистические приемы предшественника, выстраивая собственную автобиографию с опорой на его текст. Для «Других берегов», в свою очередь, не столько важна связь с историческим и социальным контекстами, сколько с более широким литературным контекстом. Набоков неоднократно подчеркивает свою преемственность по отношению к русской классической литературе, что подробно анализирует Б. В. Аверин в книге «Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции» [Аверин]. Точка зрения героя «Других берегов» более эгоцентрична: рассказчик увлечен самим процессом воспоминания. В детский рай не врываются чужие беды и страдания, он рушится лишь под действием внешних катаклизмов. Мир романа Окуджавы менее целостный, поскольку в основе его лежит диктуемая государством идеология. Рай оказывается искусственным, а переживаемый героем опыт его разрушения потому — более трагическим. Детство заканчивается вместе с арестом родителей: декорации рушатся, а гармония становится навсегда утраченной и невозможной.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверин: *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.
- Битов: *Битов А. Г.* Ясность бессмертия (Воспоминания непредставленного) // *Круг: Поэтические произведения; Рассказы.* Л., 1990.
- Бойд: *Бойд Б.* Владимир Набоков: Американские годы. СПб., 2010.
- Бойко: *Бойко С. С.* Творческая эволюция Булата Окуджавы и литературный процесс второй половины XX века / Диссертация д-ра филологических наук. М., 2011.

- Быков: *Быков Д. Л.* Булат Окуджаву. М., 2009 / http://belousenko.com/books/bykov/bykov_okudzhava.htm (дата просмотра: 20.04.2017).
- Долинин: *Долинин А. А.* Истинная жизнь писателя Сирина после «Дара» // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2008. Т. 5.
- Дюбанкова: *Дюбанкова О. Н.* Восприятие В. Набокова в русской критике (1921–1991). М., 2008.
- Ерофеев: *Ерофеев В. В.* Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. 1988. № 10.
- Мельников: *Мельников Н. Г.* Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. М., 2002.
- Набоков 1: *Набоков В. В.* Другие берега: Романы, рассказы. М., 1989.
- Набоков 2: *Набоков В. В.* Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега (фрагменты). Романы. М., 1988.
- Набоков 3: *Набоков В. В.* Другие берега // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2008. Т. 5.
- Окуджаву 1: *Окуджаву Б. Ш.* «Я никому ничего не навязывал...» М., 1997.
- Окуджаву 2: *Окуджаву Б. Ш.* С историей не расстанусь / Беседовала И. Ришина // Лит. газ. 1979. 23 мая.
- Окуджаву 3: *Окуджаву Б. Ш.* Упраздненный театр. Нижний Новгород, 2000.
- Плеханов: *Плеханов С. Н.* Анатолий Курагин, возведенный в Печорины? // Лит. газ. 1979. 23 мая.
- Рассадин: *Рассадин С. Б.* Книга прощаний: Воспоминания о друзьях и не только о них. М., 2004.
- Хазагеров, Хазагерова: *Хазагеров Г. Г., Хазагерова С. В.* Окуджаву и аристократическая линия русской литературы // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаву. М., 2005. Вып. 2.
- Шраер: *Шраер М. Д.* О концовке набоковского «Подвига» // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277) / <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shaer.html> (дата просмотра: 29.09.2017).

ЖУКОВСКИЙ И БАТЮШКОВ
В МИСТИФИКАЦИИ В. ХОДАСЕВИЧА
«ЖИЗНЬ ВАСИЛИЯ ТРАВНИКОВА»

Елизавета Сенаторова
(Москва)

Мистификация В. Ходасевича «Жизнь Василия Травникова» (1936) является одним из его последних художественных текстов. Она была прочитана на вечере в парижском зале “Musée Social”, и слушатели безоговорочно поверили в реальное существование поэта. Даже Адамович, с которым Ходасевич вел непрерывную литературную полемику, говорил: «Несомненно, Травников был одареннейшим поэтом, новатором, учителем» [Ходасевич: 539]. После этого в газете «Возрождение» (где изначально был анонс вечера) писали, что это было «явление значительное в литературной жизни русского зарубежья» [Возрождение: 3]. Позже Ходасевич, однако, совершил саморазоблачение, признавшись, что личность Травникова была им мистифицирована.

Повесть осталась малоисследованной, существует лишь несколько работ, посвященных ей: это статья М. Назаренко «“Жизнь Василия Травникова” В. Ходасевича: поэтика мистификации» [Назаренко] и комментарии А. Зорина к 4-томному собранию сочинений поэта [Ходасевич: 516–517, 539]. О мистификации Зорин писал: «Ходасевич сплел тончайшую сеть биографии для своего литературного персонажа из множества отдельных линий жизнеописаний писателей XVIII–XX вв.» [Там же: 516]. В тексте можно найти отголоски творчества и Боратынского, и Пушкина, и С. Киссина, однако в нашей статье мы ограничимся двумя поэтами, ключевыми для поэтики мистификации, — В. А. Жуковским и К. Н. Батюшковым.

Для пояснения значимости этих двух поэтов, приведем цитату из финального пассажа повести: «Не Карамзин, не Жуковский, не Батюшков, а именно Травников начал сознательную борьбу с условностями книжного жеманства, которое было одним из наследий XVIII столетия... Впоследствии более других приближа-

ются к Травникову Боратынский и те русские поэты, чье творчество связано с Боратынским» [Ходасевич: 115]. Выделяя Травникова на фоне ведущих литераторов начала XIX в., Ходасевич говорит о значимости и уникальности личности поэта, а также указывает на то, что именно эти «старшие» представители литературного мира важны для текста. В статье мы сосредоточимся на конкретных пересечениях биографии Травникова с биографиями Жуковского и Батюшкова.

Первое, что роднит Жуковского и Травникова — факт незаконнорожденности. Жуковский был рожден от пленной турчанки, а Травников был ребенком в незаконном браке. Как и Жуковский, Травников учился в благородном пансионе при Московском университете. Он, однако, поступил туда сразу же после того, как Жуковский окончил пансион, и уже не застал время «Дружеского литературного общества». Позже, познакомившись с ним в салоне Хераскова, Травников отрицательно отнесся к поэту и не принял его линию творческого развития.

Здесь важно упомянуть книгу А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский: поэзия чувств и сердечного воображения», к которой Ходасевич, скорее всего, обратился, составляя характеристики литераторов из салона Хераскова. Книга Веселовского, перевернувшая взгляд на поэта XIX в., была очень важна для символистов, Блок отзывался о ней как о «целой энциклопедии эпохи», в которой «Перед читателем — живой, реальный Жуковский» [Блок: 570]. Веселовский описал жизнетворческие практики Жуковского, увидел в нем не искренность, а именно «сотворение» своего образа. Отметим, что Жуковский кажется Травникову неискренним. Это обстоятельство, вероятно, указывает на то, что Ходасевич, создатель Травникова, разделяет и заостряет концепцию Веселовского.

Другую параллель, которую можно провести между мистификацией и жизнеописанием Жуковского, — это история «неженитьбы» последнего на его племяннице Марии Протасовой. Ходасевич обыгрывает этот сюжет: отец Травникова поступает так, как Жуковский не поступил. Это приводит к трагическим последствиям: Травников лишен дворянского титула, а его отец призван в армию.

Сюжет с гибелью Елены (и в силу этого несостоявшейся свадьбы Травникова) напоминает эпизод из жизни Жуковского, свя-

занный со смертью М. Протасовой. Это событие оказало влияние на мировосприятие поэта, его жизнь теперь сопровождалась чувством «задумчивой меланхолии, которая наслаждается скорбью, любит одно минувшее, носится мыслию над гробами и в сетовании о мертвых находит сладость». Как отмечает Веселовский, Для него началась «жизнь воспоминания», будущее «уже не отымет счастья», а потому его остается просто ждать. Мария была для Жуковского ««поэзией жизни», под ее влиянием он стал поэтом личного чувства, благоговейного, элегического, но не страстного» [Веселовский]. В письме к А. П. Елагиной поэт писал: «Первый весенний вечер нынешнего года, прекрасный, тихий провел я на ее гробе» (цит. по: [Там же]). Этот фрагмент рифмуется с поэтической строчкой Травникова — «без слез упав на камень гробовой» [Ходасевич: 110]. В поэзию Травникова также проникает мотив любви и жизни за гробом. В последней строке его стихотворения к Елене приводится цитата из 5 песни первой части «Божественной комедии» Данте — “Amor condusse noi ad una morte” [Там же]. После текста Ходасевич приводит перевод — «Любовь соединит нас в смерти».

Назаренко отмечает, что в пятой песне Данте узнает историю любви Паоло и Франчески, которая проецируется на отношения Травникова и Елены, и «итальянские стихи играют ту же роль, что рыцарский роман в пятой песне “Ада»» [Назаренко]. Подчеркнем, что перевод стиха Данте искажен: глагол “condusse” в оригинале стоит в прошедшем времени и переводится как «привела». Автор мистификации, изменяя при переводе значение и форму глагола, вкладывает в цитату другой смысл. Если для Данте любовь физическая являлась причиной гибели Паоло и Франчески, то в переводе Ходасевича платоническая любовь приводит к единению героев после смерти. Писатель реализует одну из главных идей романтизма, заключающуюся в том, что любовь не прекращается после смерти героев.

После смерти возлюбленной Травниковым, как и Жуковским, овладевает чувство меланхолии и смирения с будущим. Покинув шумный город и вернувшись в родовое имение к пьянствующему отцу, он с безразличием относится ко всему, что его окружает. Это касается и крепостных крестьян, по отношению к которым «держался он так, словно их и не было», и отца, с которым он жил в разных частях дома, в силу чего редко виделся.

История отношений Травникова и Елены также напоминает историю любви Новалиса и Софии (с которой сравнивают историю гибели Протасовой и переживаний Жуковского). Новалис познакомился с Софией, когда ей было 13 лет. Травников познакомился с Еленой, когда она была такого же возраста, что и София. Герой старше героини на 10 лет, Новалис старше своей возлюбленной на 8 лет. Через год после знакомства произошла их тайная помолвка, а еще спустя 2 года София умерла от болезни. Она была «идеальной возлюбленной» для поэта, даже после ее гибели он чувствовал, что она рядом. Со смертью возлюбленной надежды Новалиса на светлую семейную жизнь были разрушены, а его чувство, которое он называл «религией», только усилилось. Его любовь к Софии описывали как мистическую и страстную. Об отношениях Елены и Травникова Ходасевич писал: «Так кончился этот роман, в котором с самого начала слишком много напоминало о смерти и в котором вообще многое было слишком необыкновенно. Такие истории никогда не служат вступлением к семейному благополучию» [Ходасевич: 108].

Сентименталистский тип чувствительности, присущий Новалису и Жуковскому («для сердца прошедшее вечно»), был положен в основу личности Травникова. Образы кладбища, цветов и мотив прогулок между надгробными плитами становятся ключевыми в его творчестве. Сама фигура Травникова вместе с сопутствующей идеей рока напоминает сентименталистские повести. В тексте встречаются образ скелета, стоящего в кабинете Гилюса вместо икон, — этот образ является квинтэссенцией сентименталистских кладбищенских мотивов. В дальнейшем скелет станет «остовом», упомянутым в эпиграмме Травникова («Я остова сего завидую судьбе: / Он сохранил все кости при себе» [Там же: 107]). Интересно отметить, что когда Измайлов и Бекетов, считав Травникова умершим, публикуют его произведения, поэт реагирует на это отрицательно, напоминая, что он еще жив.

Другой важный образ — это кладбище, ставшее «обычным местом прогулок» Елены и Травникова. На нем они собирали гербарий, на первой странице которого поэт написал стихотворение, пронизанное мотивом смерти. В этом тексте встречаются образы «мертвых засушенных цветов», «нетленных мумий» и «витающих душ». Они отсылают к сюжету, связанному с Жуковским, которого за «уныло-мечтательную, личную поэтику» и «поэзию

страдания» кн. Вяземский называл «гробовых дел мастером» [Веселовский]. В будущем на этом кладбище будет похоронена Елена, умершая от оспы.

В повести также встречаются некоторые образы и мотивы, которые могут отсылать к другим представителям литературного мира начала XIX в. Одним из таких традиционно романтических сквозных мотивов является мотив сумасшествия: отец Травникова ближе к концу своей жизни сошел с ума. В это время Травников написал большое количество стихотворений, среди которых прослеживается ряд «итальянских» мотивов. Переплетение этих двух линий, разделенных между разными героями, напоминает о личности Батюшкова. Напомним, что даже когда Батюшкова стали одолевать приступы безумия, он все равно вспоминал Италию и в беседах с друзьями оживленно рассказывал о своих путешествиях.

В целом «итальянские» мотивы встречаются на протяжении всей повести. Ходасевич упоминает дуэт из оперы «Роланд» Пиччини, который исполняют родители Травникова. Назаренко отмечает, что упоминание имени итальянского композитора связано с отсылкой к маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери»: «Нет! никогда я зависти не знал. / О, никогда! — ниже, когда Пиччини / Пленить умел слух диких парижан...» [Назаренко: 83]. Исследователь указывает, что Пиччини потерпел поражение в борьбе с Глюком, Сальери — с Моцартом, а Травников — в противостоянии литературе своей эпохи.

Как и Батюшков, Травников с детства изучал итальянский язык, на котором уже в 7 лет неплохо разговаривал. Оба поэта развили раннюю любовь к чтению, в том числе и на итальянском языке («Как бы то ни было, он читал много... Нужно думать, среди них было много стихов: французских, итальянских и русских...» [Ходасевич: 101]). Наставником Травникова была его мать, в то время как за нравственное воспитание Батюшкова взялся друг и родственник его отца М. Н. Муравьев. Именно он решил обратить внимание будущего поэта на классические произведения итальянской поэзии (к примеру, на текст Торквато Тасса «Освобожденный Иерусалим», переводом которого в последующие годы занялся Батюшков).

Позже Травников обучал итальянскому языку Елену. Как и Батюшков, Травников и Елена «вместе читали Данта и переводили

сонеты Петрарки» [Ходасевич: 107]). Назаренко отмечает, что изучение итальянского языка и история любви и гибели Елены делает образ возлюбленной Травникова «литературным» и связывает ее с образом Джульетты [Назаренко: 83]. Это утверждение нам представляется спорным. Во-первых, Травников и Елена не были из враждующих семей; во-вторых, смерть наступает только Елену, тогда как Травников продолжает жить и воспевать свою возлюбленную.

Назаренко также говорит об образах Лауры и Беатриче, воплощенных в Елене. Они, в свою очередь, отсылают читателя к стихотворению Батюшкова «На смерть Лауры»:

А ты, земля, вовек корысть не возвращала,
И мертвый нем лежит под камнем гробовым! <...>
Увы, чтоб повторять в час полночи рыданья
И слезы вечные на холодный камень лить! [Батюшков: 218]

Сравним теперь со стихотворением Травникова, посвященном гибели Елены, в котором встречаются похожие строки: «Разлуки нашей минул год четвертый. / Без слез упав на камень гробовой...» [Ходасевич: 100]. Кроме того, приведем эпитафию над могилой самого Травникова: «Прохожий! лживых слез не проливай над ним». Ходасевич использует в стихотворениях Травникова топос, появившийся в литературе в XV в., чтобы вписать своего героя в литературную традицию.

Вторая линия, связанная с Батюшковым, вплетена в биографию Травникова-старшего. Сумасшествие, достигшее Григория Ивановича в возрасте 57 лет, длилось всего лишь три года, однако смена его нрава и темперамента произошла гораздо раньше, после выхода в отставку в 1791 г. Травников-старший напоминает Батюшкова внешностью и поведением: «Полуседой, огрубелый, жилистый, он стал молчалив и скрытен» [Там же] — Ср.: «...человек сухой комплекции, с головой совсем седою <...> с голосом раздраженным <...> предстал предо мною» [Майков]. Такие качества болезненного характера Батюшкова как раздражительность, скрытность, внезапные порывы, пароксизмы и мизантропия также перенесены на личность Григория Ивановича: «...можно было подумать, что он беспрестанно сдерживает злобу <...> порой она прорывалась наружу <...> он просил оставить его в покое <...> выражая свою мизантропию тем, что ревниво

оберегал свое одиночество <...> начались приступы буйного помешательства». Его заключение во флигеле на берегу озера и регулярные припадки («иногда целыми сутками он стоял у окна, тряс решетку и выл» [Ходасевич: 110]) заставляли Травникова младшего откладывать дела и терпеливо ждать, когда «вой кончится». Это напоминает стихотворение Пушкина «Не дай мне, бог, сойти с ума»: «А ночью слышать буду я <...> Да визг, да звон оков» [Пушкин: 326]. Заметим, что это стихотворение Пушкина традиционно связывается с впечатлениями, которые поэт испытал во время посещения больного Батюшкова. Кроме того, сумасшествие отца, вероятно, оказало влияние на творчество Травникова, потому что Ходасевич отмечает, что в эти три года поэт особенно много писал.

Итак, мистификация, или биография Травникова построена из хорошо известных элементов, которые, объединенные в одном сюжете, создают уникальное жизнеописание, до этого абсолютно неизвестное читателю. Как мы пытались показать, одной из главных целей Ходасевича было сделать Травникова «собираемым» поэтом, в котором переплетаются фрагменты жизни и творчества других авторов.

ЛИТЕРАТУРА

- Батюшков: *Батюшков К. Н.* Стихотворения. Л., 1948 / http://dugward.ru/library/batushov/maykov_in_batushkov.html (дата просмотра: 12.03.2017).
- Блок: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5.
- Веселовский: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувств и «сердечного воображения». М., 1999 / http://dugward.ru/library/gukovskiy/veselovskiy_gukovskiy.html (дата просмотра: 04.02.2017).
- Возрождение: Возрождение. 1936. № 3907. 13 февраля.
- Майков: *Майков Л. Н.* Батюшков, его жизнь и сочинения. СПб., 1896 / http://dugward.ru/library/batushov/maykov_in_batushkov.html (дата просмотра: 12.03.2017).
- Назаренко: *Назаренко М. И.* «Жизнь Василия Травникова» В. Ходасевича: поэтика мистификации // Літературознавчі студії. Київ, 2008. Вип. 21. Ч. 2.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Сочинения: В 3 т. М., 1974. Т. 1.
- Ходасевич: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3.

ПРИРОДА И ГОРОД В КНИГЕ СТИХОВ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «КОГДА РАЗГУЛЯЕТСЯ»

Любовь Лукашенко
(Москва)

Анализируя связь лирики Б. Л. Пастернака с творчеством А. А. Блока (в частности — блоковские образы в цикле «Ветер»), сравнивая две поэтики, В. С. Баевский вывел антитезу «природа/город» [Баевский: 103]. Стихотворения из сборника Пастернака «Когда разгуляется» часто воспринимаются как стихи о природе, и действительно, в большей части текстов рисуется загородный пейзаж в различных его проявлениях — пространственных и сезонных, город же возникает значительно реже и преимущественно во второй части книги. Однако тема города для этого сборника весьма значима. Природа здесь — метафора Вселенной, включающая в себя и такие движущие силы жизни, как творчество. Так, уже в первом стихотворении процесс создания стихов сравнивается с цветением лип: «Я б разбивал стихи, как сад / Всей дрожью жилок / Цвели бы липы в них подряд / Гуськом, в затылок» [Пастернак: II, 149]; или, например, в стихотворении «После перерыва» Пастернак характеризует свою книгу как «весенний сборник», то есть использует природную метафору для обозначения всех стихов и общего настроения сборника. Стихи, действие которых разворачивается за городом, зачастую представляют собой «образ мира», отражение всего происходящего в мироздании. Стихотворение «Когда разгуляется» — гимн природе, подчеркивающий ее божественное происхождение: «Природа, мир, тайник вселенной, / Я службу долгую твою, / Объятый дрожью сокровенной, / В слезах от счастья отстою» [Там же: 161]. Название текста, вынесенное в заглавие сборника, — «природная» метафора, передающая как магистральный образ книги, так и ее настроение — принятие будущего. Природа носит отпечаток Бога, и именно поэтому ее образы можно использовать для выражения чаяний и переживаний. Творческий процесс, как и природа, по мысли позднего Пастернака, имеет божественное происхождение:

«И образ мира, в слове явленный, / И творчество, и чудотворство» [Пастернак: IV, 532].

Ощущение божественной сущности природы, использование метафор «природа — жизнь», «природа — творчество» в поэзии традиционно. Более того, присущее лирике Пастернака «единство мира», распространение черт лирического субъекта на мир вокруг — также уходит корнями в классическую традицию. Известно, что главные «певцы природы» в русской литературе XIX в. — Ф. И. Тютчев и А. А. Фет. Об их поэтическом стремлении к единению с природой писал Б. Я. Бухштаб:

Страстное стремление к слиянию с природой опосредовано в стихах Тютчева шеллингианской идеей живого единства и цельности всего мироздания. Шеллинг утверждал, что вся природа одушевлена, что она обладает единой «мировой душой». <...> Тот жизненный расклад, который постоянно ощущал Тютчев, осознавался им в метафизическом плане как разлад между человеком и природой; пути преодоления разлада, казалось ему, — в слиянии, в ощущении слитности своей жизни с общей жизнью природы. <...> Тут за искусственными конструкциями Шеллинговой философии чувствуется безграничная любовь к природе, подлинная жажда погружения в «мир природы» как величайшего счастья для исстрадавшейся души. Но восторженный призыв сопровождается характерным ограничением: «И жизни божеско-всемирной / Хотя на миг причастен будь!» [Бухштаб: 32–33].

У Пастернака, конечно, никакого ограничения нет — герой всецело включен в происходящее вокруг него. В ранних стихах поэт наделяет всю окружающую действительность собственными эмоциями (так, солнце сочувствует герою, когда тот не может дожждаться встречи с возлюбленной: «И солнце, садясь, соболезняет мне» [Пастернак: I, 116]), в поздних — скорее описывает природу, стремясь ее познать и найти в ней отражение своих размышлений (ход времени в стихотворении «Снег идет» уподобляется явлениям природы и творчества — двум ключевым образам книги: «Может быть, за годом год / Следуют, как снег идет, / Или как слова в поэме?» [Там же: II, 178]).

В книге «Когда разгуляется» преобладают «весенние» и «летние» стихи. О природе в поэзии Фета Бухштаб писал:

Внешний мир как бы окрашивается настроениями лирического героя, оживляется, одушевляется им. С этим связан антропоморфизм, характерное очеловечение природы в поэзии Фета. Это не тот антропо-

морфизм, который всегда присущ поэзии как способ метафорической изобразительности. <...> когда у Тютчева деревья бредят и поют, тень хмурится, лазурь смеется, свод небесный вяло глядит, а гвоздики лукаво глядят, — эти предикаты уже не могут быть поняты как метафоры. <...> Фет идет в этом дальше Тютчева. <...> Человеческие чувства приписываются явлениям природы без прямой связи с их свойствами. Лирическая эмоция как бы разливается в природе, заражая ее чувствами лирического «я», объединяя мир настроением поэта [Бухштаб: 114–115].

Таким образом, Пастернак следует именно тютчевско-фетовской «антропоморфной» традиции изображения природы, и это касается описания всех времен года:

Кто этот баловник-невежа
И этот призрак и двойник?
Да это наш жилец приезжий,
Наш летний дачник-отпускник.

<...>

Степной нечесанный растреп,
Пропахший липой и травой,
Ботвой и запахом укропа,
Июльский воздух луговой

(«Июль») [Пастернак: II, 155].

Иван-да-марья, зверобой,
Ромашка, иван-чай, татарник,
Опутанные ворожкой,
Глазеют, обступив кустарник

(«Тишина») [Там же: 157].

Перед ними заборы садов.
Оба спорят, не могут уняться.
За разборами их неладов
На дороге деревья толпятся¹

(«Ночной ветер») [Там же: 155].

Июль именуется «дачником»; травам, цветам деревьям приписываются человеческие качества, и приведенные нами примеры — лишь малая часть всего природного антропоморфизма «Когда разгуляется». У Пастернака «очеловечивание» природы еще сильнее,

¹ Ср. из «Второго рождения»: «Ты здесь, мы в воздухе одном...» (1931): «На побежденной мостовой / Устало тополя толпятся» [Пастернак: II, 75].

чем у его предшественников, оно буквально доводится до предела: так, в стихотворении «Тишина» в звуках, издаваемых ручьем, слышится человеческая речь:

Звения на всю лесную падь
И оглашая лесосеку,
Он что-то хочет рассказать
Почти словами человека.

(«Тишина») [Пастернак: II, 157].

Переходя к более частным примерам схожего взгляда на природу в поэзии Фета и Пастернака, взглянем на образы деревьев пастернаковского стихотворения «Липовая аллея» (1957) и фетовского «В саду» (1854). В последнем липы рисуют картины прошлого, воскрешают память героя:

Густые липы те ж, но заросли слова,
Которые в тени я вырезал искусно,
Хватает за ноги заглохшая трава,
И чувствую, что там, в лесу, мне будет грустно.
Как будто с трепетом здесь каждого листа
Моя пробудится и затрепещет совесть,
И станут лепетать знакомые места
Давно забытую, оплаканную повесть [Фет: 217].

Память — ключевая тема книги «Когда разгуляется», и природа, помимо многочисленных зашифрованных в ней тем, служит одним из механизмов связи с прошлым, и, как следствие, идейной направленности «Когда разгуляется» — механизмом возвращения и воскресения. Вообще, липы (впрочем, как и иную растительность) можно считать частым образом позднего творчества Пастернака. А. А. Якобсон отмечал, что липа — «неизменно образ воскресающе-вековечного и страстного в контексте позднего Пастернака» [Якобсон: 128].

Там липы в несколько обхватов
Справляют в сумраке аллей,
Вершины друг за друга спрятав,
Свой двухсотлетний юбилей [Пастернак: II, 159].

Липы возникают при описании первого возвращения Юрия Живаго в Москву, как бы намекая на будущие повторения этого со-

бытия, на воскрешение прошлого в памяти героя, а также, возможно, на ключевую мысль романа о преодолении смерти:

Доктор не мог подойти к окну вследствие давки. Но он и не глядя видел в воображении эти деревья. Они росли, наверно, совсем близко, спокойно протягивая к крышам вагонов развесистые ветки с пыльной от железнодорожной толкотни и густой, как ночь, листвою, мелко усыпанной восковыми звездочками мерцающих соцветий. **Это повторялось весь путь. Всюду шумела толпа. Всюду цвели липы.** Вездесущее веяние этого запаха как бы опережало шедший к северу поезд, точно это был какой-то все разъезды, сторожки и полустанки облетевший слух, который едущие везде заставляли на месте, распротравившимся и подтвержденным [Пастернак: IV, 156].

Образ природы в книге «Когда разгуляется», различные его проявления можно было бы охарактеризовать строками известного тютчевского стихотворения «Не то, что мните вы, природа...». В стремлении слиться с природой Пастернак продолжает линию Тютчева, в ее «очеловечивании» — линию Фета. В «Когда разгуляется» природа, хранящая память о былом, смена времен года, заключающая вечное воскресение и повторение, — механизмы «поиска утраченного времени» и победы над смертью.

В «Четырех отрывках о Блоке», выделенных в единый цикл «Ветер», загородное пространство вновь доминирует над городским. «Четыре отрывка...» насыщены блоковскими образами в описании как природы, так и города. В «Широко, широко, широко» «барчук» (то есть Блок) увлечен косьбой. В изображении «барчука» звучит не только ирония: Блок мечтал о слиянии с народом, и потому, должно быть, и «обманулся» революцией, как и сам Пастернак. Напрямую городской пейзаж (наравне с сельским) возникает только в четвертом стихотворении цикла «Зловещ горизонт и внезапен...». При очевидно блоковских параллелях в этом тексте есть и «общесимволистские» образы. В поэзии символистов город часто оказывается местом сатанинского действия. М. Л. Гаспаров отметил, что на метрическое решение «Четырех отрывков...» повлияло стихотворение Блока «Опять с вековой тоскою...» (из цикла «На поле Куликовом», 1908) и стихотворение Андрея Белого «Довольно: не жди, не надейся...» (1908). Опираясь на взаимосвязь метра и смысла, скажем подробнее о символистских образах цикла «Ветер». «Ржавое и багряное» городское небо в стихотворении Пастернака, возникшее после

«ног косаря» и прочих деревенских реалий — это противопоставление города и природы, имеющееся также в стихотворении Белого «Шоссе»:

За мною грохочущий город
 На склоне палящего дня.
 Уж ветер в расстегнутый ворот
 Прохладой целует меня.
 В пространство бежит-убегает
 Далекая лента шоссе.
 Лишь перепел серый мелькает,
 Взлетая, ныряя в овсе.
 Рассыпались по полю галки.
 В деревне блеснул огонек.
 Иду. За плечами на палке
 Дорожный висит узелок [Белый: I, 91].

Этим же размером — АмЗжм — написаны и стихи цикла «Ветер», и процитированное стихотворение Белого, и ряд стихов книги «Пепел», куда и вошло «Шоссе». Эта книга полнится трагическим переживанием судьбы России, посвящена «памяти Некрасова» и снабжена некрасовским эпитафием («Что ни год — уменьшаются силы...»). В целом «Пепел» можно разделить на откровенно подражательные Некрасову стихи (где действие обычно разворачивается в загородном пространстве) и «типично символистские», где город — средоточие чего-то мрачного и неизвестного, но и в них, конечно, ощутимо влияние Некрасова. Обратимся к некоторым из них:

В пространствах, где вспыхивал пламень,
 Повис сиротливый дымок.
 Он гладил и землю, и камень,
 И ржавые обручи ног.
 Железные обручи звоном
 Упали над склоном речным:
 Пропели над склоном зеленым —
 Гремели рыданьем родным.
 («Каторжник») [Там же: 97].

Порыв разгулявшейся стужи
 В полях разорвется, как плач.

Вон там: — из серебряной лужи
 Пьет воду вздохмаченный грач.
 Вон там: — его возгласам внемлет
 Повис сиротливый дымок.
 Он гладил и землю, и камень,
 И ржавые обручи ног
 («Бурьян») [Белый: I, 96].

Скорее всего, в «Четырех отрывках о Блоке» есть и влияние поэзии Некрасова, преломленное в младосимволистской призме. Заметим, что в поэме «Мороз, Красный нос» доминирует интересующий нас АмЗ. О своей близости с Белым Пастернак писал, например, в письме исследователю русского символизма Д. Е. Максиму 14 октября 1956 г.:

И как меня всегда возня на эту тему возмущала; — покойного Вячеслава Иванова, например, удивляло, как меня, человека естественного и, как он думал, сильного, мог привлекать Андрей Белый (с соответственными намеками на тему о слабосилии). Нечего было людям делать! [Пастернак: X, 181].

Так или иначе, изображение как загородного, так и городского пространства в цикле «Ветер» продолжает литературную традицию XIX в. в младосимволистском преломлении.

Обратимся к другим городским стихам Пастернака. С образа города начинается стихотворение «Вакханалия» («Город. Зимнее небо. / Тьма. Пролеты ворот...» [Там же: II, 180]), занимающее особое место в книге «Когда разгуляется» благодаря его многосюжетности и объему, близкому к «поэмному». Напомним, что город — ключевой образ романа «Доктор Живаго». Незадолго до смерти Юрий Живаго вдохновлен атмосферой окружающего города:

Живой, живо сложившийся и естественно отвечающий духу нынешнего дня язык — язык урбанизма. Я живу на людном городском перекрестке. Летняя, ослепляемая солнцем Москва, накаляясь асфальтами дворов, разбрасывая зайчики оконницами верхних помещений и дыша цветением туч и бульваров, вертится вокруг меня и кружит мне голову и хочет, чтобы я во славу ей кружил голову другим. Для этой цели она воспитала меня и отдала мне в руки искусство. Постоянно, день и ночь шумящая за стеною улица также тесно связана с современной душою, как начавшаяся увертюра с полным темноты и тайны, еще спущенным, но уже заалевшимся огнями рампы театральным

занавесом. Беспреданно и без умолку шевелящийся и рокошующий за дверьми и окнами город есть необозримо огромное вступление к жизни каждого из нас. Как раз в таких чертах хотел бы я написать о городе [Пастернак: IV, 514].

Так, с города начинается творчество: Москва «дает искусство» в руки героя. В «Вакханалии» тема искусства ярко выражена (в особенности в театральных образах) и в очередной раз воплощает мысль пастернаковского романа о том, что искусство побеждает смерть. В «Вакханалии» город служит пространством скрещения разных эпох: так по соседству возникают век Марии Стюарт, современность, недавнее прошлое и древний Рим. Это взаимопроникновение разных времен друг в друга было отмечено исследователями. В статье «Агитпрофсоюзский лубок. К вопросу о комментировании Пастернака» А. Ю. Сергеева-Клятис и О. А. Лекманов указывают, что церковь Бориса и Глеба, описываемая во вступительных строфах «Вакханалии», была снесена еще в 1931 г. и в стихотворении возникает подобно «граду Китежу», смещая границы эпох, делая тем самым время и пространство «Вакханалии» многомерным. Авторы отмечают, что героиня стихотворения пребывает одновременно в двух реальностях: «артистка, гениально играющая на сцене свою роль, сливается в восприятии автора с историческим лицом, настоящей Марией» [Сергеева-Клятис, Лекманов: 35]. В статье «О темных местах поэзии Пастернака» А. К. Жолковский также интерпретирует появление в стихотворении давно разрушенной к моменту его написания церкви. Сложная подоплека образа церкви Бориса и Глеба, по мнению исследователя, может объясняться ее включенностью «в юношеский опыт Пастернака» (церковь находилась недалеко от Пятой Московской гимназии, где учился Пастернак), «виртуальностью ее присутствия», общей (для Стюарт и святых Бориса и Глеба) темой мученичества и «совпадением «первого из двух имен с именем автора» [Жолковский: 123].

Романная идея восприятия города как места рождения и сосредоточения искусства, бесспорно, воплотилась в книге «Когда разгуляется». «Городские» стихи сосредоточены во второй части книги: «Ночь», «Музыка», «Поездка», «В больнице» и уже упомянутая «Вакханалия».

В финале стихотворения «Поездка» возникает сразу несколько общих с «Вакханалией» тем:

Вот он со скрытностью сугубой
 Ушел за улицы изгиб,
 Вздымая каменные кубы
 Лежащих друг на друге глыб,
 Афиши, ниши, крыши, трубы,
 Гостиницы, театры, клубы,
 Бульвары, скверы, купы лип,
 Дворы, ворота, номера,
 Подъезды, лестницы, квартиры,
Где всех страстей идет игра
Во имя переделки мира [Пастернак: II, 190].

«Игра», «страсти», «переделка мира» — одно совершается во имя другого; перед этим в окне поезда смешиваются разные составляющие города — подобно тому, как в «Вакханалии» вьюга «все смешивала в одно». «Страсти» приравниваются к игре, что напоминает о разворачивающемся до масштабов «античной трагедии» любовном сюжете «Вакханалии», где есть, впрочем, и общественно-политический подтекст: «И великой эпохи / след на каждом шагу». В связи с этим уместно вспомнить разговор Ливерия Аверкиевича с доктором, когда главный герой называет «переделкой» желание собеседника упорядочить жизнь воплощением социалистических идей, что представляется ему насильственным и противоестественным:

Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя может быть и видавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее. Для них существование это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом, жизнь никогда не бывает. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий [Там же: IV, 336].

Тема музыки, не без учета биографических обстоятельств, была важна для Пастернака на протяжении всего его творчества. Глубине и всеохватности музыки посвящено одноименное стихотворение, начинающееся описанием города:

Дом высился, как каланча.
 По тесной лестнице угольной
 Несли рояль два силача,
 Как колокол на колокольню.

Они тащили вверх рояль
 Над ширью городского моря,
 Как с заповедями скрижаль
 На каменное плоскогорье [Пастернак: II, 174–175].

Стихотворение «Ночь» в последней строфе содержит прямое обращение к художнику, призыв к творчеству и констатирует его положение «вне времени», причастность к вечности. Этому предшествует обозреваемый летчиком урбанистический пейзаж:

Под ним ночные бары,
 Чужие города,
 Казармы, кочегары,
 Вокзалы, поезда [Там же: 167].

Стихотворение «В больнице», как кажется, единственное из «городских» текстов «Когда разгуляется», где творчество не упомянуто (сомнение вызывают только последние строки: «Ты держишь меня, как изделие, / И прячешь, как перстень, в футляр»). Мы полагаем, что тема искусства оказывается здесь опущена в силу как бы неокончательного преодоления смерти — христианского принятия ее, готовности к ней и благодарности Богу, но без предчувствия непрямого воскресения. Отметим, что Баевский в разборе этого пастернаковского стихотворения сравнил прятание в футляр перстня с помещением умершего в гроб [Баевский: 659–660]. С другой стороны, сама вера и прочие описанные поэтом христианские чувства подразумевают воскресенье, и, возможно, этим объясняется сравнение поэтом себя с «изделием» в последних строках — то есть творчество (от слова Творец) все-таки присутствует в упомянутом стихотворении.

В сборнике «Когда разгуляется» переосмыслиется посвященная Лермонтову книга «Сестра моя — жизнь» (переосмыслиется преимущественно некогда радостное принятие Пастернаком революции), и отсылки к ее образам обусловлены автополемикой. В черновике стихотворения «Пока мы по Кавказу лазаем...» (1932) упоминается Лермонтов (не будь его в черновике — поэтическое

обращение к Кавказу и упомянутые в стихотворении «типичные» топонимы с неизбежностью напоминают о Лермонтове):

За двухтысячелетний Мцхет,
Где Лермонтов уже не Янус
И больше черт двуликих нет,
Где он, как город, дорисован
Не злою кистью волокит,
Но кровель бронзой бирюзовой
На пыльном малахите плит [Пастернак: II, 316].

В этом отрывке для нас ценно сравнение Лермонтова с полнотой и завершенностью города, который, в свою очередь, приравнивается к законченному произведению искусства. В письме к Ю. М. Кейдену за 22 августа 1958 г. Пастернак высказывался о Лермонтове, как об «олицетворении творческой смелости и открытий, начале свободного поэтического утверждения повседневности» [Там же: 379], послужившей одним из источников вдохновения для книги «Сестра моя — жизнь». Это сравнение подтверждает и усиливает наше предположение: город вновь оказывается неизбежно связанным с искусством.

Таким образом, искусство (особенно отчетливо изображенное в «городских» стихах) служит преодолению смерти, оно вечно и вневременно, и в этом последняя книга Пастернака продолжает его же романную идею. Природа содействует связи прошлого, настоящего и будущего, поскольку несет в себе вечное воскресенье, и, следовательно, — стремление к вечности. Природа называется «храмом» и ощущается поэтом как отражение всего происходящего в мире, ее всеохватность включает в себя и творчество. У города же более частная функция: он ощущается непосредственно как идеальное пространство для творчества.

ЛИТЕРАТУРА

- Баевский: *Баевский В. С.* Б. Пастернак — лирик. Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.
Белый: *Белый А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990.
Бухштаб: *Бухштаб Б. Я.* А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974.

Жолковский: *Жолковский А. К.* О темных местах («Без названия», «Вакханалия») // Жолковский А. К. Поэтика за чайным столом и другие разборы. М., 2014.

Пастернак: *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003.

Сергеева-Клятис, Лекманов: *Сергеева-Клятис А. Ю., Лекманов О. А.* «Агитпрофсоюзский лубок». К вопросу о комментировании Пастернака // Сергеева-Клятис А. Ю. Борис Пастернак поэтика, комментарий, контекст. Saarbrücken, 2013.

Якобсон: *Якобсон А. А.* «Вакханалия» в контексте позднего Пастернака // <https://www.antho.net/library/yacobson/pdf/bacchanalia.pdf> (дата просмотра: 08.03.2018).

«ВЫ ОБОЙДЕТЕСЬ НЕБОМ БЕЗ БОГОВ»:
ОБРАЗ И. В. СТАЛИНА КАК ЗЕМНОГО БОГА
В ПОЭМЕ Г. Б. ПЛИСЕЦКОГО «ТРУБА»

Юлия Коновалова
(Москва)

Герман Борисович Плисецкий (1931–1992) в настоящее время не слишком известен. Он один из недооцененных поэтов второй половины XX в. Если о Плисецком и вспоминают, то как о переводчике Омара Хайяма и Хафиза. Собственным его стихам доступ в печать долгие годы (до «перестройки») был если не закрыт вовсе, то сильно ограничен: они изредка появлялись в советских журналах только в 1960-е гг. Плисецкий печатал свои произведения на Западе в журналах «Континент» и «Грани». В «Гранях» в 1967 г. была впервые опубликована поэма «Труба», посвященная катастрофической давке на Трубной площади в Москве в день похорон И. В. Сталина 9 марта 1953 г. [Плисецкий 1967: 3–8]. Среди «несчетных тысяч», пришедших проводить вождя в последний путь, был и Герман Плисецкий, 22-летний студент филологического факультета МГУ. Поэму «Труба» нельзя отнести к текстам, оставшимся вовсе не замеченными современниками — ее оценили читатели «тамиздата», а Е. А. Евтушенко в «новые времена» даже назвал «гениальной» (цит. по: [Плисецкий 2001: 127]).

Несмотря на то, что «Труба» непосредственно связана со смертью Сталина, его имя в тексте не упоминается ни разу. Образ вождя нарочито периферийный, «невидимый», но присутствие всесильного беспричинного зла ощущается постоянно: «Спрессованные, сжатые с боков, / вы обойдетесь небом без богов, / безбожным небом в ключьях облаков» [Плисецкий 2006: 108]. Создается ощущение, что давка спровоцирована необъяснимой силой, имеющей антибожественную природу. После мартовских событий 1953 г. главным темой в поэзии становится смерть вождя. Начиная с 7–8 марта во всех газетах, наряду с соболезнованиями, печатается поток стихотворных некрологов. Все эти тексты не сильно отличались один от другого, так как почти целиком

состояли из топосов, официально принятых для высказываний о Сталине, таких, как обращение и/или именование (в большинстве случаев) «Отец» («Он — великий друг наш и отец» [Прокофьев: 8]), неперенное возведение в абсолют («Он — в любви и счастье всенародном, <...> Он — в свершении дел больших и малых, / горячо любимый и родной» [Там же]). Среди других «общих мест» встречаются такие, как невозможность поверить в произошедшее («Нет, не верится, что в этот вечер / вдруг не стало нашего отца...» [Смердов: 3]), обязательное обещание не сдаваться и трудиться не покладая рук под знаменем Партии («Знамя Сталина, подняв над всей планетой, / Мы еще тесней сплотим свои ряды» [Пак Тен Сик: 4]). Примеры взяты из разных стихотворений, опубликованных в мартовские дни в центральных газетах, но все они формируют единый текст памяти Сталина, в котором нет места индивидуальному высказыванию.

Такого рода стихи были, без сомнения, знакомы Плисецкому, составившие их штампы «висели в воздухе», а потому накрепко впечатывались в память. Настоящее же воздействие на поэта и «Трубу» оказали не эти образчики официальной поэзии, а стихи, не имевшие доступа в печать, но известные по спискам. Важнейшими в этом ряду являются стихотворения Б. А. Слуцкого, написанные вскоре смерти вождя. Слуцкому удается, избежав общепринятых кондовых штампов, выразить охватившее всех ощущение глобальности происходящего:

Не пуля была на излете, не птица —
Мы с нашей эпохой ходили проститься.
Ходили мы глянуть на нашу судьбу,
Лежавшую тихо и смирно в гробу [Слуцкий: 169].

Имя Сталина, как позднее и в «Трубе», не называется: ему присваиваются функции судьбы, эпохи. В «Преждевременной автобиографии», опубликованной в феврале 1963 г., Е. А. Евтушенко не только называет имя Плисецкого, с которым они чудом выбрались из Трубной давки, но и формулирует мысль, воплощенную в поэме «Труба»:

— Ты видел Сталина? — спросила мама.
— Видел, — необщительно ответил я, чокаясь с этим парнем (с Германом. — *Е. Е., 1998*) граненым стаканом.

Я не соврал маме. Я действительно видел Сталина, потому что все произошедшее — это и был Сталин [Евтушенко 2015: 99–100].

Фактически о том же говорит в «Трубе» Плисецкий: губительная сила Сталина проявляется именно в этом языческом обожествлении, которое не теряет зловещей силы и после кончины «отца народов». Почти через десять лет после Трубной катастрофы, в 1962 г., Евтушенко публикует стихи, в которых с горечью подмечается поразительная витальность вездесущего сталинского духа зла:

Куда еще тянется провод из гроба того?
 Нет, Сталин не умер.
 Считает он смерть поправимостью.
 Мы вынесли
 из Мавзолея
 его,
 но как из наследников Сталина
 Сталина вынести? [Евтушенко 1987: 343–344]

Строка «Считает он смерть поправимостью» характеризует не без оснований приписываемое Сталину желание «обмануть смерть» (жить и царить вечно) и «рифмуется» с создававшимся в 1955–1958 гг. романом Солженицына «В круге первом». Вождю народов там принадлежит рассуждение о возможности бессмертия: «А там, может быть, найдут средство такое, лекарство, чтобы сделать хоть его одного бессмертным?.. Нет, не успеют. Как же бросить человечество?» [Солженицын 1991: 135]. В этом контексте оксюморон в стихе «Вперед, вперед, свободные рабы» из поэмы «Труба» может восприниматься как утверждение скорого окончания всевластия языческого тирана, освобождения (но только внешнего) от рабства. Люди надеялись, что после смерти Сталина режим смягчится. Предчувствие грядущей воли, которая не замедлит прийти сразу после кончины тирана, типологически сближает текст Слуцкого со «Стихами о царе Иване» Самойлова, написанными при жизни Сталина, но считавшимися откликом на его смерть. Когда «Грозный царь» умирает, он оставляет после себя иллюзию наступившей свободы, заставляющую звонаря от души веселиться, не понимая, что вместо свободы грядет смута:

А на колокольне, уставленной в зарю,
 Весело, весело молодому звонарю.

Он по сизой заре
Распугал сизарей.
А может, и вовсе не надо царей? [Самойлов: 44–45]

Далеко не случайно стремление за фигурой Ивана Грозного видеть Сталина, ведь и сам «отец народов» почитал его, наряду с Петром I, за своего прямого предшественника. По упрощенной, «убогой схеме» русской истории, против которой выступал Солженицын, вся она представляется «беспросветной тиранией на трех китах Грозный-Петр-Сталин» [Солженицын 1977: 120]. Поразительно, но интенция оправдывать душегубство заботой о простых людях исходит как от самодержца, так и от этих самых людей. В романе А. К. Толстого «Князь Серебряный» это явлено со всей силой. Видя вокруг несправедливые казни и убийства, Серебряный недоумевает, почему народ покорно терпит это, на что и получает ответ: «Да ведь сам Бог поставил его над нами, и, видно, по Божьей воле, для очищения грехов наших, карал он нас» [Толстой 1980: 114]. Возмущение такой самоубийственной покорностью высказано в другом произведении Толстого — богатырем Потоком из одноименной баллады. Показательно, что ввести противоположное и вполне разумное мнение Толстому удается, только используя прием остранения: Поток во сне переносится в эпоху Ивана Грозного, и именно взгляд на тиранию со стороны позволяет ему сказать в ответ на именование Грозного как «отца» и «земного бога»:

От земного нас бога Господь упаси!
Нам Писанием велено строго
Признавать лишь небесного Бога! [Толстой 1963: 310]

По-видимому, именно в жутковатой солидарности мучителя и жертв кроется секрет народного долготерпения. Сталинский террор воспринимался как часть божественного плана. «Воспитывать» свой народ с помощью агрессивных, карательных мер было в обычае и у Петра Великого, вошедшего в историю не только как выдающийся реформатор, но и как губитель человеческих жизней. Именно к Петру был применен тот метод своеобразной теодицеи, который потом оказался востребованным и в случае Сталина: «Феофан Прокопович развил рационалистические посылки (легитимность его <Петра> правления была основана на его вкладе в “общее благо” России) <...> в идеологию, в соответст-

вии с которой император был призван Богом, чтобы править своим народом ради его же <народа> блага», — отмечает Р. С. Уортман [Уортман: 94]. Для современников Петр I был не просто избранником небесного Бога, но и полноправным богом на земле. Прочному укреплению этой мысли в сознании россиян поспособствовало «Слово на погребение <...> Петра Великого...» архиепископа Феофана Прокоповича, в котором смерть Петра I представлена столь же непостижимой, как смерть божества: «Что се есть? До чего мы дожили, о россиане? Что видим? Что делаем? Петра Великого погребаем!» [Прокопович: 126].

Подобно тому, как божественная метафорика актуализировалась в речах на смерть Петра I, после смерти Сталина в полной мере проявилось отношение к нему как к богу. «Вся наша жизнь пронизана его волей, силой и разумом. С ясной своей прозорливостью он как будто бы видел всех людей земли и руководил жизнью и работой каждого из нас» [Чирков: 3], — эти слова скорее о боге, чем о человеке (хотя это всего-навсего фрагмент заметки памяти Сталина из «Литературной газеты»). Если относиться к Сталину как к богу, естественно, то и именовать его «богом» — по меньшей мере, неудивительно. Отсюда и заглавие стихотворения Слуцкого «Бог», напечатанного после XXII съезда КПСС (1961), но написанного раньше, вскоре после смерти Сталина:

Мы все ходили под богом.
У бога под самым боком.
Он жил не в небесной дали,
Его иногда видали
Живого. На Мавзолее.
Он был умнее и злее
Того — иного, другого,
По имени Иегова... [Слуцкий: 174]

Здесь разница между Сталиным и христианским Богом, их различная природа — в одном случае смертная и конечная, а в другом нет — обозначена с достаточной отчетливостью.

Пожалуй, самым грандиозным демиургическим проектом Петра I было строительство Санкт-Петербурга: тогда император обратил в ничто и ценность отдельной человеческой жизни, и гармонию природы. О том, как и природа, и человек ответили

на этот вызов, написана поэма Пушкина «Медный всадник». «С Божию стихией / Царям не совладеть» [Пушкин: 291] — истина, может быть, осознаваемая Александром I, но неприемлемая для земного бога Петра I. Бунтующая, персонифицированная стихия, изображенная Пушкиным, безусловно, важна для поэмы Плисецкого, где стихия — это народная река, сметающая все на своем пути и одновременно сама становящаяся жертвой. Река появляется в «Медном всаднике» в образе хищного зверя:

Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась [Там же: 290].

Примечательно, что еще до образа народной реки, стихии толпы, Плисецкий изображает реку в виде подземного чудовища, затаившегося и готового напасть:

Никто из нас не думал про Неглинку,
подземную, укрытую в бетон.
Все думали о чем-нибудь ином.
Цветная жизнь поверхностна, как шар,
как праздничный, готовый лопнуть шарик.
А там, в трубе, река вслепую шарит
и каплет мгла из вертикальных шахт...

[Плисецкий 2006: 106]

Здесь конкретная характеристика реки возводится в ранг метафоры: Неглинка действительно протекает под землей, фактически под самой Трубной площадью (поэтому «когда на город рушатся дожди, вода на Трубной вышибает люки» [Там же]). Вместе с тем река начинает ассоциироваться с хтоническим чудовищем. В «Трубе» звучит мотив усмирения стихии, важный для «Медного всадника», но его общая оркестровка принципиально иная. Если у Пушкина причиной трагедии становится месть стихии, которая оказалась лишь обманчиво побежденной, а злоба волн — совсем не тщетной, то у Плисецкого усмирить человеческие волны, целый день подкатывавшие к Колонному залу с «приподнятым над миром старичком», пытаются волнорезы-грузовики. Плисецкий подчеркивает, что у этого «наводнения» нет стремления мстить за что-либо, нет никакого «смысла», всем правит только «белоглазое безумие»:

Нет мысли в наводнение. Только страх.
И мужество: остаться на постах,
не шуру, а достоинство спасая.
Утопленница — истина босая —
до ужаса убога и угла... [Плисецкий 2006: 108]

Ужас «убогой истины» состоит в том, что московский апокалипсис случился не из-за неизбежной борьбы человека с природой, высокого противостояния хаоса разрушения и космоса созидания, а всего лишь из-за обнаружившейся растерянности, расхлябанности партийно-советской машины. Похороны смертного «земного бога» Сталина принесли в мир новое зло, приумножили его.

Вождей в Советской России хоронили не в первый раз: смерть Ленина вызвала не меньшую народную скорбь и не меньшие очереди к гробу. И литературный отклик на кончину вождя мирового пролетариата не заставил себя ждать: певец революции Маяковский создал поэму «Владимир Ильич Ленин» «по горячим следам», в 1924 г. Даже самый приблизительный анализ воспоминаний о похоронах Ленина 27 января 1924 г. позволяет установить, что поэма «Владимир Ильич Ленин», как позже будет сделано и в «Трубе», в точности воспроизводит многие подробности дня прощания (причем некоторые детали без изменений переходят из одной поэмы в другую: Интернационал, Колонный зал, всеобщие потоки слез и др.). Не вызывает сомнений, что текст Маяковского важен для «Трубы» и что Плисецкий, безусловно, держал его в памяти, работая над поэмой. Более того, в то время, когда создавалась поэма, к творчеству Маяковского относились серьезно и уважительно. Об этом вспоминает Самойлов: «Такова была атмосфера, в которой мы росли, такова была традиция Маяковского, которому мы верили... Время было такое: верили в молитву и в разговор с земными богами» [Самойлов: 181]. Именование Сталина «богом» в «Трубе» может восприниматься как часть полемики с Маяковским, который, собственной поэмой создавая вокруг Ленина миф и делая его образ культовым, сверхчеловеческим, все же подчеркивает «антибожественную» природу вождя мирового пролетариата:

во весь горизонт» [Маяковский: 303]), картина, изображаемая Плисецким, приобретает апокалиптическое звучание, поэт не строит никаких иллюзий о «светлом будущем», а, напротив, описывает полную остановку жизни, своеобразный конец света:

...Над городом, в котором бог подох,
над городом, где вымер автопарк,
где у пустых троллейбусов инфаркт,
где полный паралич трамвайных линий,
и где-то в центре, в самой сердцевине —
дымится эта черная дыра... [Плисецкий 2006: 107]

Утопия Маяковского у Плисецкого не реализуется, а, напротив, отменяется: «каплей литься с массами» и «плыть в революцию дальше» оказывается не только неоправданным, но и опасным для жизни предприятием. А впереди — вместо «коммуны во весь горизонт» — лишь «хруст ребер и чугунная ограда / и топот обезумевшего стада», которым на поверку оказываются «океаны наши».

Итак, земной «бог подох», и смертью своей унес сотни и тысячи человеческих жизней, потребовав последнего жертвоприношения в свою честь. Но эта смерть принесла с собой и иллюзию освобождения (хотя бы временного) из-под властного гнета; рабы почувствовали себя свободными: «Вперед, вперед, свободные рабы, / достойные Ходынки и Трубы!» [Там же: 109]. Неслучайна прямая отсылка к трагедии на Ходынском поле в день коронации Николая II 18 мая 1896 г. В рассказе Л. Н. Толстого «Ходынка», который, вероятно, был известен Плисецкому, в страшной давке осталось место для человечности и сострадания. В видении Толстого ужас давки возможно преодолеть лишь благодаря тому, что человечности, способности к состраданию в людях больше, чем животного страха. Поэтому воспоминания о трагедии для толстовских персонажей — и для Емельяна, и для спасенной им аристократки Рины — были светлыми: «...Радостное чувство, выносящее его из этой жизни, испытывал Емельян, когда вспоминал Ходынку и эту барышню и последний разговор с нею» [Толстой Л. Н.: 211]. В художественной реальности Плисецкого такой просветленный финал невозможен: «расчеловечившись», люди уже не способны на взаимопомощь. Плисецкий рисует не оставляющую надежды картину человеческого поведения в ситуации катастрофы, не оставляющей шанса на спасение.

ЛИТЕРАТУРА

- Евтушенко 1987: *Евтушенко Е.* Стихотворения и поэмы: В 3 т. М., 1987. Т. 1.
- Евтушенко 2015: *Евтушенко Е.* Волчий паспорт. М., 2015.
- Лацис: *Лацис В.* Знамя Сталина держат сильные руки // Литературная газета. 1953. № 31. 12 марта.
- Маяковский: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 6.
- Пак Тен Сик: *Пак Тен Сик.* Мы еще тесней сплотим свои ряды / Пер. Б. Днепрова // Труд. 1953. № 60. 11 марта.
- Плисецкий 1967: *Плисецкий Г.* Труба. Поэма // Грани. 1967. № 65.
- Плисецкий 2001: *Плисецкий Г. Б.* Март 1953 // Плисецкий Г. Б. От Омара Хайама до Экклезиаста. М., 2001.
- Плисецкий 2006: *Плисецкий Г. Б.* Труба // Плисецкий Г. Б. Приснился мне город: Стихотворения, переводы, письма. М., 2006.
- Прокопович: *Прокопович Ф.* Сочинения. М.; Л., 1961.
- Прокофьев: *Прокофьев А.* Всегда с нами // Огонек. 1953. № 2.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 3.
- Самойлов: *Самойлов Д.* Памятные записки. М., 2014.
- Слуцкий: *Слуцкий Б. А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1.
- Смердов: *Смердов А.* И живет, и учит, и ведет! // Труд. 1953. № 58. 9 марта.
- Солженицын 1977: *Солженицын А. И.* Письмо читателя // Вестник РХД. 1977. № 122.
- Солженицын 1991: *Солженицын А. И.* В круге первом // Солженицын А. И. Малое собр. соч.: В 7 т. М., 1991. Т. 1.
- Толстой 1963: *Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1963. Т. 1.
- Толстой 1980: *Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1980. Т. 2.
- Толстой Л. Н.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 100 т. М., 1936. Т. 38.
- Уортман: *Уортман Р. С.* Сценарии власти. М., 2004. Т. 1.
- Чирков: *Чирков Б.* Верно служить делу Сталина // Литературная газета. 1953. № 31. 12 марта.

ПРОБЛЕМА «ТЕМНЫХ МЕСТ» В РОМАНЕ Ю. К. ОЛЕШИ «ЗАВИСТЬ»

Андрей Кокорин
(Санкт-Петербург)

Роман Ю. К. Олеши «Зависть» был впервые опубликован в июле–августе 1927 г. редактором журнала «Красная новь» Ф. Ф. Раскольниковым. Непосредственно перед публикацией романа по настоянию редактора Олеша был вынужден изменить финал своего произведения (см. подробнее: [Кокорин: 172–174]). В отличие от итогового варианта, изначально писатель предполагал окончить сочинение прямо противоположным образом: Валя должна была достаться торжествующему Кавалерову, который силой овладел ею в перерыве между таймами футбольного матча. Проблема альтернативного финала «Зависти» заслуживает отдельного рассмотрения, поскольку учет первоначального замысла Олеши и того факта, что для публикации романа он лишь переставил местами несколько эпизодов, присовокупив монолог Ивана Бабичева о равнодушии [Игнатова: 180–183], позволяет переосмыслить произведение в целом. Этот эпизод из творческой истории «Зависти» является одним из многочисленных примеров того, что в печатный вариант романа вошло далеко не все задуманное Олешей.

При объединении в 1927 г. вороха черновиков в роман, над которым Олеша трудился в течение пяти лет, часть персонажей отпала, чертами некоторых из них были наделены другие герои, и так возникла «Зависть» в том виде, в котором она знакома читателю начиная с конца 1920-х гг. Вследствие такого преобразования черновых фрагментов в печатном варианте романа возник ряд фраз и эпизодов, неоднозначных по своей трактовке. В настоящей статье мы предложим комментарий к некоторым «темным местам» в романе Олеши «Зависть».

Почти в самом начале произведения встречается фраза, скользь брошенная Кавалеровым при описании утра своего благодетеля: «Вот такой же замшевой матовости пах видел я у антилопы-самца» [Олеша 2017: 30]. В черновых вариантах «Зависти» эта фраза имела продолжение: «...видел я у антилопы-

самца в зоологическом саду» [Олеша 16: 6]. Сам Олеша мог наблюдать антилопу, например, в Московском зоологическом саду (с 1925 г. — Московский зоопарк). Кроме того, в «Книге прощания» обнаруживаем следующее рассуждение писателя: «Прекраснейшее дерево мира — платан! Я думаю, что его можно назвать антилопой растительного царства. У этого дерева есть пах. Оно могущественно и непристойно» [Олеша 2015: 28].

Далее герой констатирует: «Он [Андрей] принял: <...> художника, принесшего проект рекламного плаката (не понравилась; сказал, что должен быть глухой синий цвет — химический, а не романтический)...» [Олеша 2017: 34]. Как отличить химический цвет от романтического? П. В. Маркина, неоднократно приводя это противопоставление в своей монографии «Творчество Ю. К. Олеши в литературно-эстетическом контексте 1920–1930-х гг. (И. Э. Бабель, В. П. Катаев, М. М. Зощенко)», не останавливается на нем подробно [Маркина: 82, 241, 312]. В ранних черновиках «Зависти» сохранился эпизод, в котором рассказчик рассуждает об освещении улиц Москвы, направляясь к Башне Коммуны:

Весь путь был залит красным цветом <...> Нужно признать, что зрелище темных улиц, освещенных красным светом, производит нерадостное, тягостное впечатление. Если красный цвет — символ революции, борьбы, освобождения, то, мне кажется, следовало бы подыскать для этих вечерних эффектов лучший его оттенок. <...> Он не светит, а мерцает: это мрачное сияние угасающего полярного солнца; это не живой, а химический свет [Олеша 6: 13].

Очевидно, что Андрею Бабичеву, в отличие от Кавалерова, подходящим для рекламы кажется именно «неживой», химический синий цвет, близкий к тому, который возникает при электрическом освещении. В таком случае под «романтическим» синим цветом следует понимать оттенок более теплых тонов.

Приведем другой пример «темного места», связанный с конкретным образом (точнее — сравнением), в котором было опущено звено логической цепи, отсылающее к биографии самого Олеши. Так, в начале XI главы первой части романа можно обнаружить следующее описание:

Ночь была проведена на бульваре. Прелестнейшее утро расточилось надо мною. Еще несколько бездомных спало поблизости на скамьях.

Они лежали скрючившись, с засунутыми в рукава и прижатыми к животу руками, похожие на связанных и обезглавленных китайцев. Аврора касалась их прохладными перстами. Они охали, стонали, встряхивались и садились, не открывая глаз и не разнимая рук [Олеша 2017: 66].

Здесь нас интересует неожиданное сравнение спящих на скамьях бездомных со связанными и обезглавленными китайцами. Источник этого образа был раскрыт самим писателем в беседе с читателями, состоявшейся в апреле 1935 г. Вспоминая яркие переводные картинки, подаренные ему в детстве [они также упоминаются в дневниках — Олеша 2015: 274], Олеша описывает ту из них, которую запомнил на всю жизнь: «Это была сцена из боксерского восстания в Китае. Высокая стена под неопишимо синим небом, и со стены свисают обезглавленные китайцы. Неопишимо синее небо, неопишимо алая кровь» [Олеша 1935б: 153]. Боксерское (Ихэтуаньское) восстание против иностранного вмешательства во внутреннюю политику, экономику и религиозную жизнь Китая разгорелось на рубеже XIX–XX вв. и было подавлено вследствие прекращения его поддержки императрицей. Боксерским оно стало называться позднее, изначально — Китайской войной.

Восточная тема, в том числе сюжет с обезглавливанием китайцев, была актуальной для литературы 1920–1930-х гг. Например, в Государственном театре им. В. Е. Мейерхольда с успехом шла пьеса С. М. Третьякова «Рычи, Китай!» (1926). Кроме того, в «Судьбе барабанщика» (1938) А. П. Гайдара говорится:

...читал старую «Ниву». Мелькали передо мной портреты царей, императоров, русских и не русских генералов. Какие-то проворные палачи кривыми короткими саблями рубили головы пленным китайцам. А те, как будто бы так и нужно было, притихли, стоя на коленях. И не видать, чтобы кто-нибудь из них рванулся, что-нибудь палачам крикнул или хотя бы плюнул [Гайдар: 62–63].

