

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 25

Сборник научных работ  
молодых филологов

ТАРТУ 2014

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 25

\*

Сборник научных работ  
молодых филологов

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 25

Сборник научных работ  
молодых филологов

Тарту, 2014

Редколлегия: Е. Вельман-Омелина, М. Наймушина, К. Сарычева,  
Т. Сташенко, П. Успенский, А. Федотов, Е. Фомина, А. Чабан,  
А. Чекада, А. Шеля, О. Ягинцева

Ответственные редакторы:

Т. Гузаиров (литературоведение)

Е. Вельман-Омелина, А. Чекада (лингвистика)

Технический редактор: С. Долгорукова

*Авторские права:*

Статьи: авторы, 2014

Составление: Отделение славянской филологии

Тартуского университета, 2014

ISSN 2228-4494

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

26–28 апреля 2013 года в Тартуском университете прошла традиционная международная конференция молодых филологов-славистов. Профессор Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина Ю. Е. Прохоров (Москва) прочитал пленарную лекцию на тему: «О современном состоянии русского языка». Литературоведческую секцию открыл профессор НИУ Высшей школы экономики А. С. Немзер (Москва), прочитавший лекцию «Опыт перечитывания статьи Ю. Н. Тынянова “Архаисты и Пушкин”». В течение трех дней было выслушано и обсуждено более 60 докладов лингвистов и литературоведов из Германии, Италии, Латвии, России и Эстонии.

Двадцать пятый выпуск «Русской филологии» продолжает серию, издающуюся в Тартуском университете с 1963 г. Настоящий сборник является вторым, вышедшем в новом — виртуальном — формате и опубликованным в системе “OPEN ACCESS”.

Сборник традиционно состоит из двух разделов (литературоведческого и лингвистического). Особенностью наших конференций молодых филологов и сборников «Русская филология» является отсутствие тематических и хронологических ограничений. Этот принципиальный подход дает возможность каждому начинающему ученому представить доклад на наиболее актуальную для него тему и одновременно познакомиться с разными методами анализа литературных и лингвистических явлений, расширить круг знаний в разных областях языкознания и литературоведения.

Литературоведческие статьи настоящего сборника посвящены анализу и интерпретации художественных текстов и историко-культурных явлений XVI–XX вв. Все авторы стремились ставить интересные и актуальные научные вопросы, убедительно обосновать свой подход к тексту. Основную часть составили работы, рассматривающие тексты в историко-литературном контексте, выделяющие новые художественные и историко-культурные факты, требующие тщательного комментирования. Отдельные статьи посвящены выявлению незамеченных прежде литературных подтекстов и мотивов, изучению новых источников и контекстов, анализу идейной структуры произведений. Необходимо подчерк-

нуть, что многие авторы плодотворно и тонко использовали в своих работах архивный и визуальный материал.

В лингвистическую часть сборника вошли статьи, написанные на материале целого ряда языков: русского, польского, белорусского, английского, немецкого, эстонского, латышского. В своих работах молодые исследователи обращаются к проблемам фонетики и фонологии, этимологии, диалектологии, морфологии. Часть статей посвящена сравнительно-сопоставительному изучению грамматических и синтаксических аспектов различных пар языков: эстонского и польского, эстонского и русского, английского и русского. В сборник вошли статьи, посвященные истории русского языка, двуязычной лексикографии, развитию детской речи, языку деловой рекламы. Предметом лингвистического анализа в нескольких работах стали произведения классиков русской литературы.

Исследования молодых филологов, опубликованные в нашем сборнике, дают возможность увидеть те направления, по которым развивается современная филологическая наука.

Мы благодарны всем, кто приезжал и приезжает в Тарту, всем, кто помогает проводить наши ежегодные конференции, всем, кто оказывает финансовую помощь, всем, кто активно участвует в дискуссиях и редактировании наших сборников. Спасибо коллегам, ставшим нашими друзьями.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Литературоведение

<b>Дарья Глебова.</b> «Бездна как риза»: символическая космография в «Беседе трех святителей» .....	13
<b>Елизавета Канатова.</b> Религиозно-этические воззрения псковича в частной переписке с англичанином .....	23
<b>Ольга Кузнецова.</b> Из истории и предыстории банальной рифмы .....	33
<b>Андрей Федотов.</b> Эвристические безделки о ранней прозе А. А. Григорьева .....	40
<b>Елизавета Фомина.</b> «Муму» как канонический текст и Герасим как национальный тип .....	44
<b>Кристина Сарычева.</b> Автобиографические параллели в предисловии А. Фета к переводам «Од» Горация 1856 г. ....	56
<b>Екатерина Тупова.</b> Мотивы романа «Что делать?» в пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп» .....	65
<b>Анастасия Тулякова.</b> «Повторение... Тициана, Рафаэля, Рубенса»: картины и их источники в «итальянских» главах «Анны Карениной» .....	72
<b>Наталья Сарана.</b> «Английский роман» Анны Карениной. К исследованию англomanии в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» .....	83
<b>Ольга Макаревич.</b> Идея о разумном исполнении Священного Писания и антологии Н. С. Лескова 1870–1880-х гг. ....	90
<b>Ольга Овчарская.</b> Жанровые особенности раннего творчества А. П. Чехова в контексте «малой прессы» 1880-х гг. ....	98
<b>Татьяна Фролова.</b> Функция эпитафия в рассказе А. П. Чехова «На пути» .....	105
<b>Мария Кривошеина.</b> Нидерланды в русской поэзии конца XIX – начала XX века (Амстердам) .....	113

<b>Мария Гордеева.</b> Старообрядчество и русская культура конца XIX – начала XX вв.: благотворительность, меценатство, просветительство .....	126
<b>Антонина Крупнова.</b> Валерий Брюсов в раннем творчестве Николая Гумилева (1903–1912 гг.) .....	133
<b>Александра Чабан.</b> Гумилев и Бальмонт: репрезентация «старшего» символиста в журнале «Аполлон» .....	140
<b>Елизавета Тимофеева.</b> Об одном источнике новеллы Н. С. Гумилева «Дочери Каина» .....	155
<b>Богдана Лобане.</b> О «вагнеровском» подтексте цикла А. Блока «Арфы и скрипки» (на материале стихотворения «Когда мучительно восстали...») .....	162
<b>Александра Милякина.</b> К интерпретации стихотворения «Американка» О. Мандельштама .....	169
<b>Елена Глуховская, Екатерина Зеленкова.</b> Труды и дни книгоиздательства «Лирика»: к истории одного неизданного журнала .....	175
<b>Анастасия Блюм.</b> Фильмы Владислава Старевича 1910-х годов: инструменты формирования рецепции и мифологии автора .....	183
<b>Мария Канатова.</b> Тема истории в стихотворении Б. Пастернака «Любка» .....	190
<b>Федерико Йокка.</b> Пародирование русских классиков в пьесе «Самоубийца» Н. Эрдмана .....	202
<b>Артем Кравченко.</b> Литературное воспитание: моделирование образа врага в советских детских журналах (1922–1934) .....	208
<b>Ксения Уварова.</b> О переходе от «открытых писем советским писателям» к «Четвертой прозе» .....	216
<b>Дмитрий Бреслер.</b> «Семечки» К. К. Вагинова: творческая лаборатория писателя начала 1930-х годов .....	224
<b>Алессандро Фарсетти.</b> Место музыки в творчестве поэта-футуриста И. А. Аксенова .....	234
<b>Филипп Лекманов.</b> «Я шел неготовыми дорогами»: к вопросу о жанре «Что я видел» Бориса Житкова .....	243

<b>Анна Нижник.</b> «Метод Пруста»: к вопросу о рецепции французского автора в творчестве второго поколения русских эмигрантов .....	254
<b>Андрей Гордин.</b> Дмитрий Мережковский в контексте сборника Константина Раудиве «Восстановители эпохи»: модель восприятия .....	262
<b>Антония Наэль.</b> Трагическое в карикатуре: на материале карикатур из эстонских изданий межвоенного периода (1918–1940) .....	274
<b>Евгения Савина.</b> Выступления Бунина в Прибалтике: сбывшиеся и несбывшиеся надежды .....	284
<b>Анна Веселко.</b> Пушкинский «Памятник» в эстонском учебнике: «канонизация» одного перевода .....	291
<b>Павел Успенский, Артем Шеля.</b> «Любовь к отеческим гробам»: сны эмиграции и сон Берберовой .....	302
<b>Анна Мальгина.</b> Музыкальные и монтажные конструкции в творчестве Михаила Калика: музыка, жест и монтаж .....	318
<b>Екатерина Задирко.</b> Эволюция понятия «тунеядец»: от формирования значений в XVIII веке до процесса И. А. Бродского .....	326

### Лингвистика

<b>Елена Вельман-Омелина.</b> Деловая реклама как пограничный жанр официально-делового стиля .....	337
<b>Мария Владимирская.</b> Культурологические особенности говора села Поим Пензенской области на материале ремесленной лексики .....	344
<b>Юлия Габранова.</b> Периодические издания на белорусском языке, изданные в период первой Латвийской Республики (1920–1930-е гг.) .....	348
<b>Елена Галкина.</b> Некоторые особенности формирования парадигмы имени существительного в речи русскоязычного ребенка раннего возраста .....	357
<b>Юлия Дектярева.</b> К вопросу о функциях ремарок в тексте пьесы .....	362

<b>Галина Дуринова.</b> Метод “Begriffsgeschichte” в лингвистике .....	366
<b>Елена Матейкович.</b> Этимология и ареал распространения слова <i>сáлька</i> .....	370
<b>Наталья Просунцова.</b> Трудности в преподавании вводно-коррективного курса фонетики английского языка русскоговорящим студентам (сравнительный анализ) .....	376
<b>Юлия Ремизова.</b> Русские конвербы предшествования и их английские эквиваленты .....	380
<b>Евгений Соколов.</b> Теория и прагматика использования диакритических знаков в восточнославянских грамматических статьях и старопечатных изданиях XVI века .....	385
<b>Яна Таперге.</b> Формантные переходы и дополнительная артикуляция (на материале русских и латышских сонантов) .....	390
<b>Фаина Тимошенко.</b> Трансформация поэтических фразеологизмов как способ обновления образности в художественном тексте .....	400
<b>Александр Филей.</b> Обзор фонетических диалектизмов в разговорнике <i>Ein Rusch Boeck</i> .....	405
<b>Алисия Чекада.</b> Об опыте составления сравнительной грамматики эстонского и польского языков (на материале справочника М. Нурмика и Е. Скоморовского) .....	411

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



«БЕЗДНА КАК РИЗА»:  
СИМВОЛИЧЕСКАЯ КОСМОГРАФИЯ  
В «БЕСЕДЕ ТРЕХ СВЯТИТЕЛЕЙ»

Дарья Глебова  
(Москва)

I

«Беседа трех святителей» — апокрифический памятник, состоящий из вопросов и ответов, обыкновенно изложенных от лица трех отцов церкви — Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста. Ученые сходятся во мнении, что основой для «Беседы» были вопросно-ответные памятники с библейской тематикой, возникшие в Византии приблизительно в V–VI вв. Переводы таких текстов появляются на славянской почве уже в XI в., а первые русские списки датируются XV в. [Бабалык 2012: 4].

Вопросно-ответная форма имеет древние корни. Согласно исследованиям Т. Я. Елизаренковой и В. Н. Топорова, она восходит еще к древнеиндийским ведическим ритуалам, во время которых жрецы обменивались загадками и отгадками [Елизаренкова, Топоров 1984: 18–20]. Сюжетами загадок были структура мира и его творение из тела божества, что хорошо прослеживается в «Ригведе», древнейшем собрании ритуальных ведических гимнов. Так, загадка являлась способом передачи сакрального знания и была непосредственно связана с космологической проблематикой. На протяжении веков загадки меняли свой статус и получали новое содержание, но традиция «обмена загадками» на темы космогонии сохранилась. На восточно-христианской почве она получила особое распространение в апокрифических вопросно-ответных текстах, одним из которых и стала «Беседа трех святителей»: среди вопросно-ответных тематических блоков «Беседы» часто встречаются загадки с космологической тематикой. И одним из повторяющихся мотивов этих загадок так же, как и в «Ригведе», но уже на христианский лад, становится идея изоморфизма божества и мироздания. Например, в вопросно-ответной паре «Которыи пр(о)ркць покрьи длаиію своєю .з. несъ?» / ОТ: Иоа(н)

Кр(с̄)тль, ег(д)а кр(с̄)ти г̄а» Господь напрямую сравнивается с шестью небесами.

Блок вопросно-ответных пар, посвященных космологической тематике, часто встречается в списках «Беседы», но, как и другие блоки, очень вариативен: меняется не только количество или положение вопросно-ответных пар, но и их содержание. Такая вариативность возникала благодаря возможности книжника создавать новые вопросно-ответные пары за счет компиляции фрагментов из различных книжных и, возможно, фольклорных источников.

В нашем небольшом анализе мы рассмотрим, каким образом работает механизм такой компиляции, а также постараемся восстановить авторское восприятие действительности. Материалом послужит наиболее пространная вопросно-ответная пара «Беседы», в аллегорической форме описывающая устройство мироздания<sup>1</sup>.

## II

Предложенная для рассмотрения пара построена в одном из традиционных для «Беседы» ключей: вопрос воспринимается как аллегория, ответ — как путь ее прояснения. Роль вопроса, а скорее даже предложения темы, выполняют стихи 20-й главы Евангелия от Иоанна: «Иоа(н) ре(с̄): Пе|тръ при|ни(к) и види ризы едины ле|жаща и сударь, иже бѣ на главѣ| его, не с ризами лежаща, но осо|бь свитъ на едино(м) мѣстѣ|». Имеется в виду эпизод, когда на третий день после погребения тела Христа Петр и «другой ученик», как Иоанн Богослов самого себя называет в Евангелии, видят, что гроб, куда был положен Господь, пуст.

Обратим внимание на то, что уже сам вопрос представляет собой контаминацию. В оригинальном евангельском тексте впервые пелены Христа видит Иоанн Богослов, но видит их со стороны. Петр же обнаруживает отсутствие тела Христа, войдя в пещеру, где стоит гроб.

...> и другии оучникъ тече скорѣе Петра и прииде прежде ко гробу,  
и приникъ видѣ ризы лежаща: обаче не видде.

<sup>1</sup> Разбираемая нами вопросно-ответная пара цитируется по списку начала XVI в. [ТС-769].

Прїиде же Сїмонъ Петръ вслѣдъ егѡ, и вниде во гробъ, и видѣ ризы едины лежаща и сударь, иже бѣ на главѣ его, не с ризами лежащъ, но шось свитъ на едином мѣстѣ [Ин 20: 4–7].

В отрывке две точки зрения (Иоанна и Петра) «сливаются» в одну через глагол «**приникъ**» — «наклонившись». В итоге, получается, что это Петр заглядывает в пустой гроб и видит пелены, *не входя внутрь*. Смена точки зрения не случайна. Она оказывается особенно важной для ответа: представленная в нем модель мироздания описывается тоже со стороны внешнего наблюдателя, *извне*.

Эта модель не дается сразу — нас к ней подводят, предлагая читателю совершить вместе с компилятором серию своеобразных логических умозаключений. Проследим их композицию.

В первых строках ответа–толкования возникают два ряда символических уподоблений. Сначала — сравнение погребальных пелен Иисуса Христа (А) с составляющими литургического обряда (В) («**Сударь—б. плата служебнаа на блюдѣ**»). Такое сопоставление ожидаемо, так как «сударем» называется ткань, используемая в литургии и символизирующая одноименный плат, покрывавший глаза погребенного Христа. Следующий ход — усложненное сравнение, где погребальные пелены Христа (А) соотносятся с элементами мироздания (С) («**ризы его „ верхнее нбо до преисподнїа без(д)ны стоить**»). Далее, на пересечении указанных рядов, появляется третий ряд, который уже не задействует образы, встречающиеся в вопросе: части священнического облачения (В) уподобляются элементам мироздания (С) («**сти(х)рь .с. нбсь, а понась „ железное столпье около великого мора**», «**патрахи|ль „ вхо(д) и [и]схо(д)**»). Третий ряд не возникает из ниоткуда: мостиком к этому соотношению служит фраза «бездна яко риза», которая является цитатой из 103-го псалма Давида (6-й стих: «**Бездна яко риза одеание еа**»), где описывается творение мира и где также появляются сравнения элементов мироздания с одеждами и атрибутами Божества:

Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатер;  
устрояешь над водами горние чертоги Твои, делаешь облака Твоею колесницею, шествуешь на крыльях ветра [Пс. 103: 2–3].

Основанное на 103-м псалме космологическое истолкование литургических одежд продолжается примерно до середины ответа («**а под поясом земля, и то(л)стота еа яко ѿ востока и**

до за|пада»). Для удобства назовем этот фрагмент первой частью, а все, что идет за ним — второй.

Во второй части, начинающейся образом творения земли из морской пены («И повелѣ ѿ днѣгло(м) съгнати пѣну морскую и сътворити| землю на .г.хъ ките(х)»), космологическая модель выстраивается уже без сравнения с литургическим одеянием. Вместо этого перед читателем последовательно разворачивается структура подземного мира: киты, море, «Адово жилище», утренняя звезда, созданная до Солнца. Однако концовка ответа неожиданно возвращает нас к все той же цитате из 103-го псалма: «Тоти| без(д)на яко риза» — «вот это и есть “бездна как риза”». Выясняется, что нарисованная картина — это описание заявленной в начале «бездны», в которую мы вместе с компилятором заглядываем, как «Петр» в пустой гроб Христа. По существу, второй фрагмент представляет собой пространственный космологический комментарий к образу из Псалтыри.

### III

Более детальное изучение устройства этого комментария позволяет выявить в нем две стратегии компиляции.

№ 1. Развитие образов, упомянутых в первой части текста. Этот прием особенно заметен на переходе между двумя фрагментами. Элементом, связующим две части, выступает «земля», упоминанием которой заканчивается первый и начинается второй фрагмент.

...а по(д) поясо(м) „ земля, и то(л)|стога еа яко ѿ востока и до за|пада. И повелѣ ѿ днѣгло(м) съгнати| пѣну морскую и сътворити| землю на .г.хъ ките(х).

Также объединительной функцией наделяются «море» и «железное столпие» (т. е. ограда).

а) море — около великого моря <—> глубина же того моря велика(г);

б) железное столпие — а поясъ „ железно|е столпие <—> дно же по(д) тѣ(м) море(м) великимъ равно| к желѣзному столпью;

Можно предположить, что присоединенные таким образом элементы появляются в повествовательной канве в роли пояснения,

комментария к уже упомянутому образу. Так, вторая часть описания сообщает дополнительные сведения о предметах, упомянутых в первой: если в первой части заявлено «великое море», то затем вставляются сведения о его глубине и т. д.

№ 2. Обеспечение связности текста на формальном уровне при помощи специальных синтаксических средств двух видов. Первым является лексический повтор с добавлением указательных местоимений *тъ* и *тъ же*:

... То же столпие|стои(т) ꙗко възвыше, ꙗко то море. То| же столпие стоит на огни негасимі(м) |. По(д) тѣм же огне(м) ту же е(сть) дньница|<...>;

Вторым средством, выполняющим сходную функцию, являются наречия *ту* и *ту же*.

... а дѣша в ни(х) .Г.аѡ часть райскіа вонѡ|. Иду(т) рыбы на воню тоу <...>;

... Ту же е(сть) адаво жилище. Т(у)| же и Антикр̄(с)тъ вази(тъ), дми(нь);

... Ту е(сть) лю(ди)|е крылаты и лѣтаю(т), ꙗко пауци|на, мыслию <...>;

Отметим, что ничего похожего в первом фрагменте нет. То есть второй фрагмент и в языковом отношении устроен отлично от первого, что может быть аргументом в пользу его более позднего, восточно-славянского происхождения<sup>2</sup>.

#### IV

Такой способ организации текста находит многочисленные как литературные, так и фольклорные параллели. Например, описание святой земли в «Хождении Игумена Даниила», где лексические повторы и местоимения *тъ/ту*, *тъ же/ту же* используются для описания маршрута или определенного места паломничества:

<sup>2</sup> Примечательно, что в южно-славянском списке, опубликованном А. Милтеновой, второй фрагмент отсутствует, в том числе, также и контаминация в вопросе (см.: [Милтенова 2004]). То же самое мы наблюдаем в другом, более раннем списке (XV в.) из собрания Троице-Сергиевой лавры [ТС-256].

А от Капернауа до Карьмилския горы есть верст 6. И в той горѣ святой пророкъ Илия жилъ есть в пещерѣ, и той враном бысть прекормлень Илия пророкъ. На той же горѣ жерьци Вавиловы исклалъ ножем и рече Илия: «Ревнуя, поревновах по Господи Бозѣ моем». И есть гора та Карьмилскаа высока велми, и море Великое близъ горы тоя, яко версты вдалье [БЛДР 1997].

С другой стороны, организация фрагмента обнаруживает сходство с кумулятивным построением космологических описаний русских заговоров. Лексический повтор в заговоре не просто связывает смысловые части текста: с одной стороны, так по-новому раскрывается введенный ранее образ, а с другой — схематично рисуется своеобразный космологический пейзаж.

На морѣ Океанѣ, на островѣ Курганѣ лежитъ камень Алатырь отъ конца вѣка сего, и на томъ камнѣ сидитъ ангель и Спасъ образъ съ ангелы и архангелы и со Пресвятою Богородицею <...> [Майков 1869: 140].

Сопоставление с заговорами кажется возможным еще и потому, что в заговорах и в нашем тексте встречаются схожие образы. Например, «железный тын», тянущийся от «востока до запада», который синонимичен «железному столпию».

<...> оболокусь я оболоками, подпояшусь красною зарею, огорожусь светлымъ месяцемъ, обтычусь частыми звездами и освечусь я краснымъ солнышкомъ. Огражду вокругъ меня (имя рекъ) и дружины моей съ ослятами тынъ железный, почву укладну, небо булатно, чтобъ никто не могъ прострелить его, отъ востока до запада [Там же: 27].

Схожесть стратегии нашей компиляции с заговорной может быть неслучайной. Заговоры — плод того же мифологического сознания, что и загадки, и они, как мы уже убедились, так же могут отражать мифологическую модель мира. В связи с этим обратим еще раз внимание на последний приведенный нами фрагмент заговора, в котором представлен «мотив чудесного одевания» (подробнее о «мотиве чудесного одевания» см.: [Топорков 2002]). Важно отметить разницу в положении наблюдателя в отрывке из «Беседы» и заговорном тексте такого типа: если в нашей загадке мы смотрим на космологическую модель со стороны, то протаго-

нист заговора помещает самого себя в центр мироздания. Расхождение в ракурсе является принципиальным отличием космологии «Беседы» от заговорной. Можно предположить, что она была важна для самого компилятора, так как он сделал на ней акцент с помощью яркой контаминации в вопросе.

Конечно, кумулятивные цепочки образов, представленные в космологии «Беседы» более фрагментарны, чем заговорные. Но фрагментарность в нашем тексте естественна, так как модель мира, нарисованная здесь, намного сложнее. Также неудивительна и некоторая ее путанность, потому что это все же не реальная, а символическая космография, к тому же во многом являющаяся продуктом своеобразного «испорченного телефона»: поколения книжников принимали ошибки своих предшественников за настоящие слова, что тоже содействовало появлению новых образов. Ср. в списке XVII века в нашей космографии появляются, например, пять неких «ротогъ», которые, очевидно, являются гибридом числительного **пaтeрo** и местоимения **тoгo**: «**А глoубнa(ж) тoгo мoрa вeликa(г̃)| .ѣ. рoтoгъ**» [Мильков, Полянский 2009: 438].

## V

Визуализировать космологическую модель, представленную в «Беседе», особенно трудно, так как составитель этой компиляции выходит за рамки плоскостно-комарной традиции представлений о мире, чаще встречающейся в апокрифических текстах<sup>3</sup>: наша модель полнее (описывается пространство даже за пределами «Адова жилища») и выполнена иначе.

Принимая во внимание природу космогонических загадок и заговоров, а также лейтмотив «**Бeзднa нaкo ризa**», тесно связывающий космологию «Беседы» со 103-м псалмом, можно рассматривать представленную здесь модель мироздания, как реализацию идеи изоморфизма Бога и созданной им Вселенной, характерной для средневекового сознания (соотношение микрокосма и макрокосма). А значит, в попытке вообразить космологию «Беседы» можно представить себе, что «ризы» из фразы «**ризy eгo** ..

<sup>3</sup> Космография полоскостно-комарного типа строится на утверждении, что земля окружена водой, небо же опирается на воду, образуя собой купол над землей (см.: [Мильков 2009]).

верхънѣе ꙗко до преисподнѣа без(д)ны стоить» протягиваются сквозь Вселенную, включая в себя все ее элементы: от шестого неба до крылатых людей, летающих с помощью мысли, «яко паучина».

## ЛИТЕРАТУРА

### Источники

- БЛДР 1997: Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1997. Т. 4.  
<http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4934>  
 Майков 1869: *Майков Л. Н.* Великорусские заклинания. СПб., 1869.  
 Милтенова 2004: *Милтенова А.* «Венский список», XIV в. // *Erotapokriseis*. Съчиненията от кратки въпроси и отговори в старобългарската литература. София, 2004.  
 ТС-256: РГБ, Собрание Троице-Сергиевой лавры, № 256, исход XV века.  
 ТС-769: РГБ, Собрание Троице-Сергиевой лавры, № 769, начало XVI века.

### Исследования

- Бабалык 2012: *Бабалык М. Г.* Апокриф «Беседа трех святителей» в русской рукописной книжности: исследование и тексты. Саарбрюккен, 2012.  
 Елизаренкова, Топоров 1984: *Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н.* О ведийской загадке типа brahmodya // *Паремиологические исследования*. М., 1984.  
 Мильков, Полянский 2009: *Мильков В. В., Полянский С. М.* Космологические произведения в книжности Древней Руси. СПб., 2009.  
 Мильков 2009: *Мильков В. В.* Космологические тексты плоскостно-комарной традиции в древнерусской книжности // *Мильков В. В., Полянский С. М.* Космологические произведения в книжности Древней Руси. СПб., 2009.  
 Топорков 2002: *Топорков А. Л.* Мотив «чудесного одевания» в русских заговорах XVII–XVIII вв. // *Заговорный текст: Генезис и структура. Материалы круглого стола*. М., 2002.  
<http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov4.htm>

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Текст вопросно-ответной пары № 3 по списку ТС-769

Иоа(н) ре(в): Пе|тръ припи(к) и види ризы едины ле|жаща и сударь, иже бѣ на главѣ| его, не с ризами лежащъ, но осо|бь свить на едино(м) мѣстѣ|.

Григорей ре(в): Соударь .ѣ. плата слу|жебнаа на блюдѣ, а ризы его „ ве|рхънее небо до преисподнїа бе|з(д)ны стоит. Без(д)на яко риза|. Сти(х)рь „ .ѣ. небсѣ, а поясъ „ железно|е столпѣ около великого моря, на| не(м)же земля плаваеъ. А патрахи|ль „ вхо(д) и [и]схо(д)»<sup>4</sup>, а по(д) поясо(м) „ земля, и то(л)|ста еа яко Ѡ востока и до за|пада. И повелѣ Гъ англо(м) съгнати| пѣну морскую и сътвори| землю на .Г.хъ ките(х). И .л. малых(ъ)| кито(в) залежатъ .л. оконъ морски(х)|, а дша в ни(х) .Г.аа часть райскїа волн|. Иду(т) рыбы на вою тоу, тѣм же соу(т)| сыти. А глубина же того моря велика(г)| паторо того то(л)ще, како земля то(л)ста|. Дно же по(д) тѣ(м) море(м) великимъ равно| к желѣзному столпю, глубина(ж) е(с)| того моря великаго .ѣ.ро того глубъ|е. Того(ж) моря дно стои(т) на .ѣ.ми| столпе(х). Ту же е(с) адаво<sup>5</sup> жилище. Т(у) же и Антикр(с)тъ вази(т), ами(н), англъ| подтверждаетъ его. То же столпие| стои(т) яко возвыше, яко то море. То| же столпие стоит на огни негасимї(м)|. По(д) тѣм же огне(м) ту же е(с) дньница|, а(ж) прежд(а)е слнца сътворена. Ту е(с) лю(ди)|е крылаты и лѣтаю(т), яко паучи|на, мыслию, а смрти имъ нѣ(с), а зє(м)ли и(м) нѣтъ же ми<sup>6</sup> иного ничего же|, но въз(д)у(х) бжи| все держитъ. Тоти| без(д)на яко риза.

Перевод:

Иоанн сказал: Петр наклонился и увидел одни только лежащие пелены и сударь, который был на главе Его, лежащий не с пеленами вместе, но отдельно, свитым на другом месте.

Григорий сказал: Сударь — 2 служебных плата на блюде, а пелены Его — верхнее небо до глубочайшей бездны стоит. Бездна как риза. Стихарь — 6 небес, а пояс — железная ограда вокруг великого моря, на котором земля плаваёт. А эпитрахиль — вход и выход, а под поясом — земля, и толщина ее — от востока и до запада. И повелел Господь анге-

<sup>4</sup> в ркп. «вхо(д) и схо(д)», испр. по смыслу.

<sup>5</sup> так в ркп.

<sup>6</sup> в ркп. «на», испр. по ТС-256.

лам согнать пену морскую и сотворить землю на трех китах. И тридцать малых китов заслоняют тридцать окон морских, а душа в них — на третью часть райское благовоние. Идут рыбы на благовоние то и тем же сыты. А глубина же того моря великого в пять раз больше толщины земли. Дно же под тем морем великим вровень с железной оградой, глубина же в пять раз глубже того великого моря. Того же моря дно стоит на семи столпах. Там же есть Адово жилище. Там же и Антихрист сидит связанный, аминь, ангел удерживает его. Тот же столп стоит на негасимом огне. Под тем же огнем там же есть утренняя звезда, которая была сотворена прежде солнца. Там есть крылатые люди и летают, как паутина, мыслью; а смерти им нет, а земли им нет и иного ничего, но воздух Божий все держит. Вот что такое «бездна как риза».

## РЕЛИГИОЗНО-ЭТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ПСКОВИЧА В ЧАСТНОЙ ПЕРЕПИСКЕ С АНГЛИЧАНИНОМ

Елизавета Канатова  
(Москва)

Материалом нашего исследования стала переписка англичанина по имени Роман Вилимович и псковского посадского человека Петра Игнатъевича (далее — *П. И.*). Она входит в так называемый «русский архив» английского купца, который жил и, возможно, вел коммерческую деятельность в Пскове в 80-е годы XVII в. От архивов иноземных торговцев, обладавших в России особым статусом, до нас дошли, в основном, отдельные жалованные грамоты. В этом отношении очевидна уникальность этого архива, изданного в 2009 г. П. С. Стефановичем и Б. Н. Морозовым. Переписка вместе с другими материалами (копиями литературных и религиозных произведений, подборкой юридических и делопроизводственных документов) была скопирована в архив приблизительно весной 1687 г.

Как предполагают издатели, Роман Вилимович (далее — *Р. В.*) — это упоминаемый в одном из документов письмовника некий Роман Дарвин. Он «был англичанином, <...> который занимался транзитной торговлей между Россией и Англией» [Стефанович, Морозов: 17]. Голландский ученый Йос Схакен оспаривает эту версию, полагая, что *Р. В.* мог быть Романом Вилимовичем Брюсом, который родился в Пскове в 1668 г. от Вильяма Брюса, шотландского дворянина, иммигрировавшего в 1647 г. в Россию [Jos Shaeken]. Эта гипотеза представляется все же менее достоверной, нежели версия издателей. Однако для нашего исследования установление личности *Р. В.* является проблемой хоть и важной, но не первоочередной, поскольку ни одна из гипотез не отрицает самого характера переписки — она велась с учебными целями.

Об этом свидетельствует, например, следующий фрагмент из письма *П. И.*:

А н(ы)нѣ самъ себѣ думаю и гаразно мнѣ † зазорно или / стыдно † всѣх добрых русских людей и иноземцов, что я часто пьян был и много всегда пилъ, и лень был, и к тебѣ ничево не писалъ, а ты для моеи лѣности многое время промешкал без учения. И я за то за всѣ прошу у тебя прощения, пожалуй меня в том, прости. А я впред(ь) почаще стану к твоим м(и)л(о)сти писат(ь). И ты пожалуй, также ко мнѣ извол(ь) писат(ь) и чево не знаеи(ь) говорит(ь), или что в сеи карточки писаны слова, а ты их не знаеи(ь), пожалуй, спрашиваи у меня, а я рад твоим м(и)л(о)сти все об(ъ)явит(ь) [Стефанович, Морозов: 76].

В письмах П. И. появляются синонимичные выражения или лексемы, которые он помечает специальным знаком (†). Кроме того, каждое ответное письмо П. И. исправляет и отправляет обратно. «И грамотку твою я, справив, отослал к тебѣ впред(ь) для обрассчика» [Там же: 92]. Отношения П. И. и Р. В. были приятельскими, корреспонденты обменивались литературой. Содержание одного из писем говорит о том, что Р. В. некоторое время жил у П. И.

Темы переписки касаются не одних лишь учебных и бытовых вопросов. П. И. обсуждает с представителем иной христианской конфессии вопросы веры. Это, как отмечают издатели архива, контрастирует «с теми известиями об отношениях православных с католиками и протестантами, которые имеются в историографии» [Там же: 48]. Петр Игнатьевич ни разу не касается догматических вопросов. Очевидно, что он нацелен на поиск точек соприкосновения.

Контрастной по отношению к некоторым свидетельствам иностранцев о России может выглядеть и позиция англичанина, который если не полностью поддерживает, то одобрительно реагирует на высказываемые псковичом взгляды. Веком ранее англичанин Джайлс Флетчер, побывавший в звании посланника в России, отзывался о Русской православной церкви, ее обрядах и духовенстве чрезвычайно неодобрительно, как и Мартин Груневег, ганьский торговец и доминиканский монах, находившийся в Москве в 1584–1585 гг. (см.: [Груневег, Флетчер]). По всей видимости, купеческая среда, к которой принадлежали и П. И., и Р. В., способствовала проявлению большей терпимости по отношению к представителям иных конфессий.

Говоря о главных идеях псковича, нельзя игнорировать особенности употребляемых П. И. эпистолярных формул, которые могут свидетельствовать об отношении автора к адресату-иновер-

цу. Из повторяющихся почти в каждом письме формулировок мы выделили шесть групп выражения эмоций. Для каждой группы были собраны формулы отдельно из писем П. И. и Р. В. и прослежена частотность их употребления (см. Приложение). Стоит выделить отдельно формулу прощания в письме англичанина: «По сем предаю тя в сограние Христу, на многие лѣта здравие», первая половина которой, вероятно, представляет собой кальку с английской эпистолярной формулы прощания. Поиск по The Parsed Corpus of Early English Correspondence дал следующий вариант формулы, которая могла стоять за использованным Р. В. оборотом: Thus I comyt you to God who kepe you.

Сравнительный анализ формул из шести выделенных групп позволяет сделать следующие выводы. Как правило, англичанин использует устойчивые формулы, следуя за учителем, то есть в основном употребляет те, которые чаще всего появляются в письмах псковича.

Письма псковича к Р. В. выдержаны, по большей части, в приятельском тоне. Однако в отдельных случаях П. И. привлекает эпистолярные средства, свойственные скорее письмам подчиненного или просителя к вышестоящему лицу. С определенной долей осторожности можно говорить о том, что пскович ищет компромисс между дружеским и деловым эпистолярным стилями. Однако настаивать на этом утверждении мы не можем, поскольку не имеем других примеров подобной переписки. С другой стороны, употребление формул самоуничижения в письмах П. И. может быть соотнесено с содержанием его посланий, связано с теми идеями, которые он настойчиво проводит в большинстве писем.

Главная из них — необходимость «держатъ со всяким челоѡком любов(ь) или дружбу». Впервые она появляется в письме П. И.:

<...> подаи нам б(о)гъ промежь собою и впред(ь) добрую д[р]ужбу содержат(ь). Что дружба и любов(ь), то однако и б(о)гъ так написал: надобно всякому ч(е)л(о)в(е)-ку || держатъ со всяким челоѡком любов(ь) или дружбу. Апостол Иоанъ написал: хто б(о)га любить, а брата ненавидит или не любить, то ложь есть или неправда. Как ч(е)л(о)в(е)ку б(о)га любить? Он не видит б(о)га. Перво, надобно всякого доброго ч(е)л(о)в(е)ка любить. Так и бога гаразно любить надобно. Б(о)гъ не вѣлит ч(е)л(о)в(е)ку сп[е]сиву и сердиту бытъ на своихъ друговъ и на всяково ч(е)л(о)в(е)ка. У нас в кн(и)ги написано:

любовы покрывает множество грѣхов. Так и нам подаи б(о)гъ добрую дружбу и любовь(ь) [Стефанович, Морозов: 77–78].

В ответном письме Р. В. использует формулу, появлявшуюся в его письмах прежде: «А жит(ь) мы и др[у]жбу держать станем» и заимствует фрагмент из письма П. И.: «надобно ч(е)л(о)в(е)ка всякого доброго ч(е)л(о)в(е)ка любить. Так и нам подаи б(о)гъ добрую дружбу и любовь». Самостоятельному выбору Р. В. можно приписать следующую часть предложения: «и чаю я, что то подлинно, а мы, христиани, от одного отца на сеи свѣт родилис(ь)» [Там же: 78].

В одном из последующих писем (№ 12) П. И. развивает столь важную для него мысль:

Да пожалуи, учини мнѣ вѣстно, еще ли ты с своими со всѣми друзьями по прежнему в любви и в доброй дружбѣ и нѣтъ ли у тебя с кѣм нибуд(ь) какои ни есть ссоры или недружбы. А я рад слышать, чтоб ты был по прежнему со всѣми своими друзьями в любви и в доброй дружбѣ, как написано во святом писании. А я, дал б(о)гъ, по се время жив и со всѣми своими друзьями и з добрыми люд(ь)ми в совѣте и в любви [Там же: 82].

В ответном письме Р. В. снова использует формулировки П. И., отчасти пересказывая его вопрос косвенной речью:

Да писал ты ко мнѣ и спрашиваеш(ь), нѣтъ ли у меня ссоры с кѣм нибудь какои ни есть и недружбы. А я рад право тебѣ скажу, что я гнѣва и недружбы никакого не держу, а хто на меня сердитца, я право тово не вѣдаю, и я рад помиритца, хто на меня гнѣв держит, хотя и напрасно / или / и даром <...> А вперед(ь) подаи мнѣ б(о)гъ со всѣми добрыми люд(ь)ми в дружбы и в совѣте и в любви жить [Там же: 83].

Как видно из приведенных фрагментов, англичанин скорее использует готовые формулы, передающие взгляды его корреспондента, нежели конструирует новые для выражения собственного мнения. В какой-то степени пскович сам моделирует ответ англичанина. Однако отдельные моменты проявления самостоятельности Р. В. все-таки позволяют говорить о том, что он поддерживает взгляды П. И.

Второй мотив, также часто появляющийся в письмах П. И., — мотив «смирения». Для автора эта черта — одна из высочайших добродетелей: «Я вездѣ тебя право за твое доброе смирение и

за всякую добродѣтел(ь) хвалю»; «Я твоему зъдоров(ь)ю в десятеро челом бью за твое смирение и многие молчание, что много в моем дому видял всяково худово, а нигдѣ того не пронес и не сказал, и такая добродѣтел(ь) гаразно незабытна» (ср. также обращения к Р. В.: смиренный, смиренномудрый).

Можно проследить связь этих идей с выбором определенных эпистолярных формул в письмах П. И. Письма, содержащие мысли о необходимости всех добрых людей «держат дружбу и любовь», как правило, начинаются с обращения «Друг и добродей», «советный друг», содержат вопросы о здоровье. Мотивы смирения подкрепляются в письмах псковича формулами самоуничижения и извинениями за леность и пьянство, благодарностью за смирение и молчание. Этикетные формулы вежливости с их религиозными обертонами соответствуют стремлению псковича обсуждать с англичанином вопросы веры и становятся своеобразной опорой, на которую возводятся уже не продиктованные эпистолярным кодексом обороты. Каждый из этикетных оборотов в его письмах в какой-то степени возвращает свое стертое значение и становится сокращенным до формулы знаком мировоззрением.

Мы сравнили переписку Р. В. и П. И. с двумя источниками: Русской грамматикой Лудольфа [Лудольф] и Словарем-разговорником Фенне [Fenne]. Выбор именно этих источников мотивирован топографическим совпадением — и Грамматика, и Словарь были составлены в Пскове, а также сходными условиями их возникновения и бытования — они были созданы в условиях живого общения с русскими. Сравнение псковско-английской переписки с Грамматикой Лудольфа обнаруживает определенный тематический параллелизм. Мы не будем на нем останавливаться, поскольку его подробно рассматривает П. С. Стефанович [Стефанович, Морозов: 41–43]. Сопоставление со словарем Тённиса Фенне (1607 г.) обнаруживает совпадения на лексическом уровне. Мы выбрали из переписки слова, выражающие те понятия, которые использует П. И., затрагивая религиозные вопросы, а также те, которые не учтены в словаре Фенне. Разделить их можно на три группы:

I. *апостол, Святое Писание, Евангелие, церковь, неизреченная, сотворший, плод, древо, неподобный, добродетель.*

II. *название грехов — лъность, пьянство, объядение, блуд.*

III. слова, относящиеся к описанию празднования Пасхи: *зутрeня, ктосатца* (христосоваться), *Христось воскресе, Воистинно воскресе* [Fenne].

Сравнительный анализ словарей обнажает стратегии П. И. в общении с иностранцем. Появление слов группы I и II обусловлено поиском общего в религиозной жизни русского и иностранца. Эти слова взяты, видимо, из богослужебного лексикона, который активизируется в эпистолярном языке П. И., как только он касается религиозных вопросов. За предметом обсуждения тянется и лексическое поле, с которым этот предмет связан в сознании псковича. П. И. важно рассказать иностранцу об обрядовой стороне православия, описать собеседнику что-то непривычное и, возможно, даже экзотическое. Так появляется описание Пасхи, из которого приведены слова группы III.

В переписке цели псковича и англичанина были различными. Для первого переписка становится пространством осмысления и выражения собственных взглядов. Такая необычная коммуникативная ситуация как письменное общение с иностранцем вызвала своеобразное «остранение». Эпистолярный кодекс неизбежно должен был быть пересмотрен: актуализировалась его содержательная сторона. Этот кодекс в письмах П. И. внезапно становится подспорьем в попытках раскрыть перед иностранцем свои убеждения. В соседстве с изложением жизненной программы П. И. обычные формулы вежливости выполняют уже не просто этикетную функцию, но дополнительно подкрепляют его мировоззрение.

Сам факт копирования переписки в архив дает возможность говорить об еще одной цели иностранца, (даже если Р. В. и не был владельцем архива). Письма, вероятно, служили эпистолярными образцами, с одной стороны, и подручным справочником о России — с другой. Документы, написанные русским для иностранца, при этом отобранные и сохраненные англичанином, имеют смысл рассматривать в одном ряду со свидетельствами иностранцев о России).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Группа эмоций	Петр Игнатьевич		Роман Вилимович	
	Цитата	Часть	Цитата	Часть
Обращение - приветствие	Письмо № 1: Честному господину... (С. 75).	№ 9, № 14, № 15 <b>4 раза</b>	№ 3: Честному и милостивому господину моему и приятелю учителю Петру Игнатьевичу... (С. 77).	№ 5, № 8, № 11, № 13, № 16, № 22 <b>7 раз</b>
	№ 1: смиренномудру Роману Вилимовичю (С. 75).	<b>1 раз</b>	№ 19: Честному господину и учителю моему и гаразно великому другу Петру Игнатьевичу (С. 88).	<b>1 раз</b>
	№ 2: Благодетель мои Р В (С. 75–76).	№ 23 <b>2 раза</b>		
	№ 4: Друг мой и добродей Роман Вилимович... (С. 77).	№ 6, № 15, № 21 <b>4 раза</b>		
	№ 7: Р. В... (без приветствия, С. 79).	<b>1 раз</b>		
	№ 9: совѣтному моему другу (С. 81).	№ 12, № 14, № 15, № 18, № 23 <b>6 раз</b>		
	№ 9: смиренному ученику моему Роману Вилимовичю (С. 81).	без «смирного»: № 14, № 18 <b>3 раза</b>		
	№ 17: Честному и милостивому господину и благодатному смиренному и совѣтному бывшему моему ученику и добродѣю Р. В. (С. 85).	<b>1 раз</b>		

Пожелание здоровья	№ 1: подаи богъ здравство- вать на премножество лѣт (С. 75). Вариация, № 18: подаи богъ здравствовать на премноже- ство лѣт со всѣми своими сродичи и приятели (С. 88). Вариация, № 23: ...со всѣми своими приятствующи- ми (С. 92).	№ 21 <b>4 раза</b>	№ 3: подаи богъ тебѣ и со всѣм твоим благодатным до- мом здравствовать на прѣ- множество лѣт (С. 77). (вариация, № 16): подаи богъ тебѣ здравствовать и со всѣми своими сродичи и со всѣм тво- им благодатным до- мом (С. 85).	№ 19, № 22 <b>4 раза</b>
	№ 6: Здравствуй, Р. В., на многие неисчетные впредь идущие лѣта (С. 79).	<b>1 раз</b>	№ 13: И подаи богъ ей опять по прежнему здравие, и рад слышать, чтоб богъ ею поми- ловал по прежнему и дал ей здравие от сеи болѣзни (о жене П. И. — С. 83).	<b>1 раз</b>
	№ 17: подаи господь богъ здравствовать на многие впредь будущие неисчетные лѣта в добром здравии и благоденствии и со всѣми своими приятели и с родичи и з добрыми други П. И. ч. б. (С. 85–86).	<b>1 раз</b>		
Благодарность	№ 1: Спасибо тебѣ на тво- их хороших грамотках и на доброи отповѣди (С. 75). Вариация, № 4: зѣло вели- кое спасибо тебѣ на том ска- зываю (С. 77).	<b>2 раза</b>	№ 3: я за то зѣло челом бью (С. 77). Вариация, № 5: много покорно тѣбѣя челом бую (С. 78). Вариация, № 11: челом бую на твоеи послѣднии грамот- ки (С. 82). Вариация, № 13: ...челом бую за твои многие добродѣте- ли (С. 83). № 16: Челом бую, Игнатьи- вич, за всю твою добродѣтель ко мнѣ (С. 85).	<b>5 раз</b>
	№ 6: Челом, друг мой Р. В., бую на твоём жалова- нье (С. 79).	<b>1 раз</b>	№ 8: челом бую на твоём жаловании (С. 80). № 16: сказываю тебѣ зело великое спасибо на том (С. 85).	№ 19, № 22 <b>3 раза</b>  <b>1 раз</b>
Самуни- чижение	№ 1: И в том я виноват пред тобою, аки раб пред госпо- дином (С. 76).	<b>1 раз</b>		
	№ 2: гаразно мнѣ зазорно или / стыдно всѣх добрых русских людей и иноземцев.	<b>1 раз</b>		

<b>Извинения</b>	№ 1: пожалуи, не осуди меня в том, что то не мудро (С. 75).	<b>1 раз</b>	№ 5: Да в том, пожалуи, не осуди меня (С. 78). Вариация, № 11: не осуди, что я мало и худо писал (С. 82).	<b>2 раза</b>
	№ 2: не осуди, пожалуи, господу ради, что я к твоему здоровью многое время не писывал для своей лѣности и многово пьянства (С. 75–76). Вариация, № 17: пожалуи, не осуди, что я в такое многие время много пил и гулял и за иным своим деламъ ходилъ, а тебя скоро не учил (С. 86).	<b>2 раза</b>		
	№ 2: И я за то за всѣ прошу у тебя прощения, пожалуи меня в том, прости (С. 76). Вариация, № 17: В томъ во всѣм прости (С. 86).	<b>2 раза</b>	№ 16: пожалуи, прости меня грѣшнаго человека во всем, что я худо сотворил, пожалуи, не памятуи того (С. 85).	<b>1 раз</b>
	№ 9: Пожалуи, не осуди, что дерзнул к тебѣ писать (С. 81).	№ 10, № 12, № 15, № 18, № 21 <b>6 раз</b>		
<b>Прощание</b>	№ 1: А за сим здравствуи. ПИЧБ (С. 76).	№ 7, № 12, № 14, № 21, № 23 <b>6 раз</b>	№ 5: По сем предаю тя в со- границе Христу, на многие лѣта здравие <...> РВЧБ (С. 79).	<b>1 раз</b>
	№ 4: По том челом бью, ПИ (С. 78).	№ 10, № 8, № 9, № 18 <b>5 раз</b>	№ 8: По тому ч. б. Р. В. (С. 80). Вариация, № 19: По сем тебѣ покорно челом бью. Вариация, № 22: По том тебѣ мало пишу, а много челом бью, Р. В. (С. 91).	№ 11, № 13, № 16 <b>5 раз</b>
	№ 6: По сем, написав площадной подьячей Матѣка Евсеѣев челом бѣт... (С. 79).	<b>1 раз</b>	№ 13: А по сем здравствуи и пиши, пожалуи, ко мнѣ о своем здравии или что ты самъ изволишь (С. 83).	<b>1 раз</b>
	№ 9: По сем многолѣтствуи. Написав, П. И. челом бью (С. 81).	<b>2 раза</b>	№ 17	
	№ 20: (имени адресата и автора нет) Богъ и ево помощь всегда с тобою (С. 90).	<b>1 раз</b>		

## ЛИТЕРАТУРА

- Лудольф: *Лудольф Генрих Вильгельм*. Русская грамматика. Оксфорд 1696 года. Переиздание, перевод, вступительная статья и примечания Б. А. Ларина. Л., 1937.
- Груневег: *Мартин Груневег* (о. Венцеслав): духовник Марины Мнишек. Записки о торговой поездке в Москву в 1584–1585 гг. М., 2013.
- Стефанович, Морозов: Роман Вилимович в гостях у Петра Игнатьевича: псковский архив английского купца 1680-х годов / Публ. подг. П. С. Стефанович и Б. Н. Морозов. М., 2009.
- Флетчер: *Флетчер Дж.* О государстве русском. Сочинение Флетчера. СПб., 1906.
- Jos Shaeken: *Jos Shaeken*. On language learning and intercultural communication in seventeenth-century Russia // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 59/3, 390–398.
- Fenne: Pepijn Hedriks and Jos Schaeken, Slavic Department, Leiden University. Electronic text edition of Tönnis Fenne (Pskov 1607): version 1.0 (April 2006) <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/17831/fenne11.pdf?sequence=2> (Дата просмотра: 30.09.2013).

## ИЗ ИСТОРИИ И ПРЕДЫСТОРИИ БАНАЛЬНОЙ РИФМЫ

Ольга Кузнецова  
(Москва)

Несмотря на многочисленные определения категории банальности в различных поэтических словарях, понятие банальной рифмы во многом остается оценочным. Недаром М. Л. Гаспаров отказывает этому понятию в терминологическом статусе [Гаспаров: 41]. Еще Пушкин часто обыгрывал рифмо-пару *морозы – розы* и говорил о том, что русская поэзия в будущем откажется от рифмы во избежание банальности [Пушкин: 263]. В XX в. юмористическое обыгрывание банальной рифмы использовали С. Есенин («Цветы»), С. Чёрный («Переутомление»), В. Рождественский («Любовь»), М. Зенкевич («Бык на бойне») и др. У современных стихотворцев существует практика создания так называемых словарей «самых банальных» рифм — своеобразных реестров, которые призваны помочь начинающим поэтам избежать тривиальности. В качестве иллюстративного материала в таких словарях используются поэтические строки из самых разных эпох, в том числе из древнерусской литературы. Например, вирши Алексея Романчукова (запись в альбом Гартману Грамману, 1638 г.):

Вина всяким добродетелям — любовь,  
не проливает бо ся от нея никогда кровь...

[Словарь разновидностей рифмы]

Здесь возникает вопрос: возможно ли говорить о банальности в рамках этикетной средневековой культуры, при господстве поэтики «готового слова»? Временем возникновения банальной рифмы, пожалуй, следует назвать момент, в который пара часто воспроизводимых в конце строки слов становится нежелательной для поэтов. Этот вопрос связан также с другой проблемой — на каком основании возникает банальность? С одной стороны, пара слов сближается на уровне формы: банальные рифмы зачастую точные и даже богатые (исключением из этого чаще бывают слова с редкой или уникальной формой, с ними составляются

пары по приблизительным созвучиям: *вечер – встреча, облако – волоком* и пр.). С другой стороны, связь между рифмующимися словами всегда смысловая. Можно предположить существование двух типов отношений в случаях употребления клишированной рифмы.

О первом из них писал И. Фрайман в связи с концепцией микросюжетов [Фрайман: 30–40]: рифмообразующие слова, представляющие собой клише, обладают памятью о контекстах, в которые они входили. В этом случае два слова указывают на разные явления или предметы, которые, однако, легко выстраиваются в одну картину. Окружающие слова воссоздают для них желательный контекст, заполняя пустоты между концами строк. Но бывает и так, что два рифмующихся слова описывают одно явление. Тогда они не нуждаются в дополнительных смысловых связках. Следует также заметить, что та или иная рифмующаяся пара не определяется как состоящая в отношениях исключительно одного типа, поскольку стихотворная практика всегда находится в развитии. Так, например, фольклорной поэзии хорошо известно выражение *тридешатое царство-государство*, где рифмующиеся слова, вне зависимости от их местоположения, представляют собой синонимы, они тождественны. Но в поэзии XVII в. чаще встречается подобная реализация:

И да подаст ему господь небесное царство,  
А стужает по нем все великое государство  
[Виршевая поэзия: 160].

В приведенном примере понятия, обозначенные рифмообразующими словами, разведены: речь идет о Царствии Небесном, которое должно быть уготовано усопшему, и народе, оплакивающим смерть патриарха.

Пара рифмующихся слов, изначально близких по значению, легко порождает шаблон. Но в сходной ситуации часто оказываются и слова, сближенные метафорически. *Ложь – (в сердце) нож* — банальность нашего времени. Однако вот как реализуется та же пара рифм в XVII в.:

И многие люди знают твою ложь,  
А и нам есть ныне стал ты, аки острый нож [Там же: 195].

Тип отношений, в котором рифмообразующие слова синонимичны или легко сопоставимы, особенно характерен для фольклорной и литургической поэзии, а также его можно найти в текстах конца XVI–XVII вв., которые принято называть демократической поэзией. Пословица, например, легко приравнивает одно явление к другому (*братство – богатство, добро – серебро*), напрямую или через противопоставление. Древнерусская поэзия почти не позволяет себе прямо говорить об одном и том же предмете на протяжении двух строк, сопряженных традиционной парной рифмой. Вирши XVII в. метафоричны, построены на параллелизмах, максимально избегают конкретики. Выпуклые бытовые образы появляются окказионально: в особых жанровых формах, близких к фольклору или под влиянием акростиха.

Особенно эта тенденция тяготения книжной поэзии к народному творчеству наблюдается в виршах начала XVII столетия, не относящихся к какой-либо поэтической школе: таковыми, например, являются сочинения Семена Шаховского и Михаила Татищева:

Зане же всего сильнее бывает чистая к богу молитва,  
И на невидимые враги, аки некая изощренная бритва  
[Виршевая поэзия: 81].

Российскаго царствия народом богоданный пастырь,  
благочестия державным целомудрия пластырь [Там же: 111].

Как известно, рифмы *молитва – бритва* и *пастырь – пластырь* встречаются в малых фольклорных жанрах. В народной поэзии следует искать истоки и другой рифмы, чрезвычайно распространенной в XVII в.: это двустишия с опорными словами *конец – венец*. Несмотря на частое воспроизведение данной пары в виршах, здесь нельзя говорить о возникновении банальной рифмы. Причина состоит том, что повторяется не только именная пара на конце строк, но и все двустишие. В таких случаях мы имеем дело со стихотворной формулой, варьируемой, но регулярно воспроизводимой:

реализация формулы	источник
И сему писанейцу — конец. А творящему злое не будет от бога венец [Виршевая поэзия: 40]	<i>Антоний Подольский</i> Послание к некоему горду и величаву
И сему писанейцу или епистолейцу счита- ется конец, а добродетельным мужем всегда спеется нетленный венец [Там же: 34]	<i>Антоний Подольский</i> Послание некоему среб- ролюбителю
А сему писанию и наказанию конец, А вам бы от Христа бога получитьи не- тленный венец [Там же: 138]	<i>Стефан Горчак</i> Виршевой домострой
И сему предисловию конець А добръживущимъ от Бога нетлѣнныи вънець [МГАМИД-250: 244 об.]	<i>Анонимный автор</i> Предисловие к цветнику
Горе тебе, человеце, яко своего жития веси минутие и конец, А не подражаеш праведным, им же Хри- стос подаст нетленный венец [Николаев: 378]	<i>Венедикт Буторин</i>

Хотя в ранней русской поэзии строки с традиционной рифмой и заимствуются из текста в текст, они являются частью образного поэтического языка этой литературной эпохи, устойчивой единицей, а не совокупностью отдельных элементов. Как известно, формульность древнерусских текстов — это их природа.

Многие вирши XVII в. конструируются из двустижий. Ближе к концу столетия все больше усиливается композиционная и смысловая связь между отдельными строчками, но в период существования приказной школы русского стихотворства пространственные поэтические пассажи представляют собой набор сентенций, каждая из которых укладывается ровно в две строки. Древнерусской литературе хорошо известно метафорическое обращение к природе как к идеальной модели, поэтому первая строка в такой конструкции бывает посвящена природному образу, а вторая, параллельная ей, раскрывает человеческие отношения, символически обозначенные вначале. Множество параллелизмов такого типа содержится в виршах справщика Савватия, в особенности, в одном из самых поэтических его сочинений — *Послании Алексею Саввичу*: «Лев некогда едином обтечением своим многих зверей

уловляет, // Обаче и мудроумный муж учением своим всех удивляет» [Виршевая поэзия: 162]. В этом примере имеет место грамматическая рифма, возникшая под действием параллелизма.

Складыванию устойчивых стихотворных конструкций способствует использование имени собственного в качестве одного из рифмуемых слов. Это связано не столько со сложностью подобрать рифму к редкому имени, сколько с тем же традиционным сознанием древнерусского книжника: рифма, закрепляемая за тем или иным именем, часто является характеристикой лица или сопутствующей деталью. На этом основании сближаются даже стихи столь далеких друг от друга авторов, как справщик Савватий и Симеон Полоцкий:

<i>справицик Савватий</i> «Послание архиерею, взыскую- щему мудрости»	<i>Симеон Полоцкий</i> «Достоинство»
Писано есть от самех божествен- ных уст, по тому же последует и великий Иоанн Златоуст [Там же: 177]	О начальных же святый Златоусты своими рещи изволил то усты [Памятники: 71]

Стихотворец XVII столетия зачастую поставлен в строгие рамки. В начале строки он ограничен акростихом (т.е. набором слов, указанных в специальном словаре), в конце строки ему необходимо соблюдать традиционную рифму. Такие требования предполагают создание шаблона, однако смысловое наполнение двустишия между рифмующимися словами далеко от современной поэзии клише. Возможно, авторы первых русских виршей находятся в поисках универсального компактного контекста для того, что станет впоследствии банальной рифмой, но во многих случаях он так и не образуется.

Рифма *отец – творец* часто встречается в современной массовой культуре. Как правило, подразумевается одно и то же лицо, поэтому формально рифмующиеся слова не нуждаются в смысловой связке. Но виршевая поэзия, гораздо более близкая к литургической, все же дает иное осмысление и разделяет понятия — *отцом* чаще называется адресат стихотворного послания. Ср. обращение Антония Подольского «к священноиерею Симеону Федоровичу»:

Словесныя убо моя и тричастныя душа великому отцу,  
 Во очищение бо грех желающу тоя представи вышнему творцу  
 [Виршевая поэзия: 27].

На протяжении не менее чем трех столетий в русской поэзии была распространена рифма *слава – держава*. В XVII в. она, по примеру молитвословного стиха, была даже внутренней. Но варианты ее реализации не позволяют делать выводы о существовании формулы на материале древнерусских виршей. Такая формула создается в XVIII столетии: расцвет панегирика дает благодатную почву для сосуществования таких понятий, как государственная власть и славословие. Например, в поэзии М. В. Ломоносова 50% рифм с интересующей нас клаузулой — это именно рассматриваемая пара слов, и более половины примеров дают сходную реализацию. О традиционной рифме можно говорить и на примере поэзии М. М. Хераскова (не менее 15 употреблений находим в «Россияде»), не пренебрегают данной рифмой И. А. Крылов, И. И. Дмитриев, В. А. Жуковский, М. Ю. Лермонтов, А. С. Пушкин и др. Однако поэзия второй половины XVIII – начала XIX вв. уже идет по пути расформирования шаблона: между рифмующимися словами появляется все больше контекстуальных наращений. Отступление от этого делает, пожалуй, лишь Н. М. Карамзин, в стихах которого рифмующаяся пара получает наиболее традиционное воплощение<sup>1</sup>.

Для XVII в. значительным фактором, препятствующим образованию шаблона по типу современной банальной рифмы, является и то, что позже выльется в проблему литературных стилей. Образный мир ранней книжной поэзии максимально удален от буквального понимания, именные рифмы состояются из высокой лексики и подвергаются метафорическому осмыслению. Поэтому современные поэты легко могут избежать банальное, сопрягая высокую лексику и прозаизмы.

<sup>1</sup> «Любовь! везде твоя держава; // Везде твоя сияет слава» [Карамзин: 57] и др.

## ЛИТЕРАТУРА

- Виршевая поэзия: Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. К. Былинина, А. А. Илюшина. М., 1989.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-ого годов в комментариях. М., 1993.
- МГАМИД-250: Российский государственный архив древних актов. Ф. 181 (Собр. МГАМИД). № 250.
- Карамзин: *Карамзин Н. М.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966.
- Николаев: *Николаев С. И.* Два стихотворца XVII века // ТОДРЛ. Т. 39. Л., 1985.
- Памятники: Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Книга третья. М., 1994.
- Словарь разновидностей рифмы: Словарь разновидностей рифмы. <http://www.neogranka.com/forum/showthread.php?t=18587> (Дата просмотра: 27.10.2013).
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Путешествие из Москвы в Петербург. Беловая редакция // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л. 1937–1959. Т. 11.
- Фрайман: *Фрайман И.* Рифменное клише «любовь – кровь» в русской лирике 1820–1830-х гг. // Русская филология. 9. Тарту, 1998.

## ЭВРИСТИЧЕСКИЕ БЕЗДЕЛКИ О РАННЕЙ ПРОЗЕ А. А. ГРИГОРЬЕВА

Андрей Федотов  
(Тарту)

1. Составителям наиболее авторитетного собрания стихотворений А. А. Григорьева не удалось установить адресата стихотворения 1845 г. «К Лелии» [Григорьев 2001: 698]. Сделать это, действительно, затруднительно, если сосредоточиться исключительно на расшифровке инициалов А. И. О., сопровождающих стихотворение<sup>1</sup>. Следует, однако, обратить более пристальное внимание на заголовок. Лелия, по справедливому замечанию комментаторов, — персонаж одноименного романа Жорж Санд [Там же]. Именно с этим образом соотносит себя Антония Старская, героиня повести Григорьева «Мое знакомство с Виталиным» (1845). В дневниковых записках заглавного героя Виталина есть, в частности, такой фрагмент:

Я пошел к ним с полною уверенностью, что они дома, а не на даче Старских, и застал, впрочем, только Антонию с сестрой...

Она страшно грустна. Неужели в самом деле в Лелии нашла она сама себя или, лучше, нашла формы для своих впечатлений?

Развитие женщины — раскрытие цветка... У женщины нет души до первой страсти [Григорьев 1988: 136].

Общеизвестно, что в основе записок Виталина лежит история несчастливой любви Григорьева к А. Ф. Корш, закончившейся замужеством последней за К. Д. Кавелиным и бегством Григорьева из Москвы в Санкт-Петербург. В повести «Мое знакомство с Виталиным» за Антонией Старской несомненно стоит Антонина Корш. Думаем, она же является адресатом стихотворения «К Лелии».

---

<sup>1</sup> Комментаторами, кстати, проигнорирован тот факт, что в журнале стихотворение не имело посвящения [Григорьев 1845]. Посвящение, видимо, появляется в собрании стихотворений 1846 г.

\*\*\*

2. В ранней критической работе А. Н. Островского — рецензии на повесть А. Ф. Писемского «Тюфяк» (1851) — содержится рассуждение о людях одаренных, но в силу природных свойств не способных реализовать свой талант в чем-то конкретном. Рассуждение это относится и к главному герою повести Павлу Бешметеву:

Люди, не умевшие по отсутствию художественного такта или не имевшие случая вследствие дурного воспитания выделывать для жизни себя, свой характер, наружность, — похожи на так называемых «поэтов в душе», которые мечтают и чувствуют весьма поэтично, но написать не умеют двух строк, потому что не приобрели техники, для которой нужен труд и изучение, а мечтать весьма легко [Островский 1978: 19–20].

По справедливому замечанию К. Ю. Зубкова, идеи Островского о роли личности в действительной жизни выстроены по аналогии с теорией личности в литературе и, таким образом, «явно вторичны» [Зубков 2012: 28]. Добавим, что вторична и сама риторическая формула, которой Островский выражает свою идею. Взятые в кавычки выражение «поэт в душе» в начале 1850-х гг. было общепотребительным и ходовым, но мы предполагаем, что это словосочетание попало в статью Островского из конкретного источника — из лексикона близкого знакомого драматурга, соратника по «молодой редакции» «Москвитянина», Григорьева. Вот фрагмент из повести Григорьева «Человек будущего» (1845), в котором содержится искомое словосочетание (мы выделили его курсивом):

Опыт ли это или крайняя степень разврата, но мысль, что добродетель — деньги, меня как-то не пугает уже, как пугала прежде. Скажи, пожалуйста, есть ли возможность сохранить человеческое достоинство, не имея ни гроша в кармане?.. Да и в чем заключается человеческое достоинство? Не в том ли, чтобы человек был выше мелочных потребностей жизни, чтобы человек был в состоянии пренебречь — не говорю жертвовать, потому что это бы значило унижать человека — но просто пренебречь этими мелочными потребностями для высших условий бытия? А согласишься сама, пренебречь тем, чего у нас нет, это просто значит быть *поэтом в душе* — что так же

смешно, как быть Наполеоном в душе, или, пожалуй, сапожником в душе [Григорьев 1988: 114].

Как и у Островского, «поэту в душе» противопоставлен человек зрелый и относящийся к прозаическим сторонам окружающей действительности без романтических иллюзий. И такому человеку в обоих случаях отдается преимущество. Полагаем, что как-вычки в статье Островского отсылают к статье Григорьева.

\*\*\*

3. Комментаторы ранней прозы Григорьева не смогли обнаружить источника двусутишия «Не верил только потому, / Что верил некогда всему», процитированного Григорьевым в начале повести «Мое знакомство с Виталиным» [Григорьев 1988: 403]. Составители примечаний предположили только, что строчки могут быть вариацией на тему поэмы Григорьева «Олимпий Радин» (1845). Между тем, непосредственный источник — текст гораздо более известный, это поэма М. Ю. Лермонтова «Боярин Орша» (1835–36), впервые опубликованная в 1842 г. в «Отечественных записках».

Указание на «Боярина Оршу» позволяет, в первую очередь, лучше понять смысл фразы, увенчанной приведенным двусутишием:

Идти куда-нибудь было бы совершенно бесполезно, людей в Петербурге до 4-х часов можно отыскать только в канцеляриях, а я давно уже не заглядывал ни в одну из «таковых» и в этом отношении мог сказать себе:

Не верил только потому  
Что верил некогда всему [Там же: 129].