Обратимся теперь к V главе второй части печатного варианта романа. Вслед за описанием детства Володи Макарова приводится его диалог с бывшим в конце 1910-х гг. комиссаром Андреем Бабичевым:

— Видел сон, — засмеялся он, — будто я с Валькой сидим на крыше и смотрим в телескоп на луну.

— Что? А? Телескоп?

— И я ей говорю: «Вон там, внизу, «море кризисов». А она спрашивает: «Море крыс?» [Олеша 2017: 117].

Далее до конца главы излагаются события ночи Кавалерова, когда он был подобран на улице Бабичевым; повествование заканчивается следующим предложением: «В ту же ночь ему [Андрею] приснилось, что молодой человек повесился на телескопе» [Там же: 118].

Смысл этого и многих подобных ему эпизодов далеко не однозначен по причине отсутствия каких-либо комментариев автора в тексте. В поисках возможной верной трактовки зачастую необходимо обращаться к известным нам на данный момент сведениям из биографии Олеши, в том числе к дошедшим до нас письмам. Так, например, сохранилась записка Олеши, адресованная его жене, Ольге Густавовне Суок-Олеше, написанная, согласно нашей датировке, не ранее 19 мая 1934 г. В этой записке писатель дает совет, как она должна поправить здоровье (орфография источника сохранена):

Во-первых, видно, что этот мир, этот шар есть камень, видно, как он висит. Ни в чем!

На Тверском бульваре тоже, кажется, стоит телескопщик. Пойди и посмотри. Это зрелище дечит (так! — *А. К.*). Напрасно, кстати, придумываешь лечение сама, а не применяешь назначенное. Серьезно. Делай то, что тебе велели [Олеша 626: 24].

Можно привести и запись от 1955 г. из дневниковых заметок Олеши, опубликованных В. В. Гудковой под названием «Книга прощания»:

Может быть, книга эта, которую я сейчас пишу, есть не что иное, как рассказ о том, как я все собирался попасть когда-нибудь в обсерваторию.

В Одессе дети кормят лошадей акацией.

Луна в телескоп. Какая она каменная, шар. Видно, что она висит. Гораздо блее, чем видимая простым глазом. <...>

Телескопщик в шляпке, какие носят немцы-колонисты. Он такой, что напоминает о тех временах, когда астрономами были моряки. Красная, сожженная солнцем кожа на лице.

Объясняет, что Луна собственного света не имеет [Олеша 2015: 311].

В середине 1930-х гг. Олеша обращался к образу телескопа и в своих художественных произведениях. Так, например, в неокон-

ченном киносценарии «Девушка и смерть» можно обнаружить следующий диалог двух героинь, который происходит в обсерватории в присутствии сына астронома (девушка знакомится с ним здесь же):

- Это удивительно. Правда, Люба? Я никогда не предполагала... Красиво необыкновенно! И, главное, видно, что это шар. Огромный, каменный шар! Поразительно. И он освещен снизу...
- Ты в первый раз видела луну в телескоп?
- Ну да! А ты? Ты разве видела?
- Видела.
- А я в первый раз. Это необыкновенно! Видно, что это шар. Подумай, каменный шар... Где-то высоко, в пространстве... <...> А где ты видела?
- Что? Луну?
- Да. Ты говоришь, что не в первый раз. А где ты видела в первый раз?
- Я уже не помню... Давно... И ты могла сколько угодно раз видеть. На бульварах стоят телескопы.
- Ну, это нельзя сравнивать. Какие телескопы? Которые приносят на бульвар?
- Ну да! Двадцать копеек.
- Ну разве можно сравнивать. Там ничтожное увеличение.
- Пойми, шар! Огромный шар! И видно, что камень. Мертвый мир [Олеша 204: 4–4 об.].

Очевидно, что писатель придавал большое значение телескопу на Тверском бульваре, который, возможно, и упоминается в романе. Он, как и Тверской бульвар, часто встречается в нескольких рукописных фрагментах «Зависти» и даже играет сюжетно-образующую роль. В одном из ранних вариантов Иван Бабичев посылает ворохи писем своему брату, инженеру и «строителю мощных паровозов» Андрею Бабичеву, работающему в Муромских мастерских [Олеша 7: 1]. Вот отрывок из одного такого письма (в ломаных скобках приведены важные фрагменты, зачеркнутые автором):

Кроме главной работы, сделал кое-какие мелочи, так, пустяки. Раздарил ребятам на бульваре. Ты, наверно, читал в Известиях о <случае с мальчиком и жироскопом> случае с девочкой, которая играла на дудке, как крысолов из немецкой сказки. У меня много свободного времени... Каждый вечер шляюсь по пивным, <клюю> напиваюсь, говорю монологи на манер Мармеладова<, пугаю пьяниц. Вче-

ра, например, показывал свои> <Вчера смотрел из-под памятника Пушкина на луну в телескоп. Там есть какое-то Mare Cratium. Это в первый раз в жизни. Как это называется? Величие мироздания?> [Олеша 7: 6].

Как раз о величии мироздания, очевидно, говорит сам Олеша жене, описывая мир-шар-камень, висящий ни в чем. О том же он пишет в сценарии «Девушка и смерть», настойчиво возвращаясь к нереализованному сюжету. Но в данном отрывке мы встречаем лишь упоминание телескопа, а собственно сюжетообразующую роль он играет в другом черновом эпизоде, для понимания которого необходимо сделать одно предварительное замечание. В ранних вариантах героиня «Зависти» Валя называется Валентиной Леонтьевной, и этот факт позволяет нам однозначно говорить о том, что одним из ее прототипов была девочка, с которой Олеша познакомился в 1924 г. Эта история описана в интервью с ее внучкой Екатериной Ильиничной (см.: [Катаева]). В 1924 г. Олеша написал «Трех толстяков», однако эта книга была опубликована уже после «Зависти», в 1928 г., когда Валентина Леонтьевна Грюнзайд вышла замуж за Е. Петрова, брата В. Катаева. Мы не приводим здесь целиком и историю, связанную с младшей из сестер Суок, Серафимой, также ставшей одним из прототипов Вали, так как эти события не имеют непосредственного отношения к рассматриваемой проблеме.

Как известно, женщины в жизни писателя играли значительную, зачастую даже роковую роль. В черновиках романа таким же роковым, как для Олеши, становится знакомство Валентины Леонтьевны с Володей Макаровым, причем значимым становится эпизод, в котором служащая парикмахерской встречает комсомольца. Это знакомство происходит не где-нибудь, а «у телескопа» (так Олеша называет эпизод):

Володя сказал:

— Вот вам десять копеек. Покажите ей луну.

И, окруженная почтительным шорохом, смотрела Валя в телескоп, закрыв один глаз и сияя другим, на который смотрели все <...> Появился вокруг него свет. Светлое облачко плавало по переносице, по векам, по щеке <...>

— Mare cratium, — сказал хозяин телескопа. — Море кризисов.

<— Ага, море кризисов>

— Ага, море крыс, — деловито повторила Валя, испугавшись внезапно возникшего в ней торжественного чувства. Она впервые увидела луну в телескоп. <...> <Это было совершенно новое восприятие для ее чувств, — вместе с ним почувствовала она вдруг какой-то перелом во всем своем существе, — но «море крыс» удерживало в ней еще и нечто от старого существа, от детства: вдруг, понимаете ли, на луне оказывается море крыс. Это возвращало к сказкам — к человеку с вязанкой дров, идущему по луне... <...> Но открывшееся ей в телескопе, в медной трубе, — пока стояла она среди бульварной толпы — за десять копеек — из рук обыкновенного человека, который, не имея телескопа — стал бы продавцом пирожков или кем-нибудь в этом роде, — потрясло ее» [Олеша 15: 43].

Море Кризисов (лат. Mare Crisium) — действительно существующее на видимой стороне Луны темное пятно, но в этом эпизоде интереснее «оговорка», когда Валя, вместо правильного наименования, повторяет вслед за хозяином телескопа: «море крыс». Так, родившийся, возможно, спонтанно в голове Олеша комический эпизод помогает, во-первых, определить отчасти насмешливое отношение автора к своей героине, во-вторых, прояснить смысл эпизода, целиком редуцированного в печатном варианте романа до сна Володи Макарова; в-третьих, приблизиться к осознанию творческой манеры писателя, постоянно отсылающего в своих произведениях к фактам собственной биографии. Возможно, что подобный случай произошел однажды и с Олешей, но эта догадка остается за границами фактологии.

Уже по приведенным примерам можно судить о том, как в процессе работы над романом, и особенно в 1927 г., то есть непосредственно перед завершением так называемого «Полного черновика “Зависти”» [Олеша 17], предшествовавшего журнальной публикации, Олеша намеренно и последовательно убирал из текста романа очевидные намеки на детали собственной биографии. Многие из них уже отмечались в научных работах, посвященных «Зависти»; в целом об автопсихологичности собственного произведения в речи на I Всесоюзном съезде советских писателей (1934), подобно Г. Флоберу, заявлял и сам Олеша:

Мне говорили, что в Кавалерове есть много моего, что этот тип является автобиографическим, что Кавалеров — это я сам.

Да, Кавалеров смотрел на мир моими глазами. Краски, цвета, образы, сравнения, метафоры и *умозаключения* Кавалерова принадлежали мне (курсив мой. — А. К.). <...>

Как художник проявил я в Кавалерове наиболее чистую силу, силу первой вещи, силу пересказа первых впечатлений. И тут сказали, что Кавалеров пошляк и ничтожество. Зная, что много в Кавалерове есть моего личного, я принял на себя это обвинение в ничтожестве и пошлости, и оно меня потрясло [Олеша 1936: 4–5].

Предварительный анализ черновиков показывает, что образ Кавалерова в романе не только автопсихологичен с точки зрения особого видения мира или умозаключений героя, но и автобиографичен в прямом смысле этого слова. Речь идет не только об общих детских впечатлениях или настойчивых отсылках Олеша к родному городу¹, но и о фактах его биографии московского периода, который до сих пор плохо изучен. Прямым подтверждением этому может служить высказывание самого писателя в беседе с читателями, сохраненное в процессе правки стенограммы, но не вошедшее в окончательный печатный вариант:

В Зависти говорится о переводных картинках.

Что же еще? «Зависть» — вещь, конечно, автобиографическая. Я там до известной степени говорил о себе и о своем отношении к <новому> миру. Надо было себе что-то объяснить, надо было как-то решить для себя целый ряд вопросов. От этого и возникла «Зависть» [Олеша 1935а: 11].

Владимир Варна в своей научно-популярной книге «Миф Юрия Олеша» перечисляет ряд совпадений из жизни Олеша с текстом романа [Варна: 97–98]. Так, в «Зависти» называется Эрнесто Витолло, выступавший в 1907 г. в Одессе с показательными полетами. Кроме того, в романе есть упоминание об Отто Лилиентале, которым в молодости был увлечен писатель. Род занятий Кавалерова — он является, как и сам Олеша до переезда в Москву, куплетистом — также автобиографичен. Описание Андрея Бабичева, как уже неоднократно отмечалось разными исследователями, близко к восприятию современниками В. И. Нарбута, в соперни-

¹ Ср. суждение исследователя В. Пеппарда: «Одна из постоянных черт произведений Олеша состоит в том, что, где бы ни разворачивалось их действие, в Москве или даже в неведомой стране, Олеша всегда стремится вставить элемент своей родной Одессы» [Варна: 25].

честве с которым за Серафиму Суок проиграл Олеша. Описание внешности Кавалерова подобно тому, что приводит в своих дневниках В. П. Полонский при упоминании о писателе [Полонский]. Конечно, больше материала для сопоставления внешности Кавалерова и его автора дают дневники Олеша, в которых он описывает себя абсолютно так же, как в «Зависти» — своего героя:

Я неопрятен. Одежда моя быстро разрушается. Когда я снимаю пиджак, я кажусь себе унизительным, юмористическим папашкой. Как-то особенно по-толстячки складывается на животе рубашка, выпячиваются округлости крупа, живот, которому хочется вывалиться. Тогда я думаю о том, что мужское счастье недоступно мне — без червоточинки. <...> Если бы другая квартира, скажем, ванна, душ, большое зеркало, коробочки для запонки, галстуков... Гимнастика, раннее вставание... Или заграничная поездка... взгляд на европейца... Это могло бы изменить [Олеша 2015: 61].

В этом самоописании обнаруживается прямое совпадение с текстом романа (и особенно с черновиками, отражающими ранние замыслы писателя): неопрятный внешний вид, рубашка, наименование «папашкой», недоступность мужского счастья, гимнастика и т. д. Олеша даже признается в том, что сам подвержен зависти [Там же: 60].

Подобных аргументов недостаточно для того, чтобы мы имели право прямо отождествлять автора и его героя. С научной точки зрения это в принципе невозможно. Однако нельзя также игнорировать тот факт, что, несмотря на множество «темных мест» в романе Ю. К. Олеша «Зависть», Николай Кавалеров даже в печатном варианте остался персонажем отчасти автобиографическим, а вот в какой степени — вопрос дискуссионный, и разрешить его поможет лишь более подробный анализ всех черновых набросков и ранних вариантов произведения писателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Варна: Варна В. В. Миф Юрия Олеша. Одесса, 2013.
Гайдар: Гайдар А. П. Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 2.
Игнатова: Игнатова А. М. Роман Ю. Олеша «Зависть» — к вопросу об основном тексте романа // Проблемы неклассической прозы: сборник статей. М., 2016.

- Катаева: *Катаева Е. И.* Жена Ильфа и Петрова в роли Васисуалия Лоханкина [интервью А. Щуплова] // Российская газета. 2002. 14 декабря.
- Кокорин: *Кокорин А. В.* Автор, наборщик, корректор и редактор в работе над прижизненными изданиями «Зависти» Ю. К. Олеси // Текстология и историко-литературный процесс: сборник статей. М. 2017.
- Маркина: *Маркина П. В.* Творчество Ю. К. Олеси в литературно-эстетическом контексте 1920–1930-х годов (И. Э. Бабель, В. П. Катаев, М. М. Зощенко). Барнаул, 2012.
- Олеша 6: *Олеша Ю. К.* «Зависть». Роман. Варианты. Черновые наброски // РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 6. 45 л.
- Олеша 7: *Олеша Ю. К.* [«Зависть»]. Роман. Вариант. Набросок // РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 7. 14 л.
- Олеша 15: *Олеша Ю. К.* [«Зависть»]. Роман. Вариант. Черновые наброски // РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 15. 68 л.
- Олеша 16: *Олеша Ю. К.* [«Зависть»]. Роман. Неполный текст // РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 16. 95 л.
- Олеша 17: *Олеша Ю. К.* [«Зависть»]. Роман. Неполный текст // РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 17. 176 л.
- Олеша 204: *Олеша Ю. К.* «Девушка и смерть». [Литературный сценарий] и творческая заявка на сценарий. Наброски // РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 204. 23 л.
- Олеша 626: *Олеша Ю. К.* Письма и телеграммы Олеше Ольге Густавовне (жене) // РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 626. 86 л.
- Олеша 1935а: *Олеша Ю. К.* Правка стенограммы беседы с читателями от 16 апреля 1935 г. для «Литературного критика». Октябрь 1935 г. // ГЛМ. Ф. 139. Оп. 1. Ед. хр. 19. 46 л.
- Олеша 1935б: *Олеша Ю. К.* Беседа с читателями // Литературный критик. 1935. № 12.
- Олеша 1936: *Олеша Ю. К.* Избранное. М., 1936.
- Олеша 2015: *Олеша Ю. К.* Книга прощания. М., 2015.
- Олеша 2017: *Олеша Ю. К.* Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша. СПб., 2017.
- Полонский: *Полонский В. П.* «Моя борьба на литературном фронте». Дневник. 17 мая 1931 г. // Новый мир. 2008. № 5 / http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/5/po10.html (дата просмотра: 12.01.2018).

ЛИТЕРАТУРНАЯ СТРАТЕГИЯ
А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА В КОНЦЕ 1962 г.:
РАССКАЗ «СЛУЧАЙ НА СТАНЦИИ КОЧЕТОВКА»

Наталья Береснева
(Москва)

«Случай на станции Кочетовка» был написан сразу по разрешению к печати «Одного дня Ивана Денисовича», специально для журнальной публикации. 18 ноября 1962 г. автор уже представил рассказ А. Т. Твардовскому, а утром 26-го «Случай...» вместе с рассказом «Не стоит село без праведника» обсуждался редколлегией «Нового мира»; тогда же оба рассказа получили названия, под которыми они и стали известны читателю¹. «Два рассказа» были опубликованы в первом номере «Нового мира» за 1963 г. Отметим, что в журнале «Случай...» предшествовал «Матренину двору» (1959). Эти выразительные литературно-бытовые обстоятельства тесно связаны как с главной мыслью произведения (обусловившей его поэтику), так и с литературной стратегией писателя, вышедшего из подполья в легальную словесность.

«Случай...» продолжает линию ранних потаенных сочинений Солженицына, строящихся на отчетливо автобиографическом материале — поэма «Дороженька» (частично написанная в 1947 г. и законченная в 1950–1952 гг.), неоконченная повесть «Люби революцию» (1948), пьесы «Пир победителей» и «Республика труда», написанные в 1951 и 1954 гг. соответственно, роман «В круге первом» (его третью редакцию автор в 1958 г. считал

¹ Изначально Солженицын дал своему рассказу имя «Случай на станции Кочетовка». 26 ноября, во время обсуждения текста с редколлегией «Нового мира», было принято решение изменить заголовок, так как название железнодорожной станции проецировалось на фамилию редактора журнала «Октябрь» Всеволода Кочетова — яростного сталиниста и противника «Нового мира». Изменение было произведено, «чтоб не распалить вражды *кочетовского* “Октябрь” к “Новому миру”», — напишет об этом Солженицын в книге «Бодался теленок с дубом» [Солженицын 1996: 47].

окончательной). Главным героем рассказа становится «дитя Революции» — 23–24-летний лейтенант Зотов. Выбор такого героя обусловлен двумя целями. С одной стороны, Солженицын получает возможность обратиться к наиболее социально активной и значимой возрастной группе: именно «зотовское» поколение во второй половине 1950-х – начале 1960-х гг. достигает зрелости и более других несет ответственность за происходящее в стране². С другой стороны, принадлежность героя к поколению «Семнадцатых-Восемнадцатых годов рождения», как об этом говорится в «Люби революцию», обуславливает возможность случившейся в «Случае...» коллизии.

Представитель первого советского поколения, как главный герой произведения, появляется уже в поэме «Дороженька» (Сергей Нержин) и в неоконченной повести «Люби революцию» — это Глеб Нержин, черты которого позже воплотятся в Зотове из «Случая...» и Глебе Нержине из ранних редакций «В круге первом». «Грозно-великие» испытания, вынесенные этим поколением (и этой социальной группой), стали предметом серьезного художественного осмысления в так называемой «лейтенантской прозе» — первых повестях немногим младших, чем Солженицын, Г. Я. Бакланова («Южнее главного удара», 1957; «Пядь земли», 1959, «Мертвые сраму не имут», 1961) и Ю. В. Бондарева («Батальоны просят огня», 1957; «Последние залпы», 1959). Не оспаривая значение этой прозы, следует отметить характерную для нее героизацию ее центральных персонажей — честных, порядочных, хотя иногда и наивных юных офицеров. Показательно, что предметом изображения у Бакланова и Бондарева становятся боевые действия, причем относящиеся к срединному или финальному этапам Великой Отечественной войны. В «Случае на станции Кочетовка» молодой лейтенант вынужден не сражаться с врагом лицом к лицу, но нести тыловую службу, временем действия становятся страшная пора поражений (осень 1941 года). В героях Бакланова и Бондарева «главные» читатели конца 1950-х – начала 1960-х гг. с правом узнавали себя. Солженицын предложил портрет «типичного» лейтенанта в другом ракурсе.

² Не менее существенно, что Зотов по образованию инженер, т. е. принадлежит к большинству, к «новой интеллигенции».

Автор наделяет героев «Люби революцию», «Дороженьки» и «Случая...» определенными сходными свойствами: вера в приближающуюся мировую революцию, сожаление о позднем рождении, страстное желание послужить родине (герои сами просятся в армию), отсутствие прошлого, восторженное отношение к гражданской войне в Испании, представление о войне, заимствованное из кинохроник. Следы политической пропаганды встречаются и в других фрагментах текста при различных обстоятельствах, однако главной характеристикой Зотова (как и Глеба Нержина) становится слепота, идеологическая ограниченность (входящая у Зотова в противоречие с его высокими душевными качествами). Оба героя не могут поверить, что рассказы о московской панике 1941 года — правда, а не вымысел³. В то время как у Зотова 1937-й год связан с гражданской войной в Испании, а не с одним из пиков террора, Глеб Нержин не смог ощутить до конца опасности, которые несут «правильные указы, против сеятелей паники, которые он так недавно приветствовал» [Солженицын: XVIII, 230]. Однако герои не идентичны: в «Случае...» Солженицын усложняет и характер героя, и выявляющую его сюжетную структуру.

Глеб Нержин из «Люби революцию» помнит и «локти чекистских тулупов, сбивающие серебряные орехи с елки, когда уводили деда» [Там же: 242], и раскулаченного дядю Мишу, не отрицает существования арестов, ссылок, пыток в застенках НКВД и всех остальных «невозможных» событий, «но по какой-то внутренней упругости никогда не был переубежден» [Там же]. Когда же то, что случалось с другими, вдруг происходило с самим Нержиным, в его сознании оставалась лишь одна мысль — «такое не может в нашей жизни, это какая-то ошибка», — подкреплявшаяся затем чудесным спасением, что позволяло герою фиксировать «аномальности», но не задумываться глубоко о причине их появления. Иную ситуацию читатель видит в «Случае...». Во-первых, если Нержин замечает все (и те случаи, где вина целиком лежит на правительстве, и те, когда это дело рук отдельного человека), то Зотов согласен видеть лишь несправедливости, совершаемые «Саморуковыми», но никак не ситуации, которые бросают тень на партию. Сперва герой «Случая...» не может принять тот факт,

³ Этот сюжет в похожей трактовке встречается также в романе «В круге первом» и позднем рассказе «На краях».

что конвой голодает уже одиннадцать дней — система, государство непогрешимы. Однако затем он признает возможность случившегося, вспомнив о существовании таких типов, как Саморуков и Чичишев. При этом Зотов отказывается верить в московскую панику, о которой рассказывают очевидцы, не помнит ни голод 1932–33 гг., ни пик террора, пришедшийся на 1937–38 гг. Во-вторых, если для Глеба столкновение с милицией и случай с Надей (то есть ситуации, где он и его близкие становятся жертвами), по сути, ничего не меняют, хотя герой о них и помнит, то Зотов после встречи с Тверитиновым многое поймет и никогда потом не сможет забыть этого «чудака».

Однако Солженицын создает не только историю в противовес «лейтенантской прозе», виня во всем случившемся юных коммунистов. «Поколенческая» типичность Зотова и возможность реализации его лучших начал в иных обстоятельствах даны в сопоставлении героя и его сверстников. Первой в рассказе представлена история сержанта Гайдукова — девятнадцатилетнего юноши (моложе Зотова!), который к моменту, описанному в рассказе, прошел большую школу жизни: побывал на передовой, был ранен, пролежал два месяца в госпитале, а затем поработал там при каптерке. Еще совсем молодой сержант уже получил незаменимый опыт, благодаря которому он теперь способен судить о войне, опираясь не только на виденную в детстве кинохронику или прочитанные книги. Представления Гайдукова о жизни и службе, о том, что такое «хорошо», а что такое «плохо», уже столкнулись с реальностью и изменились под ее влиянием, что, в свою очередь, позволяет герою одновременно быть и человеком, и гражданином. Вопреки тому, что по уставу строго запрещается пускать гражданских в караульные помещения, в его теплушке едут и старики, и молодые девушки. При этом Зотов и Гайдуков не предстают в рассказе как антиподы: несмотря на различный опыт, руководствуются в жизни они одними принципами, одним «человеческим» законом, что отлично видно в ситуации с Дыгиным. Оба героя хотят помочь людям, попавшим в беду, оба понимают, что произошедшее с командой Дыгина — несправедливо. Один лишь этот пример показывает, что Зотов не является лишь механизмом, «человеком социальным» (ср.: [Седакова]).

В то же время история Дыгина показывает, насколько не согласованы с реальной жизнью «уставы», как бесчеловечно они

могут быть устроены и к чему это приводит: истории с ополченцами и конвоем предваряют трагическую развязку встречи Тверитинова и Зотова. Поведение Зотова при встрече с Дыгиным особенно ярко свидетельствует о том, сколь сильны вложенные в главного героя идеологические схемы. В сцене разговора Зотова и Дыгина Солженицын в очередной раз показывает конфликт между выбранной формой поведения (когда все действия подчинены прописанным правилам) и внутренними душевными порывами. Вначале Зотов пытается действовать по привычной схеме — паек выдают, значит, виноваты сами бойцы. Однако узнав об одиннадцатидневном голодании реагирует совершенно по-человечески и пытается всеми способами исправить произошедшее — как и Гайдуков, он человек очень хороший, а все совершающееся зло искренне ненавидит.

Столь же значимо соположение «первого советского поколения» с другими представленными в рассказе «мирами»: «народным» (тетя Фрося, Кордубайло), «циничным» (Антонина Ивановна, Саморуков), «исчезнувшим» (Тверитинов), изображение их неоднородности, взаимодействия и взаимовлияния, характера отношений с находящейся «за кадром» советской властью. С одной стороны, пересечение линии «саморуковых», Зотова и Тверитинова открывает читателю, что в творящихся вокруг бедствиях виноваты не только мерзавцы вроде Чичишева и Саморукова, которые пользуются государственными установлениями для самообогащения, но и люди безусловно хорошие, старающиеся всеми силами принести пользу своей стране — такие как Зотов. С Тверитиновым входит в рассказ тема прекрасного и навсегда утраченного мира, неведомого новому поколению или им бездумно отторгаемого. Этот смысловой комплекс подробно явлен в «Дороженьке» — в главе «Ту, кого всего сильнее...», в основе которой лежат события, случившиеся в семье ростовского профессора, крупного специалиста по теплотехнике Владимира Ивановича Федоровского.

Весьма значим в рассказе и мир «народный», люди которого живут и чувствуют иначе, чем Зотов — для них жизнь не ограничена войной и понятием присяги. Однако и здесь сложным образом сказывается присутствие «саморуковых», страшный опыт подневольных советских лет, обрекающих на жестокость в «борьбе за выживание». Как тетя Фрося осуждает «богатых» эвакуиро-

ванных и советует Валечке воспользоваться ситуацией (ведь они «такие отрезки везут» <!>, «богатый — пощады не проси»), осуждает, хоть и с житейской точки зрения, ополченцев, так и Зотов предлагает расстреливать не только «саморуковых», но и якобы «сытых» ополченцев.

Речь старика Кордубайло ясно показывает, насколько сложно человеку ориентироваться в окружающем мире: все, что говорят об «ополченцах» и тетя Фрося, и Валечка, и Зотов — «правда»; только сам человек должен выбрать, чем ему руководствоваться — чувствами или желанием поступать правильно. Опасность же этого «правильно», выбираемого Валечкой и Зотовым, кроется в том, что связано оно лишь с законами, основанными на небрежении человеком. «Правильный» выбор в итоге приводит к ужасным последствиям, к тем ошибкам, которые нельзя исправить.

Мостом же между миром «народным» и «зотовским» становится Валечка. С одной стороны, она переполнена желанием жить, что роднит ее с тетей Фросей и Кордубайло, с другой — выросшая при советской власти и не видевшая другого, «тверитиновского» мира, она часто судит с позиции, близкой к зотовской. Ее фигура также подсвечивает и образ Зотова, давая читателю возможность увидеть, что причина такого отношения главного героя к «сытым» ополченцам кроется не в нем самом, а в непоправимых (по меркам героев) законах.

Начав с рассказа о себе, с осмысления личного опыта («Дороженька», «Люби революцию»), Солженицын затем «уходит в сторону» (повесть «Люби революцию» не будет закончена) и обращается к другим сюжетам. В поле зрения писателя попадает послевоенная Россия, по преимуществу — народная. О ней и идет речь в «Одном дне...» и «Матренином дворе». Рассказ о Зотове становится «комментарием» к «Одному дню...» (проясняет причины, цели и саму возможность государственного террора), готовит встречу интеллигентного героя с «народным миром», претерпевшим трагические изменения («Матренин двор»). Максимально сближенный с автором протагонист ранних военных произведений Солженицына, интеллигент первого революционного поколения в системе персонажей «Одного дня...» знаково отсутствует (здесь явлены «интеллигентные» герои иного возраста и социального опыта: Буйновский и Цезарь Маркович, столичный интеллигент, бывший кинорежиссер). В «Матренином дворе»

появляется герой (рассказчик), уже наделенный военным, лагерным и писательским опытом, видящий и осмысливающий как прошлое, так и новое (послесталинское) время. Солженицын объясняет читателю, что послереволюционные злосчастья России — это не только и не столько беды интеллигенции, но беды Ивана Денисыча и Матрены, как и война — это не только честность и подвиги «молодых лейтенантов» (в ранней прозе Бакланова и Бондарева рядовые словно бы на периферии повествования), но и многое иное. Однако только после того, как Иван Денисыч и Матрена явлены миру, Солженицын считает возможным говорить о себе и своем поколении, сделав акцент не на его лучших свойствах (об этом уже написано другими), но на его страшных заблуждениях. Писатель вводит в текст героя близкого и почти родного (так как читатели в прошлом были такими же Зотовыми!), в отличие от все же чужой и далекой Матрены.

Так, «Случай...» не только трансформирует знакомый читателю тип «сына революции», но и связывает два прежде написанных «народных» рассказа: автор выстраивает внутренне единую «маленькую трилогию» о судьбе России в первой половине XX в. С другой стороны, пришедшая в «Случай на станции Кочетовка» из потаенных текстов Солженицына тема судьбы и личной ответственности советского интеллигента первого послереволюционного поколения предсказывает автобиографическо-исповедальную линию будущего «опыта художественного исследования» «Архипелаг ГУЛАГ».

ЛИТЕРАТУРА

- Седакова: *Седакова О.* Маленький шедевр: «Случай на станции Кочетовка» // Между двумя юбилеями (1998–2003): Писатели, критики и литературоведы о творчестве А. И. Солженицына: Альманах / Сост. Н. А. Струве, В. А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. С. 322–331.
- Солженицын: *Солженицын А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 2007. Т. XVIII.
- Солженицын 1996: *Солженицын А. И.* Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. М., 1996.

О СТИХОТВОРЕНИИ Ю. ДОМБРОВСКОГО «О, ДЛЯ ЧЕГО ТЫ ПОГИБАЛА, ТРОЯ...»

Сергей Ким
(Тарту)

Юрий Домбровский известен в первую очередь как прозаик, автор дилогии «Хранитель древностей» и «Факультет ненужных вещей». Однако он оставил после себя также и небольшой корпус стихотворений. При жизни Домбровского его стихи не издавались (за единственным исключением — поэма «Каменный топор» была напечатана в 1939 г. в газете «Литературный Казахстан»), первые посмертные публикации стали появляться в журналах лишь в конце 1980-х гг. Полная публикация стихотворений состоялась в 1993 г. в 6-томном собрании сочинений, в заключительном томе. Отдельным изданием они вышли в 1997 г. в сборнике «Меня убить хотели эти суки» по названию одного из наиболее известных стихотворений Домбровского.

Следует заметить, что существует серьезная текстологическая проблема: большинство стихов лишено датировок. Тексты, по всей видимости, были записаны автором уже после выхода из лагеря — в конце 1950-х гг., а немногие имеющиеся даты проставлены задним числом. Более того, учитывая склонность Домбровского к мистификациям и литературной игре, не всегда можно полагаться на его слово. Иногда дата и место написания текста могут служить продолжением художественного высказывания. Наиболее наглядный пример — это, пожалуй, роман «Факультет ненужных вещей», время завершения которого обозначено как «5 марта 1975 г.» [ФНВ: 506], то есть годовщина смерти Сталина. Учитывая, что роман заканчивается выходом главного героя из тюрьмы НКВД, эта дата становится заключительным пуантом истории, вклиниваясь в тело текста.

Наша статья посвящена стихотворению Домбровского «О, для чего ты погибала, Троя...» [Домбровский б: 141]¹, одному из немногих текстов, дата и место создания которого нам известны. Однако, как мы увидим дальше, и они могут вполне быть мистификацией.

О, для чего ты погибала, Троя,
И выдуман был Одиссеем конь?
Каких изменников, каких героев
Испепелил бенгальский твой огонь?
Зачем не откупилась ты от тлена
Свечением своих бессмертных риз,
Похожая на молнию Елена,
И был забыт лысеющий Парис?

А может быть, влюбленные для вида,
Они милуются, обнажены,
Лишь на картине юного Давида,
Две декорации с одной стены?
И юноша, исполненный отваги,
Лишь в те минуты юн и именит,
Когда в устах ослепшего бродяги
Его шальная молодость звенит.

Истлело все: и рыцари, и боги,
Растертые в один легучий прах...
Пустынный вихорь ходит по дороге
И чью-то пыль вздувает в лопухах.
Гудит, гудит, расходится кругами,
Вновь возвращается на прежний путь...
И словно пыль скрипит под сапогами,
Мозг Одиссея и Елены грудь.

Но сброшенное волей бутафора
На землю, где убийство — ремесло,
Чудовищное яблоко раздора
За три тысячелетья проросло.
И вот опять похищена Елена,
Да только чья Елена — не поймешь!

¹ В этом издании, как и в собрании сочинений, имеются явственные ошибки. Текст приводится в соответствии со списком Олега Чухонцева [Нерлер: 421–423].

Опять сзывает хриплая сирена
 Созревшую к убою молодежь.
 Уступленная недругу без боя
 И брошенная, как троянский конь,
 Европа бедная, покинутая Троя,
 Ты погибашь, на коленях стоя,
 Не испытав железо и огонь.

Стихотворение, согласно автору, написано осенью 1940 года в пересылочном лагере во Владивостоке, куда Домбровский попал в результате ареста в 1939 г. Однако прежде чем перейти к разговору о самом тексте, следует обозначить два связанных с ним биографических мифа, которые создал и транслировал сам Домбровский.

Первый миф — якобы его встреча с Мандельштамом в 1940-м г. в пересылочном лагере. Этот сюжет описан в «Воспоминаниях» Н. Я. Мандельштам:

Д. утверждает, что видел Мандельштама в период «странной войны», то есть через год с лишним после 27 декабря 38-го года, которое я считала датой смерти. Навигация уже открылась, а человек, которого Д. считал за О. М. или который действительно был О. М., находился в партии, направлявшейся на Колыму. Дело происходило все в том же лагере на Второй речке. Д., тогда юноша, экспансивный и горячий, услышал, что в партии находится человек, известный под кличкой «Поэт», и пожелал его повидать. Человек этот отозвался, когда Д. окликнул его: «Здравствуйте, Осип Мандельштам». Отчества Д. не знал... «Поэт» производил впечатление душевнобольного, сохранившего все же некоторую ориентацию. Встреча была минутной — поговорили об осуществимости переправы на Колыму в дни военной тревоги. Затем старика — «Поэту» на вид было лет семьдесят — позвали есть кашу, и он ушел [НЯ: 433].

Встреча эта была невозможной, поскольку 27 декабря 1938 г., в день смерти Мандельштама, Домбровский еще находился в Алма-Ате, а арестован был лишь в следующем, 1939-м, году.

Второй миф — это мистификация Домбровского, попытавшегося выдать стихотворение «О, для чего ты погибала, Троя...» за стихотворение Мандельштама, якобы надиктованное поэтом в лагере. Эта история описана в книге П. Нерлера «Осип Мандельштам и его солагерники» со ссылкой на рассказ поэта Олега Чухонцева, которому Домбровский и передал текст [Нерлер: 411–

418]. Нерлер ошибочно доказывает невозможность указанной автором даты, поскольку, как пишет исследователь, «Домбровский был на пересылке в 1939 году, а в 1940 году он был уже на Колыме» и в 1940 г. пересылка «уже передавалась Тихоокеанскому флоту» [Нерлер: 421, 425]. В действительности же приговор по делу Домбровского был вынесен только 30 марта 1940 г.², а Владивостокский пересыльный пункт, согласно справочнику «Система исправительно-трудовых лагерей в СССР»³, функционировал как минимум до конца 1941 г. Тем не менее, датировка действительно может быть мистификацией, но мы, помня об этом, будем исходить из того, что она верна.

Так как упомянутая выше история позволяет считать стихотворение стилизацией под Мандельштама, разумным представляется рассматривать его в сопоставлении с корпусом текстов самого Мандельштама.

Стихотворение, созданное в период «странной войны», описывает события, предшествующие началу Второй мировой войны и первые ее годы, когда на территории Европы еще не развернулись активные военные действия. Этому периоду принадлежат оккупация Германией Австрии, Чехословакии, Польши, Дании, Норвегии, Франции, а также захват Советским Союзом восточных областей Польши, Финляндии, Прибалтики, Бессарабии. Образ Европы как новой Трои, осажденной и «отданной недругу без боя», встраивает текст Домбровского в ряд военных стихотворений Мандельштама, в которых Первая мировая война вписывается в циклическую историю («Зверинец», «Собирались эллины войною...»). Шире Домбровский вообще опирается на стихи Мандельштама, синхронизирующие события современности и античности, в частности «Я изучил науку расставанья» и «На каменных отрогах Пиэрии», у которых Домбровский копирует строфику и метр (5-стопный ямб и восьмистишия).

В первой строфе стихотворения три риторических вопрошания подчеркивают трагичность такой цикличности. Захват и разрушение Трои обречены повторяться, урок Троянской войны не может быть учтен.

² Взято из базы данных «Жертвы политического террора в СССР».

³ Опубликован на сайте общества «Мемориал»: <http://old.memo.ru/history/NKVD/GULAG> (дата просмотра: 01.05.2017).

Вторая строфа предлагает распрямление времени и выход из заиклившейся истории — с помощью искусства. Это и есть тот самый способ «откупиться от тлена», который доступен для Елены — оказаться на картине Давида («Любовь Париса и Елены», 1788). Ахиллес же (по-видимому, о нем идет речь, когда говорится «И юноша, исполненный отваги, / Лишь в те минуты юн и именит...») обретает свое бессмертие в гомеровской «Илиаде» («в устах ослепшего бродяги»).

Третья строфа возвращает нас к состоянию разрушенной Трои. «Мозг Одиссея» и «Елены грудь» являются образами, символизирующими конец и начало войны: смекалка Одиссея позволила закончить десятилетнюю осаду, а красота Елены послужила причиной греческого похода на Трою. И так как оба эти символа «скрипят под сапогами», то прошло достаточное время, чтобы забылись как повод войны, так и ее результат. Строка «Вновь возвращается на прежний путь» снова заостряет внимание на цикличности исторического времени.

Четвертая строфа переносит нас во время написания стихотворения, говоря о европейской войне. Ее бессмысленность передается строкой: «И вот опять похищена Елена, / Да только чья Елена — не поймешь!». На этот раз даже формальный повод войны в виде похищения Елены никого не интересует. Это подчеркивается и словом «бутафор», которое одновременно обозначает некую силу, запустившую механизм истории (прямое значение — «театральный работник, готовящий реквизит»), а также созвучно слову «бутафория», которой является яблоко раздора — надуманная причина войны.

В заключительной строфе эта тема развивается: «Уступленная недругу без боя / И брошенная, как троянский конь... / Ты погибашь, на коленях стоя, / Не испытав железо и огонь».

В развернутом виде эта же историческая модель излагается в романе Домбровского «Обезьяна приходит за своим черепом»:

Вы помните, конечно, старую и совершенно отвергнутую теорию Кювье о геологических переворотах: через определенные промежутки какие-то неведомые силы — то ли потоп, то ли вулканические явления, то ли космический холод сметают все, что есть живого, и на голый, чистой, обесполенной земле возникает новая, не похожая на все прежнее, жизнь.

Вот не то же ли происходит и в мире социальном?

Так было, когда под натиском варваров погибла троянская культура, так было, когда гибли и рассыпались страны древнего Востока, так было при разрушении и распаде Римской империи, и вот такая же судьба ждет и современную Европу [Домбровский 2: 141–142].

Имя Кювье обнаруживает еще одну параллель между осмыслением истории Мандельштамом и Домбровским. В статье «Ламарк, Шеллинг, Марр» Б. М. Гаспаров пишет о том, как встреча Мандельштама с Б. Кузиным в 1930 г. во время путешествия по Кавказу способствовала сближению в сознании поэта естественной истории и истории культуры. Так, ситуация конца 1920-х и начала 30-х годов осмысливается им в сопряжении с полемикой между дарвинистами и неоламаркистами в Советском Союзе. Говоря о «Путешествии в Армению», Гаспаров пишет: «Изображенная Мандельштамом “дуэль” двух эпох и двух мировоззрений явно проецировалась на советскую действительность начала 1930-х годов — время, когда уже явственно обозначилось отступление духа Sturm und Drang’a, характеризовавшего первое послереволюционное десятилетие, перед нивелирующей установкой на массовые культурные ценности, массовую конвенциональную мораль и быт. Старомодный Ламарк — человек наполеоновской эпохи, с одной стороны, и представители новой науки — “Б.С.К.” и его коллеги в Армении — с другой, равным образом пытаются противостоять надвигающейся на них волне “бородатого” буржуазно-позитивистского мира: мира дарвинизма, “Диалектики природы”, торжества массового “здорового смысла” и мещанской “борьбы за существование в быту”» [Гаспаров: 192]. Парадоксальным образом Ламарк, приверженец теории эволюции и предшественник Дарвина, у Мандельштама противопоставляется ему.

Для Домбровского же дарвинизм, будучи официальной советской идеологемой с 30-х годов, как кажется, также ассоциировался с установившимся сталинским режимом. В том же романе «Обезьяна приходит за своим черепом» находим:

Дарвин был неправ, когда говорил, что выживают наиболее приспособленные к борьбе за существование.

Нет, выживают только те, которые умеют и дальше приспособляться к изменившимся условиям, вот что главное: приспособляться дальше.

В юрский, скажем, период наиболее приспособленным был атлантозавр, а выжил-то не он, а маленькая сумчатая крыса.

Такой сумчатой крысой я и хочу просуществовать где-нибудь в щелке все это страшное время [Домбровский 2: 141].

Домбровский отвергает Дарвина и обращается к «теории катастроф» Кювье, в жизни ярого противника Ламарка. Однако общая антиэволюционистская настроенность сближает Кювье у Домбровского и Ламарка в понимании Мандельштама. Для обоих поэтов Дарвин, впитанный советским марксизмом, олицетворял торжество новой исторической эпохи, одинаково для них чуждой и непривлекательной. Для формирования взглядов Домбровского, возможно, также сыграло роль и сопровождавшееся репрессиями возвышение Лысенко со второй половины 1930-х гг., водрузившего в определенном смысле Дарвина и Ламарка на знамя и попытавшегося создать свой «передовой дарвинизм».

Любопытно также и биографическое совпадение: Б. Кузин, открывший для Мандельштама неоламарксистские идеи, работал в Тимирязевской сельскохозяйственной академии вместе с Л. А. Крайневой, матерью Домбровского, а в 1940-е гг. они оба, Кузин и Домбровский, находились в Алма-Ате и, весьма вероятно, имели возможность познакомиться.

Возвращаясь к стихотворению «О, для чего ты погибала, Троя...», можно утверждать, что это красноречивое свидетельство возросшего к концу 1930-х гг. интереса Домбровского к творчеству Мандельштама. Легенду о встрече с поэтом он продолжает хранить даже после беседы с Н. Я. Мандельштам, во время которой он мог убедиться в сомнительности этого события. Так, в письме Сергею Антонову 1973 г. Домбровский, говоря об Ирине Стрелковой, давшей показания против него в 1949 г., пишет: «Были у меня с ней разговоры о лагерях, были! Говорили мы и о писателях в лагерях. Она расспрашивала жадно, неутомимо, с сочувствием, трогательным для такого холодного человека. И я говорил. Я рассказал, как встречался с О. Мандельштамом, как видел умирающего Бруно Ясенского; о том, как погиб, простудившись, поэт Князев...» [Домбровский 6: 332]. А вспоминая о времени учебы на высших литературных курсах в начале 1930-х гг., он говорит: «Мимо О. Мандельштама проходил равнодушно и молча (боже мой, как все это переменялось и переломалось во мне уже через несколько лет!)» [Домбровский 1: 306]. Большого и прямого влияния на поэтику Домбровского Мандельш-

там, по-видимому, не оказал, но отдельные его размышления об истории и природе искусства находят отражение в стихах и прозе Домбровского.

ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров: *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1993.

Домбровский 1: *Домбровский Ю. О.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 1.

Домбровский 2: *Домбровский Ю. О.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 2.

Домбровский 6: *Домбровский Ю. О.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 6.

Нерлер: *Нерлер П. М.* Мандельштам и его солагерники. М., 2015.

НЯ: *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М. 2006.

ФНВ: *Домбровский Ю. О.* Факультет ненужных вещей. Алма-Ата, 1989.

НЕСОВЕТСКОЕ В СОВЕТСКОМ: РЕРИХОВСКИЙ СУБСТРАТ В ПРОЗЕ ИВАНА ЕФРЕМОВА

Ирина Сяэск
(Тарту)

Проблема влияния личности и произведений Н. К. Рериха на творчество И. А. Ефремова активно исследуется в научной литературе (см.: [Арбитман; Ефремовы; Парнов; Смирнов-Еремина; Сурина; Трофимова; Шикарев 2014а; Шикарев 2014б; Юферова; Яламов]). Особенно острая полемика разгорелась после публикации книги О. А. Ереминой и Н. Н. Смирнова «Иван Ефремов» (2013), в которой была сделана попытка представить полную и всестороннюю — научную, художественную и бытовую — биографию писателя¹. Е. К. Агапитова пишет:

развернулась целая полемика <...> из-за <...> излишней склонности авторов усматривать влияние философии Рерихов на литературное творчество и философские взгляды И. А. Ефремова [Агапитова: 7–8].

В настоящей статье мы попытались дать по возможности взвешенную трактовку этого вопроса преимущественно на материале его первых двух романов — «Туманность Андромеды» и «Лезвие бритвы». Работа не претендует на исчерпывающее изложение, поскольку ряд аспектов был уже исследован, а, с другой стороны, мы планируем продолжить ее в дальнейшем. Мы ограничимся рассмотрением вопроса о «советскости» Ефремова, плохо сочетающейся с его увлечением творчеством Н. К. Рериха.

Как подчеркивал Н. Н. Смирнов, И. А. Ефремов традиционно считался автором «самой выдающейся коммунистической утопии XX века» [Ефремов 2016: 1493]. Вероятно, его высокий статус в советской культуре и привел к тому, что роман «Час Быка» (1970), выдержавший сразу по выходе три издания (два жур-

¹ Предыдущие книги о Ефреме либо не охватывали всех сфер его многосторонней жизни, либо не доводили описание до конца. См.: [Olson; Брандис-Дмитриевский; Чудинов].

нальных и книжное), был запрещен *негласно*: читатели недоумевали, почему журнальные публикации не были доведены до конца². В доме Ефремова после его смерти был проведен тщательный обыск. В годы *перестройки* Вс. Ревич, анализируя наследие Ефремова, признавал:

Ефремов написал вовсе не коммунистическую — в нашем смысле слова — утопию, хотя именно за это его взхлеб хвалили советские комментаторы, и опять-таки я в их числе. В меру сил он написал общечеловеческую утопию [Ревич: 177].

Ревич был убежден в том, что «верность коммунистической присяге» (только идейная, так как писатель не был членом компартии) мешала Ефремову «занять независимую точку зрения»³. Идеологический и текстуальный анализ приводит критика к мысли, что Ефремову были близки воззрения Г. Уэллса (что косвенно подтверждается и признаниями писателя⁴). Однако Ревич находит ряд существенных различий между ними, и одно из самых весомых — религиозность Уэллса и замена религии культом науки у Ефремова.

² Сообщено И. Г. Башкировой на основании собственного опыта. О том, как книги тайно изымались из библиотек см. подробнее: [Петров-Эдельман].

³ Ср.: «Основная претензия нынешних критиков — шестидесятники старались улучшить социализм, вместо того, чтобы с порога отвергнуть его. <...> верными защитниками <...> коммунистической идеи оказались <...> ярые противники сталинизма <...> Ефремов <...> поставил себе задачей убедить окружающих, что коммунизм — не унылый фаланстер, <...> а счастливая, красивая и творчески наполненная жизнь для всех. <...> Ефремов был последним коммунистом, не только верившим до конца своих дней в великую мечту, которая сумела объединить под красными знаменами миллионы людей, но и попытавшимся спасти эту веру в отчаянном призыве, почти крике» [Ревич: 167]. Неслучайно, что свой очерк о Ефремове Ревич назвал «Последний коммунист».

⁴ Ефремов писал П. П. Рубцову 27 августа 1957 г.: «<...> о будущем обществе великолепно и непревзойденно написал Герберт Уэллс. Это роман “Люди как боги”, в русском переводе он издавался в тридцатых годах, и это одна из самых моих любимых книг» [Ефремов 2016: 322].

Новые архивные публикации проливают свет на активный интерес писателя ко всему спектру идеологически неприемлемых в СССР форм культуры: дореволюционных, эмигрантских, зарубежных и религиозных. На основании одних только прижизненных публикаций писателя Л. М. Геллер с полным основанием писал о Ефреме:

Он был, вероятно, искренним коммунистом, атеистом, марксистом. Но в поисках нового духовного содержания он пришел к диссидентской политической программе, к принятию философских традиций <...> русской христианской и индуистской — мысли <...> создал свою систему мировоззрения, основанную на нравственных и метафизических понятиях самосовершенствования, <...> и противопоставил ее господствующей догме [Геллер: 151].

Интерес Ефремова к музыке, живописи, театру, поэзии эпохи модернизма⁵ позволяет рассматривать переворот, который совершил писатель в жанре утопической фантастики в конце 1950-х гг., как сдвиг в сторону символистского неомифологического романа (что, конечно, не предполагает полного совпадения).

По своим стилистическим установкам Ефремов находится ближе к позиции старших символистов и прозаиков круга «Северного вестника». Парнасская установка на экфрастическую зримость образа у Ефремова была рассмотрена Е. К. Агапитовой [Агапитова]. Стилистическая строгость сближает писателя с Сологубом. Своим стремлением к синтезу художественности и научности он напоминает Брюсова (автора футуристической фантастики, ср. «Восстание машин» и др.). Утопизм и космизм Ефремова оказываются ближе к образности Андрея Белого и младосимволистов в целом⁶. В прозаическом отрывке «Аргонав-

⁵ В своих романах и рассказах Ефремов часто цитирует и упоминает произведения В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, М. А. Волошина, Н. С. Гумилева, М. А. Кузмина, С. Я. Парнок, Ф. К. Сологуба, М. И. Цветаевой, М. М. Шапской и др. Подробнее см.: [Агапитова: 210–224].

⁶ Неслучайно герои романа Ефремова «Туманности Андромеды» собираются на могиле незаванного поэта, которым, судя по цитате (из цикла «Киммерийская весна») и описанной обстановке, оказывается Максимилиан Волошин:

ты» (1904)⁷ Андрея Белого уже проглядывают черты жанра фантастического романа «дальнего прицела», основоположником которого считается Ефремов.

Одной из характерных черт эпохи символизма стали активные религиозные, философские и мистико-окультистские поиски, связанные с попытками примирить религию, философию и науку. Н. А. Богомоллов убедительно показал, что, как и в эпоху романтизма, при всем разнообразии позиций, «мистика», обнажающая игровую условность искусства, оказалась для литературы художественно плодотворным материалом [Богомоллов: 16]. Теософия и антропософия сыграли большую роль в духовной эволюции представителей «новой литературы», но в советских условиях вынуждены были уйти в подполье. Одним из ответвлений этого движения стали кружки последователей Учения Живой Этики, которые негласно возглавила в 1920-е гг. за рубежом Е. И. Рерих, переводчик «Тайной доктрины» Е. П. Блаватской (перевод вышел в Риге в 1937 г.).

Выпустив несколько анонимных (коллективных по составу) томов фрагментарной поэтической прозы (преимущественно дневниковой), Е. И. Рерих назвала эту серию книг «Живой Этикой». Сделав огонь символом своего философствования, она дала ему и второе — индийское — название «Агни Йога»: так назывался четвертый том серии, выпущенный в Париже в 1929 г., так же стало называться и все учение в целом. Оно получило распро-

Гаснут во времени, тонут в пространстве

Мысли, события, мечты, корабли...

Я ж уношу в свое странствие странствий

Лучшее из наваждений Земли!.. [Ефремов: III, 125]

⁷ В статье «Мифотворчество “аргонавтов”» А. В. Лавров характеризует текст Андрея Белого «Аргонавты»: «Миф <...> порождает утопико-фантастический проект <...> корабль Арго строится заводом “Междупланетного общества путей сообщения” и т. д. “Солнечность” растворяет в себе все сюжетно-образные построения: “тучи осенних листьев” (“все шумело и звонило золотом”) — и “золотые листы распластанных светочей”, “вспыхнувшие стекла домов” — и “флотилии солнечных броненосцев” <...> Число этих мифем Белый способен увеличивать до бесконечности, но все они без остатка поглощаются глобальным мифом, владеющим его сознанием» [Лавров: 145].

странение главным образом благодаря деятельности ее мужа, художника и юриста Н. К. Рериха.

С началом *оттепели* и приглашением в 1957 г. Ю. Н. Рериха (старшего сына художника) в СССР началось возрождение советского востоковедения. Ученики и сотрудники Рериха (В. Н. Топоров, А. М. Пятигорский, Т. Я. Елизаренкова и др.) составили один из центров московского ядра Тартуско-московской семиотической школы по изучению культуры [Елизаренкова: 14–15]. С этим кругом молодых интеллектуалов тесно общался Ефремов. Однако с книгами «Агни Йога» и «Мир Огненный» (ч. 1) писатель познакомился еще до приезда Ю. Н. Рериха в СССР — во время одной из монгольских экспедиций [Рудзитис]. Анализируя раннюю прозу Ефремова 1940-х гг. («Путешествие Баурджеда» и «На краю Ойкумены»), Геллер приходит к выводу, что

Уже в самом начале своей литературной работы Ефремов показывает себя писателем, сопротивляющимся гипнотическому влиянию идеологии, независимым и проницательным в своих выводах. Ефремов был писателем оттепели задолго до оттепели [Геллер: 136].

Писатель испытывал давний интерес к Востоку. Еще в юности в качестве моряка он побывал в Японии, где пережил краткое любовное увлечение, отразившееся в его прозе. Позднее возглавлял палеонтологические экспедиции в Монголию, где он заинтересовался буддизмом и предположительно мог познакомиться с монгольским изданием книги «Община» (Урга, 1927). Возможно, Рерих первоначально заинтересовал его как знаменитый путешественник и археолог, а в книге «Агни Йога» его могло привлечь само слово «йога» по ассоциации с системой физического самосовершенствования, которой он интересовался с юных лет. Так или иначе, но уже в первом своем романе «Туманность Андромеды» (1956) он активно использует выписки из книги «Агни Йога», о которых мы скажем ниже.

Имя Николая Рериха открыто появляется уже во втором романе Ефремова «Лезвие бритвы» (1963) в контексте упоминаний русских художников дореволюционной России и эмиграции (Л. Бакста, З. Серебряковой, В. Борисова-Мусатова и др.). Сначала он появляется как автор репродукции картины «Звенигород» (образ, перекликающийся с образом Китежа, но отнесенный в будущее)

в описании убранства жилья Серафимы [Ефремов: III, 126], затем в списке художников, воспевших родную природу и старину:

Гирин уже знал, что Сима полна любви к русской старине, искусству и обычаям. К русской природе, русским местам, таким, как их изобразили великие художники Рерих, Васнецов, Нестеров: плакучие березы, громадные ели, стерегущие тайну сказочного леса, заколдованные болота со стелющимся голубым туманом и серебряным блеском месяца на зеркалах неподвижной воды [Там же: 133].

В третьей части романа упомянуто и гималайское творчество Рериха, причем в контексте разговора о «далях мира», открытых сознанию мудреца [Там же: 347]. В этом отрывке заметно и влияние типичной рериховской фразеологии, например, выражение «вместить» в значении ‘осознать и принять, усвоить’:

Рамамурги инстинктивно чувствовал, что небесное очарование Гималаев не по силам ему, как человеку и художнику. Та завеса, что отделяет зримую жизнь от обобщений искусства, здесь была совсем тонкой. Но взгляд сквозь нее уводил в такие дали мира, которые были доступны лишь мудрецу <...> друг Индии, русский художник Николай Рерих — тот смог осилить и передать, вместить в себя этот взлет тяжких масс самой матери Земли в небо, навстречу потокам солнца — днем или огням далеких звезд — ночью [Там же].

Один из биографов писателя Е. П. Брандис вспоминал о первом разговоре с Ефремовым, случившемся при участии В. И. Дмитриевского. Уже в этом разговоре прозвучало имя Рериха, причем в самый патетичный момент писатель пересказывает по памяти отрывок из книги художника «Алтай — Гималаи» (Улан-Батор, 1927) и фразу, которая встречается и в «Агни Йоге»⁸. Этим моментом статья Брандиса и заканчивается:

Рассказав <...> о некоторых необычных случаях в экспедициях, когда жизнь висела буквально на волоске, он указал на английское издание одной из книг замечательного русского художника, путешественника и писателя Рериха, и по памяти изложил отрывок.

— На самом трудном перевале Тибета путник находит древние письмена, <...> нарезанные <...> у тропы, усеянной <...> останками замерзших людей и вьючных животных. «Научился ли ты радоваться препятствиям?» — гласит эта надпись <...> И я так думаю, — доба-

⁸ §72: «Научились ли вы радоваться препятствиям?» [Агни Йога: 51].

вил Ефремов. — Тот, кто избегает препятствий, ищет легких путей, останется пустоцветом. Ничего не откроет, не сделает ничего доброго... [Брандис: 65].

В 1990-е гг. стало достоверно известно, что уже в первом романе Ефремова «Туманность Андромеды» (1956) использованы выписки из книги «Агни Йога» (1929): искусствовед А. А. Юферова опубликовала статью об одной из подготовительных тетрадей к сочинению, представлявшую собой собрание выписок из рериховской книги. Юферова привела некоторые из них, сравнила с источниками и показала, как они использованы в романе. Она также привела некоторые устные воспоминания вдовы писателя, связанные с рериховскими материалами [Юферова]. По признанию самого Ефремова, книга была написана в пику западной фантастике, прежде всего — американской, и отчасти — в подражание роману-утопии Уэллса «Люди как боги» [Ефремов: IV, 371].

К моменту завершения романа в 1956 г. в советской политике произошел перелом: на XX съезде КПСС был провозглашен курс на «мирное сосуществование» различных политических систем и «многообразии путей» ведущих к социализму. В романе Ефремова идея «мирного сосуществования» и победы над ксенофобией была выведена на космический уровень: первоначальное название книги «Великое Кольцо» символизировало межпланетную дружбу цивилизаций, которой Ефремов не находил в американской фантастике, где господствовала идея «войны миров» [Там же].

«Туманность Андромеды» — роман о будущем, в котором мир землян преобразился: нет государственных границ, рас, правителей, нет частной собственности и семьи в современном смысле. Большая часть населения занята наукой. Но нет и узких специалистов: за время сверхдолгой жизни человек сменяет ряд специальностей. Одной из важнейших наук является психология, а одной из важнейших жизненных задач — воспитание: у каждого землянина есть личный учитель, которому он дает клятву («клятву Геркулеса»), приступая к совершению трехгодичных «подвигов» по достижении совершеннолетия. В этом мире нет насилия: все, кто не хочет жить героической и трудовой жизнью, могут удалиться на острова. Туда же удаляются и совершившие преступления. Все вопросы решаются коллективным голосовани-

ем. Вместо правительства действует система центров управления по типу нейронной сети.

Сюжет развивается в двух планах: на звездолете «Тантра», попавшем в ловушку на планете Зирда, погруженной в полный мрак, и на Земле, которая ищет контактов с другими цивилизациями. Язык романа подчинен задаче передать доминанту науки в жизни будущего: в тексте много научных терминов, в том числе неологизмов, объясненных писателем в словаре-приложении. Ефремов реформировал жанр утопии, отбросив фигуру внешнего наблюдателя, но потребность описать разные стороны нового общества привела к некоторой тяжеловесности повествования, включающего и развернутые выступления-лекции, обращенные к школьникам и жителям других миров, а также диспуты на разные темы.

Примечательно, что избыток таких лекций и диалогов — не просто неизбежный «недостаток» формы. В разговоре с Б. Н. Стругацким Ефремов признавался, что ему больше всего хочется написать не очередной роман, а философский трактат в манере древнегреческих «Диалогов» [Стругацкие: 556]. То, что может показаться «недостатком», является оригинальной авторской интенцией, жанровым синкретизмом книги.

В лекции Эвды Наль перед школьниками, приступающими к «подвигам Геракла» (анализ лекции подробнее см.: [Юферова]), связь с идеями «Агни Йоги» прослеживается очень четко: близко к источнику парафразированы отрывки из параграфов 22, 32, 47, 104 и т. д. [Агни Йога: 24–26, 32–33, 40–41, 67]. Это гимн мечте, вера в судьбоносное знание, представление о «нырянии и взлетах духа» по «спирали движения», наконец «молитва Шамбале» (горной обители бессмертных учителей):

Ты, Позвавший меня на путь труда, прими умение и желание мое.
Прими труд мой, Владыка, ибо видишь меня среди дня и ночи. Яви,
Владыка, руку Твою, ибо тьма велика. Иду за Тобою! [Там же: 67].

В книге эта формула без особых изменений превращена в «Клятву Геракла», а затем в одноименном фильме 1967 г. (первоначальный сценарий принадлежал Ефремову) вынесена в самое начало и повторена в общей сложности не менее пяти раз. Примечательно, что продолжение этой книги — «Час Быка» (1968) — уже прямо начинается с упоминания праздничного начала «Под-

вигов Геркулеса», что демонстрирует всю степень серьезности отношения Ефремова к этой теме.

Отметим, что к моменту выхода романа имя Рериха было совершенно неприемлемым для советской цензуры. Ефремов очень рисковал, вставляя в свой текст стихи Волошина и парафразы из «Агни Йоги». Геллер подчеркивал:

Метафизик и дуалист по образу мышления, он рисует Манихейскую картину мироздания, наполненную символическими значениями и ничуть не похожую космологию согласно диалектическому материализму. <...> Так получилось, что ортодоксальная форма заслонила у Ефремова содержание. И в этом главный секрет его успеха у советских идеологов литературы [Геллер: 146].

Известно, что Рерихи безуспешно искали диалога с советской властью и, как и многие символисты, ожидали, что социальная революция станет революцией духа. Многие ключевые понятия советской идеологии находили своеобразные параллели в учении Живой Этики⁹. Открыто симпатии Ефремова к Рерихам проявились уже после приезда Ю. Н. Рериха в Москву, который сам искал с ним контакта [Сурина]. Писатель дарит ему «Туманность Андромеды» и на короткое время становится его близким другом. После внезапной смерти ученого Ефремов сближается с его братом — художником Святославом Рерихом, который остался жить в Индии из-за брака с киноактрисой Девикой Рани. Ефремов просит его о присылке книг отца, и в 1965 г. С. Н. Рерих сводит его с верным хранителем рериховского архива в Эстонии — П. Ф. Беликовым (1911–1982). С этого момента Беликова и Ефремова связывают тесные дружеские связи и взаимная поддержка¹⁰.

⁹ Например, одним из центральных понятий «Агни Йоги» является «труд» — в ссылке репрессированные участники рериховских кружков довоенной Прибалтики проявляли чудеса трудолюбия, искренне веря, что они строят «новый мир» — еще один из важнейших символов Живой Этики [Карклина].

¹⁰ По просьбе С. Н. Рериха Беликов и Ефремов в 1966 г. пытаются найти выход из шекотливой ситуации, сложившейся вокруг украинского писателя-фантаста Олеса Бердника. В 1965 г. Бердник воспользовался материалами Беликова и, нарушив обещание (он должен был дать текст на проверку), опубликовал роман «Подвиг Вайвасваты» [Бердник 1965а], переполненный рериховскими цитатами. Воодушевлен-

Беликов присылал Ефремову редкие и запрещенные книги, которые писатель распространял самиздатом с помощью своего друга Г. К. Портнягина. В свою очередь Ефремов всячески содействовал начинаниям Беликова. 3 апреля 1966 г. он писал:

Очень хочется, чтобы книга о Николае Константиновиче обязательно появилась <...> все мы, любящие его, должны помочь Вам <...> скоро у нас останется совсем мало людей <...> представляющих себе во всем объеме его гигантскую личность [Ефремов 2016: 671].

Долгое время Беликову не давали опубликовать даже библиографию литературных работ Рериха, пока В. А. Мануйлов и А. М. Пятигорский не сблизили его с Ю. М. Лотманом [Мельников 2009; Будникова]¹¹. Библиография Рериха вышла как приложение к статье «Рерих и Горький» в «Горьковском сборнике» (1968) под редакцией З. Г. Минц [Беликов 1968а; Беликов 1968b]. Эти публикации помогли Беликову выйти из культурного «подполья» и открыли ему путь в академическую науку: из неизвестного собирателя и хранителя архива рериховских материалов он превратился в ведущего в СССР исследователя и популяризатора наследия Н. К. Рериха и его семьи.

После тартуских публикаций Ефремов смог провести переговоры с издательством «Молодая гвардия» о публикации монографии Беликова «Рерих» в серии «ЖЗЛ».

Развивая тему йоги, затронутую в «Лезвии бритвы», Ефремов писал врачу В. В. Россихину 6 марта 1971 г.:

Если искать путь, то <...> он в наше время лежит через общественную йогу (агни-йогу), йогу служения человеку и обществу, йогу уничтожения страдания и войны со злом и несчастьем <...> Для этого и нужно и самоусовершенствование, и самоограничение, но в иной

ный успехом, Бердник приступил к подготовке трехтомной *фантастической* биографии художника. Глава из будущей трилогии, «Стрела Майтрейи», была опубликована в журнале «Знания та Праця» (1965, № 12) [Бердник 1965b] и представляла собой, по мнению Рериха и Беликова, неудачную смесь цитат с парафразами и вставками самого автора [НВ: II, 158–161]. Предотвратить публикацию биографии Рериха в киевском издательстве «Молодь» помогло коллективное письмо ученых и вмешательство писателя Л. М. Леонова.

¹¹ Письма П. Ф. Беликова к Ю. М. Лотману хранятся в библиотеке Тартуского университета.

мере, и в иных целях, чем в личной йоге, которой начинают увлекаться многие, мечтая получить особую власть и силу. Если бы они знали, что не получат ничего, кроме ответственности и заботы, самопожертвования и долга <...> на самых высших ступенях посвящения человек не может жить, не борясь с окружающим страданием, иначе он погибнет [Ефремов 2016: 1277].

Книга Беликова, написанная в соавторстве с искусствоведом В. П. Князевой, вышла за два года до 100-летнего юбилея художника, в 1972 г. — в год смерти Ефремова. Писатель успел прочесть ее и поздравить автора [Там же: 1443–1444].

Приведенные нами историко-биографические, культурные факты и проделанный сопоставительный анализ свидетельствуют об устойчивом интересе Ефремова к художественному, научному и философскому наследию семьи Рерихов. В фигуре самого Николая Рериха, художника и путешественника, писателя, несомненно, усматривал близость к двум своим любимым поэтам — М. А. Волошину и Н. С. Гумилеву. В этом плане полнее раскрывается давно уже вскрытый символический пласт фантастического мира Ефремова, сближающий его творчество с прозой начала XX в., о чем отчасти уже писала Т. А. Чернышева [Чернышева].

В. А. Ревич справедливо указал на то, что Ефремов не пытался идти на открытый конфликт с советской системой [Ревич: 167]. Однако он старался наполнить идею коммунизма позитивным — в его понимании — содержанием. Эта позиция писателя также соответствовала идеям «Агни Йоги»: «Не следовало влезать на костер <...> задача была дать не запрещенную, но зовущую формулу» [Агни Йога: 18]. Не вступая в прямой конфликт с властью (что не исключало полемики и драматического эпизода с романом «Час Быка»), Ефремов в своем творчестве стал одним из каналов сохранения и передачи культурной традиции начала XX века. В периферийном для литературы жанре писатель смог сохранить черты отвергнутого эпохой жанра неомифологического романа.

ЛИТЕРАТУРА

- Агапитова: *Агапитова Е. К.* Фантастический мир И. А. Ефремова: проблематика и поэтика. Вологда, 2018.
- Агни Йога: Учение Живой Этики: Знаки Агни Йоги. М., 1994.

- Арбитман: *Арбитман Р.* Старый дуб на новых рельсах // Профиль. 2014. № 844 (2) / <http://www.profile.ru/kultura/knigi/item/78550-staryj-dub-napouykh-relsakh> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Беликов 1968а: *Беликов П. Ф.* Библиография трудов Н. К. Рериха // Горьковский сборник: Ученые записки Тартуского университета / Отв. ред. З. Г. Минц. Тарту, 1968. Вып. 217. С. 265–282.
- Беликов 1968б: *Беликов П. Ф.* Рерих и Горький // Труды по русской и славянской филологии. XIII: Горьковский сборник / Отв. ред. З. Г. Минц. Тарту, 1968. С. 251–265.
- Бердник 1965а: *Бердник О.* Подвиг Вайвасваты. Историко-фантастический роман. Авториз. перевод с укр. Ю. Копыт // Радуга. 1965. №№ 6, 9, 10.
- Бердник 1965б: *Бердник О.* Стрела Майтρί // Знання та Праця. 1965. № 12. С. 18–22.
- Богомолов: *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.
- Брандис: *Брандис Е. П.* Разведчик трассы — Иван Ефремов // Уральский следопыт. 1982. № 4.
- Брандис-Дмитриевский: *Брандис Е. П., Дмитриевский В. И.* Через горы времени. Очерк творчества И. Ефремова. М.; Л., 1963.
- Будникова: *Будникова Ю. Ю.* Ученик Ю. Н. Рериха востоковед Александр Моисеевич Пятигорский // Музей-институт семьи Рерихов / <http://www.roerich.spb.ru> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Геллер: *Геллер Л.* Мироздание Ивана Ефремова // Время и мы. 1977. № 24.
- Елизаренкова: *Елизаренкова Т. Я.* Человек и ученый // Ю. Н. Рерих: Материалы юбилейной конференции. М., 1994.
- Ефремов: *Ефремов И.* Сочинения: В 3 т. (Т. 3: В 2 кн.; 4 т. (доп.): «Таис Афинская»). М., 1975–1976.
- Ефремов 2016: Переписка Ивана Антоновича Ефремова / Сост. О. А. Еремина, посл. Н. Н. Смирнова. М., 2016.
- Ефремовы: *Ефремов А. И., Ефремова Т. И., Ефремова Д. А.* Открытое письмо читателям книги «Иван Ефремов» // <http://novymirjournal.ru/index.php/news/98-efremov-nasledniki> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Карклия: *Карклия И.-Г. Н.* Капли живой воды. Самара, 1997.
- Лавров: *Лавров А. В.* Мифотворчество «Аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978.
- Мельников 2009: *Мельников В. Л.* Универсанты-филологи в мемориальном собрании Митусовых // Музей-институт семьи Рерихов / <http://www.roerich.spb.ru> (дата просмотра: 08.03.2018).
- НВ: Непрерывное восхождение: Сб., посвященный 90-летию со дня рождения П. Ф. Беликова: В 2 т. (т. 2: В 2 ч.) / Сост. К. А. Молчанова, И. В. Сяэск. М., 2001–2003.

- Парнов: *Парнов Е. И.* Галактическое Кольцо: (О жизни и творчестве И. А. Ефремова) // Научная фантастика. 1981. Вып. 24. С. 212–213.
- Петров-Эдельман: *Петров Н., Эдельман О.* «Шпионаж» и «насильственная смерть» И. А. Ефремова // Логос. 2002. № 2. С. 15–23.
- Ревич: *Ревич В.* Перекресток утопий. Судьбы фантастики на фоне судеб страны. М., 1998.
- Рудзитис: *Рудзитис Р.* Встречи с Юрием Рерихом. Минск, 2002.
- Смирнов-Еремина: *Смирнов Н., Еремина О.* Письмо в редакцию от авторов книги об Иване Ефремове // <http://novumirjournal.ru/index.php/news/45-ivan-efremov-pismo> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Стругацкие: Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1942–1962 гг. М.; Донецк; Киев, 2008.
- Сурина: *Сурина А. Ю.* Космизм Ивана Ефремова в контексте учения Живой Этики // Матеріали міжнародної науково-громадської конференції «Космічне мислення в сучасному світі» (м. Київ, 6–7 грудня 2013 року) / <http://mirkultura.ru/kosmizm-ivana-efremova-v-kontekste-ucheniya-zhivoj-etikia-yu-surina/> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Трофимова: *Трофимова Е. А.* Космизм в русской культуре Серебряного века. Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук. СПб., 2015.
- Чернышева: *Чернышева Т. А.* Природа фантастики. Иркутск, 1984.
- Чудинов: *Чудинов П. К.* Иван Антонович Ефремов (1907–1972). М., 1987.
- Шикарев 2014a: *Шикарев С.* Спасение утопающих (Ольга Еремина, Николай Смирнов, Иван Ефремов) // Новый мир. 2014. № 7. С. 191–198.
- Шикарев 2014b: *Шикарев С.* Ответ Сергея Шикарева авторам книги об Иване Ефремове // <http://novumirjournal.ru/index.php/news/49-otvet-shikareva> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Юферова: *Юферова А. А.* Иван Ефремов и Агни Йога // Наука и религия. 1991. № 4. С. 40–44.
- Яламов: *Яламов Т.* Космическая сингулярность (интересные параллели в биографиях Н. Рериха и И. Ефремова) // Терра фантастика. София, 2000. № 1. С. 15–23.
- Olson: *Olson E. C.* The Other Side of the Medal: a paleobiologist reflects on the art and serendipity of science. Blacksburg, Virginia, 1990. P. 97.

ИСТОРИЯ ОДНОГО ОБРАЗА: ТЕЛЕВИЗИОННАЯ АНТЕННА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1950-х – 1970-х годов

Анна Даутова
(Москва)

Днем рождения телевидения в России принято считать 1 сентября 1931 г. С этого дня в СССР началось регулярное механическое телевидение: «Экран у телевизора был тогда размером в спичечный коробок, развертка в 30 строк позволяла отличить мужское лицо от женского и при некотором энтузиазме узнать знакомых» [Очерки: 329]. Через 40 лет черно-белый телевизор стал общедоступным предметом советского быта, ощутимо изменив уклад жизни от предпочтений в досуге до расположения мебели в гостиной. Литературное освоение нового образа проходило синхронно с технологическим развитием и отражало основные, чаще негативные, тенденции в бытовом использовании изобретения. Проблема эволюции образа телевизора в русской поэзии советского времени не была до сих пор освещена в научной литературе.

Методологическую основу для подобных исследований заложил Р. Д. Тименчик. В своих работах он развил и снабдил многочисленными примерами теорию о семиотической преемственности поэтических образов и мифологизации в поэзии бытовых предметов. Более подробно исследователь представил собственную методику в статьях «К символике трамвая в русской поэзии» [Тименчик 1987: 135–43] и «К символике телефона в русской поэзии» [Тименчик 1988: 155–63]. Последующие исследования о функционировании и эволюции новых предметов в поэзии опирались на основные положения Тименчика, например, работы В. И. Хазана о радио и телеграфе [Хазан], Р. Г. Лейбова об электрическом телеграфе в творчестве Ф. И. Тютчева [Лейбов: 346–56], А. Л. Соболева о печатной машинке [Соболев: 380–99], О. А. Лекманова о функционировании некоторых технических достижений в русской поэзии 1913 г. [Лекманов].

Опираясь на предшествующую исследовательскую традицию и используя разносторонние стратегии поиска, такие, как поиск по ключевым словам в Национальном корпусе русского языка, сквозной просмотр поэтических сборников и альманахов, соответствующих временным рамкам исследования и т. п., мы стремились привлечь для анализа максимальное количество поэтических текстов с упоминанием телевизора или его части. Итоговый корпус текстов, учтенных при исследовании, состоит из 61 стихотворения, написанных в 1950–1970 гг. Нами был выбран временной промежуток от 1952 г.¹ до 1980 г., так как нас интересовал в первую очередь этап зарождения и становления поэтических смыслов, связанных с телевизором. За тридцать лет образ телевизора достаточно прочно вошел в русскую поэзию и приобрел устоявшиеся символические значения, которые были подхвачены и развиты в дальнейшем.

В стихотворениях выбранного периода советские поэты и поэты русского Зарубежья, изображая телевизор как часть предметного мира, обращали внимание на его различные части: авторы описывали телевизорную коробку целиком, ее отдельные составляющие элементы, а также антенну. В настоящей статье мы остановимся именно на последнем образе. В стихотворениях антенна как технически неотъемлемая часть телевизора вобрала в себя многие поэтические смыслы образа телевизора в целом, но в то же время ее особое форма и положение позволили поэтам использовать ее как самостоятельный образ.

В русской поэзии 1950–1970-х гг. образ телевизионного экрана был устойчиво связан с бытом, с внутренностью квартиры². Напротив, поэты раскрывали образ антенны с опорой на две основные ее характеристики: местоположение вне дома и визуальный облик. В городском пейзаже телевизорные антенны устойчиво связаны с пространством крыш и имеют форму креста. Насколько нам известно, только неофициальный поэт и известный перевод-

¹ См. стихотворение Ильи Сельвинского «Для меня рублишко не задача...» [Сельвинский: 263–264].

² Например, в стихотворениях Е. Кропивницкого «Земной уют» (1955), Е. Полонской «Друг зарубежный в Подмосковье» (1957), И. Елагина «Вышла такая гадость...» (1967–1973) и И. Бродского «Песня невинности, он же — опыта» (1972).

чик Аркадий Штейнберг в поэме «К верховьям» (1963–1967) изобразил антенну другого типа — комнатную, располагавшуюся на телевизоре:

И желтый, словно глаз совиный,
Внезапно вспыхнул перед ним
Прямоугольник с крестовиной,
Прикрытой ситчиком сквозным;
И как на маленьком экране,
Полупрозрачном, как слюда,
Затанцевала тень на ткани —
Туда-сюда, туда-сюда... [Штейнберг: 137–138]

Изображая антенну на крыше, на фоне неба, поэты получали возможность расширить сферу описываемого пространства и обогатить образ телевизора новыми оттенками. Замкнутое, теплое и уютное пространство квартир неброско, но отчетливо противопоставлено холодной улице в «Осенней песне» (1964) барда Евгения Клячкина:

На дожде антенны мокнут
Телевизоры в тепле... [Клячкин: 57–58]

Телевизор и антенна не являются главными образами в этой песне. Автор был сосредоточен на описании осеннего промозглого пейзажа, элементом которого являются крыши. Они становятся защитным рубежом между двумя мирами, и образ антенны является вспомогательным звеном в их метафорическом столкновении. Другой пример — стихотворение Ильи Эренбурга «В самолете» (1964–1966), в котором противопоставлены внутреннее и внешнее пространства при помощи антенны:

Повсюду перемены,
Метро и электричество,
Над срубами антенны,
Сидят у телевизора,
А космонавты кружатся —
Земля оттуда мизерна,
А океаны — лужица... [Эренбург: 542–543]

Елизавета Полонская сделала образ телевизора центральным в стихотворении «Антенны телевизоров стремятся...» (1961) и представила процесс перехода из одного пространства в другое.

Описывая антенну на фоне неба, она сопоставила ее Т-образную форму с птицей, «крылья» которой:

... распростерлись на полет,
Но держит каждую стальной канатик
И каждую за ножку в дом ведет [Полонская: 276–277].

Ленинградская поэтесса противопоставила мир квартиры и мир улицы, а также определила их отношения. В отличие от Клячкина, у которого замкнутое пространство квартир наглухо отгорожено от бескрайнего пространства крыш, Полонская описала отношения подчинения одного мира другому. «Птицы»-антенны стремятся вырваться в свободный полет, но каждая из них крепко привязана не только к крыше, но и мещанскому быту людей под ней. Автор по принципу метонимии перенесла антитезу антенны и телевизора на тех, кто этот телевизор смотрит: взрослых «мещан» с «глазами сытых крыс» и их детей. Первые размеренно существуют только в пространстве квартиры,

о фильмах рассуждают иностранных
И подвергают критике актрис [Там же].

В стихотворении дети, напротив, имеют возможность оказаться в обоих мирах при помощи не утраченной способности удивляться и фантазировать; тот же информационный поток они воспринимают «жадно и ревниво», а ночью, во сне, «вслед за антеннами в эфир летят». Так они становятся носителями не замутненного «мещанскими» принципами сознания и вместе с антеннами преодолевают притяжение земли. Эта тема была особенно важной и актуальной в 1961 г., в год написания стихотворения и покорения советским человеком космоса.

Московский поэт Павел Антокольский в стихотворении «Антенна и скворешня» (1961) со- и противопоставил птиц и антенны. Два предмета, старый скворечник и новая антенна, расположены на одном уровне (на крыше и рядом с ней) и оказываются как бы взаимозаменяемыми:

Ждут телевиденья старухи,
А вьнуки пестуют скворчат [Антокольский: 285].

Традиционный для советской поэзии конфликт между «старым» и «новым» в этом стихотворении был смягчен. Отметим, что

у Антокольского связь между образом антенны и освоением космоса, которая у Полонской лишь намечена, в финале стихотворения возникает прямо:

Мир в подмосковной телевиден.
 Но пусть не ропшут мудрецы, —
 Здесь кругозор иной завиден
 И рвутся за море скворцы.
 Скворцы — любители простора —
 Стареть в скворешнях не хотят.
 А вслед за ними очень скоро
 Мальчишки в космос полетят [Антокольский: 285].

Сравнение антенны с церковным крестом, основанное на сходстве их местоположения и внешнего вида, одно из самых распространенных в поэзии этого периода. Примером может служить стихотворение Бориса Слуцкого «Местность и окрестность» (1964), посвященное противопоставлению двух исторических эпох и ностальгии по прошлому. «Кресты телевизоров» позволяют увидеть прошлое, проступающее сквозь настоящее (как известно, кресты на большинстве церквей в эпоху Н. С. Хрущева были снесены — их заместили в глазах поэта антенны). Неслучайно этот мотив возникает встык с образом деревенских старух:

А старухи здешней местности
 славились во всей окрестности
 как по линии доброты,
 так по линии верности, честности,
 были ласковы и просты.
 А над крышами всеми кресты
 телевизоров возвышались,
 и вороны на них не решались
 почему-то сидеть, не могли [Слуцкий: III, 22].

В других стихотворениях антенна, уподобленная кресту, могла стать частью эффектной метафоры, как например, в тексте Евгения Евтушенко «Битница» (1961):

Все жестоко — и крыши, и стены,
 и над городом неспроста
 телевизорные антенны,
 как распятия без Христа... [Евтушенко: I, 320]

или в «Длинном вечере» (1961) Глеба Семенова:

сидим с тобой — в окне кусочек неба
и столько крыш на свете, столько крышек
захлопнувшихся: знай неси свой крест
под видом телевизорной антенны [Семенов: 265–266].

Степан Щипачев в стихотворении «Изба» (1965), описывая телевизор целиком и «крестик антенны» как его неотъемлемую часть, совместил приметы старого и нового быта. Представив распространенный образ избы с «расписными ставнями», «бревенчатыми стенами», поэт показывает, как две эпохи не столько конкурируют, сколько мирно соседствуют друг с другом: избе «старое снится» и «новое снится. // Стоит телевизор под самой божницей» [Щипачев: II, 14]. Однако в итоге новое побеждает: пусть антенна внешне и напоминает старый церковный крест (существительное, которое Щипачев сопровождает эпитетом «невзрачный»), но телевизионные программы раздвигают «тесный» мир избы и расширяют ее едва ли не до целого мира:

Невзрачен над крышею крестик антенны.
Но в тесной избе с голубого экрана
шумят океаны, волнуются страны,
мелькают знамена, горнисты трубят... [Там же]

Отметим, что в стихотворении Щипачева коробка телевизора противопоставлена антенне на крыше, но не имеет отрицательной коннотации, как в тексте Полонской.

В стихотворении Леонида Мартынова «Тень телевизорной антенны...» (1957) мы встречаем принципиальный отказ от категорических оценок времени, которые заменяются указанием на его текучесть и пластичность:

Известно
Из литературы,
Да и понятно без нее,
Что могут
Древние фигуры
Менять значение свое [Мартынов: 213–214].

Поэт описал трансформацию человеческих ассоциаций с предметами Т-образной формы. В середине XX века человеку тень антенны напоминает церковный крест, «древний, трехконечный,

черный», а человеку будущего уже иная вещь, «похожая на букву Т», будет напоминать телевизионную антенну, которая к тому времени станет частью архаического прошлого:

И дни придут...
И кто-то снова,
Увидев вещь, как буква Т,
Но назначения иного,
Припомнит уж не о кресте,

Но
О другом изобретенье
Давным-давно минувших дней —
О телевизорной
Антенне
И всем,
Что делалось под ней! [Мартынов: 213–214]

Таким образом, в 1950–1970 гг. поэты включали антенну в систему образов, основываясь на наиболее очевидных ее характеристиках, с различными целями: критикой мещанского быта, обозначением конфликта исторических эпох или непрерывности исторического времени. Несмотря на своеобразие художественных приемов, связанных с антенной, многие из этих проблем развивали в своем творчестве и авторы, которые писали о телевизорной коробке как неотъемлемой части предметного мира советских квартир и комнатов. Они также рассуждали о губительном влиянии телевизора на сознание человека, на его восприятие пространства и времени, утверждали связь нового технологического явления со смертью и даже провозглашали попытки сбежать от его гипнотического воздействия. Эта тема будет рассмотрена нами в другой статье.

ЛИТЕРАТУРА

- Антокольский: *Антокольский П.* Стихотворения и поэмы. Л., 1982.
Евтушенко: *Евтушенко Е.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1983.
Клячкин: *Клячкин Е. И.* Осенний романс. М., 2003.
Лейбов: *Лейбов Р. Г.* Телеграф в поэтическом мире Тютчева: тема и жанр // Лотмановский сборник. Вып. 3. М., 2004.
Лекманов: *Лекманов О. А.* Русская поэзия в 1913 году. М., 2014.
Мартынов: *Мартынов Л.* Стихотворения и поэмы. Л., 1986.

- Очерки: *Маковеев В. Г.* От черно-белого телевидения к киберпространству // Очерки по истории российского телевидения. М., 1999.
- Полонская: *Полонская Е.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2010.
- Сельвинский: *Сельвинский И. Л.* Из пепла, из поэм, из сновидений. М., 2004.
- Семенов: *Семенов Г. С.* Стихотворения. СПб., 2004.
- Слуцкий: *Слуцкий Б. А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1991.
- Соболев: *Соболев А. Л.* Пишущая машинка в русской поэзии. Заметки к теме // История литературы. Поэтика. Кино. Сборник в честь М. О. Чудаковой. М., 2012.
- Тименчик 1987: *Тименчик Р. Д.* К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 754. Тарту, 1987.
- Тименчик 1988: *Тименчик Р. Д.* К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Вып. 22. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 831. Тарту, 1988.
- Хазан: *Хазан В.* Из наблюдений над семантической поэтикой радио и телеграфа в поэзии XX века // Wiener Slawistischer Almanach. 2004. Bd. 54.
- Штейнберг: *Штейнберг А.* К верховьям. Собр. стихов. М., 1997.
- Щипачев: *Щипачев С. П.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1977.
- Эренбург: *Эренбург И. Г.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.

«РОЖДЕСТВО» В ПОЭМЕ А. А. ГАЛИЧА
«РАЗМЫШЛЕНИЯ О БЕГУНАХ
НА ДЛИННЫЕ ДИСТАНЦИИ»

Мария Александрова
(Москва)

Поэма «Размышления о бегунах на длинные дистанции» (более известная как «Поэма о Сталине») (1966–1969) состоит из шести стилистически крайне разнородных песен-глав: «Рождество», «Клятва вождя», «Подмосковная ночь», «Ночной разговор в вагоне-ресторане», «Глава, написанная в сильном подпитии и являющаяся авторским отступлением» и эпилога «Аве Мария». Каждая из них самодостаточна и может исполняться как отдельное произведение (так Галич зачастую и поступал), однако главы имеют сквозной сюжет (противостояние Сталина Христу, сосуществование Сталина и Христа во времени и истории и воздействие на них) и составляют продуманное, сложно организованное единство.

Именно в первой главе («Рождество») задается сложная временная перспектива поэмы: рождение Христа делает возможным само существование «дистанции» — становится точкой отсчета времени. Начинается *наша* эра. «Все шло по плану»: пророчество сбылось («Итак, Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет, и родит Сына...» — Ис. 7: 14), младенец родился. В первых шести строках возникает каноническая рождественская картина (все на месте — младенец в яслях, Богородица, звезда):

Все шло по плану, но немножко наспех.
Спускался вечер, спал младенец в яслях,
Статисты робко заняли места,
И Мать Божья наблюдала немо,
Как в каменное небо Вифлеема
Всходила Благовещенья звезда [Галич: 207].

У Галича нет задачи еще раз рассказать историю Рождества Христова. Ее «рассказывает» (инсценирует) некто внутри поэмы. Происходящее обретает черты театральной постановки: небо Вифлеема не настоящее («каменное»), второстепенные персона-

жи, участники массовки, по-театральному названы статистами, и сообщение «все шло по плану» в этом контексте приобретает иной смысл, скорее свидетельствуя о следовании сценарию рождественской пьесы, чем об исполнении пророчества. Текст организован соответствующе: лаконичные, практически лишённые каких бы то ни было изобразительных средств строки подобны ремаркам. Мизансцена только выстраивается: свет уже пришел в движение (спускается вечер, всходит звезда), участники представления все еще неподвижны и безмолвны. Безмолвие и неподвижность героев сцены делают их похожими не на живых актеров, а, скорее, на кукол вертепного театра, который под Рождество в сопровождении коляды и мальчиков с бумажной звездой носят из дома в дом и дают представление рождественской истории с Иродом и поклонением пастухов. Примечательно, что святое семейство в кукольном вертепе чаще всего подается в статике: своей неподвижностью Мария, младенец и Иосиф (отсутствующий у Галича) должны быть подобны алтарным фигурам. Младенец — центр мироздания, мир приходит в движение, устремляясь к нему.

Неуверенность, с которой разыгрывается действие, еще на шаг отдаляет его от «того самого» Рождества, лишает сцену присущей ей мистериальности. Статисты робки, все делается «немножко наспех» — участники представления как будто сомневаются в его законности. Отчетливо ощущается неустойчивость, хрупкость создаваемого. Через силу созданная (а потому несколько искусственная) гармония обречена быть нарушенной. Так и случается:

Но тут в вертеп ворвались два подпaska
И крикнули, что вышла неувязка,
Что праздник отменяется, увы,
Что римляне не понимают шуток.
И загремели на пятнадцать суток,
Поддавшие не вовремя волхвы [Галич: 207].

Нарушается правильный ход рождественских событий, происходящее явственно приобретает черты другого времени (волхвы «загремели на 15 суток» — попали в тюрьму за мелкое хулиганство по декабрьскому указу 1956-го г.), описывается иным языком («загреть», «поддавшие» — советский блатной жаргон). Рождество в поэме становится не только первым событием нашей

эры, вневременным сюжетом, вертепным театральным представлением, которое как раз и обеспечивает эту всевременность: действие одновременно происходит во времена Ирода, во веки веков и в советской России второй половины XX века. Рождественский сюжет также оказывается иносказательным изображением ситуации конца 1950-х – начала 1960-х гг., когда Хрущев разворачивает антирелигиозную кампанию (имевшую особенный размах в 1958–1964-х гг.). В отличие от религиозных гонений 1920–1930-х гг., эта кампания не была направлена на физическое уничтожение верующих и церковнослужителей. Неслучайно в поэме «волхвы» только формально посажены за «хулиганство»: за пьянство («поддавшие не вовремя») и сопутствующее этому «нарушение общественного порядка». Вместе с тем, хрущевская кампания отличалась тотальностью, стремлением создать вокруг верующих атмосферу отверженности и культурной изоляции.

Вертепное представление — не обыкновенный спектакль, а мистерия, таинство, не просто воспоминание о Рождестве, а его воспроизведение. Участники и зрители еще раз переживают рождественские события, которые вновь происходят, тем самым утверждается истинность произошедшего тогда, в Вифлееме начала времен. Каждую рождественскую ночь мир оказывается под угрозой исчезновения, возвращения в состояние хаоса, тьмы и небытия, каждый раз рождественский вертеп с неизменным сюжетом, с четкой организацией пространства этому противостоит. В поэме ход представления прерван, и сразу возникают апокалипсические мотивы, «предчувствие конца»:

*Стало тихо, тихо, тихо,
В крике замерли уста,
Зашипела, как шутиха,
И погасла та звезда.
Стало зябко, зябко, зябко,
И в предчувствии конца
Закудахтала козявка,
Волк заблеял, как овца.
Все завыли, захрители... [Галич: 207]*

Слова о гаснущих и падающих на землю небесных светилах и воцаряющемся безмолвии часто встречаются в Откровении Иоанна Богослова и евангельских свидетельствах о конце мира, строка

о волке напоминает о пророчестве Исайи, об одном из самых знаменитых ветхозаветных описаний грядущего Царства праведности и мира, которое Бог установит на земле в конце истории: «Тогда волк будет жить вместе с ягненокм, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их...» (Ис. 11: 6–9), всеобщий вой и хрип — о словах Христа о конце мира, сказанных ученикам на горе Елеонской: «...а сыны царства извержены будут во тьму внешнюю: там будет плач и скрежет зубов» (Мф. 8: 12).

При этом изображение апокалипсического смятения подчеркнуто травестийно, свидетельства апостолов и ветхозаветных пророков смешаны и снижены. События явно разворачиваются в атмосфере нижнего вертепного яруса, где поэтика мистерии сменяется бытовыми, балаганскими интонациями фольклорного театра (в нижнем вертепном ярусе всегда дается бытовое содержание пьесы, комическое и циничное, с изображением Ирода, черта и Запорожца; а в верхнем ярусе всегда локализуется часть мистериальная, где выводится Богородица с младенцем, Иосиф, ангелы, поклонение волхвов [Фрейденберг: 6]). «Рождество» имеет единое сюжетное пространство (тогда как в вертепе действия верхнего и нижнего ярусов различны), Сталин-Ирод (Ирод — персонаж вертепного низа) действительно войдет в пространство мистерии к Марии с младенцем, однако «двухъярусность» присутствует на уровне метрики: «основные» строфы о происходящем в вертепе (пятистопный ямб) чередуются со строфами о предчувствии конца и речью Сталина, написанными четырехстопным хореем.

Не только характер и стилистика образов, но во многом именно четырехстопный хорей, плясовой размер, имеющий прочные народно-песенные традиции, и создает атмосферу фольклорного театра. Нельзя забывать и о его бесовском ореоле, неоднократно используемом Галичем (в «Цыганском романсе» — для передачи атмосферы чертовни, цыганской кабацкой пляски; в шестой главе поэмы — в строках о разгулявшихся бесенятах и мертвецах). Возникает образ специфически (мало)русского рождественского хаоса, ежегодного светопреставления в миниатюре (с ряжеными, ходящими с вертепом из дома в дом колядующими, разбушевавшейся нечистью и мертвецами, проникающими в мир живых).

Сцена Рождества отличается театральностью, «апокалипсические» строки наделены сниженностью театра-балагана, их описанию свойственна еще и «искусственность» иного рода — игрушечность. «Рождество» приобретает черты специфически детского рождественского мира, «инфантильность» апокалипсических образов («...Закудахтала козьявка, / Волк заблеял, как овца» [Галлич: 207]) снижает драматический ужас светопреставления. В галлических строках отчетливо ощущается атмосфера знаменитых детских стихов К. Чуковского 1920-х гг. (в которых четырехстопный хорей также является одним из самых используемых размеров) с животными в качестве главных действующих лиц. В «Тараканище» (1921) главный злодей, страшный рыжий и усатый таракан, прочно (хотя, по всей видимости, безосновательно) ассоциировался у советской интеллигенции со Сталиным, звери переживают по поводу близящейся необходимости отдать своих «детушек» на ужин «несытому чучелу»:

Бедные, бедные звери!
 Воют, рыдают, ревут!
 В каждой берлоге
 И в каждой пещере
 Злого обжору клянут [Чуковский: 34].

В «Рождестве» всеобщий вой («Все завыли, захрипели...») предваряет приход Ирода и Сталина в одном лице. Появление первого означает страшные детские жертвы («глас в Раме слышен, *плач и рыдание и вопль великий*; Рахиль *плачет о детях своих* и не хочет утешиться, ибо их нет» — Мф. 2: 18), «людоедство» второго не раз обозначалось в литературе. В некоторой степени схоже с фрагментом поэмы и стихотворение «Путаница (1914) — звери, взбунтовавшись, завопили чужими голосами, и началась абсолютная неразбериха:

Замяукали котята:
 «Надоело нам мяукать!
 Мы хотим, как поросята,
 Хрюкать!» <...>
 Свинки замяукали:
 Мяу, мяу!
 Кошечки захрюкали:
 Хрю, хрю, хрю! <...>

Прибежал медведь
И давай реветь:
Ку-ка-ре-ку! [Чуковский: 45]

В финале, когда все возвращается на свои места, стихотворение вдруг превращается в колыбельную: звери «Мурочку баюкают / Милую мою...» [Там же]. И у Галича картина всеобщего смятения сменяется описанием спокойно спящего младенца. Апокалипсис становится страшноватой, но безобидной сказкой на ночь.

Апокалипсические мотивы вводят и контекст русской революции. Крушение старого порядка осмыслялось в метафизическом ключе многими современниками революционных событий, революция воспринималась как рубеж между двумя эпохами, подобный рубежу между старой и новой эрами (где «граница» старой — Рождество). Отметим, что в конце XIX – начале XX в. в русском искусстве стремительно возрастает интерес к «низшему» пласту народной культуры: к балагану, лубку, примитиву. И сама «музыка революции» зачастую разворачивалась в атмосфере языческого праздника, игры, народного гуляния, переходящего в погромы и кровавые расправы, где наивная радость распоясавшегося ребенка, оборачивалась звериной жестокостью. Все это определило характер изображения революционных событий в литературе. Галичевское «Рождество», где заведенный порядок остановлен и разрушен силами нового времени, где рождественская мистерия оборачивается балаганом, а Апокалипсису одновременно присущи сказочная детскость и фольклорная сниженность, закономерно вписывается в ряд текстов о революции.

Поэма А. Блока «Двенадцать» (1918), один из первых опытов изображения русской революции в литературе, особенно важна для «Рождества» и из-за сходства перечисленных выше черт поэтики, и из-за очевидных аллюзий. Так, строка «стало зябко, зябко, зябко» у Галича явно соотносится с возгласом из «Двенадцати» — «холодно, товарищи, холодно!» [Блок: 226]. Кроме того, время действия блоковской поэмы близко к Рождеству и, по интерпретации Ю. М. Лотмана и Б. М. Гаспарова [Гаспаров, Лотман], шествие красноармейцев и все, их окружающее, является своеобразным святочным гулянием с *вертепным ящиком*, который носили впереди процессии ряженных. Исследователи предполагают, что таким образом можно объяснить появление Христа

в конце «Двенадцати». Финальная строка блоковского текста, «впереди Иисус Христос», присутствует в поэме Галича в качестве эпиграфа, то ли как свидетельство того, что Христос все-таки «ведет» в состязании со Сталиным, то ли как указание на то, что место «Мессии» никогда не бывает вакантным, особенно, когда предполагается наступление «новых времен». Творцам революций всегда принципиален вопрос «новизны» времени. В революции стремятся видеть абсолютный разрыв с прошлым, своеобразную точку отсчета новой истории. Так, торжественное празднование годовщины Октябрьской революции в 1918 г. положило начало многолетнему отмериванию времени от революции: вплоть до начала 1990-х гг. на всех листках отрывных календарей указывался год от свершения революции.

Чем бы ни оборачивалось «предчувствие конца», спящему младенцу оно не приносит вреда: «Спал младенец в колыбели / И причмокивал во сне» [Галич: 207]. Среди звероподобных, кукольно неподвижных персонажей он — самый по-человечески живой. Приближается рассвет («уже светало, розовело небо»), затихает ночной разгул нечистой силы (четырехстопный хорей сменяется на прежний пятистопный ямб). Тут-то и появляется Сталин. Примечательно, что, будучи, казалось бы, органически связанным с ночной бесовской стихией, он приходит на рассвете, как бы подражая Христу (или своим представлениям о нем: «Душ ловец, ты вышел на рассвете» [Там же: 209], — скажет Сталин Христу в следующей главе), которого пришел заместить. Кроме того, символика рассвета, зари была крайне важна для официальной советской культуры. Ее семантика все та же: обещание «рая на земле», новой жизни, счастливой и прекрасной, где роль солнца принадлежит Сталину-вождю (среди многочисленных сталинских «титолов» действительно был и такой: «Солнце нашей планеты»). В этой связи уместно вспомнить известную картину Ф. Шурпина «Утро нашей Родины» (прямо упоминающуюся в стихотворении Галича «Ночной дозор»), на которой изображен одинокий Сталин на фоне рассветного неба.

Сталин безошибочно узнаваем: «забрызганное оспой лицо», усы, кавказские сапоги. Галич воспроизводит известные черты облика вождя. В сочетании с тяжестью шагов и механистичной медлительностью это обеспечивает штампованность облика, его мертвенность, наводящую на мысль о многочисленных мифоло-

гических и литературных сюжетах об оживающей статуе (которые звучат в четвертой главе поэмы). Появление Сталина вмиг отменяет заданную рождением Христа линейную временную перспективу:

...И разом потерявшие значенье
Столетия, лихолетья и мгновенья
Сомкнулись в безначальное кольцо... [Галич: 208]

Намеки на эту временную закольцованность возникали в тексте и до его появления, однако именно Сталин (по выражению Б. Л. Пастернака, «гигант дохристианской эры») снова заставляет мир жить в замкнутой цикличности языческого «времени». Он обеспечивает временную замкнутость не только бессознательно (являясь очередным тираном), но и осознанно, противопоставляя себя Христу и идеям христианства. Сталин не просто упраздняет Рождество как точку отсчета, желая начать с себя отсчет нового времени (как, например, большевики в 1917 г.), он стремится его на себе и закончить, замкнуть, обеспечить безвремяе, мертвую вечность эпохи имени себя («Если ж я умру, — что может стать-ся, — / Вечным будет царствие мое!» [Там же: 209], — говорит он в следующей главе). Отсчет отменяется в принципе (кольцо без-начальное), нет ни прошлого, ни будущего, только довлеющее настоящее. Это отменяет возможность прогресса, изменений, лишает исторической памяти.

В этой связи крайне важны размышления об истории и времени у героев романа Пастернака «Доктор Живаго», прочитанного и любимого Галичем. Сформулированная писателем в романе историософская концепция во многом была близка Галичу, для которого история не имела ничего общего с идеологизированной советской историографией и связывалась с христианством. В основе того, что герои пастернаковского романа называют историей, лежат преодолевающие смерть любовь и жертва Христа. История становится «домом», в котором умирают «посвященные теме преодоления смерти»:

Истории в этом смысле не было у древних. Там было сангвиническое свинство жестоких, оспою изрытых Калигул, не подозревавших, как бездарен всякий поработитель. Там была хвастливая *мертвая вечность бронзовых памятников* мраморных колонн. Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него нача-

лась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме [Пастернак: IV, 13].

В поэме Сталин ведет себя в точности как жестокие «Калигулы» древности, тем самым отменяя христианскую историю-«дом». Именно памятники в тексте символизируют продолжение его владычества после смерти (тема монументов, обозначаемая в «Рождестве» лишь намеками, открыто возникает в четвертой главе поэмы). Сталин утверждает ту самую «мертвую вечность», лишая людей возможности обретения истинного бессмертия; в этой реальности ни времени, ни памяти нет. Подчеркнем, что история у Пастернака является второй вселенной, которую воздвигает человечество «в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти» [Там же: 66]. «Духовное оборудование», необходимое для созидательной деятельности, способствующей преодолению смерти, для героев «Доктора Живаго» содержится в Евангелии. Однако в поэме Галича Сталин принципиально противостоит евангельской истории и заповедям: вся вторая глава представляет собой его изложение своей последовательно антихристианской «программы».

В словах Сталина, склонившегося над колыбелью младенца, слышатся неверие, насмешка и вызов: «И меня с тобою, пешка, / Время бросит на весы?» [Галич: 208]. Тема «соревнования» Христос — Сталин обозначена. В последней строфе поэмы, о судьбе арестованных волхвов, события уже очевидным образом развиваются в атмосфере советской действительности. Арест на пятнадцать суток оборачивается допросом с применением насилия, а хрущевское время обретает черты времени сталинского:

А три волхва томились в *карантине*,
Их в карантине быстро укротили,
Лупили и под вздох, и по челу,
И римский опер, жаждая награды,
Им говорил: «*сперва колитесь, гады!*
А после разберемся, что к чему».
И понимая, чем грозит опала,
Пошли волхвы молоть, что ни попало,
Припоминали даты, имена,
И полетели головы. И это

Была вполне весомая примета,
Что новые настали времена [Галич: 208].

Должность «оперативного уполномоченного» (вид следователя) существовала с 1918 по 1970-е гг., и описанная ситуация по существу может относиться к любому моменту как сталинского, так и хрущевского «правления». В этом в очередной раз проявляется временная замкнутость. В заключительных строках главы о наступлении новых времен нет ничего, кроме горькой иронии: круг в очередной раз замкнулся.

Итак, в первой главе поэмы, в главе «Рождество», задается сложная временная перспектива поэмы, обозначается противостояние Христа и Сталина. Классический рождественский сюжет у Галича становится вертепным представлением, «правильный» ход рождественской мистерии нарушается, в вертеп к младенцу-Христу входит Ирод-Сталин, и действие обретает «инородные» черты других эпох, в частности, черты СССР сталинского и хрущевского времени. Рождественская мистерия оборачивается балаганом, Апокалипсисом, событие, которое должно означать начало новых времен, *нашей* эры, с появлением в тексте Сталина означает лишь временную замкнутость, мертвую вечность, и преодоление этой временной замкнутости (точнее, намек на возможность ее преодоления) появится только в «эпilogue», в финальной главе поэмы («Аве Мария»).

ЛИТЕРАТУРА

- Блок: *Блок А. А.* Стихотворения и поэмы. М., 1969.
- Галич: *Галич А. А.* Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. В. Бетаки. СПб., 2006.
- Гаспаров, Лотман: *Гаспаров Б. М., Лотман Ю. А.* Игровые мотивы в поэме «Двенадцать» // Тезисы I всесоюзной конференции «Творчество Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975.
- Пастернак: *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч: В 11 т. М., 2003–2005.
- Фрейденберг: *Фрейденберг О. М.* Семантика постройки кукольного театра // Фрейденберг О. М. Миф и театр. М., 1988.
- Чуковский: *Чуковский К. И.* Стихи и сказки. От двух до пяти. М., 1999.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА Т. УИЛЬЯМСА И ДРАМАТУРГИЯ А. В. ВАМПИЛОВА: К ГЕНЕЗИСУ «УТИНОЙ ОХОТЫ»

Надежда Шмулевич
(Москва)

Аспект интертекстуальной связи драматургии Александра Валентиновича Вампилова и театра Теннесси Уильямса не был в полной мере освещен в отечественном литературоведении. Исключение составляет статья К. Мухина «О некоторых особенностях драматической поэтики А. Вампилова» [Мухин], где, помимо прочего, проводится сравнение драматургических систем Теннесси Уильямса и Александра Вампилова. О пересечениях Вампилова и Уильямса писала в неопубликованной статье «Театр и драматургия» заведующая литературной частью театра им. М. Н. Ермоловой Е. Л. Якушкина [Якушкина: 3–9]. В статье «Пьесы Александра Вампилова в контексте американской культуры» Ф. Фарбер и Т. Свербилова указали, что близость поэтики Вампилова театру Уильямса отмечалась западными критиками (см. подробнее: [Фарбер, Свербилова]). В своей диссертации «Драматургия А. Вампилова: закономерности творческого процесса» С. Р. Смирнов, ссылаясь на коллективное исследование «Мир Александра Вампилова: Материалы к путеводителю», подчеркнул, что «в связи с постановками пьес Вампилова во Франции отмечали и некоторое сходство с американцами (Уильямс, Уайлдер, Рис)» [Мир: 371], (см. подробнее: [Смирнов]). Отражение этих утверждений можно усмотреть также в диссертации Джеймса Э. Бернада “Alexander Vampilov: the five plays” [Bernhardt: 6]. Исследователь напрямую утверждает несомненное влияние драматургической поэтики Теннесси Уильямса на театр Вампилова, что проявляется в использовании ремарок, поэтических деталей и в характерах персонажей.

Главным аргументом, позволяющим легитимировать подобное сравнение, можно считать данные, найденные в архиве театрального журналиста Григория Марковича Литинского. В ча-

стично опубликованных письмах Вампилова Литинскому содержатся фрагменты переведенных пьес Уильямса с вампиловскими маргиналиями [Письма]. Читая пьесы американского драматурга, писатель надписывает сверху фрагменты собственных произведений. Сам Г. Литинский писал воспоминания о Вампилове, где помимо прочего описан сюжет Вампилов-Уильямс.

Главный редактор альманаха «Ангара» Марк Давидович Сергеев (Гантваргер), опубликовавший в 1970 г. «Утиную охоту», вспоминает об увлечении Вампилова американской драматургией, а также указывает, что писатель «выводил своих “ангелов” из Бюро технической информации с оглядкой на уильямсовских героев» [Сергеев]. Характерен интерес Вампилова к уильямсовскому «Трамваю “Желание”», поставленному А. А. Гончаровым в театре В. Маяковского в 1970 г. В переписке с Е. Л. Якушкиной он сообщает о своем намерении посетить спектакль по пьесе Теннесси Уильямса [Якушкина; Вампилов 1999: 24]. Примечательно, что в это же время, в 1967 г. выходит сборник «Стеклозверинец и еще девять пьес» с переводами пьес Уильямса «Несъедобный ужин», «Растоптанные петунии», «Предназначено на слом», «Любовное письмо Лорда Байрона» (пер. П. Мелковой), «Стеклозверинец» (пер. Г. Злобина), «Трамвай “Желание”» (пер. В. Неделина), «Лето и дым» (пер. Я. Березницкого), «Орфей спускается в ад» (пер. Я. Березницкого), «Ночь игуаны» (пер. Я. Березницкого), «Гнедигес Фройляйн» (пер. И. Левицкой и В. Муравьева).

Уильямсовский текст проникает в драму Вампилова и сохраняется на уровне ассоциаций, речевых характеристик, образов драматических персонажей, пространственного построения и сценических метафор. Так, в пьесах Вампилова и Теннесси Уильямса присутствует некий вещественно выраженный символ, предсказывающий смерть, либо свидетельствующий о ней. В уильямсовском «Трамвае “Желание”» во время решительного объяснения Бланш и Митча внезапно появляется слепая мексиканка, торгующая цветами для умерших. Будто предчувствуя свою судьбу Бланш в страхе кричит: «Нет, нет, не надо! Пока — не надо! Пока — не надо!» [Уильямс 2006: 105]. Этот троекратный повтор отрицания напоминает заклинание, мольбу отсрочить неизбежное. Примечательно, что уже в начале пьесы цветы начинают ассоциироваться у читателя именно с физической смертью:

«А похороны... благолепие, красивые цветы» [Уильямс 2006: 20]. В случае с Бланш можно говорить о смерти символической. Стэнли с молчаливого согласия Стеллы совершает расправу над Бланш, становится ее убийцей на символическом уровне. Доктор и надзирательница сумасшедшего дома появляются, как вестники смерти. «Интересно, не за мной ли» [Там же: 122], — испуганно вопрошает Бланш. Характерна ремарка драматурга, описывающая реакцию Стеллы на «смерть Бланш»: «Она плачет безутешно, безудержно, взхлеб. И есть для нее какая-то странная сладость в том, что теперь она может, не сдерживая себя, оплакивать сестру, которая больше для нее уже не существует» [Там же: 128]. «Смерть» Бланш — это, с одной стороны, надлом и отчаяние личности, пережившей предательство, но, с другой стороны, исключение из общества. После изгнания Бланш жизнь в «ячейке общества» Ковальски продолжается, как ни в чем не бывало: «Юнис спускается к Стелле с верхнего этажа, на руках у нее малыш, завернутый в светло-синее одеяльце. Стелла, всхлипывая, приняла малыша из ее рук. Юнис вышла на кухню, где все мужчины, кроме Стэнли, уже снова молча уселись на свои места за столом» [Там же: 127].

В пьесе Вампилова «Утиная охота» обнаруживаем тот же физический предмет-символ, напоминающий о смерти: «В дверях появляется венок. Это большой, дешевый, с крупными бумажными цветами и длинной черной лентой сосновый венок. Вслед за ним появляется несущий его мальчик лет двенадцати. Он всерьез озабочен исполнением возложенной на него миссии» [Вампилов 2016: 174]. Этот эпизод зеркально отображает упомянутую выше ситуацию с появлением старухи-мексиканки, предлагающей цветы для умерших. Однако пафос исходной коллизии значительно снижен. Если герои Уильямса испытывают мистический трепет при появлении угрожающего знамения, то персонаж Вампилова лишь раздражается неуместной шутке. Вся ситуация травмирована: на месте таинственных и непонятных, словно возникших из иного мира, героев появляется «мальчик лет двенадцати», который, в свою очередь, также стал жертвой розыгрыша. Некоторый символизм происходящего обнаруживается с открытием неожиданного совпадения: мальчик-пионер и Зилов — тезки. Перед самым своим самоубийством Зилов видит из окна того

же мальчика и прощается с ним, словно с самим собой: «Прощай, Витька... Прощай» [Вампилов 2016: 261].

Внешняя обрисовка ситуации с венком на первый взгляд лишена символичности, объяснение шутки над Зиловым содержится в предваряющем появлении мальчика с венком телефонном разговоре с официантом. Однако дальнейшее развитие действия решено условно, что отсылает к традиции «пластического театра» Теннесси Уильямса с его музыкальными и цветовыми решениями. Большая роль здесь, как и в пьесах Уильямса, отведена ремарке: «На площадке, освещенной ярким прожектором, сейчас возникнут лица и разговоры, вызванные воображением Зилова. К моменту их появления траурная музыка странным образом преобразуется в бодрую, легкомысленную. Это та же мелодия, но исполняемая в другом размере и ритме. Негромко она звучит в продолжение всей сцены. Поведение лиц, их разговоры в этой сцене должны выглядеть пародийно, шутовски, но не без мрачной иронии» [Там же: 174].

Дальнейшее использование в тексте воспоминаний как сценических элементов уже напрямую соотносится со «Стеклянным зверинцем» Уильямса — «пьесой-воспоминанием». Объяснение вампиловскому театральному приему, деформирующему реальность, можно усмотреть в словах главного героя Тома: «Так как действие на сцене это воспоминание, оно не реалистично. Память требует поэтической вольности. Она опускает некоторые детали; другие, наоборот, преувеличивает в соответствии с эмоциональной ценностью предмета, ибо память в основном исходит из сердца» [Уильямс 1967: 73], а также в ремарке к первому действию: «Это пьеса-воспоминание. Будучи воспоминанием, она тускло освещена, она сентиментальна, она не реалистична. В памяти все происходит под музыку» [Там же: 75]. Важную роль в пьесах обоих драматургов играет музыкальное сопровождение, особое освещение и некоторое преобразование театральной действительности.

Перенесение Вампиловым действия пьесы из реалистического в более условное пространство обнажает символическое значение траурного венка. С одной стороны, венок можно рассматривать как упоминаемый ранее знак, предсказывающий смерть (в данном случае самоубийство Зилова). Именно злая шутка со стороны приятелей запускает механизм внутренней работы, переносящий

сознание героя в иные сферы (воспоминания, проигрывание ситуации похорон) и впоследствии приводящий к попытке самоубийства. Шутка над приятелем чуть не оборачивается трагедией, которая лишь отражает трагедию внутреннюю. Здесь обнаруживается второе символическое значение траурного венка — знак мертвенности самого персонажа. В этом смысле примечательны уже первые реплики Зилова: «Кто разговаривает?.. Зилов... Ну конечно. Ты что, меня не узнал?.. Умер?.. Кто умер?.. Я?! Да вроде бы нет... Живой вроде бы... Да?.. (Смеется.) Нет, нет, живой» [Вампилов 2016: 173–174]. В словах героя словно сквозит неуверенность, намекающая на амбивалентное состояние персонажа.

Обратим внимание на ремарку, в которой содержится описание внешности и краткая характеристика героя: «Зилову около тридцати лет, он довольно высок, крепкого сложения; в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда» [Там же: 173]. Сравним описание Зилова с характеристикой Брика из «Кошки на раскаленной крыше» Уильямса: «Его тело все еще по-юношески стройно и упруго. Алкоголь пока что не произвел заметных внешних разрушений. Выражение спокойной отрешенности, которое бывает у людей, прекративших борьбу, придает ему дополнительное обаяние. Однако время от времени, когда его равновесие оказывается потревоженным, за этой отрешенностью мелькает, словно молния на ясном небе, нечто такое, что говорит о глубоко запрятанном душевном разладе». [Уильямс 2006: 135].

Обоих персонажей Уильямса и Вампилова роднит физическая крепость в сочетании с недостатком силы нравственной. Характерно их пристрастие к алкоголю, через который совершается побег от настоящего, медленное самоубийство. Вампилова так же, как и Уильямса интересуют «бывшие» люди, оставившие свои надежды и лучшие побуждения в прошлом и, как следствие, живущие ими. Это и когда-то красавица бывшая учительница Бланш, которая не смогла уберечь родительский дом с символическим названием «Мечта», носящая в своем кофре обломки прошлой жизни (нелепые для новой обстановки наряды, старенькие духи, связку стихов и любовных писем покойного мужа), боящаяся

яркого света действительности и, как Брик и Зилов, пытающаяся забыться с помощью алкоголя. Это и живущая старыми временами, воскресными днями в Блу Маунтан, приемами визитеров, воспоминаниями о муже Аманда из «Стеклянного зверинца». Это и выше упомянутый Брик, оставивший в прошлом «что-то большое в жизни, настоящее, искреннее и значительное» — свою дружбу с Капитаном и мечту стать звездой футбола. В прошлом, в «когда-то» осталась и любовь Зилова и Галины. Зилов хочет повернуть время вспять и вернуть овеванное подлинным чувством прошлое, однако это невозможно. Словно плохой актер, Зилов то и дело забывает слова, его признания и уверения в любви звучат фальшиво. Он больше не способен на чувство, что с чуткостью улавливает жена. Отчаянным признанием во внутренней омертвелости и мольбой о возрождении звучит его последнее обращение к жене, тем более безнадежное, что она его уже не слышит.

Героев Уильямса и вампиловского Зилова объединяют неприятие настоящего момента, неприспособленность к нему, стремление загородиться от него жалкими заслонками. Так, Лора из «Стеклянного зверинца» прячется от жизни, забавляясь с очень хрупкими, рассыпающимися от дуновения ветра стеклянными животными, Бланш пытается украсить жильё Стенли бумажными фонариками, придумывает себе друга детства. Такими же игрушками выглядит увлечение Брика спортом, в котором он уже не может ничего достичь из-за сломанного позвоночника, а также увлечение охотой Зилова, не способного подстрелить дичь.

Если искусственные заслонки выглядят хрупкими, то будущее представляется еще более иллюзорным. Дождь сопровождает крушение надежд и иллюзий Зилова, по лицу которого в финале непонятно, плакал он или смеялся, что, как кажется, не имеет принципиального значения, в отличие от заложенной идеи освобождения/очищения. Мотив дождя иллюстрирует у обоих драматургов столкновение мечты героев с жестокой реальностью. Возникающий по мере развития трагического несоответствия ожиданиям дождь сопровождает приход визитера Фреда, несостоявшегося жениха Лоры из «Стеклянного зверинца» Уильямса. Дождь ставит под угрозу запланированную и столь ожидаемую Зиловым охоту. Мотив дождя у Уильямса и Вампилова дополняет картину эмоционального состояния персонажей и несет в себе библейские аллюзии, ассоциируясь с всемирным потопом. В случае с «Ути-

ной охотой» это особенно заметно в первоначальном варианте драмы.

Отдельного внимания заслуживает общая для драматургического языка Уильямса и Вампилова, символика охоты, которая разбивается на несколько функций. В первую очередь у Зилова охота существует как хобби, которое переходит в страсть, не допускаемую рамками «правильного» общества. Эта страсть сопоставима с той силой, которая побуждает Брика, несмотря на травму, прыгать через барьеры. Протестуя против постоянной лжи, Зилов заставляет всех пить за единственное настоящее, которое осталось у него в жизни:

Гости недоумевают: «ВАЛЕРИЯ (Зилову). Послушай, со своей охотой ты совсем помешался.

КУШАК. В самом деле, Виктор. Я полагаю, здесь у каждого есть свои увлечения, нельзя же так, ведь мы твои гости... [Вампилов 2016: 253–254].

В этом нездоровом по обычным меркам увлечении охотой скрывается нечто большее. Во-первых, это попытка убежать ото лжи повседневной жизни, стремление спрятаться от нее. Примечательны здесь пересказываемые Бриком справедливые слова Маргарет, которые так же можно отнести и к Зилову: «Мэгги уверяет, будто мы с Капитаном подались после университета в профессиональный футбол, потому что страшились стать взрослыми...» [Уильямс 2006: 214]. Охота выполняет ту же функцию, что и алкоголь, позволяющий героям Вампилова (Зилов) и Уильямса (Бланш, Вэл, Брик) забыть и отгородиться от превратностей судьбы. Так, в выделенной самим Вампиловым ремарке из пьесы «Кошка на раскаленной крыше» фигурирует «монументальное современное чудовище — ... гигантский комбайн (сочетание радиоприемника, стереопроектора с тремя динамиками, телевизора и бара с множеством бокалов и бутылок)» [Там же: 132]. Характерно и следующее затем объяснение: «Сей монумент — настоящий маленький храм — является законченным и компактным воплощением практически всех тех благ и иллюзий, за которыми люди пытаются укрыться от того, с чем сталкиваются персонажи этой пьесы...» [Там же].

Во-вторых, охота выступает способом обрести внутреннюю свободу, придать своей жизни смысл. Особенно этот глубинный

смысл, заложенный в метафоре-охоте, проступает при соотнесении с драмой «Орфей спускается в ад»:

Вэл. Слушайте, что я вам расскажу. Было это давно, когда я был еще мальчишкой и жил на Ведыминой заводи. Родню мою разметало кого куда, как цыплячий пух по ветру, и жил я один, промышляя охотой да прячась от властей: ружье мое и силки не знали сезонных запретов. И все эти одинокие дни, все эти одинокие ночи я жил предчувствием какой-то перемены, я... я ожидал чего-то... Что вот-вот что-то вдруг стрясется и какое-то событие придаст смысл нашему существованию [Уильямс 1967: 421].

Ключевую роль здесь играет связь с природой, отмечаемую Уильямсом «потребность стать дикарем» [Там же: 378]. Характерно, что поэтический модус появляется в речи Зилова при описании охоты, которая воплощает для него все подлинное в жизни:

Мы поднимемся рано, еще до рассвета. Ты увидишь, какой там туман — мы поплывем, как во сне, неизвестно куда. А когда подымается солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет... И уток ты увидишь. Обязательно. Конечно, стрелок я неважный, но разве в этом дело?.. На охоту я не взял бы с собой ни одну женщину. Только тебя... И знаешь почему?.. Потому что я тебя люблю... [Вампилов 2016: 243–244].

Примечательно, что здесь мы видим то же сочетание любви и охоты, как способа добраться до ответа на вопрос о смысле жизни, что и в пьесе «Орфей спускается в ад».

Отметим, что охота — возможность для Зилова проявить себя, совершить нечто неординарное, выходящее за рамки обыденности. В описании охоты фигурируют лодка и река, что намекает на некоторое переходное состояние, на желание сбежать в иные сферы. Так, мотив бегства в драме «Орфей спускается в ад» связан с теми же элементами: переправой через реку. В «Кошке на раскаленной крыше» топос охоты также неразрывно связан с водной стихией (с озером Мун). Маргарет и Брик пытаются подставить лицо и руки «ветерку с реки», в чем выражается их тоска по свободе и по гармонии с природой. Однако вместо зовущего на волю «ветерка» Брику предлагается суррогат-вентилятор. Примечательно указание на естественный характер занятия

охотой для мужчин: «Природный инстинкт мужчины в том, чтобы быть любовником, охотником, борцом, а в магазине ни один из этих инстинктов не может проявиться!» [Уильямс 1967: 355].

Однако существует и обратная сторона медали. Охота, неразрывно связанная с убийством живого, как лакмусовая бумажка, проявляет жестокость персонажей. В «Кошке на раскаленной крыше» охотницей является Маргарет. Она губит друга мужа Капитана: «Этим я его и погубила — сказав ему правду... Кто подстрелил дрозда? Я, я...(откинув голову и крепко зажмурив глаза) своей стрелой милосердной!» [Уильямс 2006: 167–168]. Любимый муж также жестоко ранен ею, что символически выражается в травме щиколотки. Зилон, который не способен подстрелить дичь, из-за собственного равнодушия становится причиной гибели собственного ребенка, своим поведением вынудив жену сделать аборт. Являясь в символическом смысле мертвым носителем смерти, как и Джейб из «Орфей спускается в ад», он медленно подтачивает жизнь, задыхающейся без любви жены и растаптывает лучшие чувства Ирины: «Так... Ты потрясена. Убита... Для тебя все кончено...» [Вампилов 2016: 236]. Характерна его жестокость по отношению к жене, собравшейся уезжать к другу детства: «ЗИЛОВ. Ах, ты торопишься... Я понимаю, тебе не терпится наставить мне рога... Ну уж нет, Черт возьми! (Тащит ее в другую комнату.) Не так-то это просто! (В другой комнате усадил ее на стул.) Сядь и не шевелись! Шлюха!» [Там же: 242]. Однако разрешение конфликта у Вампилова более светлое: жена не умирает, ей удается бежать, и для нее, как и для Ирины, открыта возможность построить новую, возможно более счастливую, жизнь.