Чему, собственно, «не верил» повествователь произведения Григорьева, из этого предложения не понятно. У Лермонтова же процитированным строкам предшествует:

Он жил: он знал людей и свет,  
Он злом не мог быть удивлен;  
Добру ж давно не верил он,  
Не верил, только потому  
Что верил некогда всему! [Лермонтов 1948: 422–423]

Из этого более широкого контекста понятно, что повествователь у Григорьева иронически смотрит на собственную разочарован-

ность в жизни: там, где у Лермонтова было неверие в добро, у повествователя оказывается неверие в полезность канцелярий.

Кроме того, ссылка на Лермонтова вообще значима для раннего Григорьева. Так, все три поэтические цитаты разбираемой повести взяты именно из этого поэта. Недаром В. Г. Белинский, восторженно отреагировавший на поэму «Боярин Орша», рецензируя сборник стихотворений Григорьева, ставил в вину молодому поэту в том числе и чрезмерную зависимость от Лермонтова [Белинский 1955: 597–598].

#### ЛИТЕРАТУРА

- Белинский 1955: *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. IX.
- Григорьев 1845: *Григорьев А. А.* К Лелии // Репертуар и Пантеон. Театральное обозрение, издаваемое В. Межевичем и И. Песоцким. 1846. № 3. С. 704.
- Григорьев 1988: *Григорьев А. А.* Воспоминания. М., 1988.
- Григорьев 2001: *Григорьев А. А.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. СПб., 2001.
- Зубков 2012: *Зубков К. Ю.* «Молодая редакция» журнала «Москвитянин»: Эстетика. Поэтика. Полемика. М., 2012.
- Лермонтов 1948: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 4 т. М., 1948. Т. II.
- Островский 1978: *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1978. Т. X.

## «МУМУ» КАК КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ГЕРАСИМ КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТИП

Елизавета Фомина  
(Тарту)

Статус рассказа «Муму» (1854) в русской культуре противоречив: с одной стороны, несомненна его каноничность<sup>1</sup>, с другой — история Герасима и Муму практически полностью отделилась от оригинала и существует в массовой культуре в виде самостоятельного мифологического сюжета. До настоящего времени коллективная память сохранила имена главных героев и основную коллизию «Муму» — утопление собаки, отбросив при этом другие сюжетные ходы и остальных действующих лиц тургеневского рассказа.

В значительной мере и популярности, и забвению «Муму» способствовали морфологические особенности текста. Стремясь к «объективной» передаче событий, Тургенев отказался от введения рассказчика и поставил в центр бессловесных персонажей — глухонемого и собаку. Это привело к непроницаемости внутреннего мира героя для читателя, хотя частично она и компенсировалась другими повествовательными средствами (косвенной характеристикой Герасима через мимику и жесты, перекрестными, хотя и гипотетичными оценками других персонажей, поэтикой намеков и деталей и т. п.). Экспериментальная поэтика «Муму» и вытекающая из нее «загадочность» главного героя выдвинули на первый план не объясненное автором убийство и создали условия для «сотворчества» — возникновения новых версий по мотивам тургеневского рассказа.

Вместе с тем, имманентные свойства текста не могут всецело предопределить его непреходящую популярность; то же можно сказать и об особенностях коллективного восприятия. Ни вкусовые предпочтения аудитории, ни прихотливая избирательность

---

<sup>1</sup> Под каноничностью мы понимаем «памятность» текста — то, насколько часто он воспроизводится в культуре. Подробнее см. [Гронас: 68–69].

культурной памяти, ни даже психологическая составляющая — травматичность сюжета для детского сознания (первое знакомство с ним происходит, как правило, в возрасте 10–11 лет) и попытки преодолеть шокирующий опыт с помощью его иронического переосмысления — сами по себе не могут объяснить длительности его существования в культуре. Думается, что причины каноничности «Муму» лежат глубже — «памятность» центрального эпизода на протяжении достаточно продолжительного времени говорит о том, что эта сцена оказалась чрезвычайно востребованной в культуре. Далее мы попытаемся выяснить, какие именно смыслы почерпнули и — одновременно — привнесли в этот сюжет интерпретаторы, и с этой целью обратимся к истории рецепции рассказа.

Процесс канонизации «Муму» в России и отчасти за рубежом<sup>2</sup> начался практически сразу же после его публикации, и сразу рассказ стал восприниматься в контексте ключевых идеологических вопросов эпохи. Отзывы современников, в целом, сводились к двум тезисам: во-первых, к распространенной в демократической критике идее о его социально-обличительной направленности, во-вторых, к славянофильской трактовке Герасима как олицетворения русского народа:

Мне нет нужды знать <...>, — писал Тургеневу И. С. Аксаков, — вымысел ли это или факт, действительно ли существовал дворник Герасим или нет, — под дворником Герасимом разумеется иное. Это олицетворение русского народа, его страшной силы и непостижимой кротости, его удаления к себе и в себя, его молчания на все запросы, его нравственных, честных побуждений... Он, разумеется, со временем заговорит, но, теперь, конечно, может казаться и немым, и глухим, теперь, покуда он удалился к себе на родину <...> (цит. по: [Голубков: 19]).

В негативных отзывах рецензенты также обращали внимание, прежде всего, на «народность» и «социальность», с одной стороны, упрекая Тургенева в тенденциозности, стремлении подчинить

---

<sup>2</sup> «Муму» лидирует по количеству прижизненных переводов на другие языки среди повестей и рассказов Тургенева 1840-х – 1850-х гг. [Дубовиков, Дунаева, Назарова: 609–610].

художественный текст политическим задачам<sup>3</sup>, с другой — обвиняя его в неправдоподобном изображении русского крестьянина<sup>4</sup>. Впоследствии оба эти аспекта были подхвачены исследователями и задали основные векторы в дальнейших истолкованиях рассказа.

Особенно наглядно тенденция к идеологизации рассказа отразилась в методических пособиях по его изучению в средней школе, благодаря которым социологическая трактовка стала одной из ведущих в обширной исследовательской литературе по «Муму». Школьное изучение произведения началось еще при жизни писателя: впервые рассказ появился в региональной хрестоматии 1874 г. и с тех пор регулярно входил в школьную программу<sup>5</sup>.

Социологическая интерпретация рассказа утвердилась в школьной практике позднее, с приходом советской власти. В 1919 г. «Муму» вошла в программу в разделе «Классовые столкновения». Уже само название раздела указывало, на что нужно обратить внимание при чтении и как следует интерпретировать поведение героя. Социологическая версия смещала акцент с факта убийства на бесчеловечные условия крепостного строя, Герасим при этом трактовался как жертва капризной и властолюбивой барыни. Особое внимание уделялось его оправданию — подчеркивалась «народность» героя, означавшая, в данном случае, и лучшие качества Герасима, и жестокость его владелицы.

Однако подлинная «слава» пришла к рассказу в конце 1940-х гг., когда начали выходить многочисленные пособия, разъяснявшие принципы преподавания «Муму» учащимся. Одной из первых стала статья М. Н. Салтыковой «Как работать в V классе над рассказом Тургенева “Муму”» (1946), где автор так сформулировала главную идею произведения:

---

<sup>3</sup> Ср. отзыв С. С. Дудышкина, порицавшего стремление Тургенева «...превратить идеи экономические в идеи литературные, явления экономические излагать в форме повестей, романов и драм» (цит. по: [Дубовиков, Дунаева, Назарова: 608]).

<sup>4</sup> Так, Б. Н. Алмазов, считавший «народность» Герасима фальшивой, упрекал Тургенева в следовании принципам сюжетосложения, распространенным во французской беллетристике, иначе говоря — в том, что Тургенев попытался изобразить русский характер «нерусским способом» [Алмазов: 32–33].

<sup>5</sup> По данным А. Вдовина, «Муму» входил в дореволюционные хрестоматии в 1874, 1884, 1891, 1903, 1904, 1905, 1908 и 1909 гг. [Вдовин].

Тургенев раскрывает в этом рассказе разлагающее влияние крепостного права на помещиков и дворовых; вместе с тем он показывает в образе Герасима, что русский народ, подлинным представителем которого является Герасим, морально здоров и силен и что его нельзя внутренне поработить [Салтыкова: 47].

Основной метод работы — обсуждение текста в классе, чему отводится 2 недели (!). Салтыкова предлагает план занятий, призванный продемонстрировать высокие моральные качества героя и отрицательные черты барыни:

- 1) Герасим в деревне
- 2) Барыня переселяет Герасима в город <...>
- 6) По прихоти барыни Татьяну выдают за Капитона <...>
- 7) Горе Герасима <...>
- 12) *Барыня настаивает на уничтожении Муму* <Здесь и далее курсив в цитатах мой. — Е. Ф.>
- 13) Герасим топит Муму
- 14) Герасим уходит на родину
- 15) Герасим снова в родных местах [Там же: 48].

Автор приписывает помещице действия, которых она не совершала — в тексте ничего не говорится о ее требованиях уничтожить собаку; это — инициатива дворовых, но такое отклонение от текста соответствует цели методиста: «Важно, чтобы план в целом отражал развитие действия и чтобы из него было видно, что *все несчастья Герасима происходят из-за барыни*» [Там же: 48–49]. В результате работы по этому плану у школьников должен сформироваться соответствующий образ главного героя:

Герасим — крепостной крестьянин, глухонемой, сложенный богатырем. Это человек необычайной силы, любящий и умеющий работать <...>. Он очень честный, всегда держит данное им слово <...>. У него развито чувство собственного достоинства, он вызывает уважение окружающих. Таким людям, как Герасим, можно было испортить жизнь, но нельзя было сделать их добровольными рабами [Там же: 53].

Салтыкова предлагает довольно изощренное объяснение причин убийства собаки: Герасим утопил Муму, чтобы она избежала дальнейших мучений; желая, «чтобы она в последние минуты была счастлива», он вычесал ее, накормил и т. д. [Там же: 54]. Другие методисты, испытывавшие те же затруднения, предполагали,

что убийство было следствием «честности» Герасима, который, дав обещание убить, не мог от него отказаться [Голубков: 21]. Последующий затем уход героя от барыни трактовался как результат осознания своей зависимости и как акт внутреннего освобождения. Считалось, что осознание совершенного поступка «пришло к Герасиму слишком поздно», что ему стало одиноко без Муму и т. п. О неуверенности в решении этой проблемы свидетельствует вариант, предложенный известным методистом В. Голубковым, который утверждал, что «Герасим никому и не обещал жить все время в Москве» [Там же: 22]. Эта реплика обнажает наивность социологической трактовки в целом. Очевидно, что при всей справедливости замечаний об антикрепостнической составляющей, мы имеем дело с идеологическими построениями, значительно упрощающими смысл рассказа.

Социологическая трактовка «Муму» была ведущей и в исследовательской литературе вплоть до 1980-х гг.<sup>6</sup> Начиная с 1990-х гг. распространяются новые подходы, которые развивались, в основном, в «неомифологическом» русле и отличались еще большей свободой в истолкованиях текста. Если приверженцы социологизма стремились встроить рассказ в заранее установленную схему классовых оппозиций, то новый подход предполагал активное сотворчество, привнесение в оригинал новых смыслов. Выделим работу голландского ученого С. Броувера, предположившего взаимосвязь текста с былинами о Василии Буслаеве, с одной стороны, и житием св. Христофора — с другой [Brouwer: 115–140]. С точки зрения Броувера, сближавшего Герасима с героем русского фольклора, Герасим эволюционирует: утопление собаки истолковывается как акт аскетического самоотречения, вслед за которым наступает внутреннее освобождение героя. Характерно, что экзотическая версия исследователя развивает традиционную идею о «народности» Герасима, которая выводится на основе фольклорных и религиозных мотивов, а убийство Муму расшифровывается со ссылкой на смирение героя — черты, которая традиционно приписывалась русскому сознанию уже в 1830-е – 1840-е гг.

---

<sup>6</sup> Характерно заглавие статьи О. Самочатовой: «Единство социального и нравственного в повести Тургенева “Муму”» (1984) [Самочатова].

В концепцию Броувера встраиваются также едва уловимые «фрейдистские» мотивы: в «материнской»<sup>7</sup> любви Герасима к Муму автор видит «подмену нормальных человеческих отношений» и называет собаку «символическим подобием женщины». Действительно, до того, как Герасим находит Муму, он влюбляется в прачку Татьяну, от которой в итоге отказывается, поддавшись на хитрость дворовых. Однако этот эпизод вводится Тургеневым, прежде всего, для мотивировки дальнейшего отречения Герасима от Муму: он раскрывает психологические особенности персонажа (способность отказаться от дорогого существа под влиянием аффекта), а также играет организующую роль в развитии сюжета; ни о каком скрытом подтексте при этом речи не идет (см. подробнее: [Фомина]).

Гиперболизация отдельных мотивов, которые в контексте произведения в целом выполняют служебную роль, надделение их самостоятельным значением — характерный постмодернистский ход, «разрушающий» оригинал и создающий новое произведение на его основе. Особенно ярко эта тенденция к деконструкции проявилась в массовой культуре, в частности, в фильме Ю. Грымова «Му-му» (1998). Режиссер предложил откровенно «психоаналитическую» версию развития событий, выдвинув на первый план женских персонажей — барыню и Татьяну. Аннотация к фильму достаточно полно передает его содержание:

Алчный взгляд жаждущей плотской любви стареющей хозяйки останавливается на новом дворнике Герасиме. И не беда, что он глухой и немой, может быть, это даже и к лучшему — не будет болтать лишнего. Но Герасим и не помышляет о любовной интриге со своей госпожой. Он сходу влюбляется в юную очаровательную дворовую девушку Танечку и просит у хозяйки разрешения взять ее в жены. Барыня же выдает Танюшу замуж за известного пропойцу Капитона и отправляет в дальнюю деревню. Убитый горем Герасим находит утешение в спасенной им маленькой дворняжке, которую он назвал «Му-Му». Но барыня теперь ревнует уже к собачке и требует, чтобы псину Герасим утопил. Тот подчиняется...

---

<sup>7</sup> Тургенев так характеризует отношение Герасима к Муму: «Ни одна мать так не ухаживает за своим ребенком, как ухаживал Герасим за своей питомицей» [Тургенев: IV, 258].

Интересно, что подобную трактовку предвосхитил еще Б. Н. Алмазов в 1854 г., считавший, что Тургенев в рассказе подражает образцам «неистойвой» французской словесности и порицавший его за это. Пересказывая сюжет «Муму», критик задавался вопросом: «...ради каких особенных удобств барыне захотелось взять себе глухонемого дворника...» [Алмазов: 33]. Эта деталь, создающая ожидания пикантной интриги, которые в тексте, тем не менее, не оправдываются, была подхвачена Грымовым и легла в основу его концепции.

Как видно из аннотации, в тургеневский текст добавляется несуществующая в нем любовная коллизия, меняются сюжетные ходы, мотивация действий и характеристика героев — подчеркивается, например, смиренность и незлобивость Герасима. Деконструкция коснулась и более тонких, но крайне значимых для тургеневского рассказа деталей и эпизодов, которые режиссер просто отбросил, т. к. они не вписывались в его версию (конфликт с дворовыми, после которого Герасим топит Муму, его финальный уход в деревню и т. д.). В gryмовской версии виновница всех бед героя — страдающая от скуки и нереализованных эротических желаний помещица, тогда как простоватые и добродушные крестьяне в целом ему сочувствуют. Татьяна, подчинившаяся воле барыни и поддавшаяся на уговоры дворовых отвадить от себя Герасима с помощью мнимого пьянства, у Грымова не притворяется, а напивается по-настоящему; затем, уже после свадьбы с Капитоном, она проводит свою первую брачную ночь с Герасимом и т. д.

Несмотря на мелодраматичность, которую приобретает сюжет в интерпретации Грымова, в целом, его версия близка к социологической — режиссер меняет мотивацию героев, сохраняя ключевое противопоставление: смиренный и кроткий Герасим подчиняется своей хозяйке. Таким образом, финальный поступок вновь мотивируется «русским» смирением, хотя и лишенным здесь христианского подтекста<sup>8</sup>.

Радикальное переосмысление тургеневского рассказа привело к тому, что оригинал и фильм представляют собой, фактически, два независимых друг от друга произведения. Альтернативой по-

---

<sup>8</sup> Для Грымова важны скорее языческие мотивы — ср. сцены крестьянских гуляний в Иванову ночь.

добной фикциональности стали шуточные трактовки в постфольклоре. В них доминирует игровой подход, предполагающий заведомую иррациональность текста и невозможность его логического объяснения. Если ключевой особенностью «неомифологических» версий было привнесение в оригинал новых смыслов, то для постфольклора внутренняя мотивация поведения Герасима не важна. Даже несмотря на часто звучащий в такого рода текстах вопрос о том, зачем Герасим утопил Муму, он в значительной мере формален и необходим для мотивировки дальнейшего языкового / смыслового / визуального и т. д. обыгрывания этой темы.

В случаях, когда ответ дан — косвенно или напрямую, — он подчеркнуто абсурден. Варианты могут быть разные — от одержимости Герасима беспричинным желанием топить собак и прочих животных<sup>9</sup> до зловредности Муму, которую необходимо уничтожить:

#### Муму. Судный день (2009)



Думаете, что знаете историю Герасима и Муму? На самом деле, все было не так, как описано в книжках. Спорим, вы и не догадывались, что Герасим жил около ЧАЭС и был не дворником, а охотником за артефактами? А «безобидная собачка» была клонирована в сотни тысяч особей, затонувших на дне Припяти в ожидании добычи...

Это фрагмент описания игры для мобильных телефонов. Ее действие происходит в не столь отдаленном будущем. Между главными героями Герасимом и Муму происходит конфликт на почве

<sup>9</sup> «...А зимой Герасим впадал в депрессию...»; ср. также анекдоты, в которых обыгрываются герои разных произведений — дед Мазай, Каштанка, собака Баскервиллей и т. д. Встречаются и более отдаленные сопоставления: «Золотая рыбка попала в сеть глухонемого Герасима. Тут и сказочке конец».

алкогольного опьянения, в результате которого Герасим топит ее в Припяти. Собака мутирует под воздействием радиации, и Герасиму приходится отбиваться от ее многочисленных клонов.

Помимо абсурдистской мотивировки здесь дается возможность и вполне рационального объяснения: торчащая из кармана бутылка водки, которая помогает персонажу расправляться с собаками в процессе игры. Этот предмет, отсылающий к стереотипам о русском алкоголизме, в сочетании с соответствующими деталями одежды (ушанка<sup>10</sup>) вновь кодирует разворачивающиеся события и служит реалистическим объяснением жестокости Герасима.

Таким образом, и интерпретации исследователей, и различного рода истолкования тургеневского сюжета в массовой культуре имеют общую черту: в конечном итоге, они пытаются объяснить поступок героя с помощью его национальных особенностей. Однако, в отличие от традиционных версий, объясняющих поступок героя его честностью, тем, что он всегда держит слово, заботой о собаке, наконец, смирением, и здесь, и в подавляющем большинстве других постфольклорных текстов о Муму национальное начало выступает в негативном аспекте (жестокость, алкоголизм и т. д.)

Обратимся теперь к самому рассказу Тургенева и рассмотрим авторскую версию «русскости», а также роль национальных особенностей в мотивировке утопления Муму (подробнее об этом см. [Фомина]).

В образе Герасима, генетически восходящего к персонажам «Записок охотника» (ср. образы Бирюка, Дикого-Барина и др. персонажей), подчеркивается природная естественность с одной стороны и развитое чувство собственного достоинства — с другой. Он «знает свои права» и держится обособленно от остальных крестьян. Окружающие, в свою очередь, относятся к нему настроенно. Когда барыня (совершенно не подозревающая о чув-

---

<sup>10</sup> Ушанка, наряду с возрастом игрового Герасима, отсылает и к карикатурным изображениям Мазая. Игра с персонажами разных произведений — излюбленный прием в шаржах и анекдотах о Муму.

ствах Герасима)<sup>11</sup> решает выдать прачку Татьяну, в которую немой влюблен, за пьяницу Капитона Климова с целью его исправления, от Герасима ждут разрушительных действий: погрома в доме или побоев / убийства Татьяны и Капитона. Ср. реакцию Капитона в ответ на сообщение о намерении барыни его женить:

Да помилуйте, Гаврила Андреич! ведь он меня убьет, ей-богу убьет, как муху какую-нибудь прихлопнет; ведь у него рука, ведь вы изволите сами посмотреть, что у него за рука; ведь у него просто Минина и Пожарского рука. Ведь он глухой, бьет и не слышит, как бьет! Словно во сне кулачищами-то махает. И унять его нет никакой возможности; почему? потому, вы сами знаете, Гаврила Андреич, он глух и, вдобавку, глуп, как пятка. Ведь это какой-то зверь, идол, Гаврила Андреич, — хуже идола... осина какая-то; за что же я теперь от него страдать должен? [Тургенев: IV, 253]

По мнению дворовых, действия Герасима непредсказуемы и иррациональны, именно эти качества становятся основной причиной их страха. И хотя герой в этом случае никому не причиняет вреда, ожидание разрушительных действий с его стороны оправдывается впоследствии, когда он топит Муму. Герасим — «стихийный» персонаж, действия которого подчинены порыву. «Стихийные» герои — частый у Тургенева тип, неизменно связанный с национальным началом<sup>12</sup>. Не случайно в речи Капитона упоминается памятник Минину и Пожарскому — аналогия между Гера-

---

<sup>11</sup> Вопреки расхожим представлениям о деспотизме помещицы, она играет скорее номинальную роль в управлении имением и крестьянами — все это Тургенев оттеняет несколькими штрихами: многочисленная дворня, где каждый занимается не тем, чем ему положено (и вообще мало чем занимается); лекарь Харитон, искусство которого «состояло в том, что он носил сапоги с мягкими подошвами, умел деликатно брать за пульс, спал четырнадцать часов в сутки, остальное время все вздыхал» [Тургенев: IV, 265]; перевод хорошего «тяглового» крестьянина в дворники и т. п. Фактически всем в поместье распоряжаются дворецкий Гаврила и старшая компаньонка Любовь Любимовна, которые, потакая прихотям хозяйки, ее обманывают и обкрадывают.

<sup>12</sup> Ср. характеристику Дикого-Барина из рассказа «Певцы» (1850), образы Марьи Павловны в «Затишье» (1854), Харлова в повести «Степной король Лир» (1871), Чертопханова, убивающего своего коня в рассказе «Конец Чертопханова» (1872), и др. персонажей.

симом и национальным символом раскрывает «национальную» сущность героя. Еще более выразительно она проявляется в сцене конфликта между Герасимом и дворовыми:

Герасим неподвижно стоял на пороге. Толпа собралась у подножия лестницы. Герасим глядел на всех этих людишек *в немецких кафтаных* сверху, слегка уперши руки в бока; в своей *красной крестьянской рубашке* он казался каким-то великаном перед ними [Тургенев: IV, 267].

Любопытно, что основой для такого противопоставления становится одежда героев. Впервые появляется красная рубашка, которая до этого в тексте не фигурирует. И то, что этот национальный атрибут вводится ровно перед тем, как Герасиму приходит мысль об убийстве Муму, знаменательно.

Тургеневская трактовка русского национального характера, как это следует из самого рассказа, а также из предшествовавших ему (Бирюк; Дикой-Барин в «Певцах») и последующих произведений писателя («Затишье», «Степной король Лир»), была достаточно пессимистична. Признавая нравственную силу и глубину русского характера, писатель, в конечном итоге, считал его деструктивным. Внутренняя деструктивность Герасима символически выражена уже его физиологическим изъяном — неспособностью говорить и слышать, затем эта черта проявляется в отказе от Татьяны и, главным образом, в убийстве Муму.

Алогичность поступка и последующий уход лишь подчеркивают то, что Герасим — герой, которым движут стихийные порывы, и он с ними не может совладать. В этом отношении мотивировка утопления Муму особенностями национальной психологии героя, которая регулярно появляется в разнообразных интерпретациях рассказа, совпадает с намерениями автора. Своим отказом от разъяснения характера и поведения Герасима, с одной стороны, и ярко выраженным национальным характеристикам героя, с другой, Тургенев создал идеальную модель национального типа, в которую последующие интерпретаторы смогли встроить и другие, порой — противоположные авторским — представления о русскости.

В соединении художественного образа с мифогенной национальной темой нам видится одна из основных причин каноничности «Муму». Текст закрепляется в культурной памяти тогда, ко-

гда он отвечает культурным запросам общества. В случае с тургеневским рассказом одной из таких неиссякаемых потребностей была и остается необходимость в осмыслении русской идентичности — столь же мифической и загадочной, как и душа тургеневского Герасима.

## ЛИТЕРАТУРА

- Алмазов: *Алмазов Б. Н.* Журналистика // Москвитянин. 1854. Т. 3. № 9. Кн. 1. Отд. IV. С. 32–33.
- Вдовин: *Вдовин А.* База данных по русским и провинциальным учебным хрестоматиям 1800–1905. <http://www.ruthenia.ru/canon/>
- Голубков: *Голубков В. В.* «Муму» И. С. Тургенева // Литература в школе. М., 1959. № 6. С. 15–25.
- Гронас: *Гронас М.* Безымянное узнаваемое, или канон под микроскопом // Новое литературное обозрение. № 5. С. 68–86.
- Дубовиков, Дунаева, Назарова: *Дубовиков А. Н., Дунаева Е. Н., Назарова Л. Н.* Муму // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1980. Т. 4. С. 603–611.
- Салтыкова: *Салтыкова М. Н.* Как работать в V классе над рассказом Тургенева «Муму» // Литература в школе. М., 1946. № 5–6. С. 47–57.
- Самочатова: *Самочатова О.* Единство социального и нравственного в повести Тургенева «Муму» // Творчество И. С. Тургенева. Курск, 1984. С. 98–110.
- Тургенев: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1978–1986.
- Фомина: *Фомина Е.* Русский национальный тип в произведениях И. С. Тургенева 1840-х – 1870-х гг. (В печати).
- Brouwer: *Brouwer S.* Character in the short prose of Ivan Sergeevič Turgenev. Amsterdam, 1996.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ  
В ПРЕДИСЛОВИИ А. ФЕТА  
К ПЕРЕВОДАМ «ОД» ГОРАЦИЯ 1856 г.

Кристина Сарычева  
(Тарту)

Русские литературные критики, откликнувшиеся на «Лирический пантеон» (1840) и сборники «Стихотворений» А. А. Фета (1850, 1856) соотносили его лирику (оригинальную и переводную) с античной поэзией и с антологической поэзией Гете<sup>1</sup>.

Влияние поэзии Гете и Горация на лирику Фета отмечал П. Н. Кудрявцев в анонимной рецензии 1840 г. на сборник стихотворений поэта «Лирический пантеон»:

Для нас всего отраднее и утешительнее в этом случае знакомство, и, как кажется с первого взгляда, знакомство очень близкое и родственное с древней лирической музыкой, и потом — с вдохновенною музою Гете, которая в *спокойном величии*<sup>2</sup> часто так близко подходит к своей, уже отягченной годами, но вечно юной подруге. Переводы из Гете и Горация служат тому доказательством [Кудрявцев: 40–41].

В рецензии на «Стихотворения» А. Фета 1850 г. Григорьев, как и его предшественник, упоминал о влиянии Гете и Горация на фетовскую поэзию:

*Фет не вдался ни в какую из крайностей* — ни в вечную и праздную хвалу струям бархатного и маслянистого хереса, ни в пустозвонную шумиху гладких стихов, Бог знает о чем, хоть о том, например, как

---

<sup>1</sup> О заимствованиях Фетом некоторых мотивов из «Римских элегий» Гете позднее писал В. М. Жирмунский в книге «Гете в русской литературе»: «...при сопоставлении с “Римскими элегиями” антологические стихотворения Фета обнаруживают не столько заимствование отдельных мотивов, сколько общее сходство тематики и эмоционального колорита — сплетение образов южной природы, чувственной любви и античного искусства и мифологии, окрашенных эротическим сенсуализмом, сознательно утверждающим себя как философия наслаждения» [Жирмунский: 344].

<sup>2</sup> Здесь и далее курсив мой. — К. С.

проводится время в «Сокольниках», *ни в сладенькие и приторные нежности quasi a la Гейне*, надоевшие до смерти. Г. Фет остался самим собою, и несмотря на то, что талант его создан под влиянием Горация и Гете, имеет много общего с талантом Гейне и так же капризно-безучастен ко всему, как талант А. Де-Мюссе [Григорьев: 53].

Кудрявцев и Григорьев обратили внимание на *сдержанность, умеренность* стихотворений Фета, отмеченных влиянием Горация и антологических стихотворений Гете.

Григорьев противопоставил их стихотворениям, в которых сказало влияние Гейне.

В рецензии на сборник стихотворений Фета 1850 г. Барон Брамбеус (О. Сенковский) также сравнивал Гейне и античного классика. Однако критик, в отличие от Григорьева, противопоставил их по несколько иному признаку. По мнению Барона Брамбеуса, Гомер воплотил «мысль нравственную», в отличие от Гейне и его подражателя Фета, сосредоточенных на выражении «неясных впечатлений»:

А мне <...> все тут непонятно. Во-первых, я не понимаю связи между любовью и снегом. Во-вторых, *не понимаю я поэзии без высокой мысли нравственной или религиозной, и знаю достоверно, что Гомер также не понимал ее без этого основного элемента*, и что в древности именно за это воздвигали ему храмы. Одно только понимаю я в этом деле, а именно то, что Гейне писал стихи точно так, как пишет господин Фет — что это школа — род сербской поэзии — сокол летит в Палестине, а царство падет на Косовом Поле — на стекле мороз чертит узоры, а девушка умна и Фет любит созерцать утомления [Сенковский: 9–10].

В контексте становления репутации Фета, сравниваемого с Гете и Горацием, с одной стороны, и с Гейне — с другой, следует обратить внимание и на оценку переводов Фета из Горация в литературной критике 1850-х гг.

П. Н. Кудрявцев в рецензии на «Стихотворения» Фета 1850 г. и А. Григорьев в статье 1853 года «Русская изящная поэзия в 1852 году» отмечали точность и близость переводов Фета к античному оригиналу: «Судя только по этому образцу, как не обещать, что художник, с которым наш поэт сроднил свое вдохновение, найдет в нем себе достойного посредника для того, чтобы его произведение, являясь в русском переводе, *не потеряло своего оригинального колорита?* Сколько мы знаем, не первый раз это

счастье достается Горацию» [Кудрявцев 1850: 20]; «В переводах же од Горация, из которых некоторые, назад тому лет восемь, были напечатаны в «Москвитянине», — стих его <А. А. Фета> *достигает необычайной силы, ловкости и чистоты отделки, выражение идет почти рука об руку с Горациевым*, и можно смело сказать, что такого перевода Горация нет ни в одной литературе» [Григорьев 1967: 86].

С 1853 г. редактором переводов Фета стал И. С. Тургенев. В письме к П. В. Анненкову 2 (14) ноября 1853 г. он, как и упомянутые выше критики, подчеркивал, что Гораций именно в переводе Фета станет широко известен в русской культуре:

Я эти дни ничего не делал; разбираю присланную мне Фетом первую книгу «Од» Горация, им переведенных. Много славянских слов — много неясных и натянутых стихов, — *но вообще перевод превосходный и останется в литературе.*

Он переводит рифмами, что, по-моему, очень хорошо и верно — гармонию следует прежде всего передавать гармонически — а подделки под древний размер с кавычками наверху — на проверку выходит просто какая-то ломаная проза.

<...>

*А хоть из второй руки — как все латинское — хорошая вещь — все древнее, что ни говори!* [Тургенев: II, 198–201].

В контексте сложившегося в русской литературной критике представления о литературном генезисе ранней поэзии Фета следует обратить внимание на его предисловие к переводам «Од» Горация (1856), ранее не становившееся предметом исследовательского внимания. Текст Фета представляет собой жизнеописание римского поэта. Фет в предисловии указывал, что ориентировался на «Жизнеописание Горация» Гая Светония Транквилла (прибл. 103 г. н. э.) и на автобиографические свидетельства Горация в его стихотворениях, которые Фет мог читать в оригинале или в переводе на немецкий язык.

Кратко скажем о главных событиях в жизни Горация, описанных Светонием.

По свидетельству римского биографа, Гораций родился в Ветузии, был сыном вольноотпущенника, участвовал в гражданской войне в Римской Империи. Большую часть очерка Светония составляет повествование об отношениях Горация с императором

Августом и Меценатом. Жизнеописание завершается следующим пассажем:

...умер в пятый день до декабрьских календ, в консульстве Гая Марция Цезорина и Гая Азиния Галла, в Риме через пятьдесят лет после смерти Мецената, на пятьдесят седьмом году жизни. Наследником своим вслух объявил Августа, так как, мучимый приступом болезни, был не в силах подписать таблички завещания. Погребен и зарыт на окраине Эсквилина, подле гробницы Мецената [Светоний: 10].

Фет упоминает об отношениях Горация и Мецената, однако на первый план в очерке выходят события семейной и личной жизни римского поэта. Фет добавляет к образу Горация характеристики, которые отсутствовали в очерке Светония. Примечательно, что именно в таких фактах из жизни римского поэта эпохи Августа, которых нет в жизнеописании Светония, прослеживается сходство жизненного пути Фета с биографией Горация. Приведем некоторые параллели, позволяющие говорить о том, что Фет, по-видимому, сознательно проецировал повествование о Горации на собственную биографию.

Гораций служил в армии Брута во время гражданской войны в Римской Империи. В это время скончался его отец, и поэт не застал его в живых. Родина Горация, Венузия, была отдана ветеранам Цезаря, наследственное имущество оказалось конфискованным, и Горацию, как повествует Фет, пришлось добиваться славы с помощью поэтического творчества:

Хотя побежденные получили позволение возвратиться в отечество, но многие из них, в том числе друг Горация, Помпей Гросф, отправились с Секстом Помпеем в Сицилию. Но Гораций воспользовался позволением и возвратился в Италию в 713 году. Может быть, на этом переезде вытерпел он бурю у скалы Палинурской.

Отца своего Гораций не застал в живых, а именем его распорядились триумвиры. Такое затруднительное положение пробудило поэтические силы Горация; он стал искать славы [Фет: I].

Фет до 7 января 1858 г. служил в армии. 7 мая 1854 г. скончался отчим Фета, Афанасий Неофитович Шеншин. Поэт не застал его в живых. Он не мог получить наследства приемного отца, поскольку формально не был признан его сыном. Несколько позднее, в 1858 г., Фет все же получил часть наследства от своих сводных братьев и сестер [Благоволина].

В фетовском жизнеописании Горация прослеживается еще одна явная параллель с судьбой самого Фета. Гораций был влюблен в женщину по имени Цинара, которая скоростижно скончалась, и которой поэт посвящал многие свои оды. Как известно, в 1850 г. трагически погибла Мария Лазич, которой Фет, как Гораций — Цинаре, посвящал многочисленные стихотворения:

Умеренный в желаниях, довольный судьбой, 33 лет отроду, в полном развитии таланта, он жаждал любви, и тут судьба улыбнулась ему, послал ему нежную, добрую, преданную Цинару, которую он воспевал под именем Лалаги. Недолго красавица дарила счастьем нашего поэта: она скоро умерла [Фет: II].

Фет высказывает распространенное в 1850-х гг., как мы пытались показать выше, суждение об умеренности и нравственности античных классиков. Образ Горация, описанный Фетом, расходится с образом не умеренного в желаниях поэта, данный Светонием:

В делах любовных, судя по рассказам, был он неумерен, я говорят, что со своими любовницами он располагался в спальне, разубранной зеркалами, с таким расчетом, чтобы везде, куда ни взглянуть, отражалось бы их соитие [Светоний: 358].

Предисловие Фета к «Одам» Горация можно считать эстетической декларацией поэта.

Так, в отличие от Светония, Фет изображает Горация избранным свыше поэтом:

Соседняя гора Вультур, быстрый поток Ауфида и красивые окрестности месторождения поэта, произвели на него живое впечатление в самом нежном возрасте. Читатель легко заметит тайное влечение, по которому Гораций постоянно в одах своих обращается к картинам природы, окружавшим его детство. Так, в кн. III, од. 4, с. 9 он описывает видение, посетившее его в отрочестве на горе Вульгуре, в лесу, спящим и окруженным голубями, которые накрыли его миртовыми и масличными ветвями, и как этот случай заставил зрителей видеть в нем богами избранного ребенка [Фет: III].

Как хорошо известно, романтическое противопоставление поэта толпе развивается в стихотворениях Фета на протяжении почти всей его поэтической деятельности.

Фету были близки творческие принципы Горация, бравшего за основу своих произведений события реальной жизни:

Гораций принадлежит к числу тех поэтов, которые черпают вдохновение непосредственно из жизни, а потому в его произведениях можно проследить за всеми современными явлениями. В них отразились все события от филиппинской битвы, Аксиума и походов Друза и Тиберия до сооружений храмов и до триумфальных шествий [Фет: III].

По-видимому, Фет в предисловии к одам Горация неявно пытался акцентировать некоторые соответствия эстетики Горация собственным эстетическим воззрениям.

В статье «О стихотворениях Тютчева» 1859 г. Фет писал о том, что произведение искусства основывается на реальных событиях, но не может им полностью соответствовать, оно должно оставаться недосказанным. Причем, свою идею Фет подтверждает цитатой из од Горация:

Придайте поэтической мысли резкость и незыблемость аксиомы, — она сейчас станет в ряду великих истин, воспевающих казно, коно и платокрадство; вдайтесь в подробности, или окружите поэтическое явление равносильными ему другими, и оно побледнеет до ничтожества. Изваяйте из мрамора море и поставьте на его волнах каменную нимфу, — все захохочут; а придайте у ног этой же нимфы, — одной каменной волне форму движения, и ваша нимфа будет качаться по бурному морю. Стань Гораций в лирическом произведении подробно описывать троянский бой, все заснут. Но он говорит:

«Увы! в каком поту и мужи и кони»<sup>3</sup>

или:

«Как черен, весь в пыли Троянской Мерион»<sup>4</sup> —

и битва перед вами. Тем не менее, оба эти элемента поэзии, при обратном своем отношении, ведут каждый в свою очередь к одному и тому же результату [Фет 1859: 126–127].

Обращает на себя внимание и еще один немаловажный сюжет, связанный с фетовским переводом поэзии Горация. Переводчик явно стремился быть замеченным императором Александром II. Фет посвятил ему «Оды» Горация в 1856 г., о чем хлопотал Тургенев через министра просвещения А. С. Норова. В «Моих воспоминаниях» Фет писал о том, что император даровал ему за перевод рубиновый перстень:

---

<sup>3</sup> Carmina I, XV, “Pastor cum traheret per freta navibus”.

<sup>4</sup> Carmina I, VI, “Scriberis Vario fortis et hostium”.

Книжка моих стихотворений, изданная Тургеневым, вышла на другой или на третий день по приезде моем в Петербург, и я тотчас же с благодарностью уплатил ему мой долг, не забывая собственно главной цели моего приезда: посвящения Его Величеству моего перевода Горация. Недоумевая, каким путем этого достигнуть, я остановился на мысли обратиться к тогдашнему министру народного просвещения Норову.

— Вы из наших, — любезно сказал Норов, узнавши, что я бывший студент Московского университета. — Я очень рад, что могу исполнить просьбу вашу и уведомить вас об ее исполнении.

Дней через десять чиновник при министерстве народного просвещения Добровольский, заставши меня у Некрасова, сообщил мне о принятии государем моего посвящения и о подарке мне рубинового перстня [Фет 1890: I, 129].

Посвящение Александру II книги поэта, приближенного к императору Августа, могло означать, что Фет и себя мыслил поэтом, преданным монарху и желал бы стать одним из приближенных к нему.

Предисловие к одам Горация Фет начинает с характеристики исторической эпохи, во время которой творил римский поэт:

Он образовался и возмужал в ту неблагоприятную для его таланта, переходную эпоху римской жизни, когда все беспорядки междоусобиц, все, так сказать, чужеродные наросты распадавшегося и дряхлого тела римской республики принуждены были исчезнуть под владычеством Августа и в то же время великие зачатки римской силы не успели еще заглухнуть среди стремлений к жизни внешней, блестящей с виду, но пустой по содержанию, и когда еще свежо было воспоминание о тех великих образцах доблести, которые в душе каждого римлянина возбуждали в тайне соревнование [Фет: I].

Переломная историческая эпоха, в которую писал Гораций, соответствовала социально-политической ситуации в России в середине и второй половине 1850-х гг., когда происходило интенсивное творческое становление Фета: уже упомянутая Крымская война, смерть Николая I, восшествие на престол нового императора Александра II. Несомненно, что для Фета его поэтическая деятельность была неотделима от служения государю. В течение 10 лет Фет пытался выслужить дворянство в армии. Но, когда в 1856 г. Александр II снова увеличил ценз на получение дворянства таким путем, «Фет решил уйти с военной службы. В 1856 г.

он взял годовой отпуск, который частично провел за границей (в Германии, Франции и Италии), по окончании годового отпуска уволился в бессрочный, а в 1858 г. вышел в отставку и поселился в Москве» [Бухштаб: 37].

Гораздо позже, в 1880-е гг. Фет проводил параллель между Горацием и императором Августом, который покровительствовал поэтам, и русскими поэтами и императорами<sup>5</sup>:

Поэты и философы окружали царей не потому, что последние их драли, а потому, что при твердом течении дел можно думать и о поэзии; тогда как ты говоришь, что «преврати земную жизнь в земной эдем и простись с поэзией», — а я прибавляю: ни эдема, ни поэзии не будет. Аристотель и Платон благодушествуют у царей, а республика отравляет их учителя. Мольер обедает у Людовика XIV, а Конвент рубит голову Андрею Шенье. Цицерон во время республики обезглавлен, а около Августа сияет поэзия (из письма А. А. Фета — Я. П. Полонскому 12 июня 1888 г.) [Фет 2008: 659].

Издание «Од» Горация в переводе Фета и собственных «Стихотворений» Фета в 1856 г. совпало с завершением Крымской войны. Как отмечает поэт в «Моих воспоминаниях», его поэзия в это время пользовалась небывалым успехом в литературных кругах:

Вследствие этого, в первых числах января 1856 года, испросивши четырнадцатидневный отпуск, я однажды вечером растворил дверь в кабинет Некрасова и неожиданно захватил здесь весь литературный кружок.

— О! а! э! И! — раздалось со всех сторон. Между прочим, и Дружинин с улыбкою, протягивая мне обе руки, громко воскликнул: «На суку извилистом и чудном!»  
повторяя мой, спасенный его разъяснениями, стих.

С этих пор милый Дружинин постоянно встречал меня этим стихом, точно так же, как, в свою очередь, я постоянно встречал Полонского его стихом:

«В те дни, как я был соловьем!»

И каждый раз на мое приветствие он сам разражался добродушнейшим смехом [Фет 1890: I, 126].

---

<sup>5</sup> В 1883 г. вышло полное собрание од и эподов Горация в переводе Фета. Они также были посвящены «почившему в Бозех императору» Александру II [Фет 1883: I].

Литературный триумф Фета подкреплялся и посвящением «Од» Горация императору. Включая в предисловие к ним автобиографические параллели, поэт хотел зафиксировать в сознании современников проекцию собственного творчества на поэтический мир Горация. В глазах окружающих Фета литераторов Гораций был гораздо более авторитетной фигурой, чем Гейне, с которым критики постоянно сравнивали русского поэта.

## ЛИТЕРАТУРА

- Благоволина: Переписка с В. П. Боткиным. 1857–1869. Вступительная статья, публикация и комментарии Ю. П. Благоволиной // Литературное наследство. Т. 103: А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2008. Кн. 1. С. 156–187.
- Боткин: *Боткин В. П.* Стихотворения А. Фета // Современник. 1857. № 1. Дружинин: *Дружинин А.* Стихотворения А. Фета // Библиотека для чтения. 1856. № 5. Отд. V. С. 1–19.
- Григорьев: *Григорьев А. А.* Стихотворения А. А. Фета // Отечественные записки. 1850. Т. LXVIII. С. 49–73.
- Григорьев 1967: *Григорьев А.* Русская изящная литература в 1852 году // Григорьев А. Литературная критика. М., 1967.
- Жирмунский: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982.
- Кудрявцев: *Кудрявцев П. Н.* «Лирический пантеон» А. Фета // Отечественные записки. 1840. Т. 13. № 12. Отд. VI. С. 40–41.
- Кудрявцев 1850: *Кудрявцев П. Н.* Русские второстепенные поэты. III. А. Фет // Современник. 1850. Т. XX. № 3. С. 4–22.
- Светоний: *Светоний.* Жизнеописания Горация // К. Гораций Флакк. Собрание сочинений. СПб., 1993. С. 357–358.
- Сенковский: *Барон Брамбеус [Сенковский О.]*. Стихотворения А. Фета // Библиотека для чтения. 1850. № 5. С. 9–10.
- Современник: Современник. 1854. № 1.
- Тургенев: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л., 1961–1967.
- Фет: *Гораций.* Оды / Пер. и предисл. А. А. Фета. М., 1856.
- Фет 1859: *Фет А. А.* О стихотворениях Ф. И. Тютчева // Ф. И. Тютчев в документах, статьях и воспоминаниях современников. М., 1999. С. 121–138.
- Фет 1890: *Фет А. А.* Мои воспоминания. М., 1890. Ч. 1–2.
- Фет 2008: Литературное наследство. Т. 103: А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2008. Кн. 1.

## МОТИВЫ РОМАНА «ЧТО ДЕЛАТЬ?» В ПЬЕСЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ЖИВОЙ ТРУП»

Екатерина Тупова  
(Москва)

Спор Л. Н. Толстого в пьесе «Живой труп» (1900) с романом Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1863) уже привлекал внимание исследователей (В. А. Жданов, Е. И. Полякова, В. В. Основин, М. П. Николаев и др.). Анализ как черновиков, так и последней редакции пьесы расширяет круг переосмысленных в пьесе мотивов и позволяет точнее определить суть полемики Толстого с автором «Что делать?».

Известно, что главным источником «Живого трупа» был документальный материал. Детали уголовного дела супругов Екатерины и Николая Гимеров (1897) изложены в комментариях С. Д. Балухатого и В. С. Мишина [Толстой: 533–534]. История семейной драмы во многом перекликалась с сюжетом «Что делать?». Гимер, как и герой Чернышевского, Лопухов, оказавшись в ситуации любовного треугольника, «умер» и, тем самым, сделал возможным второй брак жены. Пьеса с сюжетом «ложного самоубийства» естественным образом напоминала о культовом романе.

Сходство ощущал и сам Толстой. На это указывает упоминание романа в реплике Маши. Она предлагает Протасову последовать примеру героя «Что делать?» — инсценировать самоубийство.

И в реальности, и в пьесе, инсценировка заканчивается иначе, чем в романе: судом. Можно предположить, что автор актуализировал литературную ассоциацию, дабы указать на противоречие между реальной жизнью и социальной утопией Чернышевского.

Толстой проигнорировал некоторые «возражения жизни» (например, бедственное материальное положение Екатерины Гимер) и серьезно трансформировал документальный материал. В пьесе Федя поступает бескорыстно (в реальности Екатерина Гимер подкупила мужа), а в финале стреляется (чего не делал Николай Гимер). Здесь очевидно сближение пьесы с романом: Лопухов принял свою инсценировку тоже бескорыстно. Однако история Лопухова обретает у Толстого трагическое звучание. Доброволь-

ность «ухода» превращается в невозможность присутствия, инсценировка выстрела — в настоящую смерть. Сближая (но и расподобляя!) Протасова и Лопухова, Толстой оспаривает философскую концепцию Чернышевского.

В плане полемики с Чернышевским значимо появление слова «дурак». Эту характеристику Федя получает от Маши непосредственно перед упоминанием романа Чернышевского:

«М а ш а. Была у тебя, у Попова, у Афремова и догадалась, что здесь. (*Видит револьвер.*) Вот хорошо-то. Вот дурак. Право, дурак. Да неужели ты в самом деле?» [Толстой: 62]. Обращаясь к «Что делать?», мы видим, что «дурак» — это и название первой главы романа, и косвенная номинация Лопухова. Так горожане называют странного самоубийцу. «“Просто дурак”, — сказал кто-то. На этом “просто дурак” сошлись все, даже и те, которые отвергали, что он застрелился» [Чернышевский: 6]. Затем мнение о неизвестном меняется. Люди «догадываются», что самоубийца действовал наверняка: если не один, так другой способ приведет к смертельному исходу. Дурак поступил «умно», решает большинство.

Вынося слово «дурак» в название главы, Чернышевский намеренно обыгрывает разные оттенки значений, которыми обрастает пейоратив, и иронизирует над суждениями зевак. Для них все непонятное и выбивающееся из привычного — «дурость», а все объяснимое и понятное, насколько бы нелепым оно ни было, — извинительно. Для автора ум Лопухова очевиден, и дело здесь, конечно, совсем не в удачном выборе способа самоубийства, а как раз в том, что герой даже не задумывается о том, чтобы прервать свою жизнь. Его ум, по Чернышевскому, неотделим от «жизнестроительства». После инсценировки смерти Лопухов перебирается в Америку, приобретает положение и состояние, восстанавливает дружеские связи, находит новую спутницу жизни.

Протасов же не «умный дурак», а по самоопределению «дурак» просто: «Она меня, дурака, любит, а я вот что делаю» [Толстой: 26].

Обращение к черновикам позволяет говорить о значимости выбора слова. В варианте № 1 (рук. № 5) драмы «Труп» мы находим эту же самохарактеристику. Более того, герой повторяет ее дважды.

«Федя. Это превосходный человек. Он приезжал звать меня домой к жене. Она мучается. Она меня, дурака, всё любит, а я вот что делаю.

Маша. Что же, это нехорошо. Надо к ней ехать. Надо ее пожалеть.

Федя. Маша, ты пойми, как это бывает. Этот Каренин ее любил девушкой, и он лучше меня в сто раз, а она меня, дурака, полюбила» [Толстой: 423].

В отличие от Лопухова, Протасов действительно «выкидывает штуку»: хочет совершить настоящее самоубийство. Идея «инсценировки» приходит к нему со стороны. После «самоубийства» он «умирает» социально: опускается, тоскует, пьет и, в конце концов, оказывается бессилем перед враждебным формальным законом. Существование в качестве «живого трупа» возможно для Федя только при отсутствии контактов с социальными институтами и столкновений с прежней жизнью.

Подчеркнем главное различие персонажей: Лопухов направляет волю на рациональную реорганизацию мира; Протасов стремится к кардинально иному — истинному — устройству жизни. За этим различием стоит спор о человеческой личности и ее месте в мире, о свободе и счастье.

По Чернышевскому, человек социален, а правильно организованное общество приносит счастье и свободу. Человек Чернышевского порядочен, если «упорядочит» свою внутреннюю и внешнюю жизнь. Рациональность понимается им как основа добродетели человека и условие существования справедливой социальной системы.

Протасов страдает от необходимости быть частью какого-либо социального института. Он — воплощение идеи о насильственной роли государства. Федя чувствует свою несвободу и одиночество в формально организованном мире.

Тот же прием — сближения и противопоставления главных героев — отчетливо виден в разработке Толстым мотива скуки.

Федя говорит о скуке Маше [Толстой: 52]. Позже, став «живым трупом», Протасов замечает о своем браке: «не было изюминки в нашей жизни» [Там же: 76]. Это, как вспоминает Федя, было подспудной причиной пьянства, дурного поведения и решения оставить жену.

Напомню, что «скука» была одной из причин, побудивших Лопухова оставить семью — так сам он пишет Вере [Чернышевский: 234]. Но если Лопухов освобождается от хандры, правильно устраивая жизнь, то у Толстого скука остается с героем.

Протасов не может избавиться от внутренней неудовлетворенности переменной внешних условий. Уже на пороге смерти, получая пистолет от Ивана Петровича, Федя раскладывает свое состояние на составляющие и натывается на главное — бессмысленность существования: «Ф е д я (*прячет в карман и хочет идти; видит Петушкова*). Глупо, пошло. Скучно. Скучно. Бессмысленно. (*Хочет уходить*)» [Толстой: 97].

Стремления, трудности и успехи Лопухова связаны с социальными формами (институт брака и интимные отношения, «дело», деньги и проч.); жизненные цели Феи направлены в область смыслов, где он не находит оправдания ни себе, ни окружающему миру.

О сознательном противопоставлении Феи героям Чернышевского свидетельствует оговорка Маши: она называет Лопухова «Рахмановым». Попробуем объяснить смысл этой оговорки.

Желая помочь Феде, Маша предлагает следовать книге, предлагающей рациональное решение проблемы. Девушка путает героев, видимо, образ самого выдающегося из «новых людей» — Рахметова — запомнился ей больше всего. Замену фамилии можно воспринимать как намек на безликость персонажей программной книги Чернышевского.

Однако учтем и другое обстоятельство. Вероятно, неслучайно Маша делает ошибку и в имени «выдающегося» человека Чернышевского. Как отмечал М. С. Альтман, фамилия «Рахманова» еще раз упоминается в пьесе — как девичья фамилия Лизы Протасовой [Альтман: 23].

Обмолвка Маши, таким образом, создает интересный смысловой узел: Рахметов, Рахманова, Лопухов, — сразу три героя на разных планах включены в образцовую модель ложного самоубийства. Все эти персонажи подходят для олицетворения завладевшей Машей надежды: раз кто-то (будь то литературный персонаж или «реальный» человек) может решить противоречия внутренней жизни через внешнее освобождение от формальных рамок, то сможет и Федя.

Укажем и на другую деталь, связанную с номинацией героев. Среди действующих лиц «Живого трупа» появляется «Марья Ва-

сильевна Крюкова, подруга Лизы». Фамилия пришла из «Что делать?», где Настя Крюкова — работница в мастерской Веры Павловны, бывшая проститутка, сменившая образ жизни под воздействием Кирсанова. Рассказывая свою историю, Настя тем самым косвенно способствует развитию любви Веры Павловны и Кирсанова.

Толстой с самого начала работы над «Живым трупом» вводит действующее лицо с той же фамилией. В вариантах 1 (рук. № 5) и 2 (рук. № 7) дана развернутая характеристика персонажа. Толстой, подчеркивая «бойкость» и «моложавость» женщины, указывая на ее возраст: за тридцать [Толстой: 411, 436].

В романе Чернышевского Крюковой 17–18 лет, она больна чахоткой. Оппозиция состояния здоровья и возраста Крюковых весьма любопытна, однако в финальной версии драмы она снята. В черновиках Крюкова играет значительную сюжетную роль. В одном из вариантов Марья Васильевна, например, уговаривает Лизу признать, что она любит Алексея. Здесь Марья Васильевна, так же как Настасья Борисовна, «сторонница свободной любви», способствует «опознаванию» чувства главной героиней. Однако и это схождение в итоге снимается.

В окончательной редакции Крюкова возникает лишь ближе к финалу, после воссоединения Лизы и Каренина. Именно в этой сцене героини узнают, что «труп» — жив. Крюкова появляется вместе с Карениным, которого встретила в городе. Давно не видев Лизу, она решила навестить подругу. Крюкова заводит разговор о Феде. Каренин (уже знающий о судьбе Протасова) предлагает жене и ее подруге помыться, говорит, что «и самому нужно почиститься» [Там же: 82]. После этой реплики следует раскрытие тайны. Затем, в III явлении, мать Каренина говорит Крюковой: «как только Виктор прикоснулся к этому миру грязи, они затянут его» [Там же: 83].

Марья Васильевне оставлена роль женщины, «вхожей в дом». Она свидетель тяжелой жизни Лизы с Федей, а ее неожиданный визит в новую семью сопровождается получением рокового известия. В обмене реплик между хозяевами и гостьей возникает мотив грязи: персонажам Толстого не удастся «очиститься» после дороги.

Еще одна отсылающая к роману Чернышевского деталь — виноград, который Каренин приносит Лизе в день, когда ее больному ребенку становится лучше.

А н н а П а в л о в н а. Ну, слава богу. А то Лиза совсем извелась.

С а ш а. Он говорит, что это был или ложный круп, или в слабой форме... Это что? (*Указывая на корзинку.*)

А н н а П а в л о в н а. Да это Виктор привез виноград» [Толстой: 29].

Обратим внимание, что о содержимом корзины спрашивает Саша, она же задает вопрос, не влюблена ли сестра в друга детства. Анна Павловна дает объяснение и относительно винограда, и относительно чувств героев.

В «Что делать?» автор, рассуждая о праве людей на идиллию, вспоминает басню о винограде и лисице: «А что идиллия не в моде, и потому люди чуждаются ее, так ведь это не возражение: они чуждаются ее, как лисица в басне чуждалась винограда. Им кажется, что идиллия недоступна, потому они и придумали: “пусть она будет не в моде”» [Чернышевский: 162].

Каренин пытается выстроить «идиллию» — символом ее и становится доступный виноград.

В первом варианте пьесы (рук. № 5) [Толстой: 411] возникает мотив «травли лисицы», отсылающий к тому же басенному сюжету. Протасов намерен его использовать в своем сочинении. «Я, видишь ли, давно уже начал рассказ», — говорит он Маше в ответ на ее предложение устроится на службу. Не могу глупости писать, считать деньги чужие. Да еще нечестные. Не могу». «<...> Слушай лучше, как я травил лисицу», — говорит он цыганке. Девушка сокрушается: «Очень мне нужна твоя лисица. Чорт с ней. Если бы ты меня любил, ты бы не бросал место. Сто рублей в месяц всё жить можно. А то что, лисицу какую-то. И зачем я тебя полюбила» [Там же: 435].

Таким образом, герой, жаждущий «воли», сам разрушает возможность благополучия — «травит лисицу». В более поздних черновиках «лисица» исчезает, зато в финальной версии мы находим первые строки рассказа Протасова:

«Ф е д я. Ну, слушай. (*Читает.*) Поздней осенью мы сговорились с товарищем съехаться у Мурыгиной площадки. Площадка

эта был крепкий остров с сильными выводками. Был темный, теплый, тихий день. Туман...» [Толстой: 53].

Ю. М. Лотман подробно анализирует этот лирический отрывок и замечает, что главным становится план «воли природы», а тема охоты на лисицу переносится в область ассоциаций [Лотман: 17].

Приведенные примеры показывают, как по мере работы над пьесой ярко представленные в черновиках мотивы Чернышевского частью уходили у Толстого в подтекст. Воспользовавшись сюжетом «мнимого самоубийства», подсказанного жизнью и ориентируясь на его трактовку в «Что делать?», Толстой трансформировал семантику мотивов Чернышевского и резко оспорил его концепцию. Отрицание риторики, идеологии и житейской практики «новых людей» перешло в спор утопией как таковой, с мыслью о возможности построить «рай на земле» на рациональных основах.

#### ЛИТЕРАТУРА

Альтман: *Альтман М. С.* У Льва Толстого. Тула, 1980.

Лотман: *Лотман Ю. М.* Между свободой и волей. Судьба Феди Протасова // [http://www.ruthenia.ru/reprint/trudy\\_i/lotman.pdf](http://www.ruthenia.ru/reprint/trudy_i/lotman.pdf) (Дата просмотра: 01.01.2013).

Толстой: *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 90 т. М., 1929–1964. Т. 34.  
Чернышевский: *Чернышевский Н. Г.* Собрание сочинений: В 15 т. М., 1939. Т. 11.

«ПОВТОРЕНИЕ...ТИЦИАНА, РАФАЭЛЯ,  
РУБЕНСА»: КАРТИНЫ И ИХ ИСТОЧНИКИ  
В «ИТАЛЬЯНСКИХ» ГЛАВАХ «АННЫ КАРЕНИНОЙ»

Анастасия Тулякова  
(Нижний Новгород)

В «итальянских» главах черновой редакции «Анны Карениной» помимо двух портретов Анны фигурируют еще два полотна: «Слово к юноше, который спрашивает, чем спастись» и «Красавица-крестьянка с младенцем». В беловой редакции они были заменены на знаменитый сюжет «Христос перед Пилатом» и пейзаж с мальчиками-рыбаками. Ни в дневниках, ни в письмах Толстой не намекает на причины, по которым заменяет одни картины другими, не ясен и круг источников, из которых он мог почерпнуть живописные сюжеты. В предлагаемой статье мы попытаемся объяснить механизмы этой замены и показать, что все упоминаемые картины коррелируют не только со взглядами Толстого на искусство, но и с сюжетной линией Анны и Вронского, предвосхищая разрыв их отношений.

Редакция романа 1874 г. по сюжету наиболее приближена к каноническому тексту, и здесь впервые появляются «итальянские главы» «Анны Карениной». Их концепция в черновом и беловом вариантах в целом идентична, за исключением некоторых деталей. Речь идет о первых признаках внутренней разобщенности героев на фоне полной гармонии внешних отношений. Интерес героев к искусству, будь то занятие живописью или разговоры о ней, чему так способствует итальянская атмосфера, становится единственным средством прикрытия назревающего конфликта. Картины, роль которых в структуре упоминаемых глав очевидна (персонажи все время о них говорят), с одной стороны, характеризуют героев и их дальнейшие действия, а с другой — предвосхищают эстетические взгляды, высказанные самим Толстым об искусстве в 1880-х гг. В поздних работах («Об искусстве», «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое» и др.) писатель

говорил о трех видах искусства: тенденциозном, реалистическом и искусстве для искусства [Толстой: XXX, 450<sup>1</sup>].

Вопрос о выборе направления искусства поставлен Вронским. Он не может решить, «какой он выберет род живописи: религиозный, исторический жанр или реалистический» [XIX, 33]. Любопытно, что и в черновой, и белой редакциях сюжеты упоминаемых картин соответствуют этим трем направлениям. Портреты Анны, как и этюды Вронского с натуры созданы с ориентацией на воспроизведение реалий жизни и могут быть условно отнесены к реалистическому жанру, сюжет «Христос перед Пилатом» художника Михайлова — к религиозной живописи, а пейзаж с двумя мальчиками-рыбаками можно отнести к искусству для искусства (хотя это предположение можно и оспорить).

В черновике фигурировали иные сюжеты. Вместо «Христа перед Пилатом» Толстой упоминает сюжет «Слова к юноше, который спрашивает, чем спастись». Вместо мальчиков-рыбаков — итальянка-кормилица с глядящим на нее мужчиной. Каждый из этих сюжетов может быть соотнесен с несколькими реальными прототипами-источниками, на которых стоит остановиться подробнее.

Когда герои впервые называют художника Михайлова, Вронский спрашивает, нельзя ли заказать портрет Анны. Взгляд Карениной в это время обращен в окно на «красавицу итальянку-кормилицу», которая была «единственным тайным горем в жизни Анны». В белом варианте Вронский особенно восхищается картиной, изображающей «мальчиков-рыбаков», но в черновой редакции сюжет картины был другим:

Итальянская красавица крестьянка сидела на пороге и кормила ребенка грудью. Она одной рукой придерживала осторожно ручку, которую он сжал у белой груди, другой не прикрыла, а хотела прикрывать обнаженную грудь и смотрела спокойно и восторженно на мужчину, остановившегося с косой перед нею и любовавшегося на ребенка [XX, 399].

Таким образом, в окончательном тексте Толстой переносит сюжет о кормилице с холста в реальность, делая крестьянку персо-

---

<sup>1</sup> Далее все ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием номера тома и страницы.

нажем романа. Причина замены кажется очевидной: Вронский рассчитывал приобрести картину, которая вызвала бы негодование и ревность Анны, дабы сделать причиной их разлада внешние обстоятельства, а не внутренние. Изображение итальянки-кормилицы становится напоминанием о чувстве материнства, которое Анна не испытывает к дочери Вронского, поэтому внезапный порыв нежности, возникший у нее после знакомства с картиной, психологически не мотивирован.

Сюжет картины, прежде всего, может быть рассмотрен в русле религиозной живописной традиции, отсылающей к каноническому изображению «Святого семейства» [Яйленко 2005: 239–243]: центром композиции обычно был младенец на руках у матери, которыми любовался стоящий рядом мужчина. У Тициана, Рубенса и Рафаэля, упоминаемых в «итальянских» главах, есть полотна «Святое семейство». Возможно, мотивом обращения Толстого к этому сюжету в черновом варианте было стремление писателя противопоставить религиозную идиллию жизненной правде. Отметим, что дочь героев, в отличие от маленького Христа, является не смысловым центром, а периферийным образом в итальянской псевдоидиллии героев.

Таким образом, в черновике романа внешне благостные, но внутренне напряженные отношения Анны и Вронского, оказываются противоположными идее «Святого семейства». Вероятно, Толстой убирает этот сюжет из белой редакции потому, что его наличие сфокусировало бы внимание читателя не на созерцании внешней гармонии между героями, дополняющей представление об Италии как земном рае, а на выискивании подтекстов, разоблачающих видимость семейной утопии.

Однако возможна и совсем иная интерпретация. Возможным источником картины могла стать русская жанровая живопись, представители которой неоднократно изображали крестьянку-кормилицу в поле. Таковы работы А. Г. Венецианова («Сенокос», «Кормилица с ребенком», «На жатве») или К. Е. Маковского («Жница», 1871). На полотнах художников изображена женщина в платке или кокошнике с младенцем, которого она либо укачивает, либо кормит грудью. На заднем плане расстилается поле, пустое или с другими крестьянами, которые собирают сено в копны. У Толстого итальянская крестьянка кормит младенца сидя на пороге, а мимо нее проходит мужчина с косой. Некото-

рые детали описанного сюжета свидетельствуют, что это — сельская сцена. (Вряд ли мать-дворянка, не присутствующая при кормлении, позволила бы кормилице с ребенком сидеть на пороге, мимо которого проходят крестьяне, возвращающиеся с полевых работ).

Причина, по которой Толстой отвергает этот сюжет, также коррелирует с мыслями Вронского. Когда герой впервые знакомится с Левиным в гостях у Щербацких, в разговоре с ним он рассуждает:

Я нигде так не скучал по деревне, русской деревне, с лаптями и мужиками, как прожив с матушкой зиму в Ницце. Ницца сама по себе скучна, вы знаете. Да и Неаполь, Сорренто хорошо только на короткое время. И именно там особенно живо вспоминается Россия, и именно деревня [XVIII, 56].

В конце итальянского путешествия намечается тот же мотив скуки от пребывания в Италии и то же стремление уехать в русскую деревню:

Но без этого занятия жизнь его и Анны, удивлявшейся его разочарованию, показалась ему так скучна в итальянском городе... что надо было переменить жизнь. Они решили ехать в Россию, в деревню [XIX, 47].

Очевидно, что привычная «русскость» с ее простотой и искренностью ближе героям, чем итальянская приторность. Однако картина из крестьянской жизни, на которую обратил внимание Вронский, могла несвоевременно напомнить герою о русской деревне, куда он так стремился еще в начале романа, тогда линейность «итальянских» глав была бы нарушена. Зритель не увидел бы подлинного искусства в мастерском портрете Анны, а Вронский не осознал бы своего дилетантизма, и оборотная сторона итальянской идиллии не была бы раскрыта.

В обеих редакциях указано, что Михайлов — выпускник Академии художеств, но лишенный «всякого поощрения и помощи» с ее стороны. Как известно, в это время Академия отправляла художников на стажировку в Италию, где им предлагалось копировать великих мастеров Высокого Возрождения, чтобы вырабатывать «монументальное мышление» (см. об этом: [Яйленко 2012: 39–98]). Михайлов, очевидно, в число стипендиатов не попал,

поскольку его стилевые установки шли вразрез с официальной политикой Академии, требовавшей копирования «славнейших картин» итальянской школы [Яйленко 2012: 175]. Михайлов, подобно А. А. Иванову, стремится найти собственный стиль больших композиций, отличный от всех предшествующих. Поскольку картина Михайлова «Итальянка-кормилица» была написана за три года до описываемого в романе момента, то это, скорее всего, было подражание манере Тициана, Рафаэля или Рубенса, каждый из которых писал «Святое семейство».

Следовательно, образ Михайлова, в котором традиционно видят проекцию на Крамского, полигенетичен и отсылает еще и к другому типу художника.

Теперь обратимся ко второму живописному сюжету — о «мальчиках-рыбаках».

Два мальчика в тени ракиты ловили удочками рыбу. Один, старший, только что закинул удочку и старательно выводил поплавок из-за куста, весь поглощенный этим делом; другой, помоложе, лежал на траве, облокотив спутанную белокурую голову на руки, и смотрел задумчивыми голубыми глазами на воду. О чем он думал? [XIX, 44]

В окончательной редакции ангелоподобный мальчик «с белокурой головой и задумчивыми голубыми глазами» [Там же] отсылает читателя к ангелам Рафаэля или Тициана, что также указывает на копирование русскими стипендиатами картин Возрождения.

Любопытно, что в обеих редакциях Михайлов ждет Англичанина, который хочет купить эту картину. Можно предположить, что Англичанин появляется здесь как соотечественник прерафаэлитов, к которым и Михайлов, и сам Толстой относились отрицательно. Так, Михайлов, размышляя о гостях, думает, что те «уже осмотрели всю старину и теперь объезжают студии новых, шарлатана немца и дурака прерафаэлит англичанина» [XIX, 39]. Толстой в дневниках касается лишь двух представителей прерафаэлитов — Эдварда Берн-Джонса и Уильяма Морриса, и об обоих отзываясь критически. Так в вариантах трактата «Что такое искусство?» в 1897 г. он пишет: «им [людям] предъявляются <...> картины бернджонса <...> и им ставят дилемму: или вы отстали от века, не понимаете истинного искусства, или вы должны себя настроить, отчасти притвориться, что вам это нра-

вится» [XXX, 394]. Вероятно, Толстой высмеивает дурной вкус прерафаэлитов, и то же мнение переносит на покупателя-Англичанина, заинтересовавшегося пустой картиной, как понимает ее художник Михайлов. Но Вронский и Голенищев, которые оказались под большим впечатлением от картины также осуждаются как Михайловым, так и Толстым. В оценке полотна Вронским-дилетантом, который отмечает, что картина «прелесть» и написана «просто», Толстой указывает на его дурной вкус и неспособность отличить настоящее искусство от эпигонского [Mandelker: 108].

Сюжет картины с мальчиками-рыбаками находит отзвук в другом эпизоде рыбной ловли в романе — рыбалке Левина и Кознышева в Покровском, которая располагается в третьей части, в то время как итальянские сцены в пятой. Во время ловли Кознышев «не скучал и казался в самом веселом расположении духа» [XVIII, 256]. Левин, напротив, был погружен в свои мысли и думал о том, «чтобы распорядиться о вызове косцов к завтраму и решить сомнение насчет покоса, которое сильно занимало его» [Там же]. Эта мотивная переключка объясняет различие эмоциональных состояний двух мальчиков — старшего, то есть Сергея Ивановича Кознышева, и младшего — Константина Левина. Место рыбалки также совпадает, а отдельные детали пейзажа соотносятся с мальчиком-персонажем картины или героем романа. Так, Кознышев просит Левина подвезти его «до того ракитового куста, у которого брались окуни» [XVIII, 255] (Ср.: старший мальчик «выводил поплавок из-за куста», «в тени ракиты»). Трава является постоянным предметом размышления Левина в этом эпизоде: «трава была почти по пояс на заливном месте», «Как ни жалко было Константину Левину мять свою траву», «решить сомнение насчет покоса» [XVIII, 256]. (Ср.: «другой, помоложе, лежал на траве»). Вопрос «О чем он думал?» также гипотетически может отсылать к сцене рыбалки. Мы не знаем, о чем думает герой на картине, как и не знаем, о чем размышляет Левин, когда беседа с братом окончена и тот сворачивает удочки: «он <Левин> ... задумался о совершенно другом, личном своем деле» [XVIII, 262]. Эти параллели демонстрируют очевидное мотивное и смысловое «сцепление» двух сцен: ситуация вновь переносится Толстым с холста в текстовую реальность.

Можно предположить, что идиллическо-буколический пейзаж с рыбаками напомнил Вронскому о безмятежной сельской жизни, тем более что мальчики, скорее всего, крестьянского происхождения. (Этим картина могла привлекать и Англичанина.)

Нельзя также не отметить, что описание младшего мальчика со «спутанной белокурой головой» и голубыми глазами, почти дословно совпадает с описанием Сережи. Когда Анна первый раз возвращается из Москвы в Петербург, ее встречает сонный Сережа: «Но и такой, каков он был, он был прелестен с своими **белокуроыми кудрями, голубыми глазами** и полными стройными ножками в туго натянутых чулках» [XVIII, 114]. Когда же Анна приходит навестить сына после Италии, в спальне «Он поднялся опять на локоть, поводит **спутанною головой** на обе стороны, как бы отыскивая что-то, и открыл глаза» [XIX, 105].

Таким образом, «итальянские» главы заранее намечают и подготавливают дальнейший путь героев: Вронский, мечтая о русской деревне, планирует поехать туда после итальянского путешествия, а Анна в Петербурге перед отъездом в Воздвиженское надеется увидеть сына.

Если говорить о реальных живописных прототипах картины, то сюжетная ситуация «мальчиков-рыбаков» часто встречается в произведениях популярной в русской живописи первой половины XIX в. на «итальянскую тему». Как потенциальный источник упоминаемой картины можно рассматривать полотно О. Кипренского «Неаполитанские мальчики-рыбаки» (1829). Документальных доказательств интереса Толстого к Кипренскому найти пока не удалось. А. Бобриков в книге «Другая история русского искусства» отмечает, что «живопись Кипренского по приезде в Италию — это новый салонный романтизм в каком-то специальном итальянском, еще более сладостном духе» [Бобриков: 144], и поскольку Италия в это время воспринимается как «рай земной», то «ее жители должны демонстрировать или ангелоподобную внешность обитателей рая или идиллический образ жизни <...> всегда отдыхающих людей» [Там же].

В этой картине у Толстого, вероятно, может быть заключена вся мифология романтической Италии, которая с одной стороны характеризует присущую ранее Михайлову увлеченность романтикой «земли обетованной», а с другой переносит идиллическую

ситуацию на героев романа, которые только и делают, что отдыхают и беседуют на лоне итальянской природы.

Один из мальчиков-рыбаков написан Кипренским именно в таком ключе: об этом красноречивее всего говорит выражение его лица, с задумчивым взглядом, оставляющим впечатление «погруженности в неведомые зрительно душевные глубины» [Яйленко 2012: 14]. Но картина Кипренского крупным планом изображает лица двух мальчиков. Один задумчив, другой сосредоточен. Возможно, для Толстого имеет значение именно это контрастирующее настроение героев. Два типа людей — мечтатель и активный деятель — могут отсылать нас к Голенищеву и Вронскому. Голенищев настолько погружен в написание «Двух начал», так увлеченно рассказывает о своей работе, что становится очевидным: Вронский не одобряет не столько графоманство Голенищева, сколько его способность с жаром браться за одно дело, чего лишен он сам. Состояние тоски, захватившее Вронского, вызвано неумением найти себе применение, он до сих пор в приятном заблуждении, «что он не столько русский помещик, сколько скромный художник, отрекшийся от света, связей, честолюбия для любимой женщины» [XIX, 33]. Именно этот романтический ореол создает образ «героя-мечтателя», желающего убежать от тоскливой реальности в мир наивных представлений о своих возможностях и способностях. Недаром этой картиной восхищаются, прежде всего, Вронский и Голенищев. О реакции же Анны мы ничего не знаем. А сам Вронский в черновом и беловом вариантах желает приобрести картину прежде покупателя Англичанина.

Состояние Анны отчетливо прослеживается в ее отношении к другой картине Михайлова — «Христос перед Пилатом». Героиня первая спрашивает у Голенищева о сюжете картины, а затем первая восхищается фигурой Христа: «из всего, что она видела, это выражение ей больше всего понравилось, и она чувствовала, что это центр картины» [XIX, 41]. Если Анна оценивала картину интуитивно, то Вронский и Голенищев интерпретировали полотно рационально, критикуя его, но не понимая истинного замысла художника. Возможно, Анна единственная прочувствовала суть картины, подобно тому, как Михайлов понял суть ее натуры, работая над ее портретом.

В черновой редакции Михайлов пишет «Слово к юноше, который спрашивал, чем спастись», замененное в беловике на «Хри-

ста перед Пилатом». Первоначальный сюжет картины «Слово к юноше» может служить ключом к пониманию поздней философии Толстого, согласно которой духовная жизнь сопровождается отказом от имущества и разделением его с другими людьми. То есть этот черновой сюжет интересен с этико-биографической точки зрения, обусловленной эволюцией мировоззрения Толстого. Однако есть интересная деталь, которая не замечалась исследователями и может привести нас к еще одному живописному источнику, подсвечивающему сюжет.

В итальянских главах белой редакции, как нам кажется, совершенно не случайно впервые возникают картины Тинторетто в палаццо, куда переезжают Анна и Вронский. Дело в том, что у Тинторетто есть картина «Христос перед Пилатом» (1567). Хотя в дневниках Толстого мы не находим упоминаний о художнике, в яснополянской библиотеке [Каталог Яснополянской библиотеки: 153] сохранилась вырезка — статья Вилларсо «Дочь Тинторетто» без выходных данных. Этот перевод был опубликован в «Собрании иностранных романов, повестей и рассказов» за 1863 г. Толстой мог заинтересоваться художником после заграничного путешествия 1861 г., когда он, по словам В. Боткина, путешествовавшего вместе с ним, «возвратился в восторге от Рима, и говорит, что если можно жить где-нибудь кроме России, так это только в Риме» [Боткин: 169]. В том же 1861 г. Толстой отмечает в дневнике: «Первое живое впечатление природы и древности — Рим — возвращенье к искусству» [XLVIII, 32], а ранее, 17 июня 1857 г. при первом посещении Италии напишет, что испытывает «чувство зависти к этой молодой, сильной, свободной жизни» [XLVII, 135].

На полотне Тинторетто изображены Христос и Пилат, окруженные толпой. По-видимому, они находятся во дворце, поскольку Пилат восседает на возвышении, Христос стоит на подступе к трону. Внизу в центре картины помещен пишущий человек, внимательно всматривающийся в происходящее и напоминающий Иоанна. Описание картины в тексте практически совпадает с тем, что мы видим у Тинторетто:

Он видел на первом плане досадовавшее лицо Пилата и спокойное лицо Христа и на втором плане фигуры прислужников Пилата и вглядывавшееся в то, что происходило, лицо Иоанна [XIX, 40].

Картина Тинторетто позволяет гипотетически установить и город, в котором пребывают герои. С одной стороны, Тинторетто отсылает нас к Венеции. Художник жил и работал здесь и выезжал лишь однажды в Мантую. Картина «Христос перед Пилатом» также находится в Венеции в Скуола ди Сан-Рокко. Однако в начале «итальянских глав» указано: «Они объездили Венецию, Рим, Неаполь и только что приехали в небольшой итальянский город, где хотели поселиться на некоторое время» [XIX, 25]. Также Голенищев отмечает, что палаццо с Тинторетто есть в гиде. Маловероятно, что Толстой мог допустить такую тавтологию и иметь в виду пребывание героев в Венеции, которую они уже посетили. Кроме того, раз поездка героев протекает с севера на юг (Венеция, Рим, Неаполь), они могли бы остановиться в каком-либо южном городке. Однако изученные путеводители того времени, как русские, так и бедекеровский путеводитель по Италии, фиксируют лишь одну картину Тинторетто в Бари. В черновиках Толстой неоднократно упоминает о Флоренции. В белой же редакции город не указан.

Согласно путеводителю Бедекера [Baedeker: 182, 306], картины Тинторетто из северных городов в 1860–70-е гг. хранились только во Флоренции и Ферраре. Как указывает путеводитель, герои могли проживать в палаццо диамантов в Ферраре, где расположена картинная галерея, в первой комнате которой находится картина Тинторетто «Мадонна Розарио со Святым Домеником, Маурицио и Георгом». Или же на эту роль подходит Палаццо Берте во Флоренции, которое включает ценную коллекцию картин, когда-то находившихся в Палаццо Гуаданьи, среди которых есть и названный выше «Портрет» Тинторетто.

Итак, очевидно, что замена картин на пути от черновика к беловику продиктована тремя соображениями. Первое — это установка на понимание итальянского пространства как «земли обетованной», где не только искусство подражает «идеалам» Возрождения, но и сама жизнь выстраивается в соответствии с этими идеалами. Второе — Толстой методично подбирает сюжеты картин таким образом, чтобы они подсвечивали глубинные процессы в отношениях Анны и Вронского. Более того, реакция Карениной и Вронского на эти сюжеты — узнавание героями своих внутренних бессознательных побуждений, противоречащих окружающему их земному раю Италии. И третье — через живописные полот-

на осуществляется связь между двумя параллельными линиями романа — Анны и Левина, встреча которых подготавливается уже в «итальянских» эпизодах. Тем самым новое прочтение живописных сюжетов в «итальянских главах» оказывается одним из звеньев того «лабиринта сцеплений», которому Толстой уподобил роман в знаменитом письме Страхову.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бобриков: *Бобриков А.* Другая история русского искусства. М., 2012.
- Боткин: Письма В. П. Боткина М. П. Боткину / Публ. Н. Измайлова // Литературная мысль. Пг., 1923. Кн. 2.
- Каталог Яснополянской библиотеки: Вилларсо. Дочь Тинторетто // Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. Библиографическое описание. Книги на русском языке. Часть первая. М., 1972.
- Толстой: *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1934–1952.
- Яйленко 2006: *Яйленко Е. В.* Библейские сюжеты в европейской живописи. М., 2005.
- Яйленко 2012: *Яйленко Е. В.* Миф Италии. М., 2012.
- Baedeker: *Baedeker K.* Italy: Northern Italy and Corsica. Coblenz, 1870.
- Mandelker: *Mandelker A.* Framing Anna Karenina. Tolstoy, the Woman question and the Victorian Novel. Ohio, 1993.  
<https://ohiostatepress.org/index.htm?/books/book%20pages/mandelker%20framing.htm> (Дата просмотра: 28.09.2013).

# «АНГЛИЙСКИЙ РОМАН» АННЫ КАРЕНИНОЙ. К ИССЛЕДОВАНИЮ АНГЛОМАНИИ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Наталья Сарана  
(Москва)

В русском культурном сознании образ Англии, английская тема как парадоксальное средоточие культурных, художественных, политических реалий становится предметом осмысления и порой острого конфликтного переживания в XIX в. В 1850–1870-х гг. в русской истории и культуре формирование образа Великобритании как сложного комплекса реальных и мифологизированных элементов происходит наиболее интенсивно. Проблема рецепции атрибутов английской культуры — одно из общих мест целого ряда междисциплинарных исследований, как в отечественной, так и в европейской науке.

Роман «Анна Каренина», который сам Толстой называл романом из современной жизни, практически с документальной точностью запечатлел моду на «английское» в высшем свете в 1870-е гг. В статье мы остановимся на одной сюжетной линии романа, представляющей ключевой для исследования англомании в «Анне Карениной»<sup>1</sup>. В 29 главе первой части романа Анна едет из Москвы в Петербург в поезде и читает английский роман:

Анна ответила несколько слов дамам, но, не предвидя интереса от разговора, попросила Аннушку достать фонарик, прицепила его к ручке кресла и взяла из своей сумочки разрезной ножик и английский роман. Первое время ей не читалось. <...> Аннушка уже дремала, держа красный мешочек на коленях широкими руками в перчатках, из которых одна была прорвана. Анна Аркадьевна читала и понимала, но ей неприятно было читать, то есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить. Читала ли

---

<sup>1</sup> Для анализа «английского» в тексте «Анны Карениной» ключевыми исследованиями нам представляются работа Н. К. Гудзии «Лев Толстой», сборник работ и статей о Л. Н. Толстом Б. М. Эйхенбаума, а также книга Б. Леннkvист «Путешествие вглубь романа. Лев Толстой: Анна Каренина».

она, как героиня романа ухаживала за больным, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своею смелостью, ей хотелось это делать самой. Но делать нечего было, и она, перебирая своими маленькими руками гладкий ножичек, усиливалась читать.

Герой романа уже начал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? «Чего же мне стыдно?» — спросила она себя с оскорбленным удивлением [Толстой 2008: 136].

По нашему предположению, Толстой сложил вместе все самые характерные сцены из английской прозы и превратил их в абсолютное клише. Так, мотив «ухода за больным» и сцены охоты можно найти во многих английских романах XIX в.

Присутствие в романе «члена парламента», произносящего речь, как и самого парламента, тоже характерно для произведений английской литературы XIX в., особенно в связи с чартистским движением: см., например, «Сибил» (1845) Б. Дизраели или «Алтон Локе» (1850) Ч. Кингсли. Можно также вспомнить о романе Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд» (1850), в котором главный герой одно время работал парламентским репортером. «Речь в парламенте» отсылает нас и к обстоятельствам биографии самого Толстого: во время путешествия по Европе в 1860–1861 гг. он посещал заседания парламента в Лондоне.

Имя Мэри также встречается во многих романах конца XVIII–XIX в., начиная с романа «Мэри» М. Уолстонкрафт, а также «Мэри Бартон» Э. Гаскелл до произведения Г. Росселя «Приключения Доктора Бреди», печатавшегося с октября по декабрь 1868 г. в «Русском вестнике».

Существует и другая гипотеза об источнике романа, описанного Толстым. В книге «Кто предал Елизабет Беннет? Головоломки в классической литературе» Дж. Сазерленд предполагает, что Толстой описывает отрывки из нескольких романов Троллопа, таких как “Phineas Finn, the Irish Member”, “Is he Popenjoy?” и “The Claverings” [Sutherland 1999: 221–222]. Отметим, что в домашней

библиотеке Толстых было собрание сочинений Троллопа на английском языке [Библиотека Л. Н. Толстого 1999: 328–331].

Существует также «уточняющая» теория: источником выступает один единственный роман Троллопа — «Премьер-министр». Сторонники этой теории приводят в подтверждение отрывок из письма Толстого брату С. Н. Толстому от 10 января 1877 г.: «The Prime Minister прекрасно» [Толстой 2006а: LXII, 302]. По нашему мнению, эта теория ошибочна: роман Троллопа был написан в 1876 г., тогда как первые главы «Анны Карениной» писались в 1873–1874 гг. Роман английского писателя “Is he Popenjoy?” (1878), приведенный в пример Дж. Сазерлендом как один из возможных источников для Толстого, был также написан после «Анны Карениной».

Постараемся предложить конкретный источник толстовского «английского романа». Читателю известно, что Анна едет в конце зимы из Москвы в Петербург. Как и любая другая представительница светского общества, Анна читает новые журналы, чтобы быть в курсе всех новостей, новых веяний моды и литературных новинок. Одним из журналов могли быть «Отечественные записки». В январе 1872 г. в «Отечественных записках» начинается публикация романа Дж. Эллиота (М. Э. Эванс) «Мидлмарч» (продолжилась до августа 1873 г.) [Мидлмарч 1872]. По нашему предположению, именно этот роман Анна могла читать в поезде.

При сравнении толстовского «английского романа» и романа «Мидлмарч» описываемые события совпадают. Так, например, одну из главных героинь романа зовут Мэри, а один из героев романа баллотируется в парламент. Можно соотнести и другие сюжетные подробности романа, будь то сцена «ухаживания за больным» или похожая на судьбу Анны история Доротей Брук, которая, будучи несчастлива в браке, влюбляется в более молодого и интересного человека. Единственное сюжетное несовпадение заключается в отсутствии сцены охоты как таковой, но в романе «Мидлмарч» разговорам об охоте, лошадях и собаках уделено много внимания. Возможно, сцена охоты, как классическое английское, а также любимое Толстым (см., например, сцену охоты в «Войне и мире»), занятие могло быть включено автором в повествование как общая «английская» характеристика.

Роман «Мидлмарч» читал и сам Толстой. В семейной библиотеке Толстых было несколько произведений Дж. Эллиота, а изда-

ние романа «Мидлмарч» содержит многочисленные подчеркивания, в том числе пометки самого Л. Н. Толстого [Библиотека Л. Н. Толстого 1999: 329]. В письме книгоиздателю М. М. Ледерле от 25 октября 1892 г. Толстой присылает список книг, где приводит «George Elliot, романы» наравне с сочинениями Троллопа, Гюго, Иллиадой и Одиссеей, как произведения, повлиявшие на писателя с «35-то до 50-ти лет» [Толстой 2006b: LXVI, 68]. А в предисловии к роману В. фон Поленца «Крестьянин» он отмечает, что

на моей памяти, за 50 лет, совершилось это поразительное понижение вкуса и здравого смысла читающей публики <...> Другой поразительный пример английских прозаиков. От великого Диккенса спускается сначала к Джорж Эллиоту, потом к Теккерею. От Теккерея к Трлопу, а потом уже начинается безразличная фабрикация Киплингов, Голькенов, Ройдер Гагартов и т. п. [Толстой 1955: 500].

Анна как великосветская дама могла читать новый выпуск «Отечественных записок» с романом «Мидлмарч» в конце зимы. Произведение начали печатать в январе, оно выходило в «Отечественных записках» две зимы подряд — в течение зимы 1872 и 1873 гг. Героиня, вероятно, могла читать этот роман и в оригинале, отдельной книгой, а не перевод в приложении к журналу.

Чтение Анной английского романа — это матрица ее личной истории. Ее реакция на чтение романа представляется наиболее важной характеристикой самой Анны. В раннем варианте роман должен был начинаться так: «Гости собирались в конце зимы, ждали Карениных и говорили про них. Она приехала и неприлично вела себя с Гагиным» (цит. по: [Эйхенбаум 2009: 642]). Как пишет Б. М. Эйхенбаум,

эта глава и была набросана 18 марта 1873 г. Она начинается словами: «Гости после оперы съезжались к молодой княгине Врасской». Княгиня Врасская (будущая Бетси Тверская) говорит об Анне: «Заметили вы, как она похорошела. Она положительно не хороша, но если бы я была бы женщиной, я бы с ума сходила от нее». На это гость-дипломат замечает: «О да! Последнее время она расцвела. Теперь или никогда для нее настало время быть *героиней романа* <курсив здесь и далее. — Н. С.>». В том же варианте есть и другая реплика: «Я никогда не могла понять... что в нем [Алексее Александровиче] замечательного. Если бы мне все это не твердили, я бы просто приняла его

за дурачка. И с таким мужем *не быть героиней романа* — заслуга» [Эйхенбаум 2009: 642–643].

Эти реплики можно понять и так, что Анне настало время быть героиней не столько даже любовного, сколько адультерного романа. Надо заметить, что в первой редакции в описании поездки Анны из Москвы в Петербург отсутствовал рассматриваемый эпизод с чтением английского романа:

«Ну, все кончено, и слава Богу, — подумала Анна, как только она села одна с Аннушкой в вагон, — все кончено, и слава Богу, а я дурно поступила, и я могла увлечься, да, могла».

Ни знакомых, ни приятных лиц никого не было. Попробовала почитать, бросила, и началось то волшебное тяжелое состояние — полусветло, чужие лица, шопот, вздрагиванье, то тепло, то холодно, а там отворенная дверь, мрак, буря, снег и подтянутый кондуктор с следами бури на воротнике [Толстой 2008: 135].

Если иметь в виду, что в конечном варианте этот эпизод был переработан, а и «английский роман» был вписан в повествование, то, возможно, «*быть героиней романа*» для Анны — это именно хотеть «слишком самой жить».

Вернемся еще раз к анализируемому нами отрывку:

Герой романа уже начал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? «Чего же мне стыдно?» — спросила она себя с оскорбленным удивлением [Там же: 136].

Анне стыдно за это «английское счастье», она видит его искусственность. «Английское счастье» для нее не просто счастье в романе, который она читает, для Анны это понятие содержит множество компонентов, в т. ч. связывается с ее воспитанием.

Фамилия Анны и Стивы Облонских отсылает нас к древнему княжескому роду Оболенских (среди которых были и известные англomаны). Отсылка к действительно существующему древнему аристократическому роду важна для понимания образа Анны тем, что мы можем примерно представить образование, которое получали девушки в таких семействах, — традиционное воспитание, где не был принят «английский обычай — совершенной свободы девушки» [Там же: 75].

Если иметь в виду, что Анне на момент начала романа двадцать восемь лет, то можно предположить, что ее родители воспитывались и выросли в первый период англomanии в России (см. периодизацию А. В. Предтеченского в работе «Англomanия» [Предтеченский 1999: 45]). Анна уже с детства воспитывалась в русской традиции, в то же время испытывая влияние английской моды, английских идей воспитания. См. рассуждение княгини о судьбе Кити:

Но как же нынче выдают замуж, княгиня ни от кого не могла узнать. Французский обычай — родителям решать судьбу детей — был не принят, осуждался. Английский обычай — совершенной свободы девушки — был тоже не принят и *не возможен в русском обществе*. Русский обычай сватовства считался чем-то безобразным, над ним смеялись все и сама княгиня [Толстой 2008: 75].

Столкновение английского и русского глубже и острее высвечивает внутренний разлад героини. Эта идея прослеживается и при дальнейшем анализе светского общества мужа Анны, пропитанного англomanией. Мы видим Анну в двух светских кругах — в кружке Лидии Ивановны, кружке «старых, некрасивых, добродетельных и набожных женщин и умных, ученых, честолюбивых мужчин» [Там же: 166] и в круге Бетси Тверской, который был «свет балов, обедов, блестящих туалетов, свет, державшийся одною рукой за двор, чтобы не спуститься до полусвета, который члены этого круга думали, что презирали, но с которым вкусы у него были не только сходные, но одни и те же» [Там же].

Высший свет и его предводительница Бетси Тверская в романе представляет собой, по точному замечанию Б. М. Эйхенбаума, общество «профессиональных грешников». Это же общество следует последней моде — моде на все английское. В гостиной Бетси ведут “small-talk”, пересыпают разговор английскими пословицами, сама Бетси ездит в модном английском экипаже и играет в крокет. Именно с описанием круга Бетси Тверской англomanия в романе начинает приобретать отчетливую отрицательную окраску как синоним поверхностной жизни, как неотъемлемая черта «светского дна, обитатели которого не знают никаких нравственных законов» [Эйхенбаум 2009: 671].

Но и кружок Лидии Ивановны — «совесть петербургского общества», как назвал его «один из умных людей, принадлежа-

щих к этому кружку» [Толстой 2008: 166], подвержен все той же англomanии, однако она выражается в моде на спиритизм, миссионерство и духовную литературу. Толстому не менее неприятна «духовная» англomanия: Каренин находит в его новом учении лишь «мнимое спасение», подобно тому, как Анне легче бывать в поверхностном обществе Бетси.

По нашему мнению, в романе «Анна Каренина» стягиваются все прежние мимолетные и более пристальные обсуждения, упоминания английского в других текстах Толстого. В этом смысле «Анна Каренина» — точка сборки.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Библиотека Л. Н. Толстого 1999: Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: Библиогр. описание. М.; Тула, 1999.
- Мидлмарч 1872: *Мидльмарчъ*. Картины провинциальной жизни. Роман Джорджа Эллиота // Отечественные записки: Журнал политический, литературный и ученый. СПб., 01/1872–08/1873.
- Предтеченский 1999: *Предтеченский А. В.* Из творческого наследия: [История обществ.-полит. мысли, рус. культуры. Мемуары, заметки. Из переписки, воспоминания]. СПб., 1999.
- Толстой 1955: *Л. Н. Толстой*. О литературе. М., 1955.
- Толстой 2006а: *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1953. Т. 62: Письма 1873–1879.
- Толстой 2006б: *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1953. Т. 66: Письма 1891 (июль–декабрь) – 1893.
- Толстой 2008: *Толстой Л. Н.* Анна Каренина. М., 2008.
- Эйхенбаум 2009: *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой: Исследования. Статьи. СПб., 2009.
- Sutherland 1999: *Sutherland John*. Who Betrays Elizabeth Bennet?: Further Puzzles in Classic Fiction. Oxford University Press, 1999.

ИДЕЯ О РАЗУМНОМ ИСПОЛНЕНИИ  
СВЯЩЕННОГО ПИСАНИЯ И АНТОЛОГИИ  
Н. С. ЛЕСКОВА 1870–1880-х гг.<sup>1</sup>

Ольга Макаревич  
(Нижний Новгород)

Возвращаясь из-за границы в 1875 г., Лесков задумал создать цикл произведений о «русском еретике». Писатель, по собственному признанию в письме к П. К. Щебальскому, хотел «написать умного, начитанного и свободомысленного духовного христианина, прошедшего все колебания ради искания истины Христовой» [Лесков 1958: X, 412]. Наряду с созданием цикла «Праведники» во второй половине 1870-х гг. писатель интересуется вопросами религиозной жизни русского общества, пишет статьи, посвященные истории церкви и вопросам теологии («Анафема», «Царская коронация»), его тексты печатаются в околоцерковной периодике («Странник», «Православное обозрение», «Церковно-общественный вестник»). Лесков создает четыре сборника-антологии, в основе которых лежит тематический подбор цитат из Библии и раннехристианской литературы. Причиной их публикации послужили материальные затруднения, возникшие после разрыва с «Русским вестником» М. Н. Каткова [Лесков 1984: 15–16]. В исследовательской литературе эти сборники не были еще предметом специального изучения. Единственная работа, в которой дается обзор составленных сборников, принадлежит Inès Muller de Morogues [Muller de Morogues]. Задача нашей статьи — проанализировать, как в антологиях «Зеркало жизни истинного ученика Христова», «Пророчества о Мессии, выбранные из Псалтыри и пророческих книг Св. Библии», «Изборник отеческих мнений о важности Священного Писания» реализуется важная для писателя идея о чтении и изучении Священного Писания как основе веры каждого человека.

---

<sup>1</sup> Работа написана при поддержке гранта федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (грант 14.132.21.1050).

Издание подобных брошюр было характерно для того времени. В отчете «Общества любителей духовного просвещения» за 1875 г. упоминается об издании и продаже «листочков» «О мире», «О благодати Божией в доме», «О воспитании детей», «Не укради», «Против пьянства», «Жизнь Божией Матери», «Учение о вере», «О двенадцятих праздниках», «О препровождении праздничных и воскресных дней» и др. [ПО: 362]. Большое значение распространению «листочков для народа» уделяли и пашковцы<sup>2</sup>, организовавшие «Общество поощрения духовно-нравственного чтения». Несомненно, что при составлении антологий Лесков учитывал как опыт работы в Министерстве народного просвещения и в журнале «Русский рабочий», так русскую и западно-европейскую традицию составления «листочков для народа». В антологиях, составленных Лесковым, также на первом плане находятся информационная и проповедническая функции. Ключевое различие заключается в роли библейского слова: сборники Лескова основаны на идее «разумного исполнения Священного Писания», которая восходит к идеям одного из чтимых писателем святых — Нила Сорского.

Название первого сборника «Зеркало жизни истинного ученика Христова» (1877) отсылает к традиционному жанру диоптры, переводившейся на русский язык как «зеркало» («зерцало»)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Пашковство — социально-религиозное движение, зародившееся в России в 1870-е гг. после приезда в Петербург лорда Редстока. В его основе лежали этические и религиозные принципы Евангельского Христианства. В основном неприятие у Лескова вызывал проповедуемый тезис об «оправдании верою». Сам писатель использовал понятия редстокизм и пашковство (названия происходят от имен основателей данного движения — лорда Редстока, которому посвящен очерк Лескова «Великосветский раскол», и В. А. Пашкова, который активно распространял его идеи после отъезда Редстока) как синонимичные. Изначально писатель выступил с критикой редстокизма как великосветской «религиозной моды», однако затем, по-видимому, изменил свое отношение.

<sup>3</sup> Своеобразным «образцом» для Лескова могло стать «Зеркало для старообрядцев, не покоряющихся православной церкви: Или ясное и подробное описание старообрядческих заблуждений, с опровержением оных и воззванием их к истинной Христовой церкви» иеромо-

Лесков отказывается от традиционной для этого жанра вопросно-ответной формы, однако сохраняет двухплановость повествования, создавая ее сочетанием авторского и библейского текстов. Возможно, писатель отсылает читателя к двухплановому повествованию Фомы Кемпийского в книге «О подражании Христу», в которой утверждения автора подтверждаются или комментируются с помощью цитаты или отсылки к Ветхому или Новому Завету. Трактат Фомы Кемпийского состоит из четырех частей: «Наставления, полезные для духовной жизни», «Наставления ко внутренней жизни», «О внутреннем утешении», «О таинстве тела Христова». Двухплановость в изданиях лесковского «Зеркала» подчеркивалась графически: цитаты выделялись курсивом. В предисловии писатель объяснил композицию сборника: «Вот зеркало жизни истинного ученика Христова, в которое он ежеминутно должен смотреться, сообразуясь подражать Ему в мыслях, словах и делах» [Лесков 1877: 5]. «Зеркало» делится на пять частей: о подражании I. В мыслях. II. В словах. III. В делах. IV. В обхождении. V. В пище и питии.

Но, несмотря на общность формы, смысл «подражания Христу» в представлении Лескова отличался от того, какой предлагал Фома Кемпийский. Хотя общий набор добродетелей схож у обоих писателей, различны причины, из-за которых эти качества возникают. Доказывая тезис о необходимости сохранять смирение, Фома Кемпийский утверждал, что «другие имеют еще более добрых качеств» [Кемпийский: 346]. В православных проповедях такая самооценка человека, когда он прощает других, руководствуясь признанием собственных «добрых качеств», обычно называется «мнением смирения» и осуждается как один из видов гордыни. В представлении Лескова основой смирения является «истинное преклонное уничижение *сердца*» [Лесков 1877: 12], т. е. искреннее чувство, а не логическая самооценка.

Обратимся к сравнению эпитафий к двум текстам. Эпитафия к трактату Фомы Кемпийский берет из Евангелия от Иоанна: «Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме» (12: 46). В качестве эпитафии к «Зеркалу жизни истинного ученика Христова» Лесков использует цитату из Еван-

---

наха Сергия (Юршева). Список этого текста с пометами писателя хранится в РГАЛИ (Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 353).

гелия от Матфея: «Кто не берет креста своего и не следует за Мною, тот недостойн Меня» (Мф. 10: 38). Если Фома Кемпийский делает акцент на образе Иисуса Христа, освещающего путь верующего человека, то Лесков обращает внимание прежде всего на ученичество, сознательное подражание Иисусу Христу в повторении Его нелегкой судьбы. Как мы предполагаем, писатель разделял мнение почитавшегося им Игнатия Брянчанинова, который осуждал трактат: «Книга ведет своих читателей прямо к общению с Богом, без предочищения покаянием, почему и возбуждает особенное сочувствие к себе в людях страстных, незнакомых с путем покаяния, не предохраненных от самообольщения и прелесть, не наставленных правильноному жительству учением святых Отцов Православной Церкви» [Брянчанинов: 236].

Сборник Лескова «Зеркало...» был полемичен по отношению к взглядам, проповедуемым лордом Редстоком. В «Русском рабочем» была опубликована анонимная статья «Следуй за Господом Иисусом Христом». Автор пытался сформулировать жизненную позицию христианина, каждый пункт статьи начинался словами «Следуй за Господом Иисусом Христом» [РР]. В свою очередь антология Лескова является точным, кратким и продуманным пособием, или непосредственным руководством к действию и лишеным многословия и абстрактного философствования.

В тематическом плане наиболее близкими «Зеркалу жизни истинного ученика Христова» представляются взгляды херсонского архиепископа Иннокентия. В Пушкинском Доме хранится рукопись книги архимандрита Арсения (Ивашенко) «Жизнь по писанию, или правила христианского жития в мире с Богом» с редакторскими пометами Лескова, которая во многом продолжала идеи «Зеркала». Заключительный отрывок книги — это фрагмент проповеди Иннокентия «Слово в понедельник первой недели Великого поста», озаглавленный «Наставление о проверке своего нравственного состояния». Этот отрывок объясняет происхождение ключевой метафоры, которая легла в основу «Зеркала»: «Для облегчения сего дела Господь <...> дал несколько зеркал, в коих, когда посмотришься прилежно, видишь себя со всеми своими недостатками <...> Притом, как стоя перед зеркалом, дабы лучше видеть себя, мы обращаемся к нему лицом разными сторонами, так полезно делать и смотрясь в зеркало закона Божия. Постарайся обратиться к нему попеременно всеми сторонами существа

своего — не одним духом с его умом и совестью, а и душой с ее желаниями и наклонностями, самым телом с его сложением, привычками, требованиями и немощами, и наконец самым внешним состоянием, с его выгодами и невыгодами в отношении к делу нашего спасения...» [Арсений]. Возможно, у Иннокентия и у Лескова был общий источник — сочинение Тихона Задонского (1724–1783) «Сокровище духовное от мира собираемое», одна из частей которого озаглавлена «Зеркало».

В следующем сборнике «Пророчества о Мессии, выбранные из книг Ветхого Завета» (1878) Лесков сосредотачивает свое внимание на пророческих текстах Ветхого Завета. В этой антологии практически отсутствует авторский текст. Она состоит из цитат, которые в совокупности создают представление о Мессии и отражают ожидание Его прихода евреями. В кратком предисловии писатель подчеркивает необходимость постоянно изучать и осмысливать жизнь Иисуса Христа, в которой путь к «славе» лежит через раскаяние и осознание греховности. Цель составления сборника отражена в избранном Лесковым эпиграфе из Евангелия от Иоанна: «Исследуйте писания, они свидетельствуют о Мне» (5: 39). В предисловии, обращаясь к читателю, Лесков указывает своего адресата — «русские любители *испытывать* Писания» [Лесков 1878: 3]. Замена глагола «исследовать», использованного в эпиграфе, на «испытывать» отсылает читателя к известному высказыванию Нила Сорского, которое позднее было зафиксировано Лесковым и в записной книжке: «Испытую божеств. писания и тем внимаю и яже согласна моему разуму теми научаются и живот и дыхание мое имею» [ЗК]. Писатель изменяет целевую аудиторию своего сборника, обращаясь к просвещенному читателю, знакомому с трудами святых отцов, стремящемуся изучать текст Священного Писания, чтобы утвердиться в вере.

Третий сборник Лескова «Указка к книге Нового Завета» (1879) является по сути усовершенствованной закладкой. Идея создать сборник возникла у писателя благодаря сыну, изучавшему Закон Божий и забывавшему расположение тех или иных фрагментов Библии. По сообщению самого писателя, издание «Указки» было негативно встречено в церковной прессе, однако выявить отрицательные рецензии, о которых упоминает сам писатель, не удалось [Лесков 1958: XI, 660].

Четвертый сборник Лескова «Изборник отеческих мнений о важности Священного Писания» (1881) продолжает ставшую связующей для всех сборников идею о необходимости внимательного отношения к Библии, которое приводит к пониманию, осознанию и, наконец, следованию христианским заповедям. Сборник соответствует традициям составления христианских флорилегий: сначала приводятся высказывания Иисуса Христа, затем апостолов, отцов церкви и т. д. В заключение Лесков от этой традиции отступает, давая развернутый комментарий к высказываниям Иоанна Златоуста: «Незнание Св. Писания есть опаснейшее состояние, погружающее нас в глубину погибели» [Лесков 1881: 36]. По мнению Лескова, слова Златоуста имеют, в том числе, исторический и «постыжающий» интерес, писатель проводит параллели между тем, что осуждает Иоанн Златоуст, и современным миром. В заключение автор обосновывает идею мирской святости, в основе которой лежит понимание и деятельное исполнение христианских заповедей. К этой идее Лесков обратится в статьях «Лучший богомолец», «О куфельном мужике» и др., направленных в защиту Л. Н. Толстого.

Составленные Лесковым сборники перекликаются с художественными и публицистическими произведениями Лескова. Мысль о «разумном исполнении Священного Писания», представленная в антологиях, является одним из основных принципов характерологии. Помимо смирения, доброты, отзывчивости, альтруизма, милосердия, которые станут ключевыми качествами «праведников», сквозным будет и мотив жизни по Библии, в соответствии с христианскими заветами (например, в рассказах цикла «Праведники» — «Одному», «Человек на часах», «Пигмей» и др.). Отметим, что задуманный за границей еретик Форносов так и не получил художественного воплощения. Возможно, Лесков сохраняет границу между понятиями еретик и христианин, подразумевая, что последователь Христа может быть воспитан не через критику или отрицание церкви, а только через сознательное «испытывание» Библии.

Не все замыслы Лескова по составлению антологий, видимо, были реализованы. Среди бумаг писателя сохранился «Памятный

листок», который содержит цитаты из Библии, объединенные темой следования закону и наказания за неисполнение заповедей<sup>4</sup>.

В начале 1890-х гг., откликаясь на просьбу Абрама Евгеньевича Кауфмана дать какой-либо материал для сборника в пользу голодающих в Одессе, Лесков пишет письмо, состоящее из небольшого вступления и четырех цитат — из Первого соборного послания св. ап. Иоанна (3: 17); Евангелия от Луки (3: 11) и (11: 23); Второго послания к Тимофею (2: 19) [Отклик]. Поскольку цель сборника — привлечь внимание общества к социальной проблеме, обращение Лескова в данном случае к тексту Библии показывает, что, по мнению писателя, евангельское слово действеннее и внушительнее художественного.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Арсений: *Архимандрит Арсений (Иващенко)*. Жизнь по писанию, или правила христианского жития в мире с Богом // РО ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 110.
- Брянчанинов: *св. Игнатий (Брянчанинов)*. Аскетические опыты. СПб., 1886. Т. 1.
- ЗК: *Лесков Н. С.* Записная книжка... // РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 109.
- Кемпийский: *Кемпийский Ф.* О подражании Иисусу Христу. М., 1834 (экземпляр мемориальной библиотеки писателя в ОГЛМТ Инв. 610/248 оф. РК. Ф. 2. Оп. 2. Ед. хр. 242).
- Лесков 1877: *Лесков Н. С.* Зеркало жизни истинного ученика Христова. СПб., 1877.
- Лесков 1878: *Лесков Н. С.* Пророчества о Мессии, выбранные из Псалтыри и пророческих книг Святой Библии. СПб., 1878.
- Лесков 1879: *Лесков Н. С.* Указка к книге Нового Завета. СПб., 1879.
- Лесков 1881: *Лесков Н. С.* Изборник отеческих мнений о важности Священного Писания. СПб., 1881.
- Лесков 1984: *Лесков А. Н.* Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. М., 1984. Ч. II.

<sup>4</sup> В указанной работе Лесков пользовался лондонским, а не синодальным переводом на русский язык: «Так как в известных слоях общества есть недоверие к тексту русской Библии, то я, для соблазняющих этою редакциею, беру тексты из русской Библии Лондонского издания 1875 года, к которой наши светские люди относятся доверчивее» [ПЛ].

Лесков 1958: *Лесков Н. С.* Собрание сочинений: В 11 т. М., 1958. Т. 10, 11. Отклик: Отклик. Литературный сборник в пользу голодающих. Одесса, 1892.

ПЛ: *Лесков Н. С.* Памятный листок // РО ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 117.

ПО: Отчет отдела общества любителей д. просвещения по распространению духовно-нравственных книг за 1875 г. // Православное обозрение. 1876. Т. 2. № 6. С. 349–366.

РР: Следуй за Господом Иисусом Христом // Русский рабочий. Духовно-нравственный журнал. 1879. № 11; 1880. №№ 1, 3, 6, 8, 9.

Muller de Morogues: *Muller de Morogues I. N. S.* Leskov: propagandiste religieux et critique de littérature édifiante // Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants. 1996. Vol. 37. № 4. P. 381–395.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА А. П. ЧЕХОВА  
В КОНТЕКСТЕ «МАЛОЙ ПРЕССЫ» 1880-х гг.

Ольга Овчарская  
(Санкт-Петербург)

Из всех аспектов раннего творчества Чехова жанровый состав является наиболее изученным. Большинство исследователей оставили свои замечания по поводу особенностей юмористических рассказов, сценок и «мелочишек» писателя (см.: [Александров; Родионова; Коротаев; Чудаков]). Вместе с тем, одной из основных проблем остается неопределенность жанрового состава, зыбкость границ между разными жанрами в юмористических журналах и газетах. Не случайно сами авторы часто обобщенно называют свои сценки, юмористические рассказы и мелочишки «фельетонами».

Еще одна общая черта «малой прессы», затрудняющая создание четкой жанровой классификации, — пародийность. Важно отметить, что она проявлялась не только непосредственно в жанре пародии, но и в организации журнала в целом. Появляются пародийные рубрики. Так, в журнале «Стрекоза» перед обычными объявлениями шла рубрика «Объявления Стрекозы», где печатались пародии на этот вторичный речевой жанр. См. следующее объявление:

Музей всероссийских редкостей обогатился недавно предметами, достойными внимания почтеннейшей публики. В нем показываются:

- 1) Верста Санкт-Петербургской конно-железной дороги, на которой ни разу не случилось несчастного случая.
- 2) Яблоко раздора, зреющее в Городской Думе.
- 3) Микроскоп, в который можно видеть действия нашей санитарной комиссии [Б/п].

Для иллюстрированных изданий, таких как «Всемирная иллюстрация», «Нива» обычной практикой было печатать репродукции картин и таким образом знакомить своих читателей с миром искусства. Юмористические журналы, ориентируясь на актуальные события, часто печатают репортажи с выставок, где карикатурно

передают картины и сатирически их комментируют. Например, картина А. И. Корзухина с академической выставки карикатурно изображена и снабжена подписью: «Большая историческая картина Корзухина: “Дамы XVII века, конфузющиеся и возмущающиеся неприличным положением своих кавалеров”» (см. илл. 1, 2).

В этой статье мы рассмотрим функционирование жанра «мелочишки» или юморески в «малой прессе». Нас будет интересовать, по каким признакам произведения можно отнести к этому жанру или хотя бы утверждать, что они тяготеют к нему, и как этот жанр развивался в раннем и позднем творчестве Чехова.

В юморесках форма какого-либо речевого жанра (объявление, библиография, меню) наполняется новым, нехарактерным содержанием, что порождает комический эффект. Об этом пишет А. Д. Степанов: «Предметом пародирования и организующим центром чеховской “мелочишки” обычно становились устойчивые речевые жанры, самые разные — бытовые и официальные, устные и письменные, — но обычно “одномерные” в своей функции» [Степанов: 66]. Все остальное зависит от особенностей пародируемого жанра, поэтому произведения этой группы настолько разнообразны. Интересно проследить, как юмореска трансформировалась в юмористических журналах и, в частности, в раннем творчестве Чехова.

И. Н. Сухих выстраивает иерархию жанров юмористики, исходя из того, что один жанр мог разворачиваться в другой, более крупный [Сухих: 76]. Так, юмореска могла перерасти в сценку и далее в рассказ. Видимо, «Письмо к ученому соседу» представляет собой как раз такой случай. Связь его с юмореской очевидна, и проявляется она не только в том, что имитируется жанр письма. Во-первых, «Письмо к ученому соседу» (1880) встает в один ряд с такими классическими мелочишками, как «Письма» (1886), и неоконченным «Письмом в редакцию» (1882). Во-вторых, это произведение, оформленное как связный текст, можно представить как сборник высказываний, «мнений» под заглавием «Взгляд на достижения современной науки Василия Семи-Булатова, Войска Донского отставного урядника из дворян». В результате мы получим классическую мелочишку, какие встречались и у Чехова («Задачи сумасшедшего математика»), и у других авторов. Такова, например, юмореска В. В. Билибина в 12 номере «Стрекозы» за 1884 г.:

Причины железнодорожных катастроф и мнения к устранению их. Мнение служащего на финляндской железной дороге (в русском переводе):  
Замечено, что во всех железнодорожных катастрофах первым валится с насыпи локомотив, увлекая за собой уже вагоны. Поэтому следует, во избежание несчастных случаев, прицеплять локомотив сзади поезда [И. Грэк, 1884].

Превращения юморески в рассказ происходило не только за счет оформления отдельных фрагментов в связное высказывание. Рассмотрим и другие способы. Один из них можно условно назвать «приведение юморески в действие». Например, в чеховском рассказе «Винт» герои присваивают картам имена начальников:

— Каждый портрет, ваше-ство, как и каждая карта, свою суть имеет... значение. Как и в колоде, так и здесь 52 карты и четыре масти... Чиновники казенной палаты — черви, губернское правление — трефы, служащие по министерству народного просвещения — бубны, а пиками будет отделение государственного банка [Чехов: III, 72].

Этот отрывок вполне можно представить как заготовку для юморески, в которой сопоставлялись бы два непересекающихся ряда — иерархия чинов и карточная иерархия — но Чехов разворачивает ее до целого рассказа, заставляет своих героев «применить на деле» одну из возможных газетных «мелочишек». Такой прием можно сравнить с реализацией сравнения или метафоры.

Появление сюжетности и переход в другой жанр — не единственный способ развития «мелочишки». Обратимся к рассказам «Злоумышленники» и «Из записок вспыльчивого человека». Как и многие произведения «малой прессы», они написаны на злобу дня и посвящены широко обсуждавшемуся в 1887 г. солнечному затмению. В этих рассказах есть схожие эпизоды. См. отрывок из рассказа «Злоумышленники»:

«Городовой! Городовой!» Коровы, быки и лошади (в это время у нас была скотская ярмарка), задрав хвосты и ревя, в страхе носились по городу, пугая жителей. Собаки выли. Клопы в трактирных номерах, вообразив, что настала ночь, вылезли из щелей и принялись жалить спящих [Там же: VI, 289].

Аналогичную картину встречаем в рассказе «Из записок вспыльчивого человека»:

Но вот черное пятно надвигается на солнце. Всеобщее смятение. Коровы, овцы и лошади, задрав хвосты и ревя, в страхе носились по полю. Собаки выли. Клопы, вообразив, что настала ночь, вылезли из щелей и начали кусать тех, кто спал. Дьякон, который в это время вез к себе из огорода огурцы, ужаснувшись, выскочил из телеги и спрятался под мост, а его лошадь въехала с телегой в чужой двор, где огурцы были съедены свиньями [Чехов: VI, 300].

Эти эпизоды более всего напоминают жанр «мелочишки», часто строившейся по принципу описания необычной ситуации или важного события и дальнейшего перечисления изменений, которые оно может повлечь. Например, рассказ Чехова «Несообразные мысли» (1884), где описывается, какие бы платья носили мужчины разных чинов.

Таким образом, «мелочишки» могут разрастаться до более объемных жанров — сценки, рассказа («Винт»). Но иногда их специфика остается настолько ощутимой, что вряд ли можно говорить о переходе в другой жанр («Жалобная книга»). В других вариантах юморески вставляются в текст большего произведения, усиливают комический эффект, добавляют яркости повествованию, и одновременно еще сильнее связывают текст с традициями «малой прессы» («Из записок вспыльчивого человека»).

До сих пор речь шла о раннем творчестве Чехова. По мнению многих исследователей, жанр юморески не повлиял на зрелое творчество писателя. И. Н. Сухих считает, что подпись к рисунку, мелочишка и рассказ-сценка были для Чехова, по сути, «тупиковыми и полностью остались в 80-х годах» [Сухих: 76]. Безусловно, как самостоятельный жанр юмореска больше не появляется у Чехова. Однако именно выразительность и способность к трансформации этого жанра не дали ему исчезнуть совсем из зрелого творчества автора.

В 1898 г. Чехов готовит для собрания сочинений текст под заглавием «Из записной книги Ивана Ивановича». Для этого он объединяет и редактирует юморески, опубликованные в «Осколках» в 1883–1886 гг. Таким образом юмореска не была им забыта, несмотря на то, что в свои первые сборники он не включал произведения этого жанра.

В зрелый период Чехов не пишет новых произведений в этом жанре, но элементы юморески появляются в его рассказах. На-

пример, принцип сопоставления двух несовместимых рядов реализован в тексте «Женщина с точки зрения пьяницы»:

Женщина до 16 лет — дистиллированная вода.

16 лет — ланинская фруктовая.

От 17 до 20 — шабли и шато д'икем.

От 20 до 23 — токайское [Чехов: III, 241].

Многие юморески строятся по принципу, который можно назвать «омонимией». Основанием для сопоставления здесь становится одинаковое наименование двух явлений из разных областей. Ср. юмореску В. В. Билибина:

Опыт грамматической конструкции предложения руки и сердца (с точки зрения молодого человека «из нынешних»).

Ведение. 1) Предложения руки и сердца бывают простые и сложные.

2) Простыми предложения называются тогда, когда невеста одинока на свете.

3) Это бывает редко. Обыкновенно у невесты есть родители или опекуны, заступившие их место. Посему чаще встречается предложение руки и сердца сложное.

4) Предложение сложное состоит из двух предложений: 1) из главного и 2) из придаточного [И. Грэк, 1880].

В позднем творчестве этот прием появляется в рассказе «Анна на шее»: «Значит, у Вас теперь три Анны ... одна в петлице, две на шее. <...> Теперь остается ожидать появления на свет маленького Владимира» [Чехов: IX, 172].

А. П. Чудаков считал, что некоторые типы мелочишек берут начало в физиологическом очерке и развиваются из «юмористической физиологии» [Чудаков: 69–70]. Они дают каталог характеров, человеческих типов. Например, «Мои жены. (Письмо в редакцию — Рауля Синея Бороды)» Чехова. Главный герой характеризует своих жен по одной схеме: внешность — характер — отношение к нему — за что и как он ее убил. Перед читателем предстает ряд характеров и отношения с ними главного героя, при этом акцент делается именно на женских типах. По этому же принципу строится и рассказ «Душечка» (1899). Повествователь описывает знакомство Оленьки с мужчиной, его внешность, характер, род занятий, их совместную жизнь, как постепенно героиня начинает повторять все суждения за объектом своего обожания, и, наконец, их расставание. Но теперь внимание читателей

сосредоточено на главной героине, а не на перечне ее увлечений. Бесспорно, рассказ «Душечка» намного серьезнее и глубже, чем ранняя юмореска, но его четкая структура, повтор набора элементов не может не напомнить построение юморесок.

Проницаемость границ жанров в малой прессе усложняет процесс определения жанра конкретного произведения. Но эта мобильность позволила им развиваться, обогащая друг друга. Сохраняются эти жанры и в зрелом творчестве Чехова. Юмореска как жанр остается в «осколочном» периоде, но отдельные ее черты Чехов использует и в дальнейшем для большей выразительности зрелых текстов, для создания характеризующих деталей, в отдельных случаях — для выстраивания композиции произведения. «Осколочные» «мысли и заметки», «предписания», «письмовники» Чехов планировал переделать в «записную книжку Ивана Ивановича». Так же творчество раннего периода — юморески, сценки, рассказы — стали своего рода записной книжкой, списком приемов и идей для зрелого Чехова.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Александров: *Александров Б. И.* О жанрах чеховской прозы 80-х годов // Ученые записки Горьковского гос. пед. ин-та. Вып. 37. О творчестве русских писателей XIX в. Горький, 1961.
- Б/п: *Б/п.* Музей всероссийских редкостей... // Стрекоза. 1882. № 4. С. 8.
- И. Грэк, 1880: *И. Грэк <Билибин В. В.>* Опыт грамматической конструкции предложения руки и сердца // Стрекоза. 1880. № 13. С. 3.
- И. Грэк, 1884: *И. Грэк <Билибин В. В.>* Причины железнодорожных катастроф и мнения к устранению их // Стрекоза. 1884. № 12. С. 3.
- Коротаев: *Коротаев А. В.* Чехов и малая пресса 80-х годов // Ученые записки ЛГПУ им. И. А. Герцена. Т. 24. Л., 1939.
- Родионова: *Родионова В. М.* Особенности жанра и композиции ранних рассказов А. П. Чехова // Ученые записки МГПИ им. Ленина. № 160. Русская литература. Статьи, исследования, публикации. 1961.
- Степанов: *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.
- Сухих: *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. СПб., 2007.
- Чехов: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983.
- Чудаков: *Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



Иллюстрация 1.



Иллюстрация 2.

## ФУНКЦИЯ ЭПИГРАФА В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «НА ПУТИ»

Татьяна Фролова  
(Тарту)

В настоящей статье мы попытаемся описать функцию прямой цитаты из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Утес» (1841) в рассказе А. П. Чехова «На пути» (1886). Для нас существенно, что в указанном рассказе цитата представлена в эпиграфе. Функциональность такой цитаты более расширена, потому что принадлежит автору и характеризует текст на уровне авторского сознания.

Рассказ «На пути» был впервые опубликован в рождественском номере газеты «Новое время» (25 декабря 1886 г.). Особое внимание нам хотелось бы обратить на жанр произведения (как известно, жанр в значительной степени определяет смысловые возможности художественного текста). «На пути» принадлежит к жанру святочного рассказа, на что указывает и дата его публикации, и тема; в письме Н. А. Лейкину от 24 декабря 1886 г. Чехов сам определил этот жанр: «Три недели выжимал из себя святочный рассказ для “Нового времени”» [Чехов: XIX, 282]. Кратко остановимся на содержании рассказа.

Он открывается эпиграфом, представляющим собой точную цитату первых двух строк из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Утес»:

Ночевала тучка золотая  
На груди утеса-великана... [Лермонтов: 192]

Лирический сюжет стихотворения находит соответствие в фабуле чеховского произведения, которая реализуется в ночном диалоге двух никогда не встречавшихся и вынужденных в канун Рождества ночевать вместе в помещении трактира персонажей: уже зрелого человека — Лихарева и юной барышни — Иловойской. Оба героя оказались в комнате, названной самим содержанием «проезжающей» (так как предназначена она «исключительно для проезжих»), из-за непогоды, которая мешала им продолжать путь. Утром они расстаются.

Образ главного героя, Григория Петровича Лихарева, связывается в рассказе с темой «веры». В центре произведения пространный монолог главного героя о влиянии веры на его жизнь и судьбу, который он произносит вскоре после своего знакомства с Иловайской. Этот монолог можно разделить на три смысловые части:

1. Сначала герой рассказывает о том, что такое вера **вообще** <здесь и далее выделено нами. — Т. Ф.>: «Я так понимаю, что вера есть способность духа. Она всё равно что талант: с нею надо родиться»;

2. Затем он объясняет, чем является вера **для русского человека**: «Эта способность присуща русским людям в высочайшей степени. Русская жизнь <...> неверия или отрицания <...> еще, ежели желаете знать, и не нюхала. Если русский человек не верит в бога, то это значит, что он верует во что-нибудь другое» [Чехов: V, 468];

3. Наконец, самую большую часть занимает повествование Лихарева о **его личной** вере, а точнее «верах»: «В мою душу природа вложила необыкновенную способность верить», — так начинает Лихарев свое повествование. Из его рассказа, который иногда окрашивается иронией, мы узнаем, что эта способность у него открылась еще в детстве, когда он уверовал, что «главное в жизни суп» [Там же].

Когда герой подрос, обучился грамоте, то стал верить тому, о чем читал в книгах. В гимназии Лихарев уверовал во «всякие истины вроде того, что земля ходит вокруг солнца, или что белый цвет не белый, а состоит из семи цветов» [Там же: 469].

«Мужественные увлечения» начались у него с университета, где он стал «рабом наук», затем был период увлечения социальными течениями: нигилизм, народничество, славянофильство, «украинофильство», последней из его вер «было непротивление злу» [Там же: 469–470].

Особенное внимание Лихарев обращает на то, что вера его всегда была «деятельная, не мертвая». На основании его рассказа мы можем сделать вывод, что она, тем не менее, каждый раз доходила до фанатизма: суп он ел «до отвращения и обморока», травил на чердаке домового сулемой, «нанимал мальчишек», чтобы мучили его за Христа. Те примеры, которые герой приводит в доказательство деятельности собственной веры, показыва-

ют, что фанатизм героя проявлялся и в навязывании своей «веры» другим. Неудивительно, что при таком отношении к разным идеологическим концепциям герой увлекался всеми модными течениями своего времени: «нигилизмом с его прокламациями», был славянофилом и «надоедал Аксакову письмами» и т. д. [Чехов: V, 469–470].

Очередная «вера» Лихарева рождается прямо на глазах у читателя. Повествуя о своей нелегкой судьбе, о том, сколько боли причинил себе и окружающим из-за своих верований, как из-за них погубил свою жену, он вдруг переключается на то, какое в настоящее время существует отношение к женщинам в обществе.

Начало зарождения новой мысли, которая через несколько мгновений превратится в его новую веру, фиксируется в словах повествователя: «Лицо Лихарева потемнело», за ней следуют слова, в которых, как нам кажется, звучит декларация этой зарождающейся «веры»: «женщина всегда была и будет рабой мужчины, она нежный, мягкий воск, из которого мужчина всегда лепил все, что ему угодно». Слова повествователя «Лихарев вскочил и заходил по комнате» как бы свидетельствуют о закреплении этой «веры» в сознании персонажа, ведь после этого он произносит страстный монолог, в котором восхищается женщинами [Там же: 471–472].

Монолог героя производит большое впечатление на слушательницу: «Иловайская медленно поднялась, сделала шаг к Лихареву и впилась глазами в его лицо». Собеседница персонажа понимает, что женщины стали «предметом его нового увлечения или, как сам он говорил, новой веры!». В этом эпизоде продемонстрировано, с какой быстротой и легкостью зарождается у героя очередная «вера», которая может «согнуть в дугу» [Там же: 472–473].

Важно отметить, что ночной диалог героев начинается в канун Рождества и заканчивается, когда звонят к заутрене, что вполне отвечает жанровым особенностям святочного рассказа. Рождение новой «веры» Лихарева, таким образом, совпадает с Рождеством Христовым.

Однако при наступлении утра выявляется истинная суть очередного увлечения Лихарева. Иловайская видит, как у человека, чей ночной плач был для нее «такой сладкой, **человеческой** музыкой, что она не вынесла наслаждения и тоже заплакала» с утра резко меняется настроение. Она все еще верит, что его новое

увлечение истинное, поэтому желание Лихарева ехать в шахты кажется ей абсурдом, а его веселое расположение духа наводит на нее печаль, потому что «невесело слушать, когда балагурят несчастные или умирающие» [Чехов: V, 475–477]. Отъездом Иловайской рассказ заканчивается. Очередная «вера» Лихарева, соотносимая с чудесным рождением Иисуса Христа, оказывается такой же, как и прежние. Чуда не происходит, что нарушает жанровый канон святочного рассказа.

В финальной сцене Чехов сравнивает героя с «утесом», что отсылает нас к эпиграфу. В стихотворении Лермонтова чеховскому персонажу в полной мере соответствует образ «утеса-великана». Помимо прямого сравнения в тексте говорится, что Лихарев был человеком «громадного роста» с большой бородой, «и нос, и щеки, и брови, все черты, каждая в отдельности, были грубы и тяжелы». О себе он говорил: «мне теперь 42 года, старость на носу», слово «старость» появляется и в финале, когда уехала Иловайская [Там же: 462, 471, 477]. Близкие по семантике лексемы встречаем в стихотворении Лермонтова: «утес-великан», «старый», «морщина».

Роль «тучки золотой» в рассказе отведена Марье Михайловне Иловайской, его молоденькой собеседнице — худенькой брюнетке, лет двадцати. В описании ее внешности подчеркивается острота линий и «колючесть», что отдаляет ее внешнее сходство с «тучкой-золотой». В ее внешнем облике есть только одна деталь, в которой обнаруживается аналогия с лермонтовским образом, а именно: обилие кружев на ее платье.

В стихотворении Лермонтова симпатию и сочувствие читателя вызывает скорее утес, чем тучка. Вся образная структура стихотворения указывает на его невеселое существование, одиночество, однако это — не его выбор, а, скорее, его судьба, изменить которую он не в силах. Виновником же несчастий Лихарева является только он сам, но винит он в этом свой «талант духа». Читателю жаль Лихарева, когда дочь довольно грубо обращается с ним, ее поведение может показаться капризным, а положение Лихарева — тяжелым, но читатель может испытывать жалость только до тех пор, пока не узнает его историю до конца (т.е. до конца рассказа).

Вероятно, лермонтовские образы нужны были Чехову для того, чтобы указать на некоторые глубинные свойства своих героев,

в частности, на статичность, внутреннюю неподвижность Лихарева и внутреннюю динамичность Иловойской. Попробуем выяснить, в чем они проявляются.

В рассказе рядом со словом вера (или увлечение) у Лихарева появляются слова истина, правда. Впервые эти слова звучат, когда он говорит о своей учебе (сначала в гимназии, затем в университете). Рядом с темой веры появляется мотив поисков **истины, правды**. Однако приведенные нами ранее цитаты показывают, что герой быстро пришел к осознанию невозможности найти истину в науке, потому что «современная научная работа заключается именно в приращении цифр» [Чехов: V, 470].

Как считает современный исследователь Чехова, предполагая, «что социальные проблемы поддаются окончательному решению» (нигилизм, народничество, славянофильство, отрицание собственности) [Сендерович: 45], Лихарев увлекался социальными течениями и так далее.

Лихарев всю жизнь увлекается то одним, то другим учением в надежде, что одна из его «вер» приведет его к конечной правде (догме), основной смысл которой он не может, да и не стремится сформулировать. И хотя герой говорит, что каждой из своих многочисленных «вер» он отдавался без остатка и каждая из них «гнула его в дугу», «рвала на части его тело» [Чехов: V, 471], в его рассказе мы не находим этому подтверждения. Наоборот, новая вера (увлечение) всегда с легкостью вытесняла старую, потому что наиболее привлекательными для Лихарева во всех его увлечениях были их новизна и оригинальность. Как только проходило ощущение новизны, он с легкостью отдавался следующему увлечению. По мнению самого Лихарева, непостоянство подобного рода присуще всем русским людям.

В своем спецкурсе, посвященном творчеству Чехова, З. Г. Минц отмечала, что для самого писателя поведение (или поступки) его героев гораздо важнее «настроения» [Минц: 50].

Из-за постоянной смены своих увлечений Лихарев лишился состояния, «в чаду не чувствовал самого процесса жизни» [Чехов: V, 471], разрушал и продолжает разрушать жизнь своих близких (матери, жены, дочери, братьев). Чтобы проиллюстрировать последнюю мысль достаточно вспомнить эпизод, в котором, обретя новую «веру» в женщин, Лихарев выступает со своей речью перед Иловойской и вовсе не думает, что мешает уснуть

своей больной дочери. Герой настолько поглощен своими бесконечными увлечениями ради увлечений, что не понимает, в чем заключаются подлинные человеческие ценности. Эта внутренняя «окаменелость» Лихарева, оцепенение его души, как нам кажется, и легла в основу сравнения героя с утесом (= камнем). Если возвратиться к оппозиции «настроение-поступки», на важность которой для Чехова указывала З. Г. Минц, то герой ведь поступком не совершает, что опять-таки позволяет соотнести его с утесом (скала не может двигаться).

Как нам кажется, связь Иловойской и лермонтовской «тучки» заключается в **идеи подвижности**, в противовес «окаменелости» утеса. Лихарев эгоистичен, и поэтому он как бы «застыл» в своей нравственной жизни. Динамичность поведения Иловойской заключается в том, что она способна совершать альтруистические поступки (т. е. живет, в первую очередь, не для себя, а для своих близких) и сочувствовать другим людям. Так, например, в ответ на вопрос Лихарева она говорит, что ради любимого готова идти и «на северный полюс», когда ночью слышит плач отца и дочери, плачет вместе с ними. В начале рассказа она помогает успокоить дочь Лихарева, а в финале хочет оставить ему денег. Иловойская беспокоится, что отец и брат без нее могут остаться «без разговенья», поэтому ей незачем оставаться в комнате трактира. Симпатии Чехова, скорее, на стороне Иловойской — женского персонажа.

Таким образом, тема веры (в основе которой лежит противопоставление «слово — поступок») в данном рассказе рассматривается Чеховым еще и в гендерном аспекте. Эта особенность также отсылает нас к эпиграфу: сюжет стихотворения Лермонтова строится на противопоставлении мужского и женского персонажей.

Основную группу неверующих людей в рассказе составляют образованные мужчины: Лихарев, отец и брат Иловойской, а также «знаменитые писатели, ученые, вообще умные люди» [Чехов: V, 468]. «Способность духа» русских женщин представлена как особый феномен, как в повествовании Лихарева, так и в повествовательном пространстве рассказа. Женщины не придаются умозрительным рассуждениям о сути веры или смысле жизни, у них на первом месте дело, а не слово. Как верно говорит Лихарев, русские женщины готовы принести себя в жертву, «не спрашивая, не рассуждая» [Там же: 472].