Специфический интерес Вампилова к творчеству Уильямса можно объяснить универсальностью смысла, заложенного в его драматургии, а также увлечением театральными приемами «пластического театра». Возможность прочтения Вампилова «сквозь» Уильямса подтверждается материалами, обнаруженными в архивах переводчиков, а также практиков театра. Сходство волнующих авторов тем порождает сходство в использовании средств выразительности: пересечение мотивов и метафор, типологическую близость персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

- Вампилов 1999: *Вампилов А.* Избранное. М., 1999.
- Вампилов 2016: *Вампилов А.* Утиная охота. СПб., 2016.
- Мир: Мир Александра Вампилова: Жизнь. Творчество. Судьба: материалы к путеводителю / Сост. Л. В. Иоффе, С. Р. Смирнов, В. В. Шерстов. Иркутск, 2000.
- Мухин: *Мухин К.* О некоторых особенностях драматической поэтики А. Вампилова // МГУ. 1980. Деп. в ИНИОН АН СССР. 9.06.8.
- Письма: Письма Вампилова Александра Валентиновича Литинскому Григорию Марковичу. Приложены фотографии А. В. Вампилова, воспоминания Г. М. Литинского «Встречи и письма» об А. В. Вампилове (1977 г.) // РГАЛИ. Ф. 1348. Оп. 7. Ед. хр. 10.
- Сергеев: *Сергеев М.* Воспоминания // Личный архив М. Сергеева. Ф. 631. Оп. 39 Ед. хр. 1349.
- Смирнов: *Смирнов С.* О драматургии А. Вампилова // Театр и драматургия. Вып. 5. Л., 1976.
- Уильямс 1967: *Уильямс Т.* Стекланный зверинец и еще девять пьес. М., 1967.
- Уильямс 2006: *Уильямс Т.* Трамвай «Желание»; Кошка на раскаленной крыше; Ночь игуаны / Пер. В. Воронина. СПб., 2006.
- Фарбер, Свербилова: *Фарбер Ф., Свербилова Т.* Пьесы Александра Вампилова в контексте американской культуры (элементы театра абсурда) // Современная драматургия. 1992. № 2.
- Якушкина: *Якушкина Е. Л.* Театр и драматургия. Автограф // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 14. Ед. хр. 275. Л. 3–9.
- Bernhardt: *Bernhardt James E.* Alexander Vampilov: The Five Plays. PhD. Dissertation. Univeristy of Pittsburgh, 1980.

БЕСКОМПРОМИССНЫЙ «КОМПРОМИСС» С. ДОВЛАТОВА

Светлана Зайцева
(Тарту)

Слово «компромисс» встречается в повести Сергея Довлатова «Компромисс» (1981) тринадцать раз: один раз в заглавии книги и двенадцать раз — в заглавиях главок («Компромисс первый», «Компромисс второй» и т. д.). Доминируя на метауровне, это слово полностью отсутствует в основном тексте. С одной стороны, автор настойчиво педалирует тему «компромисса», с другой, — не позволяет читателю сфокусировать внимание на чем-то конкретном: весь художественный мир повести — и в целом, и по частям — раскрывает центральное понятие. Этот композиционный прием представляется достаточно интересным с точки зрения поэтики и требует изучения в широком историческом и типологическом контексте. В статье мы рассмотрим этот прием как своеобразное авторское умолчание. В произведении мы сталкиваемся с семантическим «уравнением»: «Компромисс» = основной текст. Но не каждое слово в тексте — ‘компромисс’. Тема, вынесенная в заглавие, осуществляет селекцию слов, событий и т. д., выделяя «главное». Чтобы выделить это «главное», надо разобраться с семантической структурой левой части уравнения. И только после этого можно будет браться за анализ правой.

Не давая образцов использования слова «компромисс» в основном тексте, автор подчеркивает общеизвестность этого понятия и подталкивает нас к изучению контекста, в котором смыслы этого слова могут быть эксплицированы. Во-первых, это другие тексты Довлатова. Во-вторых, конечно, словари. Между словарями и текстами самого писателя — широкое поле иных актуальных контекстов (на этом этапе исследований мы ограничили свой поиск данными национального корпуса русского языка). В настоящей статье мы проанализируем контекст повести с целью реконструкции смысла его названия.

За последние два столетия слово «компромисс» пережило заметные семантические флуктуации. «Новый словотолкователь» Н. М. Яновского (1804) определяет его так:

КОМПРОМИСС — соглашение обоих тяжущихся не вступать в тяжбу по обыкновенным присутственным местам, но избрать двух или трех полюбовных судей, предоставить судьбу дела своего рассмотрению и решению их <...> Когда сии полюбовные судьи, рассмотрев дело, решат оное, то приговор их также называется компромисс [Яновский: 346–347].

Здесь слово уже имеет два значения, и оба они связаны с юриспруденцией, с терминологией римского частного права. Понятие «компромисс» встречается во всех учебниках по римскому праву, в том числе и в современном учебнике 2004 г.:

Под именем *compromissum* разумеется соглашение двух сторон о передаче их спора на разрешение третейского суда. В классическую эпоху выполнение такого соглашения обеспечивалось или тем, что спорная вещь либо сумма денег заранее передавалась третейскому судье с тем, чтобы он ее передал тому, в чью пользу будет разрешен спор, или же посредством заключения стипуляции [Римское право: 550].

Изначально подписание компромисса предполагало не столько частичный отказ от претензий или уступку, сколько полное подчинение авторитету арбитра. Классический пример — суд Соломона, который дважды принял бескомпромиссное (в современном понимании) решение: сначала одно, а затем другое. Присудив ребенка одной из спорящих женщин, он ничего не дал другой: речь не идет о частичном отказе от своих прав ни одной из сторон.

В первом издании толкового словаря В. Даля (1863–1866) слово «компромисс» не встречается; во втором издании (1880–1882) «компромис» оказывается дериватом глагола «компрометировать» без всякой связи с латынью:

Компрометировать кого, фрн. поставить в трудное, неловкое положение перед третьим; выдать, продать, озадачить, посадить, опозорить, остыдить. *Компромис*, соглашение, сделка, взаимные уступки [Даль: 150].

Здесь слово «компрометировать» (‘выставить на позор’) выдает свое происхождение от ситуации третейского суда, хотя уже не касается юриспруденции, а скорее относится к общему моральному осуждению, причем не по обоюдному соглашению, а исключительно по инициативе одной из сторон, без всякой выгоды (и, видимо, не всегда сознательно). «Компромис» уже имеет значение, близкое к современному: важна не роль арбитра, а взаимный уговор; из сферы неподвижного закона слово смещено в область гибкой торговли. Но семантика глагола «компрометировать» явственно негативна (хотя еще не вполне ясно, кто «хуже», компрометирующий или компрометируемый), тогда как «компромис» не обладает явными негативными коннотациями.

В «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона (1890–1907; первое издание) определение «компромисса» вновь актуализирует «Римское частное право». Сфера судопроизводства признается основной для его использования, но упоминаются и другие — политическая, экономическая, внешнеполитическая и др.:

Компромисс — соглашение двух или нескольких лиц или сторон на определенное поведение в том или ином сомнительном или спорном случае <...> В К. вступают государства в <...> случаях международных затруднений, политические партии при решении политических дел в парламентах, отдельные частные лица в своих юридических или экономических затруднениях. На *техничко-юридическом* языке К. называют <...> соглашение сторон, спорящих о том или ином праве, подчиниться в решении спора суду определенных самими сторонами посредников, то есть так называемому *третейскому суду* (см.), взамен суда официального [Брокгауз-Ефрон: 910–911].

В «Словаре иностранных слов русского языка» (1907) дано и специальное значение, и общезычковое, отмеченное в словаре Даля:

лат. *compromissum*. Взаимный договор; преимущественно: ссылка на третейский приговор или договор спорящих лиц удовольствоваться решением третейского суда. Взаимная уступка в мнениях ради соглашения с противником <...>; такая сделка, когда сторонам приходится умирить свои требования [Словарь иностранных слов: 242].

Сема «уступки», впервые прозвучавшая в словаре Даля, здесь выражена с большей отчетливостью — «умирение своих требований».

В «Словаре Академическом» (1912) дано юридическое значение термина и отмечено, что этимология слова восходит к латин-

скому *compromissum*, означающему «соглашение» (обычно латинское слово приводится без перевода).

Серьезный сдвиг значения слова «компромисс» в сторону негативных коннотаций происходит в советскую эпоху. В «Толковом словаре русского языка», издававшемся под редакцией Д. Н. Ушакова в период 1937–1940 гг., слово «компромисс» объясняется так:

(латин. *compromissum* — соглашение) (книжн.). Соглашение путем взаимной уступки при столкновении каких-н. интересов, стремлений. *После долгих споров они пошли на компромисс.* Компромисс был недолговечен. Войти в компромисс (или пойти на компромисс) со своей совестью (поступить отчасти против совести), гнилой компромисс [Ушаков: 237].

Косвенно негативность просматривается уже в помете «книжн<ое>»: явление, а за ним и слово уже вытесняется из обихода. При этом собственно «устаревшее» значение, имеющее отношение к юриспруденции, уже не приводится, оно редуцировано до ссылки на латинский источник. Остается «соглашение путем взаимной уступки после споров», но не упоминается фигура арбитра: то есть стороны уступают не арбитру, а друг другу в результате переговоров (подразумевается «торг», который оценивается негативно). Предлагаемые словосочетания характеризуют «компромисс» резко негативно: это — компромисс с совестью, нечто недолговечное и даже «гнилое» — пейоративный эпитет, который вводится как норма словоупотребления. Сама идея компромисса должна вызывать гневную и несдержанную реакцию носителя языка.

В «Словаре русского языка» (1949) С. И. Ожегова, созданного на основе словаря Ушакова, негативные примеры сокращены, хотя шлейф отрицательных коннотаций сохраняется в примере к прилагательному «компромиссный»:

соглашение на основе взаимных уступок. Пойти на к. II прил. компромиссный, -ая, -ое. Компромиссное решение [Ожегов: 265].

Смена общественных формаций вновь отразилась на судьбе слова «компромисс», но этого почти не видно из сопоставления пер-

вого (1950–1965) и третьего (2008) изданий большого академического словаря русского языка¹. В первом издании читаем:

КОМПРОМИСС -а, м. Соглашение путем взаимных уступок. *Компромиссом называется в политике уступка некоторых требований, отказ от части требований в силу соглашения с другой партией.* Ленин, т. 25, с. 282. Идти, пойти на компромисс. <...> *На этот компромисс генеральша пошла.* Станюк. Вестовой Егоров. *Он — артист своего дела, гордый своим искусством, один из тех, которые до последней возможности не идут на компромиссы.* Корол. Павловские оч. [ССРЛЯ: 1269].

В переиздании:

КОМПРОМИСС -а, м. Соглашение, достигнутое (достигаемое) путем взаимных уступок. *Компромиссом называется в политике уступка некоторых требований, отказ от части требований в силу соглашения с другой партией.* Ленин, т. 34, с. 139. Компромисс между кем-, чем-л., с кем-, чем-л. *Ее влекло в столицу решение связаться с теми, кто <...> не искал компромисса с врагом <...>* Б. Полевой. Мадлен Риффо. *Либеральный компромисс между искусством и добрыми нравами разрешал сочетать понятие «чистого» или «свободного» искусства со словами «истина, добро, красота».* Кирпотин, Салтыков-Щедрин. Идти, пойти на компромисс. <...> *На этот компромисс генеральша пошла.* Станюкович. Вестовой Егоров. *Он <...> один из тех, которые до последней возможности не идут на компромиссы.* Короленко. Павловские оч. [БАС: 250].

Большой академический словарь оказался довольно консервативным, но одновременно и взвешенным: обилие примеров уравновешивает соотношение разных типов оценочности. Важна и ссылка на статью В. И. Ленина «О Компромиссах» (сентябрь 1917), описанная разными выходными данными. Несомненно, для советской культуры само существование такой статьи было важным фактором формирования семантики слова «компромисс».

Рассуждая о значении компромисса в политике, Ленин рассматривает его не в юридическом значении, а в более «бытовом», подразумевающим «взаимные уступки». Ленин обосновывает необходимость идти на компромисс, но выделяет его разные типы. Среди них: вынужденный компромисс — временное измене-

¹ Второе издание «Словаря современного русского литературного языка» в 1994 г. было остановлено на шестом томе.

ние тактики под давлением более сильных оппонентов; добровольный компромисс — соглашение с менее сильными оппонентами. Ленин закрепляет за компромиссом экономические коннотации (торг).

Господствующей в советское время была ригористическая тенденция, умерить которую и пытался Ленин, известный своим умением идти на временные компромиссы в неуклонном движении к основной цели. В этом плане примечательной представляется цитата из книги О. Э. Мандельштама «Шум времени» (1925, глава «Комиссаржевская»), в которой поэт по-своему передал дух революционной бескомпромиссной нетерпимости к прошлому:

Повторяю — память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого <...> Революция — сама и жизнь, и смерть, и терпеть не может, когда при ней судачат о жизни и смерти. У нее пересохшее от жажды горло, но она не примет ни одной капли влаги из чужих рук [Мандельштам: 72–73].

Отметим, что большая часть примеров в большом академическом словаре описывает компромисс как нечто нежелательное. Рудименты такого отношения сохраняются в словарях постсоветского периода. Например, в «Словаре русских синонимов» (1999) явно отразился словарь Ушакова:

Компромисс <...> сделка, вступать в компромисс с совестью, пойти на компромисс <...> [СРС].

В «Большой российской энциклопедии» (2004–2017) находим следующее определение:

«КОМПРОМИСС», «Соглашение» (Compromis), политич. союз оппозиционного нидерландского дворянства в преддверии *Нидерландской революции 16 в.* <...>;

«КОМПРОМИСС ПОЛИТИЧЕСКИЙ» <...> (лат. *compromissum*), соглашение на основе взаимных уступок между представителями различных правительств, партий, объединений и прочее. Обычно достигается путем переговоров и представляет собой метод разрешения конфликтов. Предполагает отказ его участников от части своих требований. Компромиссы политические бывают вынужденными, обусловленными нехваткой сил и ресурсов для достижения поставленной цели, и добровольными, являющимися результатом сознательного выбора, который основан на глубоком изучении предмета спора и осознании важности достижения соглашения в целях предотвра-

шения эскалации конфликта. В римском праве термин «компромисс» означал соглашение о третейском разбирательстве [БРЭ].

Здесь, как мы видим, собраны определения, актуальные для разных эпох и прослоек общества, включены и конкретно-исторические явления (в частности, революционный по характеру нидерландский Компромисс XVI в.)². Без ссылок на Ленина цитируется его статья «О компромиссах», но приводится и специально юридическое толкование. Однако негативная фразеология снята.

В «Словаре русского языка» (2005) и в «Историческом словаре галлицизмов русского языка» (2010) представлены тождественные и нейтральные определения компромисса как «соглашения, достигнутого путем взаимных уступок» [СРЯ: 209; Епишкин: 2313]. Аналогичные толкования встречаются в специализированных словарях по бизнесу, экономике и политике [СБТ; Экономический словарь].

Сделаем предварительный вывод. Современное толкование слова «компромисс» сохранило изначально нейтральные коннотации, восходящие к римскому праву, но в ряде употреблений дополнилось негативной оценочностью, как правило, сопряженной с этическими нарушениями (нравственный компромисс). Как правило, нейтральные коннотации «компромисса» реализуются в профессиональных сферах. Негативная оценочность — в художественных текстах (преимущественно советских писателей). Можно с уверенностью указать на корреляцию негативных коннотаций слова «компромисс» с советским периодом истории его функционирования. Она отражает культивирование негативного отношения к идеологическим «девиациям» и «уступкам».

Наследие этого негативного шлейфа ощущается до сих пор. Так, в статье «Юрий Нагибин: компромисс или терпимость?» (2012) Андрей Дударев противопоставляет компромиссу «терпимость»:

Компромисс или терпимость? Это ведь не одно и то же. Можно осознать силовое превосходство зла и лжи, но терпеть это, не выходя из пространства действия этих сил — и тогда это терпимость. А можно впустить эти силы внутрь себя и в чем-то соединиться с ними — и тогда это компромисс. Но грань часто очень тонка [Дударев].

² О нем сообщает и Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (1895).

Если человек хотя бы частично принимает текущее положение дел, стремится адаптироваться к ним, он маркируется как идущий на компромисс. Если же он придерживается прежних взглядов, но подчиняется «злу и лжи», это маркирует его как носителя терпимости. В действительности, второй вариант ближе к исходному значению слова «компромисс», поскольку предполагает неоспоримое подчинение вышестоящей инстанции (правда, изначально это подчинение основано на авторитете).

Новый виток активного формирования отношения к «компромиссу» приходится на девяностые годы XX в., непосредственно после распада СССР. Отношение к компромиссу связывается с разными типами культур.

Так, в книге «Культура и взрыв» (1992) Ю. М. Лотман интерпретировал неприятие компромисса как специфическое следствие бинарности русской культуры, заключающейся в нетерпимости к «другой» точке зрения:

В бинарных системах взрыв охватывает всю толщу быта. Беспощадность этого эксперимента проявляется не сразу <...> он привлекает наиболее максималистские слои общества поэзией мгновенного построения «новой земли и нового неба», своим радикализмом. Цена, которую приходится платить за утопии, обнаруживается лишь на следующем этапе [Лотман: 257–258].

В книге российского культуролога А. С. Ахиезера «Критика исторического опыта» (1991) слово «компромисс» получает развернутое определение в словаре основных терминов:

КОМПРОМИСС в различных культурах имеет разный статус. В культурах, склонных к манихейству, он рассматривается как дискомфортное явление, как вынужденный обстоятельствами шаг, тогда как в либеральной культуре — как комфортное, как важнейший принцип, органически связанный с плюрализмом, диалогом, стремлением искать наилучшие формы связи [Ахиезер: 225].

Политолог А. В. Глухова сравнивает понятия «компромисс» (скорее в ленинском смысле) и «консенсус», трактуя последнее как более современное [Глухова: 168]. Экономист Ю. М. Осипов в статье «Компромисс, или Разум против безумия», отталкиваясь от «торгового» толкования слова, прославляет компромисс:

надежное средство выхода из безнадежных ситуаций, восходящее к добровольно и обращенное к взаимной, если не всеобщей, выгоде. <...> Компромисс — наименьшее антикризисное деяние, знаменующее торжество Разума над Безумием! [Осипов: 11]

Ему вторит В. Алтухов: «речь идет о становлении нового социального качества (стабильность, общенациональное согласие)» [Алтухов: 22]. И социолог Р. Арон в книге «Демократия и тоталитаризм» (переводное издание 1993 г.): «В конце концов соглашаться на компромисс — значит отчасти признавать справедливость чужих аргументов, находить решение, приемлемое для всех» [Арон: 71]. С ними (и с Лотманом) согласен и социолог Б. Гладарев, у которого взяла интервью О. Филина в 2014 г.:

В Европе люди спорят, чтобы найти что-то третье между двумя несовпадающими мнениями, добиться в конце концов того, чтобы точки зрения сошлись на компромиссе. А у нас принято говорить, что «есть всего две позиции — одна моя, а вторая неправильная» или что «у каждого свое мнение» и вообще, о вкусах не спорят. В нашей культуре компромисс обычно воспринимается как частный проигрыш, а не общий выигрыш. И это касается представителей всего политического и идеологического спектра [Филина 1: 17].

В том же году Филина взяла интервью и у В. К. Кантора, известного исследователя Ф. М. Достоевского. В этом интервью обозначилась парадоксальная многомерность понятия «компромисс». На реплику журналистки «создается впечатление, что “либералы слова” нравятся вам гораздо меньше, чем “либералы дела”, идущие на компромисс с властью» Кантор отвечает:

С «либералами слова» есть известная проблема — они замыкаются на себе, не думая о последствиях своих слов, скажем, либералы не принимали Достоевского за его критику бесовщины, бесы казались революционерами, а революционеров критиковать грешно. Достоевский поэтому ругал «либеральную жандармерию»: тех представителей свободомыслящего лагеря, которые не терпят никаких точек зрения, отличных от их собственных. Это уже не совсем либерализм, это уже некая измена принципу свободы слова, но в агрессивных внешних условиях российские либералы часто скатывались к такому компромиссу. Так что у всех здесь свои компромиссы [Филина 2: 15].

Бескомпромиссность либералов Кантор описывает как неосознанный компромисс с совестью, предательство собственных ли-

беральных принципов (свободы слова) ради мнимого продвижения этих же принципов.

Обратимся теперь к довлатовским употреблением слова «компромисс», памятуя о том, что он писал либо в советском контексте, либо в зарубежном. «Советское» отношение к «компромиссу» явно прослеживается в колонке редактора «Я думаю, Рэйган...»:

Этика и мораль начинаются с готовности жертвовать личными интересами ради достойной цели. А государственные принципы требуют определенных и неизменных критериев. Не всякое дело может быть предметом компромисса [Довлатов 1981: 418].

В книге «Наши» это отношение прослеживается еще сильнее:

Меня дядя Роман искренне презирал. Я не делал утренней гимнастики. Не обливался ледяной водой. И вообще ненавидел резкие движения. А если мне хамили, шел на компромисс [Довлатов 3: 179].

Однако заметна и неоднозначность: негативное отношение к компромиссу выражает один из персонажей, но не повествователь, который склонен к компромиссу и комфорту (анафорическая связь этих слов явно объединяет их в общее семантическое поле).

Другое употребление слова «компромисс» встречается в характеристике героев рассказа «Куртка Фернана Леже» из сборника «Чемодан»:

Все они были честными, разумными и доброжелательными. Все предпочитали компромисс — единоборству [Довлатов 1991: 332].

В этой цитате «компромисс» не содержит негативной оценки. «Компромисс» противопоставляется «единоборству», которое оказывается несовместимым с рядом положительных качеств.

Довлатовская оценка компромисса неоднозначна. С одной стороны, умение найти компромисс свидетельствует о «разумности» и «доброжелательности». Но в то же время Довлатов отграничивает специальные сферы, в которых компромисс недопустим: это и соблюдение государственных принципов, которые «требуют неизменных критериев», и задевающее честь человека «хамство».

Объяснение такой (быть может, мнимо) двойственной позиции автора мы находим в работе Ксаны Мечик-Бланк, утверждающей, что в каждой книге Довлатова есть момент, когда герой

находится на пороге, разделяющем два мира. <...> Динамика чередования разных точек зрения на взаимоотношения двух пространств создает иллюзию того, что автор отказывается от окончательного вывода в пределах своего повествования, ибо он не уточняет, какой мир является системой, а какой — антисистемой. Оба антисистема. И в этом трагическая неразрешимость. Посему возвращения не происходит. А если и происходит, то мнимое: «Мне стало противно, и я ушел. Вернее остался» [Мечик-Бланк: 306].

Однако неопределенность снимается на метауровне:

И между тем существует фиксированный центр, где закрепляется точка зрения автора. Этим центром у Довлатова становится слово на обложке книги <...> У Довлатова названия одновременно и денотативны, и коннотативны. Они звучат нейтрально для того, кто открывает его книгу впервые. Но после ее прочтения название переосмысливается, становится как бы предикатом к повествованию [Там же: 285].

Несомненно, это в первую очередь относится к названию «Компромисс». Мысль исследовательницы подтверждается и фактом, отмеченным в начале нашей работы: слово «компромисс» не встречается в основном тексте книги — каждое частное употребление отвлекало бы читателя от последовательной реконструкции сложного магистрального значения.

В собрании сочинений Довлатова история создания «Компромисса» излагается так:

Эпизоды книги создавались как отдельные самостоятельные новеллы, не снабженные, как правило, газетными преамбулами, которые связали книгу в единое целое при публикации «Компромисса» в 1981 г. Они отражают журналистский опыт Довлатова, писались с 1973-го по 1980 г., за исключением «Компромисса десятого» (рассказ «Лишний» написан в 1984 г. и напечатан в журн. «Грани», 1985, № 135, с посвящением: «Александру Гроссу, неудержимому русскому деграданту, лишнему человеку и возмутительно спокойствия... До чего же я хочу обессмертить твое имя!..»; посвящ. восстановлено в сборнике «Представление» — без последней фразы) [Довлатов 1: 399].

В действительности, новеллы связаны отнюдь не только газетными преамбулами, но и внутренне, а также общим предисловием, выполняющим роль обрамляющей новеллы. Структура книги двойственна: это и повесть, и сборник новелл (такая промежуточная структура характерна для многих книг прозы начала XIX в.).

Сборник «Компромисс» впервые был опубликован в 1981 г. и насчитывал одиннадцать новелл, часть которых уже публиковались отдельно. Попадая в книгу, они утрачивали изначальное заглавие и получали типовое название «Компромисс <порядковый номер>». Так, рассказы «Юбилейный мальчик» (Континент, 1979, № 19), «Ищу человека», «В гору» и «Чья-то смерть» (рассказ был включен в неопубликованный сборник «Пять углов») стали «компромиссами» «пятым», «шестым», «восьмым» и «одиннадцатым». Во вторую редакцию сборника вошел рассказ «Лишний» («Компромисс десятый»), до этого напечатанный в журнале «Грани» (1985, № 135) [Сухих: 375–376]. Учитывая актуальность числового кода (тематические заглавия оказываются менее важны, чем простое перечисление), можно предположить, что само число двенадцать несло для автора символическую нагрузку: например, семантику законченного временного цикла (ср. 12 в структуре календаря и часового циферблата). Соотнесение понятия «компромисс» с большим текстовым объемом сильно расширяет узкую семантику этого слова, и это еще предстоит описать.

Подведем итоги. Изначально понятие «компромисс» не имело негативного смысла, означая лишь апелляцию к авторитету судебной инстанции. Со временем в это понятие были включены элементы уступки, сделки с совестью, торга, приведшие к возникновению негативных коннотаций (особенно в тоталитарном обществе). В современном значении компромисс — это и апелляция к авторитету суда, и тактика взаимных уступок, и поиск взаимной выгоды посредством торга. Негативная, нейтральная, позитивная трактовка слова «компромисс» зависят от сферы деятельности, от состояния общества, от идеологии. В семидесятые годы двадцатого столетия в сфере публичной политики компромисс оценивался негативно, но в приватной и непубличной сфере — умение идти на компромисс осознавалось как норма. Возможно был и компромисс с официальной бескомпромиссностью.

Мечик-Бланк утверждает, что словом «компромисс» Довлатов характеризует и оценивает свою журналистскую работу в совет-

ской газете. В этом названии она видит установку на искренность и самокритику, которых ему часто не хватало в произведениях коллег по перу: «В названиях чужих книг и статей Довлатова смущало то же, что в людях, — претенциозность, манерность, фальшь» [Мечик-Бланк: 287]. С этим трудно не согласиться, но однозначность художественно бесплодна, и мы полагаем, что именно возможность разных идеологических оценок позволяет теме «компромисса» служить полем для развертывания разнообразных сюжетных коллизий в повести Довлатова.

ЛИТЕРАТУРА

- Алтухов: *Алтухов В.* Компромисс — новое слово эпохи? // Свободная мысль. 1993. № 16.
- Арон: *Арон Р.* Демократия и тоталитаризм. М., 1993.
- Ахиезер: *Ахиезер А. С.* Россия: критика исторического опыта: В 3 т. М., 1991. Т. 2.
- БАС: Компромисс // Большой академический словарь русского языка. СПб., 2007. Т. 8. С. 250.
- Брокгауз-Ефрон: *Нечаев В. М.* Компромисс // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб., 1895. Т. XVа.
- БРЭ: *Шатохина-Мордвинцева Г. А.* Компромисс // Большая российская энциклопедия / <https://bigenc.ru/> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Глухова: *Глухова А. В.* Политические конфликты: основания, типология, динамика (теоретико-методологический анализ). М., 2010.
- Даль: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка / К 25-летию издательской деятельности Маврикия Осиповича Волфа. СПб.; М., 1880–1882.
- Довлатов 1–4: *Довлатов С.* Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1999.
- Довлатов 1981: *Довлатов С.* Я думаю, Рейган... // Новый американец. 1981. № 65.
- Довлатов 1991: *Довлатов С.* Чемодан. М., 1991.
- Дударев: *Дударев А.* Юрий Нагибин: компромисс или терпимость? // Сибирские огни. 2012. № 03 / [www.sibogni.ru/content/yuriy-nagibin-kompromiss- ili-terpimost](http://www.sibogni.ru/content/yuriy-nagibin-kompromiss-ili-terpimost) (дата просмотра: 08.03.2018).
- Епишкин: *Епишкин И.* Компромисс // Исторический словарь галлицизмов русского языка. М., 2010.
- Лотман: *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Комиссаржевская // Шум времени. Л., 1925.

- Мечик-Бланк: *Мечик-Бланк К.* О названиях довлатовских книжек // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. СПб., 1999.
- Ожегов: *Ожегов С. И.* Компромисс // Словарь русского языка. М., 1949.
- Осипов: *Осипов Ю. М.* Компромисс, или Разум против безумия // Философия хозяйства. М., 2017. № 2 (110). С. 11–18.
- Римское право: Римское частное право: Учебник / коллектив авторов; под ред. И. Б. Новицкого, И. С. Перетерского. М., 2004.
- СБТ: Компромисс // Словарь бизнес терминов / http://www.businessvoc.ru/bv/TermWin.asp?theme=&word_id=6546 (дата просмотра: 08.03.2018).
- Словарь иностранных слов: Словарь иностранных слов русского языка. М., 1988.
- СРС: Компромисс // Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений / <http://slovari.ru/search.aspx?p=3068> (дата просмотра: 08.03.2018).
- СРЯ: Компромисс // Словарь русского языка. М., 2005. Т. 2.
- ССРЛЯ: Компромисс // Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л., 1948–1965. Т. 9.
- Сухих: *Сухих И.* Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб., 1996.
- Ушаков: *Ушаков Д. Н.* Компромисс // Толковый словарь современного русского языка. М., 2014.
- Филина 1: *Филина О.* Сварливая немота // Огонек. 2014. № 39.
- Филина 2: *Филина О.* Как трудно быть свободным // Огонек. 2014. № 19.
- Экономический словарь: Компромисс // Экономический словарь / <http://www.economicportal.ru/term-words/word-k2.html#k154> (дата просмотра: 08.03.2018).
- Яновский: *Яновский Н. М.* Компромисс // Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту. СПб., 1804. Ч. 2.

ИСКУССТВО ПОЭЗИИ ТРЕБУЕТ СИЛ: ЧТЕНИЕ АНЖАМБЕМАНОВ В ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО

Алена Павлова, Екатерина Саенко
(Санкт-Петербург)

Интонационная структура поэтического текста и его ритмическая организация всегда осмыслялись как неотъемлемые, яркие отличительные черты поэзии [Ковтунова: 7]. При анализе роли ритма в организации поэтического сообщения необходимо поставить вопрос о влиянии, которое оказывает ритмическая организация стиха на читательское восприятие. Мысль о том, что процесс чтения поэтических текстов качественно отличается от чтения текстов прозаических, сама по себе не нова. Еще в первой трети XX в. Б. В. Томашевский так высказался о специфике поэтического языка: «В стихах ритм задан, и под ритм подгоняется выражение, которое, естественно, изменяется, деформируется. <...> Слова в стихах как бы выпирают, выходят на первый план, в то время как в прозе мы скользим по словам, задерживаясь лишь на центральных словах предложений» [Томашевский: 104]. Иными словами, усложненная структура поэтического текста, нарушая привычное восприятие, переносит внимание читателя с содержания сообщения на его форму, на отдельные элементы. Из взаимодействия ритмической структуры с семантикой этих элементов возникает особый смысл, который невозможно передать средствами прозаического языка. Эмпирическая проверка этих утверждений в начале XX в. была технически невыполнима, однако в начале XXI в. мы уже имеем такую возможность.

В поэзии Иосифа Бродского ритм выступает в качестве одного из инструментов, позволяющих автору взаимодействовать со сложившейся русской поэтической традицией. С одной стороны, по словам Джеральда Смита, особенности использования Бродским стихотворных приемов и, в том числе, ритма позволяют говорить о поэте как о создателе индивидуального авторского почерка: «Бродский регулярно попирает некоторые нормы стихосложения и синтаксиса, господствующие в современной русской

поэзии, и тем самым объявляет произведение своим собственным» [Смит: 97]. Однако, обращаясь к сложившейся традиции, поэт не только подчеркивает свою самостоятельность, но и определяет себя как преемника этой традиции.

Ритмические схемы в стихотворениях Бродского также взаимодействуют с более высокими уровнями, в том числе с семантикой. Так, в «Колыбельной Трескового мыса» четкое смысловое разделение нечетных и четных частей, где в первых описывается обозначенная в названии стихотворения местность, а во вторых — ощущения и мысли автора после «перемены империи», сопровождается изменениями в ритмико-метрической структуре [Там же: 79–90]. Сложный ритм во многих случаях создается благодаря взаимоотношениям предложений или отдельных синтагм и их пределов с границами стихотворных строк; здесь возникает излюбленный прием Бродского — стиховой перенос, или анжамбеман (*enjambment*).

Стиховой перенос, при котором синтаксическая структура фразы не совпадает с ритмико-метрической организацией стиха, является ярким примером более общего конфликта. Речь идет о конфликте, который возникает при соположении буквального смысла элементов поэтического текста с тем смыслом, который привносит в него выбранная поэтом ритмическая организация¹. Особую роль приема стихового переноса для поэтического текста отмечают многие исследователи. По мнению И. И. Ковтуновой, анжамбеман является непривычным для прозаического текста явлением, которое «обнажает и подчеркивает стиховой ритм» [Ковтунова: 12]. В этом смысле сила переноса, обусловленного ритмом стихотворного текста, оказывается настолько велика, что начинает преобладать над синтаксисом и грамматикой.

Важно отметить, что особую роль стихового переноса в поэзии отмечают не только исследователи, но и обычные читатели или слушатели. Об этом в своей книге “*Toward a Theory of Cognitive Poetics*” пишет Р. Цур. Изучая ритмико-метрическую структуру поэтических текстов на примере устного чтения поэзии, Цур затронул и проблему чтения стиховых переносов. В одном из

¹ О семантической роли ритма в поэзии см. обзор в: [Ковтунова: 7–15].

эмпирических исследований он попросил двух актеров читать стихотворения с анжамбеманами двумя способами: 1) с выделением места стихового переноса; 2) с отсутствием какой-либо паузы в месте переноса (так, как если бы это было обычное прозаическое предложение). В результате слушатели в первом случае оценивали чтение гораздо выше, чем во втором, где плавный переход от одной строки к другой был даже назван раздражающим [Tsur: 185–187].

Несомненно, стиховой перенос, являясь художественным поэтическим средством, придает тексту дополнительную выразительность и эмоциональность. Возникающий между синтаксисом и ритмом конфликт вносит элемент неожиданности для читателя и, как отмечает Е. Г. Эткинд в работе «Материя стиха», «рождает стилистическую экспрессию, создавая эмоциональный эффект нарушения ритмического ожидания» [Эткинд: 104]. Слова Эткинда о нарушении читательского ожидания принципиально важны, так как подчеркивают силу переноса как средства выдвижения, которое деавтоматизирует процесс нашего восприятия — анжамбеман становится тем самым «приемом затрудненной формы, увеличивающим трудность и долготу восприятия» [Шкловский: 105]. Несмотря на то, что само поэтическое произведение можно назвать «приемом затрудненной формы», эта форма привычна для читателя и, зная, что перед ним стихотворение, он ожидает увидеть текст, выстроенный по определенным конвенциям — в этом заключается автоматизм восприятия поэзии. В свою очередь, стиховой перенос нарушает этот автоматический процесс, вынуждая читателя прикладывать больше усилий к обработке и пониманию прочитанного, превращая именно *процесс* восприятия в самоцель.

Бродский активно использует выразительность несовпадения между синтаксической структурой и ритмической организацией стиха в своей поэзии. По данным группы исследователей Смоленского государственного университета (под руководством В. С. Баевского), количество стиховых переносов, использованных Бродским, в два раза превышает средние показатели по поэтам разных культур и эпох [Романова: 83]. Такое активное использование Бродским обсуждаемого приема Дж. Смит связывает с желанием добиться как можно большей непредсказуемости поэтического текста:

<...> предсказуемость силлаботоники на уровне структуры строфы и строки сопровождается заметной предсказуемостью на уровне синтаксиса. <...> В стихотворной форме, изобретенной Бродским в КТМ <Колыбельная Трескового мыса — Е. С., А. П.> и многих других крупных произведениях, написанных после 1972 года, не остается ни равносложности, ни равноударности <...>. Значительно снижена поэтому доля предсказуемости; разъединение синтаксических единиц от метрических еще усиливает эту непредсказуемость [Смит: 96].

Таким образом, особенности поэтического языка Бродского дали нам возможность на материале его текстов эмпирически проверить выдвинутый почти столетие назад тезис Б. В. Томашевского, а также изучить то, каким образом деавтоматизация восприятия при прочтении анжамбемана отражается на самом процессе чтения. Для этого был использован широко применяемый в современной психолингвистике метод регистрации движений глаз при помощи инфракрасной видеокамеры (eye-tracking)².

На момент написания статьи нам известно только об одном эксперименте по изучению влияния анжамбеманов на процессы чтения с использованием методики видеорегистрации движений глаз. Это исследование было проведено группой голландских ученых на материале поэзии молодых голландских авторов [Koors van't Jagt et al: 3–24]. Исследователей интересовало в первую очередь то, каким образом отличается чтение поэтических фрагментов, содержащих или не содержащих стиховой перенос, по сравнению с прозой, а также возможные различия в чтении *проспективных* и *ретроспективных анжамбеманов*. Проспективным анжамбеманом авторы назвали такой перенос, при котором несовпадение между синтаксической единицей и стихом заметно сразу (например, в случаях, когда строка заканчивается предло-

² Инфракрасная камера позволяет записывать то, как движутся глаза при чтении или разглядывании картинок. Многолетние эксперименты позволили установить, что определенные изменения в паттернах движений глаз соответствуют изменениям в когнитивных процессах. Сейчас эти базовые закономерности используются при проведении самых разных экспериментов с использованием методики ай-трекинга.

гом). Под ретроспективным анжамбеманом понимался такой перенос, при котором незавершенность предыдущей синтаксической единицы становилась заметной лишь при переходе на следующую строку [Koops van't Jagt et al: 4–5]. В дальнейшем в нашей работе мы будем придерживаться такого же разделения стиховых переносов на два типа и использовать для их обозначения такие же термины³. Согласно одной из гипотез группы Коопс Вант-Ягта, прочтение ретроспективных анжамбеманов должно вызвать большее количество возвратов на первую строку или же увеличение времени обработки первого слова второй строки [Там же: 7]. Такие изменения должны возникнуть вследствие необходимости переосмыслить построенный во время прочтения первой строки образ. Для проведения анализа авторы выделили четыре *зоны интереса* (*критических региона*) интересующих их областей текста, для которых сравниваются параметры движений глаз. Первые два региона — последние два слова на первой строке, вторые два — начальные два слова второй строки. В результате было показано, что все четыре региона обрабатывались значительно дольше в случае наличия анжамбемана по сравнению с прозаическим условием. В то же время не было получено значимых различий между условиями с проспективными и ретроспективными анжамбеманами [Там же: 13–20].

В нашем исследовании нас в первую очередь интересовали различия между обработкой проспективных и ретроспективных анжамбеманов. Гипотеза заключалась в том, что первое слово второй строки будет читаться дольше в случае ретроспективного анжамбемана, т. к. человек будет тратить время на то, чтобы переосмыслить сложившийся образ⁴. В то же время, конец первой строки должен читаться быстрее в случае проспективного анжамбемана, т. к. читатель будет стремиться как можно быстрее перейти на следующую строку, чтобы увидеть продолжение незаконченной синтагмы. В соответствии с этими гипотезами был

³ Примеры анжамбеманов обоих типов в поэзии И. Бродского приведены в разделе «Материалы».

⁴ В этом смысле наша гипотеза аналогична первоначальной гипотезе голландских исследователей.

отобран материал для исследования и разработан экспериментальный дизайн.

Метод и оборудование. В эксперименте использовался метод ай-трекинга — видеорегистрации движений глаз⁵.

Участники. В исследовании приняли участие 42 студента Санкт-Петербургского государственного университета. Участие в исследовании было добровольным: перед началом эксперимента каждый человек подписывал информированное согласие, в котором содержалось предупреждение о возможных неудобствах, а также говорилось о том, что эксперимент может быть прерван в любой момент. Все участники обладали нормальным или скорректированным до нормального зрением.

Материалы. Для создания стимульного материала мы выбрали двести стихотворений Бродского. Были подготовлены стимулы трех типов:

1) Экспериментальные стимулы, содержащие проспективный анжамбеман. В выбранных нами фрагментах стихотворений первая строка оканчивалась предложением или частицей, например:

*Можно, глядя в газету, столкнуться со
статьей о прохожем, попавшем под колесо.*

2) Экспериментальные стимулы, содержащие ретроспективный анжамбеман. Хотя определенной задачи выбрать стимулы, которые бы обладали одинаковой структурой, перед нами не было, интересно, что все конструкции на месте переноса оказались генитивными метафорами. Видимо, это отражает особенность использования метафор в поэтике Бродского. В результате, во всех стимулах этого типа анжамбеман был построен по одинаковому принципу: фокус метафоры (слово в метафорическом значении) оставался на первой строке, а рамка (слово в буквальном значении) переносилась на вторую. Таким образом, при переходе на вторую строку значение первой менялось на метафорическое, как, например, в этом случае:

⁵ В нашем исследовании использовался ай-трекер Eye-Link 1000 Plus с частотой обновления 1000 Гц.

*О, сжавшаяся до размеров клетки
мозга комната с абажуром!*

3) Контрольные стимулы, не содержащие анжамбеман. Нами были выбраны также двустипшия, в которых целевое слово не входило в синтагму определенной строки. Перенос таких слов с одной строки на другую не создавал анжамбемана. Это было сделано для того, чтобы при анализе результатов возможно было понять, какие эффекты возникают в результате интересующего нас приема, а какие — только следствие переноса слова на другую строку. В таких стимулах последним словом первой строки или первым словом второй было обращение, однородный член, сравнительный оборот или вводное слово, например:

*Ты стоишь в стакане передо мной, водичка,
и глядишь на меня сбежавшими из-под крана глазами.*

Для эксперимента было выбрано 48 двустипший: по 12 стимулов с переносами каждого из двух типов и 24 контрольных стимула.

Для изучения влияния анжамбемана на процесс чтения фрагмента стихотворения, мы сравнивали одни и те же двустипшия в двух условиях: (1) с анжамбеманом — в этом условии сохранялся оригинальный авторский перенос; (2) без анжамбемана — в этом условии целевое слово переносилось с начала второй строки в конец первой.

(1) О, сжавшаяся до размеров клетки
мозга комната с абажуром!

(2) О, сжавшаяся до размеров клетки мозга
комната с абажуром!

Два экспериментальных листа были составлены нами таким образом, чтобы один участник читал каждый из стимулов только в одном условии — либо в оригинальном (1), либо в измененном (2).

Чтобы проконтролировать, насколько внимательно испытуемые читают фрагменты, а также чтобы скрыть от них истинную цель эксперимента, после прочтения каждого из двустипший мы просили их выполнить задание. На экране появлялось изображение, а испытуемому требовалось нажатием кнопки ответить, соответствует ли оно только что прочитанному фрагменту.

Среди изображений были такие, относительно которых нельзя было дать однозначный ответ о соответствии тексту, так как бук-

вальное его прочтение могло вызывать один образ, а метафорическое — другой. Однако были и такие изображения, которые при внимательном прочтении текста можно было однозначно определить, как соответствующие ему или несоответствующие. Ответы по таким изображениям позволили нам понять, внимательно ли испытуемый читал текст и можно ли включать его в дальнейший анализ.

Процедура. Перед основной частью эксперимента испытуемый проходил процедуру калибровки для того, чтобы камера определила положение его зрачка и роговичного блика. После этого предьявлялась инструкция, в которой испытуемому сообщалось, что ему будет необходимо читать фрагменты текста в комфортном для него темпе, а затем оценивать, соответствует ли изображение только что прочитанному фрагменту.

Затем испытуемому предьявлялся фрагмент стихотворения. Порядок фрагментов был псевдослучайным — таким, чтобы подряд не могло быть предьявлено два стимула одного типа. После прочтения текста испытуемый нажимал на кнопку, на экране появлялось изображение. После ответа участника появлялся следующий текстовый фрагмент. Эксперимент состоял из 48 проб и занимал около 15 минут.

Результаты. В первую очередь мы проанализировали ответы испытуемых о соответствии изображения тексту. Все участники эксперимента успешно справились с этим заданием, поэтому все данные были включены в дальнейший статистический анализ.

После этого данные по испытуемым были усреднены таким образом, чтобы получить для каждого из них средние значения параметров движений глаз, соответствующие каждому их трех типов стимулов. Затем мы проанализировали распределение времени прочтения, для того чтобы выяснить, были ли испытуемые, чьи результаты значительно отличались от остальных: такие данные могут существенно исказить статистический анализ. В результате из дальнейшего анализа были исключены данные трех испытуемых, чье среднее время прочтения фрагмента превышало 8 секунд⁶.

⁶ $M(42) = 4239.91$ ms; $SD = 1571.695$ ms.

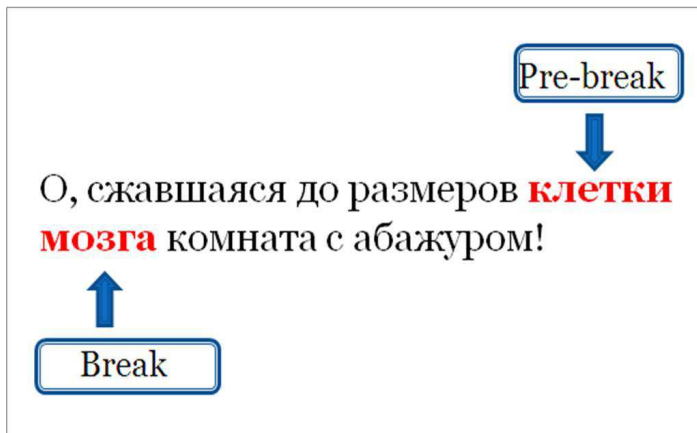


Рисунок 1. Анализируемые слова — зоны интереса

Для дальнейшего анализа мы выделили 2 зоны интереса (см. рис. 1): break (слово, в зависимости от условия (1) или (2), либо первое во второй строке, либо последнее в первой) и pre-break (слово перед break: либо предпоследнее, либо последнее на первой строке). Для каждой из зон интереса был проведен статистический анализ для сравнения следующих параметров движений глаз⁷: а) общее время прочтения зоны интереса; б) время первого прочтения зоны интереса; в) время второго прочтения зоны интереса; г) время, которое человек провел в зоне интереса, а также на всем тексте до нее, прежде чем перейти к следующему после этой зоны интереса слову (regression path duration). В результате статистического анализа были получены следующие значимые результаты:

I. Для стимулов с ретроспективным анжамбеманом общее время прочтения слова pre-break оказалось значимо больше

⁷ Generalized Linear Mixed Models. Случайные факторы: 1) Испытуемый; 2) Стимул. Внутригрупповые факторы: 1) наличие/отсутствие анжамбемана; 2) тип стимула (проспективный/ретроспективный/контрольный). В случае получения значимого влияния фактора анжамбемана или взаимодействия факторов использовался t-test для определения того, внутри каких групп стимулов есть значимые различия между двумя условиями.

в условии (2) по сравнению с условием (1)⁸. Иными словами, слово pre-break читалось значимо дольше в случае, когда было предпоследним на строке.

II. Для стимулов с ретроспективным анжамбеманом и контрольных стимулов regression path duration для pre-break оказалось значимо больше в условии (1) по сравнению с условием (2)⁹: pre-break и текст перед ним до перехода к следующему слову читались дольше, когда pre-break было последним на строке.

III. Для стимулов с ретроспективным анжамбеманом общее время прочтения break оказалось больше в условии (1) по сравнению с (2)¹⁰: слово break читалось дольше, когда было первым во второй строке.

IV. Для всех типов стимулов regression path duration для break оказалось значимо больше в условии (2) по сравнению с условием (1)¹¹: это слово и предшествующий текст читались дольше, когда слово было последним на строке.

Обсуждение результатов и выводы. Полученные в нашем исследовании результаты показали, что читатели часто задерживаются на слове, когда оно является последним словом строки (результаты II и IV): в этом случае они совершают больше регрессий к предыдущему тексту и дольше его перечитывают. Это говорит о том, что строка воспринимается как законченная единица и читатель стремится завершить ее лексическую и грамматическую

⁸ T-test (retro): $M(\text{enj}_1) = 445$ ms, $M(\text{enj}_2) = 583$ ms, $t(11) = -2.908$, $p = .014$. Цифры 1 и 2 в скобках после enj обозначают условие.

⁹ T-test (retro): $M(\text{enj}_1) = 453$ ms, $M(\text{enj}_2) = 369$ ms, $t(11) = 2.473$, $p = .031$; T-test (control): $M(\text{enj}_1) = 481$ ms, $M(\text{enj}_2) = 343$ ms, $t(23) = 2.442$, $p < .001$.

¹⁰ Значимость на уровне тенденции. T-test (retro): $M(\text{enj}_1) = 511$ ms, $M(\text{enj}_2) = 448$ ms, $t(11) = 2.071$, $p = .063$. Для стимулов с проспективным анжамбеманом — $p = .727$, для контрольных — $p = .766$. В исследовании голландских авторов за значимость на уровне тенденции принимались результаты даже с $p = .08$.

¹¹ T-test (pro): $M(\text{enj}_1) = 313$ ms, $M(\text{enj}_2) = 440$ ms, $t(11) = -3.312$, $p = .007$; T-test (retro): $M(\text{enj}_1) = 334$ ms, $M(\text{enj}_2) = 505$ ms, $t(11) = -2.908$, $p = .001$; T-test (control): $M(\text{enj}_1) = 350$ ms, $M(\text{enj}_2) = 441$ ms, $t(11) = -2.908$, $p < .001$.

обработку, прежде чем переходить к следующей. Описанное Ю. Н. Тыняновым «единство стихового ряда, подчеркивающее границы» [Тынянов: 86], нашло свое эмпирическое подтверждение. Стихотворная строка выступает в качестве основной единицы поэтического текста, которую читатель воспринимает как самостоятельную, единую, синтаксически и семантически завершенную.

Именно поэтому ретроспективный анжамбеман становится столь ярким «приемом затрудненной формы». Как показали наши результаты (III), в случае чтения двустихий с ретроспективным анжамбеманом человек дольше читает первое слово второй строки в условии наличия переноса. На двустихиях с проспективным анжамбеманом, а также на контрольных двустихиях такого эффекта не возникло: в обоих условиях время прочтения слова одинаковое. Закончив обработку первой строки как единого целого и переходя на вторую, читатель обнаруживает, что созданный им образ оказался незавершенным, восприятие строки как законченной синтаксической и семантической единицы оказывается неверным — и он вынужден перестраивать уже сложившийся в голове образ. По утверждению Тынянова, «семантическую роль enjambement легче всего проследить не там, где он подчеркивает синтаксическую паузу и интонационную линию, а там, где он не мотивирован» [Там же: 65]. В этом смысле в случае ретроспективного анжамбемана конец строки, с точки зрения читателя, кажется мотивированным: строка легко воспринимается как семантически и синтаксически завершенная — и тем большее удивление вызывает переход на новую строку, вынуждающий заново переосмысливать прочитанное. В то же время, проспективный анжамбеман, который в нашем случае оказывается тем самым enjambement, не мотивированным синтаксически или интонационно, возможно, придавая дополнительный семантический оттенок первой строке, не вызывает затруднений при чтении. Грамматическая незавершенность строки, оканчивающейся предлогом, настолько очевидна, что читатель стремится как можно скорее получить недостающую для полноценной обработки информацию: прочтение словосочетания, разделенного переносом, не отличается от прочтения такого же словосочетания, записанного на одной строке. Правомерным, таким образом, представляется использованное голландскими авторами разделение стиховых переносов на проспективные и ретроспективные.

Еще одним интересным результатом нашего исследования стало значимо большее время обработки предпоследнего слова в двустихиях с ретроспективным анжамбеманом в тех случаях, когда первое слово второй строки переносилось в конец первой (I). Как уже отмечалось, во всех двустихиях с таким типом анжамбемана на месте переноса оказывалась генитивная метафора. В том случае, когда она целиком находилась на первой строке, испытуемые больше времени проводили на слове-фокусе метафоры по сравнению с условием, когда фокус оставался на первой строке, а рамка — на второй. Можно предположить, что такие результаты связаны со спецификой обработки генитивной метафоры, однако на нашем материале, к сожалению, не представляется возможным подробнее рассмотреть этот вопрос. Здесь открывается широкое поле как для теоретических, так и для эмпирических исследований. Возвращаясь же к мысли Томашевского, можно сказать, что Иосиф Бродский научился удерживать внимание читателя не только на «центральных словах предложений», но и на любых словах, которые ему важны, помещая их в позицию переноса.

ЛИТЕРАТУРА

- Ковтунова: *Ковтунова И. И.* Поэтический синтаксис. М., 1986.
- Романова: *Романова И. В.* О некоторых особенностях поэтического синтаксиса И. Бродского // Вестник ОГУ. Оренбург, 2006. № 11.
- Смит: *Смит Дж.* Колыбельная Трескового мыса: стихосложение и синтаксис // Как работает стихотворение Бродского. М., 2002.
- Томашевский: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка // Литературный факт. М., 1993.
- Шкловский: *Шкловский В.* Искусство как прием // Поэтика: сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919.
- Эткинд: *Эткинд Е.* Материя стиха. СПб., 1998.
- Koops van't Jagt et al: *Koops van't Jagt et al.* Look before you leap: how enjambment affects the processing of poetry // Scientific study of literature. Groningen, 2014. № 4:1.
- Tsur: *Tsur R.* Delivery Style and Listener Response: An Empirical Study // Toward a Theory of Cognitive Poetics. Brighton, 2008.

ЛИНГВИСТИКА

ЗАПЯТАЯ-СКОБКА-ТИРЕ: О ВЫДЕЛЕНИИ ВСТАВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ

Екатерина Батракова
(Тарту)

В любой языковой системе, как правило, есть элементы, которые можно без труда отнести к какой-то категории, есть и такие, место которых в данной системе четко не определено. Так, исследователями неоднократно отмечалась неоднозначность вставных конструкций: некоторые не выделяли их в качестве самостоятельной категории (например, Абакумов 1954, Руднев 1959), относя подобные конструкции к разряду вводных, другие же считали выделение вставок целесообразным [Акимова, Вяткина 2009, Валгина 1991, ПАС 2009, Розенталь 2012, Шелякин 2005 и др.], что неизбежно предполагает вопрос определения границ данного явления: чем они отличаются от смежных с ними явлений — вводных и придаточных предложений. Поскольку последнее подробно рассматривалось нами ранее [Батракова 2018], в данной статье мы не будем на этом останавливаться, напомним лишь, что в отличие от вводных элементов вставки могут выражать более широкий спектр информации, не могут находиться в препозиции, способы их выражения не типизированы и в предложении такие конструкции предпочтительно выделять тире и скобками. Непосредственно к способам пунктуационного выделения пограничных элементов мы и обратимся в данной статье.

Для разграничения подобных явлений — когда сложно однозначно сказать о характере конструкции — исследователи предлагают три способа: пунктуационный (текст уже написан, знаки поставлены автором), интонационный (знаки расставляются в процессе написания прослушиваемого текста) и синтаксически-смысловой (нарушение линейности повествования, выделение и ранжирование информации на основную и второстепенную). Какой стратегией воспользовались бы люди, которым нужно расставить знаки препинания в уже написанном тексте? Как бы они выделили потенциальные вставные конструкции?

Для ответа на этот вопрос в рамках акции «Русский по субботам», проходившей в Таллинском университете, нами был проведен лингвистический эксперимент. Его целью было проверить и проанализировать, воспринимаются ли носителями русского языка вставные конструкции и каким образом они выделяют их на письме. Респондентам предлагалось написать небольшой диктант и расставить недостающие знаки препинания в 15 предложениях. Планировалось, что при помощи диктанта на классические орфо- и пунктограммы можно будет оценить общую грамотность и компетенцию респондентов, чтобы в дальнейшем не рассматривать работы, в которых было допущено большое количество ошибок, тем самым сузив выборку. Для второй части эксперимента было выбрано 15 предложений, с вводными и вставными конструкциями, в которых для чистоты эксперимента были убраны знаки препинания не только при указанных выше конструкциях, но и вообще все знаки, за исключением конечной точки. Также респондентам предлагалось указать свой возраст, пол и уровень образования, уточняя направление при выборе варианта «высшее».

Всего было получено 174 ответа. Средний возраст респондентов — 53 года (от 12 до 84 лет). Среди указавших пол — 145 женщин и 26 мужчин (см. Диаграмма 1); среди указавших образование — 106 имеют высшее образование (в т. ч. 23 высшее филологическое и/или педагогическое), 37 среднее специальное, 10 среднее общее, 7 основное общее (в т. ч. 5 школьников) и 9 начальное общее (в т. ч. 8 школьников) (см. Диаграмма 2).

Диаграмма 1

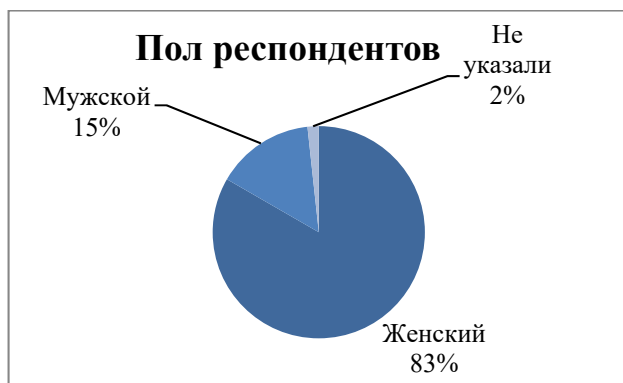
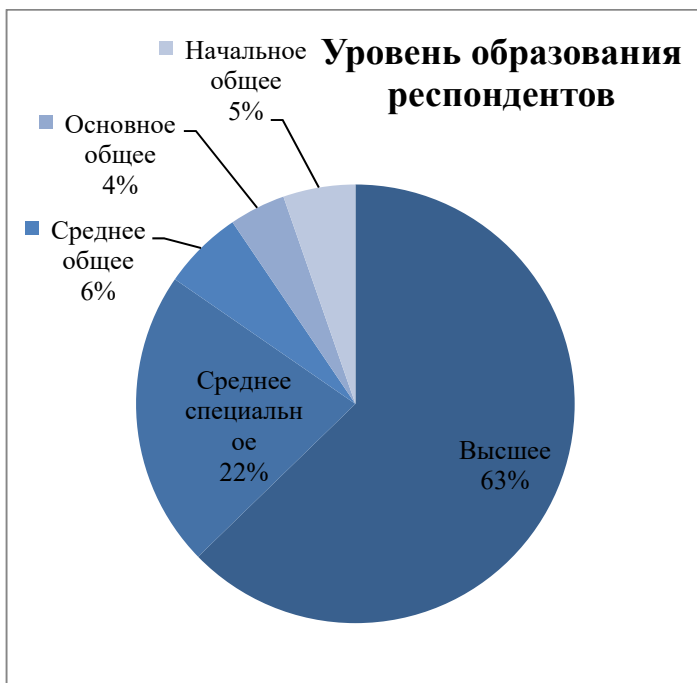


Диаграмма 2



Мы разделили работы респондентов на две группы по уровню грамотности с границей 4 орфографических и пунктуационных ошибки в сумме, таким образом, в первой выборке оказалось 69 работ). Поскольку большинство исследователей склоняются к мнению, что вставные конструкции следует выделять тире или скобками, а нас в первую очередь интересовало, чувствуют ли носители русского языка в предложениях вставки¹, мы исключили из выборки еще 25 работ, в которых респонденты использовали при выполнении задания только запятые. Итак, на данном этапе выборка составила 44 работы.

¹ Таким образом, для данного эксперимента слова и конструкции, выделенные запятыми, — потенциально вводные, а скобками или тире — потенциально вставные.

Следует отметить, что хотя предложенные респондентам примеры были взяты из справочников и пособий, где они уже были отнесены к какой-либо из двух грамматических категорий — вводные или вставные конструкции — и в них уже были расставлены знаки препинания, мы не можем однозначно говорить о каком-либо варианте пунктуационного оформления как единственном верном или, напротив, неверном, поскольку правила пунктуации допускают вариативность, причины которой в некоторой степени схожи с внутренними причинами вариативности орфографии, описанными в «Теории и практике нормирования русского письма» Е. В. Бешенковой [Бешенкова, Иванова 2016: 40] — действие фактора аналогии, многообразии структурных потенциалов системы языка и ее изменение в процессе развития, а также рядом других факторов. Нашей же целью было не оценить верность/неверность пунктуационных решений респондентов, а проанализировать их выбор. Рассмотрим далее подробнее результаты эксперимента.

Первые два предложения (*Узкие улицы быстро наполнялись толпами людей, вышедших погулять, как это всегда бывает по вечерам в южных городах. Можно было бы просто отмахнуться, сославшись на свои дела и заботы, которые для него, наверное, не менее важны, чем заботы, в общем-то, если уж прямо говорить, совсем чужих людей.*) осложнены вводными конструкциями, и большинство респондентов (причем не только в первой выборке, но и среди всех 174 работ) верно расставили в них знаки препинания. Однако, возможно, они поставили запятые, руководствуясь правилом разделения частей сложных предложений, приняв вводные конструкции за придаточные предложения, поскольку вводные конструкции здесь включаются в предложение при помощи союзных слов. Интересно, что 5 респондентов поставили в первом предложении перед выделенной конструкцией тире (двое из них пропустили правую запятую при обособлении причастного оборота), возможно, приняв конструкцию за вставку, и еще 4 респондента выделили *если уж прямо говорить* во втором предложении, как вставную конструкцию (трижды парными скобками и единожды тире), что еще раз подтверждает сложность различения пограничных случаев употребления вводных и вставных конструкций.

Третье и четвертое предложения (*Однажды – не помню почему – спектакля не было. Мелодия белорусской песни (если вы ее слышали) несколько однообразна.*) составители справочника «Русский язык в таблицах и схемах» [Русский язык 2010] относят к предложениям с вводными конструкциями, используя при выделении, однако, тире и скобки, что говорит о том, что конструкции эти скорее вставные, чем вводные. В другом справочнике [Бабайцева 2008] третье предложение находим в параграфе, посвященном вставным компонентам. 6 респондентов также выделили данные конструкции как вставки (трижды в третьем предложении, дважды в четвертом и в одном случае в обоих предложениях), предпочитая чаще использовать двойные скобки.

Предложения пятое и шестое (*Встреча эта – увы! – не состоялась. Итак, завтра – неужели правда? – мы уезжаем.*) взяты из АГ-80, где в роли вводных предложений, — пишут авторы грамматики, — выступают слова-высказывания. Думается, что данные конструкции также можно отнести к вставным, во-первых, учитывая их пунктуационное оформление, а во-вторых, потому что они так же, как и вводные, могут выражать субъективную модальность. Все респонденты выделили слово *увы* в пятом предложении запятыми, что связано, очевидно, с тем, что вставка выражена не словосочетанием или предложением, а словом, поэтому пунктуация в ответах испытуемых оказывается характерной для обособления вводных слов. Совершенно иная картина для шестого предложения: 22 респондента выделили сочетание *неужели правда?* двойными скобками (7) или тире (15) (пропустив в двух случаях правый знак), 10 из них поставили в конце вставки вопросительный знак, и двое выделивших словосочетание запятыми тоже почувствовали интонацию вопроса. Два респондента поставили на месте вопросительного знака восклицательный.

В седьмом предложении (*В маленьких городах (обычно на въезде) мотель имеет один, изредка два этажа.*) вставка может трактоваться как синтаксически связанная с основным предложением, поэтому при элиминации скобок не нарушается линейность повествования — так и 10 респондентов никак не обособляли словосочетание *обычно на въезде*. Трое выделили его как вставку — один раз запятыми и дважды при помощи тире. Можно сказать, что в данном примере респонденты не чувствуют относительной синтаксической самостоятельности вставки, скорее напротив —

они ощущают ее включенность (или возможность включения) в синтаксическую структуру предложения.