Как мы уже отмечали, перед нами святочный рассказ. Исследователь С. Я. Сендерович пишет, что традиционно святочный (рождественский рассказ) — это «особый тип истории», чувствительное, трогательное, зачастую сентиментальное произведение, где изображается кризис в человеческой жизни, который «получает благоприятное разрешение, нередко неожиданное, если не чудесное» [Сендерович: 42]. Как уже было отмечено, перерождения героя у Чехова не происходит, но нам хотелось бы обратить внимание на последний абзац рассказа:

Сумела ли в самом деле его чуткая душа прочитать этот взгляд или, быть может, его обмануло воображение, но ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших, сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, бездолие и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая <...> [Чехов: V, 477].

Для нас особый интерес представляют слова: «быть может, его обмануло **воображение**» и особенно: «ему вдруг **стало казаться**». Глагол «казаться» передает семантику относительности не только явлений, но и мнений.

Г. А. Бялый в книге «Чехов и русский реализм» указывал на характерную особенность стиля Чехова, а именно: введение «кажущихся» деталей. По Бялому, «кажется» лишь тем персонажам, которые не утратили «способности к непосредственным, субъективным, наивным впечатлениям». Когда героям «думается», «кажется», по мнению Бялого, они сближаются с автором [Бялый: 61–62]. Такое толкование введения этих деталей в финале рассказа может быть указанием на то, что Лихарев еще не до конца «окаменел» и его чудесное перерождение еще возможно, только уже не в этом рассказе. В таком случае финал рассказа может считаться открытым.

В заключительной сцене рассказа о Лихареве сказано:

Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный ползьями. Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый **утес**, но глаза его всё еще искали чего-то в облаках снега [Чехов: V, 477].

Как мы видим, отдельная лексема (утес) из эпиграфа проникает в речь повествователя. Это указывает на связь лермонтовского «утеса» и Лихарева.

Эпиграф дает ключ к обратному прочтению сочинения Чехова. Стихотворение Лермонтова как бы является свернутым сюжетом рассказа «На пути», однако после прочтения чеховского текста цитата подлежит переосмыслению. С нашей точки зрения, Чехов не случайно выносит в эпиграф только первые две строки из стихотворения «Утес» — именно они в полной мере согласуются с сюжетом рассказа, остальная часть стихотворения служит ему контрастом. Вспомним, что настроение чеховских героев является полной противоположностью характеристике лермонтовских персонажей: приподнятое эмоциональное состояние присуще утром Лихареву, а вовсе не Иловойской, которая уезжает в подавленном состоянии. Это, как нам кажется, можно считать еще одним признаком разрушения традиционного жанра святочного рассказа у Чехова.

Заключительные строки рассказа, тем не менее, полностью соответствует строкам из стихотворения: «одинок // Он стоит, задумался глубоко» [Лермонтов: 192]. Только слез Лихарева («влажного следа») в финальной сцене читатель не видит.

Итак, приводя в эпиграфе только первые две строки, Чехов апеллирует к целому стихотворению. Лермонтовская цитата помогает приблизиться к пониманию характеристики персонажей и служит выражению авторской позиции.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бялый: *Бялый Г. А.* Чехов и русский реализм. Очерки. Л., 1981.
- Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 2000. Т. 2.
- Минц: *Минц З. Г.* Эстетика здорового человека. Чеховские лекции // Вышгород. 1997. № 1–2. С. 36–65.
- Сендерович: *Сендерович С. Я.* Чехов — с глазу на глаз: История одной одержимости А. П. Чехова. СПб., 1994.
- Чехов: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1985. Т. 5, 19.

## НИДЕРЛАНДЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА (АМСТЕРДАМ)

Мария Кривошеина  
(Москва)

К настоящему времени существует большая исследовательская литература, посвященная изображению и восприятию европейских городов в русской поэзии (см., напр.: [Меднис; Тименчик]. Вместе с тем, «голландский текст» русской литературы еще мало изучен. Единственным исследованием на эту тему до сих пор остается статья Я.-П. Хинрихса «Русская поэзия о Нидерландах», которая носит обзорный характер [Хинрихс]. Автор учитывает не все поэтические тексты о Голландии: не рассматривает, например, стихотворения К. Льдова или Т. Щепкиной-Куперник.

Русские поэты писали о Голландии значительно меньше, чем об Италии или Франции. По подсчетам Хинрихса, около пятидесяти поэтов создали тексты на «нидерландскую тему», общее количество стихотворений достигает примерно шестидесяти. Произведений, не учтенных Хинрихсом, но выявленных нами, оказывается еще не менее двух десятков<sup>1</sup>. Не претендуя на полный

---

<sup>1</sup> Мы исключили из нашего перечня тексты, упоминания Голландии в которых оказываются более-менее случайными, а также стихотворения, связанные с этой темой косвенно (например, посвященные отдельным голландским картинам). Прочие же авторы и тексты, не упоминавшиеся Хинрихсом, следующие: В. А. Жуковский («Две были еще одна», 1831), А. К. Толстой («История государства Российского», 1868), К. Льдов («Спиноза», 1888), Т. Щепкина-Куперник («Марьяна Волховская», 1907), И. Эренбург («Амстердам», 1913), И. Северянин («Открытие Валерию Брюсову», 1913), Ф. Сологуб («Под сводами Утрехтского собора...», «Маргрета и Лебрехт», 1914), Г. Иванов («Петр в Голландии», 1914), В. Каменский («Гост Илье Репину», 1916), Б. К. Лившиц («В потоке — воля к берегам...», 1920), Н. А. Клюев («Домик Петра Великого...», 1920), С. Нельди-хен («В моей столовой на висящем блюде...», 1922), С. А. Есенин («Песнь о великом походе», 1924), М. А. Кузмин («Для августа», 1927), Дж. Алтаузен («Безусый энтузиаст», 1929), Б. Ю. Поплав-

охват указанной темы в настоящей статье, мы сосредоточим свое внимание на «голландских текстах» конца XIX – начала XX вв.

Амстердам является самым упоминаемым в русской поэзии голландским городом; ему посвящено около четверти всех текстов. Рассмотрим основные составляющие русского образа Голландии и Амстердама на рубеже веков и попытаемся установить те источники, из которых русские поэты черпали свои представления о Нидерландах. В рамках статьи мы остановимся на трех особенно примечательных и показательных сюжетах, прямо или косвенно связанных между собой.

## I

### «Амстердам / Безмолвен, пуст, как людный храм»<sup>2</sup>

В качестве преамбулы обратимся к тексту, лежащему за границами обозначенного нами периода: поэме-триптиху В. А. Жуковского «Две были и еще одна» (1831). Одна из трех сюжетно независимых друг от друга историй представляет собой версифицированное переложение «Каннитферштана» И. П. Гебеля — повести о простодушном немце-ремесленнике, впервые оказавшемся в голландской столице. Жуковский пишет: «Он в Амстердаме, голландском городе; **город богатый, / Пышный**, зданья огромные, тьма кораблей» [Жуковский: 291]. Тема «пышности и богатства» не получит дальнейшего развития в более поздних поэтических текстах, но отчасти отразится в прозе (напр., при описании фламандских эпизодов жизни Петра I).

Следующий после «Былей» поэтический текст об Амстердаме появится, насколько нам известно, только в 1888 г.: стихотворение предсимволиста Константина Льдова «Спиноза». Обратимся к начальным строкам:

---

ский («Птицы-анемоны появлялись в фиолетово-зеленом небе...», 1933–1934), И. В. Чиннов («Окружена публичными домами...», 1982), а также ряд текстов, опубликованных уже после выхода статьи Хинрихса (А. Кушнер, Т. Вольтская, Е. Каминский) — особо отметим вышедший в этом июне номер журнала «Звезда», посвященный голландской литературе и включающий также ряд текстов современных русских поэтов о Голландии.

<sup>2</sup> Здесь и далее выделено нами. — М. К.

Затмился день. Ночная мгла,  
 Как паутина, облегла  
 Все очертанья... **Амстердам**  
**Безмолвен, пуст, как людный храм,**  
 Когда обедня отошла, —  
 И небо куполом над ним  
 Сияет бледно-голубым... [Льдов: 71]

Здесь перед нами уже более развернутое описание города. Амстердам выступает скорее как *декорация*, на фоне которой разворачивается печальная любовная история юного Бенедикта Спинозы. Льдов одним из первых обращает внимание читателя на присутствующее Амстердаму городское «безмолвие» и «тишину». Обращенное к Спинозе стихотворение, как и все прочие тексты из «Поэм и набросков» Льдова, снабжено подзаголовком «Легенда». Манифестированная «полуправдивость» сближает льдовский ноктюрн то ли с псевдоисторическим преданием, то ли с городской легендой на фламандский лад.

Голландская ретроспектива Льдова актуализирует религиозную проблематику, напоминая о том, что Амстердам был не только значимым портовым городом, но и одним из важнейших протестантских центров. Отсюда и обилие образов, принадлежащих церковной топике — опустевший храм, купол и т. д. Соборы и колокольни будут упоминаться во многих текстах, но Льдов — единственный поэт, напрямую сравнивший Амстердам с храмом. Образ городской тишины, независимо от текста Льдова, повторится затем в сонете Г. Шенгели «Спиноза» (прибл. 1918), актуализирующем еврейскую тему:

Они рассеяны. И тихий Амстердам  
 Доброжелательно отвел им два квартала,  
 И желтая вода отточного канала  
 В себе удвоила их небогатый храм [Шенгели: 68].

## II

### «О, бедный Роденбах!»

Ключевой в русской традиции текст об Амстердаме принадлежит К. Бальмонту. Стихотворение «Воспоминания о вечере в Амстердаме» (с подзаголовком «Медленные строки») было написано

приблизительно в 1899 г. — по следам свадебного путешествия поэта. Приведем текст целиком:

О тихий Амстердам  
 С певучим перезвоном  
 Старинных колоколен!  
 Зачем я здесь — не там,  
 Зачем уйти не волен,  
 О тихий Амстердам,  
 К твоим церковным звонам,  
 К твоим, как бы усталым,  
 К твоим, как бы затонам,  
 Загрезившим каналам,  
 С безжизненным их лоном,  
 С закатом запоздалым,  
 И ласковым, и алым,  
 Горящим здесь и там,  
 По этим сонным водам,  
 По сумрачным мостам,  
 По окнам и по сводам  
 Домов и колоколен,  
 Где, преданный мечтам,  
 Какой-то призрак болен,  
 Упрек сдержать не волен,  
 Тоскует с долгим стоном,  
 И вечным перезвоном  
 Поет и здесь и там...  
 О тихий Амстердам!  
 О тихий Амстердам! [Бальмонт: 116]

Примечательно, что само словосочетание «тихий Амстердам» превратилось благодаря Бальмонту в устойчивую формулу. Так, В. Брюсов в одном из стихотворений, написанных в 1913 г. по следам европейского путешествия, отмечает: «Я помню простоту сурового Стефана, / Стокгольм — озерных вод и “**тихий**” Амстердам» (1913) [Брюсов: III, 329]<sup>3</sup>. Эпитет «тихий» оказывается

<sup>3</sup> В русской поэзии начала XIX в. образ спокойного Амстердама отделился образом шумного Парижа. Ср.: «Смышленный Лондон? / **Вечный шум Парижа?**...» (1840–1841) [Огарев: 67]; «Кругом шумит Париж, веселый и красивый...» (1880–1893) [Бутурлин: 34]; «Меж тем как из окна доносится ко мне, / Париж **недремлющий**, твой шум многоголосый» (1891) [Мережковский: 465]; «И я к тебе при-

заключен в кавычки, которые маркируют таким образом «чужое слово». Однако формула воспринималась не как общее место, а атрибутировалась именно Бальмонту. В письме С. А. Полякову Брюсов «шлет привет из Гааги» и сообщает, что «думает <...> ехать [оттуда] в Бальмонтский “Тихий Амстердам”» [ЛН: II, 134].

Текст Бальмонта вызвал немало откликов<sup>4</sup>, один из которых — стихотворение И. Анненского, датируемое предположительно началом 1900-х гг. Эта пародия под заглавием «Из Бальмонта», вторящая метрике бальмонтского текста (трехстопный ямб с вольной клаузулой), написана с использованием его композиционных приемов. Анненский заменяет Амстердам на карельский Валаам — фонетически созвучный ему, но совсем на него не похожий: вместо изысканной европейской столицы появляется северная провинция, значимая как место православного паломничества:

О белый Валаам,  
 Воспетый Скорпионом  
 С кремлевских колоколен,  
 О тайна Далай-Лам,  
 Зачем я здесь, не там,  
 И так наалкоголен,  
 Что даже плыть неволен  
 По бешеным валам,  
 <...>  
 Туда, меж колоколен,  
 Где был Валерий болен,  
 Но так козой доволен

---

шел, о город многоликий, / К просторам площадей, в открытые дворцы; / Я полюбил твой шум, все уличные крики» (1903) [Брюсов: I, 302]; «За входом / Кружит огни Париж, своим весельем пьян» (1909) [Там же: II, 83]. Интересно отметить: городские каналы в русской поэзии неизменно изображались неподвижными, что могло также усилить восприятие Амстердама как тихого города. (Ср.: «В сонные воды канала / Звезды гляделись кругом» (1882) [К. Р.: 21]; «Всюду тишь стояла: / В волнах канала, в воздухе ночном!» (1857) [Григорьев: 478]).

<sup>4</sup> Хинрихс упоминает, помимо прочего, антибальмонтовскую пародию, написанную В. П. Бурениным — найти ее ему, однако, не удалось [Хинрихс: 51].

Над розовым затоном,  
 Что впился скорпионом  
 В нее он здесь и там.  
**О бедный Роденбах,**  
**О бедный Роденбах,**  
**Один ты на бобах...** [Анненский: 210]

Анненский весьма недвусмысленно предполагает, что источник многих бальмонтовских образов кроется в текстах бельгийского писателя-символиста Жоржа Роденбаха, известного русским модернистам главным образом как автор опубликованного в 1892 г. романа «Мертвый Брюгге» (Bruges-la-morte). С его творчеством был знаком и сам Анненский: Роденбах неоднократно упоминается в его «Книге Отражений» (1906) — прежде всего, в связи с Бальмонтом:

В поэзии Бальмонта есть все, что хотите: и русское предание, и Бодлер, и китайское богословие, и **фламандский пейзаж в роденбаховском освещении**, и Рибейра, и Упанишады, и Агура-мазда, и шотландская сага, и народная психология, и Ницше, и ницшеанство [Анненский 1906: 192–193].

У **Роденбаха** мы можем проследить, как оригинально это чувство окрашивает и любовную эмоцию [Там же: 183].

Среди московских символистов было немало адептов Роденбаха, возглавляемых Эллисом. А. Белый отмечал: «Эллис же в драной сорочке, горбя широкие плечи, тряс пальцем, кропя всех слюною: Бодлер, Роденбах, Брюгге!» [Белый: 62].

Главная точка пересечения Роденбаха и Бальмонта, по мнению Анненского, сугубо тематическая: в своих текстах бельгиец прославлял болезненную, почти кладбищенскую тишину и упадок фламандских городов. Многие бальмонтовские образы действительно пересекаются с роденбаховскими: обратимся в качестве примера к тексту бельгийского поэта “Le Règne du Silence” (1888; рус. пер. 1903 г.)<sup>5</sup>. Ср.:

---

<sup>5</sup> Не стоит исключать и визуальные источники того образа Голландии, который создает в своем творчестве Бальмонт. На акварелях Моне Амстердам предстает словно бы подернутым дымкой, призрачным, что, как нам кажется, удачно накладывается на текст Бальмонта.

- 1) На уровне *пейзажных элементов*: это и многократно упоминавшаяся городская тишина, и неподвижные каналы, и старые колокольни;
- 2) На уровне *эмоциональной тональности*: мотив элегической меланхолии, воспоминаний-призраков — в городе Роденбаха даже дома «размышляют о былом».

### Georges Rodenbach, “Paysages du ville”, 1891

В умерших городах над сонною водой  
 Жива печаль домов, годами удрученных,  
 С благоговейною, смиренною мольбой  
 В замолкнувшей воде коленапреклоненных,  
 И, слившись точно с их душевною тоской,  
 Размерно трезвон несется колокольный,  
 И четками тот звук им служит богомольный.  
 Дома, задумавшись о прошлых временах,  
 Стоят печальные, как в траурной одежде;  
 Одни духовные бывают в их стенах  
 Да бедняки приют находят там, где прежде  
 Любовь и молодость смеялись, веселясь

[Роденбах: 44–45].

Dans quelque ville morte, au bord de l'eau, vivote  
 La tristesse de la vieillesse des maisons  
 À genoux dans l'eau froide et comme en oraisons;  
 Car les vieilles maisons ont l'allure dévote,  
 Et, pour endurer mieux les chagrins qu'elles ont,  
 Égrènent les pieux carillons qui leur sont  
 Les grains de fer intermittents d'un grand rosaire.  
 Vieilles maisons, en deuil pour quelque anniversaire,  
 Et qui, tristes, avec leurs souvenirs divers,  
 N'accueillent plus qu'un peu de pauvres et de prêtres.  
 Ce pendant qu'autrefois, avant les durs hivers,  
 La jeunesse et l'amour riaient dans leurs fenêtres

[Rodenbach: 73].

Тем не менее, вопрос о степени значимости Роденбаха для Бальмонта все еще остается открытым. Во-первых, потому, что Бальмонт (в отличие от Эллиса, Брюсова и других авторов) никогда не занимался переводами роденбаховских стихов. Во-вторых, потому, что, перечисляя в одном из своих эссе выдающихся деяте-

лей символизма, он не упоминает Роденбаха, хоть и называет при этом двух его соотечественников — Верхарна и Метерлинка<sup>6</sup>, «коллег» «брюггского меланхолика»<sup>7</sup> по литературному кружку «Молодая Бельгия» (La Jeune Belgique).

### III

#### «Мелкобуржуазная аркадия»

Итак, в своей пародии Анненский сближает голландскую и бельгийскую темы. Значит ли это, что русские поэты воспринимали голландскую и бельгийскую Фландрию одинаково? Укажем, что в изображении Голландии роденбаховское декадентство как правило соединяется с идиллической тематикой, представленной в двух ипостасях:

— *буколическая* (крестьянки в кружевных чепцах, пейзажи с мельницами, поля тюльпанов, etc.).

— *сказочно-фольклорная*, когда городской пейзаж наделяется волшебными чертами<sup>8</sup>.

Эти особенности выразительно проявились в стихотворении В. Брюсова «В Голландии» (1913). Этот текст посвящен южно-голландскому Лейдену, который, по меткому замечанию Хинрихса, изображен как своего рода «мелкобуржуазная аркадия», «фантастический город» [Хинрихс: 52], не имеющий ничего общего с Лейденом настоящим:

Эти милые, красно-зеленые домики,  
Эти садики, в розах и желтых и алых,  
Эти смуглые дети, как малые гномики,  
Отраженные в тихо-застывших каналах, —

<sup>6</sup> «Вот имена наиболее выдающихся символистов, декадентов и импрессионистов: в Англии: Вильям Блейк, Шелли, Де Куинси, Данте Россетти, Теннисон, Суинберн, Оскар Уайльд <...>; в Бельгии: Метерлинк, Верхарн...» [Манифесты: 53].

<sup>7</sup> Этим определением мы обязаны И. Эренбургу: «А брюггские меланхолики, несмотря на рагу, пиво и полнотелых жен, бредили северной жидкой лазурью» [Эренбург: IV, 20–21].

<sup>8</sup> Как, например, в поэме Т. Щепкиной-Куперник «Марьяна Волховская», описывающей европейский вояж семейной четы.

Эти старые лавки, где полки уставлены  
 Рядом банок пузатых, давно закоптелых,  
 Этот шум кабаков, заглушенный, подавленный,  
 Эти рослые женщины в чепчиках белых, —

Это все так знакомо, и кажется: в сказке я,  
 И готов наважденью воскликнуть я: vade!  
 Я с тобой повстречался, Рембрандтова Саския?  
 Я в твой век возвращен, Адриан ван Остаде?

[Брюсов: II, 113]

Хотя Брюсов и вводит в текст «тихо-застывшие каналы», голландскую константу, окружающий их пейзаж напоминает отнюдь не о Роденбахе (и даже не об обожаемом Брюсовым Верхарне), а скорее о немецких сказках в духе братьев Гримм.

Хинрихс предположил, что источником подобных «сказочных» ассоциаций с голландскими городами могла стать детская литература, в частности — роман американской писательницы М. М. Додж «Серебряные коньки» (*Hans Brinker, or the Silver Skates*, 1865) [Хинрихс: 63], действие которого происходит в Голландии — по большей части именно в Амстердаме. Первый перевод, принадлежащий П. Вейнбергу, появляется уже в 1876 г. — к 1900-м гг. «голландская идиллия» уже прочно вошла в канон детской литературы<sup>9</sup>.

Стихотворение И. Эренбурга «Амстердам», входящее в сборник «Одуванчики» 1912 г., также служит примером указанных выше двух тенденций:

Амстердам  
 Он пахнет сухими селедками,  
 Уютом, хлебами домашними.

<sup>9</sup> Отметим любопытный нюанс: книжка Додж была известна в первую очередь по своему французскому переложению, выполненному П.-Ж. Сталем (“*Les Patins d’argent*”). Так, например, именно «Коньки» Стала упоминаются М. В. Соболевым в «Справочной книжке по чтению для детей всех возрастов» 1907 г. (отзыв № 3001) [Соболев: 403–404] — но не оригинальный роман. Вейнберговский перевод также выполнен с французской адаптации, а не английского подлинника. Первый же перевод непосредственно романа Додж (без французских «посредников») появляется в 1911 г. и принадлежит С. Г. Займовскому.

Каналы с скользящими лодками  
 И церкви высокие с башнями.  
 И женщины с лицами кроткими.  
 С мечтами былыми, вчерашними [Эренбург 2000: 134].

Предельно лаконичное — из шести строк — стихотворение вмещает в себя и описание голландского быта (уют, селедки, домашний хлеб), и амстердамский пейзаж (каналы, лодки, церкви), и даже портрет голландцев. Мы наблюдаем все те же «вчерашние мечты», но преисполнены ими не юные адепты Роденбаха или Верхарна, а «женщины с кроткими лицами».

Фламандскую тему Эренбург развивает и в других текстах начала 1910-х гг.: в цикле, посвященном Брюгге, «Фламандских стихах», а также в стихотворении «Брюгге» (1910). И в брюжском триптихе, и в абстрактно фламандском диптихе, помимо эксплицитных отсылок к Роденбаху<sup>10</sup>, обнаруживается ряд образов, пересекающихся с амстердамской зарисовкой. В частности, здесь снова появляются а) старые церкви; б) смиренные женщины, олицетворяющие собой «думы о прошлом».

**Высокие церкви** в сиянье покорном  
 О вечном смиреньи поют.  
**И женщины в белом, и женщины в черном,**  
 Как думы о прошлом, идут [Эренбург 2000: 78].

**Девушки, монахини и вдовы**  
 Тонких кружев заплетают нить,  
 Чтобы глядя на узор суровый,  
 Плакать и грустить [Там же: 563].

**Мельниц** скорбные заломленные руки  
 И каналы, уплывающие вдаль,  
 <...>

**У старушки в белом головном уборе**  
 Неподвижный и почти стеклянный взгляд <...>  
 [Там же: 560].

<sup>10</sup> В 1910 г. Эренбург писал Брюсову: «...во многих [стихотворениях] — мое прямое подражание (Вам, Роденбаху, Кузмину и нек. др.)» [ЛН: II, 526].

В данном контексте нам интересна не столько связь этого образа с темой ностальгической рефлексии, сколько явный расчет на его быструю *визуализацию*. Эта черта свойственна не только эренбургским текстам — она является одним из общих мест русской поэзии о Фландрии. Такого рода тенденцию, выраженную через обильное использование образов-эмблем, можно объяснить, в первую очередь, интересом к фламандской живописи, который появился у русских поэтов еще в XIX в.

Наиболее устойчивый и узнаваемый из подобных образов — женщина-фламандка в белом чепце. Вероятно, и эренбургские «женщины с кроткими лицами», и «рослые женщины в чепчиках белых» из лейденского стихотворения Брюсова должны были вызывать устойчивые ассоциации с полотнами голландских мастеров.



Adriaen van Ostade,  
“Boerengezin”, 1667

Здесь модернисты выступили продолжателями традиции — образ «рембрандтовской старушки» не раз встречался у поэтов Золотого века<sup>11</sup>. Образы-эмблемы могли черпаться не только из живописи<sup>12</sup>. В мемуарах Эренбург называет свой главный источник представлений о Голландии — путеводитель (в том же тексте упоминаются и картинки из «бюро путешествий»):

- 1) Меня соблазняли и живопись Рембрандта, и описания своеобразного быта, и **приветливые голландки в белых чепчиках**, фотографии которых висели в «**Бюро путешествий**» [Эренбург: VIII, 149].

<sup>11</sup> «Старушка (я стократ видал точь-в-точь / В картинах Рембрандта такие лица) / Носила чепчик и очки» (1830) [Пушкин: III, 253]; «Дремало всё, лишь в окнах изредка / Являлась свечка, силуэт рубчатый / Старухи, из картин Рембрандта взятый» (1839) [Лермонтов: III, 398].

<sup>12</sup> Например, С. Нельдихен упоминает гравюру на «висящем блюде»: «В моей столовой на висящем блюде / Награвирован старый Амстердам, — / Какие странные фигурки там, / Какие милые, смешные люди» (1922) [Нельдихен: 1920].

- 2) Голландия оказалась тихой и живописной. **Чепчики были действительно белыми**; действительно кружились крылья ветряных мельниц; крестьяне медленно покуривали длинные глиняные трубки; <...> **Словом, путеводитель, которым я обзавелся в Париже, меня не обманул** [Эренбург: VIII, 150].

Итак, до конца XIX в. Амстердам воспринимался в первую очередь как процветающий торговый город, играющий важную для русской истории роль в связи с личностью Петра I. В текстах, приближающихся к модернистской традиции, начинает складываться устойчивый образ Амстердама как уютного, почти сказочного в своем спокойствии и тишине места (хотя и не лишённого налета меланхолии). Не последнюю роль в формировании образа играют западные источники, как литературные, так и визуальные: их спектр весьма широк — от детской литературы до утрированного декаденства, от полотён «старых мастеров» до иллюстраций к туристическому путеводителю.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Анненский: *Анненский И. Ф.* Надписи на книгах и шуточные стихи. Л., 1990.
- Анненский 1906: *Анненский И. Ф.* Бальмонт-лирик / Книга отражений. СПб., 1906. С. 169–213.
- Бальмонт: *Бальмонт К. Д.* Полное собрание стихов. М., 1914.
- Белый: *Белый А.* Начало века. М., 1990.
- Брюсов: *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973.
- Бутурлин: *Бутурлин П.* Сонеты и разные стихотворения. СПб., 2000.
- Григорьев: *Григорьев А. П.* Стихотворения. М., 1916.
- Есенин: *Есенин С. А.* Полное собрание сочинений: В 7 т. М., 1995–2002.
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959–1960.
- Звезда: Журнал «Звезда». 2013. № 6.
- К. Р.: *К. Р.* Полное собрание сочинений: В 3 т. Париж, 1966.
- Клюев: *Клюев Н. А.* Стихотворения и поэмы. М., 1991.
- Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 5 т. М.; Л., 1935–1937.
- ЛН: Валерий Брюсов и его корреспонденты (в двух книгах) // Литературное наследство. М., 1994. Т. 98.
- Льдов: *Льдов К. Н.* Стихотворения. СПб., 1890.

- Манифесты: *Бальмонт К. Д.* Элементарные слова о символической поэзии // Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. С. Б. Джимбинова. М., 2000. С. 47–57.
- Меднис: *Меднис Н. Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
- Мережковский: *Мережковский Д. С.* Собрание стихотворений. М., 1973.
- Нельдихен: *Нельдихен С.* Органное многоголосье. М., 2013.
- Огарев: *Огарев Н. П.* Избранные произведения. М., 1956.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1959–1962.
- Роденбах: *Роденбах Ж.* Царство молчания (избранные стихотворения) / Пер. С. Головачевского. М., 1903.
- Соболев: Справочная книжка по чтению детей всех возрастов / Сост. М. В. Соболев. СПб., 1907.
- Тименчик: *Тименчик Р. Д.* Латвийские топосы и локусы в русском стихе / *Stanford Slavic Studies*. 2012. Vol. 42. С. 251–275.
- Хинрихс: *Хинрихс Я.-П.* Русская поэзия о Нидерландах / Пер. с нид. И. М. Михайловой // Россия — Голландия: книжные связи XV–XX вв. СПб., 2000. С. 44–68.
- Шенгели: *Шенгели Г.* Иноходец. М., 1997.
- Эренбург 2000: *Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
- Эренбург: *Эренбург И.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1990–2000.
- Rodenbach: *Rodenbach G.* Le règne du silence: poème. Bibliothèque Charpentier, 1901.

СТАРООБРЯДЧЕСТВО И РУССКАЯ КУЛЬТУРА  
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX вв.:  
БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬ,  
МЕЦЕНАТСТВО, ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО

Мария Гордеева  
(Москва)

В истории отечественного меценатства выделяют два основных периода: первый — дворянский (2-я пол. XVIII – 1-я треть XIX вв.); второй — купеческий (2-я пол. XIX – нач. XX вв.) — взлет русской торгово-промышленной элиты, именно этот период исследователи назовут «золотым веком» русского меценатства [Аронов: 5]. Солдатенковы, Морозовы, Третьяковы, Мамонтовы, Щукины, Рябушинские — купеческие династии, меценатская и благотворительная деятельность которых стала частью истории русской культуры.

Истории возвышения этих династий похожи. Их родоначальники — старообрядцы, выходцы из деревень, бывшие крепостные крестьяне. Рябушинские и Щукины — из Боровска, Солдатенковы — деревни Прокунино Московской губернии, Морозовы — потомки владимирских крестьян, Третьяковы родом из Малоярославца. После московского пожара 1812 г., когда было уничтожено состояние прежней купеческой корпорации города, родоначальники этих династий заняли освободившуюся рыночную нишу и основали преимущественно текстильные предприятия.

Старообрядцы традиционно держались вместе — создавали общины, членам которых выдавались кредиты на льготных условиях. Кроме того, старообрядцы за многолетнюю историю гонений научились выживать, работать не покладая рук — отсюда их упорство, предприимчивость и смекалка. В быту старoverы, несмотря на строгие ограничения, все же были новаторами — после раскола приходилось создавать новую «старую» веру. Все эти качества только помогали старообрядцам богатеть. Второе поколение купцов расширяло семейное дело, сын был часто образованнее отца и добивался большей прибыли. При этом само отно-

шение староверов к богатству и собственности строго регламентировано: богатство считалось праведным только в том случае, если богатый кормит бедных, искупает свой грех перед Богом. Богатство обязывало — отсюда такая склонность к благотворительности у второго поколения купцов.

Третье поколение — образованное, знающее несколько иностранных языков, постоянно бывающее за границей — все больше приобщалось к западноевропейской и аристократической культуре. Староверы приобрели бывшие дворянские имения (Кунцево, Абрамцево, Кучино) и начали тратить деньги не только на благотворительность, но и меценатство — собирали коллекции живописи, издавали журналы и газеты, открывали музеи и театры. Элитарные круги общества, в которые, конечно, входили прежде всего дворяне, восприняли такое «вмешательство» резко негативно. Между тем, сами купцы отмечали, что в конце XIX в. купечество в Москве стало основной силой и во многом превосходило беднеющих дворян. Считалось, что лучше быть первым среди купцов, чем последним среди дворян.

К началу XX в. в основе практически всех культурных предприятий лежали купеческие деньги и инициатива. МХТ, Третьяковская галерея, Музей изящных искусств, даже большая часть Исторического музея, Русская опера — все это было результатом меценатской деятельности купцов. Общество по-прежнему на все их начинания реагировало неоднозначно. Театральный критик и фельетонист Влас Михайлович Дорошевич в газете «Московский листок» (1902) написал достаточно едкую статью под заглавием «Искусство на иждивении». Он говорил о том, что за любым начинанием в Москве — больницей, музеем, театром — стоит купец, все ждут мецената и надеются на него. Потому и отношение мецената к искусству похоже на даму на иждивении: «Захо-чу — разлюблю! Жизнь на радость мне дана!» [Дорошевич: 21]. Это положение пора изменить, считал критик, искусству лучше держаться от меценатства подальше.

Поводом к этой статье послужило создание С. Т. Морозовым Товарищества деятелей Художественного театра и уход из труппы талантливого режиссера и актера А. А. Санина. Морозову критик Дорошевич адресовал язвительные слова о том, что не стоит верить купцу, даже если он «светит, как меланхоличный месяц» [Там же], нашел себе, казалось, безобидное занятие —

директорствовать эффектами, подбирать красный звон, заведовать электрическими лампочками, делать дождь и хорошую погоду, а главное — не вмешиваться в творческий процесс. Рано или поздно, как это сделал Морозов, купец вмешается и перечеркнет все самое светлое, что было сделано. Кстати, именно Дорошевич впервые назвал МХТ раскольничьим скитом, созданным фанатиками искусства, а Станиславского — «первой гильдии комментатором Шекспира», намекая на его купеческое и раскольничье происхождение.

Московская элита так же скептически отнеслась и к проекту С. И. Мамонтова — Русской опере. Известен фельетон А. П. Чехова, который писатель под псевдонимом «Улисс» опубликовал в журнале «Осколки» [Чехов: 3]. Уже с первых строк Чехов задал саркастический тон всей статье, напоминая читателю, что тип старых бар, «заводивших “с жиру” собственные театры и оркестры, на Руси еще не вывелся. Раскрывайте вы житие железнодорожного барина г. Саввы Мамонтова, и вы убедитесь в целостности типа» [Там же]. Автор имел в виду инвестиции Мамонтова в Русский театр Федора Адамовича Корша, который в скором времени превратился в Русскую оперу. Чехов отмечал непрофессионализм певцов и самого мецената, изображающего из себя музыкального человека. Великолепные декорации, костюмы замечательный оркестр при отсутствии хороших певцов ничего не значат. В результате Москва, кроме «неудовлетворительной казенной оперы имеет еще и плохую частную» [Там же]. Фельетонист пришел к выводу, что Мамонтов создал оперу только для себя и своей, «железнодорожной» публики, а это значит, что писать рецензии на нее — все равно, что вторгаться в частную жизнь.

Журнал «Золотое руно» — проект эксцентричного Николая Павловича Рябушинского — тоже вызвал много толков и сплетен среди московской публики. Рябушинского не зря называли «шалым» — братья даже оформили над ним опеку, но через несколько лет сняли ее, в надежде, что младший уgomонится. Этого не произошло, и в 1906 г. вышел первый номер журнала «Золотое Руно» с богатым оформлением, переводом всех текстов на французский язык, а среди авторов журнала значились самые видные символисты эпохи — Белый, Блок, Кузмин, Мережковский. Журнал «Весы», коллеги-символисты отреагировали на появление журнала фельетоном за подписью «Товарищ Герман» [Брюсов:

81]. «Весь» обрушились с критикой на предисловие к «Руну», написанное, по всей вероятности, Рябушинским. Рассуждения в духе «красота в искусстве, а искусство вечно» показались «Весам» чопорными, бесполезными в своей очевидности, «товарищ Герман» намекал на низкий культурный уровень автора предисловия. Журнал даже придумал образ «Руна»: роскошную даму Сундулею Вахрамиевну, которая может долго и тонко говорить о Ницше, «но может и такое сказать, что всем страшно станет и платочком утереться, как не нужно» [Брюсов: 81]. «Весь» смеялись над обычаем журнала переводить все тексты на французский язык: «Очевидно, французам тоже пришлось время узнать, что без красоты жить нельзя и что она вечна» [Там же: 82].

По-другому общество и журналисты относились к меценатам-коллекционерам. В прессе можно было встретить подробные обзоры коллекций Щукина и Третьякова, причем многие из них сопровождалась достаточно точными высказываниями о личности владельца коллекции. К примеру, журналист Яков Александрович Тухенгольд («Аполлон») говорил об эволюции коллекции Щукина, как и развитии самого владельца. Он выделял, пожалуй, главное, что отличало Щукинское собрание — новизну в сочетании с преемственностью, Щукин с энтузиазмом искал нового, но не отрекался от старого. Интересно, что сам Щукин зачастую долго не понимал картину: так это было с Матиссом и Пикассо. Знаменитые панно «Танец» и «Музыка», заказанные Щукиным Матиссу специально для своего дома на Знаменке, после провала на Осеннем салоне в Париже вообще могли не появиться в России — коллекционер хотел от них отказаться. Но в последний момент передумал, выписал картину из Парижа, а вскоре Москву посетил и сам Матисс.

В прессе публиковались обзоры коллекции Третьякова, но самым значимым материалом стала статья Владимира Васильевича Стасова в журнале «Русская старина» [Стасов: 572]. Она интересна тем, что здесь дается, пожалуй, первое подробное описание самого П. М. Третьякова. Критик пытался понять, что натолкнуло Третьякова на мысль принести галерею в дар русскому народу. Единственным препятствием к этому стало нежелание мецената рассказывать о себе самом, твердое намерение «не сообщать ровно никаких подробностей о своей молодости, своих начинаниях, намерениях и действиях относительно собирания картин» [Ста-

сов: 575]. Стасов рассказывал об истоках коллекции: собирать галерею Третьяков начал еще в 25 лет, когда не грозила ни старость, ни смерть, а перед глазами не было примеров богатых аристократов. Уже тогда, отмечал критик, находились люди, нападавшие на домашнюю галерею Третьяковых и находившие ее создателей невежественными меценатами, которые «в искусстве не смыслят “ни уха, ни рыла”» [Стасов: 577]. Сравнивая Третьякова с Медичи, Стасов упоминал о том, что несмотря на близкую дружбу с художниками, коллекционер никогда не находился под их влиянием в выборе картин. Известно, что эта статья очень огорчила Третьякова, не желавшего быть объектом всеобщего внимания и благодарности. Нежелание было настолько сильным, что когда Александр III с семьей прибыл на открытие Третьяковской галереи и предложил Третьякову дворянский чин, тот отказался.

Так общество (и пресса как индикатор общественных настроений) реагировало на деятельность купцов-меценатов. Интересно, что старообрядческая периодика практически не упоминала о них, хотя тема интеллигенции и культуры в целом была освещена достаточно подробно. В старообрядческих журналах встречались очень жесткие высказывания в адрес литераторов и интеллигенции. Журнал «Старообрядческая мысль» писал о крайне опасной литературе, которая увлекается излишним эротизмом и откровенностью: «...в каком-то сумасшествии захлебываются идеализацией всякой криминальной мерзости, пошлости и непотребства, жадно смакуя разную печатную гнойную гадость, в роде “Крыльев” Кузмина, “Тридцати-трех уродов” Зиновьевой-Аннибал, “Санина” М. Арцыбашева, или мерзкого стихоплетства Зинаиды Гиппиус» [Макаров: 257]. Интеллигенция, как писал журнал «Слово церкви», оторвана от народной культуры и потому зашла в тупик, остановилась в своем развитии — единственное, что может предпринять народ и старообрядчество как движущая сила — «хождение в интеллигенцию» [Кириллов: 516], чтобы вернуть элите связь с народной традицией и своими корнями.

В то же время старообрядческий журнал «Церковь» [Богатенко: 477] проповедовал все более широкое образование среди староверов, одобрял идеи Д. С. Мережковского и В. С. Соловьева, оправдывал перед своими читателями выступления Морозовского хора в консерватории (месте, неподобающем для церковного пения) и занял достаточно прогрессивную позицию, говоря о том,

что все новшества — культурные и технологические — необходимо органично встраивать в свою культурную традицию.

Анализ публикаций в старообрядческих изданиях помог понять, что периодика староверов — новое, еще неизведанное поле для изучения. Газеты и журналы староверов издавались не только в Москве, но и в Киеве, Нижнем Новгороде, Тобольске, в разных областях Украины и Европы — их география очень широка. Более того, многие меценаты вкладывали деньги и силы в собственные издания — так поступали братья Рябушинские — Павел Павлович издавал общественно-политическую газету «Утро России», Николай Павлович — журнал «Золотое руно». Исследование будет продолжаться именно в направлении старообрядческой периодики.

Таким образом, общество и пресса очень неоднозначны в своих оценках участия купцов-старообрядцев в сфере культуры и искусства. Крайне неоднозначны и мотивы купцов-старообрядцев. Но определенно то, что, во-первых, старообрядчество как религиозное течение оказало несомненное влияние на склонность купцов к меценатству и благотворительности, во-вторых, именно эта купеческая элита была основной движущей силой в Москве конца XIX – начала XX вв. В старообрядцах генетически заложено не только понимание своей ответственности за богатство и успех, но и предпринимательский талант, сила и энергия, которые оказались направлены в нужное русло. В третьем поколении купцов-старообрядцев в удивительно правильных для развития русской культуры пропорциях все качества, присущие староверам (смекалка, трудоспособность, энергия), сочетаются с образованностью и широтой взглядов. Класс богатых, образованных и увлекающихся людей естественным образом инвестировал в развитие культурной среды в Москве.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аронов: *Аронов А. А.* Золотой век русского меценатства. М., 1995.  
Богатенко: *Богатенко Я.* Близорукие ценители // Церковь. 1911. № 20. С. 476–478.  
Брюсов: *Товарищ Герман.* Золотое Руно // Весы. 1906. № 2. Февраль. С. 81–82.

- Дорошевич: *Дорошевич В. М.* Искусство на иждивении // Русское слово. 1902. 17 февр. С. 21–27.
- Кириллов: *Кириллов И.* Старообрядчество и просвещение // Слово церкви. 1916. № 24. С. 510–517.
- Макаров: *Макаров В.* Крайне опасная литература // Старообрядческая мысль. 1910. № 4. С. 255–268.
- Стасов: *Стасов В. В.* Павел Михайлович Третьяков и его картинная галерея // Русская старина. 1893. Декабрь. С. 568–582.
- Чехов: Улисс. Без названия // Осколки. 1885. № 5. 2 февр. С. 3–4.

## ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА (1903–1912 гг.)

Антонина Крупнова  
(Москва)

В мемуарной книге «Некрополь» В. Ф. Ходасевич писал: «Гумилев, до конца жизни не вышедший из-под влияния Брюсова, вообразил себя глубоким, последовательным врагом символизма» [Ходасевич: 127]. В «Записных книжках» А. А. Ахматова заметила: «Не стоит походя называть Гумилева учеником Брюсова <...>. Это неверно, тысячу раз сказано, затрогано такими ручками! Дешево, вульгарно» [Ахматова: 625].

Два этих диаметрально противоположных высказывания наглядно демонстрируют поляриность мнений относительно зависимости поэтики Николая Гумилева от творчества Валерия Брюсова. Начиная с рецензий на самые первые сборники Гумилева, его статус ученика Брюсова подчеркивался критиками. Призывал этот статус и сам Гумилев, отмечавший в одном из первых писем мэтру: «Я люблю называть Вас своим учителем, и, действительно, всему, что у меня есть лучшего, я научился у Вас, но мне нужно еще бесконечно много, чтобы эта моя зависимость от Вас могла почувствоваться читателями» [ТЩ: 462]. Тем не менее, уже после гибели Гумилева, Ахматова приложила немало сил для того, чтобы развенчать «миф» об ученичестве младшего поэта у старшего.

В исследовательской литературе влияние Брюсова на Гумилева еще не стало общим местом (см., впрочем: [Богомолов; Гаспаров; Лекманов; Толмачев]). Цель нашей статьи — добавить несколько примеров, иллюстрирующих влияние Брюсова на Гумилева. Речь пойдет о раннем этапе творчества Гумилева — первых четырех стихотворных сборниках («Путь конквистадоров», «Романтические цветы», «Жемчуга», «Чужое небо»). Мы будем опираться на методологию, предложенную в статье З. Г. Минц «Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока» [Минц: 362–386]. Исследователь выделяет три типа реминисценций:

1. Собственно цитаты, то есть точное воспроизведение фрагмента другого произведения в авторском тексте;
2. Перефразировка фрагмента другого текста в авторском тексте;
3. Сокращенные знаки-указания на тот или иной текст, которые исследователь делит на несколько категорий: заимствования имен; заимствование художественных предикатов; заимствование атрибутов; заимствование мифем.

Классификация обнаруженных переключек привела к выделению трех этапов в раннем творчестве Гумилева. Первый из них охватывает 1903–1905 гг., на которые приходится дебютные стихотворные опыты поэта и публикация его сборника «Путь конквистадоров». Этот период характеризуется преобладанием такого типа заимствования как перефразировка. Анализ стихотворений, написанных в эти годы, дал порядка 14 примеров переименования Гумилевым брюсовских строк.

Вот, например, начало «Песни Заратустры»:

Юные, светлые братья  
Силы, восторга, мечты,  
Вам раскрываю объятия,  
Сын голубой высоты [Гумилев: I, 24].

Ср. с зачином стихотворения Брюсова «Духи земли»:

Со всеми мы братья,  
Всем открыли объятия,  
Зверям и тучам,  
И теням летучим [Брюсов: I, 232].

В строках гумилевского стихотворения “Credo” [Гумилев: I, 25] использован ритмический рисунок и тематика брюсовского стихотворения «Последний день» [Брюсов: I, 359]. Строки из стихотворения Брюсова «Я провижу гордые тени» («Ушедшие в небо ступени, / Застывшие громады домов» [Там же: 172]) откликнулись в гумилевских «Пророках» («Они запуганы и бледны / В громадах каменных домов» [Гумилев: I, 46]).

Помимо перефразировки в стихотворениях первого периода присутствуют и другие типы заимствования. Сходство атрибутов обнаруживается между не опубликованным при жизни поэта сти-

хотворением Гумилева «Огонь» (1905) и Брюсовским «Женщине». Ср.:

Огневые лобзают уста...  
Хоть он жжет, но он всеми любим... [Гумилев: I, 336]

\*

Ты — женщина, ты — ведьмовский напиток!  
Он жжет огнем, едва в уста проник;  
Но пьющий пламя подавляет крик  
И славословит бешено средь пыток [Брюсов: I, 179].

В ранний период, однако, в творчестве Гумилева в количественном отношении перефразировка преобладает над заимствованием знаков-указаний: 14 против 9, что разительно отличает его от второго выделенного нами периода — 1905–1910 гг.

Если во время написания «Пути конквистадоров» Брюсов и Гумилев лично не общались, то сразу после выхода этого сборника начинается их активная переписка. Брюсов предлагает присылать стихотворения для публикаций в журналах, дает советы по стихосложению. Гумилев в эти годы выступает в качестве послушного, безропотного ученика. На этом этапе он создает сборники «Романтические цветы» и «Жемчуга». По сравнению с первым периодом в стихотворениях резко сокращается количество перефразировок: от 14 в «Пути конквистадоров» до 3 в «Романтических цветах» и 5 в «Жемчугах»; при этом количество заимствований знаков-указаний остается прежним, 8 и 11 соответственно.

Примером перефразировки брюсовских стихотворений является «Заклинание» Гумилева из сборника «Романтические цветы», в котором следующие строки:

И ее атласистая кожа  
Опьяняла снежной белизной  
Отданный во власть ее причуде,  
Юный маг забыл про все вокруг,  
Он смотрел на маленькие груди,  
На браслеты вытянутых рук [Гумилев: I, 65]

соотносятся со брюсовским «Сладострастием»:

Черные волосы, с сумраком слиты,  
 Пали на белую матовость плеч;  
 Выпуклы, подняты, вечно не сыты,  
 Груды дрожат от желания встреч.  
 Руки протянуты (так, беспокоясь,  
 Ищет слепая далекой стены) [Брюсов: I, 338].

К перефразировкам можно также отнести первую строку не опубликованного при жизни стихотворения Гумилева «Неожиданно пал на наши рощи иней...» [Гумилев: I, 356], которая явно восходит к следующему микрофрагменту из брюсовского стихотворения «Конечно! кончено! Я побежден...» («Утром наляжет на потный лес / Иней» [Брюсов: I, 123]).

В качестве примера заимствования, которые З. Г. Минц называла сокращенными знаками-указаниями, можно привести не вошедшее в сборники стихотворение Гумилева «Неслышный, мелкий падал дождь» (1907) [Гумилев: I, 346] и «Путник» Брюсова [Брюсов: I, 289]. В текст молодого поэта переходят такие атрибуты, как хитон и запекшиеся от жажды губы, а также фигура путника.

Заимствование образа свечи в сочетании с эпитетом «строгие» связывает не вошедшее в сборники стихотворение Гумилева «Слушай веления мудрых» (1907) и «Когда мы бывали» Брюсова. См. в тексте Гумилева:

Шепчут о нежном и вечном.  
 Ласковы быстрые миги,  
 Строго-высокие свечи, [Гумилев: I, 342]

Ср. у Брюсова:

Изнемогая  
 В сладостной муке, —  
 Кем-то затеплены,  
 Строгие свечи [Брюсов: I, 409].

Стихотворение «Семирамида» из сборника Гумилева «Жемчуга» заимствует из текста Брюсова «В магическом саду» такие атрибуты сада, как «цистерна» и «мох» (ср.: [Брюсов: I, 76] и [Гумилев: I, 92]).

Третий и последний этап творческих отношений Брюсова и Гумилева в рассматриваемый нами период — это 1910–1912 гг. Это — время написания и выхода четвертого сборника Гумилева «Чужое небо». Период этот характеризуется практически полным отсутствием в творчестве Гумилева реминисценций из творчества Брюсова. Примером перефразировки было использование Гумилевым в неопубликованном стихотворении «В вашей спальне» ритмического рисунка брюсовского «В будущем». Ср.:

Я хотел тишины и печали,  
Я мечтал Вас согреть тишиной,  
Но в душей моей чаши азалий  
Вдруг закрылись, и сами собой... [Гумилев: I, 445]

\*

Я лежал в аромате азалий,  
Я дремал в музыкальной тиши,  
И скользнуло дыханье печали,  
Дуновенье прекрасной души [Брюсов: I, 75].

В период написания сборника «Чужое небо» происходит окончательное формирование Гумилева в качестве самостоятельного, самобытного поэта. Меняется его тон общения с Брюсовым — из переписки практически пропадают просьбы о напутствиях, мнение учителя больше не является неоспоримым, теперь не только Брюсов приглашает Гумилева печататься, но и сам Гумилев просит те или иные произведения своего адресата для публикации в «Аполлоне».

В последующих сборниках Гумилева также обнаруживаются примеры переключек с поэзией Брюсова. В частности, стихотворение «Телефон» из сборника «Костер», а именно такая характеристика голоса, как гармония:

Неожиданный и смелый  
Женский голос в телефоне, —  
Сколько сладостных гармоний  
В этом голосе без тела... [Гумилев: I, 223]

соотносится со строками из брюсовского стихотворения «К металлам»:

Голос серебристый мне звучал предтечей  
Прежде недоступных сладостных гармоний  
[Брюсов: I, 216].

Перефразировкой строк из стихотворения «Лежу на камне, солнцем разогретый» Брюсова является строка из «Канцоны второй», вошедшей в последний прижизненный сборник Гумилева «Огненный столп»<sup>1</sup>. Ср.:

Кругом сверканье, говор и движенье,  
 Как будто жизнь, с водой борьба утесов...  
 Я не пойму, в чем тайный смысл волненья,  
 А морю не понять моих вопросов... [Брюсов: I, 165]

\*

Там, где всё сверканье, всё движенье,  
 Пеньё всё, — мы там с тобой живем.  
 Здесь же только наше отраженье  
 Полонил гниющий водоем [Гумилев: I, 294].

Внутреннее стремление освободиться от прежних поэтических влияний могло спровоцировать Гумилева намного внимательнее всматриваться в свои произведения и искоренять в них все, что могло выдать связь с прошлым ученичеством. Скорее всего, именно оно привело к «вымыванию» брюсовских подтекстов из сборника «Чужое небо», который должен был подвести итоги периода окончательного закрепления Гумилева в литературных кругах. Полное отсутствие каких-либо связей с Брюсовым указывает на то, что к этому сборнику Гумилев относился очень тщательно.

В последующих сборниках Гумилева снова появляются брюсовские подтексты. Это свидетельствует о том, что творчество «учителя», даже после разрыва отношений и признания Гумилева в качестве крупного и самостоятельного поэта, было очень важно для мэтра акмеистов на протяжении всего его творческого пути.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова: *Ахматова А.* Записные книжки. 1958–1966. М.; Torino, 1996.  
 Богомолов: *Богомолов Н. А.* Гумилев и оккультизм // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 113–145.  
 Брюсов: *Брюсов В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973.

<sup>1</sup> Название сборника «Огненный столп», возможно, восходит к стихотворению Брюсова «Столп огненный» (см. [Лекманов: 160]).

- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995.
- Гумилев: *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. М., 1991.
- Лекманов: *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
- Минц: *Минц З. Г.* Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб., 1999.
- Толмачев: *Толмачев М. В.* «...Всему, что у меня есть лучшего, я научился у вас...». По страницам писем Н. С. Гумилева к В. Я. Брюсову // Литературная учеба. 1987. № 2. С. 163.
- ТЩ: *Тименчик Р., Щербаков Р.* Переписка с Н. С. Гумилевым (1906–1920) // Валерий Брюсов и его корреспонденты: В 2 кн. М., 1991–1994 / Лит. наследство. Т. 98. Кн. 2. М., 1993.
- Ходасевич: *Ходасевич В. Ф.* Некрополь. СПб., 2001.

ГУМИЛЕВ И БАЛЬМОНТ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ  
«СТАРШЕГО» СИМВОЛИСТА  
В ЖУРНАЛЕ «АПОЛЛОН»

Александра Чабан  
(Тарту)

Во второй половине 1910 г. в №№ 7 и 9 журнала «Аполлон» вышла серия статей о журнале «Весы», где деятельность недавно закрывшегося издания оценивалась весьма низко.

М. Кузмин написал заметку «Художественная проза “Весов”», Н. Гумилев — «Поэзия в “Весях”», бар. Н. Врангель — «Искусство в “Весях”», но самой провокационной оказалась заметка Г. Чулкова со скромным заголовком «Весы»<sup>1</sup>. В ней критик обвинил Брюсова в том, что тот бросил журнал на произвол судьбы еще в 1906 г., после чего в «Весях» воцарился хаос:

Книжки «Весов» за последние два-три года — любопытный документ, из которого мы узнаем, между прочим, чем характеризовалась русская истерика начала XX века. Пересмотрите журнал за эти годы: сколько странных противоречий, смешных восклицаний, сколько бессильной и неумной полемики... [Чулков: 19].

Редакцию «Весов» Чулков назвал «мертвой», полной призрачных подражателей Брюсова, а сам журнал, который всегда считался идеологическим центром символизма, лишенным идейной целостности<sup>2</sup>. Бывшая редакция «Весов» во главе с Брюсовым написала протестное письмо в редакцию «Аполлона». Вяч. Иванову пришлось усмирять разгорячившихся литераторов, Маковскому,

---

<sup>1</sup> В. Брюсов в письме к С. Маковскому назвал эту заметку «“Весы”». Некролог» [ЛН 1976: 526–527].

<sup>2</sup> «С тех пор, как влияние Брюсова стало незаметным, с тех пор, как вместо живого человека, с кровью и плотью, в журнале стали появляться фантомы, повторяющие мертвыми устами мертвые формулы, — журнал перестал быть интересным и значительным; не было уже ни живой личности, ни идейной целостности» [Чулков: 19–20].

главному редактору «Аполлона», также пришлось объясняться перед Брюсовым и московскими поэтами<sup>3</sup>.

Вдалеке от разразившегося литературного скандала оказался К. Бальмонт, путешествовавший в то время по Египту<sup>4</sup>. Ничего не подозревавший поэт также имел основания для того, чтобы присоединиться к сообществу негодующих, если бы, конечно, знал, что происходит вокруг его имени в журнале «Аполлон». Читатели (преимущественно та же самая литературная элита, о которой и писалось во всех статьях) не обратили должного внимания на заметку Гумилева, которая заслуживает более тщательного изучения и где как раз появляется имя Бальмонта.

Основная канва литературных полемик вокруг журнала «Аполлон» достаточно хорошо освещена литературоведами. Так, уход А. Волынского из «Аполлона» описан А. Лавровым [Лавров], участие в журнале И. Анненского охарактеризовано в недавно вышедшем двухтомном собрании его писем [Анненский], неудавшееся стремление Вяч. Иванова стать во главе «Аполлона» — в книге Н. Богомолова «Вокруг “Серебряного века”» [Богомолов]. Наконец, упоминавшийся скандал со статьей Чулкова о «Весах» подробно откомментирован Н. Богомоловым и О. Куз-

---

<sup>3</sup> В следующем номере «Аполлона» вышло обращение редакции, в котором объяснялось, что «ни одна статья, помещаемая в “Аполлоне”, не является редакционной, если это не оговорено. Статья Г. Чулкова о “Весах” должна рассматриваться как личная» [Ред. 1910: 72]. Ответ, однако, не удовлетворил рассерженную сторону. Так, Брюсов писал в очередном письме Маковскому: «Я прочел то замечание от редакции, которое Вы нашли возможным написать... Если признаваться откровенно, оно меня нисколько не удовлетворило. Из того, что статья Чулкова «не редакционная», еще никак не следует, что редакция с ней не согласна. Я должен сказать, что вообще мое положение в «Аполлоне» довольно двусмысленно. С одной стороны, некоторые <?> из сотрудников, по-видимому, ко мне расположенные, сравнивают в своих статьях меня с Петром Великим <?> (что более комично, чем почетно). С другой, все серьезные руководящие статьи журнала решительно направлены против меня (я считаю таковыми статьи Анненского, Чулкова, Иванова)» [Богомолов, Кузнецова: 148]. С Петром Великим Брюсова сравнивал Н. Гумилев.

<sup>4</sup> См. переписку Бальмонта с Брюсовым [ЛН 1991: 217].

нецовой [Богомолов, Кузнецова]. На этом фоне роль Гумилева как критика и деятельного сотрудника «Аполлона» кажется менее изученной.

Для полного описания генезиса творчества Гумилева, поэта и критика, важен вопрос о его творческих взаимодействиях не только с Брюсовым, но и с другими старшими символистами, в частности, с его потенциальным учителем — К. Бальмонтом. Эта тема также пока остается освещенной поверхностно, отчасти об этом говорится в работах О. Клинга [Клинг] и Г. Фридендера [Фридендер].

Итак, в самый разгар скандала вокруг статьи Г. Чулкова, Гумилев публикует собственную статью о «Весях»<sup>5</sup>. Этот смелый шаг, по всей видимости, был продиктован не столько желанием самого поэта, сколько главного редактора «Аполлона» С. Маковского. Еще в начале 1910 г. Маковским был задуман цикл статей о «Весях», где каждый автор осветил бы определенный раздел журнала. После казуса с Чулковым необходимость цикла статей возростала: на этот раз редактор всячески стремился загладить сложившуюся ситуацию более дружественными статьями. Переписка Маковского с секретарем «Аполлона» Е. Зноско-Боровским хорошо демонстрирует резко возрастающий интерес к статье Гумилева. Еще 6 февраля 1910 г. тон письма Маковского совершенно нейтрален: «Чулков — о “Весях” [делали? ее необходимо набирать корпусом, ибо она должна иметь общее литературное значение: итоги Весов — не шутка]» [РНБ 1: 5]. Но после неудачи с Чулковым (апрель–июль 1910 г.) Маковский убеждается в необходимости дополнительных статей о «Весях». 27 июля он пишет Зноско-Боровскому: «Если не будет статьи о “Золотом Руне” — не беда. Об идеологии “Весов” очень нужна была бы статья. Но я совершенно не знаю, кто бы мог ее написать. Впрочем, достаточно пока статей Кузмина и Гумилева. Но будут ли

<sup>5</sup> Ср.: «Приемы литературной критики, выработанные в “подполье” “Весов”, критики дружеской и “комнатной”, вредно отразились на всей современной критике, когда роль судей в газетах и журналах стали играть бывшие “озорники”. Школа “Весов” более всего отразилась на Н. Гумилеве, чья холодная критика — не любви, не ненависти, а бесстрастного безразличия — из месяца в месяц наполняет страницы “Аполлона”» [Хмель: 33–34].

они?» [РНБ 1: 13 об.]. И через два дня уже настаивает: «Скорю ли я получу корректуру статей Кузмина и Гумилева о “Весях”? Они меня чрезвычайно интересуют» [Там же: 14–14 об.].

Молодому и еще не укрепившемуся в литературной среде журналу в первый период своего существования необходимо было сохранить дружественные отношения с поэтами старшего поколения, чтобы в будущем обеспечить их участие в журнале. И действительно, тон статьи Гумилева был намного сдержаннее и почтительнее по сравнению с отзывом Чулкова. В статье также отобразилась культивируемая в «Аполлоне»<sup>6</sup> концепция «передачи эстафеты» от главного публицистического органа символизма молодому амбициозному журналу<sup>7</sup>. Но помимо общих идей, направленных на восстановление репутации «Аполлона» в глазах старших литераторов, статья Гумилева содержала также несколько «шпилек» в адрес «Весов».

В первую очередь, обращает на себя внимание выбор имен, которые, по мнению Гумилева, олицетворяли «Весы». Приведем их в той последовательности, в которой они упомянуты в статье: Бальмонт, Брюсов, Вяч. Иванов, М. Кузмин, А. Белый, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, С. Соловьев, Б. Садовской, В. Гофман, Эллис. Алфавитный принцип здесь явно нарушен, что дает право предположить существование некоторой системы, важной для автора заметки. Так, например, Эллиса Гумилев упоминает только в последнем предложении статьи. Ф. Сологуб также оказывается лишь одним из участником данного списка сотрудников журнала<sup>8</sup>. Даже В. Брюсов, главный редактор и вдохновитель «Весов» на протяжении многих лет, почему-то не назван первым. Первым

---

<sup>6</sup> Письмо Маковского Брюсову от 17 декабря 1909 г., где редактор просит мэтра прислать адреса подписчиков «Весов» и всячески настаивает на его участии в «Аполлоне» [РГБ: 4 об.].

<sup>7</sup> Современники оценили этот шаг. Например, об «Аполлоне» как правопреемнике «Весов» писал далекий от журнала В. Ховин: «Какое чувство обиды и горечи должно быть у тех, кто помнит, что “Аполлону” были переданы традиции “Мира Искусства” и “Весов”» [Ховин: 9–15].

<sup>8</sup> Сами «Весы» считали Сологуба оппозиционным им. Его имя не встречается в прощальной заметке редакции «Весов», где были названы все литераторы, имевшие отношение к журналу [Весы: 188–192].

назван К. Бальмонт, который публично отмежевался от «Весов», более чем за полгода до их официального закрытия<sup>9</sup>.

Безусловно, после коллективного протеста Брюсова и москвичей с угрозами отказа от дальнейшего участия в журнале, писать о «Весах» следовало весьма аккуратно. Однако Гумилев остается верен идеологическому вектору «Аполлона»<sup>10</sup> и демонстрирует не только славные заслуги журнала-предшественника, но и его художественную несвоевременность, консервативность.

Вероятно, именно поэтому перечень сотрудников уже ушедшего в историю журнала Гумилев начинает именем большого, но «угасающего» поэта. Таковым, по мысли Гумилева, являлся именно Бальмонт, а не Брюсов.

Характеризуя журнал «Весы» и творчество Бальмонта в других статьях, Гумилев использует метафорику заката и угасания. Так, например, в отзыве на сборник Бальмонта «Только любовь» (1908) угасание таланта поэта сопряжено с отсутствием творческого развития:

Читатели последних произведений Бальмонта (много ли их?) с грустью перечтут эту странно-прекрасную, изысканную по мыслям и чувствам книгу, в которой, быть может, уже таятся зачатки позднейшего разложения <...>. Когда настало время созидательной работы, <...> Бальмонт оказался всем чужим. Наступило время великого заката [Гумилев 1908: 45]<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> «Считая роль журнала “Весы”, — одним из литературных основателей которого был, между прочим, и я, — окончательно сыгранной, видя также, что в этом году он стал систематическим прибежищем для литературных подростков, коим не суждено никогда подрасти, имея, кроме того, ряд фактов, указывающих на недопустимое по отношению ко мне небрежение правилами простой деловой добросовестности, — я отказываюсь от какого-либо дальнейшего участия в этом журнале», — заявлял К. Бальмонт [Бальмонт: 79].

<sup>10</sup> См. манифест «Аполлона»: [Ред. 1909: 2–4].

<sup>11</sup> См. также: в рецензии на «Вертоград зеленый» (1909) Гумилев отмечает: «Вечная тревожная загадка для нас К. Бальмонт. Вот пишет он книгу, потом вторую, потом третью, в которых нет ни одного вразумительного образа <...> и только в дикой вакханалии несутся все эти “стозвонности” и “самосожженности” и прочие бальмонтизмы. Критики берутся за перья, чтобы объявить “конец Бальмонта” <...> И вдруг он печатает стихотворение, и не просто прекрасное, а изуми-

В рецензии на «Весы» угасание символизма также означает отсутствие новой динамики, вызванной, однако, другим фактором. Молодые поэты перерастают символизм, оставляют его, двигаются дальше, а символизм (как и Бальмонт) остается в прошлом:

Символизм угасал. Уже самые споры, возникшие из-за определения этого, казалось бы, вполне выясненного литературного учения, указывали на недовольство им в кругу поэтов. Появились новые задачи, особые у каждого мастера, и их произведения назывались символическими только за неимением более подходящего названия [Гумилев. 1910. № 9: 42].

Личность Брюсова для «Аполлона», а не только для Гумилева, значила гораздо больше, поскольку Брюсов продолжал оставаться лидером определенной группы литераторов (что проявилось и в эпизоде с протестным письмом, инициированным Брюсовым). Кроме того, начиная с 1907 г., поэтическая карьера Бальмонта, находившегося на периферии общественной жизни России, действительно складывалась не самым удачным образом. Зачастую разные представители противоположных литературных лагерей сходились в низкой оценке его творчества после 1903 г. (т. е. после выхода в свет сборника «Будем как солнце», 1903)<sup>12</sup>. Поэтому, помещая Бальмонта на первое место в перечне литераторов, Гумилев достигает двух целей сразу: он демонстрирует идеологическую отсталость «Весов» и отображает верную, с точки зрения литераторов-современников, ситуацию по отношению к Бальмонту.

---

тельное <...> Но проходят месяцы, <...> бальмонтизмы не становятся ближе, и тогда опять начинаешь свыкаться со странной мыслью, что и очень крупный поэт может писать очень плохие стихи» [Гумилев 1912 ап.: 71].

<sup>12</sup> Ср.: «Ветровая мельница К. Бальмонта перемалывает без усталости старое» [Шершеневич: 2]; «Бальмонт пропел свои лучшие песни: последние сборники его стихов, по единодушному признанию его друзей и врагов, не могут совершенно равняться его предыдущим сборникам» [Гурьев: 29]; «Конечно, в «Зареве Зорь» Бальмонта много прекрасных стихов, но вряд ли что-либо *новое* скажет этот поэт, блуждавший по всему миру, не замечая в нем ничего, кроме своей души, с рассеянным невидящим взором, в творчестве жадно пожирающий самого себя» [Эренбург: 14].

Для «Аполлона» Бальмонт в качестве сотрудника полностью утрачивает ценность к 1910-му г. И Гумилев демонстрирует это совершенно неожиданным решением: в стихотворном отделе номера он печатает четыре стихотворения Бальмонта («Кони бурь», «В зареве зорь», «Шорохи», «Четыре»).