Восьмое предложение (*И оно же не в силах сладить – с чем, подумашь!* – со стишком.) вызвало у респондентов множество вопросов еще в момент проведения эксперимента — им было сложно понять структуру предложения, что, возможно, связано с его ярко выраженной двухплановостью повествования (предложение состоит из реплик диалога с самим собой), а также, возможно, просто ввиду подлежащего, выраженного местоимением среднего рода. Тем не менее, 8 респондентов почувствовали вставку, правда, пятеро из них «услышали» во вставном предложении интонацию вопроса и 1 — восклицания. Двое выделивших конструкцию запятыми поставили восклицательный знак в конце всего предложения. 6 респондентов изменили границы возможной вставки: двое до «*подумашь, со стишком!*» и четверо до только «*подумашь!*». Еще одна тенденция, характерная для пунктуационного оформления этого предложения – постановка одиночного тире: «*с чем(,) подумашь – со стишком*». Можно было бы сказать, что это выделение вставки двойным тире с пропуском левого знака, но, по-видимому, это тире другой природы — перед приложением в конце предложения (*не в силах сладить с чем – (а именно) со стишком*). Очевидно, по той же причине один респондент решил поставить двоеточие (*а именно: со стишком*). Итак, респонденты в целом чувствовали нелинейность развертывания повествования, но им было сложно точно отобразить ее на письме.

В девятом предложении (*Но – чудное дело! – превратившись в англомана, Иван Петрович стал в то же время патриотом.*) 9 респондентов выделили словосочетание *чудное дело* как вставку (двое отметили восклицание), 5 из них включили союз *но* в выделяемую конструкцию. 10 испытуемых приняли данное предложение не за осложненное простое, а за сложное, где второе предложение раскрывает смысл того, о чем говорится в первом, разделив два предложения двоеточием (*Но чудное дело: превратившись в англомана, Иван Петрович стал в то же время патриотом.*).

Почти у половины респондентов (18) десятое предложение (*Вообразая, что замок заперт, я вынул ключ и – о ужас! – у меня в руках была только головка ключика.*) не вызвало затруднений — 16 человек выделили вставку двойным тире, двое — скобками,

11 из них поставили также восклицательный знак. Еще пятеро поставили при вставной конструкции лишь одно тире: дважды поставив на месте левого парного знака запятую (...и, **о ужас!** – ...) и трижды опустив правый парный знак (**и – о ужас!**!...), возможно, посчитав его лишним ввиду поставленного восклицательного знака в конце вставки. Таким образом, 23 человека (половина + 1 от выборки) так или иначе увидели вставку в десятом предложении.

Ни один из респондентов выборки не почувствовал относительную синтаксическую самостоятельность и присоединительную связь вставки с основным предложением в 11 примере (*Я вздрогнул и ясно почувствовал, что краска сошла у меня с лица (**хотя и так ее очень немного у меня**).*), отделив запятой вставную конструкцию как придаточное уступки.

В строках блоковской «Незнакомки» (*И каждый вечер, в час назначенный (**иль это только снится мне?**), девичий стан, шелками схваченный, в туманном движется окне.*) 13 респондентов верно выделили вставную конструкцию, кроме того, четверо из них поставили вопросительный знак в конце вставки. Трое поставили одно тире (... в час назначенный, **иль это только снится мне – девичий стан...**), что, с одной стороны, можно счесть пропуском левого парного знака при вставке; с другой — это одиночное тире, скорее всего, поставлено для разделения двух простых предложений, из которых второе имеет изъяснительное значение. Правда, в таком случае в первом предложении не должно было быть местоимения это: *иль только снится мне – (что?) девичий стан...* Любопытный вариант пунктуации предложил один из респондентов: ... в час назначенный, **иль это только снится мне...**, *девичий стан...* О выделительной функции многоточия писал Шварцкопф [Шварцкопф 1988: 48–50], но в таком случае конструкция должна быть выделена многоточием с обеих сторон.

19 респондентов выделили верно в тринадцатом предложении вставную конструкцию (*Это была первая Санина ночь в тайге – **и какая ночь!** – точно взявшаяся показать ему один из своих могучих пределов.*), 16 из них — с восклицательным знаком. Четверо, использовавших только запятые, также отметили интонацию восклицания. 9 респондентов поставили одиночное тире (в 2 случаях перед вставкой и в 7 после), по-видимому, как при пояснении и уточнении: *какая ночь – точно взявшаяся показать.*

В 14 предложении (*Калиныч (как я узнал после) каждый день ходил с барином на охоту.*), где вводное предложение оформлено как вставка, лишь один респондент поставил парные скобки, что подтверждает факт, что такие пограничные случаи трудны для однозначного определения, поэтому пишущий предпочитает выбирать более нейтральный знак — запятые (стоит отметить, что при анализе ответов создавалось впечатление, что люди боятся использовать тире и скобки — нередко были случаи исправления скобок и тире на запятые).

Так и в 15 предложении (*Положителен только тот, кто хочет быть вполне человеком: заботясь о собственном благосостоянии, любит и других людей (потому что одинокого счастья нет).*) с вставной конструкцией, формально представляющей собой придаточное предложение, лишь один респондент поставил тире перед вставкой: *заботясь о собственном благосостоянии, любит и других людей, – потому что одинокого счастья нет.*

Среди ответов, авторы которых допустили больше 4 ошибок в диктанте, оказалось 25 работ, где при расстановке знаков препинания респонденты использовали помимо запятых также тире и скобки, поэтому мы решили их тоже проанализировать.

В работах второй выборки были как единичные случаи выделения вставок — так, например, в третьем, пятом и шестом предложениях, так и довольно часто встречающиеся — для восьмого, десятого, двенадцатого и тринадцатого предложений, чуть меньше — для девятого. То есть тенденции для двух выборок в целом схожи: испытуемые лучше воспринимают вставки с субъективно-модальным значением.

Стоит отметить, что в предложениях 8, 10, 12 и 13 респонденты чаще предпочитали ставить одиночное тире, а не парный знак (предложение 8 – 7/12, 10 – 6/6, 12 – 4/5, 13 – 10/13), что может быть связано и с тем, что знаки препинания они расставляли, не руководствуясь каким-либо правилом, а интуитивно или даже наугад.

ВЫВОДЫ

Проведенный эксперимент показал, что вставки воспринимаются пишущими по-разному. Лучше воспринимаются вставки с субъективно-модальным значением, и чуть меньше половины выделивших их отмечают также знаками препинания интонацию вставного компонента — вопрос или восклицание. В предложениях со вставками такого типа ярче заметна нелинейность, двуплановость повествования, чем в предложениях со вставками, сближающимися с вводными элементами, и тем более — с придаточными предложениями. Таким образом, можно сделать выводы о мотивированности выделения вставок, сближающихся с придаточными предложениями: с одной стороны, автор вправе использовать все существующие языковые средства, т.е. при написании текста ранжировать информацию в соответствии со своей идеей, помещая менее важную, по его мнению, в скобки или реже — тире. В данном случае выделение таких компонентов парными тире или скобками можно отнести к авторской пунктуации². Итак, вставку определяет не читатель или пишущий диктант/тест, а автор текста: выделение части текста в качестве вставного элемента — субъективное авторское решение.

Довольно много респондентов, поставив сначала тире или скобки, исправляли их в итоге на запятые — знаки с бóльшим кругом функционирования, что, во-первых, говорит о неуверенности людей в использовании выделительных знаков, а во-вторых, поскольку выбор знака препинания при вставных компонентах, зависит от степени близости содержания вставки и основного предложения, предпочитая постановке тире и скобок запятые, респонденты показывают большую связанность вставного компонента с основным предложением (так, для вставок с субъективно-модальным значением испытуемые чаще использовали более сильные знаки выделения, а для сближающихся с придаточным предложением — запятые).

² Мы понимаем под авторской пунктуацией «особенности пунктуационного оформления текстов, носящие индивидуальный характер, присущие тому или иному писателю..., в целом не противоречащие принятым в данный период правилам» [Розенталь 2002: 243].

Из 44 респондентов первой выборки 31 оказался с высшим образованием (11 из них — с высшим педагогическим и/или филологическим, один историк и один библиограф), 8 со средним специальным, 2 со средним общим, и 3 школьники. Из 25 респондентов второй выборки 17 респондентов имеют высшее образования (7 из них — высшее филологическое и/или педагогическое), 6 среднее специальное и 2 среднее общее.

Диаграмма 3

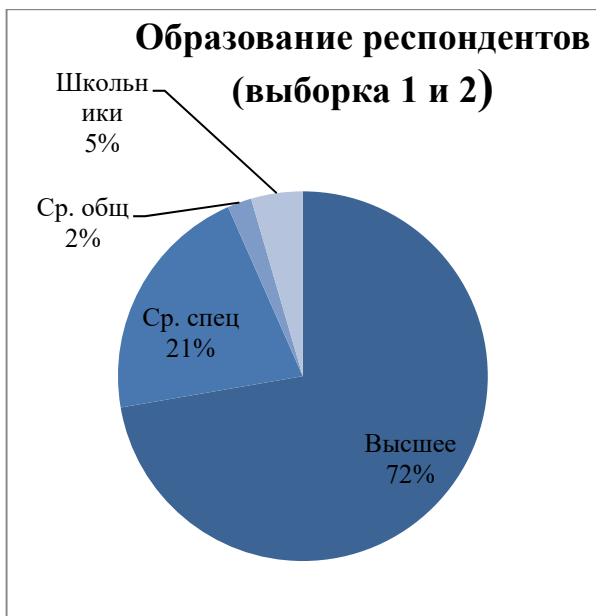


Диаграмма 3 показывает, что респондентов с высшим образованием в двух выборках оказалось в процентном соотношении больше, чем среди всех участников эксперимента (72% и 63% соответственно), что дает повод считать, что люди с высшим образованием чаще выделяют вставные компоненты.

Таким образом, воспринимаемость респондентами вставок в уже написанном тексте неоднородна, и нельзя сказать, что она всецело зависит от уровня образования респондента: безусловно, респонденты, еще не окончившие школу, хуже выделяют вставные

конструкции, чем выпускники вузов, однако наличие специализированного образования (например, филологического) не всегда сказывается на пунктуации при вставных компонентах.

Обращаясь к типам вставных конструкций, следует отметить, что вставки с субъективно-модальным значением в целом не вызывали затруднений при обособлении, в то время как передающие дополнительные замечания придаточные предложения, оформленные автором текста (или редактором) как вставки — тире или скобками — хуже воспринимались респондентами в качестве последних. Исходя из результатов эксперимента, можно предложить следующий алгоритм выбора знаков препинания (и одновременно — разграничения вставных конструкций и смежных с ними явлений): если мы, не являясь автором текста, ощущаем диалогичность, двуплановость повествования — или, как говорят исследователи, нарушение линейности повествования (которое, как правило, наиболее ярко выражено во вставках с субъективно-модальным значением) — в обособлении такого рода конструкций следовало бы использовать тире и скобки. Во всех остальных случаях, когда нет нарушения синтагматики предложения, когда мы не можем точно определить степень важности/второстепенности информации включаемого предложения, выделять его при помощи запятых, никак не классифицируя это синтаксическое явление — сложное предложение или простое, осложненное вводным предложением.

ЛИТЕРАТУРА

- Абакумов С. И. 1954 — *Методика пунктуации*. М.
АГ-80 — *Русская грамматика 1980*. Т. II. Репринтное издание. М. 2005.
Акимова Г. Н., Вяткина С. В. и др. 2009 — *Синтаксис современного русского языка*. Под ред. С. В. Вяткиной. СПб., М.
Бабайцева В. В. и др. 2008 — *Современный русский язык. Теория. Анализ языковых единиц*. В 2 ч. Ч. 2. М.
Батракова Е. 2018 — К вопросу о разграничении вводных и вставных конструкций. *Studia Slavica XVI. Научные труды молодых филологов*. Таллинн.
Бешенкова Е. В., Иванова О. Е. 2016 — *Теория и практика нормирования русского письма*. М.
Валгина Н. С. 1991 — *Синтаксис современного русского языка*. М.

- Розенталь Д. Э. 2002 — *Справочник по русскому языку. Пунктуация*. М.
- Руднев А. Г. 1959. *Синтаксис осложненного предложения*. М.
- Русский язык 2010 — *Русский язык в таблицах и схемах. Для школьников и абитуриентов*. СПб.
- Шварцкопф Б. С. 1988 — *Современная русская пунктуация: система и ее функционирование*. М.
- Шелякин М. А. 2005 — *Справочник по русской грамматике*. М.

К ВОПРОСУ О СОЗДАНИИ ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОГО ТЕСТА ПО РКИ «EuroRuss»

Денис Беляев
(Тарту)

Уровень владения иностранным языком на пространстве современной объединенной Европы оценивается в рамках *Общевропейских компетенций владения иностранным языком (CEFR)*. Хотя русский язык не имеет в ЕС статуса государственного, он — один из самых распространенных в Европе. В Прибалтике русский язык является вторым обиходным языком, а в Германии — самым распространенным языком общения после немецкого.

Такая распространенность и спрос на изучение стимулируют развитие новых методик преподавания русского языка как иностранного (РКИ), а также национально ориентированных компонентов в рамках российской системы тестирования ТРКИ¹.

В Европе русский язык преподается в школах, гимназиях, на факультетах и в институтах славистики при университетах, среди которых особое место занимают Тартуский университет и Университет им. Мартина Лютера в г. Галле (Заале). Университет г. Галле (Заале) был первым в Германии и Европе, где уже зимой 1698 г. Генрих Вильгельм Лудольф, опубликовавший в 1696 г. в Оксфорде первую грамматику русского языка на латыни, начал преподавание русского языка. С тех пор география преподавания русского языка в Европе существенно расширилась, поэтому неслучайно, что идея создания нового общеевропейского теста по РКИ «EuroRuss» зародилась именно здесь, как неслучайно и то, что свое развитие она получит в Эстонии и Германии, где русский язык широко распространен.

Апробация системы ТРКИ в Германии обозначила ряд существенных лингвометодических проблем, отчасти обусловленных сложностью русского языка, отчасти — изначальной ориентированностью ТРКИ на иностранцев, находящихся в РФ [Mengel 2009; Neuer 2002, 2004]. Апробация также выявила необходимость

¹ Тест по русскому языку как иностранному.

создания «новых компонентов системы»², непосредственно ориентированных на тот или иной национальный контингент пользователей» [Афанасьева, Клобукова, Менгель 2013]. Совместные исследования, проведенные учеными МГУ имени М. В. Ломоносова (Россия) и Университета им. Мартина Лютера в г. Халле (Германия), показали, что принятые в том или ином учебном заведении программы обучения «содержательно недостаточно соотнесены с уровнями владения РКИ, выделенными в рамках российской системы тестирования» [Афанасьева, Клобукова, Менгель 2013], что отрицательным образом сказывалось и сказывается на подготовленности учащихся к сдаче российских сертификационных тестов. Данная проблема усугублялась, например, и нехваткой в образовательных учреждениях Германии учебных пособий, ориентированных на сертификационное тестирование как на завершающий курс обучения контроль знаний.

Проблемы, выявленные во время проведения экзаменов на получение российского сертификата по русскому языку в Германии [Афанасьева, Клобукова, Менгель 2013] и отчасти остающиеся актуальными по сей день, могут быть решены благодаря обновленным для целевой аудитории лингвометодическим подходам. Такие методики направлены на поэтапное, модульное формирование у инофона не только языковых и речевых компетенций, что «позволяет на деле реализовать методико-технологическую цепочку "Тестирование – обучение – тестирование"»³ [Афанасьева, Клобукова, Менгель 2013], но и погружает его в языковую картину мира, в полной мере формируя вторичную языковую личность.

Конечно, уровни ТРКИ приведены в соответствие с CERF насколько это возможно (см. таблицу), что, однако, не отменяет существенных расхождений внутри теста как в формальном плане (наличие в ТРКИ пятого субтеста «Лексика. Грамматика»), так и в сущностном (ориентированность ТРКИ на взрослых иностранцев, проживающих в РФ). Последнее связано с тем, что изначально ТРКИ разрабатывался для иностранных студентов, обучающихся в России, хотя впоследствии и применялся за рубежом, см. [Mengel, Eckert 2006].

² Подразумевается система уровней владения русским языком как иностранным.

³ См. об этом подробнее также в [Клобукова, Афанасьева 2007].

Общевропейские компетенции владения иностранным языком (CERF)	ALTE ⁴	ТРКИ
A1 - Breakthrough level		Элементарный уровень (ТЭУ)
A2 - Waystage level	Level 1. Waystage user	Базовый уровень (ТБУ)
B1 - Threshold level	Level 2. Threshold user	Первый уровень (ТРКИ-1)
B2 - Vantage level	Level 3. Independent user	Второй уровень (ТРКИ-2)
C1 - Effective operational proficiency	Level 4. Competent user	Третий уровень (ТРКИ-3)
C2 - Mastery level	Level 5. Good user	Четвертый уровень (ТРКИ-4)

Значительные различия проявляются и в содержании и принципах описания компетенций каждого из уровней [Mengel 2009; Neyer 2002, 2004], что является причиной проблем методического, содержательного и научного характера [Mengel/Eckert 2006]. Так, например, в статье «К проблеме аутентичности материалов в субтестах „Аудирование” Элементарного уровня (ТРКИ) и Start-Deutsch 1» авторы указывают на сходные цели сравниваемых субтестов, но разные задачи, которые они решают [Клобукова, Афанасьева, Менгель 2005]. В то время как в российском субтесте обнаруживаются черты речевого теста, немецкий тест имеет явно выраженную коммуникативную направленность. При этом отмечается более сложная грамматическая составляющая российского субтеста, его тематическая и жанровая разноголосица при отсутствии в анализируемой части субтеста предусмотренной Государственным образовательным стандартом по РКИ проверки знаний учащихся в области лингвострановедческой и социально-культурной информации.

⁴ Европейская ассоциация экзаменационных советов по иностранным языкам ALTE (англ. The Association of Language Testers of Europe).

Обозначенные проблемы усугубляются сложностью грамматического строя русского языка, отличающего его от многих европейских языков. Для того чтобы акт коммуникации в рамках тестирования состоялся, обучающемуся необходимо уже на начальных этапах (уровни А1, А2) владеть солидным багажом не только практических, но и теоретических знаний (например, знать падежную систему, ударение и интонационные конструкции), а также показать отчасти неоправданно глубокие знания реалий, характерных для РФ [Кирейцева 2013].

Все перечисленное в том числе обосновывает необходимость создания концептуально и содержательно нового теста по РКИ для ЕС (EuroRuss), синтезирующего уровневые требования ТРКИ и CERF. В отличие от Эстонии, где сдача гимназического экзамена по РКИ регулируется соглашениями с РФ на государственном уровне, в Германии и других странах ЕС новый сертификат решил бы, к примеру, проблему проведения и фиксации результатов экзаменов в школах и гимназиях, где русский язык преподается как второй или третий и часто никак не отражается в выпускных аттестатах [Mengel, Eckert 2006], а также унифицированного тестирования на университетском уровне.

Для чего необходим такой сертификат? Во-первых, он предоставляет возможность «легализации» знания русского языка уже на этапе школьного обучения для лиц, владеющих русским языком на достаточно высоком уровне или уровне носителя языка, а также для тех, кто выбирает русский язык в качестве второго или третьего иностранного языка в школах и гимназиях [Mengel, Eckert 2006]. Сертификат будет применим и в университетском образовании. Во-вторых, предполагается, что новый сертификат сможет синтезировать в себе требования CEFR и ТРКИ. Хотя в ЕС существует сертификат TELC⁵, предлагаемый частным учреждением в Германии, этот сертификат не имеет повсеместного признания, в том числе в России, где сертификат необходим иностранцу для начала учебной и/или трудовой деятельности. В-третьих, EuroRuss будет ориентирован на изучающих русский язык, которые не проживают

⁵ TELC = „The European Language Certificates“. TELC GmbH является дочерним предприятием (акционерным обществом) «Союза немецких Народных университетов» (Deutscher Volkshochschulverband).

в РФ, а следовательно, не могут знать всех реалий, к которым содержательно апеллируют тесты ТРКИ [Кирейцева 2013].

Проблема создания EuroRuss будет анализироваться и прорабатываться в рамках диссертационного исследования. Теоретической основой исследования послужат работы российских и европейских ученых, посвященные отдельным аспектам практики преподавания РКИ — фонетическим, лексическим, морфосинтаксическим, а также методике/дидактике РКИ [Камынина 1999; Клобукова 1998; Mengel 2010, 2013; Neyer 2002, 2004 и др.]; комплексные исследования⁶ и системы тестирования: CERF⁷ (сертификат TELC для русского языка), ТРКИ [Клобукова 1998, 1999] и ILR⁸.

Основными методами исследования выступают системный метод, включающий в себя системный анализ, сравнительный метод, а также эмпирические методы. Они позволят решить задачи исследования, заключающиеся в 1) выявлении лингвометодической специфики работы по формированию и совершенствованию навыков владения РКИ в школьном и университетском секторах ФРГ и Эстонии; 2) сравнительном системном анализе требований CERF (сертификата TELC для русского языка), ТРКИ [Битехина, Климова 2011; Клобукова 1999; Trim, North, Coste 2001] и ILR; 3) преодолении разночтений различных систем тестирования и вызываемых этими разночтениями проблем, в целях обоснования необходимости и создания базы для нового европейского теста по РКИ «EuroRuss».

Актуальность исследования связана не только с перманентным интересом к русскому языку, а новизна и практическая ценность заключаются не только, как упоминалось выше, в разрешении проблем, связанных с проведением сертификационных экзаменов по

⁶ Такие, например, как проект „Russisch als Fremdsprache, Wirtschaftsrussisch: Zertifizierung von Russischkenntnissen” [Mengel 2001], осуществленный учеными филологического факультета МГУ и Университета им. Мартина Лютера в г. Халле, и появившийся в результате этой работы четырехтомник „Russisch in interkultureller Kommunikation. Zertifizierung der Sprachkenntnisse” [Afanasjeva, Klobukova, Mengel 2008, 2010, 2011, 2013].

⁷ Common European Framework of Reference for Languages, CEFR.

⁸ Североамериканская система тестирования уровней владения языком — ILR = Interagency Language Roundtable skill level descriptions for competence in intercultural communication.

ТРКИ и создании новых тестов, но и, что представляется наиболее важным, в задействовании нового теста в учебном процессе, в решении методических и учебных задач, связанных с обучением и тестированием в отрыве от целевой языковой среды.

Успешность проекта напрямую зависит от намеченного исследования лингвометодической специфики работы по формированию и совершенствованию навыков владения РКИ в школьно-гимназическом и университетском секторах ФРГ и Эстонии в свете конгруэнтности и дифференциации практико-ориентированных требований уровней компетенций CEFR и ТРКИ, а также анализе разных тестовых систем. Следует отметить, что речь не идет о конкурирующем проекте уже существующему ТРКИ, но исключительно о разработке независимого общеевропейского сертификата.

Учитывая комплексность и сложность планируемого исследования, намеченная на основе полученных результатов разработка нового теста первоначально будет ограничиваться уровнями А2 и В1 как самыми востребованными в университетских и школьных практиках [ср.: Mengel/Eckert 2006; Mengel 2009].

В современных условиях глобализации и интеграции в Европе сложно переоценить практическую ценность запланированного исследования, а также важность международного сотрудничества университетов г. Тарту в Эстонии и г. Халле (Заале) в Германии в решении обозначенных в проекте проблем и поставленных задач.

ЛИТЕРАТУРА

- Битехтина Н. Б., Климова В. Н. 2011 — *Русский язык как иностранный: Фонетика*. М.
- Камынина А. А. 1999 — *Современный русский язык. Морфология*. М.
- Кирейцева А. Н. 2013 — *Азбука тестирования. Практическое руководство для преподавателей РКИ*. СПб.
- Клобукова Л. П. 1998 — История создания и современное состояние российской государственной системы тестирования по русскому языку как иностранному. *Преподаватель 4*.
- Клобукова Л. П. 1999 — Российская государственная система уровней владения русским языком как иностранным в контексте европейских образовательных стандартов и тестов. *Материалы IX конгресса МА-ПРЯЛ*. Братислава.

- Клобукова Л. П., Афанасьева И. Н. 2007 — Методико-технологическая цепочка «обучение – сертификационное тестирование – обучение» как основа совершенствования процесса преподавания русского языка как иностранного. *Пути и средства развития теории и практики лингводидактического тестирования: Сборник научно-методических статей*. М.
- Клобукова Л. П., Афанасьева И. Н., Менгель С. 2013 — Лингвометодическое обоснование национально ориентированных компонентов российской государственной системы тестирования по русскому языку как иностранному (ТРКИ). *Актуальные аспекты изучения и преподавания русского языка и литературы*. Берлин.
- Клобукова Л. П., Афанасьева И. Н., Менгель С. 2005 — К проблеме аутентичности материалов в субтестах «Аудирование» Элементарного уровня (ТРКИ) и Start-Deutsch 1. *II Всероссийская научно-практическая конференция «Тестовые формы контроля по русскому языку как иностранному (РКИ)»*. Доклады и сообщения. ЦМО МГУ им. М. В. Ломоносова. М.
- Heyer, C. 2004 — Akzeptanz und Probleme des Fremdsprachenzertifikats für Russisch, in: *"Praxis Fremdsprachenunterricht" Nr. 1, 48/57*, S. 41–47.
- Heyer, C. 2002 — Zertifikatsprüfungen nach TRKI (Einige Bemerkungen zur Einführung des russischen Testsystems in Deutschland, in: *"Praktika" 4*, S. 39–42.
- Mengel, S. 2009 — Das Hallesche Zertifizierungszentrum für Russisch. Zum Nutzen des staatlichen Sprachzertifikats der Russischen Föderation für Bachelor und Masterprogramme in: Deutschland und Europa. In: *Bulletin der deutschen Slavistik, Jahrgang 15*, München - Berlin, S. 76–81.
- Mengel, S. 2006 — Zertifikatsprüfungen für Russisch – Notwendigkeit und Spezifik (mit H. Eckert). In: *Danuta Rytel-Kuc, Jolanta Tambor (Hrsg.), Sprachpolitik und Zertifizierung*. Katowice – Leipzig, S. 159–166.
- Mengel, Swetlana 2010 — *Russisch in interkultureller Kommunikation: Zertifizierung der Sprachkenntnisse*. Teil II (mit I. Afanasjeva und L. Klobukova). Halle (Saale), 134 S.
- Mengel, Swetlana 2011 — *Russisch in interkultureller Kommunikation: Zertifizierung der Sprachkenntnisse*. Teil III (mit I. Afanasjeva, L. Klobukova und A. Vavulina). Halle (Saale), 136 S.
- Mengel, Swetlana 2013 — *Russisch in interkultureller Kommunikation: Zertifizierung der Sprachkenntnisse*. Teil IV (mit I. Afanasjeva, L. Klobukova und A. Vavulina). Halle (Saale), 154 S.
- Mengel, Swetlana 2008 — *Russisch in interkultureller Kommunikation: Zertifizierung der Sprachkenntnisse*. Teil I (mit I. Afanasjeva und L. Klobukova). Halle (Saale), 150 S.
- Mengel, Swetlana 2001 — Sprachzertifikat für Russisch: Hallesches Zertifizierungszentrum für Russischkenntnisse, in: *"Praktika" Nr. 4*, S. 42–43.

Trim, J.; North, B.; Coste, D. 2001 — *Gemeinsamer europaischer Referenzrahmen für Sprachen. Lernen, lehren, beurteilen. Niveau A1, A2, B1, B2.* München.

«ТЫ ДЕВУШКА В НОГУ!» ЯЗЫК РУССКОГОВОРЯЩИХ ИТАЛИИ

Алессандра Деци
(Тарту)

Началом системного изучения языка русского зарубежья являются исследования Е. А. Земской [Земская 2001], после которых появилось множество подобных работ в России и за рубежом, в том числе и в Италии, где самым крупным специалистом в данной области является Моника Перотто [Perotto 2009, Перотто 2010, 2013а, 2013б]. Она считает иммигрантов постсоветского пространства, проживающих в Италии, многонациональным конгломератом, в который входят русскоговорящие самого разного происхождения: русские, для которых русский язык является родным, украинцы, белорусы и другие жители бывшего СССР, использующие русский язык как *lingua franca*. В этом конгломерате русский язык по-прежнему выполняет важную функцию языка межнациональной коммуникации. В своих исследованиях М. Перотто среди прочего обращает внимание на переключение кода (далее ПК), проявляющееся в устной речи определенных групп иммигрантов. Дискурс же русскоязычной диаспоры в интернет-коммуникации остается до сих пор мало изученным. Цель нашей работы — представить общую картину «жизни» языка русскоязычной диаспоры Италии в Интернете, проанализировать ПК и его функции, а внутри последних попутно отметить явление языковой рефлексии. Также мы постараемся ответить на вопросы, помогает ли ПК преодолеть трудности, связанные с изучением итальянского языка и со сменой культуры, и способствует ли языковая рефлексия формированию определенной социальной идентичности с собственным кодом.

Чтобы ответить на эти вопросы, мы рассмотрели разные форумы и соцсети, а также группы общения в *Facebook*, представленные в таблице №1¹.

¹ Все примеры в статье имеют источником перечисленные в таблице форумы и соцсети

Таблица №1

Форумы	Группы в сети <i>Facebook</i>
<p>Russian Italy http://www.russianitaly.com/forum (дата последнего просмотра 31/ 05/ 2017)</p> <p>Италия по-русски http://italiaru.com/form (дата последнего просмотра 31/ 05/ 2017)</p> <p>Narisug/ русские в Италии http://narisug.ru/16335/1 (дата последнего просмотра 31/ 05/ 2017)</p> <p>Италия на раз два три http://italiaunoduetre.com/phpbbforum (дата последнего просмотра 31/ 05/ 2017)</p>	<p>Русские на Сицилии. Russi in Sicilia http://www.facebook.com/groups/313817262064670/?fref=ts (дата последнего просмотра 31/ 05/ 2017)</p> <p>РИМ Российско-Итальянская Молодежь. Русские в Риме/Russi a Roma. https://www.facebook.com/RodnoiUgolokRim/?fref=ts (дата последнего просмотра 31/ 05/ 2017)</p> <p>Русские в Италии https://www.facebook.com/groups/russitalia/?ref=bookmarks (дата последнего просмотра 31/ 05/ 2017)</p> <p>Русские дети в Италии/ Russian guys in Italy https://www.facebook.com/RussianGuysInItaly/?ref=ts&fref=ts (дата последнего просмотра 31/ 05/ 2017)</p> <p>Amici russi a Milano e in Italia https://www.facebook.com/groups/356662797688530/?ref=ts&fref=ts (дата последнего просмотра 31/ 05/ 2017)</p> <p>Русские, украинцы, казахи в Милане https://www.facebook.com/groups/354968438034651/ (дата последнего просмотра 31/ 05/ 2017)</p>

Попутно следует подчеркнуть, что пользователи соцсетей, как правило, стараются выражаться по-новому, оригинально и экспрессивно [Асмус 2005: 19].

Темы групп общения Фейсбука и других форумов очень разнообразны, ниже представлены те из них, в которых регулярно происходило ПК:

- информация разного рода о работе, об итальянской системе образования, о бюрократических и юридических вопросах;
- объявления (чаще всего об аренде/продаже дома или квартиры);
- разговоры о насущном (продукты питания и товары, итальянская и русская кухня, медицина и здоровье);
- двуязычные дети и семья;

- «культурная» и «языковая» жизнь эмигрантов в Италии (сосуществование итальянского и русского языков, знание/изучение языков, комментарии и шутки по поводу самых распространенных ошибок, итальянская жизнь и жизнь в стране происхождения, языковая игра и т.п.).

ПК в интернет-общении иммигрантов связано с рядом целей. Мы выделили его самые частотные функции:

- идентифицирующая референция;
- преодоление трудностей, связанных с итальянским языком;
- демонстрация принадлежности к определенной диаспорной культуре, языковых знаний и практик;
- актуализация отношения (к людям, событиям, предметам);
- языковая игра.

Отметим также, что ПК в одном высказывании может выполнять больше, чем одну функцию. Далее рассмотрим подробнее некоторые примеры².

Идентифицирующая референция:

- (1) *Русскоязычная женщина 48 лет ищет работу в Болонье. **Баданте, беби-ситтер, гольф**³. Опыт работы, документы в порядке.*

В данном примере использование итальянского вкрапления может быть мотивировано тем, что идентификация с предметом, явлением, в данном случае с профессией, актуализируется быстрее. По утверждению Я. Матраса употребление оригинального названия вызывает ассоциации с оригинальным контекстом и позволяет говорящему импортировать представление о такой обстановке прямо в контекст происходящего разговора [Matras 2009: 107]. Использование итальянского слова *баданте* здесь может быть мотивировано тем, что в последнее время эта профессия очень востребована в Италии. Оно, как и *беби-ситтер* вместо русского «няня» и *гольф* — «нанятая домохозяйка», также имплицитно

² Во всех примерах сохранено написание оригинала.

³ *badante*: сиделка, *colf*, т.е. *collaboratore familiare* букв. семейный сотрудник, обозначает 'нанятая домохозяйка']

содержит «иммиграционную» характеристику работы, которая обычно в Италии выполняется женщинами, приехавшими из восточной части Европы.

Преодоление трудностей, связанных с итальянским языком:

- (2) *Привет))) помогите перевести: "мой ребёнок - мои крылья за спиной"*
- il mio bambino - mie ali dietro la schiena Но на мой взгляд для итальянцев не будет смысла в этой фразе

В данном примере ПК направлено на поиск подходящего перевода русского выражения на итальянский, при этом появляется и мета-языковой комментарий, оценивающий перевод. Такую метаязыковую единицу можно отнести к так называемому *личностному критерию напряжения*, выделенному И. Т. Вепревой, где напряжение вызвано проблемой точности формулировки авторского замысла [Вепрева 2002: 109]. При этом метаязыковой комментарий, помогая пользователям размышлять над языковыми формами, способствует также изучению лексики и грамматики итальянского языка.

Демонстрация принадлежности к определенной диаспорной культуре, языковых знаний и практик:

- (3) *Не вижу часа взять поезд на юг: тут на севере делает холодную собаку...⁴*

Данный пример был взят на форуме *russianitaly.com* под темой «*Вы слишком долго прожили в Италии если...*». Пользователь не только шутит по поводу того, что русскоговорящие в Италии калькируют итальянские конструкции, но и имплицитно утверждает, что знает итальянские речевые практики или речевые практики русскоязычных, проживающих в Италии. Следовательно, можно предположить, что говорящий «слишком долго прожил в Италии». При этом мы не исключаем также того факта, что подобный метаязыковой комментарий может выполнять функцию цитирования и оценивания чужой речи. По этому поводу Вепрева утверждает,

⁴ Ит.: Non vedo l'ora di prendere il treno per il sud, qui a nord fa un freddo cane. Значение: не могу дождаться, чтобы поехать на поезде на юг Италии: тут на севере собачий холод.

что «выражая языковую информацию опосредованно, через специальные маркированные формы, говорящий помещает себя «на некоторой дистанции от того, что он говорит» [Вепрева 2002: 80].

Актуализация отношения (к людям, событиям, предметам):

- (4) *Держжите в курсе, у меня моя коньята⁵- педиатр, если какие лекарства или молоко....*

В данном высказывании употребление итальянского слова может использоваться для того, чтобы охарактеризовать отношения (предположительно не очень хорошие) с золовкой. Употребление итальянского слова при этом может намекать на то, что золовка, вполне возможно, является итальянкой. Отметим также, что произношение такого слова обычно вызывает трудности у русскоговорящих из-за присутствия палатального носового согласного *ɲ*. В устном варианте, как нам кажется, это могло бы сознательно подчеркиваться говорящим для выражения своей неприязни.

Языковая игра:

- (5) *Полента делает скифа. Какие яйца! Хочу вниз!*⁶

Данный пример также взят на форуме *russianitaly.com* под темой «*Вы слишком долго прожили в Италии если...*». Подобные высказывания, как и в примере 3, не только направлены на демонстрацию принадлежности к определенной диаспорной культуре, языковых знаний и практик, но и, конечно, имеют цель рассмешить пользователей соцсетей. Языковая игра в речи иммигрантов очень часто осуществляется посредством калькирования итальянских выражений или употребления распространенных ошибок иммигрантов в русской или в итальянской речи. В этом же примере можно наблюдать и языковую рефлекссию, указывающую на диаспорное положение пользователя. Употреблением итальянского слова «полента», обозначающего определенное итальянское блюдо, похожее на кукурузную кашу, осуществляется и функция идентифицирующей референции.

⁵ *Коньята*, *ит. cognata* [kɔnata]: золовка.

⁶ *Ит.: La polenta fa schifo. Che palle! Voglio andare giù!* Значение: кукурузная каша отвратительная. Как надоело! Хочу на юг.

Далее попробуем классифицировать метаязыковые единицы, содержащие диаспорный компонент. На данном этапе исследования мы выделили семь функциональных классов метаязыковых единиц. Эти классы неизбежно пересекаются с вышеуказанными видами ПК, что показывает, что множество языковых комментариев осуществляется внутри ПК. Метаязыковые единицы, отражающие языковую ситуацию мигрантов, чаще всего направлены на:

- перевод названий итальянских реалий и названий документов;
- перевод итальянских пословиц и поговорок;
- знание языков;
- обсуждение грамматических форм в итальянском;
- обсуждение проблем, связанных с детьми, живущими в смешанных семьях, и с билингвизмом;
- иронию по поводу распространенных ошибок, которые делают намеренно или ненамеренно русскоязычные, живущие в Италии;
- оценку высказываний.

Приведем некоторые примеры:

- Перевод названий итальянских реалий и названий документов:
 - (6) *Из того, что мне удалось отыскать: творог "fiochi di latte" есть много где, гречку "grano saraceno" пока нашла только в смеси с рисом в eurospin, кефир "latte di kefir" в penny market и eurospin, сок томатный в ipercoop. Вместо сметаны использую йогурт везде...*
 - (7) *Посмотрела в итальянской Вики, что такое ID -Identity Document (documento d'identità)*
- Перевод итальянских пословиц и поговорок:
 - (8) *Полностью согласна с анжелой т. к. той муж стоматолог и я ему помогаю в кабинете. в италии есть пословица кто платит больше тот тратит меньше chi più spende meno spende.*
- Знание языков:
 - (9) *Кать, ты не права. Ну сколько, сколько еще итальянский будет оставаться для нас чужим? Я его чувствую очень даже*

моим! Ведь ежедневно я говорю 80-100% на итальянском и 0-20% на русском. Последние 15 лет. Я вот, например, могу сейчас очень красиво поговорить о теориях разных философов на итальянском, на русском это будет намного корявее

- Обсуждение грамматических форм в итальянском:
- (10) *Si sarebbe sposato -- это предпочтительней употребить, когда женитьба должна была случиться в прошлом. Нам не важно, имела ли место женитьба на самом деле, важно что мы живём в момент после предполагаемого момента женитьбы. si sposera' -- есть перспектива, фраза открыта будущему, нет никакого ограничения. Момент женитьбы ещё впереди по сравнению с сегодня.*
- Обсуждение проблем, связанных с детьми, живущими в смешанных семьях, и с билингвизмом:
- (11) *С недавних пор мои детки стали употреблять русские слова на итальянский манер. Например, помоецца Анита в ванной приходит и комментирует: Мама, я теперь чистиссима. А также появились слова хорошиссима, глупида (глупая+стupidа), надъямо(найдем), едъямо(едим) и много других. Ну и как тут бороться за сохранение русского? А вчера Анита спросила у меня: Мама, а что такое мороз?*
- Ирония по поводу распространенных ошибок, которые делают намеренно или ненамеренно русскоязычные, живущие в Италии:
- (12) *А я и сама стою хорошо. А вы как стоите? Как у вас идет? Все на месте?*
- Оценка высказываний:
- (13) *Танк - он и есть танк! Ниенте да фаре!*
- (14) *Mi dispiace, но ваша тема достаточно актуальная.*

Итак, в интернет-среде язык русскоязычных иммигрантов Италии во многом характеризуется явлением переключения кода. Сопоставив выделенные Перотто [Perotto 2009: 1236] функции ПК в устной речи русскоговорящих Италии, с выделенными нами функциями, можно утверждать, что в Интернете они во многом реализуются в тех же целях, что и в устной речи. Однако можно предположить, что в интернет-коммуникации некоторые функции

ПК представлены в большей степени, т.к. интернет-пространство служит как бы «катализатором» для эмоционального воздействия на других пользователей и, соответственно, для экспрессивного ПК [Perotto 2009: 1236].

В нашем материале наблюдается также большое количество метаязыковых единиц, относящихся к ситуации диаспоры, двуязычия и сосуществования языков, т.е. содержащих ярко выраженную *диаспорную составляющую* [Костанди 2016: 249]. На данном этапе исследования мы выделили семь функциональных классов метаязыковых единиц, имеющих *диаспорную составляющую*. Данная классификация позволяет в общих чертах определить, какие «зоны внимания» метаязыковое сознание чаще затрагивает в условиях иммиграции в Италии. Конечно, данный перечень требует дальнейшей разработки, но уже сейчас можно сделать некоторые выводы. Часто метаязыковая рефлексия проявляется: а) внутри ПК; б) в виде гибридного ироническо-оценочного высказывания; в) в процессе усилий по усвоению правильных языковых форм; г) в процессе рассуждений об утрате языка (см. примеры (9), (11)). Кроме того, языковая игра часто осуществляется посредством калькирования первичных значений итальянских грамматических форм прилагательных, глаголов и т. д. Наблюдается и обострение языковой рефлексии, которая демонстрирует глубокое понимание пользователями языковых средств. Метаязыковые единицы отражают стремление пользователей преодолеть трудности, связанные с условиями диаспоры, со сменой языка и культуры. Социальные сети в условиях иммиграции предоставляют помощь в решении самых разнообразных проблем и являются средством объединения русскоязычной диаспоры Италии. Обсуждение в форумах и в Фейсбуке проблем, в том числе языковых, в определенной степени способствует достижению одной из самых важных целей многих экспатриантов — интеграции в итальянскую среду и общество.

ЛИТЕРАТУРА

- Асмус Н. Г. 2015 — *Лингвистические особенности виртуального коммуникативного пространства*. Челябинск.
- Вепрева И. Т. 2002 — *Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху*. Екатеринбург.

- Земская Е. А. 2001 — *Язык русского зарубежья: итоги и перспективы исследования*. М. – Вена.
- Костанди Е. И. 2016 — Метаязыковой дискурс диаспоры: варианты и инварианты. *W poszukiwaniu tożsamości językowej*. Tom I. Gdańsk. С. 244–253.
- Перотто М. 2010 — Мигранты из постсоветских стран в Италии (результаты эмпирического социолингвистического исследования). *Диаспоры. Независимый научный журнал*. М.: № 1. С. 83–100.
- Перотто М. 2013а — Два поколения русскоязычных в Италии: условия сохранения и утрата языка. *Русский язык зарубежья*. СПб. С. 237–257.
- Перотто М. 2013б — Витальность русского языка у второго поколения русскоязычных мигрантов в Италии: к продолжению исследования. *Contributi italiani al XV congresso internazionale degli slavisti (Minsk, 20–27 agosto 2013)*. Firenze. С. 229–250.
- Matras Y. 2009 — *Language contact*. Cambridge.
- Perotto M. 2009 — *Lingua e identità dell'immigrazione russofona in Italia*. Napoli. [Версия Kindle]

«ХОРОШИЕ» И «ПЛОХИЕ» ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ГИПОТЕЗЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ

Максим Григорьев
(Тарту)

Гипотеза Сепира-Уорфа (далее ГСУ) является в первую очередь методологической базой, подарившей современной лингвистике такие понятия, как языковая картина мира и языковой стандарт [Кронгауз 2013]. Согласно сильному варианту основного тезиса ГСУ язык *детерминирует* мышление, а согласно слабому *влияет* на мышление [Кронгауз 2013]. ГСУ не нуждается в подтверждении или опровержении своего главного тезиса, который принимается подобно постулату для разработки введенных ею понятий. Однако некоторые ученые все-таки пытаются доказать или опровергнуть ГСУ с помощью экспериментальных исследований. В данной статье мы постараемся привлечь внимание к проблеме интерпретации эмпирических данных в области исследования ГСУ и доказать, что не все эксперименты могут быть использованы как аргумент *за* или *против* ее основного тезиса. Более того, использование эксперимента не по назначению имеет обратный эффект и лишь компрометирует ГСУ вместо того, чтобы служить ее доказательством.

Ярким примером может послужить книга Д. Вайскопфа и Ф. Адамса «An introduction to the philosophy of psychology» [Weiskopf, Adams 2015], где 1 из 9 глав посвящена обсуждению ГСУ. Авторы старались беспристрастно продемонстрировать основные аргументы сторонников и противников ГСУ, однако их поверхностное отношение к выбору экспериментов привело к упомянутому обратному эффекту. В итоге авторы сделали вывод, что изложенные аргументы не позволяют согласиться с влиянием языка на мышление. В данной ситуации прослеживается целая тенденция, когда нейтрально относящиеся к ГСУ исследователи и даже ее сторонники не всегда понимают, как именно должны работать доказательства основного тезиса. Поэтому сначала следует

рассмотреть проблему определения места эксперимента в исследовании ГСУ.

Долгое время считалось, что эксперименты в области исследования ГСУ должны доказывать или опровергать ее основной тезис. Однако также набирает популярность мнение, согласно которому доказать или опровергнуть ГСУ на сегодняшний день вряд ли возможно и современные лингвисты должны ставить точечные эксперименты, направленные на установление различных закономерностей между языком и когнитивными способностями человека [Кронгауз 2012]. И все-таки бывают случаи, когда избежать обсуждения основного тезиса ГСУ нельзя, как не смогли это сделать Д. Вайскопф и Ф. Адамс. Данная статья посвящена именно таким случаям, и мы попробуем доказать, что далеко не все эксперименты могут быть использованы в качестве аргумента.

Все эксперименты, на наш взгляд, делятся на исследующие *концептуальные категории языка* и исследующие *влияние языка на когнитивные процессы*. Доказанное использование человеком той или иной концептуальной категории еще не говорит о влиянии этой категории на мышление. Соответственно, в качестве аргумента для защиты главного тезиса ГСУ могут быть использованы только эксперименты второй группы, напрямую доказывающие влияние языка на когнитивные процессы.

Первым экспериментом в исследовании ГСУ стал эксперимент Кея-Кемптона (далее ЭКК) [Кау, Kempton 1984]. В эксперименте участвовали 2 группы информантов, говорящих на английском и тарахумара. Информантам предлагалось из 3 цветов (синего, голубого и зеленого) выбрать 2 «наиболее похожих цвета». Первая попытка эксперимента не увенчалась успехом, т. к. информанты не отдавали предпочтения ни одной из пар цветов. Тогда экспериментаторы стали использоватьдвигающееся окошечко, которое закрывало 1 из 3 цветов так, что информант мог видеть одновременно только 2 цвета. В англоязычной группе 19 из 21 информанта выбрали как «наиболее похожие» синий и голубой. Информанты тарахумара не отдавали предпочтения ни одной из пар и разделились примерно поровну, что говорит в пользу их случайного выбора. Такой результат предполагался изначально, ведь в европейском языковом стандарте синий и голубой являются оттенками одного цвета, а в языке тарахумара оттенками одного цвета являются синий, голубой и зеленый. ЭКК лишь доказывает, что человек

может категоризировать мир по-разному и оперировать разными концептуальными категориями. Сегодня это звучит банально, но со времени экспедиции В. Риверса [Rivers 1900] к островам Торресова пролива в 1898 году и до проведения ЭКК вопрос альтернативного цветоопределения оставался открытым и активно обсуждался [Deutscher 2010: 63–68]. О влиянии же концептуальных категорий на мышление здесь говорить не приходится, т. к. использование концептуальных категорий всегда условно. Даже если несколько цветов в рамках какой-то концептуальной системы принадлежат одному концепту, пользующийся данной системой человек понимает разницу между ними. Именно по этой причине первая попытка ЭКК провалилась, т. к. информанты прекрасно понимали, что цвета не могут быть более или менее похожими. Но при создании ситуации, в которой использование концептуальной системы абсолютизировалось, информанты все же продемонстрировали ожидаемые результаты, опираясь исключительно на используемую родным языком категоризацию цветов. Таким образом, человек всегда может избежать использования конкретной концептуальной категории, например, в пользу альтернативной категории в другом языке, что соответствует главному тезису универсальной грамматики.

Открывая новую концептуальную категорию, такие эксперименты лишь воспроизводят главную идею ЭКК в различных модификациях. Все рассмотренные Д. Вайскопфом и Ф. Адамсом эксперименты, за исключением эксперимента Л. Бородитски, являются модифицированными вариантами ЭКК, а поэтому не могут служить доказательством ГСУ. Первым в данном списке является эксперимент Дж. Люси [Lucy 1992], и используется он как онтологический аргумент [Weiskopf, Adams 2015: 256–258]. Эксперимент Дж. Люси отличается от ЭКК лишь исследуемой концептуальной категорией и не позволяет сделать принципиально новых выводов. Дж. Люси обнаружил, что в юкатекском языке приоритет «похожести» между объектами отдается материалу, в то время как в европейском стандарте приоритетом является форма. В задании выбрать 2 «наиболее похожие» свечи англоязычные информанты выбирали свечи, имеющие одну форму, в то время как информанты, говорящие на юкатекском языке, выбирали свечи, сделанные из одного материала. Как и в случае с ЭКК, данные результаты

не позволяют говорить о влиянии языка на мышление, но свидетельствуют о существовании различных категоризаций. Сами по себе подобные эксперименты тем и полезны, что открывают новые варианты категоризации мира. Но в данном случае количество никогда не перейдет в качество, и эксперимент со свечами ничем не лучше ЭКК в доказательстве ГСУ. Более того, каждый подобный эксперимент похож на ЭКК необходимостью абсолютизировать тестируемую концептуальную категорию и исключить ее условность. Лучше всего процесс абсолютизации наблюдается в экспериментах, рассмотренных Д. Вайскопфом и Ф. Адамсом в качестве гендерного аргумента [Там же: 261–263].

Гендерным аргументом Д. Вайскопфа и Ф. Адамса являются эксперименты в области грамматической категории рода, проведенные М. Сера [Sera 1994] и Л. Бородитски [Boroditsky 2003]. В эксперименте М. Сера перед немецко- и испаноязычными информантами ставилась задача наделить ряд неодушевленных предметов мужскими или женскими качествами. В результате приписываемые качества зависели от рода слова в родном языке информанта. Абсурдность использования данного эксперимента в качестве аргумента заключается в том, что прямой зависимости между родом и категоризацией в данном эксперименте не прослеживается, поэтому род в данном эксперименте просто является единственно возможной зацепкой, способной помочь информантам ответить на вопрос. Информанты не категоризировали предметы, приписывая им мужские или женские характеристики, т. к. такой концептуальной системы в языке информантов не существует, а выдумывали их, от «безысходности» опираясь на род. Видимо, в ЭКК англоязычные информанты выбирали синий и голубой цвета потому, что такая пара соответствовала концептуальной категории в их языке и других аргументов не было, а не потому, что категория их обязывала к этому выбору. Это значит, что такой гендерный эксперимент хуже ЭКК, т. к. исследует даже не категоризацию, а влияние случайного фактора, т. к. род здесь не связан с категоризацией. Следовательно, такой эксперимент, на наш взгляд, не может служить доказательством влияния языка на мышление.

В эксперименте Л. Бородитски информантам предлагалось запоминать пары слов, состоящие из неодушевленного предмета и имени. Информанты продемонстрировали лучшее качество запоминания в случае, если в паре запоминаемых слов пол имени (например, Джон) совпадал с родом предмета (например, стол). Такой эксперимент можно было бы отнести к группе экспериментов, изучающих влияние языка на когнитивные процессы, т. к. память является одним из них. Однако в данном эксперименте отсутствует контрольная группа, а поэтому непонятно, что произошло, и данный эксперимент тоже не может служить доказательством ГСУ, т. к. полученные результаты сомнительны.

Еще одним аргументом Д. Вайскопфа и Ф. Адамса является пространственный аргумент [Там же: 258–261], который исследует влияние эгоцентрической и геоцентрической систем ориентации в пространстве на мышление. Привычная европейцам эгоцентрическая система ориентации в пространстве использует оппозицию право – лево, геоцентрическая же использует оппозиции, связанные со сторонами света или с географическими объектами, например: вверх по холму – вниз по холму, ближе к морю – вглубь острова. Э. Педерсон провел эксперимент, который демонстрирует разное понимание пространственной ориентации предметов при эгоцентрической и геоцентрической системах ориентирования [Pederson et al. 1998: 574–586]. В качестве задания информанты должны были запомнить на первом столе расположение 6 фигурок животных, стоящих по 3 штуки в 2 линии, и, повернувшись на 180 градусов, воспроизвести их расположение на втором столе. Принципиальное значение в данном эксперименте имело направление фигурок. Информанты, использовавшие эгоцентрическую систему ориентации, выстраивали фигурки на втором столе параллельно оригиналу, но в противоположном направлении, т. к. расположение их рук при повороте также менялось на 180 градусов. А информанты, использовавшие геоцентрическую систему ориентации, выстраивали фигурки в том же направлении, что и на первом столе, т. е. в одном направлении к какому-либо географическому объекту, например, к окну. Но, как и в рассмотренных выше экспериментах, здесь нужно учитывать условность такой категоризации, что не забыли сделать Дж. Вайскопф и Ф. Адамс, сославшись на эксперимент П. Ли и Л. Гляйтмана,

результатом которого стало применение англоязычными информантами геоцентрической системы ориентации в том случае, если географические ориентиры были ярко выражены [Li, Gleitman 2002: 286]. Другими словами, информанты легко переключались с эгоцентрической системы ориентации на геоцентрическую, если им казалось это более удобным в определенных обстоятельствах.

Подытоживая рассмотрение использованных Д. Вайскопфом и Ф. Адамсом экспериментов в поддержку основного тезиса ГСУ, необходимо отметить, что все они относятся к первой группе экспериментов, исследующих концептуальные категории языка. Как можно было убедиться при рассмотрении каждого такого эксперимента, они не могут служить аргументом в пользу основного тезиса ГСУ, т. к. не демонстрируют влияние языка на когнитивные процессы, а лишь воспроизводят ситуацию, в которой человек склонен оперировать конкретной концептуальной категорией языка. Исключением является лишь эксперимент Л. Бородитски, который тоже не может служить аргументом из-за отсутствия контрольной группы. Но Д. Вайскопф и Ф. Адамс упустили из виду эксперименты, в которых использование концептуальной категории не является условным и информант не может избежать ее влияния. Один из таких экспериментов был проведен Дж. Винавером с соавторами [Winawer et al. 2007]. Англо- и русскоговорящие информанты должны были решить нелингвистическую задачу, чего не было в предыдущих экспериментах, и выбрать более светлый оттенок синего цвета из двух предложенных. В результате русскоговорящие информанты тратили больше времени на выбор между оттенками синего цвета в том случае, если более светлый оттенок находился на границе голубого цвета, концепт которого существует в русском языке, но отсутствует в английском, чем и была объяснена данная задержка. Т. е. русскоязычные информанты тратили дополнительное время, чтобы выяснить, является ли пограничный оттенок голубым, т. к. голубой по определению светлее синего, что полностью исключает ошибку. Еще один подобный эксперимент также исследовал задержки в выборе пограничных цветов, но уже в рамках лишь одного английского языка [Gilbert et al. 2006]. В этом эксперименте информанты должны были выбрать 1 отличающийся по цвету квадрат из 12 расположенных по кругу зрительного поля. Цвет квадратов выбирался из сине-зеленой гаммы, чтобы, как и в предыдущем эксперименте,

воспроизвести проблему категоризации пограничных цветов. Информанты продемонстрировали задержку в тех случаях, когда отличающийся по цвету квадрат находился в правой части зрительного поля. Центр Брока, являющийся физическим центром языка, находится в левом полушарии мозга, а оно, в свою очередь, обрабатывает информацию, получаемую правым глазом. Поэтому результаты данного эксперимента могут говорить о прямой взаимосвязи полученных данных с влиянием центра Брока [Deutscher 2010: 227–231] и языка, в частности, на когнитивные процессы.

В последних двух экспериментах было зафиксировано уже не условное влияние концептуальной категории, а абсолютное, неконтролируемое. В ЭКК и подобных экспериментах информант сознательно выбирал используемую концептуальную категорию, хоть и под давлением созданной экспериментаторами ситуации. Но главное, что информант легко мог отказаться от использования данной категории. В последних же двух экспериментах, как бы этого ни хотели информанты, концептуальная категория родного языка всегда будет влиять на скорость их реакции в определенных ситуациях. Странники универсальной грамматики и главные противники ГСУ данную задержку тоже вряд ли могли бы объяснить, т. к. в последних двух экспериментах использование концептуальных категорий информантами не контролировалось и не зависело от переключения языкового кода. Используемые Д. Вайскопфом и Ф. Адамсом эксперименты вряд ли могут служить доказательствами главного тезиса ГСУ, в то время как эксперименты Дж. Винавера и А. Гилберта зафиксировали независимое от воли информанта влияние концептуальных категорий на процесс принятия решений. Такое неконтролируемое влияние может рассматриваться как влияние языка на когнитивные процессы, и данные эксперименты могут быть использованы как аргумент в поддержку главного тезиса ГСУ.

ЛИТЕРАТУРА

- Кронгауз, М. А. 2012 — *Гипотеза лингвистической относительности*. ПостНаука. URL: <https://postnauka.ru/video/6759>
- Кронгауз, М. А. 2013 — *Публичное выступление*. М. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vGfIIVDyiGQ>
- Boroditsky, L., Schmidt, L., & Phillips, W. 2003 — Sex, syntax, and semantics. In D. Gentner & S. Goldin-Meadow (Eds.), *Language in mind: Advances in the study of language and cognition*. Cambridge, MA: MIT Press. 61–79.
- Deutscher, G. 2010 — *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*. New York: Metropolitan.
- Gilbert, A., Regier, T., Kay, P. and Ivry, R. 2006 — Whorf hypothesis is supported in the right visual field but not the left. *Proceedings of the National Academy of Sciences*. vol. 103, no 2. 489–494.
- Kay, P. Kempton, W. 1984 — What is the Sapir-Whorf hypothesis? *American Anthropologist*. 86: 65–79.
- Li, P., Gleitman, L. 2002 — Turning the tables: Language and spatial reasoning. *Cognition*. 83: 265–294.
- Lucy, J. 1992 — *Grammatical categories and cognition: A case study of the linguistic relativity hypothesis*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Pederson, E., Danziger, E., Wilkins, D. G., Levinson, S. C., Kita, S., & Senft, G. 1998 — *Semantic typology and spatial conceptualization*. *Language*, 74: 557–589.
- Rivers, W. H. R. 1900 — *Vision*. In *Text-book of physiology*, ed. E. A. Schafer, 2:1026–148. Edinburgh: Young J. Pentland.
- Sera, M. D., Elieff C., Forbes J., Burch M. C., Rodrigue W., and Dubois D. P. 2002 — When language affects cognition and when it does not: An analysis of grammatical gender and classification. *Journal of Experimental Psychology: General* 131:377–97.
- Weiskopf, D. A., Adams, F. 2015 — *An introduction to the philosophy of psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winawer, T., N. Witthoft, M. C. Frank, L. Wu, A. R. Wade, and L. Boroditsky. 2007 — Russian blues reveal effects of language on color discrimination. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*. 104 (19):7780–7785.

ПО ИДЕЕ ВВОДНОЕ СЛОВО, А НА САМОМ ДЕЛЕ ...:
ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ
ФОРМЫ *ПО ИДЕЕ* В РУССКОЙ СПОНТАННОЙ РЕЧИ

Татьяна Капустина
(Санкт-Петербург)

Развитие языка обеспечивается не только пополнением его словарного состава за счет заимствований и неологизмов, но также за счет появления новых значений и функций у активно употребляющихся лексем или даже отдельных словоформ. Глубинные импульсы данных процессов порой сложно определить, но можно выявить определенные тенденции, соответствующие тому или иному периоду существования изучаемого языка. И если развитие новых значений зачастую является следствием переноса наименований либо по сходству, либо по смежности [Шанский 1957: 11], то развитие новых функций включает в себя ряд факторов, выходящих за пределы внимания лексикологии и законов сочетаемости. Появление новых функций у языковых единиц может быть рассмотрено с привлечением данных синтаксиса, грамматики и прагматики (внимание к прагматическому потенциалу исследуемой единицы в конкретной функции/роли).

Постоянный поиск наиболее «адекватной» формы выражения мысли способствует эволюции языковых форм, а проследить эту эволюцию представляется возможным при изучении устной речи, ср.: «Неподготовленная устная речь самоорганизуется в процессе порождения, в отличие от речи письменной, где наблюдается только фиксированный результат» [Звуковой корпус... 2013: 20]. Специфика спонтанной речи позволяет приблизиться к описанию механизма ее порождения, перехода от мысли к форме, а также дает исследователю богатую информацию об активном словарном запасе носителя данного языка. При выявлении же определенных тенденций это позволяет выявить актуальные процессы, происходящие в современном русском языке, и характеристики речевого поведения человека вообще. «Речь как будто рождается в муках — оговорках, самоперебивах, самокоррекции, обрывах, повторах.

Может вербализоваться отбор языковых средств, а также не только положительный, но и отрицательный материал» [там же]. Все это свидетельствует в пользу необходимости изучения устной спонтанной речи как естественного показателя состояния языка в конкретный период времени. Именно «отрицательный материал», отступление от норм и правил, «законсервированных» в словарях и грамматиках, дает богатый материал для лингвистических исследований и помогает выявить закономерности и правила, лежащие в основе нашего речевого поведения.

Для выявления общих тенденций необходимо внимание к деталям, и поэтому, следуя методу индукции, все больше исследователей в современной лингвистике приходят к созданию «портретов» изучаемых единиц [Баранов и др. 1993, Новый объяснительный словарь... 2003, Служебные слова в лексикографическом аспекте 2017, Исследования по русскому языку ... 2016]. Принцип *лексикографического портретирования* был обоснован в монографии Ю. Д. Апресяна «Лексическая семантика» и исходит из презумпции, что «каждая лексема предстает как автономный и неповторимо своеобразный мир, который хотелось бы описать во всем его богатстве» [Апресян 1995: I]. С этой точки зрения становятся особенно интересны словоформы, которые изменили в спонтанной речи не только свое значение, но стали употребляться в новой для них функции, постепенно отделяясь от парадигмы, в которую они ранее были вписаны. Такова судьба рассматриваемой в настоящей работе словоформы *по идее*, которая, хотя и употребляется в современном русском языке как форма Дат. п. имени существительного *идея*, все же заслуживает отдельного рассмотрения и в качестве самостоятельной единицы со специфическими функциями.

Обособление предложно-падежных словоформ от парадигмы имен существительных и образование на их основе новых единиц языка можно назвать актуальным для современного русского языка. У данного процесса есть два основания: во-первых, синтаксические условия, а именно ослабление связи между зависимым и главным словом в словосочетании [Прокопович 1974], во-вторых, коммуникативные потребности говорящего, способствующие развитию у отдельных предложно-падежных сочетаний специфических прагматических значений и их самостоятельному функционированию в составе высказывания [Günther, Mutz 2004, Богданова-Бегларян 2014].

В словарях русского языка форма *по идее* описывается зачастую как фразеологизированная единица, выступающая в предложении в роли вводного слова. В Большом академическом словаре (БАС) представлены два значения исследуемой единицы:

- (1) ‘по замыслу, в теории’ – *В вашем плане есть... смелая попытка на ходу кардинально перестроить турбинное производство с индивидуального на серийное. По идее не ново, но правильно, нужно и, как мне кажется, интересно.* (В. Кетлинская);
- (2) ‘как будто бы, предположительно’ – *В известном смысле у каждого человека есть своя звезда, или, во всяком случае, должна быть. По идее.* (Н. Дубов) [БАС 2007: 46].

В «Большом толковом словаре русского языка» (БТС) *по идее* определяется как наречие и также приводятся два его значения:

- (1) ‘по замыслу, как задумано’;
- (2) ‘как будто бы, предположительно’ (с пометой *разг.*). *По идее он должен быть дома* [БТС 1998: 375].