По мере укрепления литературного авторитета «Аполлона» имя Бальмонта навсегда исчезает из числа сотрудников журнала, а тексты автора последовательно отклоняются молодой редакцией. Так, в 1911 г. не был принят рассказ Бальмонта «Волчья шуба»<sup>13</sup>, а в 1914 — подборка стихотворений. Известно, что активное участие в отборе текстов и компоновке литературного отдела журнала принимал Н. Гумилев (а с конца 1912 г. он становится главой литературного отдела). О подобной тактике игнорирования определенного поэта редакцией и, в частности, Гумилевым было известно многим современникам. Так, эгофутурист И. Игнатъев комментировал тактику Гумилева применительно уже к другому поэту, С. Городецкому: «Конечно, гумилевские “манипуляции” и тоньше, и обдуманней, и дипломатичней. Дипломатичностью и можно только объяснить невпуск Гумилевым Сергея Городецкого на столбцы “Аполлона”, поэзным корифеем коего является Аякс второй — Н. Гумилев» [Игнатъев: 2]. Примечательно и то, что не известна переписка Бальмонта ни с главным редактором, ни с кем-либо из секретарей журнала. По всей видимости, все диалоги велись через посредников (например, стихотворения для первого номера «Аполлона» Бальмонт посылал Волошину [РНБ 2: 5–6]). Все это не способствовало сближению поэта с редакцией журнала и служило быстрому охлаждению отношений.

На этот раз стихотворения оказались опубликованными. Но именно они весьма удачно иллюстрировали основные претензии Гумилева, высказанные им несколькими страницами ранее, в статье о поэзии в «Весах».

Продолжая свою прежнюю мысль о набивших оскомину «бальмонтизмах»<sup>14</sup>, Гумилев в статье о «Весах» пишет:

<sup>13</sup> См. об этом комментарии Р. Щербакова [ЛН 1991: 230].

<sup>14</sup> См. примеч. 11. Неясный образ, нагромождение звуков, спаянных словосочетаний: «стозвонности», «самосожженности» и т. д.

В своих эпитетах он не гонится за точностью; он хочет, чтобы не скрытые в них представления, а самый звон их определял нужный ему образ. Однако, и тут он, где можно, превращает прилагательные в существительные: безглагольный — безглагольность, лелейный — лелейность и т. д. Пренебрежение к глаголам — вот что делает его последние стихи мертвенными и неподвижными, потому что поэзия есть мысль, а мысль — прежде всего движение [Гумилев 1910. № 9: 42].

Среди четырех напечатанных стихотворений есть одно, полностью иллюстрирующее эту претензию Гумилева. В стихотворении есть «бальмонтизмы» и отсутствуют глаголы. При этом в остальных трех текстах, отобранных для публикации, и во всех прочих стихотворениях сборника глаголы присутствуют. Таким образом, если бы Гумилев не выбрал именно это стихотворение, то его претензии были бы достаточно безосновательны:

#### Четыре

Отблеск зеркальной дальной Луны,  
Ландыш венчальный, вздох тишины,  
Это — влюбленность Весны.

Жаркой гвоздики лики кругом,  
Красные вскрики, жар над цветком,  
Это есть Лето с огнем.

Танец багряный пьяных листов,  
Яркие раны, тон холодов, —  
Осень, и вдовый покров.

Бархатный иней, синяя тьма,  
*Льдяности* линей, тишь, терема,  
Это — царица Зима.

Следующий упрек Гумилева Бальмонту касается увлечения последним фоникой стиха, часто в ущерб как образному строю стихотворения, так и его смыслу:

К. Бальмонт, такой хрупкий, такой невещественный в первый период своего творчества, страстно полюбил вещи и выше всего поставил потенциально скрытую в них музыку. В своих эпитетах он не гонится за точностью; он хочет, чтобы не скрытые в них представления, а самый звон их определял нужный ему образ [Гумилев 1910. № 9: 42].

Стихотворение «Кони бурь» показывает это чрезмерное увлечение звукописью:

Ржали кони по лазури,  
 Разоржались кони бурь,  
 И, дождавшись громкой бури,  
 Разрумянили лазурь.

Громы, рдея, разрывали  
 Крепость мраков, черный круг.  
 В радость радуги играли,  
 Воздвигали рдяность дуг.

Завершив свой подвиг трудный,  
 Ливень струй освободив,  
 Мир растений изумрудный  
 Весь прикрыли мглою грив.

И промчались в небе взрыгом,  
 Арку радуги дожгли,  
 И ушли, гремя копытом,  
 Чу, последний гром вдали.

Два других произведения — «Шорох» и «В зареве зорь» также, но в меньшей степени отображают описанные Гумилевым особенности поэтики Бальмонта. Главной из них оказывается чрезмерная подражательность текстов, в частности, подражание А. Фету (см. стихотворение «Четыре»).

Итак, на страницах «Аполлона» Бальмонт с легкой руки Гумилева представляется не только поэтом скудным по тематике творчества («бальмонтизмы» и проч.), но и чрезвычайно вторичным и, следовательно, неактуальным.

Интересен также и более широкий стихотворный контекст, в который помещены эти четыре стихотворения в журнале. За текстами Бальмонта следуют стихотворения будущих акмеистов О. Мандельштама и М. Зенкевича, поэтика которых уже тогда шла вразрез с поэтикой Бальмонта, что создавало еще больший контраст: поэзия уходящего периода (как в «Весах» с Бальмонтом во главе) и новаторская поэзия Мандельштама, Зенкевича, часто печатавшихся в «Аполлоне». В целом эта подборка публикаций в очередной раз снижала образ мэтра Бальмонта на страницах «Аполлона» и подчеркивала новаторство взглядов молодой редакции.

Стихотворения Бальмонта из «Аполлона» вошли в состав сборника «Зарево зорь» (1912), достаточно благосклонно оцененного критиками [Волошин: 3]. Гумилев, однако, охарактеризовал весьма холодно и эту книгу стихов: «В своих последних книгах К. Бальмонт находится в том же кругу переживаний, что десять лет тому назад. Опыт этих лет прошел мимо него» [Гумилев 1912 гп.: 29]. И не только здесь: при каждом удобном случае Гумилев старается дать низкую оценку творчества Бальмонта: «“Зеленый Вертоград (Слова поцелуйные)” навеян Бальмонту песнями и сказаниями хлыстов. Многие стихотворения — прямо подделки. Подлинный их религиозный аромат, конечно, выветрился у Бальмонта, никогда не умевшего отличить небесность от воздушности» [Гумилев 1912 ап.: 71]. Также в отзывах на других поэтов и другие сборники у Гумилева проскальзывают «антибальмонтовские» настроения: «Пора подражания Бальмонту уже прошла, а время учения у него еще не наступило» [Гумилев 1910. № 8: 59]; «Как объяснить К. Бальмонту, написавшему очерк об египетской любовной поэзии, что между самыми красивыми словами должна же быть связь, и что эссенция сахара горька на вкус? <...> В переводе самих египетских песен нет ничего египетского, — один Бальмонт последнего периода» [Гумилев 1911. № 8: 57].

Здесь Гумилев не просто в очередной раз подчеркивает самоповторы в поэзии Бальмонта последнего периода, но и называет читателям причину его непопулярности в среде современных литераторов — отсутствие развития и новизны.

Примечательно также, что за несколько месяцев до выхода статьи о «Весах» в статье «Жизнь стиха» («Аполлон» 1910, № 7) Гумилев создает пантеон современных поэтов и исключает из него Бальмонта. Двумя годами позднее большую юбилейную статью, посвященную 25-летию творческой деятельности поэта, в «Аполлоне» пишет не ответственный за поэзию в журнале Н. Гумилев, а Вяч. Иванов [Иванов 1912: 36]. Отзыв Гумилева о таланте мэтра был бы далек от праздничных похвал. Торжественное празднование юбилея Бальмонта также было инициативой Вяч. Иванова. Маковский сообщал об этом Брюсову:

Может быть, до Вас уже дошел слух о том, что литературный Петербург собирается чествовать Бальмонта по случаю двадцатипятилетия

его литературной деятельности. <...> Идея этой всеобщности принадлежит Вячеславу Иванову, но в конце концов все участники <...> согласились с тем, что «Бальмонту» прошла достаточная давность для объединения всех на его имени [ЛН 1982: 395].

Таким образом, молодая редакция «Аполлона» была единодушна с мнением Гумилева: формально отмечая юбилей, сотрудники признавали, что, не дав современной литературе более ничего нового, Бальмонт становится поэтом прошлого и не может объединять новых авторов.

Осторожный Маковский, тем не менее, сетовал на излишнюю пристрастность Гумилева: «<...> Кузмин пишет сдержанно, а Гумилеву я уже давно собираюсь сделать целый ряд увещаний, прося его быть менее резким и “личным” в оценках» [Богомолов, Кузнецова: 143].

Но среди всех обвинений в увлечении звукописью, чрезмерно изящной формой, «бальмонтизмах», устарелости, в других «Письмах о русской поэзии» имя Бальмонта вдруг оказывается в соседстве с именем Брюсова, чрезвычайно важным для Гумилева: «В России влияние Бодлера испытали два крупнейших представителя новой поэзии, Бальмонт и Брюсов, и множество других менее значительных» [Гумилев ЦГАЛИ]. «Бальмонт периода «Горящих зданий» и Брюсов, влияние которых на автора очень заметно, — прекрасная школа», — замечает он о поэзии С. Константинова [Гумилев 1911. № 12: 73], «Виктор Гофман — ученик то Бальмонта, то Брюсова» [Гумилев 1910. № 9: 42], словарь Сологуба Гумилев предлагает сравнить «хотя бы со словарем Брюсова или Бальмонта» [Гумилев 1910. № 8: 35], по поводу антологии «Мусагета» (1911) Гумилев сокрушается, что «нет ни Бальмонта, ни Брюсова, ни Сологуба <...>» [Гумилев 1911. № 7: 35], а в «Северных цветах» Гумилев сразу замечает «знакомые имена Брюсова, Бальмонта, Кузмина, Гиппиус и др.» [Гумилев 1911. № 8: 57], о журнале «Мир Искусства» Гумилев вспоминает, что тот «выдвигал наряду с Бальмонтом и Брюсовым такую сомнительную поэтическую величину, как Минский» [Гумилев 1910. № 9: 42].

Эти имена встречаются здесь не только для антитезы<sup>15</sup>. Оценивая роль поэтов с точки зрения литературного процесса, Гумилев сравнивает Брюсова и Бальмонта как зачинателей поэзии модернизма. Дальнейшая же судьба литераторов расходится коренным образом: линия Брюсова остается жизнеспособной в литературе и порождает сильную школу (одним из главных представителей которой выступает Н. Гумилев), линия Бальмонта идет по стезе эпигонства и в школу не превращается («Пора подражания Бальмонту уже прошла, а время учения у него еще не наступило»). Поэтому один поэт до сих пор оказывается нужным редакции «Аполлона», а другого редакция игнорирует.

Однако в вопросе о репрезентации Бальмонта на страницах «Аполлона» соблазнительно предположить не только четко заданную постсимволистскую концепцию, подчас диктовавшую сотрудникам журнала более смелые и прогрессивные, чем у символистов и даже народников, взгляды на современное искусство, но и давнюю обиду Гумилева на мэтра.

Не испытывая особых симпатий к Бальмонту и преклоняясь перед Брюсовым, Гумилев, тем не менее, изначально ставил их обоих на одну ступень поэтической иерархии. Оба мэтра потенциально могли быть учителями Гумилева, обоих он в равной степени для себя отмечал, делая первые шаги в литературе<sup>16</sup>.

Но именно Брюсов сделал шаг к началу литературных контактов поэтов и ответил на письмо Гумилева (см. письмо от 11 февраля 1906), Бальмонт же на письмо Гумилева не ответил, что во многом предопределило дальнейшее развитие их непростых отношений. Об этом Гумилев сообщал Брюсову: «Приехав в Париж, я послал Бальмонту письмо, как его верный читатель, а отчасти в прошедшем ученик, прося позволения увидеться с ним, но ответа не получил» [ЛН 1994: 415]. И далее: «Я был бы в вос-

---

<sup>15</sup> Хотя иногда Гумилев действительно противопоставлял поэтов, помещая отзывы о них рядом: так, в рассматриваемом обзоре «Весов» за «слабым» Бальмонтом идет поэтически «сильный» Брюсов; скептический отзыв на переводы Э. По, выполненные Бальмонтом, сменяется положительным о переводах Брюсова [Гумилев 1912 ап.: 69].

<sup>16</sup> Ср.: «Из поэтов люблю больше всего Эдгара По, которого знаю по переводам Бальмонта, и Вас (ради Бога, не считите это за лесть)» (Письмо от 15.05.1906) [ЛН 1994: 414].

торге увидеть Вячеслава Иванова и Макса Волошина <...> Но только не Бальмонта! Знаменитый поэт, который даже не считает нужным ответить начинающему поэту, сильно упал в моем мнении, как человек» [ЛН 1994: 415]. Как кажется, этого оказалось достаточно, чтобы Гумилев затаил свою обиду навсегда.

Бальмонт был в это время, как и Гумилев, в Париже. И, как следует из его переписки с Брюсовым, избегал контактов. Так, в письме от 15 декабря 1906 г. Бальмонт отмечает: «Я живу действительно в сокрытости. Ты угадал это. <...> Мне решительно никого не нужно. Мне довольно моих близких, мне довольно любить и мечтать, смотря в высокое окно» [ЛН 1991: 179]. Насколько нам известно, особой неприязни к Гумилеву Бальмонт никогда не испытывал. Однако все-таки удивительно, что не существует свидетельств об отношении Бальмонта к младшему собрату по перу (по крайней мере, они нам не известны).

Рецензии на первые сборники стихов Гумилева также ярко отображают этот переход от ученичества у Бальмонта к ученичеству у Брюсова. Так, сам Брюсов отмечал, что строфы «Песни о певце и короле» (сборник «Путь конквистадоров», 1905) «до мучительности напоминают свои образцы, то Бальмонта, то Андр. Белого, <...> Есть совпадения целых стихов: так, стих “С проклятьем на бледных устах” (стр. 15) уже сказан раньше К. Бальмонтом (“Мертвые корабли”))» [Брюсов: 156]. Третья книга стихов Гумилева, «Жемчуга» (1910) уже имела посвящение «учителю Брюсову», что не осталось незамеченным и среди критиков. «Н. Гумилев не напрасно называет Валерия Брюсова своим учителем: он — ученик, какого мастер не признать не может; и он — еще ученик» [Иванов 1910: 35]; «Раз навсегда решив, что нет пророка кроме Брюсова, г. Гумилев с самодовольной упоенностью <...> слепо идет за ним» [Е. Я.: 5].

Отмечая излишнюю субъективность Гумилева<sup>17</sup> в оценках Бальмонта, все же заметим, что поэт-критик каждый раз в своих статьях выдерживал определенный баланс: с одной стороны, чрезмерно частые и иногда намеренно наглядные (как в случае

<sup>17</sup> Ср. в книге воспоминаний Б. Лившица «Полутораглазый стрелец»: «Гумилев не отделял литературных убеждений от личной биографии <...> не признавал никаких ходов сообщения между враждующими станами» [Лившиц].

со стихотворениями в девятом номере «Аполлона») упреки поэту в увядании его таланта и, пользуясь выражением Игнатьева, «невпуск» Бальмонта в «Аполлон» дискредитировали образ Бальмонта в глазах читателей (что согласовывалось с позицией самого журнала), с другой стороны, — не менее частое соположение с именем Брюсова говорило об определенной значимости Бальмонта в глазах Гумилева. Примечательно также, что, порицая Бальмонта в каждой рецензии, Гумилев не обходит вниманием ни один вышедший его сборник (ср., например, отношение Гумилева к сборникам Мережковских: критик никогда не писал на них отзывы). По всей видимости, Гумилев прекрасно осознавал значимость Бальмонта для истории литературы, но для современного литературного процесса бывший мэтр служил удачным анти-примером, на ошибках которого молодые авторы могли бы учиться поэтическому мастерству.

## ЛИТЕРАТУРА

- Анненский: *Анненский И. Ф.* Письма: В 2 т. Т. 2: 1906–1909 / Сост. и комм. А. И. Червякова. СПб., 2009.
- Бальмонт: *Бальмонт К.* Письмо в редакцию // Золотое Руно. 1909. № 6.
- Богомолов, Кузнецова: *Богомолов Н. А., Кузнецова О. А.* Переписка В. И. Иванова с С. К. Маковским // Новое литературное обозрение. 1994. № 10.
- Богомолов: *Богомолов Н. А.* Вокруг «Серебряного века». М., 2010.
- Брюсов: *Брюсов В. Н.* Гумилев. Путь конквистадоров // Весы. 1905. № 11. Весы: От редакции // Весы. 1909. № 12.
- Волошин: *Волошин М. К.* Бальмонт. Зарево зорь // Утро России. 1912. № 57.
- Гумилев 1908: *Гумилев Н. К.* Бальмонт. Только любовь. Издание второе // Весна. 1908. № 10.
- Гумилев 1910. № 8: *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии // Аполлон. 1910. № 8.
- Гумилев 1910. № 9: *Гумилев Н.* Поэзия в «Весях» // Аполлон. 1910. № 9.
- Гумилев 1911. № 12: *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии // Аполлон. 1911. № 12.
- Гумилев 1911. № 7: *Гумилев Н.* Мусагет. Антология (1911) // Аполлон. 1911. № 7.
- Гумилев 1911. № 8: *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии // Аполлон. 1911. № 8.
- Гумилев 1912 ап.: *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии // Аполлон. 1912. № 1.

- Гумилев 1912 гип.: *Гумилев Н. К.* Бальмонт. Зарево зорь // Гиперборей. 1912. № 1.
- Гумилев ЦГАЛИ: *Гумилев Н.* Поэзия Бодлера / Печатается по автографу без даты (ЦГАЛИ 147 1 14). Публ. проф. Грэхем.
- Гурьев: *Гурьев П.* Итоги русской символической поэзии // Начало. Саратов, 1914.
- Е. Я.: *Е. Я.* <Янтарев Е.>. Н. Гумилев. Жемчуга // Столичная молва. 1910. 24 мая.
- Иванов 1910: *Иванов Вяч.* Жемчуга Н. Гумилева // Аполлон. 1910. № 7.
- Иванов 1912: *Иванов Вяч.* О лиризме Бальмонта // Аполлон. 1912. № 3–4.
- Игнатъев: *Игнатъев И. В.* Литературные тени. О «поэзии дня». О «цехе поэтов». О «кубизме», «эго-футуризме» и «футуризме» // Нижегородец. 1913. 8 февраля.
- Клинг: *Клинг О. А.* Русская поэзия начала XX века в оценке Гумилева-критика // Филологические науки. 1988. № 4.
- Лавров: *Лавров А. В.* А. Вольнский и журнал «Аполлон» // Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007.
- Лившиц: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. М., 1989.
- ЛН 1976: Литературное наследство. М., 1976. Т. 85.
- ЛН 1982: Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок: Новые материалы и исследования: В 5 кн. М., 1982. Кн. 3.
- ЛН 1991: Литературное наследство. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты: В 2 кн. М., 1991. Кн. 1.
- ЛН 1994: Литературное наследство. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты: В 2 кн. М., 1994. Кн. 2.
- РГБ: ОР РГБ. Ф. 386. Карг. 97. Ед. хр. 27, 28. Л. 4 (об.).
- Ред. 1909: <Ред.>. Вступление // Аполлон. 1909. № 1.
- Ред. 1910: <Ред.>. От редакции // Аполлон. 1910. № 8.
- РНБ 1: ОР РНБ. Ф. 124. Ваксель. Ед. хр. 2645.
- РНБ 2: ОР РНБ. Ф. 124. Ваксель. Ед. хр. 975.
- Фридлиндер: *Фридлиндер Г.* Н. С. Гумилев — критик и теоретик поэзии // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994.
- Хмель: <*Семен Дмитриевич*>. Бессилие современной критики (Заметки библиографа) // Хмель. 1913. № 7–9.
- Ховин: *Ховин В.* Модернизированный Адам. — Небокопы. Эго-футуристы. VIII. СПб., 1913.
- Чулков: *Чулков Г.* Весы // Аполлон. 1910. № 7.
- Шершеневич: *Шершеневич В.* За полгода // Нижегородец. 1913. № 254 (22 авг.).
- Эренбург: *Эренбург И.* Заметки о русской поэзии // Гелиос. Париж, 1913. № 1. Ноябрь.

## ОБ ОДНОМ ИСТОЧНИКЕ НОВЕЛЛЫ Н. С. ГУМИЛЕВА «ДОЧЕРИ КАИНА»

Елизавета Тимофеева  
(Москва)

В 1908 г. Гумилев писал Брюсову: «Сейчас пишу философско-поэтический диалог под названием “Дочери Каина”, смесь Платона с Флобером, и он угрожает затянуться» (цит. по: [Щербаков: 472]). Как было неоднократно отмечено, эта новелла имеет мало общего как с философско-поэтическим диалогом, так и с Платоном и Флобером (см.: [Баскер; Золотухина; Щербаков]). Однако в этом тексте можно увидеть вполне ясные отсылки к иным источникам. Самый очевидный — библейский сюжет о Каине — также неоднократно становился предметом исследований (см.: [Грачева 2005; Золотухина]). Каин — образ архетипический и вызывает у читателя целый ряд ассоциаций. При этом жизнь его после изгнания неизвестна, что позволяло разным авторам домысливать ее в соответствии с собственными художественными поисками. Для Гумилева Каин становится характерным героем раннего творчества.

В рассматриваемой новелле образ Каина фиксируется впервые. В 1909 г. он вновь появится в рассказе «Скрипка Страдивариуса», а затем прямо или косвенно возникнет в стихотворениях «Потомки Каина» (1909), «Сон Адама» (1909), «Капитаны» (1909), «Театр» (1910) и в переведенном им стихотворении Бодлера «Авель и Каин». Близкая тема «проклятых» героев-богоборцев появляется в стихотворениях «Царица» (1910) и «Ева или Лилит» (1911).

К отличительным чертам раннего творчества Гумилева относятся эстетизация зла, связь темы греха и темы творчества, установка на сюжетность, экзотичность и/или картинность внешнего мира (действие часто переносится либо в средневековую Европу, либо в Африку). В это время поэта интересуют сильные герои, готовые бросить вызов миру (судьбе, Богу), открывать новые пространства, как географические («Сонет», «Основатели», «У камина»), так и творческие («Скрипка Страдивариуса», «Волшебная скрипка»). По мнению исследователя, «героями Гумилева

двигает нежелание быть ничтожными, мелкими статистами в театре мироздания. Их цель — вырваться из запрограммированной траектории бытия» [Сафиулина: 24]. Все эти черты воплощаются и в образе Каина.

Понимая принципиальную важность для гумилевского образа Каина одноименной поэмы Байрона, мы хотели бы указать на иной вероятный источник новеллы. В «Дочерях Каина» поэт развивает антитезу «любовь земная — любовь небесная», намеченную им ранее в трех новеллах «Радости земной любви» (1907). Этой теме также уделяется много внимания в «старинной повести» В. А. Жуковского «Двенадцать спящих дев», в основу которой был положен готический роман Генриха Шписа. В своей новелле Гумилев использует тот же «набор героев», что и Жуковский: грешник, его дочери и герой-избавитель, но дальше мотивы «старинной повести» последовательно трансформируются.

В основе сюжета обоих текстов лежит мотив давно совершенного преступления, в котором можно выделить три составляющие. Первая — грех против собственной души. Громобой продал свою душу Асмодею, а Каин спорит с Богом и пытается отрицать Его власть. Второй аспект — преступление героев против собственных детей: Громобой продал их души за отсрочку для себя, а Каин «безумной страстью распалился... к своей младшей дочери Лии» [Гумилев: 45]. Третья составляющая — преступление против других людей: Каин убил собственного брата, а Громобой, получив богатство и власть, стал «И сильным бич, и слабым страх, / И хищник, и грабитель» [Жуковский: 86]. В обоих произведениях за преступление отцов расплачиваются не виноватые ни в чем дети. Если герои-грешники погружаются Высшей силой в сон, то дочери их вынуждены удалиться от мира, охранять их покой. Они расплачиваются, по сути, собственной жизнью, которая подчиняется высшей силе. Дочери грешников становятся их стражниками.

Интересно, что дочери Каина — не единственные жертвы преступления своего отца: жертвами становятся и все те, кто пытается их спасти. Оказавшись на поляне с гробницей Каина, путешественники и воины теряют главную свою черту — любовь к жизни. Они уже не могут и не хотят вести людей за собой. Крестовый поход, в котором участвует сэр Джемс, оборачивается для

героя Гумилева трагедией и этим кардинально отличается от пути Вадима, героя «старинной повести» Жуковского.

Главный герой новеллы, сэра Джемс Стоунгемптон — один из любимых рыцарей короля Ричарда Львиное Сердце, отправленный вперед, чтобы разведать возможные опасности. Его путь — почти случайность, которой могло бы и не быть, как и всех последовавших событий. Ситуация в «Старинной повести», напротив, отвергает случайность: подвиг Вадима предназначен ему свыше: «добрый конь как будто сам / Свою дорогу знает» [Жуковский: 113]. Поначалу путь сэра Джемса безоблачен и радостен, как путь Вадима:

Прекрасна для смелого сердца дорога над пропастями. От мерного звона копыт срываются камни и летят в пустоту, а путнику кажется, что вот-вот оборвется и он, и сладко будет его падение. На соседних вершинах хмурится густой кустарник: наверно странные звери скрываются там. Охваченные головокружением, бешеные скатываются водопады. Все стремится вниз, как будто в глубинах земли изумрудные гроты и опаловые галереи, где живет неведомое счастье [Гумилев: 40–41].

Однако красота и радость, сопровождающие новгородского рыцаря, не омрачены «двусмысленностью» опасности: всюду встречает он радушный прием, зверь обходит стороной место его ночлега, и вся природа дружелюбна к нему. Путь Вадима к цели благословен и потому так приятен и легок, что сохраняется на протяжении всего времени. Единственное исключение — гроза, разразившаяся после того, как он спас киевскую княжну. Вероятно, можно сказать, что сама природа предостерегает Вадима: здесь он как никогда близок к тому, чтобы отступить от предначертанной ему цели.

Путь сэра Джемса, в свою очередь, с самого начала не несет ему ничего доброго, о чем героя опять же предупреждает природа:

Вечерело, и сырые туманы выходили из пещер, чтобы побороться с неуклонно стремящимся к западу солнцем. От низких жирных папоротников поднимался тяжелый запах, как в подземелье, где потаенно творятся недобрые дела. Чудилось, что все первобытные и дикие чары ожили вновь и угрюмо выслеживают одинокого путника. Вспоминались страшные рассказы о чудовищах, еще населяющих эти загадочные горы [Там же: 41].

Кульминацией постепенно нагнетающегося ощущения опасности становится появление пещерного медведя, бегство от которого приводит сэра Джемса на таинственную поляну, где взору его предстают «семь высоких девушек, странно прекрасных и странно бледных, со строго опущенными глазами и сомкнутыми алыми устами» [Гумилев: 43]. Они окружают мраморную гробницу, в которой лежит старец, «не живой и не мертвый» [Там же].

Старец этот — Каин, а девы, которых поначалу принял сэр Джемс за сталактиты, дочери грешника, ставшие его стражницами. Только в отличие от спящих дев, они не ждут спасителя. Напротив, они не позволяют рыцарю даже остаться, чтобы только «молчать и упиваться неиссякаемым мучительным вином чистой девичьей скорби» [Там же: 47]. Точно так же отказывали они и всем, кто приходил до него: мудрому Зороастру, любимцу Эллады, Орфею и не известному миру юноше, который «мог бы переменить лицо земли, золотой цепью приковать солнце, чтобы оно светило день и ночь, и заставить луну танцевать в изукрашенных залах его дворца» [Там же]. И все они уходят, забыв с тех пор о радости жизни. Таким покинет дочерей Каина и сэр Джемс.

Интересно, что дочери Гундвейля, героя романа Шписа, тоже избегали любых попыток заговорить с ними и молча удалялись прочь. Но если они ждали своего истинного избавителя, то девы из новеллы Гумилева отказываются от возможности спасения, вернее, такой надежды для них просто не существует. В этом заключается основное различие между дочерьми грешников в обоих произведениях. Зато к важным сходствам между ними относится мотив красоты: дети Каина — «девы, прекраснее которых не видел мир», а дочери Громобоя «как вешний ароматный день, / цвели <...> красою» [Жуковский: 86].

Если дочери Громобоя лишены каких-либо индивидуальных черт, то Гумилев, описывая дев, выстраивает интересный ассоциативный ряд. Символом старшей дочери становится олицетворяющая невинность лилия, «выросшая на берегах ядовитых индийских болот», младшей — «горсть жемчужин». Но в контексте статьи нас скорее интересует средняя дочь, «связанная со стихией ночи и луны» [Грачева 2006: 31]. Отметим, что при свете луны, столь важного образа в поэзии Жуковского, въезжает сэр Джемс на поляну.

Важную роль в развитии сюжетов обоих произведений играет мотив сна. В «старинной повести», как следует из названия, спят дочери Громобоя. В новелле Гумилева сон, подобный смерти, — наказание Каину. Подчеркнем, что в сон погружаются герои-освободители. Однако если во снах Вадима ему указывается предназначение, то сон сэра Джемса, в который погружают его дочери Каина, служит скорее началом его гибели. То, что видит, уснув, рыцарь, навсегда меняет его жизнь — сердце его «каменеет», чтобы «не разорваться от тоски» [Гумилев: 48].

Отдельного внимания заслуживает семантика числа дочерей грешников. Жуковский следовал за Шписом и оставил количество героинь без изменения. Гумилев выбрал число семь, также с богатым мистико-символическим шлейфом. По мнению Грачевой, выбор им этого числа обуславливается отчасти и тем, что именно оно чаще всего фигурирует в библейских легендах о Каине [Грачева 2005: 44].

В новелле Каин максимально оправдан и наделен «высшей правотой»: Гумилев отчасти принимает его сторону и называет Бога «мстительным». Не стоит забывать, что это первое обращение поэта к герою. Позже любование им пойдет на убыль, хотя и не исчезнет совсем. Теперь сравним образы героев-освободителей. Вадим проводил свои дни на охоте, что свидетельствует о его смелости и силе:

Пленял всех красотой,  
И дерзким мужеством своим,  
И сердца простотою [Жуковский: 109].

Сэр Джемс — «воин молодой, но уже знаменитый, красотой и веселостью уступавший разве только самому Ричарду» [Гумилев: 40]. В тот момент, когда читатель знакомится с ним, он проигрывает «последний из своих замков», его ожидают «стройные невесты с глазами чистыми и серыми, как сталь меча», он гордится своим «могучим сердцем» и «могучими руками» и наслаждается завистью, которую многие испытывают к нему [Там же: 41]. Можно сказать, что сэр Джемс впал в грех гордыни, за что и был наказан встречей с дочерьми Каина. Несмотря на собственное любование злом, Гумилев все же наказывает согрешивших героев.

Таким образом, сэр Джемс похож не столько на Вадима, сколько на Виллибальда — героя романа «Двенадцать спящих дев»

Шписа — текста, ставшего основой для «старинной повести» Жуковского. Поэт не только перевел «готический» роман «Двенадцать спящих дев» на русский язык, но и переложил его на балладную основу, «очистив» его от слишком грубых подробностей и «облагородив нравственную физиономию романа» (цит. по: [Жуковский: 328]). В новелле Гумилев оставил жанрообразующие черты (динамичный сюжет, символику, экзотический и старинный антураж, поэтическую многозначность), но изменил при этом семантику и трансформировал высокую спиритуальность Жуковского.

Превращая светлого героя в проклятого, Гумилев учитывает также пушкинский текст «Жил на свете рыцарь бедный...». Как и герой этого стихотворения, сэр Джемс участвует в Крестовых походах, испытывает странную, кощунственную, но высокую страсть, изымается высшей силой из земного мира и умирает без святого причастия. «Легенда» Пушкина, в свою очередь, восходит к балладе «Рыцарь Тогенбург», что вновь возвращает нас к произведениям Жуковского. «Дочери Каина» — не единственная, отсылающая к Жуковскому, новелла Гумилева. «Мягкая двусмысленность» баллад Жуковского болезненно заостряется Гумилевым и в других его новеллах: небесная любовь становится одержимостью плотской красотой. Таким образом, можно наметить следующие пары соответствий: «Лесной царь» — «Лесной дьявол», «Рыцарь Тогенбург» — «Принцесса Зара».

## ЛИТЕРАТУРА

- Баскер: *Баскер М.* К разбору рассказов Н. С. Гумилева «Принцесса Зара» и «Дочери Каина» / М. Баскер // Гумилевские чтения: материалы международной конференции филологов-славистов / Под ред. Ю. В. Зобнина. СПб., 1996.
- Грачева 2005: *Грачева Д. С.* Рождение концепции «непознаваемого» в рассказе Н. Гумилева «Дочери Каина» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2005. № 2.
- Грачева 2006: *Грачева Д. С.* Мотив камня в рассказе Н. Гумилева «Дочери Каина» // Гумилевские чтения: материалы международной научной конференции, 14–16 апреля 2006 года. СПб., 2006.
- Гумилев: *Гумилев Н. С.* Дочери Каина // Гумилев Н. С. Африканская охота. СПб., 2009.

- Жуковский: *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3.
- Золотухина: *Золотухина Н. А.* Дочери Каина // Золотухина Н. А. Поэтика новелл Н. С. Гумилева 1907–1909 годов. Харьков, 2009.
- Сафиулина: *Сафиулина Р. М.* Всединое и человек как архетипы отца и сына в поэзии Гумилева // Вестник ТГУ. 2009. Вып. 5 (73).
- Щербаков: *Щербаков Р. Л.* Переписка с Н. С. Гумилевым // Литературное наследство. М., 1994. Т. 98 (2).

О «ВАГНЕРОВСКОМ» ПОДТЕКСТЕ  
ЦИКЛА А. БЛОКА «АРФЫ И СКРИПКИ»  
(НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ  
«КОГДА МУЧИТЕЛЬНО ВОССТАЛИ...»)

Богдана Лобане  
(Гарту)

Философско-эстетическая концепция «музыки» А. Блока, которая, в частности, была реализована в мифологизированном образе-символе «мирового оркестра», давно признана центральной и важнейшей основой мифопоэтического пласта его творчества периода «третьего тома»<sup>1</sup>.

В статье мы рассмотрим стихотворение «Когда мучительно восстали...». Оно входит в состав цикла «Арфы и скрипки» из третьего тома лирики Блока. Название цикла ввело в исследовательскую практику презумпцию его изучения в связи с блоковским концептом «музыки»<sup>2</sup>. Этому также способствовало представление о единстве эстетических и философских предпосылок поэтического, прозаического и критического творчества Блока [Поцепня; Магомедова: 8].

В сознании Блока концепт «музыки» начинает формироваться еще в ранний период творчества (1898–1904). Он был генетически связан с романтическим мифологизированным представлением о музыке как о высшей («духовной») форме искусства и впоследствии реализован в символе «мирового оркестра». Первые формулировки собственного понимания концепции «музыки» появляются в письмах Блока к А. Белому в 1903 г. в связи с недавно вышедшей статьей последнего «Формы искусства» (1902) [Пе-

---

<sup>1</sup> Первостепенность данной категории в творчестве Блока отмечалась, например, в работах: [Минц: 96–98; Минц 2000: 62–63; Соловьева]. См. также: [Магомедова].

<sup>2</sup> Например, исследовательница трактует символическую иносказательность образов «арф» как гармонического начала в противоположность губительной диссонансности «скрипок» [Правдина], также см. [Соловьева: 280–281].

реписка: 15–17]. Сам интерес поэта к статье объяснялся увлечением античной философией, в первую очередь, пифагорейско-платоновским учением о «музыке сфер».

Обращение Блока к упомянутому учению связано, по-видимому, с общесимволистским интересом к А. Шопенгауэру и вагнерианско-ницшеанским комплексом идей. Символ «мирового оркестра» впервые появился у Блока в авторских ремарках драмы «Песня Судьбы» в 1908 г. и позже последовательно развивался в его литературно-критических статьях 1908–1910-х гг., 1918–1921 гг.

В основе блоковской концепции «музыки» лежит представление о ней как первооснове и «высшем содержании» бытия. Посредством универсального «духа музыки» решается проблема индивидуализма в творчестве — он позволяет гармонически развиваться личному (индивидуальному началу) и сверхличному (историческому) при их «нераздельности и неслиянности». Символ «духа музыки» позволяет художнику рассмотреть за дискретными историческими явлениями их истинный смысл. Таково общее представление о блоковской концепции «музыки», сложившееся в исследовательской литературе.

С точки зрения Блока, способностью улавливать «мировую музыку» обладает только истинный художник, который «видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; *тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя*» <Здесь и далее курсив наш. — Б. Л.> [Блок: V, 418].

Концепт «музыки», изначально сложившийся у поэта под влиянием античной философии, постепенно «влился» в общий контекст философского осмысления символистами идей А. Шопенгауэра, Ф. Ницше<sup>3</sup> и Р. Вагнера<sup>4</sup>. Однако поздний образ «мирово-

---

<sup>3</sup> С ницшеанской двойственной интерпретацией античной культуры, пришедшей на смену прямой винкельмановской, в начале XX в. устанавливается новое представление об античности во всей Европе, а благодаря творчеству Ф. Зелинского (преподавателя Блока в Императорском С.-Петербургском ун-те), И. Анненского и Вяч. Иванова в России возникает интерес к античности в свете новых идей Ницше. Это также повлияло на восприятие А. Блоком наследия античности (Об этом см.: [Магомедова 1997]).

го оркестра» не имеет близкого аналога ни в одном из указанных источников и связывается, по-видимому, напрямую с индивидуальным восприятием Блоком музыки Вагнера, в особенности его тетралогии «Кольцо Нибелунгов».

Впервые словосочетание «мировой оркестр» появилось в «Песне судьбы» в 1908 г. Этим же годом датируется начало нового периода творчества Блока и создание «Арф и скрипок». В этот цикл входит стихотворение «Голоса скрипок» (1910), в котором встречается образ «мирового оркестра» — единственное прямое упоминание во всей лирике Блока.

В стихотворениях цикла присутствуют образы многих музыкальных инструментов (свирели, арф, скрипок, бубна, литавров, гармони, гитары, колоколов), что свидетельствует о более дробном, дифференцированном и предметном восприятии Блоком музыкального мира. Все перечисленные образы соотносятся с мифологемой «мирового оркестра» метонимически. Приведем стихотворение «Когда мучительно восстали...» из подцикла «Арф и скрипок» — «Через двенадцать лет»:

Когда мучительно восстали  
 Передо мной дела и дни,  
 И сном глубоким от печали  
 Забылся я в лесной тени, —  
 Не знал я, что в лесу девичьем  
 Проходит память прежних дней,  
 И, пробудясь в игре теней,  
 Услышал ясно в пеньи птичьем:  
 «Внимай страстям, и верь, и верь,  
 Зови их всеми голосами,  
 Стучись полночными часами  
 В блаженства замкнутую дверь!» [Блок: III, 183]

В комментариях к стихотворению в «*Полном собрании сочинений Блока в 20-ти томах*» О. А. Кузнецова указывает на некоторые библейские мотивы и на важные для понимания текста места из записной книжки поэта. В комментарии говорится и о вагнеровском подтексте, который выражен в стихотворении: 1) моти-

<sup>4</sup> Среди литературных источников этой идеи следует назвать также Гоголя (см.: [Минц 2000]).

вами «птичьего пения» и 2) «сна» Зигфрида. Комментатор приводит цитату из вагнеровского либретто 1901 г. в издании, имевшемся в библиотеке Блока: «(Зигфрид) ложится под липой. Глубокая тишина, шелест леса» [Комментарии: 847]. Как известно, Зигфрид в драме в этот момент не засыпает, что делает замечание об объединяющем два произведения мотиве «сна» не совсем точным.

Приведем одну из записей Блока, сделанную в записной книжке в том же месяце (июне 1909), когда было написано стихотворение: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира — мысль (текучая) мира («Сон-мечта, в мечте — мысли, мысли родятся из знания»)» [Блок 1965: 150]. Последний фрагмент — цитата из третьего действия либретто вагнеровского «Зигфрида» — слова Эрды, которые дают ключ к пониманию этого стихотворения [Там же: 549].

Запись Блока отражает, на первый взгляд, процесс предельной мифологизации «музыки», но на самом деле она, видимо, является непосредственной и распространенной реакцией слушателей на произведение Вагнера и связана со спецификой его творчества. «Вступление к “Золоту Рейна” и вся сцена “На дне Рейна” — удивительное музыкальное живописание космогонии <...> как бы выходение из Бездны мирового бытия», — так в 1968 г. описал феномен творчества Вагнера А. Ф. Лосев в статье «Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем» [Лосев: 166].

Запись Блока представляет собой практически конспект вагнеровского произведения, переведенный с языка музыки на язык литературы. Какое именно произведение Вагнера поэт слушал в тот вечер, когда была сделана данная запись, точно установить невозможно. Судя по цитате из либретто «Зигфрида» можно предположить, что Блок слушал именно эту оперу или какую-то другую часть из тетралогии «Кольцо Нибелунгов».

Мотив понимания героем птичьего пения в стихотворении действительно уподобляет его вагнеровскому Зигфриду, для которого птичье пение выполняло путеводную функцию в драме. Сохранились также свидетельства жены поэта [Блок 1980: 183] и Белого [Белый: 276] о том, что Блок отождествлял себя с Зигфридом, а Л. Д. Блок — с Валькирией. При этом последующая «песня» птиц представляет собой сжатую блоковскую интерпретацию сюжета «Зигфрида». Герой, согласно либретто Вагнера, «загорелся страстью» к Брунгильде, что впоследствии должно

было привести его к гибели. Мотив губительности страсти, очень актуальный для многих других стихотворений Блока этого периода, в стихотворении «Когда мучительно...» вынесен за скобки. Таким образом, поэт интерпретирует пение птиц в «Зигфриде», которое открывало Зигфриду различные знания на пути к Брунгильде, как «лукавое», обрекающее героя на гибель.

В письме к Белому Блок характеризовал птицу, запевающую Зигфриду как «манящую» и «инфернальную». Блоковское восприятие пения птиц в «Зигфриде» отразилось и в анализируемом стихотворении. В то же время в записной книжке поэт записал: «Вагнер в Наугейме — нечто вполне невыразимое: напоминает — <(греч.) Anamnesis — воспоминание>» [Блок 1965: 150]. Отметим, что впервые «Когда мучительно восстали» появилось в цикле «Воспоминание» вместе со следующим стихотворением из мини-цикла «Через двенадцать лет» — «Синеокая, Бог тебя создал такой...» («Вершины», 1915).

В восприятии Блока творчество Вагнера послужило идейной основой символики «мирового оркестра»; оно связывается с юношеским интересом поэта к платоновской идее анамнезиса (душевной прапамяти). Таким образом актуализировался весь комплекс пифагорейско-платоновских ассоциаций, соотносимый с «вечным возвращением» и «музыкой сфер», с которыми, в свою очередь, связаны первые импульсы блоковской концепции «музыки».

Появляющийся мотив «сна» и «забвения» героя в рассматриваемом стихотворении следует понимать в контексте описанных нами вагнеровских и античных культурных ассоциаций, а не напрямую в связи с сюжетом «Зигфрида». Несмотря на строчку, в которой говорится о том, что память прежних дней проходит, ситуация засыпания героя в стихотворении означает нивелирование категории времени, снятие границ между прошлым, настоящим и будущим. Это погружение в память высшего порядка, которая не занимается фиксацией фактических событий, а отражает их глубинный смысл. Отсюда и способность героя понимать пение птиц. Как бы засыпая для одной действительности, он пробуждается для другой — «высшей», которая вскрывает для него истинные законы мироздания (Ср. с записью из записной книжки: «Оглохнуть ко всему, что не сопровождается музыкой» [Блок 1965: 151]).

Само воспоминание, которое послужило для Блока импульсом к созданию цикла «Через двенадцать лет», воспринимается им как «вечное возвращение», и на уровне анамнезиса как бесконечное возвращение в памяти к уже бывшему. Известно, что поэт придавал мистическое значение факту своего возвращения в Бад-Наугейм каждые шесть лет. Посещение этого города, послужившее поводом к созданию цикла, — третье, через двенадцать лет после первого посещения Бад-Наугейма и встречи с К. М. Садовской, которой посвящен этот мини-цикл, и с которой, по замечанию М. А. Бекетовой, связано начало всего творчества Блока [Бекетова].

Рассмотренная нами многозначность, вкладываемая поэтом в слово «воспоминание» в стихотворении «Когда мучительно восстали», также присутствует в других текстах мини-цикла «Через двенадцать лет» и подчиняет себе их центральный образ «памяти». Например, во втором стихотворении мини-цикла «В темном парке под ольхой...» есть строки: *«Весь я — память, весь я — слух, / Ты со мной, печальный дух...»*. Соседство «памяти» и «слуха» здесь представляется показательным как контаминация платоновской идеи анамнезиса, «музыки сфер» и концепций «духа музыки» и «мирового оркестра». «Слух» как самый главный инструмент познания позволяет герою проникнуть в суть вещей — в память о них: *«Знаю, вижу — вот твой след, / Смытый бурей стольких лет...»*.

В представлении Блока о «музыке» происходит смешение различных культурно-философских концепций. Миф о «мировом оркестре» и восприятие Блоком музыки Вагнера влияли на переоценку поэтом прежнего понимания категории «духа музыки». Поэтому обращение к вагнеровским мотивам в стихотворении «Когда мучительно восстали...» задает целый ряд ассоциаций, связанных с мифологемой «музыки» и свойственных различным периодам осмысления данной темы.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бекетова: *Бекетова М. А.* Разрозненные материалы о жизни и творчестве А. Блока. ИРЛИ. Ф. 462. Ед. хр. 12. Л. 114.
- Белый: *Белый А.* Воспоминания об А. А. Блоке // Эпопея. М.; Берлин, 1922. № 2. С. 105–299.

- Блок: *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960–1963.
- Блок 1965: *Блок А.* Записные книжки. М., 1965.
- Блок 1980: *Блок Л. Д.* И быль и небылицы о Блоке и о себе // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 134–188.
- Комментарии: Комментарии // Блок А. Полное собрание сочинений: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 561–978.
- Лосев: *Лосев А. Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. 1968. № 8. С. 67–196.
- Магомедова: *Магомедова Д. М.* Концепция «музыки» в мировоззрении и творчестве А. Блока. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. фил. наук. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1975.
- Магомедова 1997: *Магомедова Д. М.* Блок и античность (к постановке вопроса) // Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. Тверь, 1997. С. 60–69.
- Минц: *Минц З. Г.* Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Сб. ст. по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 96–98.
- Минц 2000: *Минц З. Г.* Блок и Гоголь // Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 22–85.
- Переписка: Андрей Белый и Александр Блок. Переписка 1903–1919. М., 2001.
- Поцепня: *Поцепня Д. М.* О единстве эстетических свойств слова в поэзии и прозе А. Блока // Вопросы стилистики. Саратов, 1972. Вып. 4. С. 76–83.
- Правдина: *Правдина И.* Из истории формирования «третьего тома» лирики А. Блока // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 38–43.
- Соловьева: *Соловьева И. Ф.* Музыкальный миф в лирике Ал. Блока: поэтический цикл «Арфы и скрипки» // Образование, наука, инновации — вклад молодых исследователей. Кемерово, 2007. Вып. 8. Т. 1. С. 279–281.

## К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ «АМЕРИКАНКА» О. МАНДЕЛЬШТАМА

Александра Милякина  
(Москва)

В статье мы рассмотрим стихотворение О. Э. Мандельштама «Американка» (1913). Приведем его целиком:

Американка в двадцать лет  
Должна добраться до Египта,  
Забыв «Титаника» совет,  
Что спит на дне мрачнее крипта.

В Америке гудки поют,  
И красных небоскребов трубы  
Холодным тучам отдают  
Свои прокопченные губы.

И в Лувре океана дочь  
Стоит прекрасная, как тополь;  
Чтоб мрамор сахарный толочь,  
Влезает белкой на Акрополь.

Не понимая ничего,  
Читает «Фауста» в вагоне  
И сожалеет, отчего  
Людовик больше не на троне.

Это стихотворение не было включено поэтом в первое издание «Камня». То же случилось и с рядом других его текстов о радости жизни и спорте. Стихотворения «Теннис» и «Кинематограф» будут соседствовать с «Американкой» только в сборнике 1923 г., образуя блок текстов о современной культуре.

За эти десять лет обстоятельства изменились, и стихотворение оказалось гораздо более своевременным. Америка начала регулярно упоминаться в советской прессе как оплот новейшей цивилизации. От смутных намеков Мандельштам перешел к открытому противопоставлению Америки западноевропейскому миру, переживающему «мерзость запустения». В статье «О природе слова» автор прямо пишет: «Да что говорить! Америка лучше

этой, пока что умопостигаемой, Европы» [Мандельштам 1987: 62]. Растратив остатки европейского культурного наследия, Новый Свет обнаруживает собственные, абсолютно уникальные богатства.

О позиции Мандельштама в начале 1910-х гг. нельзя говорить столь определенно. Стихотворение «Американка» — текст двоящийся, как и отношение самого автора к своему предмету. С одной стороны, в то время американцы воспринимались как провинциалы с варварскими привычками и страстью к потреблению. С другой стороны, на фоне декадентствующей Европы, Америка казалась действительно живой страной, обладающей мощным культурным потенциалом. Интересно, что другое стихотворение 1913 года — «Американ бар» (описывающее одноименное заведение в Петербурге) основано на более прямолинейной и простой стратегии — именно, на воспроизведении внешних эффектов. Мандельштам наполняет текст экзотичными маркерами американского образа жизни: сигары, стойка, сияющая красным лаком, сода-виски, кюрасо, герой на вращающемся стуле, помешивающий солодкой лед в стакане.

Внутреннее напряжение стихотворения «Американка» обусловлено не только оппозицией Старого и Нового Света. Мировоззренческий конфликт Европы и Америки рифмуется со сложными взаимоотношениями акмеизма и футуризма. Эта коллизия актуализируется за счет прямого цитирования стихотворения Маяковского во второй строфе (впервые отмечено Н. Харджиевым). Возвращение к земным вещам, оставленных вне поля зрения символизма, стало принципиальным пунктом программы и акмеистов, и футуристов. В то же время, Мандельштам, глубоко переживающий свою причастность общеевропейской культуре (и сам объехавший Европу в 1907–1910 гг.), не мог не испытывать недоверие к тем, кто демонстративно ею пренебрегал. В 1922 г. он с осуждением пишет в заметке «Литературная Москва» о Маяковском, который, основывая свою «поэзию для всех», отрицает все богатство мирового искусства [Там же: 196]. Парадоксальность положения усиливается тем, что Мандельштам считает Маяковского частью «адамистической» культуры (в рамках которой всему даются новые имена, как будто старых не существует), но при этом в терминологии самих акмеистов акмеизм и адамизм являются синонимами.

Таким образом, стихотворение «Американка» находится на пересечении сразу нескольких тенденций: акмеизма и футуризма; традиционно трепетного отношения к западноевропейскому наследию, на которое посягают заокеанские туристы, и зарождающегося уважения перед самобытной культурой Америки.

Для начала обратим внимание на наиболее очевидный план текста — ироническое описание путешествия американки, с восхищением и недоумением соприкасающейся с западноевропейской культурой. Как минимум, половина строф маркирована стереотипными образами, характерными для изображения Америки в тот период.

Сама героиня — молодая девушка, движимая стремлением объехать всю Европу за предельно короткие сроки. Ключевые образы стихотворения отражают склонность американцев к эффективности и гигантизму: «Титаник», дно океана, небоскребы, Акрополь, пирамиды. Необоснованно быстрый темп жизни, желание получить от мира как можно больше и сам факт того, что столь юная особа путешествует в одиночестве — это черты новой культуры, странные для европейца того времени.

Маршрут американки тоже типичен: Мандельштам, так или иначе, упоминает реалии Франции, Германии, Греции и конечно-го пункта — Египта. Здесь можно вспомнить «Господина из Сан-Франциско» (1915). Автор описывает своего главного героя следующим образом: «Люди, к которым принадлежал он, <...> имели обычай начинать наслаждения жизнью с поездки в Европу, в Индию, в Египет. Положил и он поступить так же» [Бунин: 53]. Другой пример — пьеса «Дон Жуан в Египте» Н. Гумилева (1912), где описываются профаны-американцы в столкновении европейской и древней египетской цивилизацией [Лекманов 1999: 177]. В обоих случаях американки, в отличие от героини Мандельштама, путешествуют в сопровождении.

Ирония Мандельштама (как и других авторов, следующих этой традиции) направлена на наивность и поверхностность героини. Американка, зараженная европейским романтизмом, мечтает о временах Людовика, который прославился особенным пристрастием именно к внешним эффектам. Перемещаясь по Европе, она читает в поезде «Фауста» и ничего не понимает.

Образ «Титаника», из-за которого встреча Америки и Европы впервые оказалась такой масштабной, упоминается в первой

строфе. Событие 1 апреля 1912 г. не только широко освещалось в прессе, но надолго стало неотъемлемой деталью образа Америки в массовом сознании. Совет «Титаника» можно понять как напоминание о том, что однажды пересечение Атлантики уже обернулось трагедией.

Вторая строфа описывает типичный американский вид, используя стандартный набор деталей: небоскребы, трубы, гудки, промышленная копоть. Подобную картину встречаем у Блока в стихотворении «Новая Америка» (1913): «Там чернеют фабричные трубы, / Там заводские стонут гудки» [Блок: 269]. В то же время, образы отмечены не вполне свойственной Мандельштаму поэтикой и отсылают к стихотворению Маяковского «Кое-что о Петербурге». Ср.: «Слезают слезы с крыши в трубы, / к руке реки чертя полоски; / а в неба свисшиеся губы / воткнули каменные соски» [Маяковский: 43]. Характерный урбанистический пейзаж, в свою очередь, восходит к традиции американского поэта Уолта Уитмена. Именно его Мандельштам в 1922 г. назовет главным самостоятельным открытием американского континента: «Америка, растратив свой филологический запас, вывезенный из Европы, как бы ошалела и призадумалась и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, под стать самому Гомеру» [Мандельштам 1987: 62].

Другой представитель американской «адамистической» культуры, на которого Мандельштам возлагает не меньшие надежды, — Джек Лондон. О нем поэт с симпатией отзывается в рецензии на перевод собрания сочинений, опубликованной в журнале «Аполлон» в 1913 г. Автор обращает особое внимание на характеристику Дж. Лондоном культуры как «огромной, страшной и чужой вещи». Мандельштам пишет: «Эта скромная самооценка и наивное благоговение перед чужой и непонятной сложностью культуры — пожалуй, самое ценное в Лондоне. Болезнь Нового Света, тайный недуг чудовищных городов — культурное одичание — нашло в Джеке Лондоне неожиданно привлекательного выразителя» [Мандельштам 1993: 190]. В 1922 г. именно от этого «культурного одичания» Мандельштам будет предостерегать Маяковского.

Обращение к текстам Мандельштама о представителях совсем не близкого, но симпатичного ему мира — Джеке Лондоне, Уолте Уитмене и Владимире Маяковском — проясняет отношение автора к его героине и, в конечном счете — смысл всего стихотворения. Американка в Лувре, прекрасная как тополь, совсем не похожа на искусственную американку Бунина — «с великолепными волосами, прелестно убранными, с ароматическим от фиалковых лепешечек дыханием» [Бунин: 55]. Девушка, благоговейщая перед шедеврами европейского искусства, на миг сама превращается в другую дочь океана — Венеру Милосскую, возвышающуюся в зале Лувра.

Ироническое сравнение героини с белкой приобретает новый оттенок, если вспомнить, что «орешек Акрополя» — центр эстетической концепции Мандельштама начала 1920-х гг.: «У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стран. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории» [Мандельштам 1987: 63].

Глуповатая, но живая американка бродит по мертвой сокровищнице западной цивилизации — среди египетских пирамид, потрескавшихся шедевров Лувра, руин античной архитектуры, давно ушедшего с трона Людовика и Фауста. В европейской «мерзости заустения» она прорастает тополем и скачет белкой: так Нью-Йорк или Сан-Франциско превращаются в «стихийный лес молодой цивилизации» в мандельштамовской рецензии на Джека Лондона.

Мандельштам — истинный европеец, который смотрит на Америку через призму старой европейской культуры. Он иронизирует над американской туристичностью, дикостью и невежеством. Но эта ирония неоднозначна. На самом деле Мандельштаму, ярому адепту мировой культуры, кажется необходимым ее обновление. Оно действительно происходит — и культура становится «мировой», а не только европейской.

## ЛИТЕРАТУРА

- Блок: *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 3.
- Бунин: *Бунин И. А.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1988. Т. 4.
- Лекманов 1999: *Лекманов О. А.* Американка в Европе: Вариант Мандельштама // *Osip Mandel'stam und Europa.* Heidelberg, 1999.
- Лекманов 2000: *Лекманов О. А.* Мандельштам и Маяковский: взаимные оценки, переключки, эпоха... // *Сохрани мою речь...* М., 2000. Вып. 3. Ч. 1.
- Мандельштам 1987: *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. М., 1987.
- Мандельштам 1993: *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1993. Т. 1.
- Маяковский: *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. 1.

## ТРУДЫ И ДНИ КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВА «ЛИРИКА»: К ИСТОРИИ ОДНОГО НЕИЗДАННОГО ЖУРНАЛА

Елена Глуховская, Екатерина Зеленкова  
(Санкт-Петербург)

1913 г. отчетливо продемонстрировал окончательный уход русского символизма на периферию литературной жизни. Тем не менее, отдельные поэтические группировки все еще предпринимали попытки сохранения и возрождения символизма в его различных изводах. Исследование развития символизма после его организационного распада помогает лучше понять механизмы эволюции литературного процесса. Обзору одного несостоявшегося журнального проекта, задуманного как продолжение символистской традиции, и посвящена данная статья.

В конце апреля 1913 г. на прилавках московских магазинов появилась книга с незамысловатым названием «Лирика»<sup>1</sup>. Выпущенная одноименным издательством, небольшого формата, довольно невзрачная внешне и не имеющая в своем составе «громких» литературных имен, она осталась фактически не замеченной современниками. Между тем альманах явился своеобразным манифестом небольшого литературного сообщества, участники которого ставили перед собой весьма амбициозные цели.

Кружок был основан в Москве в 1912 г.<sup>2</sup> и восходил к группе «Сердарда», собрания которой проходили на квартире у Ю. П. Анисимова с 1909 г. В состав «Лирики» вошли Ю. П. Анисимов, Н. Н. Асеев, С. П. Бобров, С. Н. Дурьлин, К. Г. Локс, Б. Л. Пастернак, С. Я. Рубанович, А. А. Сидоров, В. О. Станевич. В первом альманахе было опубликовано по пять стихотворений каждого из участников объединения. Эти тексты наглядно свидетельствовали о близости их авторов к символистской среде «Мусагета», на что указывают, например, строки из стихотворения С. Боброва «Завет»: «Открыл нам берега и пуши / Благословенный символизм» [Лирика: 33].

---

<sup>1</sup> Лирика. Первый альманах. М., 1913.

<sup>2</sup> Подробнее о нем: [Шруба: 101–103; Пастернак: 172–204].

Участники «Лирики» планировали выпуск альманаха как первый шаг на литературном пути нового книгоиздательства. Проспект предполагаемых к публикации книг включал тринадцать наименований, тематика которых демонстрировала их просимволистское содержание. Однако этим планы «Лирики» не ограничивались — авторы альманаха активно обсуждали выпуск ежемесячного журнала. К сожалению, сохранившиеся архивные материалы не позволяют произвести полную реконструкцию издательских замыслов объединения. Однако имеющаяся переписка С. Боброва, С. Дурьлина и Эллиса дает возможность воссоздать проект журнала книгоиздательства «Лирика» и рассмотреть идею такого издания в контексте развития литературного процесса того времени.

К моменту появления «Лирики» «бывшие участники» русско-го символизма религиозно-мистического толка группировались вокруг книгоиздательства «Мусагет» и выпускаемого им журнала «Труды и Дни». Большинство будущих «лириков» так или иначе были причастны к нему и входили в состав «Молодого Мусагета»<sup>3</sup>, участники которого собирались в мастерской скульптора К. Ф. Крахта. В частности, 9 декабря 1912 г. в кружке обсуждалась статья Боброва «О лирической теме», вошедшая позже в 1–2 тетрадь «Трудов и дней» за 1913 г. [Бобров 1913: 116–137]. Эта статья явилась манифестом того направления, реализацией которого, по мнению С. Боброва, и должна была стать деятельность «Лирики». Интересно, что непосредственно перед работой С. Боброва была помещена рецензия С. Дурьлина на книгу стихов «Обитель Ю. Анисимова», заглавие которой «О лирическом волнении» перекликалось с названием соседней статьи и обнажало полемичность трактовок литературного процесса в обеих работах. Если С. Бобров рассматривает поэзию как единство «трех тем» [Там же: 137] — содержания, формы и лирики, и таким об-

---

<sup>3</sup> Подробнее о «Молодом Мусагете» см.: [Шруба: 127]. Основанный главным образом усилиями Эллиса, этот кружок и после отъезда поэта из России продолжил собираться на квартире у скульптура К. Ф. Крахта, а осенью 1912 г. даже был создан устав, где в качестве главной цели кружка значилось «исследование проблем эстетической культуры вообще и символизма во всех видах искусства, в частности» [Крафт: 1].

разом делает акцент на технике стиха, то С. Дурьлин говорит о поэзии как явлению божественном и о поэте как посреднике между Богом и человеком [Дурьлин 1913а: 111–115].

Следует отметить, что участие представителей «Молодого Мусагета» в «Трудах и днях» было эпизодическим. Мусагетовские «мэтры» не спешили принимать «молодежь» в свои ряды, к тому же к началу 1913 г. обозначился финансовый кризис издательства, вследствие чего журнал перестал быть ежемесячным (в 1913 г. вышел лишь один сдвоенный номер)<sup>4</sup>. Следствием всех перечисленных факторов явилось / стало сближение С. Боброва и С. Дурьлина с целью создания собственной печатной платформы.

Проект технической части журнала, судя по сохранившимся материалам, разрабатывался преимущественно С. Дурьлиным и был подробно представлен С. Боброву в письме от 11 июля 1913 г. [Дурьлин 1913б: 13]. Основные положения и характер предполагаемого журнала свидетельствуют о стремлении авторов продолжить традиции «Трудов и дней» под новой издательской маркой. Во-первых, журнал «Лирики» был подчеркнуто ориентирован на очень узкий круг потенциальных сотрудников и читателей, что демонстрировало его камерный характер и связь с «кружковостью» «мусагетовского» ежемесячника. Обязательным условием выхода журнала явилось привлечение к сотрудничеству крупнейших младосимволистов, составлявших костяк «Трудов и дней» на раннем этапе его существования, — А. Белого, А. Блока и Вяч. Иванова: «Ни за какими именами журнал гнаться не должен, и руководящие его статьи должны по преимуществу принадлежать тесному дружескому кружку. Пускать в огород не следует, по-моему, не только козлов, но и слонов: потопчут. Но есть лица, сотрудничество которых в высокой степени желательно. Это в первую голову Вяч. Иванов, Белый, Блок, Рачинский, С. Соловьев» [Там же], — писал С. Дурьлин С. Боброву.

Во-вторых, как и в случае «Трудов и дней», ни о какой окупаемости журнала речи быть не могло. Издавать его предлагалось в складчину, естественно, без выплаты гонораров авторам: «Финансовая сторона “Лирики” — самая слабая. Мы с Юлианом<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Подробнее об истории журнала «Труды и дни» см.: [Лавров: 191–211].

<sup>5</sup> Юлиан Анисимов.

решили от наших скудных средств вносить ежемесячно по 20 р. – 40 р. Остальные 20 р. – 30 р. (мы рассчитываем, что № будет стоить от 60 до 70 р., верные 60 р.), мы надеемся, будут вносить другие сотрудники и знакомые (рубля 3 обещала Вера Николаевна, еще кое-кто). <...> Подписка может дать рублей 200 *taximum* (за год (кроме июня–июля) 10 №, ц. 1 р. 50 к.). Надо вычитать отсюда почт<овые> расходы (40 к. за экземпляр), конторские, и проч. Гонорар, конечно, невозможен. В *крайнем* случае — придется закладывать жен и детей» [Дурылин 1913б: 13].

В-третьих, подобно «Трудам и дням», журнал «Лирики» должен был иметь ярко выраженную теоретическую направленность, о чем свидетельствует факт обсуждения С. Дурылиным и С. Бобровым возможности публиковать на страницах журнала теоретико-литературоведческие исследования и статьи культурологического характера. Так, представляя состав первого номера, С. Дурылин писал: «Переводы и статья — хотелось бы — о Рильке — Юлиана. Моя статья “О лирическом пути” <...> Есть у меня неизд<анные> стихи А. Добролюбова, неизвестные Лернеру сведения о Пушкине (правда, ничего особенного), — все это пойдет в дело... <...> Я уверен, что вы, кроме стихов, дадите и статьи, и статью и переводы Рембо (что очень желательно), но еще желательнее ваши переводы из Лерберга — и статью бы, статью!» [Там же].

Однако при общем типологическом сходстве с «Трудами и днями» были и различия, вызванные, вероятно, желанием участников кружка, с одной стороны, исправить недостатки «мусагетовского» издания, а с другой — подчеркнуть и упрочить свою позицию на литературной арене. Если «Труды и Дни» были сугубо теоретическим журналом, то стремящиеся найти своего читателя поэты «Лирики» готовы были отдать четверть всего объема поэзии: «<...> 32 страницы желательно, пользуясь выгодными, т. е. уборыстыми, шрифтами, 16 отводить статьям, 8 — хронике и библиографии и 8 — стихам» [Там же].

Очевидно, что не менее важную роль должен был играть и библиографический отдел. Для первого номера С. Дурылин предлагал написать: «о “Жемчужных светилах” Сологуба, “Цвет<ни>ке> царевны” <С.> Солов<ьева>, “Нео-футуристах” <...> об Эльснер [так! — Е. Г., Е. З.] (ругань), Шершеневиче (ругань), Игоре Север<янине>» [Там же]. Таким образом, подчеркнув преем-

ственность по отношению к старой символистской школе, журнал четко обозначил и своих идеологических врагов — футуристов и нео-футуристов. В этом «Лирика» ориентировалась на успешный опыт более раннего символистского издания, а именно — журнала «Весы». Обязательным условием С. Дурылина и Ю. Анисимова было привлечение к сотрудничеству Эллиса. При этом С. Дурылин специально оговаривал форму его участия: «<...> в пределах его бывлой деятельности в защиту символизма в “Весях”» [Дурылин 1913б: 13]. На Эллиса, таким образом, возлагалась задача отстаивать интересы символизма, к чему, по мнению С. Дурылина, все остальные участники кружка не были способны в должной мере: «Эллис нужен Лирике: защита позиций символизма в ней — нуждается в нем, ибо ни Вы, ни Ю., ни я, ни Соловьев не преданы *первее* всего этой позиции: для вас вопросы чистого лиризма, техники, лиротворчества явно приматствуют над остальными, для меня — религиозного начала в искусстве, для Соловьева — “русское возрождение”, Садовского — “пушкинианство” и т. д.» [Там же: 16].

Эллис, так горячо поддерживаемый С. Дурылиным, к тому времени уже пережил мировоззренческий кризис<sup>6</sup> и был приверженцем религиозно-мистической поэзии «младших» символистов в ее ортодоксально-католическом изводе<sup>7</sup>. Позиция Эллиса была близка постулатам дурылинской статьи «О лирическом волнении». Безусловный авторитет Эллиса в среде «Молодого Мусагета» способствовал тому, что именно ему было предложено написать программную статью для будущего журнала<sup>8</sup>. Однако такое

---

<sup>6</sup> Увлечшись идеями Р. Штейнера еще в 1910 г., Эллис, уехав за границу, продолжал пропагандировать их в рядах «Мусагета». Однако с 1912 г. поэт постепенно разочаровывается в выбранном пути, и к лету 1913 г. он окончательно отходит от штейнерианства (о чем свидетельствуют его книга стихов «Арго» и трактат “Vigilemus!”).

<sup>7</sup> «Христианская поэзия — мой заветный идеал», — писал Эллис Дурылину [Эллис: 39].

<sup>8</sup> Об этом свидетельствуют вопросы, которые Эллис задает Дурылину. Его интересуют: «1) Проектируемый состав и тон будущих NN; 2) Состав сотрудников; 3) Организ. редактирований; 4) Приблизительный размер N.» [Эллис: 23] — то есть те вопросы, которые важны не рядовому автору журнала, а сотруднику, собирающемуся

положение дел вызвало протест со стороны С. Боброва. Оставив в стороне полемику С. Боброва и С. Дурылина относительно фигуры Эллиса, отметим только, что программную статью он так и не написал и ни один номер журнала «Лирика» не увидел свет. Работы С. Боброва и С. Дурылина, обсуждаемые в переписке и предполагавшиеся для собственного журнала, позже были опубликованы в «Трудах и днях»<sup>9</sup>, однако это стало не столько достижением бывших «лириков», сколько следствием ряда издательских проблем «Трудов и дней».

Таким образом, неосуществившийся проект журнала в книгоиздательстве «Лирика» явился ярким примером попыток русского символизма продлить свое пребывание в центре литературного процесса. «Лирики» стремились синтезировать наиболее успешный опыт предшественников (в первую очередь «Весов» и «Трудов и дней») и, сохраняя общее направление символистских поисков, создать конкурентоспособный и в то же время элитарный журнал. Однако этим идеям не суждено было воплотиться в силу неактуальности отстаиваемых позиций, а также ввиду недостаточности творческого потенциала большинства участников группы.

«Поиски нового на старых путях»<sup>10</sup> заведомо были обречены на провал, и первым из числа «Молодого Мусагета» это почувствовал С. Бобров. В начале 1914 г. вместе с Б. Пастернаком и Н. Асеевым он покидает «Лирику» и образует литературную группу «Центрифуга»<sup>11</sup>. Спустя несколько месяцев новое литературное объединение выпустило первый альманах — «Руконог», где помимо стихов были помещены манифест группы под названием «Грамота» и программный текст «Турбопэан», а также литературно-критические статьи острополемического характера, содержащие резкие выпады в адрес кубофутуристов. Таким образом, «Руконог» стал реализацией журнально-издательских идей «Лирики», однако в модернизированном виде, выдвинув на пер-

---

принимать деятельное участие в его жизни и во многом определяющего его судьбу.

<sup>9</sup> См.: [Дурылин 1914: 151–156; Бобров 1914а: 159–163; Бобров 1914б: 164–167].

<sup>10</sup> Выражение В. Брюсова: [Брюсов: 21].

<sup>11</sup> Подробнее о ней см.: [Флейшман: 521–543].

вый план вопрос формы литературного произведения и техники поэтического творчества<sup>12</sup>.

В библиографическом обзоре «Руконога» содержалась информация о судьбе книгоиздательства «Лирика»: «1-го марта к-во “Лирика” ликвидировало свою деятельность. Два течения в этом к-ве, весьма ясно означившиеся за последнее время, в конце концов разбили его на две части. Одна из них организовалась под именем к-ва «Центрифуга», другая, по слухам, намерена принять имя “Стрелец”. <...>» [Руконог: 40]. К сожалению, о судьбе «Стрельца» ничего не известно, но уже из «астрономического» названия этой группы очевидно, что ее участники позиционировали себя преемниками символистских традиций книгоиздательства «Скорпион» и журнала «Весы».

Итак, на примере деятельности «Лирики» отчетливо видны пути литературных поисков, которые предпринимали «дети символизма»: одни (С. Дурьлин, Ю. Анисимов) в своем творчестве продолжают намеченное «Трудами и днями» развитие мистикорелигиозного направления в искусстве, однако остаются без внимания читателей и критики и вынуждены искать внепоэтические формы самореализации. Другие (С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак), переосмыслив символистское наследие, отстаивают право художника на творческий произвол, проявляют внимание к формально-языковой составляющей литературного произведения, обращаются к экспериментам с ритмом и метром, сближаясь в этих опытах с футуристами и тем самым обеспечивая возможность дальнейшего участия в литературном процессе.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бобров: *Бобров С.* О лирической теме // Труды и дни. 1913. Тетрадь 1–2. С. 116–137.
- Бобров 1914а: *Бобров С.* Т. Гофман и Профессор эстетики // Труды и дни. 1914. Тетрадь 7. С. 159–163.
- Бобров 1914б: *Бобров С.* Новое об эпитете // Труды и дни. 1914. Тетрадь 7. С. 164–167.

---

<sup>12</sup> Неслучайно следующим изданием «Центрифуги» стала брошюра С. Боброва «Лирическая тема. XVIII экскурсов в ее области», явившейся переизданием его статьи из «Трудов и дней» [Бобров 1914в].

- Бобров 1914в: *Бобров С.* Лирическая тема. XVIII экскурсов в её области. М., 1914.
- Брюсов: *Брюсов В. Я.* Год русской поэзии (апрель 1913 г. – апрель 1914 г.). Продолжатели // *Русская мысль*. 1914. № 7. С. 21.
- Дурылин 1913а: *Дурылин С.* О лирическом волнении // *Труды и дни*. 1913. Тетрадь 1–2. С. 111–115.
- Дурылин 1913б: *Дурылин С.* Письма Боброву С. П. // РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 2. Ед. хр. 495.
- Дурылин 1914: *Дурылин С.* Луг и цветник: О поэзии Сергея Соловьева // *Труды и дни*. 1914. Тетрадь 7. С. 151–156.
- Крафт: *Крафт К. Ф.* Письмо к Метнеру Э. К. 1912 сент. 15 // ОР РГБ. Ф. 1667. Карг. 14. Ед. хр. 23.
- Лавров: *Лавров А. В.* Труды и дни // *Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917 гг.* Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984.
- Лирика: *Лирика*. Первый альманах. М., 1913. С. 191–211.
- Пастернак: *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: Материалы к биографии. М., 1989.
- Руконог: *Руконог*. М., 1914.
- Флейшман: *Флейшман Л.* История «Центрифуги» // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М., 2006.
- Шруба: *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов. Словарь. М., 2004.
- Эллис: *Эллис*. Письма Дурылину С. Н. // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 928.

## ФИЛЬМЫ ВЛАДИСЛАВА СТАРЕВИЧА 1910-х ГОДОВ: ИНСТРУМЕНТЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕЦЕПЦИИ И МИФОЛОГИИ АВТОРА

Анастасия Блюм  
(Санкт-Петербург)

В период с 1912 по 1913 гг. под маркой кинофабрики «Акц. о-во А. Ханжонков и К<sup>о</sup>» Владислав Старевич выпустил серию фильмов в технике объемной мультипликации. Объединение этих картин в серию в достаточной степени условно, оно взято мной из современной им периодики и основано на том, что во всех семи фильмах действует практически одинаковый набор персонажей. Большая часть этих картин представляет собой пародию на популярные кинематографические жанры 1910-х гг.: историческую костюмированную драму («Прекрасная Люканида, или война усачей и рогачей»), мелодраму на современный сюжет («Мечь кинематографического оператора»), документальный фильм о животных («Веселые сценки из жизни животных») и драму из жизни цирковых артистов («Четыре черта», не сохранился). Объектом пародирования в еще одном фильме «Авиационная неделя насекомых» является популярный аттракцион начала века — авиационное шоу, которое традиционно записывалось на киноплёнку. К этому же периоду относятся фильм-сказка «Рождество обитателей леса» и экранизация одноименной басни «Стрекоза и муравей».

Основной пародийный прием этих картин заимствован именно из басенной традиции — персонажами являются животные, точнее — насекомые и амфибии (лягушки). Судя по дневникам режиссера и редким воспоминаниям его коллег, куклы Старевич изготовлял сам, используя панцири настоящих насекомых, проволочную основу и резину.

Источником информации о серии до ее выпуска в прокат были регулярные анонсы в журнале «Вестник кинематографии», принадлежавшему тому же акционерному обществу А. Ханжонкова, что и кинофабрика, на которой они снимались. Там же печатались и короткие заметки после важных показов — например,

на открытиях новых первоэкранных кинотеатров. Серия анимационных фильмов Старевича 1912–1913 гг. представлялась публике в анонсах и рекламных текстах как «разыгранная насекомыми», техника их производства не освещалась. В условиях жесткой конкуренции на кинематографическом рынке в раскрытии метода съемки не были заинтересованы ни выпускающая фирма, ни сам автор. Несмотря на то, что существовала практика описания сложного и/или новаторского метода съемки в рекламных целях, Старевич избрал другую стратегию — подогреть зрительский интерес к серии, выдавая ее за аттракцион с дрессированными животными. Начиная с первого анонса анимационная серия была представлена как снятая с натуры:

На днях т. д. А. Ханжонков и К<sup>о</sup> выпускает в свет серию в высшей степени замечательных картин *из жизни* <Здесь и далее курсив наш. — А. Б.> жуков, стрекоз, мотыльков, лягушек и проч. твари. Может быть, покажется странным, но это факт, в картинах, кстати сказать, полных содержания, участвуют *живые импровизированные актеры* — насекомые и амфибии. В первой картине под названием «Авиационная неделя» — жуки-авиаторы на крошечных аэропланах совершают полеты со всем соответствующим штатом. <...> В одном месте картины буквально поражает *дрессированная* стрекоза, стоя на розе, ничтоже сумняшеся, вертящая ручку крошечного съемочного аппарата и снимающая летящую около бабочку. Все снято, конечно, в увеличенном виде, все удивляет, захватывает оригинальностью и новизной [Вестник 1912/26: 13].

В короткой заметке о картине «Прекрасная Люканида», второго фильма серии, снова подчеркивается пресловутая «оригинальность» и «новизна» (общие места кинорекламы начала века), но с важным дополнением: «Разыгрывается жуками целая “потрясающая” драма с романом и кровопролитной войной и даже поэзией. Картина настолько необычайна, настолько нова и оригинальна по замыслу, что *ставит в тупик даже специалистов кинематографического дела*» [Вестник 1912/28: 16]. Замечание о тупике, в который якобы попали специалисты кинематографического дела, требует комментария. Техника объемной мультипликации не имела широкого применения в России до Старевича, но была известна специалистам. Если что и могло поставить их в тупик, то это оригинальный метод изготовления кукол и плавность их движения в кадре, требовавшие от мультипликатора выдающегося

терпения. Такая интерпретация подтверждается короткой рецензией на «Прекрасную Люканиду» в другом киножурнале, очевидно, более независимом в своем отношении к картине, чем «Вестник кинематографии»: «Картина настолько интересна и трудна в техническом отношении, что только *особенный любитель* мог заняться такой сложной и трудной работой. Картина эта будет пользоваться на рынке исключительным успехом» [Кине-журнал: 18].

В 1912–13 гг. фильмы отечественного производства редко выходили в зарубежный прокат. Интерес иностранных прокатчиков вызывали, в первую очередь, видовые и этнографические отечественные картины. Работы Старевича были редким примером игрового кинематографа из России, который пользовался успехом за границей. Об этом свидетельствуют мемуарные источники, периодика и биографии [Martin: 49]. «Вестник кинематографии», разумеется, писал об этих успехах, печатал репортажи с зарубежных показов и публиковал отзывы иностранной прессы<sup>1</sup>. В одном из таких текстов автор британской газеты “Evening News” задается вопросом о технике создания картины («Прекрасная Люканида»). Здесь, как и в самом первом анонсе серии, снова говорится о выдающихся способностях дрессировщика, заставившего животных «играть» на экране, однако эксплицитно задается и некая альтернатива этой версии:

Как это сделано? Никто из видевших картину не мог этого объяснить. Если жуки *дрессированы*, то *дрессировщик* их должен быть человеком волшебной выдержки и терпения. Что действующие лица именно жуки, это ясно видно при внимательном рассмотрении их внешности. Как бы то ни было, мы стоим лицом к лицу с поразительнейшим явлением нашего века. Ничего подобного не видано на фильме до сего времени... [Вестник 1912/37: 20].

Приведенная цитата также требует развернутого комментария. К 1912 г. техника съемки насекомых в живой природе была уже достаточно развита и освоена операторами. В киножурналах постоянно печатали программы грядущих выпусков, в которых содержалась информация практически обо всех новых картинах

---

<sup>1</sup> На данный момент у нас нет возможности проверить соответствие этих переводов оригиналам, что несколько не мешает, однако, исследовать их функционирование в российской прессе.

крупных зарубежных и отечественных кинофабрик, выходящих в отечественный прокат. Из этих программ мы знаем, что документальные картины из жизни животных, в том числе насекомых и амфибий, а также микробов и других простейших организмов были почти в каждом новом выпуске. В одном из номеров «Кинезурнала» за 1912 г. даже были напечатаны советы операторам по съемке летающих насекомых в естественной среде. Примеры объемной мультипликации, как мы уже говорили, к 1912 г. были уже известны: это, в первую очередь, французские картины Эмиля Коля и английские Джеймса Стюарта Блэктона. Идея объемной мультипликации с персонажами-насекомыми также не была оригинальной. Подобные анимационные вставки можно увидеть, например, в картине «Золотой паук» Сегундо де Шомона, выпущенной в 1909 г. французским отделением «Бр. Пате»<sup>2</sup>. Таким образом, говоря о том, что «ничего подобного еще не видано на фильме до сего времени», автор “Evening News” либо действительно имеет в виду уникальный метод дрессировки жуков, либо, что вероятнее, маскирует под этой формулировкой свое восхищение проделанной работой по изготовлению и анимированию кукол.

В приведенной цитате отмечается мастерство и терпеливость дрессировщика, но автор фильма не обозначен. В анонсе третьей картины серии «Веселых сценок из жизни животных» акцентируется уже не искусность дрессуры, а естественность поведения животных. При этом «дрессировщика» из предыдущего анонса сменяет удачливый оператор: «Нашему оператору удалось подсмотреть ряд забавных сценок из жизни животных и запечатлеть их на фильме: посмотрите, как уморительно ссорятся птенчики в гнезде, как сова спорит с вороной из-за куска мяса, как купается ворона и проч., и проч.» [Вестник 1912/33: 30]. Содержание фильма, по крайней мере, в том виде, в котором он дошел до нас, отличается от этого описания. Персонажами вновь являются насекомые, а главной из «веселых сценок» становится музыкальный концерт в исполнении жуков и кузнечиков. Одним словом, о естественности поведения животных говорить не приходится. То, что описание картины находится так далеко от ее реального содержания, наводит нас на мысль, что текст либо писался чело-

---

<sup>2</sup> На данный момент нам не встречалось никаких свидетельств, видел ли этот фильм Старевич.

веком, который ее не видел, либо точное соответствие просто не входило в его задачу. Последнее представляется нам более вероятным и подтверждает тезис о выбранной рекламной стратегии — выдать анимационную серию за натурную.

Итак, в разобранных выше анонсах и рецензиях упоминается либо выдающийся дрессировщик, либо некий трудолюбивый любитель, либо предприимчивый оператор. Вопрос о постановщике поднимается лишь однажды в переводной рецензии, и ни в одном из текстов не упоминается его имени. Казалось бы, эта деталь не является значимой, потому как имен постановщиков (или тем более операторов) не было и в описаниях других картин. В анонсах и на афишах отечественных и зарубежных фильмов отмечалось только участие звездных актеров, «королей экрана», таких как Аста Нильсен или Макс Линдер. Даже заметку о преподнесении картины «Стрекоза и муравей» Цесаревичу Алексею, за которую кинофабрика была удостоена Высочайшей благодарности, сопровождает только имя фабриканта Ханжонкова. То, что в этих текстах имя автора фильмов не афишировалось, а сам он скрывался за фигурой дрессировщика или оператора, также вполне соответствовало линии, которую выбрала выпускающая фирма для продвижения цикла картин «из жизни жуков, стрекоз, мотыльков, лягушек и прочей твари».

Авторство Старевича начало отмечаться в анонсах только с середины 1913 г., т. е. почти через полтора года после выпуска первой картины серии. Имя автора стало сразу же сопровождаться эпитетами «маг» и «чародей», хотя и взятыми в кавычки. Описание последней картины цикла носит явно ироничный характер и в то же время свидетельствует о закреплении за режиссером определенной репутации, не лишенной налета мистики:

Картина «Четыре чорта» в целом и в деталях воспроизведение нашумевшей когда-то драмы того же названия по роману Германа Банга, но с участием новых «артистов» не от мира сего: лягушек, крыс и насекомых. Поставлена «драма» так, как может ставить изумительный мастер на такие шутки, «маг и чародей» Старевич, и не удивительно, если в конце концов нам покажут драму или комедию из жизни... микробов [Вестник 1913/18: 15].

Старевич так и не снял фильма о микробах. До самого отъезда во Францию он занимался производством преимущественно натур-

ных фильмов. Первое появление его имени на журнальной афише связано как раз с его деятельностью на этом поприще (в связи с постановкой картины «Страшная месть» 1914 г.). Репутация режиссера в профессиональной среде также укрепилась не сразу. Сначала он приобрел известность как специалист по трюковым и комбинированным съемкам. В 1913 г. он сделал анимационную вставку в научно-просветительский фильм «Пьянство и его последствия» и был приглашен для съемки прыжка главной героини с крыши горящего дома в картине «Невеста огня». Фильм делал главный конкурент фабрики Ханжонкова на отечественном рынке — фирма «Бр. Пате». Приглашение Старевича на съемку — значимый показатель, так как в штате фирмы традиционно было много иностранных постановщиков и операторов, в первую очередь, французских, кинематографический опыт которых был несравнимо больше, чем у российских специалистов. Несмотря на это, для съемки опасного эпизода потребовался именно Старевич. Актриса Софья Гославская, исполнительница главной роли, утверждала, что в московской кинематографической среде он был известен под прозвищем «алхимик» (т. е. обладатель тайного знания) [Гославская: 93].

По воспоминаниям коллег по кинофабрике, Старевич непрерывно экспериментировал и изобретал новые методы трюковых съемок, постановки камеры и декораций, в том числе, усваивая и перерабатывая то, что видел на экране в зарубежных фильмах. При этом он не любил делиться своими секретами. По свидетельству художника Бориса Михина, двери в его мастерскую практически всегда были закрыты. Не раскрывая своей оригинальной техники, Старевич к тому же охотно поддерживал бытовавшие легенды о себе и о своих персонажах. Из воспоминаний того же Михина известен эпизод с одним неудавшимся интервью, на которое режиссер поначалу дал согласие:

— Нам известно, что такие животные и насекомые плохо поддаются дрессировке. Нас интересует, каким методом вы их дрессируете. Дуровским? Как вы их кормите и когда? До съемки или после и чем именно?

<...> Старевич стоял с невозмутимым видом, насмешливо улыбался и, подмигнув мне с видом: «смотри не выдавай!», — сказал:

— Что? Вы хотите, чтобы я открыл вам секрет моей дрессировки? Никогда! Слышите — никогда!.. [Михин: 121].

Ореол таинственности, который создавал Старевич вокруг своих кукол и съёмочного процесса, а также соответствующая риторика описаний его картин в киножурналах в целом породили вокруг фигуры мультипликатора разветвленную мифологию. Ситуация вокруг выпуска анимационной серии 1912–1913 гг. из жизни насекомых является редким примером счастливого совпадения интенций выпускающей фирмы, выразившихся, в первую очередь, в текстах журнала «Вестник кинематографии», с личными амбициями и склонностями автора. Такая ситуация позволяет исследовать, каким образом функционировали зрительские, журналистские и профессиональные конвенции раннего отечественного кинематографа.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Вестник 1912/26: Вестник кинематографии. 1912. № 26. 1 янв.  
Вестник 1912/28: Вестник кинематографии. 1912. № 28. 1 февр.  
Вестник 1912/33: Вестник кинематографии. 1912 г. № 33. 16 апр.  
Вестник 1912/37: Вестник кинематографии. 1912. № 37. 16 июня.  
Вестник 1913/18: Вестник кинематографии. 1913. № 18. 7 сент.  
Вестник 1913/21: Вестник Кинематографии. 1913. № 21. 19 окт.  
Гославская: *Гославская С. Е.* Записки киноактрисы. М., 1974.  
Кине-журнал: Кине-журнал. 1912 г. № 3. 8 февр.  
Михин: *Михин Б.* Художник-чудесник // Искусство кино. 1961. № 8. С. 119–126.  
Martin: *Martin L. B., Martin F.* Ladislas Starevitch: 1882–1965. Paris, 2003.

## ТЕМА ИСТОРИИ В СТИХОТВОРЕНИИ Б. ПАСТЕРНАКА «ЛЮБКА»

Мария Канатова  
(Тарту)

Тема истории интересует Б. Пастернака уже начиная с третьей книги его стихов «Сестра моя жизнь» (1922). Своеобразным итогом размышлений поэта об истории явился роман «Доктор Живаго» (1955).

В 1924 г. выходит ранняя редакция поэмы «Высокая болезнь», в 1927 г. выходит поэма «Девятьсот пятый год», печатается по главам поэма «Лейтенант Шмидт», с 1925 по 1930 г. печатается стихотворный роман «Спекторский». Во всех этих произведениях отчетливо обозначена историческая тематика. Подчеркнутая документальность отдельных глав поэмы «Девятьсот пятый год» также была отмечена современной поэту критикой и исследователями (см. [Пастернак 2012: 283; Поливанов: 62–72]).

Однако в 1927 г., работая над «Спекторским», Пастернак также пишет ряд стихотворений, которые посылает в альманах «Земля и фабрика», приуроченный к десятой годовщине Октябрьской Революции. Это стихотворения «Пространство», «Приближение грозы», «Ландыши», «Сирень» и «Любка». В этих стихах нет ни той документальности, которая появляется в поэме «Девятьсот пятый год», ни реальных исторических лиц, как в «Лейтенанте Шмидте». В них вообще не упоминаются исторические события, которым посвящен юбилейный сборник. Если бы Пастернак не посылал стихотворения в сборник, и у нас не было бы его писем, где он комментирует эти стихотворения, было бы очень сложно разглядеть в них историческую тематику.

В письме от 29 августа 1927 г. редактору юбилейного альманаха С. А. Обрадовичу Пастернак отмечает, что не собирался писать юбилейных стихов намеренно, но в его замыслы и так «входило провести свой материал, поэтический и повествовательный именно через его (Октября) атмосферу» [Пастернак 2005: 71]. Пастернак предлагает редактору два варианта юбилейных подборок. Это перечисленные нами выше «антологические», как он сам

определяет, стихотворения, или цикл «исторического характера», вышедший позже под заглавием «К Октябрьской годовщине» (1927). Обрадович выбрал из «антологических» стихов «Пространство», «Ландыши» и «Сирень», а исторический цикл печатать не стал.

Предметом нашего анализа станет «антологическое», «ботаническое» стихотворение «Любка», которое нам кажется самым любопытным с точки зрения темы истории. Стихотворение «Пространство» мы уже разбирали [Канатова], а к остальным стихотворениям надеемся обратиться в будущих работах. В данной статье мы попытаемся разобрать стихотворение «Любка» и понять, как в нем представлена тема истории.

В нашем распоряжении три варианта стихотворения, созданные примерно в одно время — в июле–августе 1927 г. Первый вариант Пастернак отправляет Обрадовичу и называет этот текст «недоделанным» и «недописанным» [Пастернак 1965: 595]. Вторым вариантом поэт отправляет сестре Жозефине в письме от 13 июля, сообщая, что это отрывок еще не отделан [Пастернак 2005: 133–134]. Третий вариант, сохранившийся в собрании В. Орлова, самый длинный [Пастернак 1989: 547]. Именно этот вариант нам кажется самым интересным в связи с нашими задачами.

#### Любка

Недавно этой просекой лесной  
Прошелся дождь, как землемер и метчик.  
Лист ландыша со сплющенной блесной.  
Тугие капли в сонных рыльцах свечек.

О них и речь, холодным сосняком  
Задоренных до солнца в каждой мочке.  
Они живут, селясь особняком,  
И даже запах льют поодиночке.

Когда на дачах пьют вечерний чай  
И день захлопывает свой гербарий,  
Пытаются они озорничать  
В порядочном кругу иван-да-марьи.

Цветов ничтожных мира, может быть,  
Они всего ничтожнее, пока в них  
Не сходит ночь, которой полюбить  
Ни девственник не в силах, ни похабник.

Дыша внушеньем диких орхидей,  
 Кто пряностью не поперхнетя? Разве  
 Один поэт, ловя в их духоте  
 Неведенье о чистоте и грязи.

Зовут их любкой. Александр Блок,  
 Сестра, жена и сын — ночной фиалкой.  
 Зовет и город, да и я далек  
 От истины — и мне ее не жалко.

При первом чтении этот текст представляется стихотворением о природе, о цветах после дождя. Внимательному читателю бросается в глаза каламбур Любка (имя) — любка (название цветка), заглавие заставляет читателя ожидать появления героини с именем Люба. Заметна еще одна параллель «любка» — «любовь». Читатель вспомнит и поэму Блока «Ночная фиалка», и увлечение Пастернака ботаникой, его особое внимание к образам растений в стихах. Однако обратимся, прежде всего, к комментариям, которыми сопровождает Пастернак в письмах свои стихи, а затем перейдем к подробному анализу стихотворения.

В том же письме Обрадовичу Пастернак так определяет свое историческое видение Революции:

*<...> исполнение этой темы было бы сильнее только в том случае, если бы, например, в большой прозе Октябрь был бы отодвинут еще больше вглубь, и еще больше, чем в данных стихах, приравнен к горизонту и отождествлен с природой, с сырой тайной времени и его смен, во всем их горьком неприкрашенном разнообразии* <курсив наш. — М. К.> [Пастернак 2005: 71].

Таким образом, поэт склонен видеть в Революции не событие, диссонирующее с прошлым и будущим (как было принято описывать в литературе это событие в двадцатые и последующие годы), а естественное явление, подобное миру природы, определяющее исторический день, и являющееся одновременно его фоном.

18 сентября 1927 г. Пастернак посылает М. И. Цветаевой те же стихи, кроме «Любки». Стихи он комментирует в письме так:

В ощущении, история у меня вернулась в природу, где ей и подобает быть <...>.но ты мне скажешь, <...> не есть ли это модифицированный Ходасевич, т. е. не пришел ли я, дав возобладать над собою Гётеански-Тютчевской стихии, исторически тяготевшей над самым ме-

стом<sup>1</sup> (Абрамцево и Мураново!), к какому-то подобию Ходасевичева классицизма [Пастернак 2005: 79].

В этом комментарии Пастернак снова подчеркивает сходство законов природы и истории и свое видение истории как части природы. Под «Гетеански-Тютчевской стихией» поэт, скорее всего, имеет в виду поэтические традиции, созданные Гете и Тютчевым. Подобная оглядка на литературную традицию соотносится с желанием Пастернака воспринимать Революцию как часть многомерного исторического процесса. Словосочетанием «Ходасевичев классицизм» Пастернак несколько иронически определяет чуждую ему поэтику, вместе с тем, встраивая и ее в традицию: воздействие «Гетеански-Тютчевской стихии» приводит к «Ходасевичеву классицизму».

Определение «антологические», которое дает Пастернак своим стихам, противопоставляя их собственно историческим текстам, можно объяснить, во-первых, его видением Революции как «особенности воздуха», отождествленной с природой, как события, пронизывающего повседневную жизнь и органично в нее встраивающегося; во-вторых, его восприятием Революции как звена истории, а не отдельным событием. Рассуждения поэта о литературной традиции также коррелируют с определением, которое он дает своим стихам. В письме М. Горькому от 10 октября 1927 г. Пастернак объяснял, что в поэме «Девятьсот пятый год» «революционную тему» брал «исторически, как главу меж глав, событие меж событий» [Поливанов: 81]. По свидетельству современника, Пастернак, выступая на встрече с Горьким в редакции «Красной Нови» 9 июня 1928-го г., говорил о том, что «нельзя литературе ограничиваться хотя бы и столь великим по своему значению отрывком времени» (цит. по: [Флейшман: 95–97]). На наш взгляд, это свидетельство соотносится с приведенными выше цитатами из писем.

Как мы видим из приведенных цитат, Пастернак постоянно сравнивает историю и природу, говорит о том, что события Ок-

---

<sup>1</sup> Слова Пастернака о стихии, «тяготеющей над местом», объясняются так. Семейство Пастернаков проводит лето в деревне Мутовки неподалеку от Абрамцева (в XIX веке — усадьба С. Т. Аксакова, место, куда съезжались литераторы, в том числе, Пушкин). Неподалеку от Мутовок находится и Мураново, усадьба Тютчева.

тября — явление природы. Тема взаимоотношения истории и природы в текстах Пастернака не раз рассматривалась исследователями. Так, например, В. Н. Альфонсов в книге «Поэзия Бориса Пастернака» пишет:

Поэт <...> «испытывал» эпоху на предмет ее природной органичности, бесспорности, <...> наглядности <...>. Природа у Пастернака <...> предстает в качестве примера, образца <...>. История сама подобна природе, она прорастает, как природа [Альфонсов: 92–96].

Исследователь считает, что история у Пастернака сопоставлена с природой, существует по ее законам, но человек живет не в природе, а в истории.

Д. Л. Быков, обращая внимание на другую сторону соотношения истории и природы в творчестве Пастернака, пишет: «Конфликт истории и природы прослеживается у Пастернака на каждом шагу» [Быков: 90].

По нашему мнению, в рассматриваемом тексте история у Пастернака вписывается в природу. Однако в этом стихотворении, как мы хотим показать, представлен не конфликт истории и природы, а конфликт взглядов наблюдателей на историю и природу.

Перейдем к анализу стихотворения по строфам. Стихотворение написано пятистопным ямбом. В первой строфе противопоставляются образы дождя и растущих на просеке цветов. Просека — это очищенная от деревьев узкая полоса земли в лесу, предназначенная для дороги, для обозначения какой-нибудь границы. Дождь идет над просекой, земля становится мокрой и темнеет — наблюдателю кажется, будто дождь размечает землю, подобно землемеру, занятие которого — снимать на план части земной поверхности. Дождь, падая на тропинку, «проходит» по ней, как человек, идущий по лесу. На наш взгляд, образ дождя-землемера может быть соотнесен с образом лесника из стихотворения «История» [Пастернак 1989: 548]. И землемер, и лесник — профессии, связанные с природой: с землей и растениями. В стихотворении «История» образ лесника становится персонификацией страшного исторического события. В стихотворении «Любка» дождь как бы «вводит» героя-наблюдателя в мир природы, останавливает его внимание на цветке любки («Тугие капли в сонных рыльцах свечек. // О них и речь...»). Подобное происходит и в стихотворении «Пространство» [Канатова]. Дождь, как мы уже

сказали, противопоставлен цветам любки, он упорядочивает пространство, тогда как любка «озорничает». Появление ландышей, возможно, неслучайно — этим цветам посвящено отдельное «ботаническое» стихотворение «Ландыши».

В первой строфе любка не называется, но из характеристики в начале второй строфы мы понимаем, что именно этот цветок — главный образ стихотворения. Цветы любки визуальнo напоминают зажженные свечи. Свеча появляется и в стихотворении «Пространство» в связи с темой истории и творения истории.

Во второй строфе цветы противопоставлены образу «холодного сосняка». Здесь Пастернак использует диалектизм: «задоренный» — это страдательное причастие от глагола «дорить». С одной стороны, согласно словарю Даля, «дорить» — это дарить. Сосны пропускают солнечный свет, который ложится на цветы — «одаривают» цветы солнечным светом. С другой стороны, причастие задоренный образованно от глагола задорить в значении «раззадоривать, подстрекать». Это значение коррелирует со значением образа из следующей строфы — когда цветы начинают «озорничать». Сосняк задирает цветы любки, которые на это реагируют — на них начинает играть солнце. Сосняк же остается холодным, равнодушным. Дождь упорядочивает пространство, размечая землю, сосняк «дозирует» солнечный свет. Это силы, определяющие и регулирующие жизнь цветов. Мочки цветов — это зрительный образ, лепестки любки напоминают мочки ушей. Мочка — это часть человеческого тела, цветы «живут» и «селятся», они очеловечиваются в стихотворении. В этой строфе подчеркивается обособленность цветов от остальных растений, в следующей — их «неподобающее поведение», в четвертой строфе они вообще называются «ничтожными». Перед нами цветок — своеобразный «изгой» среди растений до той поры, пока не приходит его время.

В третьей строфе упоминается «вечерний чай» «на дачах». Этот образ связывает в стихотворении мир природы и мир людей, однако неопределенно-личная конструкция предложения не вводит нас в мир людей, мы продолжаем наблюдать растения. День, захлопывающий свой гербарий — это, возможно, метафорическое описание темноты, скрывающей из виду цветы и уподобленной человеку, захлопывающему собрание засушенных растений. Эта метафора также может напоминать о том, что некоторые цве-

ты с наступлением вечера закрываются. Упоминание именно иван-да-марьи неслучайно. Иван-да-марьей (или марьянником дубравным) в народе чаще всего называют *Melampyrum nemorosum*. Цветок этот внешне похож на любку: на длинном стебле у него располагается большое количество цветков. Видимо, он начинает закрываться вечером — «засыпать» (или же его просто скрывает темнота), и поэтому он назван в стихотворении «порядочным», а любка — ночная фиалка — наоборот, к ночи начинает усиленно источать аромат и заметна для наблюдателя, несмотря на темноту. «Поведение» иван-да-марьи соотносится с поведением добропорядочных дачников, пьющих вечером чай. Внешнее сходство цветов подчеркивает их различное «поведение». «Парное» название цветка также противопоставляется любке-«изгою».

В четвертой строфе описывается преобразование цветка любки к ночи. (Напомним, что цветок называется ночной фиалкой). Примечательно, что ночь символизирует определенные условия, благоприятные для свершения исторических событий. Так, например, в стихотворении «Пространство» герой также наблюдает город, творящий историю ночью, а в поэме «Девятьсот пятый год» революция 1905 г. названа «ночью», которой предшествовал «вечер» революционных и террористических кружков XIX в. Эти условия никто не в силах полюбить, а цветок их принимает («в них <...> сходит ночь»). Е. Б. Пастернак отметил, что строки «Цветов ничтожных мира, может быть, / Они всего ничтожнее...» отсылают к пушкинскому «Поэту»: «И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он» [Пастернак Е. 1997]. С приходом ночи цветок преобразуется, как преобразуется поэт у Пушкина, когда его потребует «к священной жертве Аполлон». Образы «девственника» и «похабника» находят аналогию с «чистотой» и «грязью» из следующей строфы. Если аромат цветка заключает в себе «неведение о чистоте и грязи» (т. е. неразличение добра и зла), то собирательные «девственник» и «похабник» как бы реализуют в своем поведении эти начала, и потому «неведения» им не полюбить.

В пятой строфе цветы, наконец, называются, хотя и не своим именем, а «дикими орхидеями». По-видимому, такое опосредованное название цветка, его разных признаков должно, в частности, подчеркнуть метафоричность его образа. Так же поступает Пастернак с ландышами в стихотворении «Ландыши». В стихо-

творении «Любка» появление конкретного обозначения — орхидеи — возможно, обусловлено их определением «дикие», что соотносится с «неведением о чистоте и грязи» цветка. Образ поэта — так же обособлен в стихотворении, как и цветы. Поэт способен уловить в запахе цветка то, что не удастся другим людям. Неведение о чистоте и грязи (неразличение добра и зла) — это доисторическое состояние (до грехопадения), которое наблюдает поэт, познающий историческое событие. На «невинность» цветов может указывать и их белый цвет, хотя он и не называется (но подразумевается) в стихотворении. Как представляется, строки «...Один поэт, ловя в их духоте // Неведенье о чистоте и грязи» метафорически описывают творческое познание художником истории. Поэт *ловит* неведенье — использование этой лексемы, возможно, говорит о том, что событие в истории не несет для художника нового знания, напротив, он в себе несет отрицание знания, возвращение к доисторическому.

В шестой строфе, наконец, появляются названия цветка — любка и ночная фиалка. О правильном названии цветка спрашивала у Пастернака, разбирающегося в ботанике, сестра поэта, написавшая стихи о ночной фиалке. Пастернак в письме от 24 июня отвечает ей так: «Цветы эти так и называются — ночной фиалкой в обиходе, в продаже и одноименной поэме Блока («И ночная фиалка цветет»), и любкой в русской ботанической номенклатуре» [Пастернак 2005: 129]. Любкой в русской ботанике называют цветок рода *Platánthera*, наиболее часто встречающийся вид — *Platanthéra bifólia*, Любка двулистная. В письме от 13 июля Пастернак присылает сестре стихотворение, как бы отвечая на ее письмо и ее стихи. Автобиографические мотивы появляются и в самом тексте стихотворения Пастернака — это упоминание сестры, жены и сына. Блок и название его поэмы неслучайно появляются в стихотворении Пастернака. На наш взгляд, это упоминание отчасти связано с темой истории. Ночная Фиалка — центральный образ одноименной поэмы Блока (1905–1906) [Блок: 247–257]. Ее герой покидает город, который полон соблазна, лжи и фальши и выходит в вечернее загородное пространство. Он знает, что в это время за городом можно увидеть Ночную Фиалку — «безмятежный и чистый цветок». И действительно, герой узнает Ночную Фиалку в невзрачной девушке, которая оказывается королевной. Девушка прядет, сидя в избе, рядом с древней королев-

ской династией. Фиалка у Блока лилового цвета. Этот цвет в сознании Блока, по мнению С. Ю. Ясенского, «связывался с мировым хаосом, демоническим началом жизни и искусства», «с эсхатологическими мотивами умирания старого мира и наступления нового». Ясенский приводит в своей статье цитату из воспоминаний Андрея Белого. По словам Белого, Блок пытался ему объяснить значение цвета фиалки: «Он пришел к удивительному, очень важному внутреннему знанию» <...> «Знание связалось с восприятием сильно пахнущего фиалкой темно-лилового цвета» [Ясенский: 68]. Белый утверждает, что Блок говорил о «едко-пахучем оттенке», который «увел его от прошедшего» и открыл «новый мир» [Там же].

Воспоминания Белого о Блоке вышли в Берлине в 1922 г., и к 1927-му г. Пастернак вполне мог их прочесть. Свидетельство Белого поясняет такие строки поэмы как: «пронизан был воздух / Зацветаньем Фиалки Ночной», «И продумал я думу столетий», «Слышу волн круговое движенье, / И больших кораблей приближенье, / Будто вести о новой земле». Схожий мотив мы находим в стихотворении Пастернака: ночью цветов начинает сильно пахнуть, его запах, который Пастернак называет «внушением», оказывается сильным, пряным и душистым. И у Блока, и у Пастернака в мотиве вдыхания аромата цветка реализуется классическая поэтическая метафора познания мира. Обращение к блоковскому образу хорошо иллюстрирует пастернаковскую концепцию возвращения истории в природу («где ей и подобает быть»), о которой он пишет Обрадовичу и Цветаевой. Цветы любки, растущие обособленно от других растений и начинающие ночью источать сильный аромат, становятся метафорой неожиданных поворотов в истории, когда событие, до некоторых пор незаметное, невлиятельное вдруг начинает влиять на ход истории, касаться всех («кто пряностью не поперхнет?»).

Согласно пастернаковской метафоре, история движется и творится по природным законам: она уподоблена лесу, лесным цветам — ландышам, иван-да-марье, среди которых с наступлением ночи начинает источать аромат отличный от других цветов — фиалка. Так и у Блока болотное растение становится олицетворением человеческой судьбы (героиня, отождествленная с Ночной Фиалкой, как мойра, прядет пряжу), неизменного совершенства, Вечной Женственности. Появляются в этой строфе и люди, но не

безличные дачники, а родственники героя-наблюдателя — сестра, жена и сын. Конкретность образов коррелирует с упоминанием истины. В имени цветка как бы заключена эта истина, а возможность назвать цветок по-разному говорит о том, что одно и то же событие и явление может быть понято по-разному. Дело в том, что ночная фиалка у Блока и у Пастернака — это разные цветы. У Блока это лиловая *Hesperis matronalis* («ночная фиалка или «вечерица»), в народе ночная фиалка или вечерница, как показывает в своей статье С. Ю. Ясенский. Любка же — белого цвета. По видимому, Пастернак ошибается, называя в письме Ж. Л. Пастернака ночную фиалку Блока любкой.

Как следует из последней строфы стихотворения Пастернака, речь идет о том же цветке, что и у Блока. Герою Пастернака не свойственно трактовать истину однозначно, герой поэмы Блока уверенно знает, какую истину символизирует ночная фиалка, и он ее находит. В последней строфе стихотворения Пастернака употреблено местоимение первого лица. Таким образом, «поэт» из предыдущей строфы и «я» оказываются разделены. Под «поэтом» имеется в виду другой художник. Здесь может подразумеваться и названный в последней строфе Блок, с которым Пастернак вступает в полемику и над которым даже слегка иронизирует в последней строфе, как над поэтом, уверенным в том, что познал истину. Приводя ботаническое наименование цветка, Пастернак называет жену Блока — Любовь Дмитриевну. Отношения лирического героя Блока с героиней, образ которой соотносится с Л. Д. Блок, отзываются, например, в первой книге стихов Пастернака «Близнец в тучах» (1914) [Гаспаров, Поливанов]. Пастернак в последней строфе «Любки» называет и свою семью, и семью другого поэта. Личное для Пастернака всегда неразрывно с историей. С другой стороны, в названии цветка может заключаться и само понятие любви. Любовь — чувство, нарушающее упорядоченность, сопоставлено с историческим событием. Любка — грубое уменьшительное от имени Любовь. В последней строфе происходит некоторое снижение, прозаизация образов. Пастернак вносит оттенок будничности в описание истории и отношений поэта и истории.

Как мы уже говорили, тема истории у Пастернака связана с природой. История существует по природным законам. Природные незначительные события, вроде аромата невзрачного цветка,

оказываются иллюстрацией к событию, происходящему в истории. Подобные параллели возникали в творчестве Пастернака и раньше. Так, в поэме «Девятьсот пятый год» в главе «Морской мятеж» бунт стихии — шторм — соотносится с бунтом матросов на корабле. Однако, в стихотворении «Любка» сопоставление исторического события с жизнью растения призвано и приуменьшить значение этого события, обозначить его как естественное и будничное, что воспроизводит точку зрения Пастернака на Революцию, как на «главу меж глав». Природа не противопоставлена истории, для поэта исторические и природные события равноценны — он видит в них вневременную правду. История неразрывно связана с личностью, прежде всего, как с наблюдателем и участником исторического процесса. Особенным наблюдателем истории оказывается поэт. В историческом событии он видит не добро или зло — понятия, связанные с историей человечества, а доисторическое понимание мира. Таким образом, художник способен наблюдать историю, выходя за рамки самого исторического процесса.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Альфонсов: *Альфонсов В. Н.* Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990.
- Блок: *Блок А. А.* Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М., 2008.
- Быков: *Быков Д. Л.* Борис Пастернак. М., 2007.
- Гаспаров, Поливанов: *Гаспаров М. Л., Поливанов К. М.* «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М., 2005.
- Канатова: *Канатова М. С.* К интерпретации стихотворения Б. Пастернака «Пространство» // Русская филология 24. Тарту, 2013.  
[http://www.ruthenia.ru/rus\\_fil/xxiv/Kanatova.pdf](http://www.ruthenia.ru/rus_fil/xxiv/Kanatova.pdf) (Дата просмотра: 29.01.2014).
- Орхидеи нашей страны: *Вахрамеева М. Г., Денисова Л. В., Никитина С. В., Самсонов С. К.* Орхидеи нашей страны. М., 1991.  
[http://flower.onego.ru/orchid/book\\_00.html](http://flower.onego.ru/orchid/book_00.html) (Дата просмотра: 29.01.2014).
- Пастернак 1965: *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. М., 1965.
- Пастернак 1989: *Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989. Т. 1.
- Пастернак 2005: *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2003–2005. Т. 8.

- Пастернак 2012: Б. Л. Пастернак: pro et contra. Б. Л. Пастернак в советской литературной критике: Антология. СПб., 2012.
- Пастернак Е. 1997: *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак. Биография. М., 1997. [http://www.russofile.ru/articles/article\\_76.php](http://www.russofile.ru/articles/article_76.php) (Дата просмотра: 29.01.2014).
- Поливанов: *Поливанов К. М.* Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М., 2006.
- Флейшман: *Флейшман Л. С.* Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003.
- Ясенский: *Ясенский С. Ю.* Роль и значение реминисценций и аллюзий в поэме «Ночная фиалка» // Александр Блок. Исследования и материалы. Л., 1991. С. 64–77.

## ПАРОДИРОВАНИЕ РУССКИХ КЛАССИКОВ В ПЬЕСЕ «САМОУБИЙЦА» Н. ЭРДМАНА

Федерико Йокка  
(Рим)

В работе «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин определяет пародию как «неотъемлемый элемент “Менипповой сатиры” и вообще всех карнавализованных жанров». «Чистым жанрам, — пишет литературовед, — <...> пародия органически чужда <...> Пародирование — это создание развенчивающего двойника, это тот же “мир наизнанку”. Поэтому пародия амбивалентна» [Бахтин: 146–147].

Подобные утверждения высказывал и Ю. Н. Тынянов, отрицающий исключительно комический характер пародии и говорящий в некоторых из своих подготовительных записей даже о ее «некомичности». Литературовед указывал на то, как пародийность, то есть пародийная функция, может иногда оказываться непропорциональной комичности произведения: «Чем больше комизм, тем меньше пародийность» [Тынянов: 539].

Не случайно, именно пародия является одним из ключевых понятий для интерпретации «Самоубийцы» (1928), второго основного произведения Н. Р. Эрдмана. Чередование стилистических регистров настолько интенсивно и разнообразно, что пьеса с трудом поддается жанровой классификации. Все той же неоднозначностью и плановой неопределенностью наполнены многие части текста, в которых произведения других авторов стилизуются и пародийно обрабатываются.

Необходимо отметить, что в «Самоубийце» пародирование распространяется не только на литературную традицию, но и на нехудожественный дискурс. Здесь достаточно вспомнить напыщенный и высокопарный стиль публицистики того времени, который был высмеян Эрдманом с целью подчеркнуть огромное расстояние, разделяющее правительственную верхушку, бюрократический аппарат и нужды страны [Канунникова: 30–41].

Эрдман почти никогда не обращается к классике ради классики: в большинстве случаев это необходимо автору, чтобы описать

современное ему общество, поставив вопросы универсального характера. Исследователи уже выделили различные интертексты, использованные драматургом во время создания «Самоубийцы». Среди которых особо выделяются «Женитьба» Гоголя, «Бесы» Достоевского, «Живой труп» Толстого. Одним из важнейших интертекстов является «Интеллигенция и революция», написанная А. А. Блоком в 1918 г. Эта статья, в которой поэт выражал свою поддержку революции, вызвала ожесточенные споры в кругу друзей и литераторов. Как указывали Джон Фридман и Аля Кулумбетова, Эрдман широко использовал блоковский текст в своей второй пьесе, заменив при этом возвышенный стиль и торжественно утопический характер источника на комический стиль с элементами фарса.

В своей работе Блок не скрывал: несмотря на то, что «новая музыка» (музыка революции) состоит из резких, дисгармоничных и абсолютно нелиричных звуков, она не может остаться невыслушанной. Наоборот, поэт признал эти интонации и ритмы значимыми чертами русской истории и культуры: «Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре» [Блок: IV, 231].

Такой чрезвычайно чуткий к современным темам автор как Эрдман буквально воспринял указания Блока, превращая метафорические ревы в звуки бейного баса — музыкального инструмента, который оказался в центре сюжетной линии «Самоубийцы». Но если тон, которым Блок отстаивал для себя и русского народа шум и гул, можно назвать величественным, почти пророческим, то гротескные звуки, производимые бейным басом в неумелых руках героя пьесы Подсекальниковца, выражают явное намерение создать пародию. Выбранный Эрдманом медный духовой инструмент кажется еще и воплощением выражения «трубный голос», дважды употребленного Блоком в своей статье.

Другой элемент, воссозданный из приведенной цитаты, составляет *диссонансы*, непредотвратимость которых все еще подчеркивается Блоком, но их смысл уже высмеивается Эрдманом. В сцене с банкетом (Действие третье) герой заставляет Егорушку заказать двойную порцию диссонансов, для себя и Клеопатры. «Мне претит эта скучная, серая жизнь. Я хочу диссонансов, Егор Тимофеевич» [Эрдман: 132], жалуется женщина, определяя свою

жизнь прилагательным, использованным и Блоком<sup>1</sup>, когда тот объявлял о своем желании преследовать грандиозную цель *переделать все*. Речь идет о *снижении*. Здесь происходит переход от исходного идеального и аллегорического плана на бытовой уровень. Подобное снижение метафоры появляется в той же пьесе, в сцене, когда Аристарх рассказывает притчу об утиных яйцах, представляющих пролетариат, которые Подсекальников хотел бы превратить в гоголь-моголь.

Важность музыки, которая у Блока становится метафорой нового духа времени, ведет нас к другому значительному для пьесы интертекстуальному источнику — Льву Толстому и его трагедии «Живой труп». И в этом случае речь идет о пародийной стилизации текста изначально трагического характера, произведения, в котором описывается восстание одинокого человека в безвыходной ситуации. В «Самоубийце» Аристарх перефразирует даже название пьесы Толстого, когда обращается к жене Подсекальникова сразу же после предполагаемого самоубийства: «Муж ваш умер, но труп его полон жизни, он живет среди нас» [Эрдман: 138].

Можно отметить многочисленные связи между двумя произведениями<sup>2</sup>, а основное различие между текстами заключается в *неувязке* между планами. Так, например, выражение «раз и готово», произнесенное назойливым Иваном Петровичем во время воображаемого суицида, соответствует в пьесе Эрдмана копрологическому и карнавальному выражению «пук и готово», при помощи которого жена Подсекальникова проявляет боязнь возможно-го экстремального жеста со стороны мужа, запершегося в туалете.

Как известно, наиболее очевидная пародия на классику в «Самоубийце» — это монолог о Советской Республике, произнесенный писателем Виктором в третьем действии. Эта тирада напоминает знаменитейшее гоголевское рассуждение о Руси-тройке в финале «Мертвых душ». Прodeкламированный Виктором текст, напоминает то, что Тынянов назвал «переадресованной пародией»: «пародируется какое-либо старое произведение или ста-

---

<sup>1</sup> «Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью» [Блок: 232].

<sup>2</sup> Подробнее о связях между «Самоубийцей» и «Живым трупом» см.: [Ищук Фадеева: 14–18; Freedman: 128, 138; Watchell: 269].

рый автор, на которого опирается какое-либо современное направление в литературе» [Тынянов: 288]. Слова Тынянова великолепно иллюстрируют отрывки из Эрдмана. При помощи тяжеловесного монолога Виктора драматург направляет свой сарказм не на Гоголя, учителя Эрдмана, а на современные тенденции в литературе и в повседневной жизни, которые привели к опошлению, унифицированию и нивелированию тех этических и творческих порывов, которые несет в себе искусство [Канунникова: 38].

Последний пример позволяет вспомнить и о том, что пародийный жанр очень часто вовсе не служит для спора с пародируемой моделью или литературным течением, к которому обратился автор. Пародировать писателя или стиль определенной школы во многих случаях означает выделить сообщение, перенести его в новый контекст и предложить читателю/зрителю посмотреть под новым углом зрения на уже знакомое произведение [Bonafin: 27]. Некоторые из пародируемых Эрдманом авторов были образцовыми для самого драматурга. Здесь достаточно упомянуть о Мейерхольде (названным Эрдманом «гениальным мастером») и его спектакле «Великолепный рогоносец», который Николай Робертович передразнил в пародии «Носорогий хахаль» (1922)<sup>3</sup>. Авторы, чьи произведения Эрдман переработал в пародийной манере, присутствуют в «Самоубийце» и в других формах: в частности, через непосредственно текстуальные цитаты. Такой прием можно воспринимать как своего рода способ отдать должное цитируемому писателю. Так, стих Блока из поэмы «Двенадцать» введен Эрдманом в пьесу [Фридман: 19] без какого-либо пародийного намерения. Несмотря на внешний эффект, фраза «Уж мы плакали, плакали...» [Эрдман: 154], произнесенная плачущей старухой во время интермедии на кладбище в «Самоубийце», имеет не только комический оттенок, но и сатирический. Кумушки как бы отвечают на желание интеллигента Аристарха, чтобы

---

<sup>3</sup> Еще один пример этой позы можно почерпнуть из письма Эрдмана брату Борису, в котором писатель, служащий тогда в Красной Армии, говорит о приобретении романа «Бесы» Достоевского: «Через несколько минут аромат чая смешается с ароматом Достоевского и чего еще надо смертному человеку?» (цит. по: [Фридман: 19]). О роли романа Достоевского «Бесы» в создании «Самоубийцы» см.: [Там же: 19–23].

о самоубийстве Подсекальникова сложилось общественное мнение. Таким же образом, в начале знаменитой поэмы (написанной несколькими днями позже, чем статья «Интеллигенция и революция») Блок подшучивает над «старой Россией»: обрисовав отчаяние пошлой «барыни в каракуле», поэт тут же заставляет ее растянуться на льду.

В статье мы привели лишь некоторые из многочисленных примеров пародирования в пьесе Эрдмана. Возможно, похожие ситуации еще должны быть исследованы. Однако важно прояснить способ, при помощи которого Эрдман смог дать новое прочтение и перенести в современность некоторые из величайших произведений родной традиции для создания нового текста, обладающего собственной неповторимостью и отличающегося стилистическим новаторством.

Нина Ищук-Фадеева назвала пьесу Эрдмана «пародией на трагедию, уникальным для русской драматургии жанром», прежде всего, ссылаясь на трагедию Толстого «Живой труп». Мы же считаем, что «Самоубийца» — это не только пародия на трагедию. Охватывая однородные, но такие далекие друг от друга жанры, как историко-политическое эссе, трагедия и роман, Эрдман выводит своеобразную сумму важнейших национальных литературных источников. Все эти модели гармонично уживаются в произведении, которое в течение более пятидесяти лет было изгнано с советской сцены, а сегодня не только по праву вошло в канон русской драматургии, но и считается прототипом жанр «сатирической трагикомедии» [Фролов: 122].

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
- Блок: *Блок А. А.* Интеллигенция и революция // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4.
- Ищук-Фадеева: *Ищук-Фадеева Н. И.* Концепт самоубийства в русской драматургии («Самоубийца» Н. Эрдмана) // Вестник ТГПУ. Томск, 2011. Вып. 7 (109). [http://vestnik.tspu.ru/files/PDF/2011\\_7.pdf](http://vestnik.tspu.ru/files/PDF/2011_7.pdf).
- Канунникова: *Канунникова И. А.* Элементы пародии в поэтике Н. Эрдмана // Русская литература XX века: образ, язык, мысль. Межвузовский сборник научных трудов. М., 1995.

- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Фридман: *Фридман Дж.* Эхо Достоевского и Блока в пьесе Николая Эрдымана «Самоубийца» // Вестник ТГПУ. Томск, 2011. Вып. 7 (109).
- Фролов: *Фролов В. В.* Муза пламенной сатиры: очерки советской комедии (1918–1986). М., 1988.
- Эрдман: *Эрдман Н. Р.* Самоубийца // Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990.
- Bonafin: *Bonafin M.* Contesti della parodia: semiotica, antropologia, cultura medievale. Torino, 2001.
- Freedman: *Freedman J.* Silence's roar: The life and drama of Nikolai Erdman. Oakville, 1992.
- Watchell: *Watchell A.* Resurrection à la Russe: Tolstoy's *The Living Corpse* as Cultural Paradigm // PMLA: Publications of the Modern Language Association of America. 1992. № 107 (2).

# ЛИТЕРАТУРНОЕ ВОСПИТАНИЕ: МОДЕЛИРОВАНИЕ ОБРАЗА ВРАГА В СОВЕТСКИХ ДЕТСКИХ ЖУРНАЛАХ (1922–1934)

Артем Кравченко  
(Москва)

Моделирование образа врага в советских детских журналах 1922–1934 гг. в этой статье будет рассмотрено на материалах центральных московских детских изданий. Наш выбор объясняется тем, что эти издания находились под наиболее последовательным контролем властей и изначально были тесно связаны с деятельностью комсомола в сфере воспитания детей, они же во многом стали образцом для региональных детских изданий. Это «пионерские» журналы: «Пионер» (с 1924 г.), «Барабан» (1923–1925 гг.), «Юные товарищи» (1922 г.). А также журнал, ориентированный на более младшую аудиторию, «Мурзилка» (с 1924 г.) и журнал, рассчитанный на детей из сельской местности, «Колхозные ребята» (1927–1952 гг.).

В качестве первых советских детских журналов обычно называют «Красные зори» Л. Кормчего и «Северное сияние» М. Горького. Но их выпуск носил во многом эпизодический характер, поэтому имеет смысл ориентироваться на журналы, которые стали выпускать с 1922 г. Именно в этом году, 16–19 мая II Всероссийская конференция РЛКСМ официально поручает «разработать вопрос о детском движении» [Товарищ комсомол 1969: 67–83]. К началу 1920-х гг. в Советской России среди партийной бюрократии прочно утвердилось представление о том, что детская печать является мощным средством влияния на подрастающее поколение<sup>1</sup>. Естественно, главной контролирующей и направляющей силой в этой сфере должен был стать партийный и государственный аппарат: «Необходимо приступить к созданию литературы

---

<sup>1</sup> См., например, резолюцию VI съезда РКСМ «Об очередных задачах детского коммунистического движения» [Товарищ комсомол 1969: 150–168].

для детей под тщательным руководством и контролем партии» [КПСС в резолюциях 1970: 86–122]<sup>2</sup>.

На заседаниях Бюро ЦК РКСМ в этот период довольно подробно обсуждалось то, что именно должен знать читатель советских детских СМИ. Но главное, выдвигался целый ряд задач, подразумевавший создание фигур врагов определенного рода. Так, нужно было «развивать пролетарское классовое самосознание», «знать, как жили раньше рабочие в своей фабрике», «как живут и борются сейчас заграничные рабочие», а «антирелигиозное воспитание должно занять одно из главнейших мест во внутривоспитательной работе»<sup>3</sup>.

Иногда ЦК ВЛКСМ даже непосредственно работал над «концепциями» отдельных детских журналов. В 1926 г. он выпустил постановление «О журнале для крестьянских детей», в котором не только регламентировал будущие разделы журнала (один из них должен был называться — «наши друзья и враги»), но и выделял конкретные предпочтительные темы: «Могут быть рассказы, рисующие в понятной форме деревенским детям отдельные эпизоды из героической борьбы Красной Армии во время гражданской войны». Или: «Необходимо также периодическое давать очерки из жизни буржуазных детских организаций, <...> вскрывая сущность их антипролетарской деятельности»<sup>4</sup>.

Чего же удалось добиться в области репрезентации врага в детских журналах? Кого и как представляли? Прежде всего, стоит рассмотреть те действия, которые совершают «враги». Так, они применяют физическую силу (бьют, пытают) и лишают свободы (сажают в тюрьму, запирают). Но можно обозначить также еще целый ряд действий, которые совершаются ими достаточно часто: они пытаются обмануть, перехитрить, запугать. Иногда — бегут, прячутся или преследуют кого-либо. Нередко — начинают войну или стремятся к ее началу. Могут кричать, ругаться, запрещать что-либо, вести слежку и просто воровать или грабить.

---

<sup>2</sup> Резолюция «О работе среди молодежи» XIII съезда РКП(б).

<sup>3</sup> Подробнее см.: РГАСПИ Ф. М-1. Оп. 3. Д. 12. Л. 221–241. Важно также отметить, что антирелигиозное воспитание (в отличие от безрелигиозного) подразумевает активную борьбу с религией и его «обличение» (см.: [Шевченко 2007]).

<sup>4</sup> Подробнее см.: РГАСПИ Ф. М-1. Оп. 23. Д. 388. Л. 64–67.

Далее попытаемся выделить несколько наиболее часто встречающихся образов «врагов». Условно их можно обозначить как «буржуй», «кулак», «поп», «белый», «полицейский», «скаут», «фашист», «колонизатор», «воспитатель». Можно выделить также «вредителя», «меньшевика», «нэпмана» и «вора», но частотность их появления на страницах журналов значительно ниже, и мы не будем рассматривать их отдельно (к тому же «поп» и «кулак» также нередко выступают в ипостаси «вредителя» или «вора», особенно с конца 1920-х гг.).

Что касается «буржуя», то этот персонаж присутствует в том или ином виде во всех журналах на протяжении рассматриваемого периода (хотя нередко его называют «капиталист», «угнетатель» и пр.). Его ключевыми чертами обычно являются богатство и жадность. Обычно это толстяк, но иногда наоборот встречаются чрезмерно худые «буржуи». Если говорить в целом, то наиболее типичное описание таково:

Ходят важно, чисто лорды,  
Полны денег кошельки,  
Толсты шеи, круглы морды,  
И цилиндры высоки [Кино-поэма 1925].

В то же время сам характер употребления слова «буржуй» был крайне разнообразным и далеко не всегда даже отдаленно связанным с буржуазией. Можно легко встретить пассажи в духе: «Столетиями Россия жила под гнетом царской власти <...> царь вместе с богачами пропивал народные деньги и в угоду капиталистам затевал одну войну за другой» [О годовщине Революции 1923: 1–3].

Что касается персонажей-кулаков, то можно проследить этапы эволюции их образов. Сначала (середина 1920-х) «кулак» предстает как угнетатель более слабых сельских жителей. Он является неким «аналогом» буржуа за пределами СССР. В конце 1920-х – начале 1930-х гг. внимание к «кулаку» заметно активизируется. Наконец, к 1933–1934 гг. вместе с тезисом об исчезновении кулачества как класса постепенно происходит изменение персонажей-«кулаков». Теперь они встречаются не столь часто и нередко это просто воры и вредители, люди, находящиеся за пределами колхоза. В целом, границы того, кто является кулаком в детских журналах, очерчены не слишком ясно. По большому счету любой, кто выступает как противник советской власти на селе, может быть

назван «кулаком» [Рыжов 1924: 11–20]. Важно также заметить, что ненависть «кулаков» к советской власти нередко изображается как иррациональная по своей природе. Так, в рассказе «Огнеглазый шайтан» казахский кулак («бай») Оглызан с сообщниками идет избивать палками паровоз, стоящий на строящейся советскими властями железной дороге [Померанцев 1931: 12–13]. Кроме того, во многих художественных текстах персонажам «кулакам» противостоят не взрослые, а дети (узнают о коварных замыслах, вредительстве и пр.).

В случае с «врагами»-священнослужителями проследить очевидную динамику в изменении характера этих персонажей в детских журналах не удастся. Возможно, особую роль в устойчивом присутствии антирелигиозных сюжетов играла активная журналистская работа Е. Ярославского. При этом часто разоблачителями «попов» выступали именно пионеры или другие «сознательные дети».

Относительно персонажей «воспитателей» и «учителей» стоит оговорить, что они выступают как фигуры отрицательные только за пределами СССР и в России дореволюционных времен. Они избивают детей, заставляют их учить фашистские гимны и т. п. Но при этом всегда оказываются глупее «революционных» детей и ничего не способны им противопоставить кроме насилия. Дети же напротив — цельные персонажи, абсолютно уверенные в своей правоте и не поддающиеся на давление [Бунтовщик Чарли 1925: 14–16]. Зато внутри СССР возникают сюжеты с враждебным поведением родителей. Они часто не понимают социалистических новшеств, бьют своих детей, пытаются приучить их к религии, не пускают в пионеротряд и т. п. Даже само название одного из рассказов: «У бабушки в плену» [Пий 1925: 2–4] во многом характеризует роль и место родственников в жизни юных пионеров.

Что касается «полицейских», то эти персонажи, как и «воспитатели», не претерпевают существенных изменений за рассматриваемый период. Также как «воспитатели» они выступают в качестве врагов только за пределами СССР (т. е. либо за границей, либо до революции). Противостоят им нередко тоже именно дети. В рассказе «Ганс-карапуз» жандарм отнимает красный флаг у ребенка, но тот хитростью возвращает его [Тамберлин 1924: 7–9]. Характерно, что эти персонажи практически всегда глупы и примитивны. Они практически во всех случаях либо применяют фи-

зическую силу, либо допрашивают своих пленников (безуспешно), либо сажают в тюрьму.

Что касается «белых» («белогвардейцев», «офицеров»), то иногда они по характеру своих действий очень похожи на «полицейских». Но в то же время в 1920-х гг. в журналах периодически встречаются сюжеты, в которых белые предстают как не совсем однозначные персонажи — во всяком случае «достойные противники». Например, сложно не воспринять как комплимент такое восклицание одного персонажа-красноармейца: «Да ведь это гренадер. Вот уж с таким раненым я не справлюсь! Этот будет драться, так будет драться по-военному» [Лебедев 1934: 5–8]. При этом само понятие «белый», «белогвардеец» нередко относится ко всему враждебному, несоветскому. Например, в школе можно «вести борьбу против белогвардейских учителей» [Наши враги 1923: 10–13].

Часто присутствует в детских журналах также образ «колонизатора». Фактически он мало чем отличается от заграничного «буржуя», но с акцентом на угнетение именно туземцев. Так же, как и «буржуи», он ведет богатый, расточительный и бессмысленный образ жизни: «европейцы пьют и курят, курят и пьют» [Барто 1924: 12].

Что касается персонажей «скаутов», то устойчивые негативные коннотации появляются в отношении них не сразу. Так в 1922–1923 гг. в журналах можно найти несколько нейтральных упоминаний. Но достаточно быстро скауты становятся «антиподами» пионеров: «Что они делают — все эти “скауты”, “следопыты”, “балила” и т. д.? Из них буржуазия готовит людей, которые смогут быть хорошими надсмотрщиками над рабочими, или послушными рабами своих господ» [Наши враги 1923: 10–13].

Наконец, несколько слов о «фашистах». Больше всего они напоминают по своему поведению полицейских — также очень часто применяют физическое насилие, проводят допросы [Гринберг 1934: 10–12]. При этом с течением времени внимание к врагу-«фашисту» в детских журналах заметно возрастает. В то же время если сравнить частотность упоминания слова «фашист» в приблизительно одинаковых объемах номеров журнала «Пионер» 1924 г. и 1934 г., то получим соотношение 10:18<sup>5</sup>. Это оче-

---

<sup>5</sup> Сравнение по: Пионер. М., 1924. № 1–10 и Пионер: двухнедельный детский журнал. М., 1934. № 1–9.

видно отражает актуализацию этого вражеского образа, последовавшую за изменениями во внешнеполитической ситуации. Здесь видна корреляция с изменением положения дел в Европе конца 1920-х – начала 1930-х гг.

Таким образом, можно сказать, что в рассматриваемый период формируется устойчивый спектр персонажей-врагов в советских детских журналах. Ряд из них обладает устойчивыми признаками и характеристиками, которые остаются неизменными в течение всего рассматриваемого периода (вне зависимости от политических изменений в стране и смены редакторской политики). В то же время советские детские журналы довольно оперативно реагировали на изменение социально-политической реальности, внося коррективы в образы врагов. Так, кулак из богача-эксплуататора к началу 1930-х гг. постепенно превращается скорее в персонажа, занимающегося вредительством и воровством. Также очевидна реакция и на изменения во внешнеполитической ситуации, которая выражается, например, в усилении внимания к персонажам-«фашистам».