Описание формы *по идее* дано и в «Толковом словаре сочетаний, эквивалентных слову», причем здесь оно характеризуется как вводное слово с пометой *разг.* и со значением ‘как будто бы, предположительно’ [Рогожникова 2003: 298].

Таким образом, *по идее* как цельная единица получает толкование в словарях современного русского языка, которые подчеркивают неизменяемость ее формы (отнесение к наречиям, к эквивалентам слова) и относят ее к классу слов со значением вероятности (значение ‘как будто бы, предположительно’). В целом указанные признаки позволяют причислить исследуемую единицу к вводным словам, причем по форме своей она примыкает к ряду вводных единиц, образованных из сочетания предлога *по* с формой Дат. п. существительного *идея*, «иногда в сопровождении определяющего его прилагательного, а чаще всего — с определяющей его формой Род. п. от названий или указаний на лицо» [Виноградов 1975: 69]. Однако материал настоящего исследования¹ демонстрирует наличие у формы *по идее* функций, выходящих за рамки определения

¹ Источником материала для исследования стал устный подкорпус Национального корпуса русского языка (УП НКРЯ), где было найдено 155 употреблений формы *по идее*.

«вводное слово». Одной из этих функций является употребление *по идее* в противительных конструкциях.

Общий вид таких конструкций может быть представлен формулой *По идее X, sed Y*. Значение данной конструкции сводится не к простому противопоставлению левой и правой частей высказывания, но к их «разведению» в двух планах: «идеальное – реальное», «теоретическое – практическое», «замысел – реализация», «правило, норма – реальность», ср.:

- (1) [А. Цой, жен] *Мы сняли квартиру, у нас не было тогда квартиры, мы сняли ее у друзей в Медведково, приехали в эту квартиру, и должен был быть по идее романтический такой вот вечер, плавно переходящий в первую брачную ночь, **но** я в эту же первую брачную ночь заявила, что, так как комнаты две, спать он будет в одной, я буду в другой* (Ток-шоу «Частная жизнь» на телеканале «Россия» // Из коллекции НКРЯ, 2006).

В примере (1) противопоставляется ожидание, с оглядкой на норму (относится к плану идеального), и реальная ситуация (относится к плану реального), а маркером противопоставления выступает союз *но*.

Для того чтобы рассмотреть далее специфику противительной конструкции, основой которой является форма *по идее*, обратимся к семантике исследуемой единицы и ее парадигматическому потенциалу. С учетом не только значения, заданного в словарях, но в большей степени функциональных возможностей формы *по идее*, представляется возможным отнести данную единицу к ряду слов с обобщающе-ограничительным значением. Подробное описание подобных слов находим в работе Г. М. Крыловой [Крылова 2002]. В чем же заключается специфика обобщающе-ограничительного значения, и как ведут себя в тексте единицы, обладающие таким значением? Рассматривая особенности семантики и прагматики лексикализованных предложно-падежных словоформ *в общем, в принципе, в целом*, Г. М. Крылова отмечает, что в основе объединения данных единиц в одну группу лежат два значения: обобщающее и ограничительное [Крылова 2002: 36]. Обобщение, по мнению Г. М. Крыловой, заключается либо в выделении из нескольких характеристик количественно преобладающей, либо в отвлечении от несущественных (с точки зрения говорящего) характеристик ситуации, либо в «суммировании» имеющихся характеристик

и их количественном сопоставлении; ограничение подразумевает указание на неполноту распространения определяемого ими признака, и, следовательно, на возможность наличия, кроме основной, других характеристик, не соответствующих главной (общей) [там же: 36–37]. При этом указанное свойство способствует тому, что единицы с обобщающе-ограничительным значением становятся частью противительных и уступительных конструкций, возникающих в тексте. На это свойство рассматриваемых единиц указывает Н. С. Милянчук: «слова с обобщающе-ограничительным значением, актуализируя один из вариантов трактовки ситуации (обобщающий вариант, данный в отвлечении от подробностей), тем самым сигнализируют о наличии других, альтернативных, трактовок» [Милянчук 2016: 163]. Обобщающе-ограничительное значение, присущее форме *по идее*, выражается следующим образом:

- *обобщение* заключается в выделении, проставлении акцента на должном, «идеальном» порядке вещей при описании той или иной ситуации;
- *ограничение* заключается в наличии альтернативной реализации ситуации.

В общем виде функция *по идее* в высказывании сводится к противопоставлению «идеального» и реального планов развития ситуации, при этом противопоставление может быть явлено в тексте (наличие противительных союзов или противопоставление на смысловом уровне) или единственно упоминаемым в сообщении говорящего/пишущего является «идеальный» план, вводимый формой *по идее*.

Противительная конструкция *По идее X, sed Y* зачастую используется для демонстрации того, что описываемая ситуация не соответствует норме, предположение, выдвигаемое говорящим в первой части, находит опровержение во второй (причем предположение основывается на представлении говорящего о норме, которая может или должна быть реализована в конкретной ситуации):

- (2) [муж, 41] *клиническую кровь?* [муж] *ну они на следующий день дают ответ / да?* [муж, 41] *на следующий день...* [муж] *по идее даже после обеда / но я попросил с утра нам завтра сделать // то есть про следующий день* (Телефонный разговор о болезни ребенка // Из материалов корпуса «Один речевой день», подготовленного группой А. С. Асиновского, 2009).

В контексте (2) в первой части говорящий ссылается на установленные правила (предполагается, что результаты должны быть после обеда), а уже во второй части конструкции говорит о том, что же происходит в реальности (его просьба повлияла на изменение правила). Ещё пример:

- (3) [муж] *Мы занимаем тогда в очередной раз позицию старых правых. То есть / **по идее** / мы тут ни при чём / мы у власти не находимся / **но то** / что власть делает / это в принципе правые решения* (Заседание клуба «Новые правые» // Интернет, 2004).

Данный контекст можно — без потери смысла — изменить следующим образом:

- **Формально* (или другое популярное в русском языке устойчивое предложно-падежное сочетание *на бумаге*) *мы тут ни при чем ..., но то, что власть делает это в принципе правые решения.*

Ориентируясь на синонимичную замену, можем заметить, что так же происходит противопоставление того, что должно быть в данной ситуации, и того, что происходит на самом деле.

В качестве показателя противопоставления может выступать также союз *а*, ср.:

- (4) [муж, 56] ***По идее** должно быть какое-то собрание и после этого только можно выводить / **а** тут наши сразу как заявили* (Беседа с социологом на общественно-политические темы (Самара) // Фонд «Общественное мнение», 2001).

Специфика обобщающе-ограничительного значения формы *по идее* вообще способствует ее употреблению в ситуациях противопоставления, не обязательно выраженных противительной конструкцией, ср.:

- (5) [Митрохин, муж] *Но Вы меня извините / мне как раз кажется / что здесь тот самый явный пример непоследовательности / когда член правительства критикует правительство / в котором он / **по идее** / работает* (Беседа К. Лариной с С. Митрохиным в эфире радиостанции «Эхо Москвы» // «Эхо Москвы», 2003);
- (6) [жен, 26] ***По идее** / кто не воюет / трогать нельзя. Пожалуйста / вон журналисты там сидят в доме / в гостинице / а по ней палят из танка / бабах!* (Беседа с социологом на общественно-

политические темы (Санкт-Петербург) // Фонд «Общественное мнение», 2003).

Анализ материала позволяет заключить, что основанием для реализации противительной конструкции *По идее X, sed Y* являются противительно-уступительные значения, возникающие между частями высказывания, и рассматриваемая конструкция синонимична *Несмотря на то что X, Y*, ср.:

- **несмотря на то что после обеда / я попросил с утра нам завтра сделать // то есть на следующий день.*
- **несмотря на то что мы тут ни при чём / мы у власти не находимся / то / что власть делает /это в принципе правые решения.*

Стоит также отметить, что данные конструкции синонимичны, но не равнозначны, так как специфика конструкции *По идее X, sed Y* состоит в противопоставлении нормы и отклонения, реализующегося в действительности. Это свойство рассматриваемой противительной конструкции способствует тому, что в первой части конструкции часто используются модальные лексемы должествования (в материале исследования — 43 % примеров, в которых реализуется противопоставление), реже модальные лексемы необходимости (7,6 %) и возможности (6,25 %). *По идее* тяготеет к употреблению в противительных конструкциях, всего в 32,9 % из 155 примеров употребления исследуемой единицы на материале УП НКРЯ.

В современно русском языке продуктивны подобные противительные конструкции с устойчивыми предложно-падежными сочетаниями: *в принципе ... , но; по преимуществу ... , но; в целом ... , но; в идеале ... , но; на вид ... , но; вроде ... , но*; и под. Г. Н. Сергеева считает такого рода конструкции функциональными аналогами двухместного союза, но при этом каждая лексема вносит в конструкцию присущие ей оттенки смысла [Сергеева 2001: 288]. При таком рассмотрении функциональные возможности формы *по идее* выходят за рамки системных возможностей вводного слова, поэтому стоит его рассматривать — например, при лексикографическом портретировании или построении грамматики речи — как лексикализованную предложно-падежную словоформу, единицу полифункциональную.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян Ю. Д. 1995 — Избранные труды, Т. 1. *Лексическая семантика*: 2-е изд., испр. и доп. М.
- Баранов А. Н., Плунгян В. А., Рахилина Е. В. 1993 — *Путеводитель по дискурсивным словам русского языка*. М.
- БАС 2007 — *Большой академический словарь русского языка*. Т. 7. М., СПб.
- Богданова-Бегларян Н. В. 2014 — Прагматемы в устной повседневной речи: определение понятия и общая типология // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. вып. 3 (27). Пермь. С. 7–20.
- БТС 1998 — *Большой толковый словарь русского языка*. / Под ред. С. А. Кузнецова. СПб.
- Виноградов В. В. 1975 — О категории модальности и модальных словах в русском языке // *Исследования по русской грамматике*. М. С. 53–87.
- Звуковой корпус 2013 — *Звуковой корпус как материал для анализа русской речи* — Коллективная монография. Часть 1. Чтение. Пересказ. Описание. / Отв. ред. Н. В. Богданова-Бегларян. СПб.
- Исследования по русскому языку 2016 — *Исследования по русскому языку: от конструкций к функционированию* — Сборник статей к 90-летию Аллы Федоровны Прияткиной. / Отв. ред. Е. А. Стародумова, А. А. Анисова, И. Н. Токарчук. Владивосток.
- Крылова Г. М. 2002 — *Семантико-синтаксические свойства слов-гибридов с обобщающе-ограничительным значением*. Дис. ... канд. филол. наук. Владивосток. 197 с. (машинопись).
- Милянчук Н. С. 2005 — *Лингвопрагматическая категория некатегоричности высказывания в научном стиле современного русского языка*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток. С. 24.
- Новый объяснительный словарь 2003 — *Новый объяснительный словарь синонимов русского языка*: 2-е изд., испр. и доп. / Под рук. Ю. Д. Апресяна. М.
- Прокопович Н. Н. 1974 — *Вопросы синтаксиса русского языка*. М.
- Рогожникова Р. П. 2003 — *Толковый словарь сочетаний, эквивалентных слову*. М.
- Сергеева Г. Н. 2001 — Слова-гибриды. Вступительная статья // *Словарь служебных слов русского языка* / А. Ф. Прияткина, Е. А. Стародумова, Г. Н. Сергеева и др. Владивосток. С. 287–283.
- Служебные слова в лексикографическом аспекте*. 2017 — Монография. / Отв. ред. Е. С. Шереметьева, Е. А. Стародумова, П. М. Тюрин. Владивосток.
- Шанский Н. М. 1957 — *Лексика и фразеология современного русского языка*. М.

Gunthner, S., Mutz, K. 2004 — Grammaticalization vs. Pragmaticalization? The Development of Pragmatic Markers in German and Italian / W. Bisang, N. P. Himmelmann, B. Wiemer (eds.) // *What Makes Grammaticalization? A Look from its Fringes and its Components*. Berlin. Pp. 77–107.

ИСТОЧНИКИ

УП НКРЯ — *Устный подкорпус Национального корпуса русского языка*.
<http://www.ruscorpora.ru>

К ВОПРОСУ О ЦЕЛЬНОСТИ ЕДИНИЦЫ ПЯТОЕ–ДЕСЯТОЕ

Алена Кудлаева
(Санкт-Петербург)

Устная коммуникация богата разнообразными явлениями, специфичными именно для нее. В результате могут появляться, например, новые значения давно известных слов (*уговорить бутылку*) или просто новые единицы (*зонево, влезают ребята в просрочку, я этого клиента забыла в экс отнести*). Порой нельзя даже с уверенностью определить границы и грамматическую природу таких единиц. Так, знакомые всем порядковые числительные *пятый* и *десятый* в речи могут использоваться в совершенно неожиданной функции.

Анализ этих единиц [Кудлаева 2015: 348; Кудлаева 2016: 114], проведенный на материале Устного подкорпуса Национального корпуса русского языка (УП НКРЯ) и блока «Один речевой день» (ОРД) Звукового корпуса русского языка [подробнее об ОРД см.: Богданова-Бегларян и др. 2015, 2017; Русский язык повседневного общения... 2016], показал, что преимущественно *пятый* и *десятый* (во всех формах) употребляются в своем основном словарном значении при перечислении объектов (все примеры в статье атрибутиваны в соответствии с их источником):

- *Еще один знаменательный день пришелся на эту неделю / двадцать пятое января / День российского студенчества / в честь основания императрицей Елизаветой Петровной в тысяча семьсот пятьдесят пятом году Московского университета и день рождения Владимира Высоцкого.* [Николай Погодаев. Программа «Эхо событий» // ГТРК «Томск», 2006];
- *Значит/донеолитический период натуфийской культуры (это где-то двенадцатое-десятое тысячелетие до нашей эры)...*[Ностратическая лингвистика. Программа "Гордон" (НТВ) (2001)]

Однако выяснилось, что в некоторых примерах идея счета исследуемых числительных способна ослабевать и даже утрачиваться. Появляется *аппроксимация*, т. е. частичная или полная замена ряда перечисления. Примеры ослабления идеи счета:

- *Я раньше знала / первый / второй / третий / пятый / десятый полетел* [Беседа с социологом на общественно-политические темы (Воронеж) // Фонд «Общественное мнение», 2003];
- *Что толку / ну / уберем Чечню / убьем еще народ / третий / будет пятый / десятый / ну и что / ну будем всю жизнь воевать / как воевали* [Репортаж с места взрыва жилого дома в Волгодонске, программа С. Доренко // Архив Хельсинкского университета, 1999];
- [Глазычев, муж] *Дальше все известно / технология известна / в зависимости от средств вы сделаете то / другое / третье или пятое* [Мастер-класс В. Глазычева «Проектное воображение и проектная готовность» // Из коллекции НКРЯ, 2001].

Иногда исследуемые единицы уже совсем нельзя назвать числительными, идея счета практически не обнаруживает себя. Числительные в этих контекстах переходят из своего лексико-грамматического разряда в класс прагматем, а конкретно — в разряд маркеров-аппроксиматоров,:

- *Я сказала: «Ни то / ни другое / ни пятое меня не трогает* [На краю... (Владивосток). Д/ф из цикла «Письма из провинции» (ТК «Культура») 2009];
- *И зачем мне вот это все нужно / это все оформляют / себе / мужу / все это прочее / десятое* [Беседа с социологом на общественно-политические темы (Москва) // Фонд «Общественное мнение», 2003].

Таким образом, материал исследования был разделен на две группы: 1) *пятый* и *десятый* — числительные, 2) *пятый* и *десятый* — прагматемы. Последняя группа, в свою очередь, делится на подгруппы, где анализируемые единицы сохраняют идею счета и где их можно отнести к чистым аппроксиматорам.

Нередко встречается совместное использование этих единиц:

- *Значит / уступить в чем-то / значит террористы там / пятое-десятое.* [Беседа с социологом на общественно-политические темы (Москва) // Фонд «Общественное мнение», 2002];

- [Ирина, жен] *Паспорта одели в корки / в паспорта вложили книжечку / положили такую памятку / смякую / нашли информацию по стране / посмотрели / че интересного / а какая погода / проверили еще раз все билеты / написали полную программу проживания / там / чего / где / как встретили / куда отвезли / соответственно / какие телефоны партнеров / туда-сюда / **пятое-десятое*** [Тренинг туристической фирмы // Из коллекции НКРЯ, 2007];
- [Алина, жен, 21] *Это организация / которая выдает всякие стипендии на изучение немецкого языка там / то се / **пятое-десятое*** [Разговор трех женщин // Из коллекции НКРЯ, 2005];

Часто эта цельная внешне единица включает в себя и другие элементы (обычно — союзы):

- *То караул поставь / **то одно / то другое. То пятое / то десятое. Так время и проходит*** [М. Ромм и др. Ленин в 1918 году, к/ф (1939)];
- *У нас там картингов нет / своя корочка / там / шапочка **и пятое / и десятое*** [Тренинг туристической фирмы // Из коллекции НКРЯ, 2007].

В словарях прагматема *пятое-десятое* зафиксирована в значении выражения, употребляемого вместо подробного перечисления, названия чего-либо [Фразеологический словарь...1967: 374]. В словаре «Фразеологизмы в русской речи» говорится, что *пятое-десятое* — это структурное преобразование от *пятого на десятое* [Мелерович, Мокиенко 1997: 567]. Некоторые словари дают отдельную словарную статью для этой прагматемы, некоторые включают ее в словарную статью на *пятый, десятый* или *тот*, так как известно довольно распространенное использование единицы *пятое-десятое* вместе с единицей *то (и, да), се*:

- [Анна Петровна:] *Вы говорите, что Николай **то да се, пятое, десятое. Откуда вы его знаете?*** (Чех. Иванов) [Словарь... 1963: 720];

В. И. Даль вообще не дает отдельно *пятое-десятое*, а включает его в состав целого выражения *то, да се, да пятое, да десятое* со значением ‘пустословие’ [Толковый словарь... 1981: 433]. Однако примеры в данном словаре не представлены.

Однозначно все-таки трудно определить, является ли единица *пятое–десятое* (возьмем средний род, так как кодификации подверглась именно эта форма) цельной. Чтобы узнать, как воспринимают эту (эти) единицу (единицы) те, кто относятся к русскому языку профессионально — филологи — был проведен опрос, в котором предлагалось на примерах оценить, сколько единиц представлено — одна или две. В опросе участвовало 76 человек (7 мужчин, 69 женщин) от 17 до 50 лет (в основном от 18 до 23). Анкета содержала 25 вопросов — примеров из УП НКРЯ и ОРД. Опрашиваемым предлагалось определить, одна перед ними единица или две. Результаты эксперимента показали, что практически все опрошенные считают рассматриваемое явление одной единицей, если *пятое* и *десятое* не разделены предлогами или союзами. Например:

- *Потом была новая война / образовалась ООН / она снова решала / значит / задачи послевоенного дальнейшего развития и там третейский и пя-тое-десятое / все / что угодно на свете и мировое там и тому подобное.* [Беседа с социологом на общественно-политические темы (Москва) // Фонд «Общественное мнение», 2003].

Здесь 96% ответов (73 человека) пришлось на вариант «одна единица». В случаях же, где есть предлоги и союзы, подавляющее большинство человек решило, что это две разные единицы:

- *В большинстве случаев это мы пытаемся спи-сать на политику / на пятое / на десятое.* [Беседа с социологом на общественно-политические темы (Воронеж) // Фонд «Общественное мнение», 2003];
- *Если хотите / неприкосновенное / неприкосновенное. И оберегать его надо по-особому.* [Иванов, Борис Белоусов, муж] *Так / пошли по второму кругу.* [Бармин, Олег Жаков, муж, 64, 1905] *Ну что ж / я могу и по пятому / и десятому* [Сергей Герасимов. У озера, к/ф (1969)].

В первом примере доля тех, кто выбрал ответ «две единицы», составила 66,25% (53 человека); во втором — 85,2% (69 человек).

Однако нашлись любопытные комментарии, в которых предлагалось, что *пятое–десятое* — одна единица, которая может быть цельной или разорванной (паузой, союзом или предлогом). Кто-то назвал ее фразеологемой, видимо, руководствуясь тем, что «фразеологические единства не всегда образуют неподвижную,

застывшую массу неотделимых элементов с постоянным порядком слов. Иногда части фразеологического единства могут быть дистантными» [Виноградов В. В. 1977: 155].

Тот же самый вопрос возникает и в отношении отрицательных местоимений (например, *никто – ни у кого*). Однозначного ответа нет, но в случае с исследуемыми прагматами есть тенденция восприятия *пятого-десятого* без какого-либо разделения цельной прагматомой.

ЛИТЕРАТУРА

- Богданова-Бегларян Н. В., Асиновский А. С., Блинова О. В., Маркасова Е. В., Рыко А. И., Шерстинова Т. Ю. 2015 — Звуковой корпус русского языка: новая методология анализа устной речи. *Язык и метод: Русский язык в лингвистических исследованиях XXI века*. Вып. 2. Ред. Д. Шумска, К. Озга. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. С. 357–372.
- Богданова-Бегларян Н. В., Шерстинова Т. Ю., Блинова О. В., Мартыненко Г. Я. 2017 — Корпус «Один речевой день» в исследованиях социолингвистической вариативности русской разговорной речи. *Анализ разговорной русской речи (АР³-2017): Труды седьмого междисциплинарного семинара*. Науч. ред. Д. А. Кочаров, П. А. Скрелин. СПб.: Политехника-принт. С. 14–20.
- Виноградов В. В. 1977 — *Избранные труды. Лексикология и лексикография*. М.: Наука. 312 с.
- Даль В. И. 1981 — Толковый словарь живого великорусского языка в 4 томах. Т. 1. А–З. М. Русский язык. 2721 с.
- Кудлаева А. И. 2016 — Об одном из маркеров-аппроксиматоров русской устной речи (*пятое-десятое*). *РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 27. Сборник научных работ молодых филологов*. Отв. ред.: Т. Гузаиров (литературоведение), Е. Вельман-Омелина, А. Чекада (лингвистика). Тарту: Тартуский университет. С. 348–353.
- Кудлаева А. И. 2016 — Об особенностях употребления в русской устной речи форм *пятого* и *десятого*. *Актуальные проблемы современной науки*. № 2. Ред. М. И. Диброва, Н. И. Озерова (гл. ред.), Г. Н. Боева, В. В. Грибова и др. СПб.: Невский ин-т языка и культуры. С. 114–119.
- Мелерович А. М., Мокиенко В. М. 1997 — *Фразеологизмы в русской речи. Словарь*. М.: Русские словари. 863 с.
- Фразеологический словарь русского языка 1967* — Под ред. А. И. Молоткова. М.: Советская Энциклопедия. 544 с.

Русский язык повседневного общения: особенности функционирования в разных социальных группах. Коллективная монография 2016 — Отв. ред. Н. В. Богданова-Бегларян. СПб.: ЛАЙКА. 244 с.

КОЛИЧЕСТВЕННЫЕ КОНСТРУКЦИИ СО ЗНАЧЕНИЕМ *ПОЛОВИНА* В ЭСТОНСКОМ ЯЗЫКЕ: КОНТРАСТИВНЫЙ КОММЕНТАРИЙ

Лариса Муковская
(Тарту)

1. Средства выражения количественного значения *половина* в эстонском и русском языках.

1.1. В эстонском языке количественное значение половины передается при помощи слова *pool* ‘половина’, которое определяется в эстонской грамматической традиции как числительное. Образования со слитным написанием *pool* (*poolaasta* ‘полугодие, полгода’, *poosaar* ‘полуостров’) функционируют иначе (см. 2.1.5. и 2.2.2.).

История корня *pool* имеет несколько интерпретаций. Этимологический словарь эстонского языка определяет корень *pool* как прибалтийско-финский (ливск. *pīoļ*, водск. *pooli*, финск. *puoli*, ижорск. *pooli*, людик. *puoli*, вепск. *pol*) или финско-мордовский (эрз. *ʔpola*, мокш. *ʔpola*). Словарь, кроме того, содержит отсылки на более ранние предположения, что (а) этот прибалтийско-финский корень имеет параллели в дальних родственных языках с гласным переднего ряда (*peel*); (б) является индоевропейским (балто-славянским) заимствованием, ср., например, русск. *пол* [EES 2012]. В то же время угроведы традиционно возводят венг. *fél*, манс. *pāl*, хант. *pēlak*, коми-зыр. *pe.l*, удм. *pal*, мар. *pel*, морд. *pel*, фин. *ʔpieli*, самод. *pelle*, сельк. *pele* и др. [A magyar nyelv szótára 1984], имеющие общий компонент значения «половина», к общему корню древнего лексического фонда уральской эпохи.

1.2. В русской грамматике слово *половина* имеет все признаки имени существительного. «Элемент *пол-* (*полу-*), являющийся сокращением существительного *половина*, видимо, следует рассматривать как связанный корень, а образования типа *полукруг*, *полтонны*, *пол-окна* – как сложные слова» [Морфология 2013: 323], что противоречит традиционному определению *пол-* (*полу-*) как префикса. *Пол* допускает вставочный элемент между префиксом

(связанным корнем) и корнем: *пол чайной ложки соды, пол профессорской ставки* [Яковенко 2014: 81].

Русское *половина* восходит к индоевропейскому корню (*половина* < о.-с. *polъ*, р.п. *polu* < и.-е. *(s)p(h)el) [по Яковенко 2014: 80–81].

2. Семантика количественных конструкций со словом *pool* в эстонском и со словом *половина* в русском языках.

2.1. В текстах мы встречаем широкий спектр значений рассматриваемых слов, а также широкую омонимию.

2.1.1. Эти слова могут передавать предметные значения «сторона, часть (одна из двух); пол; середина»:

Kuu valgustatud pool ‘освещённая сторона Луны’

kontserdi teine pool – *вторая половина концерта*

lepingu pooled ‘договаривающиеся стороны’

kannataja pool ‘потерпевшая сторона’

õrnem pool/tugevam pool – *слабый пол/сильный пол*

valas klaasi poolest saadik ~ pooleni täis – *он налил стакан до половины*

Очевидно, употребление в значениях «сторона, половина / середина чего-либо» послужило в эстонском языке базой для возникновения производных элементов (например, послелогов), которые служат для передачи пространственных отношений:

sõidab Tallinna poole ‘едет в сторону Таллинна’

2.1.2. Слова *pool* в эстонском языке и *половина* в русском могут передавать (абсолютное) числовое значение:

kell on pool neli – *времени половина четвёртого*

2.1.3. Слова *pool* в эстонском и *половина* в русском могут передавать квантитативные значения:

pool aastat – *половина года*

pool õuna – *половина яблока*

2.1.4. Слова со значением «половина» могут употребляться в адвербиальном значении:

poole vähem – *наполовину меньше*

mõnulesin pooltukkudes tugitoolis ‘я наслаждался полудремля в кресле’

elas talus pool teenijana, pool kasulapsena ‘она жила на хуторе наполовину служанкой, наполовину приёмной дочерью’

2.1.5. В составе композитов для выражения качественных характеристик:

poolkasukas – полушубок, poolkõrb – полупустыня, pooltõde – полуправда, poolhaige – полубольной

Безусловно, совпадение базовых значений не означает полного совпадения всего спектра значений.

2.2. Предметом нашего обзора стали количественные именные группы, где слова *pool* и *половина* выступают в качестве количественного атрибута и занимают левую позицию по отношению к имени (предметному):

2.2.1. С существительными, обозначающими делимые объекты:

pool leiba – половина хлеба, полбуханки хлеба

2.2.2. С существительными, обозначающими временные промежутки. «Существительное-считаемый объект» оформляется как в количественной группе.

pool sajandit – половина столетия, pool aastat – половина года, pool kuud – половина месяца, pool päeva – половина дня, pool tundi – половина часа, pool minutit – половина минуты, pool suve – половина лета, pool juunit – половина июня

Эти конструкции могут быть распространены:

viis ja pool aastat – пять с половиной лет
iga poole tunni tagant – ?каждую половину часа, каждые полчаса

Если существительное, обозначающее временной промежуток, получает качественное определение (или определение, выделяющее из класса объектов), то как в эстонском, так и в русском языке необходима морфосинтаксическая трансформация:

**pool rasket aastat > raske poolaasta – трудные полгода*

В русском языке обращает на себя внимание употребление формы множественного числа прилагательного (**трудные** полчаса, **трудные** полмесяца и т.п.). Можно предположить следующее объяснение: в конструкции *трудный день* существительное *день* воспринимается как неделимый счётный объект, а в конструкции *трудные*

полдня содержится указание на составной компонент / часть дискретного множества (ср. *трудный текст – трудные предложения*).

selle pooletunni jooksul – в течение этого получаса
esimese pooltunni jooksul – в течение первого получаса

Интересно, что если «считаемый объект» получает диминутивный суффикс, то в эстонском языке сохраняется количественная конструкция с *pool*, а в русском количественная конструкция трансформируется в имя:

pool tunnikest – полчаса

Если существительное, обозначающее временной промежуток, само входит в состав количественного детерминанта, то «считаемые объекты» могут иметь при себе качественные определения, не подвергаясь трансформации:

pool aastat rasket tööd – ?половина года тяжёлой работы,
полгода тяжёлой работы

2.2.3. Со словами *миллион, тысяча, дюжина*, которые выступают как «считаемые объекты» и оформляются как таковые в количественной группе в эстонском языке:

pool miljardit, pool miljonit, pool tuhat, pool tosinat – полмиллиарда,
полмиллиона, полтысячи, полдюжины

Числительное *sada* 'сто' в эстонском языке и числительное *сто* в русском языке ведут себя иначе:

poolsada – полсотни

В эстонском языке возможно распространение конструкции, в русском необходима трансформация:

pool miljonit eurot – полмиллиона евро

2.2.4. Со словами, обозначающими единицы измерения объема, веса, длины, площади и т.п.:

pool liitrit, pool kilo, pool grammi, pool kilomeetrit, pool meetrit, pool hektarit, pool protsenti, pool portsjonit – пол-литра, полкилограмма,
полграмма, полкилометра, полметра, полгектара, полпроцента,
полпорции

Возможности распространения конструкции:

pool liitrit piima – пол-литра молока

2.2.5. Семантика *pool* может включать значение неопределённого количества, при этом неопределённое количество может мыслиться как неопределенно большое, так и неопределенно малое:

pool maailma – полмира

Ta ei teadnud pooli asjagi. – Он не знал и половины.

poole hinnaga – за полцены

taskus pole mul poolt pennigi – у меня в кармане [?]ни полпенни (ни гроша)

2.2.6. С абстрактными существительными, для обозначения неполноты проявления признака, связанного с ними.

Julge pealehakkamine on pool võitu. – Смелое начало – половина победы.

See on alles pool häda. – Это только полбеда.

Õige lähenemine probleemile on pool lahendust. – Верный подход к проблеме – это половина решения.

Jagatud mure on pool muret. – Разделённые заботы – это половина забот.

Свойство элементов со значением «половина» указывать на неполноту проявления признака можно усмотреть во многих фразеологически связанных выражениях (*устать до полусмерти*, *poole häälega* – вполголоса, *poolelt sõnalt* – с полуслова, *poole kõrvaga* – вполуха, *poole silmaga* – вполглаза и др.). Некоторые исследования усматривают в таких выражениях (где один объект из пары, особенно это касается парных частей тела, представляется как половина объекта, а целый объект как один) влияние финно-угорских языков (через мерянский язык Верхнего Поволжья) [Добродомов 2012, цит. по Шабалина 2014: 509]. В таких конструкциях присутствует и значение неполноты (которое может трактоваться как вариант представления отношения часть – целое).

2.2.7. Для обозначения части/части от целого, при этом отношение части и целого трактуется как вычленение или вычитание. Целое трактуется как размытое, не распадающееся на отдельные элементы.

pool raha ~ rahast on minu – половина [из этих] денег мои
Pool raha(st) jäeti üüri maksmiseks. – Половина денег [из денег]
оставлена для оплаты аренды.
Ta jättis üle poole arvest tasumata. – Он оставил более половины
счёта [от счёта] неоплаченной.

2.2.8. Для обозначения части от множества. При этом множество представляется как дисперсное, распадающееся на отдельные (составляющие) элементы. Каждый элемент **индивидуализируется** (в отличие от 2.2.1.).

pool-te-l õpilas-te-l oli töö tegemata
половина-Pl-AD учащийся-Pl-AD задание не было выполнено
'у половины учащихся задание не было выполнено'

Целое предстает как производное понятие. В этом случае отношение части и целого можно рассматривать как объединение. *Pool* в эстонском языке в таких структурах представляет часть множества, а форма множественного числа говорит о дисперсности множества. (ср.:

palju-d inimese-d
много-Pl люди-Pl
'много людей, многие люди'

В отличие от

palju inimesi
много-Sg люди-PartPl 'много людей'.

(См. также [Муковская – Муковский 2016])

В такие конструкции могут входить имена, обозначающие лица и не-лица.

pooled inimesed, raamatud, lilled
половина-Pl люди-Pl, книги-Pl, цветы-Pl
'половина людей, книг, цветов'
Peaegu pooled küpsised on söödud.
'Почти половина печенья (печенье-Pl) съедена'

Ср.:

Pea *pooled toad* olid tühjad. – *Üks pool toast* oli tühi.
'Почти половина комнат была пуста (были пусты). – Одна по-
лови́на комнаты [букв. от комнаты] была пуста.'

Иногда эти две конструкции в разговорной речи смешиваются:

Aednik müüs oma esimesele ostjale pooled oma õuntest.

‘Садовник продал своему первому покупателю половину своих яблок’

Таким образом, *pool* может выступать в количественных конструкциях как квантификатор (форма ед. ч.), так и для выражения отношений часть – целое (форма ед. или мн. ч.).

Представленная таксономия не претендует на всеохватность и не рассматривает случаи переноса значений, которые можно усмотреть в устойчивых выражениях. Интересный пример одного из таких переносов находим в выражении *kolme poolega peegel* ‘зеркало в три створки, трюмо’.

ВЫВОДЫ

Количественные именные группы (а также образования, трактуемые как префиксальные или композиты) передают значения определенного и неопределённого количества. Определённое количество представлено значением половины (точнее, половины делимого объекта). Неопределённое количество представлено значением неопределённо малого и неопределённо большого количества.

Образования с *pool* в эстонском языке и *пол-(полу-)* в русском могут передавать значение неполноты (неполноты проявления признака, отсутствия признака). Значение неполноты соотносится со значением части (части от целого).

Рассматриваемые конструкции (образования) представляют отношения часть – целое. При этом целое может представлять как множество. Множество может быть представлено как парное, дисперсное (состоящее из отдельных однородных элементов) и как размытое неопределённое (вещественное) множество.

Количественный детерминант в рассматриваемых конструкциях может быть представлен только словом *pool/половина*, либо сочетанием *pool/половина* + существительное со значением меры (меры длины, веса, объёма и т.п.). В любом случае, единицы таких конструкций оформляются по правилам соответствующего языка: в эстонском как числительное + существительное, в русском — счетное слово + существительное. Принципиально формально-структурные

различия проявляются в оформлении конструкций, представляющих множество индивидуализированных объектов (см. 2.2.8).

ЛИТЕРАТУРА

- Добродомов И. Г. 2012 — Из мерянского вклада в русское словопроизводство (вполглаза, вполуха, вполплеча). <http://merjamaa.ru/>: История народа меря. Электронный ресурс.
- Богданов, С. И. и др. 2013 — *Морфология современного русского языка*. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета.
- Муковская Л. Ю., Муковский О. Л. 2016 — Конструкции «количественное числительное во множественном числе + существительное» в эстонском языке: семантический анализ. *Университетский научный журнал*. № 20. СПб. 51–59.
- Шабалина Е. В. 2014 — К семантике числовой аномалии: половина и полтора. *Числовой код в разных языках и культурах*. М.: ЛЕНАНД. 508–513.
- Яковенко Е. Б. 2014 — Взять себе в пару или найти свою половинку?.. (семантика деления пополам, увеличения вдвое и парности в разных языках). Логический анализ языка. *Числовой код в разных языках и культурах*. М.: ЛЕНАНД. 80–88.
- Benkő, L. Főszerk. 1984 — *A magyar nyelv történeti–etimológiai szótára*. Вр. EES 2012 — Eesti Etimoloogiasõnaraamat. koost. ja toim. Metsmägi, I., Sedrik, M., Soosaar, S–E. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus. В электронном виде: <http://www.eki.ee/dict/ety/>

КОЛИЧЕСТВЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ УСТНЫХ «ПРЕДЛОЖЕНИЙ» В ПОВСЕДНЕВНОЙ РЕЧИ В СОЦИОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Анфиса Наумова
(Санкт-Петербург)

На повседневную речь человека влияют самые разные факторы, касающиеся не только лингвистики, но и физиологии, социолингвистики, психолингвистики, прагматики, когнитивистики, семиотики, антропологии. Психолингвистические факторы включают в себя психологические особенности говорящего, например, его психотип, склонность к интроверсии или экстраверсии, уровень невротизма и тому подобное. Социолингвистический аспект определяют такие социологические показатели, как возраст, гендер, профессия, уровень речевой компетенции [Богданова 2010: 29–40] для носителей языка и уровень владения языком для иностранцев, отношения между говорящими и другие.

Все это определяет необходимость междисциплинарного подхода в изучении живой речи [Kanu 2009; Kreiman, Sidtis 2011; Потапова и др. 2015] и, в частности, выявления наиболее значимых социологических показателей. Эта проблема стала одной из задач современного исследования дискурса. Какие факторы оказывают наиболее существенное влияние на то, как мы говорим? Зависит ли наша речь только от нас самих или же определяется в том числе такими причинами, которые мы не можем изменить? Каким именно образом наша социальная роль в каждом конкретном коммуникативном эпизоде может повлиять на нашу речь? В данной статье предпринята попытка ответить на некоторые из этих вопросов.

В качестве материала исследования был использован корпус устных текстов «Один речевой день» (ОРД) [Асиновский и др. 2008: 488–494; Богданова и др. 2009: 38–44; Богданова-Бегларян 2014; Богданова-Бегларян и др. 2015: 357–372] [8, 9, 11]. Этот проект разрабатывается на филологическом факультете СПбГУ с целью анализа повседневной речи на самых разных уровнях в междисциплинарном аспекте. Принцип аудиозаписи следует из названия

корпуса: информант фиксирует всю свою речевую коммуникацию в течение суток на диктофон. Материал, полученный таким образом, наиболее естественен по сравнению с записью в лабораторных условиях. Также участники эксперимента заполняют социальные и психологические анкеты, что позволяет вносить в корпус определенный набор метаданных, включающих в себя психолингвистические и социолингвистические характеристики информантов. На материале этого корпуса выполнено уже много лингвистических исследований [Зобнина 2009: 99–109; Баева 2014: 48–57; Ермолова 2014: 21–30; Богданова-Бегларян 2016].

На сегодняшний день корпус ОРД насчитывает более 1250 часов аудиозаписей, полученных от 128 информантов и более 1000 их коммуникантов, представителей различных социальных групп. Исследовательский материал составляют 2800 макроэпизодов речевой коммуникации [Bogdanova-Beglarian 2017: 503–511].

Корпус ОРД предоставляет исследователю возможность изучать спонтанную повседневную речь не только с сугубо лингвистической точки зрения, но и с позиции психо- и социолингвистики.

Для данного исследования из корпуса ОРД была специальным образом сформирована выборка, в которой сбалансированно представлены гендерные, возрастные и профессиональные группы. Для этого было отобрано десять макроэпизодов. Весь речевой материал был проаннотирован, и из отобранных эпизодов были выделены предикатные группы. Общий объем исследования — 961 предикатная группа, распределение которых по гендеру, возрасту и профессиям показано в Таблице 1.

Гендерные группы	Возрастные группы	Профессиональные группы
Речь информантов-мужчин (402 предикатные группы)	Речь информантов до 30 лет включительно (331 предикатная группа)	Речь IT-специалистов (161 предикатная группа)
Речь информантов-женщин (559 предикатных групп)	Речь информантов от 31 года до 45 лет (336 предикатных групп)	Речь работников сферы образования (232 предикатных группы)
	Речь информантов старше 45 лет (294 предикатные группы)	Речь офисных работников (190 предикатных групп)
		Речь представителей творческих профессий (179 предикатных групп)
		Речь представителей гуманитарных наук (150 предикатных групп)
		Речь представителей силовых структур (49 предикатных групп)

Таблица 1. Распределение предикатных групп по гендеру, возрасту и профессиям

Такой объем материала можно считать достаточно репрезентативным для предположения о наличии некоторых тенденций, описанных ниже.

Многими учеными признается, что в устной речи нет однозначных критериев выделения предложения. По этой причине исследователями предлагаются другие категории для обозначения «устных предложений»: высказывания [Бахтин 1986: 258], клаузы [Тестелец 2001: 229–268], элементарные дискурсивные единицы (ЭДЕ) [Кибрик, Подлесская 2009] и прочие. В данной работе мы решили исследовать устную речь с точки зрения предикатных групп. Они представляют собой предикат и зависимые от него слова. Выбор предикатной группы в качестве исследуемой единицы объясняется тем, что в данном исследовании мы ориентированы на синтаксический аспект речи. Понятие предикатной группы наиболее близко к клаузе, однако в качестве ядра «предложения» здесь может выступать не только глагол, но и другие части речи, употребленные в роли сказуемого.

В свою очередь внутри отобранных групп выделяются синтаксические элементы. Один синтаксический элемент равен графическому слову за исключением случаев фразеологического сращения [Виноградов 1977: 140–161], составных союзов и некоторых частиц (компоненты которых не могут быть разделены другими словами). На данном этапе в исследованном материале таких сращений, союзов и частиц было обнаружено всего 6, а именно:

- иметь в виду
я имею в виду ... (мужчина, 24 года, офисный работник)
- на самом деле
на самом деле / что бы там ни говорили / (мужчина, 24 года, офисный работник)
- в смысле
и ни одной у меня (...) лишней / в смысле пропавшей нету // (мужчина, 62 года, IT-специалист)
- вряд ли
но вряд ли ему это будет интересно / (мужчина, 53 года, работник сферы образования)
- потому что
потому что занято было место // (женщина, 48 лет, IT-специалист)
- как бы
ну как бы дают какую-нибудь фигурьку там (мужчина, 31 год, представитель творческой профессии)

Заминки, обрывы, неречевые хезитативы в работе не учитывались как имеющие лишь косвенное отношение к синтаксической структуре высказывания. Паузы учитывались при делении предикатных групп в сложных случаях.

- *помидорку я нашел //* ***П** *холодная правда //* (мужчина, 62 года, IT-специалист)

Проаннотированные предикатные группы, а также информация об их объеме, левой и правой дистантности были занесены в базу данных. Под объемом в данном случае понимается количество синтаксических элементов в группе, под левой дистантностью — количество элементов до предиката, под правой — после.

Далее эти количественные характеристики предикатных групп были описаны в целом и для каждой социальной группы (по гендеру, возрасту и профессиональной принадлежности) в отдельности. Полученные данные были подвергнуты статистическому анализу, в результате чего получены таблицы, представленные ниже.

	Общее количество групп	Среднее значение	Минимальное значение	Максимальное значение	Стандартное отклонение
Объем	961	4.37	1	17	2.23
Левая дистантность	961	2.54	0	11	1.88
Правая дистантность	961	0.84	0	10	1.38

Таблица 2. Количественные данные по всем предикатным группам

Количественные данные по мужским предикатным группам		Объем	Левая дист-ть	Правая дист-ть
		402	402	402
		4.45	2.53	0.92
		1	0	0
		17	11	10
		2.44	1.97	1.6
Количественные данные по женским предикатным группам		Объем	Левая дист-ть	Правая дист-ть
		559	559	559
		4.31	2.54	0.78
		1	0	0
		14	10	7
		2.07	1.81	1.21

Таблица 3. Количественные данные по мужским и по женским предикатным группам

В Таблицах 2 и 3 указаны количественные данные об объеме предикатных групп в целом, левых ветвей (Левая дистантность) и правых ветвей (Правая дистантность), а также количество анализируемых единиц, их среднее значение (округлено до сотых), минимальное значение, максимальное значение и стандартное отклонение (округлено до сотых).

Анализ частотных таблиц и позволяет сделать некоторые предварительные выводы о строении предикатных групп в устной речи.

Было выявлено, что объем предикатных групп зависит от пола говорящего незначительно.

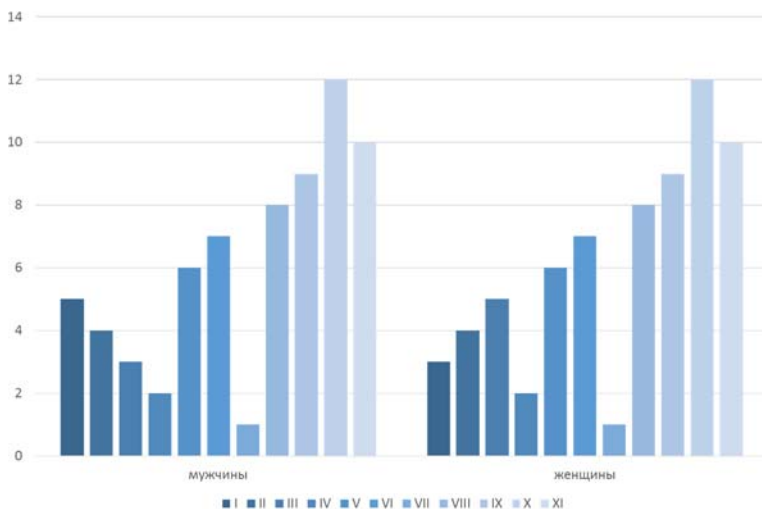


Рисунок 1. Объем самых частотных предикатных групп у мужчин и у женщин

Самая частотная группа (I) у мужчин состоит в среднем из 5-и элементов, на втором месте (II) — из 4-х элементов, на третьем (III) — из 3-х. У женщин наоборот — из 3-х (I), 4-х (II) и 5-и (III) элементов соответственно (см. Рис. 1). Примечательно, что далее распределение у всех информантов одинаковое вплоть до 11-й по частотности (XI) группы, что дает почву для размышлений: выявленная особенность — тенденция или случайность? Думается, что продолжение исследований в этой области на большем количестве макроэпизодов речи информантов поможет ответить на этот вопрос.

Неясно, за счет левой или правой дистантности создается разница в строении самых частотных предикатных групп у женщин и у мужчин — гендерные различия в структуре предикатной группы есть и слева, и справа от предиката.

Минимальный размер предикатной группы у всех информантов ожидаемо равен одному элементу. Максимальный размер на исследованном материале составляет 17 элементов у мужчин и 14 у женщин. Это, конечно, единичные случаи, однако интересно, что разница создается здесь в основном за счет правой дистантности. Средний же объем предикатной группы у информантов-мужчин и у информантов-женщин почти одинаковый — 4.45 и 4.31 элемента соответственно.

На данный момент мы можем лишь сказать о том, что самая частотная предикатная группа говорящих-мужчин в среднем на два элемента больше таковой у говорящих-женщин, но в целом различия не являются значимыми.

Что касается возраста, то по нашим данным он также не сильно влияет на количественные характеристики предикатных групп в речи говорящего. Однако и тут были обнаружены некоторые интересные тенденции.

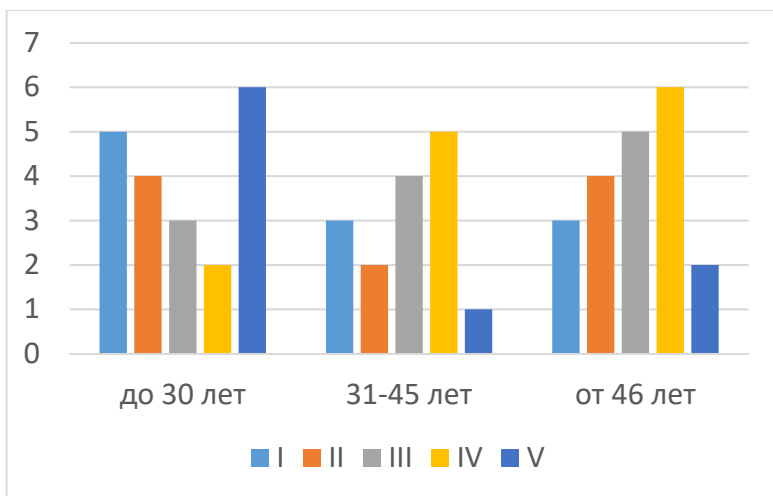


Рисунок 2. Объем самых частотных предикатных групп у информантов разных возрастов

На Рис. 2 представлена гистограмма распределения количества слов в самых частотных предикатных группах по возрастам. Мы видим, что для младшей возрастной группы (до 30 лет включительно) неожиданно самой частотной предикатной группой (I) оказалась 5-элементная, а за ней идут группы из 4-х (II), 3-х (III) и 2-х (IV) элементов соответственно. В то же время в старшей возрастной группе (от 46 лет), напротив, самой частотной предикатной группой (I) является 2-элементная и далее по возрастанию — группы из 3-х (II), 4-х (III) и 5-ти (IV) элементов. Распределение же этого показателя у средней возрастной группы (от 31 год до 45 лет включительно) по своему характеру ближе к старшей группе, чем к младшей — 3 (I), 2 (II), 4 (III) и 5 (IV) элементов соответственно. Отсюда мы можем сделать вывод о том, что количество слов в устных «предложениях» молодежи отличается от такового у людей старше 30 лет.

В отличие от категории пола, различия в возрастной категории создаются за счет левой дистантности (см. Табл. 4). То есть меняется количество элементов до предиката (2.83, 2.09 и 2.71 элемента в младшей, средней и старшей группе соответственно), но не после него (0.82, 0.81 и 0.88 элементов соответственно).

	Левая дистантность					Правая дистантность				
	Общее количество групп	Среднее значение	Минимальное значение	Максимальное значение	Стандартное отклонение	Общее количество групп	Среднее значение	Минимальное значение	Максимальное значение	Стандартное отклонение
все группы	961	2.54	0	11	1.88	961	0.84	0	10	1.38
младшая	331	2.83	0	10	1.94	331	0.82	0	10	1.37
средняя	336	2.09	0	8	1.7	336	0.81	0	9	1.27
старшая	294	2.71	0	11	1.92	294	0.88	0	9	1.52

Таблица 4. Левая и правая дистантности в предикатных группах по возрастам

Минимальный размер предикатной группы опять же — ожидаемо — для информантов всех возрастов равен одному элементу. Максимальный размер предикатной группы в младшей группе составляет 17 элементов, в средней — 13, в старшей — 15. Оказалось, что средний объем устного «предложения» в средней возрастной группе самый маленький — 3.9 элемента. В то время как у представителей старшей возрастной группы этот показатель составляет 4.59 элемента, чуть меньше, чем у представителей младшей возрастной группы — 4.66 элемента.

Таким образом, говоря о влиянии возраста на речь говорящего, мы можем сказать о тенденции к увеличению объема предикатной группы у молодежи по сравнению с людьми старше 30 лет. Тем не менее, средний размер устного «предложения» у представителей младшей и старшей возрастной группы почти одинаков.

Самые большие различия в количественных характеристиках были обнаружены между предикатными группами в речи говорящих разных профессиональных групп (см. Рис. 3). Наиболее объемные предикатные группы оказались у работников образования и гуманитариев, что предсказуемо. Однако количество предикатных групп, отобранных из речи представителей каждой профессии, недостаточно репрезентативно для того, чтобы делать окончательные выводы. Следует, тем не менее, отметить, что и здесь разница создается в основном за счет левой дистантности (от 1.9 до 3 элементов слева от предиката и от 0.5 до 1 элемента справа от него).

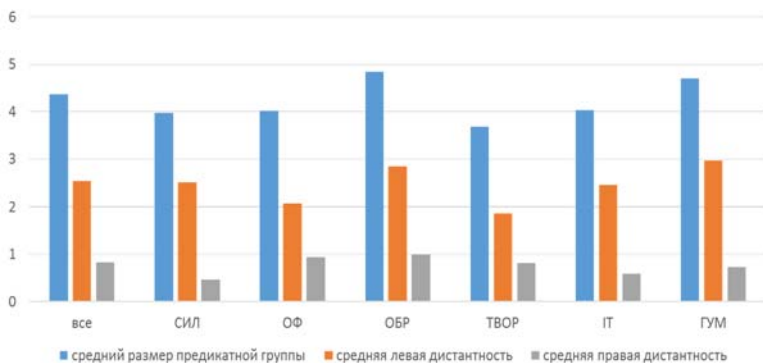


Рисунок 3. Количественные характеристики предикатных групп по профессиям

Минимальный размер предикатной группы также ожидаемо у всех профессиональных групп равен одному элементу, в то время как максимальный колеблется от 8-и элементов (у представителей силовых структур) до 17-и элементов (у офисных работников). Средний объем устного «предложения» самый большой у работников образования (4.85 элемента) и у представителей гуманитарных наук (4.7 элемента), затем идут IT-специалисты (4.03 элемента), офисные работники (4.01 элемента) и представители силовых структур (3.98 элемента), самый маленький этот показатель оказался у представителей творческих профессий (3.69 элемента).

Основываясь на полученных данных, трудно сделать вывод об особенностях конкретных профессиональных групп, однако можно предположить, что принадлежность к той или иной из них определяет количественные характеристики речи говорящего в большей степени, чем пол или возраст.

Итак, из всего вышеизложенного можно сделать следующие предварительные выводы, имеющие характер предположений: 1) количественные характеристики предикатных групп в речи, вероятно, не зависят от пола говорящего; 2) средний объем предикатной группы чуть меньше в речи людей среднего возраста, в то время как младшая и старшая группы по этому показателю различаются лишь на 0.07 элемента; 3) наибольшие различия в размере предикатной группы наблюдаются среди представителей разных профессий; 4) объем предикатных групп меняется за счет левой дистантности [Мартыненко 2015: 371–378], в то время как правая дистантность у мужчин и женщин различного возраста и профессий колеблется от 0 до 1 элемента.

Сделанные выводы являются предварительными, так как полученных в ходе работы данных недостаточно для того, чтобы делать окончательные выводы. Однако данная выборка материала позволяет убедиться в эффективности подобного анализа предикатных групп и выявить наиболее вероятные тенденции. По этой причине к перспективам исследования следует отнести прежде всего проведение исследования на более репрезентативном материале.

ЛИТЕРАТУРА

- Bogdanova-Beglarian, N., Sherstinova, T., Blinova, O., Martynenko, G. 2017 — *Linguistic Features and Sociolinguistic Variability in Everyday Spoken Russian*. In: A. Karpov et al. (Eds.): SPECOM 2017, LNAI 10458.
- Kanu A. M. 2009 — *Reflections in Communications. An Interdisciplinary Approach*. University Press of America.
- Kreiman, J. and Sidtis, S. 2011 — *Foundations of Voice Studies. An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception*. Wiley-Blackwell.
- Асиновский А. С., Богданова Н. В., Русакова М. В., Степанова С. Б., Шерстинова Т. Ю. 2008 — Звуковой корпус русского языка повседневного общения «Один речевой день»: концепция и состояние формирования *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии*. Выпуск 7 (14). По материалам ежегодной международной конференции «Диалог» / Гл. ред. А. Е. Кибрик. М.
- Баева Е. М. 2014 — О способах социолингвистической балансировки устного корпуса (на примере «Одного речевого дня»). *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. Вып. 4 (28). Пермь.
- Бахтин М. М. 1986 — *Эстетика словесного творчества/Походаев В. С. М.*
- Богданова Н. В. 2010 — Уровень речевой компетенции как реальная социальная характеристика говорящего, определяющая его речь. *Материалы XXXVIII международной филологической конференции*. Выпуск 22. *Полевая лингвистика. Интегральное моделирование звуковой формы естественных языков*. 16–20 марта 2009 года / Отв. ред. А. С. Асиновский, науч. ред. Н. В. Богданова. СПб.
- Богданова Н. В., Асиновский А. С., Русакова М. В., Рыко А. И., Степанова С. Б., Шерстинова Т. Ю. 2009 — Звуковой корпус как способ мониторинга и фиксации разных форм естественного языка. *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: материалы международной конференции «Диалог'2009»*. М.
- Богданова-Бегларян Н. В. (отв. ред.) 2014 — *Звуковой корпус как материал для анализа русской речи*. Коллективная монография. СПб.
- Богданова-Бегларян Н. В., Асиновский А. С., Блинова О. В., Маркасова Е. В., Рыко А. И., Шерстинова Т. Ю. 2015 — Звуковой корпус русского языка: новая методология анализа устной речи. *Язык и метод: Русский язык в лингвистических исследованиях XXI века*. Вып. 2 / Ред. Д. Шумска, К. Озга. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Богданова-Бегларян Н. В. (отв. ред.) 2016 — *Русский язык повседневного общения: особенности функционирования в разных социальных группах*. Коллективная монография. ЛАЙКА. СПб.
- Виноградов В. В. 1977 — Об основных типах фразеологических единиц в русском языке. *Виноградов В. В. Избранные труды. Лексикология и лексикография*. М.

- Ермолова О. Б. 2014 — «Один речевой день» говорящего с точки зрения прагматики. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. Вып. 3 (27).
- Зобнина Е. А. 2009 — *Перспективы использования звукового корпуса «один речевой день» в преподавании русского языка как иностранного* [Текст]. Мир русского слова. № 4.
- Кибрик А. А., Подлесская В. И. (ред.) 2009 — Рассказы о сновидениях. *Корпусное исследование устного русского дискурса*. М.
- Мартыненко Г. Я. 2015 — Синтаксис живой спонтанной речи: симметрия линейных порядков. *Корпусная лингвистика. Труды международной конференции*. Ред. В. П. Захаров, О. А. Митрофанова, М. В. Хохлова, СПб.
- Потапова Р. К., Потапов В. В., Лебедева Н. Н., Агибалова Т. В. 2015 — *Междисциплинарность в исследовании речевой полиинформативности*. М.
- Тестелец Я. Г. 2001 — Глава IV. Предложение и клауза. *Введение в общий синтаксис*. М.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭСТОНИЗМОВ В ГОВОРАХ РУССКОГО СТАРОЖИЛЬЧЕСКОГО НАСЕЛЕНИЯ ЭСТОНИИ

Янели Нылванд
(Тарту)

Современный мир дает нам возможность взаимодействовать с разными культурами и нациями. Хорошо заметно это и в Эстонии, где можно встретить людей разных наций, имеющих свои традиции. «В зоне Причудья издавна соприкасались друг с другом разные этнические группы и культуры» [Моора 1964: 5]. Жители этих областей — носители говоров (как эстонских, так и русских).

Однако русские говоры этих территорий не однородны: с точки зрения речевых особенностей здесь противопоставляются а) говоры русского населения, проживающего на западном побережье Чудского озера, и б) говоры русского православного населения по северному берегу Чудского озера [Кюльмоя 2007: 125].

Диалектная лексика, в том числе, диалектные заимствования из контактирующих языков и диалектов, является живым свидетельством истории контактирования представителей двух этносов.

Когда русские расселились на побережье Причудья, они арендовали у эстонских помещиков под дома и огороды небольшие участки земли. Для того чтобы содержать своё хозяйство, многие занимались рыболовством. Места лова также арендовали у помещиков. Наряду с рыболовством здесь был развит отход на строительные работы — в города, помещичьи мызы и крестьянские хутора. Женщины занимались выращиванием на продажу огородных культур, главным образом лука, затем моркови и других овощей. Как писала Елизавета Рихтер, совмещение таких занятий, как рыболовство, отхожий промысел, огородничество, было характерно почти для каждой семьи. [Рихтер 1976: 33]

Многие русские старожилы ездили на работу в города или другие деревни, сёла. В процессе работы происходило общение с эс-

тонцами. При общении обе стороны обменивались своими знаниями. При обмене знаниями и общении они заимствовали новые слова и в свой родной язык: заимствование происходило из эстонского языка в диалект староверов и наоборот.

Все это способствовало развитию двуязычия, которое, однако, нельзя считать полным и всеобщим.

И. П. Кюльмоя также писала, что «Эти люди усвоили эстонский язык, как правило, уже в детстве, работая “в эстонцах”, то есть пастухами, батраками на эстонских хуторах. Поэтому чаще всего заимствованная лексика в говорах относится к сфере бытовых реалий. Эстонские слова употребляются в случае потребности в наименовании новой вещи, нового явления. Вместе с реалией заимствуется и её наименование» [Кюльмоя 2004: 155]

Чтобы понимать друг друга, учили не только новые слова, но и узнавали новые сведения, учились разбираться в новых предметах, которые этими словами назывались. Например:

- 1) орудие труда — соломорезка, явно было освоено одним из наших информантов-староверов (1926 г.р.) в эстонской трудовой среде, так как единственным названием для этого предмета в его речи остается эстонское слово *hekslimasin*;
- 2) щелочной камень — в речи информанта встречается калька с эстонского слова: *мыльный камень (seebikivi)* — «Мыло варили сами. Когда поросят били, вот кишки скопляли, мыли их, наверное, и потом с этого варили мыло себе. Мыло ведь не покупали, ничего не было. Продавали камень ... *мыльный камень* назывался, в коробках таких ... ».

«Лексика старообрядцев пополняется названиями тех реалий, которые в силу жизненной необходимости были заимствованы из языка соседей» [Лённгрен 1994:14]

Часто новое знание усваивалось вместе с иноязычным словом, и это слово, возможно, осознавалось, как престижное. Например:

Общерусское слово	Русское диалектное слово	Эстонское слово
<i>кладовка</i>	<i>шафрэйка</i>	<i>sahver</i>
<i>вьюшка</i>	<i>шйбер</i>	<i>siiber</i>
<i>вино</i>	<i>вейн</i>	<i>vein</i>
<i>санки</i>	<i>кэльки</i>	<i>kelk</i>
<i>лестница</i>	<i>трэпка</i>	<i>trepp</i>
<i>мучная похлёбка</i>	<i>кёрта</i>	<i>kört</i>
<i>клубника</i>	<i>ма́зика</i>	<i>maasikas</i>
<i>воронка</i>	<i>трехтель</i>	<i>lehter</i>
Пример из речи информанта: ... <i>трехтэл 'а бёл 'и 'е пал 'ца / б 'ер 'озоваја бálка тóкали тудá фтрэхтэл'</i> (архив кафедры рус. яз. ТУ, 1972)		

Заемствования языковых и культурных особенностей взаимны: и в эстонском языке и культуре можно увидеть влияние и заимствования из русского языка. Например:

Эстонское диалектное слово	Русское слово
<i>Kartohk</i>	<i>картошка</i>
<i>baranka / paranka</i>	<i>баранка</i>
<i>kapustas / kapsas</i>	<i>капуста</i>

Многие представители русского старожильского населения Эстонии являются двуязычными, то есть владеют русским и эстонским языками. Носители говоров владеют эстонским языком в разной степени.

Некоторые респонденты свободно владеют двумя языками, другие владеют эстонским языком пассивно (понимают, но плохо говорят) или не владеют эстонским языком вовсе.

Несмотря на уровень развития и владения языками, языки у одного носителя, как правило, в речи смешиваются. Такое смешение можно назвать переключением кодов. Елена Мадден отмечает, что у детей, в основном, переключение кодов происходит в зависимости от того, какое слово им легче и быстрее вспомнить. Обычно извлекается у ребёнка из памяти то слово, которое он использует чаще или которое употреблял недавно. [Мадден 2008: 50]

У взрослых, в отличие от детей, переключение кодов бывает вполне сознательным. Причиной этого может являться то, что в своем родном языке не находится данного слова для названия той

или другой реалии или второй язык развит на более низком уровне и респондент владеет им только в определённых сферах.

На выбор языка в речи может повлиять эмоциональное отношение к языку. Например, носитель языка при общении первым вспоминает слово на том языке, с которым у него связаны более сильные эмоции. Обычно в таких случаях ассоциация соединяет определённый предмет с одним из языков крепче, чем с другим. [Мадден 2008: 51]

Сильным языком становится тот язык, который для говорящего важнее, т. е. у него возникает желание и потребность говорить и общаться с носителями этого языка. Как правило, такая потребность возникает при активных внутриэтнических контактах. В таких случаях у носителя языка сохраняется свой национальный язык и в определённой степени усваивается второй язык [Коган 1995: 11]. Однако межэтнические контакты также влияют на «иерархию» языков: активное общение с представителями иной этнической группы должно приводить к активизации второго языка.