Ряд персонажей «врагов» имел очень расплывчатые критерии выявления. Так, единственным, что объединяло всех «кулаков», кажется их проживание в сельской местности и тайное или явное противостояние советской власти и большинству крестьянской общины/колхоза. «Буржуем» мог быть назван практически любой персонаж, который противостоял коллективным интересам трудящихся/советской власти. «Белогвардейцем» мог быть маркирован любой, кого можно заподозрить в симпатии к воинским традициям «буржуазного режима» (неважно, в России или за ее пределами) или вообще в склонности к старорежимной дисциплине (вплоть до школьного учителя). Подобная размытость границ кажется неслучайной. В условиях формирования культуры эпохи сталинизма создатели текстов для детей, очевидно, сами часто не осознавали достаточно четко границы и критерии, отделяющие «врагов» от «не-врагов». Впрочем, их тогда и не существовало. Соответственно эта неустойчивость и гибкость границы транслировалась и в художественные тексты детских журналов того времени.

Что касается роли детей в борьбе с «врагами», то вплоть до начала 1930-х гг., несмотря на усиление влияния консервативных тенденций в советской культуре, на страницах журналов дети продолжали часто самостоятельно противостоять «врагам». Впро-

чем, стоит отметить, что усиление роли взрослых, «старших товарищей» все же было заметным. Так, например, совсем неправдоподобные сюжеты, где дети самостоятельно одерживали победу над взрослыми «врагами», все-таки уступили место сюжетам, в которых дети обнаруживали преступления или заговор и сообщали об этом взрослым, в первую очередь — представителям советской власти.

Наконец стоит отметить, что существовавшие за пределами СССР персонажи-враги не присутствовали в СССР и наоборот. Таким образом, проводится достаточно очевидная демаркационная линия, которая к началу 1930-х гг. становится еще более яркой. Исключение составляют, пожалуй, только персонажи священники («попы» разных конфессий), но в этом случае, опять же, они в значительно большей степени представлены внутри СССР, а не вовне (где чаще всего не являются ключевыми «врагами»). В то же время можно провести аналогии между некоторыми персонажами внутри и вне СССР. Так, кулаки внутри СССР и буржуи вне его явно обладают схожими чертами (и часто идут «в паре» с представителями религии в «ведущей» роли). В этом смысле изменение роли «кулаков» в советских журналах косвенно подчеркивает увеличение «дистанции» между «капиталистическим миром» и СССР.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Барто 1924: *Барто А.* Ван-Ли // Пионер. М., 1924. № 10. С. 12–13.
- Бунтовщик Чарли 1925: Бунтовщик Чарли // Мурзилка. М., 1925. № 10. С. 14–16.
- Гринберг 1934: *Гринберг А.* Австрийские рассказы // Мурзилка. М., 1934. № 4. С. 10–12.
- Кино-поэма 1925: Кино-поэма «Вокруг света». Митька в Британии // Мурзилка. М., 1925. № 8. 3 обложка.
- КПСС в резолюциях 1970: КПСС в резолюциях. Т. 3: 1924–1927. М., 1970.
- Лебедев 1934: *Лебедев В.* Рассказ Василия Петровича // Пионер. М., 1934. № 3. С. 5–8.
- Наши враги 1923: Наши враги и наши братья, во всем мире // Барабан. М., 1923. № 2. С. 10–13.
- О годовщине Революции 1923: О годовщине Окт. Революции // Барабан. М., 1923. № 2. С. 1–3.

- Пий 1925: *Пий А.* У бабушки в плену // Мурзилка. М., 1925. № 7. С. 2–4.
- Померанцев 1931: *Померанцев В.* Огнеглазый шайтан // Пионер. М., 1931. № 2. С. 12–13.
- РГАСПИ: Российский государственный архив социально-политической истории.
- Рыжов 1924: *Рыжов А.* Тайна кооператива // Барабан. М., 1924. С. 11–20.
- Тамберлин 1924: *Тамберлин В.* Ганс-карапуз // Мурзилка. М., 1924. С. 7–9.
- Товарищ комсомол 1969: Товарищ комсомол. Документы съездов, конференции и ЦК ВЛКСМ (1918–1968). Т. 1: 1918–1941. М., 1969.
- Шевченко 2007: *Шевченко В. А.* Формирование антирелигиозных представлений советской школой. 1927–1932. Дисс. ... канд. ист. наук / Науч. рук. докт. ист. наук, проф. Т. Ю. Красовицкая. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007.

## О ПЕРЕХОДЕ ОТ «ОТКРЫТЫХ ПИСЕМ СОВЕТСКИМ ПИСАТЕЛЯМ» К «ЧЕТВЕРТОЙ ПРОЗЕ»

Ксения Уварова  
(Москва)

«Четвертая проза» писалась в декабре 1929 – начале 1930 г., но более тридцати лет оставалась неопубликованной. Толчком к ее написанию послужили события биографии Мандельштама 1928–1929 гг. Как известно, поэт в это время был очень «озлоблен». Э. Г. Герштейн, например, вспоминала:

Осип Эмильевич в ту пору жил под знаком «выхода из литературы». Он не хотел быть писателем. Он не считал себя писателем. Он ненавидел письменный стол. Он небрежно обращался с ненужными ему книгами: перегибал, рвал, употреблял, как говорится, «на обертку селедок».

На домашнем языке это называлось «растоптать Москву». За то, что она считала Мандельштама «бывшим» поэтом, за то, что проза его не была «реалистичной», а статьи были непонятны. И еще за то, что конфликт с А. Г. Горнфельдом лишил Мандельштама налаживающейся было переводческой работы [Герштейн].

В корне конфликта Мандельштама и Горнфельда лежали «авторские права» на публикацию перевода книги Ш. де Костера «Тиль Уленшпигель»: издательство ЗИФ выпустило книгу «“в переводе”, как это было обозначено в книге по ошибке редакции, О. Мандельштама. На самом деле М. выступал в этом издании в роли редактора, используя два перевода — А. Г. Горнфельда и В. Н. Карякина» [Мец: 692]. Ошибка была исправлена, но это не удовлетворило обиженных переводчиков. Горнфельд опубликовал несколько статей, направленных против Мандельштама, — поэт ответил ему тем же. «“Дело” (как называет эту историю М. в “Четвертой прозе”) вспыхнуло с новой силой после публикации в “Литературной газете” фельетона Д. И. Заславского “О скромном плагиате и развязной халтуре” (1929, 7 мая)» [Там же: 692–693]; позже Заславский написал еще один фельетон «Жучки и

негры» («Правда», 1929, 5 июля). «В тот же период времени выступления Заславского и протесты против них рассматривались ФОСП<sup>1</sup> на нескольких заседаниях конфликтной комиссии вплоть до декабря 1929 г.» [Мец: 693].

Конфликт Мандельштама и Горнфельда возник из-за публикации и в публикациях же фиксировался. Противостояние с Заславским также велось на страницах газет. Для воссоздания более ясной картины событий 1929 г. следует рассмотреть еще несколько текстов.

В июне Мандельштам написал открытое письмо ленинградским писателям с призывом сместить редакцию «Литературной газеты», и в нем уже улавливаются черты сходства с «Четвертой прозой».

Вольно или невольно Мандельштам уходит от официального стиля, которого старался придерживаться в деловых письмах. Интонация текста становится более эмоциональной. Это выражается, например, в графическом выделении определенных сегментов текста:

Я требую —  
*вырвать* «Литгазету» из рук захватчиков, которые прикрываются  
ВАШИМИ  
ИМЕНАМИ [Мандельштам: 122].

Кроме того, деловое письмо начинает обрастать яркими образами: «шемякин суд»; ФОСП — «бюрократический застенек, где издеваются над честью писателя» (в более позднем открытом письме Мандельштам почти дословно повторит эту фразу: «застенок, где безнаказанно шельмуют работу и честь писателя»). Некоторые образы, возникающие в этом письме, позже перекочуют в «Четвертую прозу». Среди них — мотив казни, «собачьи» образы («Снимите с меня эту собачью медаль»).

«Литгазета», по словам Мандельштама, казнила его «пером *клейменного клеветника, шулера, шантажиста*», — и этот перечень определен скорее звукописью, чем действительными обвинениями.

Мандельштам использует и другой прием, ненужный и невозможный в официальном заявлении: «Я призываю вас немедленно

---

<sup>1</sup> Федерация объединений советских писателей.

телеграфно объявить недоверие, резкое осуждение редакции «Литгазеты»», а затем «телеграфно» же продолжает: «Я требую следствия. Меня затравили как зверя. Слова здесь бессильны. Надо действовать».

Заканчивает Мандельштам словами, в которых прослеживается звукопись: «Я жму руку вам всем. Я жду».

Важно отметить, что сочетание советской публичной речи и яркой образности является одной из главных стилистических особенностей «Четвертой прозы». Эта особенность берет свое начало в тех официальных и полуофициальных документах, которые Мандельштам писал в процессе «Уленшпигелевского дела».

В письме отчетлива фигура адресата. В читателях «Вечерней Москвы» и «Литературной газеты» Мандельштам видел лишь, по его словам, слушателей, «мещан». Обращаясь к писателям, Мандельштам требует от них гораздо большего: действия, братской защиты. Он говорит с ними как с равными и надеется на их помощь. Однако уже в этом письме ощущается раздвоение адресата: писатели — одновременно те, чьей защиты требует поэт, и те, от кого необходимо защищаться. Пока еще писатели как будто не причастны к преступлению, но их именами «прикрываются» настоящие злодеи, — и Мандельштам требует справедливости.

Поэт в этом письме — фигура, типичная для советской печати: он обличает неких «захватчиков» и «требует вырвать» газету из их рук.

Своей цели письмо Мандельштама не достигло: редакция «Литературной газеты» сохранила свои позиции, а разбирательство в конфликтной комиссии ФОСП продолжилось. Закончилось оно лишь в декабре 1929 г. — на решение комиссии поэт снова отреагировал открытым письмом.

Оно не было завершено, но сохранились два черновика. В первом письме (оно озаглавлено в собрании сочинений «Советским писателям») также «двоится» адресат, как и в предыдущем. С одной стороны, Мандельштам пишет: «...если бы вы потрудились меня запросить, вы бы узнали...» [Мандельштам: 125], — то есть говорит о тех, кто не знаком с конфликтом, с другой — «Федерация писателей, то есть вы сами». Но «раздвоение» длится недолго: Мандельштам объединяет всех писателей и противопоставляет себя им. «Пятнадцать писателей» оказываются прикнущенными к тому братству, вход в которое закрыт для поэта.

Вся предыдущая писательская деятельность и жизнь Мандельштама называются «недоразумением».

Второй текст — «Открытое письмо светским писателям» — гораздо более пространный, но также не законченный. Стилистическая и эмоциональная окраска письма уже очень близка к «Четвертой прозе». Е. А. Тоддес, связывая «Четвертую прозу» со стихотворением «Мы живем под собою, не чуя страны...», писал, что оба эти произведения — «инвектива, облеченная в гротеск» и что «конкретная лексико-фразеологическая установка — на просторечие и бранную экспрессию — также действовала в “Четвертой прозе”» [Тоддес: 200]. Эта же установка действовала и в письме советским писателям, но она не была исключительно авторской. Грубость была одним из характерных признаков публичной речи в 1920-х гг. В 1928 г. Афанасий Матвеевич Селищев выпустил книгу «Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926)», где писал о склонности «коммунистических деятелей к крепким словам и выражениям» [Чудакова: 150], а также приводил примеры из речей Ленина, где тот поносит своего противника: «Фантазия сладенького дурачка Каутского», «Каутский с ученостью учейшего кабинетного дурака...»; «перлы ренегатства у подлого ренегата Каутского»; «Выжившая из ума социал-демократическая пифия Каутский». Ср. из «Четвертой прозы»: «молочный вегетарианец — филолог с головенкой китайца — этакий ходя — хао-хао, шанго-шанго — когда рубят головы, из той породы, что на цыпочках ходят по кровавой советской земле, некий Митька Благой — лицейская сволочь, разрешенная большевиками для пользы науки» и «паралитический Дантес, этот дядя Моня с Бассейной» ссылка!. Это наблюдение подтверждается пассажем из финала 8-ой главки, который не сохранился ни в одном из списков «Четвертой прозы», но был воспроизведен А. А. Морозовым: «Кто же, братишки, по-вашему, больший филолог: Сталин, который проводит генеральную линию, большевики, которые друга друга мучают из-за каждой буквочки, заставляют отрекаться до десятых петухов, — или Митька Благой с веревкой? По-моему — Сталин. По-моему — Ленин. Я люблю их язык. Он мой язык» [Мандельштам 2009: 696–697].

В работе «Язык распавшейся цивилизации» М. О. Чудакова выделяет девять процессов, получивших развитие в сфере пуб-

личной речи в 1920-х – начале 1930-х гг., среди них: рост пейоративных значений слов, формирование реестра ключевых слов, дихотомизация ряда понятий и т. д. Все эти признаки, кажется, не характерны для текстов Мандельштама, за исключением одного: «Резкое увеличение удельного веса в публичной речи слов (эпитетов), передающих *градацію*, причем с ростом мегаломании в этих градуирующих эпитетах: *неслыханный...*» [Чудакова: 160]. В письме Мандельштама советским писателям этот признак проявляется очень явно: «она запятнала себя *гнуснейшим* преследованием писателя, используя для этой цели *неслыханные* средства» [Мандельштам: 125] и т. п.

Принципиальная разница между «Четвертой прозой» и этими черновиками в том, что «Четвертая проза» не была обращена к широкой публике — в отличие от открытых писем. Однако эти тексты имеют много общих черт, которые позволяют проследить изменения в позиции и мироощущении Мандельштама, а также в замысле текста.

В неотправленных открытых письмах прорываются те эмоции, которые вызваны ощущением предательства. В «Четвертой прозе» Мандельштам сокрушается о предательстве — предательстве «высокого звания иудея» (Горнфельд и другие), высокого звания писателя и высокого идеала социализма. И последние две темы воплощаются уже в открытых письмах.

Конфликт с Горнфельдом переродился в противостояние со всем, по выражению Мандельштама, «организованным писательством» СССР: «Я не принадлежу ни к одному из литературных объединений и не вхожу формально в ФОСП. Я никогда не прибежал к органам Федерации с просьбой рассудить меня с кем-либо и не давал никакого согласия на разбирательство моих гражданских дел в конфликтных комиссиях ФОСПа» [Там же: 126]. Здесь Мандельштам пытается объяснить, почему «дело об Уленшпигеле» вообще не должно было рассматриваться конфликтной комиссией ФОСП, но этот пассаж очевидным образом перекликается с первым абзацем шестой главки «Четвертой прозы»: «У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архива. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель! Пошли вон, дураки!» [Там же: 171]. В «Четвертой прозе» Мандельштам уже отказывается от самого звания пи-

сателя — ниже в письме речь пойдет об этом же отказе: «Я ухожу из Федерации Советских писателей, я запрещаю себе отныне быть писателем, потому что я морально ответственен за то, что делаете вы», «Поведение всех моих товарищей — советских писателей — которые, скрестив руки, готовились к интересному зрелищу — как Мандельштам будет изворачиваться перед Федерацией по обвинению в краже и мошенничестве — и пальцем не шевельнули, чтобы предотвратить эту гнусную комедию, я считаю полным основанием для разрыва со всеми вами». Здесь Мандельштам уже прямо обвиняет всех советских писателей в «гнуснейшем преследовании», «литературном убийстве» и т. д. Обращаясь к писателям, Мандельштам уже не говорит, что кто-то «прикрывается их именами», а, напротив, обвиняет каждого из них. Так же, как раньше, требуя их братской защиты, Мандельштам объединял их в одну дружественную себе группу, теперь он обвиняет всех разом. Кроме отмежевания от писательской группы, в письме есть еще ряд мотивов, перекликающихся с «Четвертой прозой».

**«Открытое письмо  
советским писателям»**

1. А) Разбойное нападение среди бела дня на страницах «Литгазеты»  
Б) Двадцать лет работы не застраховали меня от нападения организованного писательства.
2. Стенографистки не было, в протокол не занесено, но свидетели были, были...
3. И тогда неизменно мне представится одна картина — Заславский, Горнфельд и Канатчиков, склоненные над красным комочком — над сердцем Уленшпигеля — и над моим, писатели, сердцем.

**«Четвертая проза»**

1. In mezzo del cammin del nostra vita — на середине жизненной дороги я был остановлен в дремучем советском лесу разбойниками.
2. Нет, уж позвольте мне судиться! Уж разрешите мне занести в протокол. Дайте мне, так сказать, приобщить себя к делу! Не отнимайте у меня, убедительно вас прошу, моего процесса!
3. Я очень рад, что мой убийца жив и что он в некотором роде меня пережил. Я кормлю его сахаром и с удовольствием слушаю, как он твердит из «Уленшпигеля»: «Пепел стучит в мое сердце», перемежая эту фразу с другой, не менее красивой: «Нет на свете

4. Если собрать все, что я вам писал за эти месяцы, то получится настоящая книга — убийственная, позорная для нас всех. В историю советской литературы вы вписали главу, которая пахнет трупным разложением.

5. Радуйтесь, советские писатели, Мандельштам не только литературный вор и плагиатор, но также маклер, жучок, посредник, ловкий проныра, затащивший к себе в трущобу Горнфельда и Карякина.

мук сильнее муки слова». Человек, способный назвать свою книгу «Муки слова», рожден с каиновой печатью литературного убийцы на лбу.

4. Уважаемые романес с Тверского бульвара! Мы с вами вместе написали роман, который вам даже не снился.

5. Мне и самому любопытно подчас, что это я все не так делаю: что это за фрукт такой, этот Мандельштам, который столько-то лет должен что-то такое сделать и все, подлец, изворачивается? Долго ли еще он будет изворачиваться?

6. Я виноват, двух мнений здесь быть не может. Из виноватости не вылезаю. В неоплатности живу. Изворачиваньем спасаюсь. Долго ли мне еще изворачиваться?

В письме советским писателям есть и темы, не пересекающиеся с «Четвертой прозой», главная из них — тема работы переводчика. Мандельштам здесь снова говорит на «производственном языке» и требует к себе отношения как к честному работнику: «Я, дорогие товарищи, не ангел в ризах, накрахмаленных Львовым-Рогачевским, но труженик, чернорабочий слова, переводчик. Какие там к черту ризы!<sup>2</sup> Я чернорабочий, я издательский негр». Здесь стоит отметить слово «негр», отсылающее к фельетону Заславского «Жучки и негры», который послужил одним из поводов к судебному разбирательству.

Ключевым отличием «Четвертой прозой» от «Письма советским писателям» является установка на публикацию. «Четвертая проза» не публична, «Письмо...» же подразумевало публикацию

<sup>2</sup> Ср.: «Какой я к черту писатель!» из «Четвертой прозы».

и выраженного адресата. «Письмо...» стало бы очередной репликой в «деле Уленшпигеля», тогда как «Четвертая проза» стала точкой в этом эпизоде жизни Мандельштама.

## ЛИТЕРАТУРА

Герштейн: *Герштейн Э. Г.* Мемуары // Интернет-библиотека Либрусек [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/203079/read> (Дата просмотра: 13.06.2012).

Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1999. Т. 4.

Мандельштам 2009: *Мандельштам О. Э.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. М., 2009–2011.

Мец: *Мец А. Г.* Комментарии к «Четвертой прозе» // Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2009–2011.

Тоддес: *Тоддес Е. А.* Антисталинское стихотворение Мандельштама (к 60-летию текста) // Тыняновский сборник: Пятые Тыняновские чтения. Рига, 1994.

Чудакова: *Чудакова М. О.* Язык распавшейся цивилизации // Чудакова М. О. Новые работы: 2003–2006. М., 2007.

«СЕМЕЧКИ» К. К. ВАГИНОВА:  
ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ПИСАТЕЛЯ  
НАЧАЛА 1930-х ГОДОВ

Дмитрий Бреслер  
(Санкт-Петербург)

Объектом нашей статьи является тетрадь К. К. Вагинова в матерчатом темно-коричневом переплете, вобравшая в себя «кипы мгновенных зарисовок, вырезок, выписок, услышанных в лавках фраз» (вспомним описание работы Свистонова над своим романом [Вагинов 1999: 232]). Одно из первых свидетельств о существовании «Семечек» принадлежит близкому другу Вагинова, знакомому еще по гумилевской студии «Звучащая раковина» (1920–1921), в 30-е гг. коллеге-преподавателю по литкружку на заводе «Светлана» и со-составителем истории рабочего движения Нарвской заставы — Н. К. Чуковскому. В некрологе Вагинову Чуковский писал:

Он любил людей, любил людские сборища, любил город, любил книги. Он был по натуре коллекционер, собиратель, любил собирать все следы человеческой жизни, на чем бы они не запечатлелись, хоть на спичечных коробках, хоть на конфетных бумажках. У него была толстая тетрадь, которую он называл «Семечки». В нее он записывал все характерное, смешное и странное, что узнавал о людях [Чуковский 1934: 3].

С середины 1960-х гг. тетрадь находилась у Л. Н. Черткова и Т. Л. Никольской, которым ее подарила А. И. Вагинова; в 2012 г. перешла в другое частное собрание.

В самом авторитетном на сегодняшний день издании — «Полное собрание сочинений в прозе» (СПб., 1999) — с некоторыми купюрами даны только первые десять листов, составляющих не более десяти процентов от общего объема тетради, а весь аналитический комментарий сводится к крохотной преамбуле.

Главная причина пренебрежения полным текстом сформулирована комментаторами, Т. Л. Никольской и В. И. Эрлем:

В «Семечках» нет ни размышлений писателя о своем творчестве, ни впечатлений о событиях культурной жизни, ни характеристик известных общественных или литературных деятелей. Крайне редко встречаются выписки из книг, анекдоты литературного быта [Вагинов 1999: 583].

Действительно, в тетради нет ни намека на интимного имплицитного читателя, доверительного человека, посвященного в самое сокровенное для поэта, нет ни разоблачительных, смелых суждений об актуальной литературе, которые невозможно высказать вслух. С другой стороны, лишённые сюжетной событийности, минимальной повествовательной связности «случаи» (анекдоты, описательные фрагменты, сюжетные наброски) едва ли образуют собой цельную, герметичную эстетическую единицу. «Семечки» в этом смысле нельзя легитимировать даже в прозаической парадигме поздних авангардных проектов (в первую очередь, группы ОБЭРИУ). Комментаторы так определяют объект своего описания: «“Семечки”, по-видимому, задумывались Вагиновым как свод раннее сделанных записей (некоторые записи датированы 1922 и 1924 годами)» [Вагинов 1999: 583]. С этим утверждением мы не можем согласиться. «Семечки», безусловно, не являются хроникой жизни «внешнего человека» (ср. тетради Л. Я. Гинзбург). Это, по нашему предположению, живая, актуальная для автора лаборатория художественного слова, связанного с литературными запросами времени.

Первоначально тетрадь предназначалась для занятий греческим языком. На первых 37-ми листах рукой Вагинова выписаны фрагменты из произведений Лонга, Аристенета, Алкея и ряда других авторов. Далее следуют выписанные из текста греческие слова и их словарные значения, а также литературные переводы текстов, выполненные Вагиновым и его учителем А. Н. Егуновым.

Греческая часть<sup>1</sup> заполнена задолго до начала записной книжки «Семечки». Есть признаки того, что переводчик (Вагинов) только начинает обучаться классическому языку (первые листы тетради похожи на «прописи» для отработки греческой графики),

---

<sup>1</sup> Автор статьи безмерно благодарен своему другу Егору Молькову, которому принадлежат все лингвистические наблюдения, касательно классических языков.

что указывает на последнюю четверть 1920-х гг., времени близкого знакомства Вагинова с кругом АБДЕМа.

Собственно тот объем текста, что мы называем записной книжкой, следует после греческих штудий с отступом в страницу и начинается заглавием «Семечки (Зерна)». Метонимическая соотнесенность с классическим контекстом, кажется, разрешает проблему тавтологичного употребления синонимичных слов в заглавии. К примеру, латинско-русский словарь Lingvo на слово *granum* дает варианты: зерно, зернышко, семечко (*tritici* Pl; *sināpis* Eccl); крупинка (*salis* PM), но в латинском языке есть и слово *semen* — «семя». Отличие греческого в том, что в нем, по-видимому, слово *σπέρμα* (от глагола *σπείρω* «сею», буквально «посеянное», то же соотношение, что у русского се-ять/се-мя) является основным соответствием для русского семя/зерно (и для латинского *granum/semen*)<sup>2</sup>. Греческое слово имеет переносные значения. Одно из них отмечено именно для множественного числа — *σπέρματα*, которое у Анаксагора и Эпикура применяется в значении *στοιχεῖα* — *elements*, стихии в античном смысле, первоэлементы мира [Liddell & Scott 1996: 1626]. Возможно, поэтому и у Вагинова лексемы стоят во множественном числе. При этом «мир», в создании которого участвуют данные «стихии» — это художественный мир прозы автора записных книжек. Заметим стилистическое несоответствие двух лексем, составляющих заглавие. С одной стороны, уменьшительный суффикс первой («Семечки»), кажется, необходим для создания эффекта оксюморонной двойственности, сочленения «высокого» и «низкого» в одной формуле, что вполне соотносится с традицией вагиновских заглавий<sup>3</sup>. С другой — суффикс раскрывает содержательные особенности основной части записей: маргинальное речупотребление, скабрезные истории и т. п.

Таким образом, учитывая явные античные коннотации, «Семечки» следует читать как первоэлементы, выявленные и сознательно отобранные Вагиновым для создания художественного целого.

<sup>2</sup> Ср. перевод в англо-греческом словаре: *grain* «зерно» — *σπέρμα, τὸ* [Woodhouse 1932: 369].

<sup>3</sup> О заглавиях к романам Вагинова («Козлиная песнь» и, в особенности, «Труды и дни Свистонова») см.: [Бреслер 2012].

«Семечки», по-видимому, начаты в конце осени 1932 г. На третьем листе с локальным маркером «Сухум» переписана театральная афиша, анонс премьеры, назначенной на 22–23 ноября. Нами установлена точная дата премьеры оперы «Нитуш», анонс которой заинтересовал Вагинова — 22–23 ноября 1932 г.<sup>4</sup> Запись в «Семечках» воспроизводит афишное членение на строки. Нахождение Вагинова в Сухуме в конце ноября 1932 г. подтверждается открыткой, которую он отправляет Н. К. Чуковскому, подписав дату — 30.11.32.<sup>5</sup>

Для того чтобы убедиться в ложности утверждения об анахроничности или вторичности записей в «Семечках», достаточно бегло оглядеть содержание тетради. В записной книжке есть группа записей, которые условно можно озаглавить как «Словарь просторечной/блатной речи». Вагинов интересуется языком, на котором говорит городская окраина (Пушкинская, Лиговка, Холмуши, Рижский (пр. Огородникова) и т. д.), его увлекает говор псковской шпаны, речь которой он записывает с учетом фонетических особенностей. Этот тип записей можно считать наиболее подготовленным, однако и такие записи часто дополняются карандашными вставками, сделанными позже. Есть также единичные повторы даже в пределах одного листа, свидетельствующие больше о скорописи, нежели о спокойной домашней выверке. Так, в пределах десяти первых листов, мы можем дважды читать следующие дефиниции лексики арго:

Бан — вокзал

Медуза — вор городушник по кооперативам

Пол-Литра — Пал Митрич

Пойду газ держать — пойду пьянствовать.

Бочата — часы<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> «Гостеатр Абхазии / Гастроли музкомедии / 21 ноября Джонсон / ГЕЙША / Музкомедия в 3-х действиях / 22, 23 ноября Гэрве / НИТУШ / В 3-х действ. 4-х карт.» [СА] (газета).

<sup>5</sup> В тексте письма Вагинов допустил опisku — 30.11.31. Установить точную дату корреспонденции удалось по входящему штемпелю в Ленинграде. Письма Вагинова Н. К. Чуковскому готовятся к публикации (сохранились в частном архиве Д. Н. Чуковского).

<sup>6</sup> При публикации Т. Л. Никольской и В. И. Эрля все эти повторы были опущены. Здесь и далее «Семечки» цитируются по автографу.

Среди записей примечательна одна, сделанная Вагиновым вверх ногами. Это описание городского праздника, по-видимому, годовщины Октябрьской революции 1933 года<sup>7</sup>.

На ангеле была прикреплена гроздь цветных шариков, они закрывали ангела, нежно розовые, бледно зеленые, красные. С невидимого дирижабля была спущена до самой земли цепь лампочек — наверху она заканчивалась звездой, в ней серп и молот. Было впечатление огненной черты. Красноармейцы стреляли из револьверов разноцветными ракетами — шары, кометы с хвостом.

Между колонн появилась маленькая, цвета пламени звезда. Она на глазах росла, разрасталась в огромную и сразу гасла. Проекторы перекрещивали свои лучи, получилась дата годовщины.

Записи в «Семечках» осуществлялись, видимо, в течение года. Нет ни одного темпорального маркера, нарушающего или же инверсирующего привычный циклический круговорот времени. Приведем некоторые примеры помет и впечатлений:

«Весна»

«Перед 1-ым маем»

— Расцветает черемуха — черемуховый ход

Расцветает рябина — рябиновый ход.

Чере'мушник — лещ белый, чистый

Рябинник — чешуя вроде прыщиков, крапинок. Сам красный.

—

— В жаркую погоду налим вялый [Приведенный нами отрывок о годовщине Октябрьской революции. — Д. Б.].

Мороз по колено

Дамский день [8 марта].

<sup>7</sup> Ср. с описанием городского праздника 1933 года, вышедшем в «Вечерней красной газете» под заголовком «Огни над Невой»: «Высоко в небо уходит тонкий электрический столб с пятиугольной звездой наверху. Звезда приходится как раз на уровне низких облаков. Какой же это новый шпиль объявился в городе? Люди теряются в догадках... пока шаловливый луч неосторожного прожектора не вырывает из темноты поднебесья громоздкую тушу “колбасы”, поднявшую светящуюся большевистскую звезду так высоко, куда не забирался еще ни один чугунный ангел!

На черной полке крепостных стен внезапно загораются большие красные цифры “1917–16–1933” [Евгеньев 1933: 2].

Упоминания о реальном времени редки, не обязательны. Мы не можем утверждать, что период ведения «Семечек» равняется годовому циклу (или чуть превышает его). Однако в тетради временные маркеры распределены без хронологических противоречий.

В качестве доказательства ретроспективного характера ведения «Семечек», Т. Л. Никольская и В. И. Эрль приводят записи, датированные 1922 и 1924 гг. Однако эти датировки сопровождают абсолютно вневременные, весьма вероятно, вымышленные Вагиновым сюжетные и образные зарисовки. Так, 1922 годом помечена следующая запись:

Костя Ротиков зарабатывал деньги своими рисунками к биологическим книгам по биологии и физиологии. Он брал за сперматозоида по 75 коп., за совокупляющихся стрекоз по 4 р. 50 коп. Стрекозы задами совокуплялись, держали в лапках комарика и совместно ели.

Упоминание Кости Ротикова, собирателя безвкусицы из романа «Козлиная песнь» (1928), часть действия которого действительно происходит в 1921–1922 гг., может свидетельствовать о продолжающемся интересе автора к своим героям, к отдельным чертам их образов, нежели о факте их появления в книжке в 1922 г.

Записную книжку формируют компактные записи часто не более чем в несколько строк, отделенные друг от друга короткой прямой линией, выписки из прочитанной литературы, локальные маркеры, отсылающие к родному для писателя Ленинграду, Ленинградской области, к южным курортам СССР (где Вагинов проходил лечение от туберкулеза). Подписанные цитаты из литературных источников анахроничны, круг чтения, выявляемый с помощью «Семечек», случаен и, кажется, даже нарочито маргинальный. Использование таких цитат Вагиновым оправданно только в рамках некой внешней по отношению к ним поэтики (литература для творчества).

По нашему мнению, ведение записной книжки инициировано участием Вагинова в создании книги «Четыре поколения (Нарвская застава)» — истории рабочего движения в одном из пролетарских районов за Нарвской заставой<sup>8</sup>. Текст «Четырех поколе-

---

<sup>8</sup> Четыре поколения: (Нарвская застава) / Организатор книги С. Д. Спасский; Сбор материала, ред., композиция С. Д. Спасский, А. Г. Ульянов

ний» был сдан в набор 19 октября 1932 г. На титульном листе уже готовой книги уточняется роль каждого из соавторов. Вагинов, как отмечается, принимал участие в сборе материала.

Поставим вопрос: что значит сбор материала? В рукописном отделе РНБ в фонде Вагинова (1325) хранится черновик интервью некоего Быстрова (р. 1899), его воспоминания о событиях 1905 г., которые он застал еще ребенком. Здесь есть свидетельства о дореволюционном быте Нарвской заставы, о нелегкой жизни учеников трехклассной Путиловской школы. Приведем фрагмент интервью.

1. Где ныне сад 9 января по улице Стачек, в 1904 году был штаб Григория Гапона. При этом доме устраивались част<о> Собр<ания> р<або>чих, которые разделяли точку зрения Гапона, в этом же здании было организовано Гапоном детск<ое> уч<или>ще.

Андрей Александров, ярый гапонов<ец> с двумя точками зрения: «Если поп организует общество, то поп раскрывает рабочему глаза, значит это человек справедливый».

Для детей школы устраивали вечера и концерты, пели песенки, рассказывали рассказы.

2. После произв<еденных> залпов шествие стало рассыпаться по прилет<ающим> улицам, здесь продолжили работу казаки и др. Из рабочих Нарвск<ой> заставы, оставш<ихся> живыми, удалось немногим проникнуть в центр города.

У Нарв<ских> ворот исч<ислялось> убитым<и> и ранен<ыми> не одна тысяча.

Дети от выстрелов прятались.

Доставка газет отцу по праздникам.

Насаливали пятки и бежали домой [Бреслер, Дмитренко 2013].

В «Четырех поколениях» отсутствует эксплицитная речь создателей книги. Они выступают лишь как монтажеры свидетельств, суждений, воспоминаний более двухсот коммунистов, ударников,

ский. В сборе материала принимали участие: К. К. Вагинов, Н. К. Чуковский. Л., 1933.

С конца 1930 г. Вагинов много занимался литературно-общественной работой. Стремясь занять свое место в литературном поле, он вместе с Н. Чуковским ведет литкружок на заводе «Светлана», комментирует для рабкоров произведения классики мировой литературы, редактирует книжки ударников завода. Подробнее об этом см.: [Бреслер, Дмитренко 2013].

высших заводских чинов и чернорабочих, коренных жителей Петербурга-Ленинграда и недавно ассимилировавших крестьян. Установка на живое слово реальных свидетелей истории поддерживается комментарием «из первых уст» художников и архитекторов, внесших символический вклад в знаковые преобразования советского времени (например, строительство фабрики-кухни или Дома культуры). Работа Вагинова фактически предполагала на некоторое время буквально поселиться на рабочей окраине, записывать, выявлять, разговаривать и записывать на бумагу весьма дробный, часто несвязный (как это видно из представленного примера) поток сознания информанта. Как показывает сравнение конспекта Вагинова и опубликованного в книге интервью Быстрова, редакторская работа минимальна, она не затрагивает смысла текста. Об этом позволяет судить сохранившийся конспект интервью, который практически без изменений вошел в конечный текст. Таким образом, Вагинов отвечает за трансляцию чужого слова, но он не занимается конечной его эстетизацией, права на которую оставлены редакторам-составителям и «организатору книги». Последние не только заняты склеиванием реплик-слайдов, но и осуществляют селекцию информантов для освещения каждой конкретной темы. Так, воспоминания Быстрова об одном из узловых событий в книге (1905 год, ход к царю, организованный Гапоном) не задействованы не только по причине их фрагментарности и бессвязности, но во многом потому, что Быстров лишен идеологической компетенции. О «Кровавом воскресенье» дано право говорить только старым членам партии большевиков, проверенным коммунистам.

Пользуясь бахтинской терминологией, Вагинов принимает вынужденную авторскую позицию, лишенную авторитарного признака вменяемости<sup>9</sup>. Поиски письма, освобожденного от власти демиурга-создателя, могли увенчаться успехом в процессе работы над коллективным историческим трудом, а позже заострить внимание писателя-авангардиста на повествовательной фи-

---

<sup>9</sup> Полемика с основными положениями работы М. М. Бахтина «Автор в эстетической деятельности» присутствует еще в романе «Труды и дни Свистонова» (1929), в котором Вагинов показал последовательное разрушение художественного мира романа всевластным автором (см.: [Сандомирская]).

гуре «рабкора», чистого транслятора. В ведении записной книжки «Семечки» Вагинов, как нам кажется, ищет реализацию полученного опыта «фактографии» уже на привычном для собственного идиостиля материале.

У нас в цеху люди были, друг другу хвосты вешали из пакли или тряпья, как хлястик. Приходит инженер — повесили ему хвост из пакли. Он ходил, ходил по цеху, с моторами новыми возился, потом к директору в кабинет идет на техническое совещание. Все там как заметили.

Заводуправление мастеру на вид поставило, за то, что непорядок в цехе.

Помимо приведенного примера, в «Семечках» присутствует большое количество записей, связанных с Нарвской заставой, Путиловским заводом, в том числе зафиксированных в форме прямой речи. Следует отнести эти записи к попутно полученным материалам в ходе составления «Четырех поколений». Жанр записной книжки, в условиях которого конечная эстетизация крайне проблематична, становится для Вагинова своего рода творческой лабораторией, действующей ареной поэтических штудий, на которой Вагинов изучает современный ему советский дискурс — занятие не менее важное и увлекательное, чем переводы с древнегреческого.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бреслер 2012: *Бреслер Д.* Роман К. К. Вагинова «Труды и дни Свистонова»: Поэтика заглавия // Восьмая международная летняя школа по русской литературе: Статьи и материалы. СПб., 2012. С. 146–157.
- Бреслер, Дмитренко 2013: *Бреслер Д. М., Дмитренко А. Л.* Константин Вагинов в диалоге с пролетариатом (литкружок завода «Светлана» и работа над историей Нарвской заставы) // Русская литература. 2013. № 4.
- Вагинов 1999: *Вагинов К. К.* Полное собрание сочинений в прозе. СПб., 1999.
- Евгеньев 1933: *Евгеньев Т.* Огни над Невой // Вечерняя красная газета. 1933. № 258 (4038). 10 нояб. (пятн.). С. 2.
- СА: Советская Абхазия. 1932. № 268 (3413). 21 нояб. (пон.).
- Сандомирская: *Сандомирская И.* Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка. М., 2013. С. 111–172.

Чуковский 1934: *Чуковский Н. К.* Тяжелая потеря // Литературный Ленинград. 1934. 30 апр. № 20.

Liddell & Scott 1996: *A Greek-English Lexicon*, by H. G. Liddell & R. Scott, augmented by sir H. S. Jones. Oxford, 1996.

Woodhouse 1932: *Woodhouse S. C.* English-Greek dictionary, London, 1932.

## МЕСТО МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТА-ФУТУРИСТА И. А. АКСЕНОВА

Алессандро Фарсетти  
(Венеция)

В стихотворениях малоизвестного эрудита-футуриста И. А. Аксенова (1884–1935) критики обычно рассматривали совокупность образов и литературных приемов, построенных по аналогии с новаторской живописью того времени [Markov; Ичин; Bowlt]. Хотя склонность поэта к экфрасису очевидна [Фарсетти 2012], попытки показать, как его стихосложение приближается к живописной технике кубистов, с трудом поддаются верификации. Кроме этого, в отличие от главных представителей авангарда, Аксенов никогда не говорит о своих или чужих текстах, используя терминологию художников-кубистов. Наоборот, как уже отмечалось, в высказываниях Аксенова весьма частотны термины, которые применяются к «незвучащим» видам искусства. Подчеркивая эту сторону поэтики Аксенова и учитывая последние архивные разыскания, в статье мы попробуем показать, в какой степени мысли о музыкальной технике смогли отразиться и в его стихотворных опытах.

В художественной прозе Аксенов, несомненно, искал аналогию со структурой музыкальных пьес. Ссылаясь на свой рассказ «Благородный металл» (конец 20-х гг.) он объяснял: «<...> композиция продумана. <...> Берется тема — проводится в одном голосе, потом другая — в другом тоне и соединяется в конце с третьей. Построение рассказа музыкальное <...>»<sup>1</sup> (цит. по: [Адаскина: 56]). Известно, что рассказ вошел в состав неизданного и до нас не дошедшего сборника «Любовь сегодня», а в авторском предисловии говорится о едином для всей книги музыкальном изложении [Зув: 95]. Такое положение отражено в заглавиях

---

<sup>1</sup> Здесь легко увидеть связь с полифоническими экспериментами, начало которым положил Андрей Белый в знаменитых «Симфониях».

двух из шести рассказов: «Соната в белом»; «Концерт для одного негодяя с оркестром»<sup>2</sup>.

Обращаясь к теории кино, Аксенов в эссе об Эйзенштейне (1933) рассматривал принципы гармонии как главный способ толкования приемов монтажа, а композицию фильмов он анализировал со ссылкой на формы контрапункта<sup>3</sup> [Аксенов 2008: I, 444–448; 466]. В докладе «Кинематографизация классиков и опыт Рошалья» Аксенова писал о том, что сама музыка в фильме должна подчеркивать его структуру и, соответственно, его художественное значение; развитие новых форм как в музыке, так и в кино требует сотрудничества между режиссерами и композиторами (см.: [Аксенов 1934: 22]).

Что касается теоретических работ о театре, критик утверждал, что сценическое произведение функционирует не по литературно-повествовательным, а по музыкально-тематическим принципам (он условно говорил о главной и побочных темах, имея в виду словесно выраженные ряды поступков лицедеев) [Аксенов 1930: 79, 83]. Интерес Аксенова к музыкальным аналогиям исследователи относили к позднему периоду его творчества [Адаскина: 56; Семененко: 233]. Однако уже до революции в книге «Пикассо и окрестности» Аксенов упоминал об описанной выше теории театра: «<...> критики “Гамлета” забывают <...>, что драматическая композиция — нечто мало похожее на композицию повествовательную <...> и объявляют, что интермедия: заплаты. <...> Для [елизаветинцев] музыка стала тоже интермедией, видимым отдыхом от логического развития действия» [Аксенов 2008: I, 221–222]. Это обстоятельство позволяет нам предпологать, что музыкальные принципы — некая константа в размышлениях Аксенова об искусстве на протяжении всей его деятельности (1916–1935 гг.).

Аксенов не сформулировал теорию о взаимосвязи поэзии и музыки. Однако мы можем попытаться восстановить его творческую мысль, пользуясь намеками, рассыпанными в текстах, без

---

<sup>2</sup> Подробнее о последних сведениях о сборнике см.: [Фарсетти 2013а].

<sup>3</sup> Аксенов не только употребляет музыкальные аналогии Эйзенштейна, приведенные самим режиссером в книге «Четвертое измерение кино» (1929), но и педантично исправляет терминологию режиссера (см.: [Друбек 2012: 206]).

специального учета исторической перспективы. В нашей статье мы рассмотрим два возможных применения музыкальных принципов в стихах: 1) изложение содержания по образцу музыкальных композиций (подобно опыту Аксенова в прозе и в анализе кино и театра); 2) эксперименты в ритмике стиха.

1. В ранних текстах Аксенова (1916 г.) встречаются лишь беглые замечания о смежности поэзии и музыки<sup>4</sup>. Более значимые отголоски этой темы обнаруживаются в тезисах лекции «Литературная форма» для учеников Мейерхольда (20-е гг.), в которой Аксенов выдвигает положения, общие для стиха и прозы: «10. Развитие литературных форм. Принцип взаимной поддержки и взаимозаменяемости элементов воздействия формы. 11. Построение формы. Ее части. Экспозиция. 12. Изложение. Разработка» [Аксенов 2008: II, 87]. Поэт отказывался от повествовательного порядка расположения художественного материала ради опыта с использованием псевдо-музыкальных формам, причем относительно не только прозы, но и стихов. Подобную позицию можно увидеть и в статье «О фонетическом магистрале» (1925), хотя здесь речь идет о звуковой организации стихотворных текстов: «Особенно показательно это будет в стихах чисто лирических, где музыкальное в том числе и фонетическое начало не связаны грамматическими формами повествования» [Там же: 66]. Конечно, это лишь намеки, но они достаточно убедительны, если учесть обращение поэта и критика к музыкальным принципам в других областях искусства.

Итак, Аксенов не говорит прямо об использовании музыкальных принципов построения композиции в своих стихах. Рассмотрим стихотворение «Изменчиво» (ок. 1919 г.). Оно состоит из коротких фраз и синтагм, неотмеченных явной логической связью между собой. Группируя словесный материал по семантическим полям, мы получили оппозицию двух моделей мировоззрения — точный мир искусства / неточный мир вне искусства (см.: [Фар-

---

<sup>4</sup> По словам Аксенова, большинство художников «не восприимчиво к музыке, чего, впрочем, о поэтах сказать нельзя» [Аксенов 2008: I, 68], и «гегемония музыки совпадает обычно с подъемом лирической волны» [Там же: 66], тогда как расцвет живописи совпадает с упадком поэзии и наоборот.

сетти 2013b]). Текст по структуре напоминает сонатную форму, хорошо известную Аксенову<sup>5</sup>. Первая часть (строки 1–26) — экспозиция главной темы (способность поэзии передать верную, математизированную картину мира) и побочных тем (типология как метонимия поэтического творчества; математическая игра в шахматы как метафора деятельности поэта; зрение, ловящее и обрабатывающее мир); вторая часть (27–42) — разработка, главная тема развивается (возможность других интерпретаций мира, связанных с религиями). Последняя часть (43–46) — реприза, повторяется экспозиция с некоторыми изменениями: «Набор упал из очень клетчатых касс» (1) превращается в «Потому что праздно чему[-]то дивится / Рассыпанному по шахматным полям касс» (46–47). С одной стороны, текст свидетельствует о смысловом отождествлении типографской кассы и шахматной доски; с другой — в нем подтверждается первая тема: математический подход к интерпретации мира оказывается самым правильным. Смысл текста, по-видимому, проясняется путем распознавания разных тем и их вариаций. Читатель должен следить за развитием тематических линий, держать их в уме, как при слушании музыки, объединяя похожие синтагмы в своем сознании. Этот способ раскрытия неявных смыслов во многих стихотворениях Аксенова, как нам кажется, является продуктивным.

2. В этом случае исходная точка — поэзия самого Аксенова. Мы недавно обнаружили два стихотворения (первое опубликовано, второе — пока нет) из пока неизвестной и, скорее всего, недописанной третьей книги стихов поэта «Оды и танцы»<sup>6</sup>. Заглавия текстов, очевидно, отсылают к обозначениям музыкальных темпов, завуалированных русским переводом (в музыке они, как правило, даются на итальянском): «Широко» — *largo*; «Мерно потом быстро» — *moderato, poi presto*. Такая поэтика заглавий позволяет предположить, что в названную книгу могли войти еще несколько стихотворений, опубликованных Аксеновым в 1920-е гг.: «Довольно быстро» — *prestissimo* и «Темп вальса».

<sup>5</sup> См. его анализ фильма «Петербургская ночь» Г. Л. Рошалья со ссылкой на эту форму [Аксенов 1934: 20].

<sup>6</sup> ОР ИМЛИ РАН. Ф. 15. Оп. 1. Ед. хр. 8. Мы готовим статью, посвященную анализу этой находки.

цитированное стихотворение «Изменчиво» — *variabile* (в смысле применения разных темпов), а также «В восточном роде», опубликованное в 1929 г. вместе с «Широко» и намекающее на расхожее мнение о равномерности восточного каданса для западного слуха, предназначались для 3-го сборника.

Что значат эти необычные заглавия? Это футуристическая экстравагантность, или они выполняют совершенно определенную функцию? Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к теоретическим текстам Аксенова. Поэт обычно разделяет искусства на временные и пространственные, согласно классической концепции Г. Э. Лессинга (ср.: [Аксенов 2008: II, 87]). В упомянутом докладе о кино поэт привел сходства и отличия между тремя «временными искусствами»: кино, литературой и музыкой:

<...> отличие [кино и литературы] в том, что во времени они воспринимаются качественно различно. Восприятие литературы мы можем растянуть во времени как угодно, читатель управляет временем восприятия. Киноизображение мы воспринимаем во времени, тщательно отмеренном, и которым зритель не может управлять, а оно зрителем управляет. В этом сходство с музыкальным произведением, которое также извне задано слушателю [Аксенов 1934: 19 об.].

По нашему мнению, используя такие заглавия-темпы, Аксенов хотел регламентировать «исполнительную» сторону поэтического текста, устраняя этот вид неопределенности, присущий, как он считал, самой литературе. Для этого необходимо было сблизить литературу с музыкой, уменьшая отличие, которое разделяет эти искусства с временной точки зрения. Подобно композитору перед пьесой, поэт перед текстом дает указание на темп исполнения. Однако не исключено более тонкое истолкование этого музыкально-поэтического аспекта. Известно, что Аксенов интересовался функциями метрики и ритмики. Его письма С. П. Боброву наполнены схемами стихов, размышлениями о системах стихосложения и о попытках преодолеть силлабо-тонику. При оценке чужих стихов он часто указывал на важность ритмического разнообразия, видимо, под влиянием стиховедческих исследований Андрея Белого («Лирика и эксперимент»).

По мнению М. Л. Гаспарова, если длительность слогов считается примерно одинаковой и ритмическая константа стиха дана интенсивным ударением, стих с многосложными междуударными

ми интервалами, как правило, ощущается более замедленным, чем стих с короткими интервалами (см.: [Гаспаров: 85]). Этот принцип подтверждается при анализе «Од и танцев».

Параметры сравнения — количество ударений и слогов в стихе (уд./ст.; сл./ст.); отношение между количеством ударений и количеством слогов стиха («ударенный %»; напр. 2 уд. / 5 сл. = 40%). Во-первых, надо сказать, что все включенные нами в эту книгу стихотворения имеют похожую метрику: верлибр, стремящийся к 3-х – 4-х-иктному акцентному стиху (88% всего; возможны редкие 2-х и 5-ти ударные) с переменным количеством слогов (обычно с 7 до 11; минимум — 5, максимум — 17). Каждому тексту присуща своя особая ритмическая тенденция, характерно отличающая его от прочих текстов. По сравнению с теми стихами, в которых заявлен более быстрый темп («Мерно потом быстро»; «Довольно быстро»), в «Широко» сл./ст. в среднем выше и уд. % ниже.

	Широко	Мерно потом быстро	Довольно быстро
сл./ст.	9,43	9,18	8,43
уд. %	32,41	34,05	37,29

В «Мерно потом быстро» сравнение начала (1–25) и конца (26–32) явно показывает ускорение в темпе: в последней части количество более быстрых 4-х ударных стихов заметно увеличивается.

	сл./ст.	уд./ст.	уд. %	2-х-удар- ные (%)	3-х-удар- ные (%)	4-х-удар- ные (%)
Итоговая средняя	9,18	3,06	34,05	12,5	68,75	18,75
Средняя стр. 1–25	9,32	3,12	32,71	16	68	16
Средняя стр. 26–32	8,71	3,29	38,86	0	71,43	28,57

«Довольно быстро» имеет низкое количество сл./ст. (8,43, ниже даже второй части «Мерно потом быстро») и уд. % (37,29%, ниже «Мерно потом быстро» в среднем); выделяются очень быстрые (и редкие в сборнике) комбинации уд./сл. (3/5; 3/6). В «Темпе вальса» среднее количество ударений — ровно 3 (единственный случай в книге), очевидно намекающее на ритм вальса. Что касается «Изменчиво», в пользу изменчивости ритма говорит самая сильная вариация сл./ст. (с 5 до 17 слогов) и самое уравновешенное распределение ударений в тексте.

	Вариация сл./ст.	(%) Распределение ударений (2 / 3 / 4 / 5)
Широко	(15–6) = <b>9</b>	17,85 / 71,43 / 7,15 / 3,57
Мерно потом быстро	(14–8) = <b>6</b>	12,50 / 68,75 / 18,75 / 0
Довольно быстро	(11–5) = <b>6</b>	2,70 / 89,19 / 8,11 / 2,70
В восточном роде	(14–7) = <b>7</b>	12,5 / 70,83 / 16,67 / 0
Темп вальса	(11–6) = <b>5</b>	18,75 / 65,625 / 12,5 / 3,125
Изменчиво	(17–5) = <b>12</b>	10,87 / 50 / 28,26 / 10,87

В «В восточном роде» сочетания уд./сл. менее разнообразны и длина смежных стихов очень регулярна.

	Широ- ко	М. п. б.	Д. б.	Темп вальса	Измен- чиво	В в. р.
Наиболее частое отношение уд./сл. и его частота в тексте	3/8 (21,4%)	3/9 (21,9%)	3/9; 3/8 (21,6%)	3/8; 3/9 (25%)	3/9; 3/11 (14,3%)	<b>3/9; 3/8 (29,2%)</b>
% связей между смежными стихами с похожим количеством слогов (различие — не больше 2 сл).	48% (13 из 27 связей)	77% (24 из 31 связей)	61% (22 из 36 связей)	84% (26 из 31 связей)	51% (23 из 45 связей)	<b>87% (20 из 23 связей)</b>

Эти ритмические тенденции, заявленные заглавиями-обозначениями музыкальных темпов и выявленные при помощи статистики, отчасти поддерживаются и планом содержания. Мы уже писали о философском значении «Изменчиво» [Фарсетти 2013b]. В «Широко» отмечаются слова, обозначающие медленность и убыль («День свернулся»; «гаснущие проволоки»; «бесшумный крот»; «Всею грудью тянет упасть»; «праздное поджиданье»). В свою очередь, в «Довольно быстро» различимы образы шума и нарастания («В дни горячего гама»; «отлет голов»; «расклеивался глаже / предо мной горизонтов путь»; «пышной расцветь»; «заводит бесконечный рассказ»; «весной распускающейся зелени»).

Наконец, обратимся к рассмотрению общего авангардного контекста. Воздействие идей музыки на поэзию — малоизученная тема. Стоит упомянуть работу Л. Л. Гервер, выделившую несколько форм, в которых музыка могла входить в поэтику литературного авангарда. Вместе с тем, иногда это исследование грешит

односторонностью. Здесь следует подчеркнуть, что у Маяковского и Каменского музыка занимает периферийное место; для Хлебникова музыкальные аналогии более значимы, но все-таки остаются эпизодическими.

В отличие от большинства современников-авангардистов, особенность Аксенова заключалась в том, что он считал музыку всеобъемлющим художественным принципом, прообразом других «временных искусств». Вероятно, в список попыток зафиксировать способ чтения стихов (Зданевич, Божидар, Квятковский, Чичерин) (см.: [Гервер: 102–108]) мы могли бы вписать и своеобразный опыт Аксенова в связи с обозначением темпов. Вместе с тем, не надо преувеличить значение Аксенова в истории авангарда. Его тексты тогда были малоизвестными или вообще оставались неопубликованными.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Адашкина: *Адашкина Н. Л.* Иван Александрович Аксенов // Аксенов И. А. Из творческого наследия: В 2 т. М., 2008. Т. 1.
- Аксенов 1930: *Аксенов И. А.* Гамлет и другие опыты, в содействие отечественной шекспирологии. М., 1930.
- Аксенов 1934: *Аксенов И. А.* Кинематографизация классиков и опыт Рощаля // РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 1. Ед. хр. 161.
- Аксенов 2008: *Аксенов И. А.* Из творческого наследия: В 2 т. М., 2008.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993.
- Гервер: *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
- Друбек: *Друбек Н.* «Зрительная музыка Эйзенштейна». Заметки к Портрету художника И. А. Аксенова // *Aksenov and the Environs*. Huddinge, 2012. С. 195–207.
- Зуев: *З<уев> А. <Н.> [?]* И. А. Аксенов. Любовь сегодня [редакционный отзыв]. РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 7. Ед. хр. 259.
- Ичин: *Ичин К.* О поэзии и живописи: Иван Аксенов и Александра Экстер // *Aksenov and the Environs*. Huddinge, 2012.
- Семененко: *Семененко А.* «Романтический дискурс» Ивана Аксенова // *Aksenov and the Environs*. Huddinge, 2012.
- Фарсетти 2012: *Фарсетти А.* Авангардный образ Парижа: «Эйфелеи» И. А. Аксенова (взгляд из России) // Н. П. Анциферов. Филология прошлого и будущего. Сборник статей. М., 2012.

Фарсетти 2013а: *Фарсетти А.* Новые данные о сборнике рассказов И. А. Аксенова «Любовь сегодня» // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. М., 2013.

Фарсетти 2013б: *Фарсетти А.* К интерпретации стихотворения «Изменчиво» И. А. Аксенова // Русская филология. 24. Тарту, 2013.

Bowl: *Bowl J.* Vitrina and Afisha // *Aksenov and the Environs.* Huddinge, 2012.

Markov: *Markov V.* Russian Futurism: a History. Berkeley, 1968.

## «Я ШЕЛ НЕГОТОВЫМИ ДОРОГАМИ»: К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ «ЧТО Я ВИДЕЛ» БОРИСА ЖИТКОВА

Филипп Лекманов  
(Москва)

Борис учился скрипке потому, что это трудно, и еще потому, что ноту надо находить самому.

*Евгений Шварц «Живу беспокойно»*

Почти во всех ранних отзывах на изданную посмертно в 1939 г. книгу Бориса Житкова «Что я видел» отмечена новизна замысла. Аналогов этого текста критики не находили ни в советской, ни в мировой литературе: «Был он новатором и в такой интересной области, как художественная проза для дошкольников. <Далее поясняется, что речь идет о “Что я видел”>» [Груздев]; «Ничего подобного в советской литературе до сих пор не было. Создать такого рода познавательную книжку для маленьких — дело важное и невероятно трудное» [Кон: 134].

Такая оценка была, вероятно, обусловлена появлением статьи Житкова в журнале «Детская литература» в 1938 г., в которой писатель делился своими творческими планами:

Я долго думал: как мне осуществить эту энциклопедию? Если б был какой пример в дошкольной литературе! Плохой, пусть отвратительный: было бы от чего оттолкнуться, как говорят, ну, пусть по линии противоположности. Был бы положительный образчик: я мог бы его повторить, внося улучшения, но ничего позади не было. Оглядываться было не на что, и я шел «неготовыми дорогами» [Житков 1938: 43–44].

Из дневника Житкова следует, что оригинальность собственного замысла автор осознал уже на начальном этапе работы: «Этакого никто никогда еще не писал. Тропинок по этим джунглям не проторено, и я рвусь целиной, и уже ободрался достаточно» [Чуковская: 65].

В статье нас будет интересовать, в чем именно заключается уникальность текста Житкова, и каково его место в детской литературе и литературном процессе 1930-х гг. в целом.

В процитированном фрагменте статьи Житков пишет о книге «Что я видел» как об энциклопедии. Точно так же жанр книги определяли и все ее рецензенты:

«Что я видел» — это **своего рода энциклопедия** для детей дошкольного возраста [Кон: 133] <здесь и далее выделено нами. — Ф. Л.>.

Замечательной в этом отношении явится его <Житкова> посмертная книга «Что я видел» — **художественная энциклопедия** о мире вещей для чтения детям 4–5 лет [Груздев: 131].

«Почемучка» <«Что я видел»> — **энциклопедия**, уже удавшаяся, причем в ней даются вещи в их связи и человек в его отношении к другому человеку... [Шкловский 1939: 13].

Получилась **энциклопедия** для пятилетних детей, сделанная в форме большой сюжетной повести [Ивич: 152].

Все эти работы привели Житкова к замыслу большой книги, замыслу **детской энциклопедии** нового типа [Вольпе: 27].

Но он <Житков> хотел создать и создал детскую книгу нового типа **энциклопедию нашего быта** в живом рассказе [Федин: 10].

Создание системной пролетарской культуры взамен устаревшей дореволюционной было одной из главных задач советской политики уже во второй половине 1920-х гг. Такая культура должна была как бы заново открыть и описать мир, подготовить появление нового человека. Дореволюционные и иностранные тексты при этом исключались из культурного пространства как идеологически устаревшие. Установка на новую эпоху естественным образом подталкивала к разработке крупных энциклопедических проектов.

В 1931 г. Максим Горький со страниц газет «Правда» и «Известия» призывает к работе в духе энциклопедии: «Работу <над серией “История фабрик и заводов”> нужно поставить таким образом, чтоб в результате получилось *нечто подобное энциклопедии нашего строительства* в его постепенном развитии <...>» [Горький 1931: 2]. В своих статьях о детской литературе Горький также развивает идею о необходимости создания не только художественной, но и познавательно-энциклопедической книги для де-

тей: советским писателям необходимо «добиться успехов в деле создания художественной и просветительной литературы для детей» [Горький 1933: 2].

Виднейшим деятелем нового искусства, заявившим о необходимости детских энциклопедий, стал Самуил Маршак: «Очень нам нужна энциклопедия, из которой мы могли бы узнать обо всем», — цитирует Маршак письмо «дет<ей> 2-го костного отделения Евпаторийской санатории РККА». Далее он поясняет, что «...речь идет, конечно, не о справочном энциклопедическом словаре. <...> Но подлинная энциклопедия, которой ждут наши дети, — это система знаний, это связь и зависимость всех окружающих явлений» [Маршак 1971: 144]. Свою мысль Маршак развил в речи, произнесенной на втором съезде детских писателей: «Детская художественная книга должна быть познавательной; познавательная — художественной» [Маршак 1936: 19]. О том же говорил и М. Ильин (Псевдоним брата С. Маршака Ильи Яковлевича Маршака): «Обычная <научно>-популярная книжка не самостоятельна. Она берет одно напрокат у науки, другое — напрокат у литературы. <...> Взрослого, скажем, интересует технология дерева, а ребенка интересует не только дерево, но и лесной мир со всеми травами и грибами, которые там растут, со всем зверьем, которое обитает в лесу, с человеком, который в лесу живет и работает» [Ильин: 27].

В книге Ильина «Сто тысяч почему» (1929), ориентированной примерно на тот же возраст, что и житковский текст, рассказывается о «вещах, которые нас окружают». Подобно «Что я видел» эта книга построена в форме вопросов и ответов, некоторые из которых можно представить и в «энциклопедии» Житкова: «Почему дрова в печке трещат? Почему дым идет в трубу, а не в комнату?».

Ориентация на энциклопедико-познавательный жанр очевидна и в рассказах, появляющихся на страницах многих детских журналов второй половины 1930-х гг. В «Литературной газете» даже появляется пародия на тексты подобного типа:

**Поля:** (восторженно): Ой, Володя, какая картошка!

**Володя:** (рассудительно): Да, Поля. Это действительно большая картошка.

**Поля:** (с интересом): А почему она такая большая?..

**Володя:** Видимо, Поля, за ней был самый тщательный уход. По всей вероятности ее во-время окучивали.

**Поля:** Ой, Володя! А как это окучивают?

**Володя:** Очень просто. Ты берешь эту штуку и делаешь сначала так, потом так и потом снова так... Таким образом клубням создаются условия для лучшего развития. <...> [Литературная газета].

Наконец, в 1936 г. была начата работа над проектом по созданию «советск<ой> детск<ой> энциклопеди<и>, достойн<ой> нашей великой эпохи». Следуя озвученным Маршаком задачам, в энциклопедии должны были сочетаться увлекательность и познавательность: «сохраняя строгую научность и последовательность изложения, энциклопедия в то же время, <...> должна быть занимательной» [Панков: 32–34]. Данный проект не удалось воплотить в жизнь.

Житков, однако, не «взял за образчик» во многом сходную «Сто тысяч почему» Ильина (которая была ему, несомненно, известна). Ильин и Житков были не просто знакомы — во второй половине 1920-х гг. они оба входили в ближайшее окружение Маршака. И в таком случае внимание, которым автор «Что я видел» обходит книгу Ильина, можно интерпретировать как стремление Житкова занять место основателя детской советской энциклопедии. Однако, как нам кажется, «Что я видел» радикально отличается как от всех текстов Ильина, так и от более ранних произведений самого Житкова (ср. «Телеграммы»).

Уникальность последнего текста Житкова определяется совмещением двух популярных жанров советской советской литературы: энциклопедии и детского травелога (ср. «Чук и Гек» А. Гайдара или менее известную книжку «Витя идет в плавание» И. Войтюка). Взаимопроникновение жанров позволяет Житкову использовать приемы, невозможные в «чистой» энциклопедии и одновременно ключевые установки детской литературы 1930-х гг.

Так, сюжетность, заимствованная, несомненно, из жанра травелога, не только соотносится с установками на совмещение занимательности и познавательности, но и вписывается в более узкий круг дискуссий, посвященных проблеме сюжета и фабулы в детской литературе. Одной из отправных точек в споре о сюжете стала после публикации рассказа Пантелеева «Пакет» полемика о юморе в детской книге. Промежуточный итог дискуссии

подвел Виктор Шкловский в статье «О юморе, героике детской книги и о характерах»:

Произведение детской литературы может быть прекрасным тогда, когда в нем сюжет не является простой цепью занимательных происшествий, когда оно имеет внутренний свой закон, внутреннюю свою художественную правдоподобность [Шкловский 1937: 37].

Этой же проблеме посвящен пассаж в более поздней статье Антона Макаренко «Стиль детской литературы»: «сюжет должен по возможности стремиться к простоте, фабула — к сложности» [Макаренко: 10]. Понять, насколько приложим к «Что я видел» тезис Шкловского — затруднительно. Постулат же Макаренко в книге Житкова реализуется в полной мере. Простой, линейный сюжет-путешествие (который, кстати, Шкловский возводит к дневникам Марко Поло) сочетается с насыщенными событиями фабулой.

Вместе с тем, сюжетность книги работает и на решение педагогических задач. Так, главный герой, а вместе с ним и читатель, запоминают новые слова в три этапа. Первый: Алешка встречается с новым явлением, и кто-то объясняет ему, как оно функционирует. Второй — герой сталкивается с ним вновь и называет про себя. Третий, финальный — Алешка, встречаясь с уже хорошо знакомым ему явлением, говорит о нем вслух:

Там маленькая комнатка, совсем крохотная, как будочка. И там диванчик, и электричество горит. <...> А в двери — окошечко, и видно, что мы поехали вверх.

Я испугался и схватился за маму.

А мама говорит:

— Не бойся — это лифт. Нас вверх поднимают.

<...> Мы опять на лифте ехали, и мама сказала лифтеру <...>

— А хочешь, мы наверх поднимемся без всякой лестницы?

А я закричал:

— Я знаю, это лифт <...> [Житков 1979: 39, 48, 150].

Очевидно, что формат традиционной энциклопедии не позволяет прибегать к таким повторам, способствующим запоминанию.

Сюжет позволяет Житкову избежать утомляющего перечисления. Например, описание зверей, которых Алешка видит в зоопарке, разбито на две части и мотивировано тем, что герой посещает «зоосад» дважды. Книга Житкова тесно привязана к кон-

кретному времени. Можно довольно точно датировать период, в который происходят описываемые события:

А тётя меня повела к другому окну и стала показывать ещё башни.

Только они совсем близко и каменные. А наверху они острые, и на самом верху у них звезда.

И тётя сказала, что в этих звёздах свет зажигают и я вечером увижу. Они красным светом светят [Житков 1979: 41].

Рубиновые, зажигающиеся звезды были установлены на башнях Кремля только в 1937 г. и сразу же стали устойчивым топомосом московского текста. Такая острая привязанность к настоящему позволяет Житкову не только органично поместить в текст современные реалии, вроде кремлевских звезд, но и передать атмосферу военизированной эпохи. Показательно, что слово «военный» входит уже в изначальный лексикон Алешки. Причем это понятие является базовой константой его сознания — наряд кондуктора, равно как и красивые крестьянские сапоги, мальчик описывает именно посредством сравнения с военным: «На нём курточка с блестящими пуговками, вроде как у военных», «у него большие сапоги, как у военного» [Там же: 16, 186], а пионерский отряд вызывает у него ассоциацию со взводом: «шли мальчики и девочки. Они шли, как красноармейцы» [Там же: 63]. Важным эпизодом является картина военных учений, которые Алешка и его мама, готовы принять за настоящую войну:

— Красная Армия идёт.

А я закричал:

— Война!

Мама сказала:

— Не говори глупостей!

А дядя-военный сказал:

— Ну, да. Война. Только не всамделишная. А по-нарочному.

Мама вскочила и говорит:

— Сейчас стрелять будут?

И заткнула себе уши пальцами [Там же: 97].