При общении респондент, владеющий двумя языками свободно, выбирает более подходящий для ситуации язык, т. е. общаясь с эстонцем, он говорит свободно по-эстонски, с русскоязычным собеседником переходит на русский язык. При общении на русском языке респондент может использовать эстонский язык, например для перевода какого-нибудь слова или для пояснения чего-нибудь.

Респонденты, которые владеют эстонским в меньшей степени, часто используют эстонское слово в виде цитаты или же для пояснения русского.

На материале русских старожильческих говоров Эстонии постараемся рассмотреть, при каких обстоятельствах респонденты используют эстонские слова; как и почему они переключаются с русского языка на эстонский язык.

В. В. Мюркхейн писала, что переселенческие русские говоры Эстонии развивались в условиях «определённой территориальной языковой изолированности, иноязычного окружения и <что важно> — относительно слабого воздействия односистемного литературного языка» Эти обстоятельства «способствовали как возникновению в них явлений-инноваций, так и отложению явлений-архаизмов» [Мюркхейн 1974: 115].

Эти факторы являются «универсальными» для населения Западного и Северного Причудья, однако есть и такие факторы, которыми данные группы населения различаются. Основное различие — конфессиональное, которое приводило и к тому, что контакты с эстонским населением были развиты в различной степени:

- 1) в Зап. Причудье преобладают старообрядцы, в меньшей степени представлено новообрядческое русское население, деревни являются в основном моноэтническими (рускими);
- 2) в Сев. Причудье проживало новообрядческое население, а также довольно много так называемых «полуверцев» — то есть представителей смешанного православно-лютеранского и русско-эстонского населения, полиэтническое население деревень здесь — обычное дело.

Как пишет Я. В. Мызникова, языковое «взаимодействие всегда обусловлено и определяется необходимостью общения между представителями разных этнических и языковых групп, вступающих между собой в интенсивные связи» [Мызникова 2014: 10].

Мы можем представить языковую биографию обобщенного представителя Западного Причудья: русское окружение в повседневной жизни, общение с эстонским населением во время экономических и трудовых контактов; школьное образование на русском языке за редким исключением. Поэтому эстонским языком владеют далеко не все и, как правило, не в совершенстве. Обобщенный житель Северного Причудья контактирует с эстонским языком гораздо больше, он даже сам может быть лютеранином и эстонский язык оказывается для него в этом случае языком религии.

В речи представителей групп русского старожильческого населения наблюдаются как заимствования из эстонского языка, так и вкрапления.

I. ВКРАПЛЕНИЯ

В диалекте Западного Причудья встречаются три функционально разных типа вкраплений:

Тип вкрапления	Пример
1. Объясняют значение русского слова — эстонский язык как язык-посредник	<А сметана это что вы называли, не сливки сметаной называли?> Ф.: Не-ет, <i>xáпукоор</i> [harukoog], сметана. <i>Пийриссаар</i>
2. Не знают / не помнят / нет собственно русского соответствия	С.: Ён тоже в нас и жил, а пошёл на охоту, от меня ещё взял... Он, знаешь что, <i>салакюот</i> [<i>salaküüt</i> 'браконьер'], охотник был. <i>Дер. Костина</i> Р.: Ты знаешь, Вера, колючка, колючка такая – это <i>õхакад</i> -то [ohakas]. В.: Ну это чертополох или что? Р.: А может быть. <i>дер. Ротчина</i> В.: Теперь к вашему этому « <i>Пейпси-тáлунику</i> »-то [peipsitalunik 'причудский хуторянин'] меньше будет наверное <мимо вас народу ездить>, если там сделают дорогу... Р.: Покупает два... <i>веэраттас</i> [vesiratas]... Это шчо? В.: Катамаран. <...> Покупают такие, шчо могут, которые <i>вайвад рембнти</i> [vajavad remonti '...']. Такие могут быть. <i>дер. Ротчина</i>
3. Экспрессивная функция — переключение кода как способ привлечения внимания к предмету разговора	Т.: Разговор у нас <i>õelda</i> ['сказать'] будет такой, что Ээро, слышал ли ты, ему годов уже по-за шестьдесят, и слышал ли он. <i>Пийриссаар</i>

В диалекте Северного Причудья обнаружены, на данном этапе работы, примеры вкраплений только в одной функции:

Тип вкрапления	Пример
1. Объясняют значение русского слова — эстонский язык как язык-посредник	Ahjuroop. Кочерга. Клюка, по-эстонски <i>ahjuroop</i> , ухват и были для переноски ... <i>Вайкла. 1972</i> Soojamüür. Тепловой щит печи. Русская тепла не даёт, плиту и тёплую стенку — <i>soemüür. Лийвакюла. 1972</i> Tõrvane puu. Тушили уголья для лошадей смолна́к, значит <i>tõrvane puu. Вайкла. 1972</i>

II. ЗАИМСТВОВАНИЯ

Западное Причудье — заимствований немного, они представляют собой более или менее конечный список. Могут объясняться тем, что эстонцы а) зачастую строили дома жителям Причудья, б) изготовляли и продавали домашнюю утварь.

- **шафрейка** (эст. *sahver* кладовка) Летом там холодное называем, что она холодная. <...> Так у нас <комната> холодная сделана, вот была *шафрейкой*, а сделали холодной комнатой... *Пи́йриссаар* С *шафрейки* была лестница на чердак. *дер. Колькья*
- **трепка / трепочка** (эст. *trepp* лестница) А как вот эту лесенку называют как-то? - Лестница. - А крылечко? – Нет, *трепка* можно назвать, *трепочка*, но мы называем по лестнице. Лестница. *Пи́йриссаар* Так они вот переставили уже, где дверь так эта калидор сделали, где окно было. А где *трепка*, там их комната сделана ещё. Там всё перестрояно, там раньше были *шафрейки*, клали там муку в сундуки. *дер. Колькья*
- **кóрфик** (эст. *korv* корзина) ... наверно, женщина на аккордеоне стала играть. Дети при... такой большой *корфик* конфет — это от волости, наверно, дала, но вот все эстонские песни. *дер. Костино*.
- **визик** (эст. *viisud* лапти) *Визики* плёл <дед> ... они выходят как в клеточку... *дер. Колькья*

Северное Причудье — заимствований значительно больше, они затрагивают большее число тем, хотя есть и «универсальные» для русских говоров Эстонии лексемы: калика, шафрейка и др.

- **Sarikad.** Балки. Ја в'иб'ирау акурáтн'ик'и на сáр'ик'и, тóн'ик'и ја тонк'ие не брау крижа на сáр'иках на заводу р'езали дровна дл'á крижи *Лийвакюла. 1972*
- **Mantel.** Пальто. **Sussid.** Тапочки. Зд'ивáј *mántel* и *сусс'ид* снóк вон. *Лийвакюла. 1972*
- **Tohter.** Врач. Ја хад'ив в Ийзаку врачу к *tóхтару* *Лийвакюла. 1972*
- **Pves.** Рысь. рядом ходя *úлвесы* *Лийвакюла. 1969*
- **Kopsik.** Ковшик. **Keris.** Каменка. Бáн'а зád'и и мýтца и пáр'ица је лáфка скам'ејк'и там мóжуца вóду бэрýт *kónc'ик* ф стáр'е бул д'ер'ев'áннје п'еци к'ирп'ичныје пáлэвы кáмн'и дл'á *к'ер'ис* *Вайкла. 1972*
- **Kühvel.** Совок. *kühvelja* чéм брáли мукý *Вайкла. 1972*
- **Ankur.** Бочка. *анкурá* ва ч'óm малокó *Вайкла. 1972*
- **Leer.** ф шэснацат лет в *лепу* пашла *Лийвакюла. 1969*
- Ч'атыр'и н'адéли в *лэпу* бýла *Сяллику. 1969* Ктó в л'эпу пашóл / ч'етýр'и н'ед'эл'и в л'эпу *Сяллику. 1969*

Вайнрайх писал, что «идеальный двуязычный говорящий переключается с одного языка на другой тогда, когда изменяется речевая ситуация (собеседники, тема и др.), но не прибегает к этому при постоянной ситуации, в частности в пределах одного предложения» [Вайнрайх 1979: 130]. Наши примеры свидетельствуют о том, что речь жителей Сев. Причудья ближе к речи билингва (кстати, многие представители этой группы населения ассимилировались с эстонским населением), а для жителей моноэтнических западно-причудских деревень эстонский язык остается вторым языком.

«Результаты языковых контактов по-разному сказываются на разных уровнях языка в зависимости от степени интегрированности их элементов в целостную структуру языка. Наименее структурированы группы специальных терминов узких областей знания и производственной деятельности, поэтому они могут быть заимствованы целиком даже без неперемного коллективного двуязычия или при двуязычии очень ограниченной группы людей.» [Мызникова 2014: 11]

Тесное общение эстонцев с русскими старожилыми происходило в ситуациях:

- 1) трудовых контактов (рабочие инструменты и т.д.);
- 2) торговых контактов (бытовые инструменты и т.д.);
- 3) контактов с медицинским учреждением;

- 4) контактов религии. Поэтому в речи информантов Западного и Северного Причудья представлены, например, названия (рабочих) инструментов, профессиональных действий, построек и их деталей на эстонском языке.

На употребление тех или иных слов в речи информанта повлияло именно то, что для названия некоторых реалий либо нет подходящего слова в родной речи, либо информант не имел возможности узнать это слово.

Эстонские слова в речи информантов используются:

- 1) для пояснения русского слова;
- 2) для обозначения нового явления, для которого или нет русского названия, или оно малоизвестно;
- 3) при трудности вспомнить соответствующее русское слово;
- 4) что бы вызвать у собеседника интерес и показать знания эстонской культуры (обычно это проявляется в речи в виде цитаты или единичного эстонского слова в речи).

ЛИТЕРАТУРА

- EKSS 1988—... — *Eesti kirjakeele seletussõnaraamat*. K. I. Tallinn.
- Moora A. 1964 — *Peipsimaa etnilisest ajaloost. Ajaloolis-etnograafiline uurimus eesti-vene suhtest*. Tallinn.
- Вайнрайх У. 1979 — *Языковые контакты*. Киев.
- Коган М. Э. 1995 — Национально-русское двуязычие в иноэтнической среде (по материалам этносоциологических исследований в Ленинграде-Петербурге). *Проблемы двуязычия в многонациональной среде*. СПб.
- Кюльмоя И. П. и др. 2007 — О различиях в грамматической системе глагола говоров Принаровья, Западного и Северного Причудья. *Очерки по истории и культуре староверов Эстонии. II*. С. 125–140. Тарту.
- Лённгерн Т. 1994 — *Лексика русских старообрядческих говоров (на материале, собранном в Латгалии и на Житомирщине)*. Упсала.
- Мадден Е. 2008. — *Наши трёхязычные дети*. СПб.
- Мызникова Я. В. 2014 — *Русско-прибалтийско-финские языковые контакты и их отражение в области диалектного синтаксиса*. СПб.
- Мюркхейн В. В. 1974 — *Об одной архаичной черте в русских говорах эстонской ССР*. Вильнюс. С. 115–118.
- Паликова О. Н., Ровнова О. Г. 2008 — *Словарь говора староверов Эстонии: книга для учащихся*. Тарту.
- Рихтер Е. В. 1976 — *Русское население Западного Причудья. Очерки истории, материальной и духовной культуры*. Таллинн.

МИФОЛОГИЯ ДЕРЕВЬЕВ У ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

Ирина Стряпчих
(Воронеж)

Исследование растительной символики составляет заметный фрагмент современного научного дискурса (фольклористического, этнографического, этнолингвистического), связанного с изучением традиционной славянской культуры. Изучение культурной семантики символов, персонажей, праздников и этнокультурных объектов разных классов, в том числе и деревьев, продуктивно только тогда, когда оно осуществляется на материале субстанционально разных форм народной культуры — диалектной лексики и фразеологии, традиционных знаний, мифологических представлений и верований, обрядов, магической практики и фольклора; при этом особое внимание, на наш взгляд, должно уделяться тем аспектам дендросимвола, которые ‘поддерживаются’ максимально широким набором жанровых, обрядовых, языковых и мировоззренческих реализаций.

Деревья и кустарники как автономный класс символов фактически никогда (за редкими исключениями) не изучались самостоятельно. И лишь в относительно недавнее время тематика, связанная с деревьями, стала постепенно обособляться и в известном смысле институализироваться. В течение прошедших 20–30 лет в славянских странах увидело свет немало исследований, затрагивающих широкий круг вопросов, касающихся символики и мифологии деревьев. Особое место среди них занимают общие работы, посвященные деревьям как элементам традиционной картины мира.

Дерево, его части, а также специальные предметы, изготовленные из дерева (бытовые и ритуальные), являются объектом, инструментом и локусом множества ритуалов и магических действий из сферы семейной, календарной, хозяйственной и окказиональной обрядности. Спектр приписываемых им функций и значений очень велик: дерево используется в функции обрядового символа, в продуцирующей функции, в качестве апотропея, а также для обрядования и украшения. ‘Деревце’ как ритуальный символ обозначает основных ‘персонажей’ того или иного обряда: на свадьбе,

наряду с ‘волей’ и ‘красотой’, оно символизирует невесту, в купальских и великопостных обрядах воплощает ‘ведьму’ или Марену; в весенних обрядах является материализованной сублимацией календарного сезона. Обрядовое ‘деревце’ сопутствует важнейшим этапам календарного года и жизненного цикла человека (свадьба, похороны-свадьба, уход в рекруты, центральнорусский ‘вьюнишник’ и др.); в окказиональных обрядах оно обычно маркирует завершение определенного этапа хозяйственной деятельности (например, возведения крыши при строительстве дома).

Дерево в символике восточных славян помимо того, чтобы просто ‘быть местом обитания демона’, выполняло и иные функции, обусловленные его ‘соседством’ с демонами. Дерево служило медиатором при общении человека с демонами. Дерево и пространство вокруг него — это локус, в котором демоны сбивают человека с пути, подвергают его игре иллюзий, обманывают и т. д. Дерево — это место, под которым во время грозы хоронится черт, а Бог, преследуя его, поражает и дерево, и человека, спрятавшегося там. Это известное поверье сформировало в славянской мифологии систему запретов и рекомендаций, определяющую, под какими деревьями можно прятаться в грозу (‘чистые’, ‘добрые’, священные деревья, которых избегают демоны, например, липа и лещина), а под какими нельзя (нечистые, проклятые деревья — места традиционного обитания демонов).

У восточных славян связью с демонами особо отмечена бузина, осина и верба. Украинцы верили, что бузину посадил черт и с тех пор так и живет в ее корнях, а там, где когда-то росла осина, вьются или гуляют черти; по западно-белорусским поверьям, как только верба засыхает, в нее переселяется черт (что дало основание выражению ‘влюбился, как черт в сухую вербу’); согласно верованиям кашубов, вербы сохнут оттого, что их — в пору зимних холодов — сжигает черт и греется у этого огня; на осине, бузине и вербе якобы повесился Иуда и т. д. По понятным причинам эти кустарники были в большей или меньшей степени ограничены в своем бытовом и ритуальном применении. Бузина и осина не использовались практически ни в каких сферах семейной обрядности и магии, а также считались малопригодными в бытовом отношении, зато играли заметную роль в народной медицине (на них символически “переносили” болезни) и в колдовской магии (разведение огня для приготовления зелья на ветках осины или бузины).

Круг деревьев, используемых в функции обрядового ‘деревца’, довольно ограничен: в зимнее время, как мы упоминали уже, это вечнозеленые, в остальное — береза, тополь, иногда рябина, в обрядах свадьбы и похорон-свадьбы — часто плодовые.

Помимо календарных обрядов, деревья и кустарники занимают заметное место в похоронно-поминальных обрядах, где они, возможно, наряду с другими элементами этих обрядов (таких как кормление, поминание и т. д.), развивают идею посмертного существования, продолжения жизни за гробом. Похороны под деревом (актуальные в отношении некрещеных детей и некоторых особых категорий покойников — колдунов, умерших неестественной смертью, глубоких стариков) и известный обычай сажать деревья на могилах (преимущественно плодовые, иногда кустарники) соотносятся с концептом превращения человека в дерево, а широкое использование хвойных, как уже отмечалось, в известном смысле отвечает идее вечной жизни.

В семейных и хозяйственных обрядах на первый план выдвигаются две функции деревьев. Прежде всего — продуцирующая, выраженная преимущественно у плодовых, в том числе дикорастущих, а также у вербы. И, кроме того, функция оберега, которая у восточных и западных славян приписывается, во-первых, осине, бузине и другим ‘нечистым’ деревьям, во-вторых, веткам, освященным в Вербное воскресенье, и зелени, используемой в обрядах Троицы и Божьего тела, и наконец, в-третьих, колючим деревьям и кустарникам; у южных — колючим кустарникам (терну и боярышнику), а также тису (сербы вшивали кусочки тиса в ворот детских рубашек и в пояса — как оберег от порчи и демонов, угрожающих роженицам и новорожденным; делали из тиса части колыбели и детской кровати, чтобы дети были здоровы и т. д.).

Вместе с тем при рассмотрении многочисленных и крайне разнообразных материалов, относящихся к функционированию деревьев в обрядах и магии, приходится постоянно помнить о том, что обрядовое и магическое использование дерева — всего лишь один из ‘кирпичиков’, из которых складывается мифопоэтический образ этого дерева, и даже более того — обрядовые функции дерева в значительной мере являются производными этого образа.

Хотелось бы обратиться также к описанию дерева в контексте обрядово-мифологических и мифопоэтических комплексов, описывающих соотношение дерева как элемента традиционной картины мира с другими ее элементами, фрагментами и сферами, а именно ‘дерево ~ мир’, ‘дерево ~ человек’, ‘дерево ~ календарь’, ‘дерево ~ живая/неживая природа’ и некоторые другие.

В восточнославянской традиции получил широкое распространение целый пласт мифопоэтических представлений и фольклорных сюжетов о дереве как основе мироздания; о дереве как образе Бога, о дереве, воспроизводящем строение Вселенной, наконец, о дереве, воплощающем представления не только о пространстве, но также о времени, социальном устройстве и т. д. С этими мифопоэтическими сюжетами и образами соотносятся, с одной стороны, практика установления обрядового ‘деревца’, которое маркирует знаковые моменты в жизни сообщества (календарный праздник, свадьбу, возведение нового дома и др.), а с другой — обрядовые песни, в которых дерево, растущее во дворе хозяина, на время превращает его дом и двор в центр мира, тем самым многократно повышая статус происходящих там событий (колядки, свадебные и др.).

В восточнославянской традиции известны отдельные сведения, касающиеся использования веток лесного ореха как средства любовной магии. Чтобы удостовериться в их системности или, напротив, случайности, необходимо взглянуть на этот аспект символики лесного ореха чуть шире и обратить внимание на другие эротические коннотации этого дендросимвола, оказавшиеся весьма продуктивными на славянской почве. Например, на восточнославянскую игру ‘Яшчур’ (‘Яша’), в которой девушки водили хоровод вокруг юноши и пели песню о Яшуре, сидящем в ореховом кусту, грызущем орехи и желающем получить себе жену: ‘Сядзіць, сядзіць Яшчур, сярод карагоду, Яшчур аріх точыць, жаніціся хочаць...’ [Агапкина 1998: 12]; по завершении пения ‘Ящер’ вскакивал с места, бросался к одной из девушек, закрывал ее платком и кружился с ней, после чего девушка с поцелуем отдавала ему свой венок (об игре см. подробнее [Бернштам 1990]); или на бытовой запрет рубить кусты орешника, потому что от этого якобы ‘парней девки не будут любить, а бабы мужиков’ [Зайковская 1997: 163].

Как правило, этиологические легенды ведут происхождение дерева или кустарника от библейских персонажей, христианского или апокрифического предания (русские считали, что маслина произошла из тела девушки, погребенной вместе с ризой Христа; полещуки — что березы являются дочерьми первого Адама, которые своими косами вросли в землю, а сок березы — это их слезы; сербы — что ежевика происходит из пальца дьявола, отрубленного и брошенного на землю), а также широко используют сюжеты о происхождении растений из тела и крови убитых и погибших людей. Несколько шире представлен у славян круг сюжетов, объясняющих появление у деревьев отдельных свойств и особенностей, например, белой коры березы, трепетания ветвей осины, способности или неспособности приносить плоды [Усачева 2000; Усачева 2010]. Вторая группа — это баллады, сказки, легенды, предания и мифологические рассказы о превращении человека в дерево, представленные широчайшим кругом текстов, большим количеством сюжетов и мотивов. Среди них *‘душа после смерти переселяется в дерево, растущее или посаженное на могиле’*, *‘дерево вырастает на месте гибели человека или на месте его захоронения’*, *‘из дерева, растущего или посаженного на могиле убитого, делают музыкальный инструмент’*, *‘дерево, растущее на могиле убитого, рассказывает случайному прохожего историю его гибели’*, *‘на дерево, растущее на могиле убитого, прилетает птица и рассказывает томящейся в нем душе о том, что происходит дома, в родных местах’*, *‘дерево, выросшее на могиле убитого, начинает сочиться кровью, когда некто пытается рубить его’*, *‘обитающая в дереве душа наказывает человека, нарушившего запрет рубить деревья на могиле’*, *‘деревья, выросшие или посаженные на соседних могилах невинно гонимых или не имеющих возможности соединиться влюбленных, сплетаются ветвями или корнями’*, *‘насильственное превращение человека в дерево как проявление ненависти, мести, проклятия, в том числе невольного’* и многие другие. Особенностью этого круга сюжетов является то, что они фактически без каких-либо существенных ограничений проецируются на весь славянский дендрарий, и потому имеет смысл рассматривать их именно в целом, без деления на ботанические породы, а особое внимание уделить именно самим сюжетам, сюжетным версиям и их географии.

Исследовательский подъем последних лет и связанное с ним появление целой череды этих и других специальных работ, касающихся деревьев и кустарников, а также неспециальных, посвященных традиционной культуре отдельных славянских регионов, — все это привело к тому, что объем сведений о деревьях, который был доступен исследователям раньше, увеличился в разы. Этот обширный материал является одним из важнейших условий системного исследования традиционных славянских знаний и представлений о деревьях. Вместе с тем причина, по которой в современной науке подобное исследование до сих пор не выполнено, кроется не только в былой недостаточности материалов, но прежде всего в явном дефиците новых методов изучения отдельных явлений традиционной культуры как элементов определенного класса.

ЛИТЕРАТУРА

- Агапкина Т. А. 1994 — Южнославянские поверья и обряды, связанные с плодовыми деревьями, в общеславянской перспективе. *Славянский и балканский фольклор*. М. С. 84–110.
- Агапкина Т. А. 1998 — Мифология деревьев в традиционной культуре славян: лещина (*Corylus avellana*). *Studia mythologica Slavica. Ljubljana*, Кнј. 1. S. 183–194.
- Агапкина Т. А. 2010 — Символика деревьев в традиционной культуре славян: рябина. *Этноботаника: растения в языке и культуре*. СПб. С. 238–253.
- Бернштам Т. А. 1990 — Следы архаических ритуалов и культов в русских молодежных играх “Ящер” и “Олень” (опыт реконструкции). *Фольклор и этнография*. Л.
- Виноградова Л. Н., Гура А. В., Кабакова Г. И., Терновская О. А., Толстая С. М., Усачёва В. В. 1989 — Схема описания мифологических персонажей. *Материалы VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы*. София, 30. VIII.89–6.IX.89. Проблемы культуры. М. С. 78–85.
- Виноградова Л. Н., Толстая С. М. 1994 — К проблеме идентификации сравнения персонажей славянской мифологии. *Славянский и балканский фольклор*. М. С. 16–43.
- Денисова И. М. 1995 — *Вопросы изучения культа священного дерева у русских*. М.
- Дыбо А. В. 1989 — О названиях орешника в индоевропейских языках. *Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования*. 1985–1987: Сборник науч. тр. М. С. 103–113.

- Зайковская Т. 1997 — Роль колючих и жгучих растений в духовной культуре юго-восточной Сербии на балкано-славянском фоне. *Этно-культуролошки зборник*. Сврљиг. Књ. 3. С. 53–58.
- Зеленин Д. К. 1999 — Тотемический культ деревьев у русских и белорусов. *Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1917–1934*. М. С. 140–180.
- Колосова В. Б. 2009 — *Лексика и символика славянской народной ботаники. Этнолингвистический аспект*. М.
- Малоха М. 1999 — Мифологическая языческая и христианская символика вербы в восточнославянских и польских фразеологизмах. *Etnolingwistyka*. Т. 11. S. 129–138.

НЕКОТОРЫЕ ТАКСИСНЫЕ КОНСТРУКЦИИ С СОЮЗОМ *ПОКА* И ИХ ЭКВИВАЛЕНТЫ В ЭСТОНСКОМ ЯЗЫКЕ

Валентина Губин
(Тарту)

В русских таксисных конструкциях тип отношений между действиями может быть выражен как с помощью специализированных, так и неспециализированных союзов. Специализированные союзы имеют конкретное таксисное значение, будь это предшествование, одновременность, следование или одно из их частных значений. Союз *пока* вместе с союзом *в то время как* образуют группу специализированных союзов, выражающих таксисные отношения одновременности [Храковский 2009: 49–50].

В. С. Храковский выделяет два типа таксисных конструкций: 1. конструкции со специализированными таксисными глагольными формами, например, деепричастные:

- (1) *Уже **выставив** (СВ) ногу на тротуар, он вдруг **спросил** (СВ), не может ли он как-нибудь при случае мне позвонить.*
Olles ühe jalaga juba autost välja astunud, küsis ta ühtäkki, kas ta võiks mulle ehk teinekord helistada. (В. Войнович)

В прим. (1) выражены таксисные отношения контактного предшествования, а русскому деепричастию в эстонском языке соответствует в данном случае герундив прошедшего времени (*olles + -nud*).

2. конструкции с неспециализированными таксисными глагольными формами, например, сложноподчиненные предложения (далее СПП) с разными союзами, в том числе с союзом *пока*, выражающим значение полной и частичной одновременности, а конкретное таксисное значение в данном случае прототипически определяет комбинация видовременных форм [Храковский 2003: 50].

Полная одновременность в таксисных конструкциях русского языка с союзом *пока* реализуется при комбинации финитных глагольных форм НСВ различной временной локализации, то есть в прошедшем, настоящем и будущем временах. Частичная одновре-

менность в таких конструкциях реализуется при комбинации финитных глагольных форм НСВ и СВ, также различной временной локализации [Храковский 2009: 50–51].

- (2) *Пока я читал* (НСВ), *она писала* (НСВ) *письмо*.
 (3) *Пока он звонил* (НСВ) *по телефону, я убрал* (СВ) *книги со стола*.
 [Шелякин 2001: 262]

Далее рассмотрим конкретный материал русского языка, а также обратимся к его переводу на эстонский, чтобы определить возможные эквиваленты русских финитных глагольных форм и союза *пока* в таксисных конструкциях. Отметим, что союзу *пока* в эстонском языке могут соответствовать союзы *sel ajal kui*, *selle aja jooksul kui*, *nii kaua kui*, *seni kui*, *kuni* [VES II 2000]. При этом значение союза *kuni* (*пока* или *пока не*) зависит от его позиции в предложении.

Во-первых, рассмотрим примеры полной одновременности («ситуация P₁ занимает тот же временной период, что и ситуация P₂» [Храковский 2003: 42]):

- (4) *Пока моя группа осматривала* (НСВ) *домик няни, Виктория Альбертовна иенчала* (НСВ): ...
Sel ajal kui grupp amme maja üle vaatas, sositas *Viktoria Albertovna*: ... (С. Довлатов)

В прим. (4) союзу *пока* в переводе соответствует составной союз *sel ajal kui*, который в обратном дословном переводе соответствует русскому *в то время как*. Это важно подчеркнуть, поскольку русские союзы *пока* и *в то время как* существенно семантически отличаются, то есть союз *в то время как* не имеет семантического компонента, при котором внимание акцентируется на том, «что ситуация P₂ совершается только во время осуществления ситуации P₁» [Храковский 2009: 51], что можно отметить и при эстонском союзе *sel ajal kui*. Финитным формам глагола НСВ прошедшего времени соответствуют в зависимой части (далее ЗЧ) эстонский составной глагол *üle vaatama*, а в главной части (далее ГЧ) простой глагол *sosistama*, которые находятся в форме претерита. И. П. Кюльмоя отмечает, что сочетание претерит + претерит является типичным для темпоральных конструкций, в том числе таксисных [Кюльмоя 1998: 364].

- (5) *Пока Чонкин водит* (НСВ) *очередного желающего, Нюра сторожит* (НСВ) *остальных.*

Kuni Tšonkin viib järjekordse hädalise välja, valvab Njura ülejäänuid. (В. Войнович)

В прим. (5) русскому союзу *пока* соответствует эстонский эквивалент — союз *kuni*. Русскому глаголу НСВ в форме настоящего времени *водит* в переводе соответствует составной глагол *välja viima*, а глаголу НСВ настоящего времени эстонский простой глагол *valvama*, которые также употреблены в форме настоящего времени. Для выражения одновременности такая модель (*пока НСВнаст+НСВнаст* и *kuni претерит+претерит*) частотна.

Во-вторых, следует обратиться к рассмотрению примеров частичной одновременности («ситуация Р₂ локализуется в рамках временного периода, занимаемого ситуацией Р₁ или наоборот») [Храковский 2003: 42]). Примеры:

- (6) *Пока бабушка готовила* (НСВ) *гречневую кашу, я бережно вытащил* (СВ) *коробку из-за дивана и поставил* (СВ) *ее на стол.*

Sellal, kui vanaema tatraputru keetis, tirisin ma ettevaatlikult karbi diivani tagant välja ja tõstsin lauale. (П. Санаев)

В прим. (6) русскому союзу *пока* соответствует эстонский составной союз *sellal kui* — это синоним союзов *sel ajal kui* (его сокращенная форма) и *samal ajal kui*, дословные эквиваленты русского *в то время как*, поэтому в данном случае в переводе, как и в прим. (4) необходимо обратить внимание на семантическое отличие между союзами *пока* и *в то время как*, которое было отмечено В. С. Храковским [Храковский 2009: 51]. С точки зрения глаголов перевод аналогичен прим. (4). Русскому глаголу НСВ в форме прошедшего времени соответствует эстонский простой глагол в форме претерита *keetma*, а русскому глаголу СВ прошедшего времени в первом случае эстонский составной глагол в форме претерита *välja tirima*, в котором именно префиксальное наречие *välja* указывает на целостность действия, а во втором случае на целостность действия и его результативность указывает эстонский простой глагол в форме претерита *tõstma*, связанный с существительным *laud* в форме аллатива, который обозначает направление движения на поверхность и достижение ее.

- (7) ... *пока* я там, в коридорах, *ждал* (НСВ) — они как-то *взорвали* (СВ) или *разрушили* (СВ) Зеленую Стену ...
 ... *kuni ma seal koridorides ootasin, olid nemad Rohelise Müüri mingil moel õhku lasknud* või *purustanud* — ... (Е. Замятин)

В прим. (7) русскому союзу *пока* в переводе соответствует эстонский союз *kuni* — эквивалент русского *пока*. С эквивалентами русских глаголов в данном примере дело обстоит несколько иначе, чем в предыдущем примере. Русскому глаголу НСВ прошедшего времени соответствует эстонский простой глагол *ootama* в форме претерита, как и в предыдущих примерах. Разница наблюдается в ГЧ предложения. В первом случае русскому глаголу формы СВ прошедшего времени соответствует эстонский фразеологизированный глагол *õhku laskma* в форме плюсквамперфекта *olid õhku lasknud*, а во втором случае активное причастие в форме того же плюсквамперфекта *olid purustanud*. Именно таким образом переводчик передал значение целостности действия в эстонском языке, хотя допустим и другой перевод, формами претерита, но плюсквамперфект лучше передает результативность этих действий:

- (8) *Kuni ma seal koridorides ootasin, lasid nemad Rohelise Müüri mingil moel õhku või purustasid selle.*

Следует отметить, что частичная одновременность в таксисных конструкциях с союзом *пока* выражается также в том случае, когда глаголы НСВ и СВ меняют свои позиции, то есть глагол СВ переходит из ГЧ предложения в ЗЧ, а глагол НСВ наоборот из ЗЧ в ГЧ — см. прим. (8) и (9):

- (9) *Но, пока я успевал сделать* (СВ) *классную и домашнюю математику* за понедельник, вторник и среду, *появлялась* (НСВ) *математика* за четверг и пятницу.
Ent selleks ajaks, kui ma sain klassi- ja kodumatemaatika esmaspäeva, teisipäeva ja kolmapäeva eest tehtud, ilmus neljapäevane ja reedene matemaatika. (П. Санаев)

В прим. (8) русскому союзу *пока* в переводе соответствует составной союз *selleks ajaks kui*, к точным эквивалентам которого в русском языке относятся *к тому времени как/когда*, *к тому моменту когда*, поэтому в переводе не совсем точно передается значение союза *пока*, но при этом на таксисные отношения частичной одновременности, которые выражены в данной конструкции, это не

влияет. Целостному действию в ГЧ предложения, которое выражено русским глаголом НСВ *успевать* в прошедшем времени в сочетании с инфинитивом СВ в переводе соответствует фразеологизированный глагол *tehtud saata* в форме претерита, а русскому глаголу НСВ прошедшего времени простой глагол *ilmuta* в форме претерита.

Итак, анализируемый материал показал, что система выражения таксисных отношений одновременности в эстонском языке более сложна и менее четко дифференцирована, как на лексическом так и грамматическом уровнях, так как союзу *пока* может соответствовать несколько эстонских эквивалентов, употребление которых не меняет таксисных значений, заданных в русских СПП с союзом *пока*. Также структуре таксисной конструкции с выражением частичной одновременности *НСВпрош+СВпрош* в эстонском языке могут соответствовать: *претерит+претерит* и *претрит+плюсквамперфект*. Более дифференцированы грамматические средства выражения таксисных отношений полной одновременности, при которых русским структурам *НСВпрош+НСВпрош* и *НСВнаст+НСВнаст* в эстонском языке соответствуют в первом случае сочетание *претерит+претерит*, а во втором *наст+наст*, то есть переводы таких конструкций не вызывают особых проблем, кроме выбора необходимого союза — эстонского эквивалента.

ЛИТЕРАТУРА

- Кюльмоя И. П. 1998 — Условные конструкции в эстонском языке. *Типология условных конструкций*. В. С. Храковский (отв. ред.), СПб. С. 350–370.
- Храковский В. С. 2003 — Категория таксиса (общая характеристика). *Вопросы языкознания* №2. М. С. 32–54.
- Храковский В. С. 2009 — Таксис: семантика, синтаксис, типология. *Типология таксисных конструкций*. М. С. 11–113.
- Шелякин М. А. 2001 — *Функциональная грамматика русского языка*. М.

СЛОВАРИ

- V-ES — *Vene-eesti sõnaraamat. II. koost. Kull R., Leemets H., Saari H.* 2000 Tallinn. В электронном виде: <http://portaal.eki.ee/dict/ves/>

ИСТОЧНИКИ

- НКРЯ — *Национальный корпус русского языка*. www.ruscorpora.ru
- Dovlatov S. 2011 — *Riiklik kaitseala*. Tallinn. (Vene keelest tõlkinud Vilma Matsov).
- Sanajev P. 2014 — *Matke mind põranda alla*. Tallinn. (Vene keelest tõlkinud Veronika Einberg).
- Zamjatin J. 2006 — *Meie*. Tallinn. (Vene keelest tõlkinud Maiga Varik).
- Voinovitš V. 2014 — *Sõdur Ivan Tšonkini elu ja ebatavalised seiklused*. Tallinn. (Vene keelest tõlkinud Jüri Ojamaa).

ЧАСТОТНОСТЬ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЛИЧНЫХ И ПРИТЯЖАТЕЛЬНЫХ МЕСТОИМЕНИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX в. И ЕЕ ПЕРЕВОДАХ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Ольга Туринова
(Москва)

Известно, что важным критерием оценки перевода является не только отсутствие смысловых ошибок, но и соблюдение при употреблении тех или иных частей речи частотных и функциональных норм, которые в языке оригинала и языке перевода могут значительно различаться.

Согласно высказыванию отечественной переводчицы М. Д. Литвиновой, существует некий портрет, или «спектр» языка, который представляет собой «сумму среднестатистических частот употребления в речи определенных лингвистических категорий» [Литвинова 2010: 132].

Исследование в духе теории языковых спектров мы проводим относительно личных (ЛМ) и притяжательных (ПМ) местоимений, частотность и функционирование которых различаются в английском (АЯ) и русском (РЯ) языках.

Говоря о частотности, на более ранних этапах исследования [Туринова 2016: 41–49] нами было доказано, что в переводах англоязычных произведений художественной литературы на русский язык общая частотность ЛМ и ПМ ниже, чем в оригиналах, что связано с характерными особенностями исследуемых языков.

Чтобы проверить состоятельность полученных результатов, в настоящей статье мы приводим результаты анализа переводов известных русскоязычных произведений XX в. на английский язык. В скобках приведен процент, который составляют ЛМ и ПМ от общего количества слов в анализируемом отрезке текста (15000 знаков).

Таблица 1. Частотность ЛМ в русскоязычных произведениях
и их переводах на английский язык

		Оригинал на РЯ	Перевод на АЯ
	Год создания		
1.	Поединок (Куприн)	81 (4%)	130 (5%)
2.	Одесские рассказы (Бабель)	136 (6%)	157 (8%)
3.	Тихий Дон (Шолохов)	73 (3,3%)	185 (6%)
4.	Белая гвардия (Булгаков) <i>Перевод Michael Glenny</i>	49 (2%)	90 (4%)
5.	Защита Лужина (Набоков)	102 (5%)	141 (7%)
6.	Как закалялась сталь (Островский)	77 (3,5%)	169 (6,5%)
7.	Доктор Живаго (Пастернак)	128 (5,6%)	172 (6,7%)
8.	В круге первом (Солженицын)	66 (3%)	151 (5%)
9.	Пикник на обочине (Стругацкие)	139 (6%)	219 (7,5%)
10.	Школа для дураков (Соколов)	141 (6%)	190 (7,2%)
11.	Дети Арбата (Рыбаков)	112 (5%)	208 (8,3%)

Таблица 2. Частотность ПМ в русскоязычных произведениях
и их переводах на английский язык

		Оригинал на РЯ	Перевод на АЯ
	Год создания		
1.	Поединок (Куприн)	37 (2%)	74 (3,7%)
2.	Одесские рассказы (Бабель)	54 (2,3%)	111 (5,5%)
3.	Тихий Дон (Шолохов)	25 (1,1%)	149 (7,4%)
4.	Белая гвардия (Булгаков) <i>Перевод Michael Glenny</i>	15 (0,6%)	86 (4%)
5.	Защита Лужина (Набоков)	29 (1,3%)	95 (5%)

6. Как закалялась сталь (Островский)	1934	25 (1,1%)	71 (3,5%)
7. Доктор Живаго (Пастернак)	1945–55	27 (1,2%)	86 (4,3%)
8. В круге первом (Солженицын)	1968	22 (1%)	68 (3,4%)
9. Пикник на обочине (Стругацкие)	1972	14 (0,6%)	80 (4%)
10. Школа для дураков (Соколов)	1976	31 (1,3%)	57 (2,8%)
11. Дети Арбата (Рыбаков)	1987	39 (2%)	99 (5%)

Как видно из данных таблицы, наша гипотеза, что в переводах на АЯ ЛМ и ПМ будет больше, чем в оригиналах, подтверждается. Это верно даже для разных переводов одного произведения, выполненных в разные периоды времени. Возьмем для примера отрывки из переводов романа М. А. Булгакова «Белая гвардия», выполненных Майклом Гленни и Роджером Кокреллом.

	РЯ	Glenny (1973)	Cockrell (2012)
ЛМ	11	28	29
ПМ	3	41	25

Конечно, статистика лишний раз доказывает, что переводчики для передачи одной русскоязычной местоименной модели могли пойти разными путями. Тем не менее, попытаемся выделить некоторые закономерности, которыми руководствовались большинство переводчиков в схожих ситуациях в оригинале.

1. Обязательное структурное ЛМ в АЯ. Как известно, в силу развитой морфологии (информация о роде и числе содержится в грамматической форме глагола) в РЯ широко употребляются не подлежащно-сказуемые, т. е. определенно-, неопределенно-личные и безличные предложения. В переводе на АЯ в таких случаях для сохранения смысла и грамматической целостности необходима подстановка соответствующего ЛМ.

К концу зимы в городке разместился гвардейский кавалергардский полк. По утрам __ ездили эскадронами на станцию ловить дезертиров, бежавших с Юго-Западного фронта. У кавалергардов лица сытые, народ рослый, здоровенный. Офицеры все большие графы да князья, __ погоны золотые, на рейтузах __ канты серебряные, всё как при царе, — словно и не было революции.

*Towards the end of the winter a regiment of the cavalry guards was billeted in the town. In the mornings **they** sallied out in squadrons to hunt for deserters from the South-western Front at the railway station. The troopers were great, beefy fellows with well-fed faces. Most of their officers were counts and princes; **they** wore golden shoulder straps and silver piping on their breeches, just as **they** had in the tsar's time – for all the world as if there had been no revolution. («Поединок», Куприн)*

Иногда выбранный для перевода глагол в английском языке требует обязательного дополнения, которое в РЯ в контексте могло быть опущено.

В городке не хотели верить.

*The townsfolk refused to believe **it**.* («Как закалялась сталь», Островский)

В некоторых случаях ЛМ в качестве подлежащего опускается благодаря антецеденту, даже если лицо, о котором идет речь (я, ты, он понял), нельзя определить по одной лишь форме глагола.

***Он** не помнил, когда все это кончилось. __ Понял только, что снова может дышать, что воздух снова стал воздухом, а не расплавленным свинцом, выжигающим глотку, и __ сообразил, что __ надо спешить, что надо как можно скорее убираться из-под этой дьявольской жаровни, пока **она** не вернулась обратно.*

***He** did not remember when **it** all ended. **He** understood only that **he** could breathe again, that the air was air again, and not steam that burned his throat, and **he** realized that **they** had to hurry and get out from under the devilish heat before **it** came crashing down on **them** again.* («Пикник на обочине», Стругацкие)

Прокофий обстроился скоро: плотники срубили курень, __ сам пригородил базы для скотины и к осени __ увел на __ новое хозяйство __ сгорбленную иноземку-жену.

*Prokofy speedily made shift for himself; carpenters built **him** a house, **he** himself fenced in the cattle-yard, and in the early autumn **he** took **his** bowed foreign wife to **her** new home.* («Тихий Дон», Шолохов)

Напротив, если ЛМ-подлежащее сохраняется каждый раз при однородных сказуемых в одном предложении или повторяется в нескольких стоящих рядом коротких предложениях, такую конструкцию можно считать стилистически маркированной. Зачастую (особенно это характерно для прозы Исаака Бабеля) такие повторы придают тексту плавность, библейскую напевность.

И он добился своего, Бень Крик, потому что он был страстен, а страсть владычествует над мирами. («Одесские рассказы», Бабель)

Порой трансформируется вся структура русского односоставного предложения, приобретая в переводе более естественное звучание при помощи действительного залога с добавлением подразумеваемого ЛМ.

Билеты на поезд были куплены, вещи увязаны и стояли в келье. С вокзала по соседству ветер приносил плаксивые пересвистывания маневрировавших вдали паровозов.

***They** had bought **their** tickets and **their** things stood packed in the cell. The station was nearby, and **they** could hear the plaintive hooting of engines shunting in the distance.* («Доктор Живаго», Пастернак)

Так, в переводе «Белой гвардии» к такой трансформации прибег Майкл Гленни, эксплицируя «действующие лица» Бога и семьи Турбиных. Кокрелл сохраняет элемент безличности при помощи страдательного залога.

За что такая обида? Несправедливость? Зачем понадобилось отнять мать, когда все съехались, когда наступило облегчение?

*Why had **he** inflicted such a wrong on them? Wasn't **it** unjust? Why did **their** mother have to be taken away, just when **they** had all been reunited, just when life seemed to be growing more tolerable? (Glenny)*

*Why had this insult been inflicted upon **them**? What an injustice! Why had **it** been necessary to take **their** mother away from **them**, just when everyone had come together and started to feel a sense of relief? (Cockrell)*
(Булгаков, «Белая гвардия»)

2. Опущение ПМ при неотторжимых объектах. В русскоязычной традиции ПМ перед так называемыми неотторжимыми объектами (названия частей тела, термины родства, мысли и чувства, предметы из «личной сферы») зачастую опускаются, если обладатель понятен из лингвистического или экстралингвистического контекста. В АЯ ПМ в данных случаях необходимо, т.к. оно занимает, по сути, позицию определенного артикля. Так, в обоих переводах «Белой гвардии» на данных позициях находятся ПМ.

Через год после того, как __ дочь Елена повенчалась с капитаном Сергеем Ивановичем Тальбергом, и в ту неделю, когда __ старший сын, Алексей Васильевич Турбин, после тяжелых походов, службы и бед вернулся на Украину в Город, в родное гнездо, белый гроб с телом __

матери снесли по крутому Алексеевскому спуску на Подол, в маленькую церковь Николая Доброго, что на Взвозе.

*A year after **her** daughter Elena Turbin had married Captain Sergei Talberg, and in the week in which **her** eldest son Alexei Turbin returned from years of grim and disastrous campaigning to the Ukraine, to the City of Kiev and home, the white coffin with the body of **their** mother was carried away down the slope of St Alexei's Hill towards the Embankment, to the little church of the St Nicholas the Good. (Glenny)*

*A year after **her** daughter Yelena had married Captain Sergei Ivanovich Talberg, and in the very same week in which **her** elder son, Alexei Vasilyevich Turbin, had returned home to the Ukraine, to the City, after a disastrous period of military service and heavy fighting – that very same week the white coffin containing the body of **their** mother had been carried down the steep St Alexei's Hill* to the little church of St Nicholas the Good in Podol, on the Embankment. (Cockrell) («Белая гвардия», Булгаков)*

Такая модель встречается во всех проанализированных нами переводах.

Он весь трясся и тяжело дышал, перед __ глазами плыли кровавые пятна, __ сердце тяжёлыми толчками било в самое __ горло, но он не остановился ни на секунду.

*He was shaking and panting, there were bloody spots swimming before **his** eyes and **his** heart was beating heavily with strong jolts right in **his** throat, but he did not stop for a second. («Пикник на обочине», Стругацкие)*

Напротив, если ПМ в РЯ в названных позициях сохраняется, это говорит о некой оппозиции (мой, не чей-то еще) и служит для создания стилистического повтора или для избежания двусмысленности. В переводе на АЯ в данном случае часто прибегают к замене ПМ на имена обладателей или к перифразе, особенно если в коротком отрезке текста встречается сразу несколько референтов одного рода.

*Шарок еще в школе знал сына Глинского Яна, слышал **его** отца, он выступал с воспоминаниями о Ленине, видел **его** мать, сановную даму, она стала потом директором того института, где учился Саша Панкратов, и, между прочим, исключила **его** из института.*

*Sharok had known Glinsky's son Jan in school. He'd heard **Glinsky** give a talk, reminiscing about Lenin, and had seen **Jan's mother**, a woman of some authority who later became director of the institute where Sasha Pankratov had studied, and incidentally was the person who had expelled **Sasha**. («Дети Арбата», Рыбаков)*

3. Разнообразие посессивных конструкций в РЯ. В РЯ существует несколько грамматических способов выражения категории посессивности, не все из которых имеют аналог в АЯ. В данном случае русское предложение упрощается и передается на АЯ с соответствующим набором местоимений.

*Скажу ему погода, пускай он спокойно пишет у меня диктовки.
(= пускай спокойно пишет свои диктовки)*

I'll tell him later, let him write his dictations in peace. («Защита Лужина», Набоков)

...а я взял карту и посмотрел, что у них там нарисовано (= что на ней нарисовано).

I looked over his map to see what was on it. («Пикник на обочине», Стругацкие)

4. ЛМ с предлогом как средство выражения посессивности в РЯ. Продолжая тему разнообразия русских посессивных конструкций, нельзя не упомянуть дихотомию «у меня в руках – в моих руках». Первая конструкция встречается несколько чаще, она нейтральна и выражает как бы взгляд со стороны, в то время как вторая указывает, скорее на внутренние ощущения субъекта или более «личный» круг окружающей его действительности: *На его столе находились различные жидкости и баночки для укрепления здоровья и развития активности* («Котлован», Платонов). *Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья.* («Доктор Живаго», Пастернак)

В АЯ в данном случае возможна только вторая конструкция, т. е., определяемое существительное с ПМ.

...лишь под скулами у него пухли и катались желваки да промеж каменных, по всегдашней неподвижности, бровей проступил пот.

Only the wens below his cheek-bones swelled and quivered, and the sweat stood out between his stony brows. («Тихий Дон», Шолохов)

Что-то полоснуло его по шее, он быстро втянул голову обратно

Something stung his neck and he quickly drew his head in again («Защита Лужина», Набоков)

И лицо у него такое, что я в этот момент снова все перерешил.

And the look on his face made me change my mind.

У меня мурашки по коже пошли.

My skin crawled. («Пикник на обочине», Стругацкие)

5. Пост- и интерпозиция ПМ в РЯ. В качестве стилистического приема в РЯ нередко используется необычная позиция ПМ (за определяемым существительным или между прилагательным и определяемым существительным). Такая постанова используется с целью исторической стилизации (постпозиция более частотна в текстах до XIX в.), архаизации (*Да святится имя Твое*), придания тексту благозвучия и плавности, его поэтизации. В силу грамматической невозможности в АЯ такой постановки, в переводах сохраняется характерный для языка порядок ПМ + определяемое слово. Иногда в попытках приблизиться к грамматической структуре оригинала, прибегают к ударной форме ПМ с предлогом (типа *of mine, of yours*), однако, на наш взгляд, такая альтернатива не всегда уместна.

*О, елочный дед **наш**, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же **ты**?*

*But in days of blood as in days of peace the years fly like an arrow and the thick frost of a hoary white December, season of Christmas trees, Santa Claus, joy and glittering snow, overtook the young Turbins unawares. For the reigning head of the family, **their** adored mother, was no longer with **them**.* (Glenny)

*Oh, Santa Claus, glistening with snow and happiness! Oh, mother **of ours**, glittering queen! Where are **you**?* (Cockrell) («Белая гвардия», Булгаков)

*Я заорал так громко, как никогда в жизни еще не кричал, я хотел, чтобы он услышал и понял, что означает крик сына **его**.*

*I bellowed more loudly than ever before in my life, I wanted him to hear and understand what the cry of **his son** meant*

*Но все-таки, сидя в это утро на открытой веранде, что окутана веселым щебечущим садом отца **твоего**, ты слышишь хрип умирающего звонка, а вернее, не слышишь, но чувствуешь его.*

*But nevertheless, this morning as you sit on the open veranda, which is enveloped in **your father's** merrily chirping garden, you hear the croak of this dying bell, or more accurately, you don't hear it, but sense it.* («Школа для дураков», Соколов)

Зачастую, поскольку постпозиция в РЯ маркирована, а прямой порядок слов в АЯ — нейтрален, требуются дополнительные средства компенсации, иначе перевод может потерять некоторые важ-

ные смыслы. Всегда ли компенсация возможна? Обратим внимание на данный отрывок из чеховского «Вишневого сада»¹: в английской версии монолога Раневская представляется нам менее женственной, трогательной, поэтичной, чем в оригинале, где такой эффект достигался при помощи чередования пре- и постпозитивных конструкций.

*Любовь Андреевна (глядит в окно на сад). О мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (Смеется от радости.) Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы **опять ты молод**, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч **моих** тяжелый камень, если бы я могла забыть **мое** прошлое!*

*RA (gazing out of the window): Oh, **my childhood, my purity!** This was the nursery I slept in, these were the windows through which I gazed out at the orchard, each morning happiness woke with me, and the orchard was exactly the same back then, nothing has changed. (Laughs with joy.) It's all white, all of it! Oh, **my orchard!** After the dark, stormy autumn, and the cold winter, **there you are again**, young, new, full of happiness, the heavenly angels have not forsaken you... Oh, if this heavy stone that weighs upon it could be lifted from **my heart and shoulders**, if only I could forget **my past!** («Вишневый сад», Чехов)*

6. ЛМ в конце английского предложения. Говоря о позиции в предложении ЛМ, свободный порядок слов в русском языке допускает постановку ЛМ-дополнения как до, так и после сказуемого или между частями составного сказуемого. При этом более естественно звучат конструкции с постановкой перед сказуемым или между его частями. В АЯ дополнение обычно следует за глаголом, поэтому ЛМ, особенно с предлогом, относится в конец предложения или синтагмы.

*Мысли о своей квартире, об офицерском собрании были **ему** противны.*

*To go home or spend the evening at the officers' mess was equally distasteful **to him.***

¹ Translated by Maria Amadei Ashot

Даже в полку, который благодаря условиям дикой провинциальной жизни не отличался особенно гуманным направлением, он являлся как-им-то диковинным памятником этой свирепой военной старины, и **о нем** передавалось много курьезных, почти невероятных анекдотов.

*Even in the 4th Regiment, which, from being quartered in a God-forsaken hole, seldom came into contact with civilization, and, moreover, did not bear the reputation for much culture. Captain Sliva was looked upon as a rough and boorish person, and the most incredible anecdotes were current **about him**.* («Поединок», Куприн)

Сложные приспособления, описанные в книге, **его** раздражали.

*The complicated accessories described in the book irritated **him**.* («Защита Лужина», Набоков)

Постановка ЛМ-дополнения в конце предложения в данном случае будет маркированной: она используется, если ЛМ является ремой и на нем необходимо сделать акцент, или же чтобы придать стилю некую торжественность или возвышенность.

И она ощутила волну гордости и облегчения, как всегда с ней бывало при мысли о Юрии и в недолгие промежутки жизни вблизи **его**. Веяние свободы и беззаботности, всегда исходившее от **него**, и сейчас охватило **ее**. Она нетерпеливо встала с табурета, на котором сидела. Нечто не совсем понятное творилось с **ней**.

*Now she felt a wave of pride and relief, as always at the thought of Yurii and as in the short intervals of her life that she had spent beside **him**. Now, too, she was enveloped in the air of that freedom and unconcern that he had always emanated. She got up impatiently from her chair. Something incomprehensible was happening to **her**.* («Доктор Живаго», Пастернак)

7. Катафора с ЛМ в АЯ. Наконец, упомянем такую характерную для АЯ черту, как катафора, т.е. постановка ЛМ или ПМ до того, как его референт появляется в тексте. В РЯ в связи с двусмысленностью предпочтительнее анафорическое построение текста (антецедентное местоимение мы скорее относим к некому не называемому в тексте лицу, чем к последующему референту), однако переводчики на АЯ иногда прибегают к катафоре для придания переводу естественности.

Первым движением **Юры**, когда **он** слез с подоконника, было желание одеться и бежать на улицу, чтобы что-то предпринять.

*When **he** climbed down from the window sill **Yura's** first impulse was to dress, run outside, and start doing something.*

Пока жива была мать, Юра не знал, что отец давно бросил их, ездит по разным городам Сибири и заграницы, кутит и распутничает, и что он давно просадил и развеял по ветру их миллионное состояние.

While his mother was alive Yura did not know that his father had abandoned them long ago, leading a dissolute life in Siberia and abroad and squandering the family millions. («Доктор Живаго», Пастернак)

ЛИТЕРАТУРА

- Литвинова М. Д. 2010 — Спектр языка — лингво-статистический критерий оценки переводов художественных произведений. *Столпотворение*. М. Русская школа. № 13. С. 131–146.
- Туринова О. О. 2016 — Общая частотная характеристика употребления личных и притяжательных местоимений в англо- и русскоязычной литературе. *Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность*. М. № 4. С. 41–49

ИСТОЧНИКИ:

- Бабель И. Э. 2016 — *Одесские рассказы*. Конармия. М.
- Булгаков М. А. 1989 — *Белая гвардия*. М.
- Куприн А. И. 1985 — *Поединок* (повесть). *Избранные сочинения*. М.
- Набоков В. В. 2015 — *Защита Лужина*. М.
- Островский Н. А. 1982 — *Как закалялась сталь*. М.
- Пастернак Б. Л. 2016 — *Доктор Живаго*. М.
- Рыбаков А. Н. 2016 — *Дети Арбата*. М.
- Соколов С. 2016 — *Школа для дураков*. М.
- Солженицын А. И. 2011 — В круге первом. *Собрание сочинений в 30-ти томах*. Т. 2. М.
- Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. 2015 — *Пикник на обочине*. М.
- Шолохов М. А. 1980 — *Тихий Дон*. Т. 1, 2. М.
- Babel I. 2005 — *The Collected Stories of Isaac Babel* (tr. Peter Constantine). New York
- Bulgakov M. 1973 — *White Guard* (tr. Michael Glenny). London.
- Bulgakov M. 2012 — *White Guard* (tr. Roger Cockrell). Richmond.
- Kuprin A. 2011 — *The Duel* (tr. Josh Billings). New York
- Nabokov V. 1930 — *The Defense* (tr. Michael Scammell in collaboration with the author). London.
- Ostrovsky N. 1952 — *How the Steel Was Tempered* (tr. R. Prokofieva). Moscow.

- Pasternak B. 1958 — *Doctor Zhivago* (tr. Max Hayward and Manya Harari). New York.
- Rybakov A. 1988 — *Children of the Arbat* (tr. Harold Shukman). Boston Little.
- Sholokhov M. 1988 — *And Quiet Flows the Don* (tr. Stephen Garry). Raduga Publishers.
- Sokolov Sasha 2008 — *A School for Fools* (tr. Carl R. Proffer). New York.
- Solzhenitsyn A. 2009 — *In the First Circle* (tr. Harry Willets). New York.
- Strugatsky A., Strugatsky B. 1978 — *Roadside Picnic* (tr. Antonina W. Bouis). Readers Union / The Science Fiction Book Club.

«УМНЫЕ ТАМ ВСЯКИЕ РАЗГОВОРЫ»:
О ПРОБЛЕМАХ АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ЕДИНИЦЫ ТАМ В РУССКОЙ
УСТНОЙ СПОНТАННОЙ РЕЧИ

Владимир Турчаненко
(Санкт-Петербург)

С каждым годом требуется все меньше усилий для того, чтобы объяснить «кабинетному» лингвисту задачи коллоквиалистики: медленно, но верно укрепляется этот раздел современного языкознания в научной практике последних лет. Коллоквиалистика объединяет все исследования, связанные с анализом живой — в первую очередь разговорной — речи, и позволяет уже говорить о теории разговорной речи (см., напр., серию коллективных монографий научных сотрудников Санкт-Петербургского государственного университета, работы В. И. Подлесской, Ф. Фишера и др.). Однако, как отмечает ряд исследователей, изучение вопросов устной речи «возможно исключительно на обширном корпусном материале» [Верховцева 2015: 172]. Для русского языка такими являются прежде всего устный подкорпус Национального корпуса русского языка (УП НКРЯ), а также Звуковой корпус русского языка (блок «Один речевой день» — ОРД).

Одним из перспективных направлений коллоквиалистики является лексикографическое описание единиц устной речи — как новообразований, не зафиксированных в словарях, так и единиц, вставших на путь грамматикализации и прагматикализации. Именно о такой единице и пойдет речь в данной статье.

Мы будем говорить об опыте описания функциональных возможностей единицы *там* в русской устной спонтанной речи. Данному анализу предшествовали несколько этапов работы: в первую очередь, создание пользовательского подкорпуса, затем систематизация и анализ материала; на последнем этапе дана предварительная количественная характеристика материала. Основным его источником стал блок Звукового корпуса русского языка «Один

речевой день»; на данный момент рассмотрено более 1000 контекстов употребления исследуемой единицы.

Перед тем как непосредственно приступить к описанию функциональных возможностей единицы в устной речи, мы считаем необходимым кратко дать характеристику актуального лексикографического описания *там*.

В первую очередь *там* — это **наречие места** в значении ‘в том месте, не здесь’: «*Катюша поехала в город и остановилась там у тетки*» (Л. Толстой). В. А. Белошапкина отмечает, что в этом значении *там* может употребляться как **соотносительное слово** в главном предложении при придаточном с союзным словом *где*: «*Где трудно дышится, / Где горе слышится, / Будь первый там!*» (Н. Некрасов).

Там как **наречие времени** описано в значении ‘потом, затем’: «*Всегда ведь женщины с насмешек начинают, / А там привяжутся, а там и обожают*» (А. Грибоедов).

Большая часть имеющихся научных работ, посвященных исследуемой нами единице, представляет собой попытки лексикографического описания *там* как **частицы** с той или иной функцией («значением» — данная терминологическая перебивка допускается исследователями повсеместно). Например, в последней редакции четырехтомного словаря русского языка отражены следующие функции *там* [см., напр., СРЯ 1988 IV: 337]:

1. усиление отрицания чего-л., возражения на что-л., указание на невозможность чего-л. в сочетании с местоимением *какой* и наречиями *где, когда, куда*: «*Не раз я принималась уговаривать ее пожить со мной <...> – какое там, не хотела и слышать!*» (В. Каверин);

2. усиление оттенка пренебрежения или сомнения, неопределенности в сочетании с местоимениями и наречиями: «*Может быть, по научным там всяким законам мы [рабочие] людьми станем через сотню лет!*» (В. Вересаев);

3. усиление представление о любой, всякой возможности (понимания, истолкования) чего-л. в составе уступительных оборотов *кто бы там ни, что бы там ни* и подобных: «*Что бы ты там ни писала, пьеса Немировича будет иметь успех*» (А. Чехов);

4. усиление оттенка побудительности в побудительных предложениях: «*Живей что ль, поворачивайся там, Маслова, говорю! – крикнул старший надзиратель в дверь камеры*» (Л. Толстой).

Также в словарях и грамматиках дан варьирующийся список устойчивых словосочетаний с компонентом *там*.

Перейдем к описанию функциональных возможностей *там* в устной спонтанной речи. Среди найденных в рамках 1000 контекстов — ранее описанные наречия времени и места, частицы, а также выделенные нами т. н. наречия места и времени (в «хроно-топическом» значении), вербальные гезитативы, дискурсивные единицы и маркеры-ксенопоказатели. Функциональная возможность *там* как **ритмообразующего маркера** находится на стадии проверки и сейчас может быть отмечена лишь в качестве гипотезы.

Переходя к демонстрации материала, сделаем важную оговорку. Неоднократно отмеченная исследователями диффузность устной спонтанной речи (впервые об этом на материале русской спонтанной речи писала В. И. Подлесская [см., напр., Подлесская 2013: 632–633]) порой становится причиной целого ряда возможных интерпретаций одного контекста; однако эта черта, как отмечает Ренате Ратмайр, «ни при каких условиях не может повлиять на достоверность аргументированных выводов, сделанных на материале устной речи, и, следовательно, не может стать препятствием на пути исследователя». Также стоит отметить, что анализ каждой единицы проводился в рамках контекста с расширением его до максимально возможного при необходимости.

Там как **наречие места** довольно часто встречается в русской устной спонтанной речи. Как правило, контекст оснащен пространственным указателем, т. е. пространство обозначено ранее (например, дано название местности, литературного произведения etc.). В рамках комплексного анализа единицы также отметим, что исследуемая единица неоднократно становится основой синтаксического параллелизма («и **там** хватает всякого # и **там** хватает швали / да?» [ОРД; здесь и далее сохранена корпусная разметка] или входит в состав конструкции «неопределенное наречие + там» («на *нарах* уже / или *где-нибудь там* (...) (а) (...) в *анналах истории* //») [ОРД]). Эти и другие детали имеют существенное значение при полноценном описании функционирования единицы в устной речи.

Там как дейктическое наречие места на корпусном материале было описано Е. О. Косаревой. Как оказалось, *там* — наиболее частотное дейктическое наречие в корпусе, обладающее преимущественно пространственным значением. Преобладание пространственного значения Косарева связывает с тем, что *там* является

членом бинарной пары «тут, здесь — там» со значением близости / отдаленности [Косарева 2016: 15].

Также отмечая преобладание пространственного значения, М. С. Зарифян, вслед за Е. В. Падучевой, выделяет подфункцию **анафора** у *там*: «*Там* гораздо менее дейктивно, чем *тут*, и это проявляется в его свойстве терять семантику отдалённости в определенных контекстах и употребляться в чисто анафорическом значении» [Зарифян 2015: 87] (напр.: *Я долго бродил по лесу и вышел на поляну. Там возвышалась большая копна сена*).

Любопытен анализ исследуемой единицы научного сотрудника Третьего Римского университета П. Бокале: выделяя значение пространственного маркера у *там*, которое исследователь соотносит со значением наречия места, она в то же время приводит довольно спорный контекст, в котором *там*, вероятнее всего, является **дискурсивной единицей** [Bocale 2016: 9].

Там как **наречие времени** («здесь первая серия а *там* / ты приезжаешь / уходишь / здесь-то должно всё бы закрутиться //» [ОРД] — в значении ‘потом, затем’) встречается намного реже, а контексты с подобной функциональной возможностью еще более диффузны. Только расширяя контекст и прослушивая материал можно наверняка установить «значение» исследуемой единицы.

Однако встает закономерный вопрос, насколько справедливо выделение отдельной функциональной возможности *там* как временного маркера. Н. Д. Арутюнова полагает, что время не воспринимается органами чувств, и представление о нем моделируется в категориях пространства [Арутюнова 1999]. Вполне возможно, что в случае с *там* для единицы характерен «феномен семантического синкретизма, когда в значении одной лексемы объединены смыслы, относящиеся к разным семантическим полям» [Апресян 2014: 11–12] (в нашем случае — ‘время’ и ‘место’). Об этом также пишет и Бокале [Bocale 2016: 9–10]. Следовательно, те случаи, где сема времени у *там* несомненно присутствовала, но была практически неотделима от места, относились нами к группе т. н. «**хронотопических**» наречий.

Там как **вербальный хезитатив** не был отмечен исследователями ранее. Подобные контексты употребления единицы относились чаще всего к частицам (напр., так часто поступает И. Б. Левонтина, выделяя у частицы *там* около десятка функций). Однако наличие мар-

керов поиска (лексических, пауз хезитации и т. д.), а также прослушивание материала помогают выделить ряд контекстов в отдельную группу. Приведем несколько примеров:

- (1) «вы что-то / говорит / ищите(:) (...) а да мои девки ис... присели отдыхают // ну(:) () **там** () шлялись» [ОРД];
- (2) «ага-га-га // *П стильную **там** всякую мебель //» [ОРД];
- (3) «прихожу к нему / @ уже списал тебя ! @ ага(:) с этой / @ ну / @ с *Н **там** всякой фигней / *Н //» [ОРД].

Как уже было отмечено ранее, для комплексного анализа важны любые детали. Так, в примере (1) стоит отметить вхождение *там* в устойчивое словосочетание *ну там*, чаще всего маркирующее поиск или неопределенность, в (2) и (3) — в состав устойчивого словосочетания *там всякий*.

Там как **маркер-ксенопоказатель** (вводящий в повествование чужую речь) встречается крайне редко: «и она как на нас налетела! вот **там** ты-ты-ты-ты-ты-ты / да мы алкаши там* / ну что-то там** такое / я не помню» [ОРД] (* и ** — частица). Эта функциональная возможность также не была отмечена ранее. Связано это с тем, что в подобной функции, как правило, выступает ограниченный набор единиц: классические *мол*, *де*, *дескать* и условно современные *типа*, *такой*, *ах*, *вот* и др.

Мы упоминали о функционировании *там* как **частицы** с различными значениями в русской устной спонтанной речи. Наряду со значением неопределенности у частицы *там* возможно выделение значения приблизительности: «Ну сколько? # *грубо говоря там* / четыре с половиной на два восемьдесят *где-то* //» [ОРД], «значит я (э) *немного* зная / а он *чуть-чуть* русского значит **там** пару слов *может быть* /» [ОРД] (значение усиливается за счет *грубо говоря*, *где-то* и др.).

В заключение приведем предварительную количественную характеристику материала (1000 контекстов, 1153 единицы) с точки зрения функциональных возможностей *там* в русской устной спонтанной речи: наречие места — 39,2% (452 ед.), наречие времени — 2,4% (28 ед.), наречие места/времени («хронотоп») — 6,5% (75 ед.), вербальный хезитатив — 10,2% (117 ед.), частица (все значения) — 23% (265 ед.), дискурсивная единица — 17,5% (202 ед.), маркер-ксенопоказатель — 1,2% (14 ед.).

Как видим, примерно третью часть от общего количества проанализированных употреблений занимают не зафиксированные ранее у *там* и не описанные функции дискурсивной единицы (т. н. «мусорное» *там* – *че там по маслу?*, ну *там* *короче*, никакой *там* *гарантии* и проч.), вербального хезитатива, наречия с «хронотопическим» значением и маркера-ксенопоказателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян В. Ю. 2014 — *Тут, здесь и сейчас*. О временных значениях пространственных дейктических слов. *Русский язык в научном освещении*. М. № 27. С. 9–41.
- Арутюнова Н. Д. 1999 — *Язык и мир человека*. 2-е изд., испр. М.
- Верховцева Т. А. 2015 — Метакоммуникативная функция конструкции (...) как это (...) в русской спонтанной речи. *Актуальные проблемы современной науки: Материалы международных научных конференций*. СПб. № 1 (7). С. 172–176.
- Зарифян М. С. 2015 — Семантическая симметрия и асимметрия дейктических наречий *тут* и *там*. *Типология морфосинтаксических параметров: Материалы международной конференции*. М. С. 73–88.
- Косарева Е. О. 2016 — О частотности дейктических пространственных наречий в повседневной речи. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. Пермь. № 1 (33). С. 14–20.
- ОРД — *Звуковой корпус русского языка (блок «Один речевой день»)*.
- Подлеская В. И. 2013 — Нечеткая номинация в русской разговорной речи: Опыт корпусного исследования. *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии*. М. Вып. 12 (19). С. 631–643.
- СРЯ 1985–1988 — *Словарь русского языка (3-е изд.)*. М. Т. 1–4.
- Vocale P. 2016 — The use of *там* in contemporary russian: a case of semantic bleaching? *Филологическое образование в современных исследованиях: лингвистический и методический аспекты: Материалы международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XVII Кирилло-Мефодиевские чтения»*. М.; Ярославль. С. 8–16.

ОНОМАСТИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА В РОМАНЕ Р. ЖЕЛЯЗНЫ «НОЧЬ В ОДИНОКОМ ОКТЯБРЕ» И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Ганна Филатова
(Москва)

Художественный текст, как правило, обладает самостоятельным сюжетом и представляет ценность сам по себе. Но особый интерес вызывает произведение, насыщенное аллюзиями на мировую культуру и отсылками к другим произведениям, как литературным, так и художественным, кинематографическим и т. д. При переводе такого текста перед переводчиком всегда стоит задача не только выбрать верную лексику или структуру предложения, но и передать дополнительные смыслы, заложенные автором в роман, помочь адресату вычитать их из текста и опознать. Аллюзии могут быть как довольно явными, очевидными, так и скрытыми, понятными только читателю с определенной когнитивной базой и культурным багажом. При этом намеки и аллюзии формируют альтернативный план понимания текста, который обогащает его содержание, но не приводит к очевидной коммуникативной неудаче, если не будет понят адресатом. Таким образом, если читатель не сможет опознать какую-либо из этих отсылок, он все равно сможет понять текст в целом и получить удовольствие от чтения.

Наличие различных переводов одного текста позволяет проследить, какова рецепция этого произведения в культуре языка перевода и, в частности, какие средства используют переводчики для передачи богатой языковой и смысловой игры. Переводческие решения и стратегии, подчас радикально различные, наглядно демонстрируют, насколько важным является этот аспект для восприятия произведения читателем.

Данное исследование сфокусировано на анализе прецедентных имен в русских переводах романа Р. Желязны «A Night in the Lonesome October» (1993). Переводы были выполнены Н. Х. Ибрагимовой («Ночь в тоскливом октябре», 1995) и А.В. Жикаренцевым («Ночь в одиноком октябре», 1996). Поскольку роман построен на

большом количестве отсылок и аллюзий, которые вызывают у читателя множество ассоциаций на всех уровнях текстовой структуры — от имен собственных до каноничных сюжетных поворотов, исследователь получает хороший материал для подробного рассмотрения. Объектом нашего исследования стали примеры конкретных имён и названий — как прецедентных имен, так и оригинальных авторских названий. Сопоставительный анализ русских переводов позволяет а) выделить однозначно опознаваемые прецедентные имена мировой культуры и б) проследить, как может измениться восприятие текста читателем от различного перевода имен собственных.

Стремление вызвать у читателя определенные ощущения и сформировать правильную интерпретацию ситуации приводит автора к необходимости использовать особые выразительные средства. Одним из типов таких средств являются наименования. Они позволяют выделить объект (персонажа, феномен или ситуацию) из множества других, обозначить его, отнести к определённом классу благодаря тому, что имена и различные наименования являются высокопрецедентируемыми единицами, то есть имеют высокий процент повторений в различных типах текстов. Имена собственные, как правило, обладают стёршейся семантикой, зато часто имеют чёткие коннотации. Этим обуславливается, с одной стороны, большое количество фразеологизмов, где имя выступает в качестве абстрактного носителя конкретного признака (например, пословицы *Куда Макар телят не гонял*, *Нашему Ванюшке всё камушки* и т. д.), а с другой стороны, большое количество прецедентных феноменов-имён [Красных 1997: 10], как исторических (*Наполеон*, *Цезарь*), так и полуполюгендарных или литературных (*царь Ирод*, *Базаров*, *Раскольников*). Упоминание прецедентного имени вызывает однозначную ассоциацию как с данной конкретной личностью, так и со всем комплексом связанных с ней прецедентных ситуаций, актуализирует определённые, связанные в когнитивном фонде человечества ассоциации, связанные именно с этим героем. При этом такие ассоциации могут быть культурно и этнически различными (например, восприятие Наполеона в русской и французской культуре [Сиари, Шервашидзе 2013]). С учётом современных процессов глобализации и активного проникновения медиакультуры прецедентными именами становятся герои

всемирно известных литературных и кинематографических произведений (различные монстры, персонажи фильмов ужасов, супергерои, комические персонажи и т. д.).

Когда автор использует конкретные номинации или апеллирует к известным событиям, он всегда предполагает, что у читателя аналогичная когнитивная база, поэтому нужен минимум разъяснений. Воздействие на читателя осуществляется через формирование ассоциаций, связанных с упомянутым фактом или объектом. Разумеется, у каждого человека есть личное, сугубо индивидуальное восприятие и толкование всех ситуаций, но всегда есть некоторое инвариантное понимание, которое присуще всем носителям данной языковой картины мира и культуры. На него и ориентируется повествователь, когда говорит о чём-то, особенно если это выходит за рамки фикциональной действительности и принадлежит не только миру данного текста (например, упоминания действительно существующих географических или культурных объектов, культурно значимые феномены и т. д.).

Выбор нейтрального слова или слова коннотативно окрашенного (не говоря уже о стилистических вариантах) создаёт определённый образ восприятия у читателя. Поэтому при переводе именно этой тематической группы личность переводчика становится значимее личности автора. По-своему осмысляя исходный текст и, кроме того, зная его целиком, в отличие от читателя, переводчик может расставлять смысловые акценты в тексте немного иначе, чем предполагалось оригиналом. Это связано и с процессом понимания и интерпретации самим переводчиком, и с сознательным усилением или ослаблением тех или иных оттенков лексических значений (намеренное изменение слова в соответствии с общей концепцией замысла и/или перевода). Поскольку русские читатели и переводчик обладают общей когнитивной базой [Красных 2012: 200], выбор слова формирует совершенно определённую ассоциацию (которую переводчик может предсказать и на которую рассчитывает). Поэтому отклонения от оригинального текста (особенно системные и присутствующие в разных переводах) являются значимыми именно для анализа создаваемого у читателя образа той или иной реальности.

Итак, имена собственные — своеобразный класс лексических средств, употребление которых каузирует читателя воспроизводить в подсознании связанную с этим именем конситуацию

[Красных 2012: 250]. Для того, чтобы в достаточной степени оценить смысловую и языковую игру, читатель должен владеть некоторым набором знаний о том лице, которое упоминается в тексте.

Прежде, чем анализировать использование конкретных языковых средства в романе, необходимо сделать несколько замечаний о сюжете и структуре произведения.

В центре романа находится Игра — противостояние между двумя силами. Когда полнолуние совпадает с Хэллоуином, Древние боги из другой вселенной стремятся проникнуть в наш мир, чтобы изменить существующий порядок. Им необходимы проводники, которые откроют для них портал. Однако наряду с теми, кто может помочь богам, существуют те, кто старается помешать этому. И те, и другие — не обычные люди. Им даны своеобразные способности влиять на этот мир и на портал. У каждого участника есть разумное животное, которое обладает определёнными навыками и может говорить со своим хозяином и другими участниками Игры, а также артефакт со скрытой силой.

Р. Железны активно использует когнитивный фонд прецедентных литературных и кинематографических имён. В произведении наблюдается высокая концентрация аллюзий и прецедентных феноменов. Все персонажи романа либо сами являются прямой отсылкой к предыдущей литературе, кинематографу или культуре в целом (вампир Граф Дракула, оборотень Ларри Тальбот, Великий Детектив и его помощник и т. д.), либо их деятельность отсылает читателя ко всему этому (например, друидическая деятельность Оуэна, поклонение викария богам из вселенной Г. Лавкрафта, колдовство ведьмы Джилл и т. д.). Поэтому читателю необходимо быть готовым к тому, что его опыт и культурный багаж постоянно подвергаются проверке на знание того или иного факта из совершенно разных сфер (литературной, кинематографической, научной и т. д.). Однако если для искущённого читателя роман может стать интересным вызовом и игрой в угадывание прототипов, то для читателя, не понимающего этой игры с прецедентными текстами, роман не потеряет своей сюжетной новизны или интриги.

Игра с читателем начинается с самого начала. Само название романа является прецедентным текстом — это отсылка к строчке из стихотворения Э. По «Улялюм» “It was night in the lonesome October of my most immemorial year”. Идеальным вариантом в этом

случае для переводчиков романа было бы воспользоваться переводами стихотворения и полностью сохранить оригинальную отсылку. Однако, к сожалению, известно как минимум 8 переводов этого стихотворения, в том числе таких мастеров поэтического слова, как Брюсов, Бальмонт, и такого мастера перевода, как Чуковский, но ни один из них не является «достаточно» каноническим, чтобы можно было просто взять уже имеющийся вариант. Отсюда два разных названия, каждое из которых является формально правильным, поскольку *lonely* может переводиться и как *одинокий*, и как *тоскливый*: «Ночь в одиноком октябре» и «Ночь в тоскливом октябре».

Серьёзным подспорьем при анализе прецедентных имён в тексте является посвящение Желязны, в котором он не только объявляет благодарность, но и фактически указывает, на какие произведения следует опираться при расшифровке своего романа: «To Mary Shelley, Bram Stoker, Sir Arthur Conan Doyle, H.P. Lovecraft, Ray Bradbury, Robert Bloch, Albert Payson Terhune, and the makers of a lot of old movies <...>» [Zelazny].

Mary Shelley, Bram Stoker, Sir Arthur Conan Doyle, H.P. Lovecraft — очевидные прямые отсылки (Франкенштейн, Дракула, Шерлок Холмс и др.), поскольку образы их героев используются практически открыто — именем и описанием их поведения. **Robert Bloch** — отсылка к произведению "Искренне Ваш, Джек Потрошитель", в котором Джек Потрошитель имеет специфический образ. **Albert Payson Terhune** — указание на саму идею рассказа от имени пса, а оборот «**and the makers of a lot of old movies**» — отсылка к персонажу-оборотню Ларри Гальботу и ещё раз к Дракуле.

Перейдём к составленной нами сравнительной таблице имён в переводах. Наша цель — не продемонстрировать отличия или выбрать «лучший» перевод, а проанализировать, как именно отличия переводов влияют на восприятие текста читателем.

В таблице представлены имена в оригинальном тексте и соответствующие имена в каждом переводе романа. В русской части таблицы в скобках даются названия животных, которые, во-первых, позволяют человеку, не читавшему роман, сразу сориентироваться в том, какой герой имеет какого помощника. Во-вторых, они указывают, как переводчик называет данного героя (например, как видно из таблицы, Жикаренцев подчёркивает мужской

пол животного, используя такие номинации, как *белчонок*, *полоз* вместо *белка*, *змея*).

Таблица 1.

Zelazny	Ибрагимова		
Players	Assistants	Участники игры	Помощники
Jack	Snuff	Джек	<i>Нюх (нёс)</i>
Crazy Jill	Greymalk	Сумасшедшая Джил	<i>Серая Метёлка (кошка)</i>
Morris & MacCab	Nightwind	Моррис и Маккаб	<i>Ночной Ветер (филин)</i>
Owen	Cheeter	Оуэн	<i>Плут (белка)</i>
Count	Needle	Граф	<i>Игла (летучая мышь)</i>
Rastov	Quicklime	Растов	<i>Шипучка (змея)</i>
Good Doctor		Добрый Доктор	
	Bubo		Бубон (крыса)
vicar Roberts	Tekela (albino raven)	викарий Робертс	<i>Текела (ворона-альбинос)</i>
Larry Talbot		Ларри Тальбот	
Great Detective		<i>Великий Детектив</i>	

Таблица 2.

Zelazny	Жикаренцев		
Players	assistants	Участники игры	Помощники
Jack	Snuff	Джек	<i>Снафф (нёс)</i>
Crazy Jill	Greymalk	Сумасшедшая Джилл	<i>Серая Дымка (кошка)</i>
Morris & MacCab	Nightwind	Моррис и Мак-каб	<i>Ночной Шорох (филин)</i>
Owen	Cheeter	Оуэн	<i>Трескун (белчонок)</i>
Count	Needle	Граф	<i>Игл (летучая мышь)</i>
Rastov	Quicklime	Растов	<i>Ползец (полоз)</i>
Good Doctor		<i>Дорогой Доктор</i>	
	Bubo		Бубон (крыс)
vicar Roberts	Tekela (albino raven)	викарий Робертс	<i>Текила (ворона-альбинос)</i>
Larry Talbot		Ларри Тальбот	
Great Detective		<i>Великий Сыщик</i>	

Ряд позиций в тексте остаётся одинаковым. Это имена собственные участников Игры: Джек, Джилл, Оуэн, Робертс. Их легче всего транслитерировать, кроме того, часть из них известна русскоязычным читателям по другим произведениям и не вызывает особых проблем. Глубина восприятия зависит от того, насколько читатель знаком с возможными прототипами этих персонажей. Например, опознать в Джеке и Джилл персонажей английской детской считалочки из сборника «Сказки матушки Гусыни» русскоязычный читатель вряд ли сможет, зато после упоминания о ноже достаточно легко догадаться о Джеке Потрошителе. При этом, однако, стоит учитывать, что в романе прототипом персонажа является не настоящий лондонский Потрошитель, а персонаж рассказа Роберта Блоха «Искренне ваш, Джек Потрошитель» (в этом рассказе Джек впервые предстаёт в облике живущего вечно чародея). Кроме того, читатели Желязны могут обнаружить здесь отсылку к другому роману самого Желязны и его главному герою — Джеку-из-Тени. Упоминание о Хэллоуине также порождает коннотации с Джеком-с-фонарём, который, конечно, не вполне прототип для главного героя, но его наличие в культурном фонде этого имени помогает создать определённую атмосферу при чтении и формирует горизонт читательского ожидания (что Джек, например, не погибнет, а сумеет избежать поражения).

Также расхождений нет в переводе таких прецедентных имён, как Граф и Ларри Тальбот, поскольку их прототипы должны быть очевидны для читателей. При этом здесь следует отметить, что важны именно кинематографические воплощения этих героев, а не книжные.

Расхождения имеются только в передаче частей составных имён некоторых персонажей — Дорогого/Доброго доктора и Великого Сыщика/Детектива. В случае перевода эвфемистического наименования Шерлока Холмса оба варианта кажутся равноправными: *детектив* — это заимствование, но уже хорошо освоенное, а *сыщик* — это русский вариант обозначения той же профессии. В переводах произведений Конан Дойла используются оба слова. Что касается Доктора, за которым довольно быстро угадывается персонаж Мэри Шелли — Виктор Франкенштейн, то здесь слово *good* формально должно переводиться как *хороший*, поэтому вариант *добрый* кажется более близким к нему по коннотативной наполненности, в отличие от слова *дорогой*, которое ограничено

в сфере употребления в русском языке (это либо характеристика цены, либо выражение отношения одного человека к другому, но не абстрактная оценка).

В противоположность именам собственным участников Игры, имена собственные их спутников обнаруживают серьезные расхождения.

Значительную дискуссию между почитателями творчества Желязны вызвала различная передача имени главного героя — его транслитерация или перевод. Сторонники перевода Ибрагимовой (*Нюх*) — утверждают, что такой перевод ближе к русскому языку, чем безличное *Снафф* Жикаренцева, которое не имеет никаких коннотаций в русском языке. Однако нам кажется, что подобные претензии несколько противоречивы, поскольку как имя слово "нюх" в прецедентной культуре также не функционирует. Это полнозначное слово, и поэтому, разумеется, оно имеет определенные ассоциативные и словообразовательные связи: например, предполагает высокие способности к отслеживанию, чутье, интуицию — как в предложениях с прямым значением (*у него хороший нюх*), так и в метафорических переносах (*у него нюх на такие вещи*). Поэтому представляется логичным считать вариант Жикаренцева не менее адекватным, поскольку хотя он и не вызывает у русскоязычного читателя ассоциаций с возможными способностями персонажа, но воспринимается как обычное английское имя.

Имя кошки также является предметом для активного обсуждения. Как и в предыдущем случае, вариант Ибрагимовой является более точным по формальным критериям. Однако для русского языка слово "метелка" содержит четкие коннотации с предметом быта, при этом процесс уборки как основное предназначение данного предмета в русском языке осмысливается как не слишком приятное дело, что подтверждается наличием сравнений с негативным смыслом (*хвост как метёлка, коса как метёлка*). Вариант Жикаренцева «Серая дымка» кажется тавтологическим, поскольку дымка обычно и так серого цвета (однако это не единственно возможный цвет). При этом само слово «дымка» без прилагательных в русской культуре может использоваться в качестве имени для кошки. Таким образом, представляется приемлемым говорить об отступлении от формальной точности для создания схожего образа.

В имени следующего героя различается только вторая часть — *ветер* или *шорох*. В данном случае предпочтителен более точный вариант Ибрагимовой, поскольку персонаж — филин, а слова птица и ветер имеют очевидную общую семантическую ассоциацию — «полёт».

Перевод имени белки различается в переводах по основанным на разных значениях ассоциативным рядам. Слова *Cheeter* в английском языке нет, зато есть близкое по написанию и звучанию *Cheater*, которое переводится как ‘обманщик, изменник’. Ибрагимова берёт за основу именно этот смысл — обман, шутничество, поэтому её белка получает имя Плут. Это хорошее решение, единственная сложность при этом — изменение горизонта читательских ожиданий, поскольку от персонажа с подобным именем ожидается соответствующее поведение, которое читатели не обнаружат. Жикаренцев использует слово, образованное от локутивной характеристики речи данного персонажа — он часто «трещит», то есть говорит очень быстро, и, вероятно, издаёт при этом соответствующие звуки. Вдобавок в переводе Жикаренцева видовое название героя — *бельчонок*, что лишний раз подчёркивает пол персонажа.

Этой же стратегии — демонстрации очевидной гендерной принадлежности персонажей-животных — Жикаренцев придерживается при переводе и некоторых других имён. Именно поэтому спутника Растова он называет не змеёй, а змеем или полозом, а спутник Графа получает гендерно модернизированный вариант дословного перевода — Игл (вместо *Игла*). В данном случае это решение представляется довольно удачным, поскольку удалось сохранить как исходную лексему, которая легко угадывается русскоязычным читателем, так и пол персонажа, который чётко обозначен в оригинальном тексте.

Что касается имени змеи, то здесь ситуация оказалась сложнее, чем в остальных случаях. Оригинальная лексема — *Quicklime* — переводится на русский как ‘негашеная известь’, то есть нечто едкое и шипучее. Поскольку здесь нельзя трансформировать русскую лексему в имя, переводчикам пришлось искать варианты перевода по смыслу. Ибрагимова в своём переводе «Шипучка» использовала одну из основных сем английского слова — шипение, которое хорошо сочетается с образом змеи. Однако в русском

языке структура слова «шипучка» очень сильно напоминает стилистически сниженные варианты других слов (липучка, заколючка, колючка и т. д.), кроме того, за этим словом в русской культуре закреплено разговорное значение ‘лимонад’, что добавляет нежелательные коннотации. И, наконец, суффикс –к- с окончанием женского рода формирует у читателей представление о персонаже как о змее женского рода, поэтому согласование по мужскому роду может вначале несколько удивлять. Вариант Жикаренцева «Ползец» основан на другой семе, никак не связанной с начальным *quicklime*, зато очевидным образом отсылает читателей к другой базовой характеристике змей — передвижению путём ползания. В сочетании с видовым наименованием словосочетание «полоз Ползец» явно обладает аллитерационными свойствами и легче закрепляется в воспринимающем сознании. Кроме того, суффикс –ец- в русском языке несёт информацию о мужском грамматическом и, возможно, действительном роде персонажа (самец, храбрец и т. д.). Поэтому вариант Жикаренцева, несмотря на отступление от оригинальной лексемы, кажется нам более предпочтительным.

Последнее расхождение в именах спутников представлено в имени *Tekela*, которое Ибрагимова транслитерирует, не добавляя никаких смысловых осложнений, а Жикаренцев переводит как «Текела», что может вызывать у читателя иронические ассоциации.

Следует отметить и обратную тенденцию — полное сходство переводчиков при передаче имени *Bubo*. Представляется логичным предположить, что это снова связано с видом персонажа. Он крыса, а крысы зачастую ассоциируются с чумой как переносчики заразы, отсюда возникает Бубон, который по звучанию для носителя русского языка явно связан со словосочетанием «бубонная чума».

Таким образом, в именах по переводам, кроме фонетических и графических отличий, много семантических и морфологических различий: как в корневой морфеме, так и в оформлении по грамматическому роду.

Переводчики выбирают принципиально разные стратегии, что заметно при подробном анализе. Ибрагимова сохраняет формальное сходство оригинала и русского текста, даже если в русском варианте наблюдается явное расхождение с английскими коннотациями данного слова. Жикаренцев, напротив, предпочи-

тает отказываться от исходной лексемы ради сохранения выразительного образа или указания на гендерную принадлежность персонажа.

Исходя из этого, следует заключить, что по функции воздействия на адресата переводы рассчитаны на совершенно разных читателей. Вариант Ибрагимовой больше подходит для тех, кому важно формальное соответствие, передача замысла автора. Однако для этого крайне желательно быть знакомым с языком оригинала, чтобы суметь получить все отсылки к англоязычному когнитивному фонду, которыми активно пользовался Желязны. Перевод Жикаренцева, напротив, рассчитан на тех, для кого строгое формальное соответствие играет меньшую роль, чем общая тональность произведения, лёгкость чтения и языковые формулировки.

ЛИТЕРАТУРА

- Красных В. В. 1997 — Система прецедентных феноменов в контексте современных исследований. *Язык, сознание, коммуникация*. М. Вып. 2. С. 5–12.
- Красных В. В. 2012 — Основы психолингвистики. М.
- Сиари Ж., Шервашидзе В. В. 2013 — Образ Наполеона во Франции. *Слово.ру: Балтийский акцент*. Калининград. №1. С.35–46.

ИСТОЧНИКИ

- Zelazny R. *A Night in the Lonesome October*. [Электронный ресурс] URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=73779>.
- Желязны Р. 1995 — *Ночь в тоскливом октябре*. М. С. 5–184.
- Желязны Р. 2003 — *Ночь в одиноком октябре. Двери в песке*. М. С. 5–208.

THE SKLI-SKLA ILLUSION: PHONEMIC RESTORATION OF PLOSIVES FROM THE INTERCONSONANT SILENCE

Eugenia Rykova, Aaro P. Lappalainen
(Joensuu, Finland)

1. INTRODUCTION

1.1. *Phonemic restoration, bottom-up and top-down processing.* The phonemic restoration effect has been known since 1970, when Richard Warren deleted and replaced the phoneme /s/ in a sentence with a cough and listeners didn't notice the phone missing, nor could they locate the position of the extraneous sound in the sentence, even when they were informed about the replacement [Warren & Warren 1970]. In a later study, Warren concluded this phonemic restoration effect to be a «specialized application to speech [“verbal adaptation” in Warren 1976: 403] of the much broader phenomenon of auditory induction», the general ability to restore interrupted signals [Warren et al. 1972: 1149]. In following experiments, the /s/-replacing silence was usually heard [Warren & Obusek 1971]. Therefore, according to Warren [Warren 1976; see also Warren and Sherman 1974; Warren 1984], perceptual synthesis of the phoneme may occur «if the neural units stimulated by the extraneous sound include those which would be stimulated by the missing phoneme (as identified through contextual cues)» [Warren 1976: 403]. Linguistic rules «enter into the synthesis of the restored sound» [Warren and Sherman 1974: 155] and govern the perceptual synthesis. Thus, illusions can be used to reveal aspects of normal perceptual processes that are usually not observed and provide insights into the general working of the system.

Samuel [1981] contributed methodologically to the studies of auditory illusions, introducing the addition of extraneous sound to the appropriate phoneme, rather than its replacement. Samuel's research confirmed that in order to be effective, the extraneous sound must be compatible with the phoneme it is to restore. Samuel follows McClelland and Rumelhart's interactive perception model, which assumes «that “top-down” or “conceptually driven” processing works simultaneously

and in conjunction with “bottom-up” or “data driven” processing to provide a sort of multiplicity of constraints that jointly determine what we perceive» [McClelland & Rumelhart 1981: 378]. Warren [Warren and Warren 1970: 32] refers to phonemic restoration as an «illusion that shows the importance of context in determining what sound is heard». Samuel [Samuel 1981: 476] adds that phonemes are restored based on top-down expectations generated by the listener's knowledge and bottom-up confirmation provided by the acoustics of the signal: «The stronger the contextual constraints, the greater the expectations should be, and the less bottom-up confirmation that should be needed». Halle and Segui [Halle and Segui 2000] note that several sources of knowledge (orthography being one of them), superordinate to the objective stimulation, can strongly influence the interpretation of speech utterances or sound categorization and can supersede incompatible physical evidence. Samuel [Samuel 1981], however, underlines the potency of the bottom-up influences. These potencies are to be investigated in the present study.

The debate whether processing levels in language comprehension may or may not interact is ongoing [see Cutler et al. 1987; Repp 1991; Samuel 2001], but this question is not a particular point of interest in the present study. Instead, we focus on exploring the interactions between these levels in a specific situation of minimized contextual constraints. In other words, the main question is, *Does the bottom-up confirmation happen if there are no explicit top-down expectations?* By *no explicit top-down expectations* we mean the absence of a word- and higher level context to rely on during the perception of lower level units, syllables in particular. Physical absence of context, however, does not necessarily eliminate the traces of frequency and familiarity of phoneme-grapheme combinations, which are taken into consideration in the current study, as well as general language knowledge.

Context and knowledge are interactive sources for phonemic restoration. Bregman [Bregman 1990] argues that the missing speech segment cannot be suggested to a listener by the acoustic-phonetic context alone. Linguistic knowledge is needed to infer the identity of the missing segment from the context and report it. The great unknown in phoneme restoration experiments is what the restored speech really sounds like. The subjects will normally be referring to a linguistic abstraction, not to a concrete auditory percept [Repp 1991]. Even if the acoustic-phonetic context is the only context provided, the listeners still possess

detailed (though probably implicit) knowledge of the allowable sequences of phonemes [Samuel 1981] as well as tacit knowledge of articulatory dynamics and constraints [Lotto & Kluender 1998] at least of their native language.

1.2. *Experiment design background.* Studies on the phonemic restoration effect, spanning nearly five decades, have either replaced or masked target phonemes with extraneous sounds. Replacing phonemes with a silent gap was not found effective in producing restoration [Warren & Obusek 1971]. However, such results were obtained because the replaced sound was not compatible with the replacement, which is one of the main conditions of successful restoration [Warren and Sherman 1974; Warren 1976, 1984; Repp 1991; Samuel 1981]. Fernández and Cairns [Fernández and Cairns 2010: 180–181] describe a new methodological approach:

„Another example of phoneme restoration involves inserting silence into words. With a recording of a word like *slice*, we can add silence between the [s] and the [l]. When the interval of silence is just the right duration – about 30 or 40 milliseconds – English speakers systematically hear *splice*. (As the interval of silence gets longer, the illusion disappears.) Remember that silence is a key acoustic indicator of the presence of a voiceless stop – any voiceless stop. How come, then, we don’t hear *sklice* or *stlice*? Speech perception is constructive; the hearer uses knowledge of language to rule out *stlice* (on phonotactic grounds, since [stl-] is an impossible syllable onset for English) and *sklice* (if not on phonotactic grounds, then surely because [skl-] is such an infrequent onset – occurring in rare and oddly spelled words like *sclerosis* – that it is dispreferred relative to the more frequent [spl-])”.

The [p] in *slice* is “heard” based on the invariant phonemic information obtained from the lexicon, rather than from the initial acoustic signal [Fernández and Cairns 2010]. However, the authors make no comment on the fact that *splice* is an actual word in English and in compliance with other phonemic restoration studies, we would assume a very little (if any) effect of phonotactics or frequency here. The present study addresses the issues of separate assessing of the phonotactics and frequency effects.

In Russian language, all three syllable onsets /stl-/, /spl-/, /skl-/ (and due to phonematic status of palatalization, /stli-/, /spli-/, /skli-/) are possible in the beginning of an orthographic word or a phonetic word¹ [Bondarko 1977], but they are not equally frequent.

In Finnish, none of the mentioned above consonant clusters are possible word-initially. However, the phonotactics of word-initial consonants is an area in which foreign influence is very conspicuous [Suomi et al. 2008]. Therefore, the phonotactics of the languages from which words have mostly been borrowed into Finnish (formerly Swedish, now English) should be taken into account. In the present study, not only the language interference, but individual interference in speech [Weinreich 1953] is to be considered – as commented in section 2.3.

1.3. *Hypotheses.* Taking into consideration everything mentioned above, we propose the following:

- I. Phonemic restoration effect can take place in the absence of top-down lexical and higher level contexts influence in a minimal acoustical context of a syllable, based on the phonological knowledge. In particular, voiceless plosives can be restored from an inserted portion of silence of a reasonable duration, provided the restored syllables are legal in the native language of the listeners (Russian).
- II. If the listeners are speakers of a language, in which restored voiceless plosives compete on a phonological level (Russian), all being phonotactically legal, frequency and familiarity of clusters will influence the phonemic restoration.
- III. If the listeners are speakers of a language, in which consonant clusters in question are not legal (Finnish), the phonological filter of the native language will apply to sequences of phonemes [Halle & Segui 1998]. Phonemic restoration effect will be less significant and comply with the language and speech interference (mainly with English).

1.4. *Articulatory and acoustic characteristics of /p-t-k/. /p/, /t/, /k/ are voiceless plosives. They belong to the same consonant group based on*

¹ Phonetic word is a base word, which carries the main stress, with adjacent unstressed [so called] functional parts of speech, clitics [Ahmanova 1966]. Based on this definition, *s* (*c*), a frequently used Russian preposition, is united into a phonetic word with the following lexeme.

the mode of articulation and differ by the articulatory organ, /p/ being bilabial, /t/ - coronal (either dental or alveolar for the languages in question), /k/ - velar. Acoustically, they consist of a portion of silence (closure) followed by a burst. Voice onset time (VOT) consists of the burst, followed by any aspiration. All three phonemes exist in the native languages (Russian and Finnish) of the listeners, recruited for the present study experiment [Bondarko 1977; Suomi et al. 2008].

Due to the difference in the place of articulation, bilabials tend to have the least duration of the burst (with a longer closure duration), then the dentals, and the velars have the maximum burst duration [Cho & Ladefoged 1999]. Experimental data on the material of various languages supports that claim at least in comparing the bilabials and coronals to the velars (at least in the word-initial position). Some qualitative data can be seen in the Table 1.

Table 1. *Qualitative VOT differences between bilabial, coronal and velar voiceless plosives*

<u>Language</u>	<u>Data</u>	<u>Source</u>
Russian	The burst of /k/ is twice as long as that of /p/ and /t/.	Zlatoustova 1962
Finnish	Mean VOT values in the word initial position, are 9 ms for /p/, 11 ms for /t/ and 20 ms for /k/, and in word medial position, 11 ms, 16 ms and 25 ms, respectively.	Suomi et al. 2008
Dutch, Puerto-Rican Spanish, Hungarian, Cantonese, Eastern Armenian, Korean, Tamil	In the majority of cases the VOT increases, following /p-t-k/ pattern. Velars have consistently higher values than the other stops, while the difference between bilabials and coronals is not always significant.	Lisker & Abramson 1964
English	The VOT of /p-t-k/ in various contexts follows an increasing pattern.	Lisker & Abramson 1967
German	Highest VOT values for velar stops are achieved in initial position in comparison to other places of articulation.	Haag 1979
17 out of 18 endangered languages investigated by the authors	The mean VOT of the unaspirated bilabial stops is 15.3 ms and that for the coronal stops is 19.9 ms (the difference, however, is reported as non-significant). The mean for the difference in VOT between the velar and coronal stops is 18.9 ms unaspirated and 16.7 ms for aspirated consonants.	Cho & Ladefoged 1999
Spanish	Normal VOT values of /p-t-k/ word-initially in Spanish range from 0 to 15 ms for /p/ and /t/; from 15 to 55 ms for /k/.	Geeslin 2014

Based on the experiments with synthesized speech, Cooper et al. [Cooper et al. 1952] argue that it is the frequency position of the burst (in relation to the following vowel) that provides the listener with a basis for distinguishing among /p/, /t/ and /k/.

Holt and Lotto [Holt and Lotto 2010] state that listeners' relative reliance on particular acoustic cues changes across individual's language development and varies depending on the listener's native language. For example, when categorizing consonants such as /b/, /d/, and /g/, American English listeners make greater use of differences in formant transitions as opposed to frequency information in the noise burst that precedes the transitions even though both cues reliably co-vary with the consonants. Speech perception is the process that maps from an acoustic input space onto representations of phonemes or linguistic features in a perceptual space that subsequently define the phoneme.

The design of the current experiment with pure insertion of silence, however, does not allow the brain to rely on directly acoustic characteristics of the burst (in time or frequency domain), nor to exploit acoustic redundancy resulting from coarticulation as one of the cues in the phonemic restoration of speech signal [Kashino 2006].

2. MATERIALS AND METHODS

2.1. *Stimuli*. Syllables were chosen as stimuli being a minimal pronunciation unit [Bondarko 1977]. Nine syllables with /sl/ or /slʲ/ as an onset and a possible following vowel phoneme (/a/, /o/, /u/, /i²/, /e/, /i/) as a nucleus were recorded from two native-speakers of Russian, a male and a female (both with a high speech culture level [Bogdanova 2001]). All these syllables are legal in Russian and can be found as initial ones in orthographic and phonetic words³ in the Russian National Corpora [RNC].

² There is a long-lasting dispute between the Moscow and Leningrad Phonological Schools regarding the phonemic status of [i]. Taking into consideration the experimental phonetics approach of the current case study and educational background of one of the authors, in this paper the phonemes are described according to the latter.

³ In Russian orthography, all the stimuli are written with three letters because the following vowel letter (*e, ě, u, ю, я*) indicates palatalization of the previous consonant.

The syllables were recorded as stereo-sounds at a 44100 Hz sampling frequency. Each of the syllables was pronounced three times consecutively and for further processing the middle ones were selected. After the segmentation, the stimuli for the listening experiment were created with the following manipulations:

- 1) the initial fricative was measured in ms, rounded to the nearest whole number;
- 2) a portion of silence, 20 ms longer than the preceding fricative, was added between the latter and the liquid (/l/ or /lʲ/). The rationale of this procedure is the experimental data that shows that in Russian consonant clusters the second consonant is normally longer than the first one [Zlatoustova 1962; Kasatkin 1999]. Inserted silence duration varied from 138 to 216 ms, mean = 179.6 ms, sd = 19 ms.

Thus, a total of different 18 stimuli (9 male voice-based and 9 female voice-based) was used in the listening experiment described in the section 2.4.

An example of a stimulus waveform is presented in Figure 1.

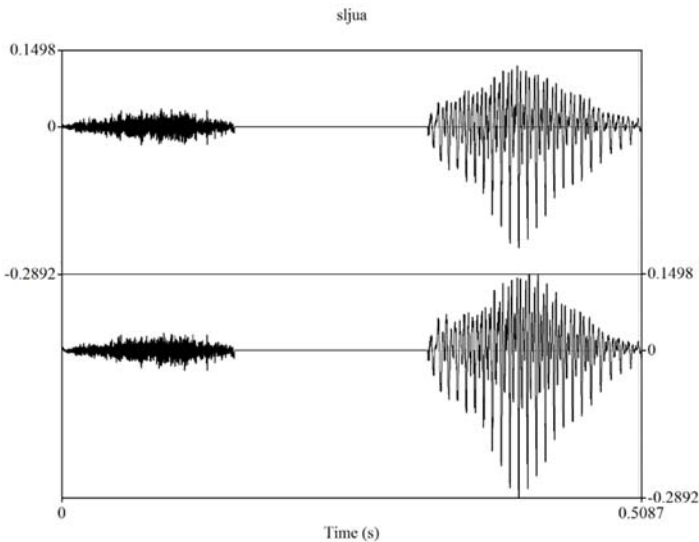


Figure 1. Waveform of the stimuli obtained by inserting a portion of silence into /slju/ pronounced by a male speaker.

2.2. *Frequency/familiarity*. 2.2.1. Frequency of the initial consonant clusters in question was analyzed according to the RNC, in particular the main corpus (mid-18th century to modern written texts, 265 401 717 words in total) and the corpus of spoken Russian (1900–2000s public and spontaneous spoken Russian and the transcripts of the Russian movies, 11 349 008 words in total).

To establish a comparative frequency of the consonant clusters in Finnish, a collection of newspaper corpora from 1820–2010 was used via the Finnish Language database Kielipankki, maintained by the FIN-CLARIN-consortium, using the online KORP-tool designed for the use of the database [Borin et al. 2012]. The 178 used newspaper corpora included a total of 399 701 316 sentences [Mäkisalo et al. 2016; National Library of Finland 2011 & 2015; University of Helsinki 2016, CSC - IT Center for Science 2004].

2.2.2. Familiarity, the subjective frequency with which a syllable is encountered, was tested according to a psycholinguistic survey. A questionnaire, presented to twenty two native Russian speakers (not aware of the experiment), consisted of two tasks:

- 1) to range the combinations from 1 to 3 based on how frequently they are encountered in written/oral speech;
- 2) to range the combinations from 1 to 3 based on how difficult it is to pronounce them.

For each task, the combinations were presented in a 9x6 table, each line corresponding to a different final vowel. An example (transliterated) of the table rows is given below.

Table 2. *Familiarity questionnaire example*

spla-/s pla-		stla-/s tla-		skla-/s kla-	
spl'a-/ s pl'a-		stl'a-/ s tl'a-		skl'a-/ s kl'a-	

Twenty three native Finnish speakers were also asked to fill out a reduced version of the questionnaire (with final a, o, u, e, i). It should be noted that Finnish, Swedish and English use the same alphabet and since the language was not specified in the questionnaire, the responses are not limited to the native language, but, more likely, correspond to the multi-language everyday reality of the participants.

2.3. *Participants*. Two groups participated in the experiment, native speakers of Russian and Finnish, respectively. Each group consisted of 10 male and 10 female participants. All the individuals are students of

various programmes of the University of Eastern Finland and were randomly met and invited to take part in the experiment on campus. The age of the participants ranged from 19 to 36 years, mean = 24.93 year, $sd = 3.16$ years.

All participants self-reported knowledge of English, with most of the Finnish-speaking participants reporting knowledge of Swedish to some extent and some Russian-speaking participants reporting knowledge of Finnish to some extent. Some other languages (Azerbaijani, French, German, Karelian, Kazakh, and Spanish) were also mentioned by the participants, but according to the results, this data is not statistically significant and can be omitted.

2.4. *General procedure of the listening experiment.* The listening experiment was designed in Praat [Boersma & Weenink 2017]. In the first part, the stimuli with /l/ were played and in the second, the stimuli with /l̥/. Each stimulus was presented twice in a random order within the group. The participants listened to the stimuli one by one binaurally in the headphones and were asked to choose what they heard from the options presented on the screen. The options included syllables with each of three plosives in question as well as syllables with no plosives. The main screens are shown in Figures 2 and 3.

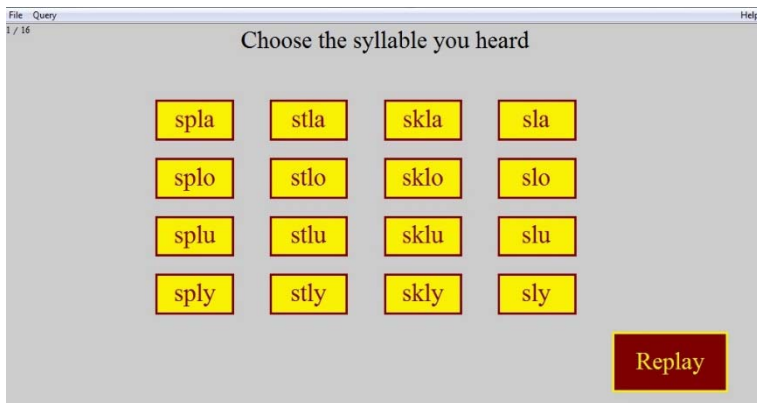


Figure 2. The main screen of the first part of the experiment (with non-palatal /l/).

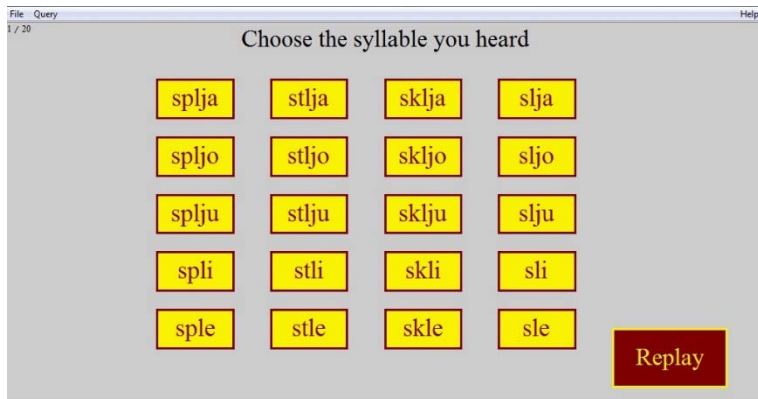


Figure 3. The main screen of the first part of the experiment (with palatal /ʲ/).

Due to the technical limitations of Praat, some non-conventional symbols were used to transliterate Russian orthography. The sound correlation of each vowel group was explained to the participants individually.

The results showing how many times /p/, /t/, /k/ or nothing was restored were collected into two tables, per subject and per stimulus, and analyzed in two steps.

Statistical analysis is performed in RStudio. All the tests are run at 95% confidence.

3. RESULTS

3.1. *Frequency/familiarity.* 3.1.1. *Russian corpora and experimental data.* The frequency (words per million) of the initial consonant clusters in interest in the RNC is presented in Table 3.

Table 3. *Frequency of the initial consonant clusters in the Russian National Corpora*

	skl- /s kl-	spl- /s pl-	stl- / s tl-
The main corpus	282.58	142.8	3
The corpus of spoken Russian	517.93	110.14	0.26

The results obtained from the psycholinguistic survey are presented in Tables 4 and 5 in compliance with the given tasks.

Table 4. *Familiarity of the consonant clusters among Russian-speakers (from the most frequent)*

	spl- /s pl-	skl- /s kl-	stl- /s tl-
Mean	1.63	1.8	2.71

Multiple comparison test after Kruskal-Wallis shows that the differences in familiarity are not significant between *spl-* and *skl-* clusters, but both are significantly different from *stl-*.

Table 5. *Pronunciation difficulty according to Russian speakers (from the least difficult)*

	spl- /s pl-	skl- /s kl-	stl- /s tl-
Mean	2.5	2.13	1.59

Multiple comparison test after Kruskal-Wallis shows that the differences in pronunciation difficulty between the clusters are statistically significant.

Thus, although the cluster *skl-* is twice as frequent as *spl-* in the main written corpus and almost five times more frequent in the corpus of spoken Russian, native speakers consider both *spl-* and *skl-* more frequent combination of consonants than *stl-*. *Spl-* is reported as the easiest to pronounce, followed by *skl-* and *stl-* respectively.

The results for *stl-* are consistent across the corpora and questionnaire responses. The reported pronunciation difficulty of *stl-* might be explained by the lag homorganic assimilation [Bogdanova 2001], although orthoepic norm dictates to pronounce /t/ in the words like verb *stlat'* (стлать) [Reznichenko 2003].

3.1.2. *Finnish corpora and experimental data.* To avoid foreign language quotations and specialist terms from skewing the data, only corpora of Finnish language newspapers was used, as it was freely available in the online database of Kielipankki. The 179 newspaper corpora selected ranged from 1820–2010, and included a total of 399 701 316 sentences.

The newspaper corpora used to query the frequency of the target consonant clusters included annotation errors, which forced us to manually sort through much of the queried data, producing a partially qualitative analysis of the results of the query. Even after manually scouring the data for actual Finnish words that were not typing or formatting errors or abbreviations, the amount of actual target consonant clusters found was too insignificant to list here on a table. The results of the

query can be generalized to indicate that the target consonant clusters are present in Finnish only via English and Swedish loanwords, or specialist terms like the scientific names of species. The initial cluster *skl-* is only found in the loanword *skleroosi* (sclerosis), and all other output of the *skl-* query returned abbreviations or typing errors. For *spl-*, 6297 matches were found, present only in English, Swedish or Slavic loans, quotes, and scientific terminology or brand names. *Scl-* was a problematic cluster to query, as it was only found through an extremely frequent coding error in the corpora, where the letter e is replaced by a c, resulting in the extremely common Finnish syllable *sel*. *Stl-* was also found only in typing or formatting errors, and in some abbreviations. Altogether, it can be said that the target consonant clusters are in no way significantly present in the Finnish language corpora in word-initial positions.

The results obtained from the psycholinguistic survey are presented in Tables 6 and 7 in compliance with the given tasks.

Table 6. *Familiarity of the consonant clusters among Finnish speakers (from the most frequent)*

	spl-	skl- (scl-)	stl-
Mean	1.64	2.09	2.28

Multiple comparison test after Kruskal-Wallis shows that the differences in familiarity are not significant between *skl-* (*scl-*) and *stl-* clusters, but both are significantly different from *spl-*.

Table 7. *Pronunciation difficulty according to Finnish speakers (from the least difficult)*

	spl-	skl- (scl-)	stl-
Mean	2.34	1.96	1.68

Multiple comparison test after Kruskal-Wallis shows that the differences in pronunciation difficulty between the clusters are statistically significant.

Thus, the familiarity and pronunciation difficulty reported by Russian and Finnish speakers follow similar patterns, with a difference in familiarity of *skl-* (*s kl-*, *scl-*) clusters: in Russian, they tend to be more familiar, together with *spl-*, while in Finnish, they tend to be less familiar, together with *stl-*. However, in both groups pronunciation difficulty correlates with familiarity: the more familiar the cluster is, the less difficult it is considered from the pronunciation point of view.

3.2. *Listening experiment.* 3.2.1. In the first part of the analysis, a linear model for the results is created with the following variables: type of restoration (p/t/k/none), gender (male/female), native language (Russian/Finnish). The analysis shows that there are significant differences ($p\text{-value} < 2.2e\text{-}16$) between the results according to the type of restoration and the native language of participants, but no gender effect. Therefore, the following analysis is carried out in two groups with different native languages, referred as R-group of Russian native speakers and F-group of Finnish native speakers. Wilcoxon signed rank one-tailed paired test proves the statistical significance of the phonemic restoration occurrences for both groups, with more significance in F-group: $p\text{-value} = 0.04533$ for R-group, $p\text{-value} = 8.417e\text{-}05$ for F-group. The graphic representation of the restoration effect vs no restoration can be seen in Figure 4.

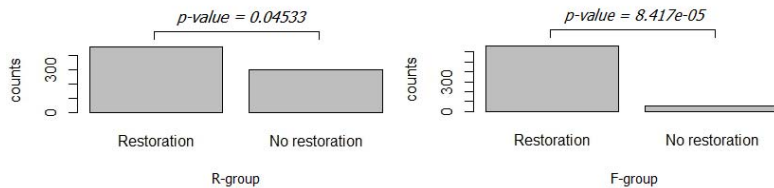


Figure 4. Restoration vs no restoration in both language groups.

Combining the statistics of the linear model and multiple-comparison test after Kruskal-Wallis, the distribution of restored phonemes is the following: /p/ and /t/ are equally and significantly more often restored than /k/ in R-group; /t/ and /k/ are equally and significantly less often restored than /p/ in F-group. Wilcoxon signed rank test shows that restoration of /k/ in R-group and restoration of /t/ and /k/ in F-group are significantly different from zero. These results are presented in Figure 5.

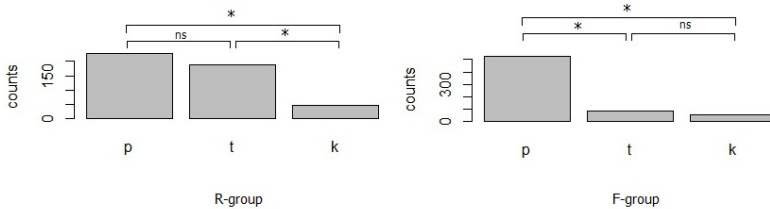


Figure 5. Restoration of different consonants in both language groups.

3.2.2. The influence of stimuli on the restoration is analyzed taking into consideration the following variables: voice of the speaker (male/female), final vowel (with dependent palatalization of the preceding /l/).

According to the Wilcoxon signed rank two-tailed paired test, there is no statistical difference between the results based on the voice of the speaker: p-value=0.8659 in R-group, p-value=0.9925 in F-group.

Chi-square test reports a p-value=0.5775 and no standardized residuals for R-group. In F-group p-value=0.03789 and the residuals are found in the restoration of /k/ before /la/ (less than expected), and /lʲa/ (more than expected). Multiple comparison test after Kruskal-Wallis, however, shows no statistically significant difference between the following consonant clusters in both groups.

4. DISCUSSION

As we can see from the results, bottom-up processes under phonemic restoration can take place in a minimal acoustic context of a syllable, without additional contextual input of higher levels, even if a resulting phonemic cluster is not typical for the native language of the listener.

Restoration effect of the voiceless plosives from silence differs between the speakers of phonotactically distinct languages. In a Russian-speaking group, the effect was weaker than in a Finnish-speaking group despite potentially higher top-down expectations due to the fact that in Russian consonant clusters are more typical and frequent. Neither frequency nor familiarity seems to have a significant impact in this case. Although in Russian *skl-* (*s kl-*) is the most frequent cluster in written texts (and multimedia corpus) and native speakers considered it as a more familiar, its acoustic characteristics supersede the influence of such higher-level linguistic knowledge, as well as so-to-call articulatory influence [cf. Lotto & Kluender 1998]. /p/ and /t/ are acoustically closer to each other and to the silence itself, and so, with both of them being legal in the surrounding context, an extraneous portion of silence can be perceived as both, resembling difficulties with similar, but not identical phonemes in L1 and L2 under the Speech Learning Model [Flege 1995]. Under the same model, if we consider consonant clusters “new” to the Finnish-speaking listeners, then their perception is better “tuned” and more sensitive to the acoustic cues, therefore /p/ solely is significantly more assimilated with silence than other consonants. Alternative

explanation is a bias to perceive legal clusters [Halle & Segui 1998] among Finnish speakers. *Spl-* tends to be more legal due to its frequency and familiarity mostly from foreign input. The question whether such results support the mental syllabary theory [Levelt & Wheeldon 1994], however, is open because the vocalic part of the stimuli showed no effect on the restoration.

In future research, there should be more phonetical contexts involved in stimuli creation, as well as native speakers of a larger variety of languages as listeners.

ACKNOWLEDGEMENTS

The authors would like to thank their supervisors from the University of Eastern Finland, Stefan Werner, PhD, and Alexandre Nikolaev, PhD; Eva M. Fernández, PhD, Queens College, City University of New York; and Elena Arkhipova, PhD, Saint Petersburg State University for consultations and interest in the research.

Special thanks go to Heikki Jantunen for providing working space and thorough support of the study.

REFERENCES

- Ahmanova O. S. 1966 — *Slovar lingvisticheskikh terminov* [*Dictionary of the linguistics terms*]. Moscow.
- Boersma P. & Weenink D. 2017 — *Praat: doing phonetics by computer* [*Computer program*]. Version 6.0.29. <http://www.praat.org/>
- Bogdanova N. V. 2001 — *Zhivye foneticheskie protsessy russkoi rechi. Posobie po spetskursu* [*Live phonetical processes in Russian speech. Course manual*]. Saint Petersburg.
- Bondarko L. V. 1977 — *Zvukovoy stroy sovremennogo russkogo yazyka* [*Sound structure of the modern Russian language*]. Moscow.
- Borin, L., Forsberg, M. and Roxendal, J. 2012 — Korp – the corpus infrastructure of Språkbanken. *Proceedings of LREC 2012*. Istanbul: ELRA. P. 474–478.
- Bregman A. S. 1990 — Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound. Cambridge.
- Cho T. & Ladefoged P. 1999. — Variation and universals in VOT: evidence from 18 languages. *Journal of Phonetics*. № 27. P. 207–229.

- Cooper F. S., Delattre P. C., Liberman A. M., Borst J. M., Gerstman L. J. 1952 — Some Experiments on the Perception of Synthetic Speech Sounds. *JASA*. № 24. P. 597–606.
- CSC — IT Center for Science. 2004. Frequency Lexicon of the Finnish Newspaper Language [text corpus]. *Kielipankki*. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:lb-201405272>
- Cutler, A., Mehler, J., Norris, D., & Segui, J. 1987 — Phoneme identification and the lexicon. *Cognitive Psychology*. №19. P. 141–177.
- Fernández E. M., Cairns H. S. 2010 — Fundamentals of psycholinguistics. *John Wiley & Sons*.
- Flege J. E. 1995 — Second language speech learning: theory, findings and problems. *Speech perception and linguistic experience: theoretical and methodological issues*. Timonium, MD. P. 233–277.
- Geeslin K. L. (ed.) 2014 — The Handbook of Spanish Second Language Acquisition. *John Wiley & Sons, Inc.*
- Haag W. K. 1979 — An articulatory experiment on voice onset time in German stop consonants. *Phonetica*. № 36(3). P. 169–181.
- Halle P. A. & Segui J. 1998 — Processing of Illegal Consonant Clusters: A Case of Perceptual Assimilation? *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. Vol. 24, № 2. P. 592–608.
- Halle P. A. & Segui, J. 2000 — Where is the /b/ in “absurde” [apsyrd]? It is in French listeners’ minds. *Journal of Memory and Language*. № 43. P. 618–639.
- Holt L. L. & Lotto A. J. 2010 — Speech perception as categorization. *Attention, Perception, & Psychophysics*. № 72(5). P. 1218–1227.
- Kasatkin L. L. 1999 — *Sovremennaya russkaya dialektnaya i literaturnaya fonetika kak istochnik dlya istorii russkogo yazyka* [Modern Russian dialectal and literary phonetics as a source for Russian language history]. Moscow.
- Kashino M. 2006 — Phonemic restoration: The brain creates missing speech sounds. *Acoustical Science and Technology*. № 27(6). P. 318–321.
- Levelt W. J. M. & Wheeldon L. 1994 — Do speakers have access to a mental syllabary? *Cognition*. № 50. P. 239–269.
- Lisker L. & Abramson A. 1964 — Cross-language study of voicing in initial stops: acoustical measurements. *Word*. № 20. P. 384–422.
- Lisker L. & Abramson A. 1967 — Some effects of context on voice onset time in English stops. *Language and Speech*. № 10(1). P. 1–28.
- Lotto A. J. & Kluender K. R. 1998 — General contrast effects in speech perception: Effect of preceding liquid on stop consonant identification. *Perception & Psychophysics*. № 60. P. 602–619.
- Mäkisalo J., Kemppanen H., & Saikonen A. 2016 — Karjalan Sanomat-korpus [The Newspaper Corpus of Karelian Finnish]. *Electronic Journal of the KäTu Symposium of Translation and Interpreting Studies*. № 9. P. 53–70.

- McClelland J. L. & Rumelhart D. E. 1981 — An Interactive Activation Model of Context Effects in Letter Perception: Part I. An Account of Basic Findings. *Psychological review*. № 88(5). P. 375–407.
- National Library of Finland. 2015 — The Newspaper and Periodical OCR Corpus of the National Library of Finland (1771–1874) [text corpus]. *Kielipankki*. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:lb-2015051201>
- Repp B. H. 1991. Perceptual restoration of a "missing" speech sound: Auditory induction or illusion? *Perception & Psychophysics*. № 51. P. 14–32.
- Reznichenko I. L. 2003 — *Orfoepicheskiy slovar russkogo yazyka: Proiznoshenie. Udarenie: Ok. 25 000 edinits* [Russian orthoepic dictionary: Pronunciation. Stress: About 25 000 entries]. Moscow.
- RNC — *Russian National Corpus*. <http://ruscorpora.ru>
- Samuel A. G. 1981 — Phonemic Restoration: Insights From a New Methodology. *Journal of Experimental Psychology*. № 110(4). P. 474–494.
- Samuel A. G. 2001 — Knowing a word affects the fundamental perception of the sounds within it. *Psychological Science*. № 12(4). P. 348–351.
- Suomi K., Toivanen J., Ylitalo R. 2008 — Finnish Sound Structure: Phonetics, Phonology, Phonotactics and Prosody. Oulu.
- University of Helsinki. 2016 — Corpus of Finnish Magazines and Newspapers from the 1990s and 2000s [text corpus]. *Kielipankki*. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:lb-2016011101>
- Warren R. M. & Warren R. P. 1970 — Auditory illusions and confusions. *Scientific American*. № 223(6). P. 30–36.
- Warren R. M. & Obusek C. J. 1971 — Speech perception and phonemic restorations. *Perception & Psychophysics*. № 9. P. 358–362.
- Warren R.M., Obusek C. J., Ackroff J. M. 1972 — Auditory induction: Perceptual synthesis of absent sounds. *Science*. № 176. P. 1149–1151.
- Warren R. M. and Sherman G. R. 1974 — Phonemic restorations based on subsequent context. *Perception & Psychophysics*. № 16(1). P. 150–156.
- Warren R. M. 1976 — Auditory illusions and perceptual processes. *Contemporary issues in experimental phonetics*. New York. P. 389–417.
- Warren R. M. 1984 — Perceptual restoration of obliterated sounds. *Psychological Bulletin*. № 96. P. 371–383.
- Weinreich U. 1953 — Languages in contact. New York.
- Zlatoustova L. V. 1962 — Foneticheskaya struktura slova v potoke rechi [Phonetical structure of a word in the speech flow]. Kazan.