«Военизированность» детского сознания проглядывает сквозь разные игровые ситуации:

— Пойдём, Алёша, заводные автомобильчики пускать. <...> А когда Пётр Викторович завёл и пустил, я сказал:

— Я знаю. Это не автомобильчик, а танк.

Он был зелёный. Сверху башня. А из башни выходит пушка. <...>  
Мы сели на пол и стали пускать танки. Я на его танк, а он на мой:  
чтоб столкнулись [Там же: 169].

Ситуация моделирования войны вновь обыгрывается в главе «Представление», посвященной спектаклю на тему Гражданской войны. Неизбежность приближающейся войны, таким образом, постулируется не прямо, но легко прочитывается в подтексте книги. Уместным будет вспомнить книгу «Чук и Гек», в которой сходные предчувствия были вытеснены в подсознание героев.

Однако было бы неверно полагать, что вместе с современностью в текст Житкова проникает и идеология. Знаковые, сигнальные слова «коммунист», «партия», «Сталин» в тексте не появляются ни разу. А «пионеры» и «Ленин» хоть и возникают, но за счет остранения их идеологическая составляющая практически нивелируется:

Мама сказала, что этот дом называется Мавзолей. И там никто не живёт. А что Ленин умер, и его туда положили, и можно посмотреть, как он лежит. <...> Мама сказала <...> что Ленина любили и хотели, чтоб всегда его видеть. Его не стали хоронить, а положили в Мавзолей [Житков 1979: 45].

Больше упоминаний Ленина в книге нет. Показательно также, что хотя значительная часть сюжета разворачивается на фоне жизни колхоза, само понятие «колхоз» в тексте никак не объясняется. В «Что я видел» автору удается избежать практически обязательного идеологического компонента за счет того, что герои — дошкольники, которым позволено не быть прямыми трансляторами партийного курса<sup>1</sup>.

Ведение повествователя — третья важная особенность, позаимствованная Житковым из жанра «травелога». Алешка — не про-

---

<sup>1</sup> Выбирая героем четырехлетнего ребенка, Житков и на этот раз следует актуальным педагогическим теориям. «Как смехотворно звучит для нас <теория американского педолога Термена (1896–1993)> что дети только в 8 лет начинают интересоваться реальной жизнью, когда всем и каждому известны настойчивое любопытство и любознательность уже четырехлетнего ребенка» [Левин: 41] — заключает Ф. Левин статью, посвященную учению американского педагога.

сто «функция», нужная Житкову для имитации детской речи. Это было отмечено уже первыми рецензентами книги:

Алеша-Почемучка — живой, настоящий мальчик и говорит обо всем живыми, настоящими детскими словами. Мир, о котором рассказывается условным языком Алеша, оживает по-особенному, расцветивается, становится веселым и занятым [Шер: 16].

Алешка — «живой», обладающий характером персонаж. Люди из окружения Житкова вспоминали, что у героя был реальный прототип:

«Алешка-почемучка» — лицо не выдуманное. В 1935 году Житков жил в Москве у своей сестры, Александры Степановны. Соседом его был четырехлетний Алеша. Борис Степанович много возился с Алешей, рисовал ему картинки, клеил игрушки, радовался его смышленности, а когда начал работать над энциклопедией — читал ему отдельные главы [Чуковская: 66].

Появление в тексте фигуры Алешки способствует решению сразу нескольких педагогических задач. Четырехлетний «читатель» получает возможность идентифицировать себя с героем. Наличие героя-повествователя позволяет ввести в текст морализаторские нотки. Так, в одной из начальных глав «Как собирались в дорогу» Алешке объясняют, что врать и подслушивать — плохо:

А на другой день папа сказал мне:

— Ты больше никогда не будешь подслушивать?

Я сказал:

— А почему?

— А потому, что коли не хотят, чтобы слышал, значит, тебе знать этого не надо. И нечего обманывать, подглядывать и подслушивать. Гадость какая!

Встал и ногой топнул. Со всей силы, наверное [Житков 1979: 11].

Диалог такого типа едва ли можно было встретить в «классической» энциклопедии. Наконец, фигура повествователя позволяет сделать образовательный процесс динамичным и развивающимся:

Начать книгу с тем запасом слов, который есть у трехлетнего малыша, то есть приблизительно с двумястами, а закончить, расширив его познания до тысячи слов — такова задача развития речи в книжке о путешествиях Почемучки [Вольпе: 27].

Герой растет по ходу развертывания фабулы, обогащается его лексикон и усложняется синтаксическая структура его вопросов:

Бабушка говорит:

— Ты что за почемучка такой? Всё «почему» да «почему»!

Я сказал:

— А я Почемучка.

Бабушка говорит:

— А ты не будь Почемучкой. А скажи: «Какая это каюта?»

<...>

Я увидел кнопку около двери и сказал бабушке:

— Это чтоб чай дали, кнопка? [Житков 1979: 126, 128]

Сочетание в книге черт двух жанров позволяет Житкову не только совместить занимательность и увлекательность, но и создать текст, значительно выделяющийся из ряда подобных проектов.

В заключение наметим возможность анализа «Что я видел» не в широком контексте детской советской литературы, а через призму взглядов на искусство самого Житкова. Творческая программа Житкова заключалась в создании принципиально новой литературы, не апеллирующей к накопленному читательскому опыту. Эта позиция нашла точное выражение в мемуарах Евгения Шварца:

Целыми ночами сидели они <Маршак и Житков>, вырабатывая новый житковский язык, создавая новую прозу, и Маршак с восторгом говорил, повторял всюду об удивительном, почти гениальном даре Житкова, который обнаружился, едва понял тот, как прост путь, которым художник выражает себя. Он избавился от литературности, от «переводности» — то есть от безразличного языка, особенно ошутимого в переводных книгах [Шварц: 58].

Схожим образом свои установки Житков сформулировал и в письме 1927 г. к Е. П. Бахеревой:

Хотим вырабатывать новую детскую. Мне вся детская литература недетской кажется. Не по тем путям ассоциаций идет книжная мысль, что у детей. И не то интересуется, о чем по большинству пишут, в том числе и я [Черненко: 15].

Мы не знаем, осознавал ли Житков, что его понимание задач литературы совпадает с теорией искусства, сформулированной Виктором Шкловским в программной статье «Искусство как прием»:

Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия [Шкловский 1990: 63].

Зато мы можем с определенной долей уверенности утверждать, что именно энциклопедия с элементами художественного жанра и повествованием от первого лица была формой, идеально подходящей для воплощения теоретических установок Житкова. Совпадение литературной позиции Житкова с актуальными задачами детской советской литературы помогло появиться такому удачному тексту как «Что я видел».

#### ЛИТЕРАТУРА

- Вольпе: *Вольпе Ц.* Борис Житков (к двухлетию со дня смерти) // Ленинград. 1940. № 19–20. С. 26–28.
- Горький 1931: *Горький М.* История фабрик и заводов // Правда. 07.09.1931. С. 2.
- Горький 1933: *Горький М.* О темах // Правда. 17.10.1933. С. 2
- Груздев: *Груздев И.* Мастер художественной прозы // Детская литература. 1939. № 18–19. С. 131.
- Гусева: *Гусева Н.* Рассказы о вещах // Детская литература. 1937. № 1. С. 37–38.
- Житков 1938: *Житков Б.* Над чем вы работаете? // Детская литература. 1938. № 3. С. 41–44.
- Житков 1979: *Житков Б.* Что я видел. Рассказы и сказки. Л., 1979.
- Ивич: *Ивич А.* Борис Житков // Литературный критик. 1939. № 3. С. 140–154.
- Ильин: *Ильин М.* Речь тов. М. И. Ильина // Детская литература. 1936. № 1. С. 24–28.
- Кон: *Кон Л.* Последняя книга Бориса Житкова // Детская литература. 1939. № 18–19. С. 133–134.
- Литературная газета: У рупора (маленький фельетон) // Литературная газета. 1938. № 44 (август 10). С. 6.
- Левин: *Левин Ф.* Теория Бенэ-Термена о детском чтении // Детская литература. 1938. № 8. С. 39–42.
- Макаренко: *Макаренко А.* Стиль детской литературы // Детская литература. 1938. № 17. С. 8–12.
- Маршак 1936: *Маршак С.* За большую детскую литературу // Детская литература. 1936. № 1. С. 18–23.

- Маршак 1971: *Маршак С.* Дети отвечают Горькому // Маршак С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1971. Т. 7. С. 137–153.
- Панков: *Панков К.* Создадим советскую детскую энциклопедию, достойную наше великой эпохи // Детская Литература. 1938. № 8. С. 32–34.
- Федин: *Федин К.* Большая книга // Детская литература. 1939 № 9. С. 10–11.
- Черненко: *Черненко Г.* «Я ему был рад также, как и он мне» (Даниил Хармс в письмах Бориса Житкова) // Хармсиздат представляет: Советский Эрос 1920–1930-х годов. СПб., 1997.
- Чуковская: *Чуковская Л.* Борис Житков. М., 1955.
- Шварц: *Шварц Е.* Житие сказочника. Из автобиографической прозы. Письма, воспоминания о писателе. М., 1991.
- Шер: *Шер Б.* Оформление книги Б. Житкова // Детская литература. 1939. № 9. С. 14–16.
- Шкловский 1937: *В.* О юморе, героике детской книги и о характерах // Детская литература. 1937. № 8. С. 32–39.
- Шкловский 1939: *Шкловский В.* Почему? // Детская литература. 1939. № 19. С. 12–13.
- Шкловский 1990: *Шкловский В.* Искусство, как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990.

## «МЕТОД ПРУСТА»: К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ ФРАНЦУЗСКОГО АВТОРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВТОРОГО ПОКОЛЕНИЯ РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ

Анна Нижник  
(Москва)

Имя Марселя Пруста, без преувеличения самого влиятельного французского писателя, в 1920–30-е гг. особенно настойчиво повторялось в критических заметках и очерках, посвященных творчеству младшего поколения русских эмигрантов. Поиск литературного «образца» побуждал многих авторов обращаться к зарубежной модернистской литературе. Редакционное предисловие к первому номеру журнала «Числа» (1930) описывает мироощущение нового поколения писателей: «Мы видели и видим как бы изнутри важнейшие из современных событий здешней жизни, например, если говорить только о литературе, развитие влияния Пруста, утверждение его гения. Мы присутствуем при непрерывном впитывании Европой каких-то русских влияний и сами, каждый по мере сил, в какой-то, может быть, еле ощутимой, но все же несомненной степени этому помогаем» [Числа: I, 5]. Литературные поиски нового поколения писателей были направлены на соединение русского классического и модернистского наследия с «французской литературной модой» (последний роман М. Пруста «Обретенное время» вышел в 1927 г.). Главную сложность составляла лишь «неуловимость» поэтики самого Пруста и неопределенность, разнонаправленность творчества авторов «Чисел»<sup>1</sup>.

Вокруг имени Пруста сформировался комплекс мифов, которые охотно повторяли русские критики и литераторы. Младшие

---

<sup>1</sup> Эту проблему отмечают почти все исследователи, занимающиеся вторым поколением эмигрантов. Так, И. Каспэ настаивает, что Пруст был скорее именем, необходимым некоторым авторам (Поплавскому, Фельзену) для саморепрезентации, чем действительным литературным учителем [Каспэ], Д. Токарев в работе о Поплавском обращает внимание больше на Пруста-философа, а не Пруста-стилиста [Токарев].

эмигранты мерили свое творчество и творчество ближайших конкурентов «прустовской линейкой». Сравнение с Прустом могло быть как приговором (как в случае с отрицательными рецензиями на Набокова), так и высочайшей похвалой (в случае Ю. Фельзена). Личность Пруста привлекала многих сама по себе. Умиравший писатель, продолжающий свое безнадежное дело (а именно так его «прочитали» некоторые эмигранты) — яркий и привлекающий образ, который вписывался в линию «парижской ноты»: так, Георгий Иванов в поздних стихах будет вспоминать его литературный образ («Вот так же, как я, умирающий Пруст // Писал, задыхаясь...» [Иванов: I, 574]), который сам же создал на страницах «Чисел»: «И Пруст, в своей пробковой комнате, над своими рукописями, на одре смерти еще что-то записывающий и исправляющий, — кажется несчастным медиумом, который лежит в трансе, весь потрясаемый идущей через него неведомой (и ему самому неведомой) стихией» [Числа: I, 273]. Однако к концу 1930-х гг. (к 10 номеру «Чисел») Пруст перестает быть столь влиятельным писателем для русских эмигрантов. Он становится персонажем хорошо известным, а новым «героем дня» представляется Ф. Селин, о котором говорят Ю. Терапиано и В. Вейдле.

В первом номере «Чисел» опубликованы сразу несколько прозаических отрывков «в духе Пруста»: «Водяная тюрьма» Г. Газданова, «Фотографии» С. Горного, «Неравенство» Ю. Фельзена. В следующей за ними критической статье Г. Иванова Фельзен и Газданов включаются в круг писателей-«франкофонов». В этом же номере журнала, в рецензии на роман Газданова «Вечер у Клэр», Н. Оцуп ищет в современной русской прозе «французские корни»: «Книга Газданова, главная муза которой — память Мнемозина, — не могла не попасть в русло величайшей поэмы о творческом припоминании — я говорю о поэме Пруста “В поисках утраченного времени”» [Там же: 232]. Неудивительно, что редакцией выбирались авторы, чья проза тематически и стилистически относится к «прустовской линии». В чем же выразилось это подражание французскому автору?

Пространственно-временная модель прозы Пруста может быть представлена в виде нескольких слоев:

1) **сюжеты и проблематика** — ткань текста, в которой существуют единицы языка и сюжетные линии. Лейтмотивные метафоры или логика сюжетов служат не только своему прямому

назначению в тексте — рассказывать историю, но и организуют архитектуру цикла. Так, в монографии А. Непгу демонстрируется, как разнообразные фрагменты прустовского текста сопряжены с определенными эстетическими воззрениями автора (подробнее см. [Henry]), а Ж. Женетт указывает на сложную систему мотивов, которые образуют «временную сетку» романа [Женетт]. Таким образом, романский цикл при всей его неоднородности предстает организованным целым, все элементы которого неслучайны. Хотя в подобных исследованиях велик риск «вчитывания» смыслов, как правило, именно таков общий вектор восприятия прустовской прозы. Крупной и основательной русскоязычной работой, подытоживающей исследования о повествовательных структурах в тексте Пруста можно считать книгу А. Д. Михайлова «Поэтика Пруста» [Михайлов];

2) **психологическое измерение** — описание жизни души автора и героев, которое составляет отдельный пласт текста. Сюда относятся подробности психологического анализа, элементы потока сознания — все, что помогает раскрыть тему как личной, так и культурной памяти;

3) **эстетическое измерение**, или особое восприятие и видение реальности. Все, что связано со зрительно воспринимаемым пространством: фокализация, оптика, цвет, линия, то, как они преобразуются в сознании персонажей, помогает не просто *описать* мир, а *изобразить* его. О разнообразных «приключениях» прустовской метафоры в чувственном мире подробно пишет Жан-Пьер Ришар [Richard].

Таким образом, прустовская «линия» условно делится на текст (язык, стиль), субъект и объекты восприятия. Каждый из авторов, близких к младшему кругу русских эмигрантов, выбирает свое понимание прустовской прозы и воплощает его поэтику лишь фрагментарно.

Газданов заимствует прустовский принцип фокализации, оптики — тщательное описание пространства повествования как снаружи (извне), так и изнутри. Это прием позволял воплощать в визуальных образах то, что ранее находилось лишь в подсознании. Так, в новелле «Водяная тюрьма» (1929) писатель не только точно воспроизводит фабульные ходы романа «Вечер у Клэр» (см.: [Яблоков]), но и моделирует прустовский роман в миниатюре путем

подбора сюжетных элементов и деталей («салонный прием» и сопутствующий ему двойной язык «светской» жизни), и описанием внутреннего мира героя-повествователя не в психологических терминах, а косвенно, через ощущения. После событий «Вечера у Клэр» рассказчик продолжает жить в Париже, ежедневно совершая поездки «в сторону Клэр» — в Passy. Смутные, не высказанные еще переживания воплощены в образе «водяного пленника» — отражения в зеркале — и разрешаются лишь в финале через ряд фантастических, галлюцинаторных образов. В первом абзаце писатель моделирует пространство серией сменяющихся пространственных планов: от небольшого (читатель видит гостиницу, находящуюся недалеко от Одеона) — к большому (куда герой вернулся, «проживя год на другом конце Парижа» [Числа: I, 29]), а после — к самому малому пространству — к описанию череды комнат и их обитателей. Такое внимательное отношение к описанию комнат, интерьеров — характерная черта «матрешечных» текстов Пруста, где рассказчик может переходить от крупного плана к общему, от интерьера к экстерьеру. Этот прием создает своего рода эффект блуждающей камеры, которая дает возможность добавлять подробности в текст и имитирует «текучесть» мыслей рассказчика.

Смена фокуса повествования может происходить и в онирическом пространстве. Так, Б. Поплавский, другой автор «Круга “Чисел”», обращается к мотиву снов, причем грань между явью и мороком никак не обозначается текстуально, переход происходит мгновенно и без подготовки: «Падаю в какие-то золотые колодцы, полные облаков, и долго, может быть, миллион лет лечу в них все ниже и ниже, в иные миры, к иным временам. В детстве я часто засыпал посередине молитвы; как хорошо было бы мне тогда умереть посередине сна» [Там же: II–III, 101]. «Порядок лет и миров» становится центральной темой первой части «В поисках утраченного времени». Сны и явь демонстрируют множественность художественных миров. Ряды визуальных образов, соединенные метафорическими связями, являются одной из основных составляющих прустовского мировидения: «И все-таки я видел то одну, то другую комнату, где мне случалось жить, и в конце концов <...> вспоминал все до одной» [Пруст: 11] (ср. с комнатами героя-рассказчика Газданова).

Частая смена образов (при сохранении одного субъекта повествования) или смена точек зрения в итоге уничтожает концепцию единоличного наблюдателя и намекает читателю, что в новом мире не может существовать устойчивого взгляда на события или твердых эстетических суждений.

Газданов точно уловил особенности визуальной поэтики Пруста и обогатил ее русским опытом. Писатель мастерски наложил гоголевские гротескные образы на сатирические суждения Пруста о свете. В «Водяной тюрьме» портрет испанского генерала, похожего на Тараса Бульбу, висит в гостиной, где героиня пытается разыгрывать французскую хозяйку изящного салона.

Отметим, что даже отрекшийся от связи с французской литературой Г. Иванов оказывается в орбите новой художественной парадигмы — релятивистского отношения к миру и к субъекту — и в связи с этим размышляет в том числе об аналогичных тенденциях во Франции. Иванова привлекает «французскость» авторов «Чисел». В рецензии на «Защиту Лужина», помещенной в первом номере журнала, он противопоставляет В. Сирина Г. Газданову и Ю. Фельзену: «В этом номере “Чисел” как раз помещены вещи двух авторов: Ю. Фельзена и Г. Газданова, творчество которых развилось под знаком той же новой французской литературы, имитатором которой показал себя Сирин в “Защите Лужина” <...> их связь с французской литературой — органическая и творческая связь» [Числа: I, 235].

В прустовской технике совмещения визуальных и языковых образов выдержан помещенный в первом же номере журнала небольшой рассказ Сергея Горного «Фотографии». Фотография — физическая возможность запечатлеть мгновение, способ обрести утраченное время — становится одной из важных метафор в эпопее Пруста (см.: [Brassaï]). В рассказе Горный как бы сжимает прустовские образы: «В прошлом нет вот этого, почти осязаемого стука улиц и гортанного говора, раздавшегося только что за углом — но в прошлом все говоры — певучие, все стуки — бархатные, все шорохи — необходимые. Кроме прошлого, ничего нет» [Числа: I, 50]. Альбом с фотографиями выполняет функцию развернутой метафоры: воспоминания оживляют дорогого человека даже после его смерти.

Юрий Фельзен, по-видимому, интересовался прустовским психологизмом и воплощал с известным тщанием все возможные

оттенки чувств, среди которых главными ему виделись два: трагическая любовь и ревность. Литература, по словам Фельзена, должна повествовать об «отказе от счастья, утерянной, по-разному преломленной любви» [Фельзен, 192]. Два романа («Счастье» и «Обман») и рассказы полностью построены на внутреннем монологе героя. В первом номере «Чисел» помещен рассказ «Неравенство», сюжет которого повторяет одновременно несколько небольших новелл, изданных в первом сборнике Пруста «Утехы и дни» (В 1927 г. он впервые был переведен и опубликован в Ленинграде). В рассказе повествуется о любви, на которую героиня отвечает лишь тогда, когда ее возлюбленный оказывается при смерти. Финал рассказа остается открытым: «...мы, наконец, уравниены страстной потребностью друг к другу достучаться и беспомощностью, изнуряющей и непреодолимой. У Андрея это кончилось или все равно прервется (вопрос недель), у меня начинается и будет расти» [Числа: I, 116]. Именно такая интрига лежит в основе сюжетов рассказов Пруста. В его новелле «Виоланта, или светскость» героиня осознает, что любит юношу, только когда он отправляется в плавание, а в новелле «Печальная дачная жизнь госпожи де Брейв» повествуется о впечатлительной даме, которая обладала настолько развитым воображением, что безнадежно влюбилась в посредственного молодого человека, ни разу ей не представленного.

Герои Фельзена непрерывно переживают мнимые и реальные расставания и никогда не могут соединиться — это также характерная особенность мира прустовского героя. Объектом психологического анализа Фельзена становятся даже его отношения с творчеством Пруста. В романе «Письма о Лермонтове» он рассуждает о влюбленности в Пруста так, как если бы речь шла о чувстве — любовном или дружеском. В том же ключе писатель относится к Лермонтову и другим писателям. Таким образом, главным предметом повествования становятся чувства, мысли и переживания рассказчика — вне их зависимости от внешнего мира. Фельзен видит особенность прустовской манеры также в синтаксисе (длинное нанизывание придаточных предложений и изменения видовременных форм глагола) и морфологии (писатель создает сложные прилагательные и наречие, напр., *знакомо-обидный, явно-умышленно* и т. д.).

К психологической линии прустовской традиции примыкает и ориентированный на исповедальную прозу рассказ В. Варшавского «Из записок бесстыдного молодого человека». Его герой ведет точный счет своим воспоминаниям, придает им значение переживаний, формирующих личность: «<...> мое сознание, которое обыкновенно мучительно не могло представить даже двух глав прочитанного учебника, <...> вдруг стало ясным и вместило не только видение всей моей жизни, встреч с Марией и всего того, что я когда-либо знал, но и всего мира, во всей его бесконечности во времени и пространстве» [Числа: II, 70]. Здесь ощутимо влияние теории Бергсона и его идей, изложенных в работе «Две формы памяти», но общая стилистика, в которой выдержан рассказ, позволяет поставить его в ряд «прустовских». Вслед за Прустом Варшавский также акцентирует внимание на моменте психологических мучений впечатлительного молодого человека, который остро переживает несоответствие его реальной возлюбленной воображаемому образу. Стиль рассказа соответствует «русскому изводу Пруста», который мы видим у Ю. Фельзена: длинные фразы, отягощенные придаточными конструкциями, акцент на ощущениях, «шумах и запахах» [Там же: 56].

По парадоксальному свидетельству В. Яновского, «вообще о Прусте в конце 1920-х гг. слагались легенды, но читали его немногие» [Яновский: 34]. Прустовский проект в русской эмиграции оказался системой зеркал, что совпадает с изначальной установкой французского писателя на обязательную предельную субъективность творчества.

## ЛИТЕРАТУРА

- Женетт: *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. М., 1998.  
 Иванов: *Иванов Г. В.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1994.  
 Каспэ: *Каспэ И.* Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005.  
 Михайлов: *Михайлов А. Д.* Поэтика Пруста. М., 2012.  
 Пруст: *Пруст М.* По направлению к Свану. М., 1992.  
 Пруст II: *Пруст М.* Под сенью девушек в цвету. М., 1992.  
 Токарев: *Токарев Д.* «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011.

Числа: Числа. Сборники литературы, искусства и философии. Париж, 1930–1935. № 1–10.

Фельзен: *Фельзен Ю.* Счастье. Берлин, 1932.

Яблоков: *Яблоков Е. А.* Ночь после Клэр: Система персонажей рассказа Гайто Газданова «Водяная тюрьма» // Дарьял. Владикавказ, 2003. № 3.

Яновский: *Яновский В. С.* Поля Елисейские, СПб., 1993.

Brassaï: *Brassaï.* Marcel Proust sous l'emprise de la photographie. Gallimard, 1997.

Henry: *Henry A.* Marcel Proust, théories pour une esthétique. Klincksieck, 1981.

Richard: *Richard J.-P.* Proust et le monde sensible. Paris, 1974.

ДМИТРИЙ МЕРЕЖКОВСКИЙ В КОНТЕКСТЕ  
СБОРНИКА КОНСТАНТИНА РАУДИВЕ  
«ВОССТАНОВИТЕЛИ ЭПОХИ»:  
МОДЕЛЬ ВОСПРИЯТИЯ

Андрей Гордин  
(Рига)

Настоящая статья посвящена изучению влияния идей и мировоззрения Д. С. Мережковского на видного представителя латышской литературы 1930-х гг. Константина Раудиве. В основу анализа положена статья Раудиве «Д. С. Мережковский — религиозный человек» из сборника «Восстановители эпохи» (1976), которую мы рассматриваем в общем контексте восприятия писателя в инациональной, латышской, литературной среде. Мы также рассмотрим сходство представителей двух литератур — русской и латышской — в историко-литературном контексте первой половины XX в.

Константин Раудиве (1909–1974) — латышский писатель, переводчик, философ — играл видную роль в латышской литературе 1930-х гг. Раудиве закончил в Риге Духовную семинарию; получив поддержку Фонда культуры, долгое время учился в Европе (1930–1938). Он слушал лекции Мигеля де Унамуно и Хосе Ортега-и-Гассета, которые в значительной степени повлияли на становление художественной системы писателя (см.: [Vārdaune: 478]). К этому времени относится один из первых опытов осмысления им наследия античности — работа «Греческая и римская мифология в искусстве» (“Grieķu un romiešu mīti mākslā”, 1931). Это сочинение стало одной из первых попыток научного осмысления мифологической составляющей в художественной литературе на латышском языке.

Вернувшись в Латвию, Раудиве активно занимается переводами (в основном с испанского). Ему принадлежит первый перевод на латышский язык романа Сервантеса «Дон Кихот» (конец 1930-х гг.), а также перевод работы Ортега-и-Гассета «Любовь и мудрость» (“Mīlestība un gudrība”, 1939) и романа Мигеля

де Унамуно «Туман» (“Migla”, 1939). Янис Клидзейс вспоминает, что «в кругу своих знакомых Раудиве называли никак не иначе, как “министром иностранных дел по вопросам культуры”»<sup>1</sup> [Zeile: 12] <Здесь и далее перевод с латышского языка мой. — А. Г.>.

Во время немецкой оккупации Латвии (1941–1944) Раудиве занимался литературной деятельностью. Он был литературным редактором газеты «Вестник Даугавы» (“Daugavas Vēstnesis”), публиковал в журнале «Даугава» (“Daugava”) очерки, посвященные творчеству писателей и философов (Ортега-и-Гассет, Достоевский). Писатель также выступал с публичными лекциями, готовил (совместно со своей супругой, писательницей Зентой Мауриней) собрание сочинений Гёте на латышском языке, переводил пьесы Сервантеса, в предисловии к изданию которых значительное место отводит творчеству Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского. С 1944 г. он Раудиве находится в эмиграции, проживает в Швеции и Германии, является видным представителем латышской литературной диаспоры.

Статья Раудиве о Мережковском, вошедшая в сборник «Восстановители эпохи», представляет собой характерный пример восприятия русского писателя в латышской литературной среде. Она вобрала в себя основные представления о Мережковском, которые сложились вокруг личности писателя к первой половине XX в.

Становление латышской национальной литературы проходило в тесной связи с представителями «Серебряного века» (см: [Sprōģe, Vāvere; Burīma]). В типологическом плане творчество Мережковского (наряду с творчеством В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Ремизова и др.), его мировоззрение, художественные представления могут быть рассмотрены как эстетическая основа для формирования вкусов и литературных взглядов латышских модернистов.

Латышские писатели видели в Мережковском автора исторических романов. В предисловии к переводу романа «14 декабря» (“Dekabristi”, 1927) Волдемар Дзелтыньш (Voldemārs Dzeltiņš) отмечает:

---

<sup>1</sup> «Draugu lokā mēs viņu dēvējām par “ārlietu ministru kultūras jautājumos”».

Последняя часть исторической трилогии русского писателя Дмитрия Мережковского посвящена «первой попытке политической революции в России» — декабристскому восстанию 14 декабря 1825 года в Петербурге. Это мастерски написанный роман, в котором точные научные факты не отягощают читателя в своей последовательности. Медленно и определенно, в очень реалистичных тонах, автор выстраивает перед нами эту настоящую трагедию идеалистов, подлость Николая I, хитрость и предательство расправы, «лакейскую преданность» генералов, ужасы Петропавловской тюрьмы, а также общественные настроения той эпохи <...> Мережковский известен латвийскому обществу также по романам «Леонардо да Винчи», «Юлиан Отступник», «Петр и Алексей» и другим работам. Везде он показывает высокое мастерство в изображении эпох и их героев<sup>2</sup> [Dzel-tiņš: 5–14].

Дзелтыньш отмечает исторические параллели: «Надо признать, что идеалистов, подобных декабристам, история знает только в событиях 1905 года, близких латышскому народу <...> Декабризм стал понятием в большей степени международным»<sup>3</sup> [Там же: 14].

<sup>2</sup> «Krievu rakstnieka Dimitrija Merežkovska vēsturiskās triloģijas pēdējais romans veltīts “pirmam politiskās revolūcijas mēģinājumam Krievijā” — dekabristu nemieriem, 14. decembrī 1825. gadā, Pēterburgā. Lielā stīla meistarībā uzrakstītais romans, viņā sakopotie zinātniski pareizie fakti, savā virknējumā lasītājus neapgrūtinā. Lēni un noteikti, ļoti reālos toņos, autors atveido mūsu priekšā šo īsto idealistu traģediju, cara Nikolaja I. zemsirdību, viltību un nodevīgo izrēķināšanos ar viņiem, ģenerāļu “sulaiņisko pakalpiību”, Pētera-Pāvila cietokšņa kazematu šausmas, kā arī toreizējās sabiedrības noskaņojumu. Visai traģedijai, kurā iedziļinoties cilvēks nespēj palikt vienaldzīgs, kā saulains zelta pavediens cauraužas varonīgās sievietes pašreizējā mīla, kas padara šo darbu vēl saistošāku, dzīvāku un gleznaināku <...> Bez tam latvju sabiedrībai bez šī romana ir pazīstami arī vēl citi Merežkovska darbi, kā “Leonardo da Vinči”, “Julians Atkritējs”, “Pēteris un Aleksejs” un citi. Visur viņš uzrāda vienlīdzīgu meistarību laikmetu un viņu varoņu attēlos».

<sup>3</sup> “Ir jāatzīst, ka tāds idealistus kā dekabristi, vēsture saskata vienīgi 1905. gada notikumos, kuri latvju tautai tuvi <...> Dekabristi — šis jēdziens tik lielā mērā kļuvis par starptautisku”.

Романы Мережковского, по мнению латышской критики начала века, отвечают критериям жанра исторического романа<sup>4</sup>. Однако этот вектор восприятия постепенно изменяется. После событий 1917 г. и эмиграции Мережковского образ писателя дополняется его характеристикой как религиозного философа, произведения которого представляют собой систему взглядов, основанных на индивидуальном понимании истории и ее взаимодействия с современной действительностью. Это особое отношение к Мережковскому формируется в 1920–30-м гг., когда актуализируются темы «бегства», «жизни вне / без родины в ином чуждом пространстве».

Переход Мережковского из чисто художественной области к пограничным жанровым формам (религиозно-философское эссе с элементами биографии — «Наполеон», 1929; «Данте», 1939) позволял критикам определить его как религиозного философа. Статья К. Раудиве, который называет Мережковского «религиозным человеком» (“D. S. Merežkovskis — reliģiozais cilvēks”), указывает на подобный поворот в оценке сочинений писателя.

В статье Раудиве определяет жизненный путь Мережковского и его деятельность как путь через человека к Богу, направленный к преодолению человеческого бытия и ищущего выход во вне-временное/внеисторическое измерение:

Люди великого духа никогда не могли смириться с существованием, для них жизнь является жизнью, если в ней можно быть свободным. Дух, который в лабиринте материи освещает путь, может даровать нам истинную свободу, нашим мыслям дать цель, нашим чувствам — силу, нашей жизни — смысл <...> Путь <...> только для тех, кто верит в Бога как в высший смысл собственной жизни <...> Религиозные люди сейчас — редкость <...> Один из них — Дмитрий Мережковский, для которого жизнь была путешествием через человека к Богу. Вся его жизнь была борьбой против Сатаны, против материализации зла в человеке, его сознание было захвачено идеями богоче-

---

<sup>4</sup> См. вступительную заметку Аугуста Мелналксниса (Augusts Melnalksnis) к переводу романа «Александр I» (“Aleksandrs I”, 1928) [Melnalksnis: 3]. См. также также рецензии Харальдса Элгастса (Haralds Eldgasts) и А. Упитса (Andrejs Upīts) в газетах “Latvija” и “Dzimtenes Vēstnesis” на перевод глав романа «Юлиан Отступник» (“Julians Atkritējs”), А. Розенталия на перевод романа «Петр и Алексей» (“Pēteris un Aleksejs”).

ловечества. То, что начали Соловьев, Достоевский и Толстой, Мережковский закончил как непоколебимый апостол богочеловечества, вместивший в свое сознание не только плоды русской культуры до ее духовной гибели, но и, в большей степени, все, что даровала миру христианская культура. Его сознание принадлежало всем векам и в нем, как в божественной призме, отражалась мировая душа<sup>5</sup> [Raудive: 39–40].

Сборник Раудиве «Восстановители эпохи» (“Laikmeta atjaunotāji”, изд. в 1976 г.) состоит из разных критических очерков. Здесь писатель представляет читателю имена значимых людей, оказавших, по мнению автора, влияние на формирование единой системы представлений о XX в.

В монографии «Константин Раудиве» Петерис Зейле отмечает, что «философская концепция <К. Раудиве> <...>, его система ценностей заключала в себе синтезирующий взгляд на жизнь, поиск смысла существования, определение хаоса и бессмысленности, критику антигуманизма — на фоне широких экскурсов в европейскую культуру»<sup>6</sup> [Zeile: 15].

Подобный художественный опыт, направленный на синтезирование и сведение в одну смысловую доминанту, проявляется и в творчестве Мережковского. Писатель писал в предисловии к «Вечным спутникам»: «Это соединение столь различных имен

---

<sup>5</sup> “Liela gara cilvēki ar eksistenci vien nekad nav varējuši samierināties, tiem dzīve, ja tanī var brīvi justies. Gars, kas matērijas labirintā apgaismo ceļu, mums var dāvāt īsto brīvību, mūsu domām piešķirt mērķi, mūsu jūtām — intensitāti, mūsu dzīvei — jēgu <...> Ceļš <...> tikai tiem, kas Dievam tic kā savas dzīves augstākam mērķim <...> Reliģiozie cilvēki mūsdienās ir retums <...> Viens no tādiem ir Dimitrijs Merežkovskis, kam dzīve bija ceļojums caur cilvēku uz Dievu. Visa viņa dzīve bija cīņa pret Sātānu, pret ļaunuma materializāciju cilvēkā, viņa apziņa bija atvērta dievcilvēcības idejai. Ko Solovjevs, Dostojevskis un Tolstojš bija sākuši, to viņš pabeidza kā viens no nesatricināmākiem dievcilvēcības idealistiem, kas savā apziņā ietilpināja ne tikai to, ko Krievijas kultūra pirms savas garīgās bojā ejas bija radījusi, bet lielā mērā arī to, ko visa kristīgā kultūra bija dāvājusi pasaulei. Viņa apziņa piederēja visiem laikiem un tā, kā dievišķa prizma, sevī atspoguļoja vispasaules dvēseli”.

<sup>6</sup> “Viņa filozofijas koncepcija <...>, vērtību sistēma ar sintezējošu skatījumu uz dzīvi, dzīves jēgas meklējumi, haosa un bezjēgas esamības, antihumānisma kritika. Plaši ekskursi Eiropas kultūrā”.

в одну семью, в одну галерею портретов <...> Читателю откроется не внешняя, а субъективная, внутренняя связь в самом я, мирозерцание критика» [Мережковский 1995: 353].

В «Восстановителях эпохи» Раудиве представляет ряд критических статей-очерков как попытку понять природу исторических событий первой половины XX в. Он пишет во вступительной статье («Отчего хаос?» — “Kādēļ mūsdienu chaoss?”):

ярчайшие проявления современной культуры, которые, несмотря на некоторые позитивные начинания и смелые попытки вырваться из духовного хаоса <...>, решают вопросы жизни с земных, человеческих позиций, ограничивают человеческую сущность им самим, ставят ее в зависимость от материалистических условий, стирая в человеке божественный принцип, отделяя человека от его метафизических начал, <такие проявления> необратимо пришли к ответам, скрывающим в себе черные бездны безысходности<sup>7</sup> [Raudive: 5–6].

Императив всего сборника направлен на исследование христологической составляющей в истории европейской мысли. В нем представлены статьи о воззрениях Л. Н. Толстого («Основное условие обновления: пример Льва Толстого» — “Atjaunošanas pamatnoteikums: Ļeva Tolstoja piemērs”), Анри Бергсона («Анри Бергсон — реставратор метафизики» — “Anri Bergsons — metafizikas atjaunotājs”), Мигеля де Унамуно («Агония эпохи и ее мыслитель — Мигель де Унамуно» — “Laikmeta agonija un tās domātājs — Mīgels de Unamuno”) и других. Завершает сборник очерк «Христианская Европа и ее духовная реальность» (“Kristīgā Eiropa un tās garīgās realitātes”). Этот текст вбирает в себя все те смысловые доминанты, которые автор рассмотрел в отдельных статьях сборника.

Творчество Мережковского Раудиве напрямую соотносит с историческими событиями России и Европы, рассматривает его в тесной связи с судьбами европейской цивилизации:

---

<sup>7</sup> “Analizējot dažas spilgtākās mūsdienu kultūras parādības, kas spīti dažam pozitīvam iedīglim un drosmīgam mēģinājumam izklūt no garīgā chaosa <...> aiz gribas dzīves problēmas risināt no zemes cilvēka viedokļa, ierobežojot cilvēcisko parādību viņa paša lokā, atkarīgu no materiālistiskiem apstākļiem, izdzēšot cilvēka apziņā dievišķo principu, atvienojot to no viņa metafiziskajiem sākumiem, neglābjami nonācis pie atrisinājumiem, kas sevī slēpj melnus bezizejas bezdibeņus”.

Религиозное сознание Мережковского формировалось в религиозной и политической борьбе России, породившей хаос октябрьской революции 1917 г., в котором окончательно решалось, чья власть — Христа или Антихриста — восторжествует. Русское религиозное сознание, полное первобытной силы, его поиски Бога, напоминающие религиозное безумство, вместило в себя несовместимые противоречия <...> радикальная религиозность, идея абсолютного христианства доведена до последнего предела <...>, но <русское сознание> неизменно соскальзывает на противоположный полюс — в антирелигиозность и демонологию, в самый грубый атеизм и богохульство <...>. Русская душа формировалась в идее Христа и Антихриста, оба этих направления наполнены первобытной силой <...>, оба революционны в своей сущности, и оба иррациональны <...> Русская душа, как магнит, притянула к себе самые чувствительные европейские души<sup>8</sup> [Raudive: 41–42].

Раудиве рассматривает целый ряд публицистических работ Мережковского начала века и эмиграции. Это было продиктовано общей направленностью сборника, в котором критик анализирует историческую ситуацию, сформировавшуюся к концу первой половины XX в. В самом начале Раудиве обращается к статье Мережковского «Земля во рту» (1909):

Святой Христофор не узнал младенца Христа, которого нёс на плечах. Не так же и Россия, слепой великан, не видит, кого несёт, — только изнемогает под страшной тяжестью, вот-вот упадёт раздавленная? Не видит Россия, кто сидит у неё на плечах, — младенец Христос или щенок антихристов [Мережковский 2000a].

<sup>8</sup> “Merežkovska reliģiozā apziņa veidojusies tai reliģiozajā un politiskajā Krievijas cīņā, kas 1917. g. oktobra revolūcijā eksplondēja chaosā, kur izšķīrās Kristus vai Antikristus valstība. Krievijas reliģioza apziņa pilna dinamiska pirmspēka, tās Dieva meklēšana atgādina reliģiozu ārprātu, tā sevī ietilpinājusi nesalīdzināmus pretstatus <...> visradikālākā reliģiozitātē, visabsolūtākā kristietības ideja novesta līdz tās galējai robežai <...> bet nenovēršami pārslīd pretējā polā — antireliģiozitātē un daimonoloģijā, visrupjākā ateismā un Dieva zaimošanā <...> Krievu dvēsele veidojusies Kristus un Antikrista idejā, abi šie virzieni pielādēti ar dinamisku pirmspēku <...> Abi šie virzieni ir revolūcionāri savā būtībā, abi ir irracionālas dabas <...> Krievu dvēsele kā magnēts pievilksusi jūtīgākās Eiropas dvēseles”.

Или из статьи «В обезьяньих лапах. О Леониде Андрееве»:

Увы, я все это пишу, как на тонущем корабле пишут письмо, чтобы запечатать в бутылку и бросить в море: авось доплывет до земли и кто-нибудь прочтет, когда писавшего уже не будет в живых. Ибо сознаю, что никогда и нигде до такой степени, как сейчас в России, не была опрокинута, вывернута наизнанку религиозная истина о революции. Все, что можно было сделать, сделано, чтобы доказать, что религия есть реакция и революция есть антирелигия [Мережковский 2000b].

Раудиве сохраняет историческую перспективу и хронологическую последовательность Мережковского — ощущение того, что наступает Царство Антихриста. Критик также использует статьи из сборника писателя «Царь и революция» (1907), например, «Предисловие к одной книге»:

Мы — ваша опасность, ваша язва, жало сатаны или Бога, данное вам в плоть. Вы ещё от нас пострадаете, но, в последнем счёте, к общему благу, потому что мы друг другу нужны, как левая рука нужна правой <...> Русская революция — всемирная. Когда вы, европейцы, это поймёте, то броситесь тушить пожар <...> Но берегитесь: не вы нас потушите, а мы зажжём вас [Там же: 145, 147].

Напомним, что 1907 год — время, когда Мережковский твердо убежден в необходимости «революции Духа». В 1921 г. в Париже писатель опубликовал статью «Царство Антихриста. Большевики, Европа и Россия», в которой подчеркнул: «Европа всё ещё гадает: будет или не будет всемирная революция? Она уже есть: запах её надо всю Европою, как запах серы перед извержением вулкана» [Мережковский 2001: 18]. Анализируя эту статью, Раудиве писал:

Всё, что было сказано Мережковским, — это проповедь перед глухими: те, кому нужно было слышать больше всего, слышали меньше всех <...> Гибель Европы Мережковский видел в атеизме <...> Для Европы христианство — миф, но конец христианства — это конец Европы<sup>9</sup> [Raudive: 45–46].

---

<sup>9</sup> “Viss, ko Merežkovskis teicis, ir teikts kurlām ausīm, un kam visvairāk bija jādzird, tas vismazāk dzirdēja <...> Merežkovskis Eiropas bojāeju redzēja ateismā <...> Eiropai kristietība ir mīts, bet kristietības beigās ir Eiropas beigās”.

В цитате отразился свойственный для всей латышской эмиграции прием переноса исследуемой ситуации на свою собственную биографию (так происходит, например, и в статьях Зенты Маурини<sup>10</sup>). Раудиве сравнивает свое положение с положением русского писателя и приходит к выводу, что эмиграция его задушила. «Бедность, одиночество и несправие <...> Мережковский верил — мы больше верить не способны»<sup>11</sup> [Raudive: 47]. Во всей трагедии мироздания — трагедия христианства. Лишь в вере человечество может преодолеть свой главный страх — страх смерти.

Сравнивая Мережковского с Толстым, Раудиве использует понятия смерти и Воскресения. По его мнению, если есть смерть, то другого ничего нет; только религия может победить смерть; если хоть один человек способен победить смерть, то все человечество способно; если для одного эта победа — реальность, то для других — возможность. В противном случае — все есть нуль, минус-бытие: «Воскресение — это переход материи из органического состояния в сверхорганическое <...> Таким образом, мы не можем осознать, что наш разум находится в плену органической материи»<sup>12</sup> [Там же: 52].

По мнению Раудиве, Толстой не смог понять эту мистерию. Хотя внутренне Мережковский выводит свою систему из представлений Толстого (см.: [Там же: 53]), но решает ее по-другому. Критик отмечает: Толстой считал, что «жить в христианском духе, важнее, чем ломать голову над проблемой Воскресения <...> Мережковский отвечает, что если Воскресение в христианстве уничтожено, то нет смысла ни учить христианскому духу, ни жить в нем»<sup>13</sup> [Там же].

<sup>10</sup> См., напр.: *Мауриня З.* Упрямство: Сб. эссе (*Mauriņa Z. Spīts. Esejas. Vācija, 1949*).

<sup>11</sup> “Nabadzība, vientulība un beztiesiskums <...> Merežkovskis vēl ticēja, mēs vairs ticēt nespējam”.

<sup>12</sup> “Augšāmcelšanās ir matērijas pāreja no organiskā stāvokļa uz pārorganisko <...> Mēs nespējam tādēļ aptvert, ka mūsu prāts atrodas organiskās matērijas gūstā”.

<sup>13</sup> “...dzīvot kristīgā garā svarīgāk nekā lauzīt galvu par Augšāmcelšanās problēmu <...> Merežkovskis atbild, ja Augšāmcelšanās kristietībā iznīcināta, tad nav vērts nedz mācīt, nedz dzīvot kristīgā garā”.

Вера в Воскресение есть движущая сила всего христианства, — это кредо Мережковского (см.: [Raudive: 53]). Акт Воскресения выпадает из порядка природных явлений, выходит за рамки нашего понимания. Воскресение есть четвертая метаморфоза: Христос — конец трехмерного и начало четвертого измерения. Христианство — учение не о конце мира, но вера в беспредельного Бога. Таким образом может быть реализовано предположение о конце исторического христианства. Оно преобразуется в зоне бесконечного Духа как воплощение Логоса — божественного откровения, открывающегося только в возможном признании и примирении человеческих ипостасей, воплощенных в Царстве Духа.

Эта матрица, представленная Мережковским во многих произведениях, выражается на уровне различных мотивов, например, двойничества (противопоставления двух героев-антагонистов) и двояния одного и того же персонажа (см.: [Михайлова 2010]).

В размышлениях Мережковского Раудиве видит стремление к Воскресению как неотъемлемому императиву человеческой истории: «Пока учение Христа остается мертвой догмой, застывшей буквой закона, человечеству не дожидаться самого Христа — божественный смысл вечной жизни <...> будет скрыт от него»<sup>14</sup> [Raudive: 54]. Задача Мережковского, по мнению критика, состояла в том, чтобы синтезировать в своем литературном подходе различные элементы культуры, исторические эпохи с их религиозной составляющей: «Борьба Мережковского за религию — это поиск высшего смысла жизни»<sup>15</sup> [Там же: 51].

Важно отметить, что для латышских читателей Мережковский в значительной степени является основным транслятором и интерпретатором идей Достоевского. В этой связи более понятным в статье Раудиве становится противопоставление Мережковского Толстому. В статье не раз упоминается имя Мережковского вместе с именем Достоевского (напр., см.: [Там же: 40, 42]). По нашему предположению, интерпретация Мережковским творчества Достоевского стала для латышской культурной среды во

---

<sup>14</sup> “Kamēr Kristus mācība paliks tikai nedzīva dogma, sastindzis likuma burts, tik ilgi pasaule Kristu nesagaidīs, tik ilgi tai paliks apslēpta tā dievišķā jēga par mūžīgo dzīvību <...>”.

<sup>15</sup> “Merežkovska cīņa par reliģiju ir augstākās dzīves jēgas meklēšana”.

многим определяющей<sup>16</sup>. Такому отношению, безусловно, способствовала популярность книги Д. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», в том числе, ее немецкого перевода (см.: [Коренева]). Здесь необходимо учитывать влияние русской и немецкой культуры на развитие латышской литературы в первой половине XX в.

Характер латышского литературного процесса, поиск новых художественных путей в рамках молодой культуры вписывались не столько в русский, сколько в общеевропейский культурный опыт. Представление о Мережковском, которое формируется в латышской литературной среде, можно представить как пограничное между неприятием писателя среди других литераторов и его европейской значимостью и популярностью.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Коренева: *Коренева М. Ю.* Судьба книги Д. С. Мережковского «Лев Толстой и Достоевский» в Германии // Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада. СПб., 2003. С. 57–64.
- Мережковский 1995: *Мережковский Д. С.* Вечные спутники // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.
- Мережковский 2000а: *Мережковский Д. С.* Земля во рту // Мережковский Д. С. Не мир, но меч. Харьков; М., 2000. С. 556–566.
- Мережковский 2000б: *Мережковский Д. С.* Предисловие к одной книге // Мережковский Д. С. Не мир, но меч. Харьков; М., 2000. С. 144–148.
- Мережковский 2001: *Мережковский Д. С.* Царство Антихриста. Большевики, Европа и Россия // Мережковский Д. С. Царство Антихриста: Статьи периода эмиграции. СПб., 2001. С. 5–32.
- Михайлова 2010: *Михайлова И.* Принцип двоения в романе Д. С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья. СПб., 2010. С. 321–325.

<sup>16</sup> Интересным представляется воспоминание латышской писательницы Зенты Маурини, автора монографии о творчестве Ф. Достоевского (см.: *Dostojevskis: cilvēkatveidotājs un Dieva meklētājs, 1933–1935*), о том, что Мережковский является самым значительным и глубоким интерпретатором и самым верным последователем Достоевского (см.: [Mauriņa: 247]).

- Burima: *Burima M.* Modernisma koncepti 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā. Rīga, 2011.
- Dzelziņš: *Dzelziņš V.* Ievadam // Merežkovskis D. S. Dekabristi. Rīga, 1927. 5–14.
- Mauriņa: *Mauriņa Z.* Trimdas tragisms Merežkovska pēdējie gadi // Mauriņa Z. Spīts. Esejas. Vācija, 1949. 247–259.
- Melnalksnis: *Melnalksnis A.* Ievadam // Merežkovskis D. Aleksandrs I. Rīga, 1928.
- Raudive: *Raudive K.* D. S. Merežkovskis — reliģiozais cilvēks // Raudive K. Laikmeta atjaunotāji. Bruklina, 1976. 39–54.
- Sproģe, Vāvere: *Sproģe L., Vāvere V.* Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras “sudraba laikmets”. Rīga, 2002.
- Vārdaune: *Vārdaune Dz.* Raudive Konstantīns // Latviešu rakstniecība biogrāfijās. Rīga, 2003. 478.
- Zeile: *Zeile P.* Konstantīns Raudive. Rīga, 2009.

# ТРАГИЧЕСКОЕ В КАРИКАТУРЕ: НА МАТЕРИАЛЕ КАРИКАТУР ИЗ ЭСТОНСКИХ ИЗДАНИЙ МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА (1918–1940)

Антония Наэль  
(Таллинн)

Существует несколько толкований понятия «карикатура». Это слово восходит к итальянскому “caricare” — перегружать, преувеличивать. Карикатура — всякое подчеркнутое, преувеличенное, искаженное изображение человека, вещи или события. Большая советская энциклопедия (БСЭ) дает следующее толкование: «карикатура — всякое изображение, где сознательно создается комический эффект, соединяются реальное и фантастическое, преувеличиваются и заостряются черты фигуры, лица, манеры поведения людей; в более узком смысле “карикатура” — особый жанр изобразительного искусства, являющийся основной формой изобразительной сатиры и обладающий ясной идейной социально-критической направленностью» [БСЭ: интернет-источник].

В карикатуре сатира служит для критики, разоблачения, осмеяния каких-либо социальных, общественно-политических, бытовых явлений. Следовательно, можно выделить некоторые особенности карикатуры как «смехового» жанра: карикатура создается с помощью приема преувеличения (обязательно в сторону «низкого»), представляет собой сочетание реального и нереального, учит и воспитывает, либо осуждает и высмеивает. И еще одно условие, которое принято считать обязательным для карикатуры: она должна создавать комический эффект. Так откуда в карикатуре могут возникнуть трагические мотивы? В творчестве художников-карикуристов часто представлены разные виды трагического. В политической карикатуре элементы комизма и трагизма порой идут рука об руку [Середина].

Определимся, что мы понимаем под трагедией и трагичным. Трагедия — некое стечение обстоятельств, результатом чего стало потрясение для людей: бедствия, рабство, лишения, смерть и так далее. Трагедия может коснуться как одного индивида, так

и огромного числа людей. Само слово «трагедия» является эмоционально ярко окрашенным, его часто можно встретить в пропагандистских материалах. «Трагическое — философская и эстетическая категория, характеризующая неразрешимый общественно-исторический конфликт, развертывающийся в процессе свободного действия человека и сопровождающийся человеческими страданиями и гибелью важных для жизни ценностей» [Философская энциклопедия]. Трагическое выходит за рамки противопоставления оптимизма и пессимизма, поскольку в трагическом обнаруживается невозполнимая потеря, утрата того, что не должно быть утрачено [Середина].

В творчестве карикатуристов к трагическому можно отнести тему одиночества в перенаселенном пространстве, неравенства в обществе, несоответствие личности месту и времени, трагедию предопределенности поражения и многое другое [Большая энциклопедия карикатуры]. Трагедия — это гибель идеального в реальном. В карикатуре разногласия между идеальным и реальным (приводящие к краху идеального) могут быть рассмотрены как иронично, так и пессимистично [Середина].

Карикатуру зачастую описывают как визуальный жанр утрированного изображения людей, предметов, событий, выискивающий особенные свойства объекта изображения — с целью большего снижения объектов осмеяния [Алексеев: 175]. Из-за такого представления цели карикатуры могут выглядеть ограниченными. Не понятно, как классифицировать произведения в карикатуре, где нет снижения, высмеивания. Немало карикатур с драматическим, философским содержанием, а при таком раскладе им не уделяется должное внимание. Следует отметить, что именно в XX в. открылась «совершенно новая область применения карикатуры — область трагического осмысления мироздания» [Большая энциклопедия карикатуры: интернет-источник]. Пессимистическая тема предлагается в политических карикатурах в двух вариантах: «пессимистическая» трагедия демонстрирует безысходность в некой ситуации, «оптимистическая» трагедия <термин автора. — прим. редактора> демонстрирует хрупкую надежду на лучшее будущее.

Факт появления трагических мотивов в карикатуре следует воспринимать как сигнал: произошло нечто в самом деле ужасное. Так, одним из наиболее ярких изображений, вызывающих

чувство страха и безысходности, по-нашему мнению, является рисунок “Hädaabitöö” («Необходимая вспомогательная работа»): «советский косарь» (смерть) уничтожает ростки-головы бело-гвардейцев и казаков, приговаривая: «чтобы остаться в живых, я должен скосить эти последние росточки, которые удержались в 1919 г., быстро их скосить»...

Фон рисунка сгущает и без того темные краски: на заднем плане видны вереницы виселиц, над которыми кружат вороны. Данное изображение посвящено началу сталинских репрессий. Эстония внимательно и с тревогой наблюдала за политической ситуацией своего огромного восточного соседа. Страх потери суверенитета проявлялся то сильнее, то слабее, но не пропал. И чем агрессивнее становилась политика СССР, тем больше у Эстонии было поводов для страха потери независимости. Образ коммуниста-



Рис. 1. “Hädaabitöö”. Kratt. 1927

чужака всегда присутствовал в эстонской карикатуре, но из дурачка, маргинала, оборванца он постепенно превращается в захватчика, насильника, смерть. Как уже отмечалось, пессимистическая тема в карикатуре может быть представлена «пессимистической» или «оптимистической» трагедией. В данной ситуации мы, безусловно, имеем дело с пессимистической трагедией: лишения и утраты — свершившийся факт, нет даже намека на улучшение ситуации в будущем. Карикатура “Hädaabitöö” демонстрирует трагедию соседнего — русского — народа, но одновременно рисунок предупреждает: при определенном развитии событий беда с востока может прийти и на эстонскую землю.

Следует признать, что изображения с трагическими мотивами появляются редко, а источником для них служат лишь исключительные по своему драматизму исторические события. В предыдущем примере мы видели, как эстонский художник-сатирик реагирует на начало сталинского террора. Следующая пугающая и без преувеличения пронизанная трагизмом иллюстрация датирована 1936 г. и посвящена гражданской войне в Испании. На рисунке “Hispaania anno 1936” («Испания год 1936») изображена смерть, в воинственной позе восседающая на тощей корове. Вокруг виднеются языки пламени, под копытами животного — мезиво из трупов.



Рис. 2. “Hispaania anno 1936”.  
Kratt. 1936. № 35

К Р А Т Т № 12



Рис. 3. “Franco”.  
Kratt. 1937. № 12

возражений должно быть ясно, кто здесь настоящий правитель».

Пока республиканцы сражаются со сторонниками генерала Франко, в стране правит смерть. Скелет с косой — его поза, накидка, шлем — можно принять за пародию на Дон Кихота. Снова изображение демонстрирует трагедию целого народа, снова в главной роли смерть (скелет с косой) и снова пред нашим взором пример пессимистической трагедии.

Еще одна карикатура, также посвященная гражданской войне в Испании, называется “Fran-

со» («Франко»). Подручные генерала сооружают конструкции из человеческих черепов. «Когда же, мои господа, будет готов пьедестал для трона?» — интересуется Франко, поглядывая на часы.

Следующее изображение — “Rahuvalvur Rheini kaldal” («Страж мира на берегах Рейна») (Рис. 4) — изображает немецкого солдата, поддевающего штыком ангела мира, на крыльях которого написано «Локарно» и «Версаль». Локарнский (1926) и версальский (1919) мирные договоры были подписаны Германией и другими странами Европы после первой мировой войны.

Название рисунка пропитано горькой иронией, но назвать эту карикатуру трагичной, а не ироничной побуждает именно образ ангела. Можно возразить: ангелы в карикатуре встречаются часто, и этот образ вовсе не является для художников чем-то сакральным, неприкосновенным. В политической карикатуре ангелы традиционно являются символами мира. Закрытые глаза и безжизненная поза намекают на гибель изображенного ангела. Его уничтожил безликий (на лице солдата противогаз) агрессор-лжец. Как известно, Германия нарушила и соглашения, заключенные в Локарно и Версале (все началось с ликвидации Германией Рейнской демилитаризованной зоны в 1936 г.). На этой карикатуре мы видим приближение будущей трагедии. И снова опасность предстает перед нами в нечеловеческом облике: если в предыдущих случаях это был классический образ смерти — скелет с косой, то на этот раз перед нами солдат в противогазе. Однако почему художник не изобразил его в каске, шлеме, картузе? Дело в том, что за маской может скрываться все, что угодно. Если представить, что солдат снял противогаз, — чье лицо мы увидим, и лицо ли это будет?



Рис. 4. “Rahuvalvur Rheini kaldal”.  
Kratt. 1936. № 11

Эстонских карикатур, содержащих трагические мотивы, очень мало. Как было показано, подобные изображения оказывались реакцией на острейшие политические события. Однако открытым остается вопрос, почему одни события получали отклик у эстонских художников-сатириков, а другие, не менее трагические, события оказывались проигнорированными. Количество рассмотренных эстонских карикатур не является репрезентативным, однако, даже опираясь на столь малое количество рисунков можно заметить интересную деталь: основное место действия в карикатурах — не Эстония. Художник будто испытывает суеверный страх перед изображением трагических событий на территории родной земли и применительно к своему народу.

Карикатуры, изображающие события в жизни Эстонии, напротив, лишены трагизма<sup>1</sup>. В основном это схематичные информативные рисунки (строящиеся по условной модели: «что было бы, если бы...», но как хорошо, что нам удалось / пока удастся этого избежать»).

Возвращаясь к рассмотренным выше трагическим карикатурам, отметим, что только в одном из четырех представленных рисунков источником зла и угрозы является советский коммунист. В контексте обозначенных исторических событий этот факт не должен казаться неожиданностью. С приходом нацистов к власти в Германии, Эстония немного отвлеклась от своего восточного соседа и обратила тревожный взгляд на Запад. С другой стороны, после прихода к власти К. Пятса о свободе слова в Эстонии говорить не приходится, и не исключено, что художники-карикатуристы избегали лишний раз упоминать Советский Союз, чтобы не провоцировать лишнюю агрессию со стороны властей.

Карикатуры в эстонских изданиях были адресованы, главным образом, эстонскому читателю. Однако не стоит забывать, что в Эстонии в 1918–1940 гг. проживало немногим более 90 тысяч русских. Это были и эмигранты, и коренные жители, чья связь с Эстонией исчислялась поколениями. Так или иначе, русские были многочисленной национальной диаспорой, а культурная жизнь национальной диаспоры невозможна без собственной периодики.

---

<sup>1</sup> Например, «Если бы коммунистам повезло 1-го декабря» из журнала Kratt (1925. № 4); «Корректность Москвы» (Kratt. 1925. № 2).

Русская периодика в Эстонии в 1918–1940 гг. достигала достаточно высокого уровня. В то время выходило около 200 изданий периодической печати. Несмотря на то, что большинство из них были, к сожалению, краткосрочными, некоторые просуществовали десятки лет. Наиболее авторитетными и интересными газетами тех лет были таллиннские газеты «Последние известия» (1920–1927), «Вести дня» (приложение к рижской газете «Сегодня», 1926–1940), «Русский вестник» (газета, ориентированная на русское крестьянство восточных окраин республики, 1934–1940). В рамках статьи больший интерес представляют литературно-художественные, юмористические и сатирические журналы, в которых то и дело появлялись карикатуры. На сегодняшний день просмотрены: «Хлыст» (издавался в 1931 г.), «Щупалец» (1920 г.; единственное издание, переведенное с эстонского языка, тогда как остальные являлись исключительно русскоязычными), «Кнут» (1924–1925), «Эмигрант» (1924–1925).



Рис. 5. «В Печорах». Кнут. 1924. № 8

либо жителям крупных городов, либо крестьянам Причудья); например, «В Печорах».

— И на кого ты нас, желанный, спо-ки-даешь?

— Не в моде теперь крестьянством заниматься... Поеду лучше в Ревель на музыку играть. Там, говорят, за это деньги большие платят.

В вышеперечисленных журналах карикатуры представлены в изобилии. Вместе с тем, русские печатные издания представляли карикатуры в малых количествах. Обнаруженные карикатуры следует, прежде всего, разделить тематически. Чаще всего встречаются изображения, иллюстрирующие повседневную жизнь. Они, как правило, лишены сарказма и с легкой иронией демонстрируют ситуации, случающиеся в повседневной жизни. Они также посвящены русским в Эстонии (как правило, либо жителям крупных городов, либо крестьянам Причудья);

Вторая группа — карикатуры, описывающие происходящее в Советском Союзе. Одно из таких изображений — «Советский спорт».



Рис. 6. «Советский спорт». Хлыст. 1931. № 2

«Обогнать и перегнать на пятилетке в четыре года», — иронично сообщает комментарий, пародирующий популярные советские лозунги («Догнать и перегнать!», «Пятилетка в четыре года»). На картинке впряженный в повозку крестьянин пытается обогнать автомобиль. Крестьянин, соревнуясь с автомобилем, тянет в повозке нелегкую ношу — представителя главного политического управления (на его форме красуется нашивка «ГПУ») и, по всей видимости, бригадира. Настолько же трудновыполнимыми кажутся пятилетние планы развития народного хозяйства, когда в кратчайший срок пытаются провести огромное количество преобразований. Советская власть, будучи на словах яркой защитницей трудового народа, на практике зачастую эксплуатировала этот самый трудовой народ: на стройках первой пятилетки использовали дешевый труд вчерашних крестьян, и труд этот был отнюдь не легкий.

Любопытно, что карикатур, высмеивающих эстонцев или политику Эстонского государства практически нет. Не известно, было ли это результатом негласного договора: эстонские издания «не трогают» местных русских (за исключением коммунистов), русские, в свою очередь, избегают шуток на тему Эстонии и эс-

тонцев? Некоторые исторические события, например, вероятный снос собора Александра Невского (запланированный на 1929 г.), казалось бы, должны были вызвать бурную реакцию в таком злободневном жанре, как карикатура — но этого не последовало<sup>2</sup>. Нами не обнаружено иллюстраций, посвященных и иностранным державам. СССР воспринимался как покинутая родина, но не за граница.

О трагическом в эмигрантских карикатурах говорить не приходится — подобных изображений попросту нет. В целом карикатуры в периодике русской диаспоры (их вообще с натяжкой можно назвать «карикатурами») не отличаются ни оригинальным художественным исполнением, ни остроумным содержанием, ни злободневностью. Причинами этому могли быть, во-первых, жесткая нехватка средств, испытываемая в то время практически всеми русскоязычными изданиями в Эстонии, во-вторых, местные русские представляли собой либо средний класс, либо крестьян (жители Принаровья, Причудья), озабоченных своими проблемами и очень слабо интересовавшихся политикой. В-третьих, русские не были вовлечены в эстонскую культурную и политическую жизнь, они находились в своем закрытом кругу.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что трагичное чаще встречается в карикатурах на политические, а не бытовые события. Некоторые события пугают и шокируют современников столь сильно, что появление трагических мотивов (надвигающейся опасности, безысходности, войны, смерти) даже в таком «легком» жанре как карикатура, закономерно, поскольку карикатура весьма оперативно и точно реагирует на самые злобо-

---

<sup>2</sup> Средства на снос собора Александра Невского в Таллине начали собирать в начале 1920-х гг. — именно тогда началась кампания за разрушение «памятника русского насилия». В 1924 г. поднимали вопрос о перестройке собора и окружающей территории — на Тоомпеа собирались воздвигнуть «пантеон эстонской независимости», однако, этот проект претворить в жизнь так и не удалось. В 1928 г. внесли законопроект, в котором постановили разрушить храм к 1 мая 1929 г. За храм боролись епископ Иоанн, несколько пасторов Евангелическо-лютеранской церкви Эстонии и православная общественность. Главе государства было отправлено письмо с просьбой не допустить уничтожения храма. Собор удалось отстоять (см. [Православная энциклопедия]).

дневные события. Карикатуры, содержащие трагические мотивы, отличаются от остальных, прежде всего, тем, что в них изображено уничтожение идеального жестокой реальностью (война уничтожает мир, смерть уничтожает жизнь).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев: *Алексеев В. А.* Оружие политической сатиры. М., 1979.
- Большая энциклопедия карикатуры: Большая энциклопедия карикатуры. [http://cartoonia.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=563](http://cartoonia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=563) (Дата просмотра: 01.09.2013).
- БСЭ: БСЭ. Карикатура. <http://bse.chemport.ru/karikatura.shtml> (Дата просмотра: 01.09.2013).
- Православная энциклопедия: Православная энциклопедия. Александра Невского ставропигиальный собор в Таллине. <http://www.pravenc.ru/text/64448.html> (Дата просмотра: 01.09.2013).
- Середина: *Середина Е. В.* Научный журнал КубГАУ, №79(05), 2012. <http://ej.kubagro.ru/2012/05/pdf/13.pdf> (Дата просмотра: 01.09.2013).
- Философская энциклопедия: Философская энциклопедия. Трагическое. [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/4888/%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%93%D0%98%D0%A7%D0%95%D0%A1%D0%9A%D0%9E%D0%95](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4888/%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%93%D0%98%D0%A7%D0%95%D0%A1%D0%9A%D0%9E%D0%95) (Дата просмотра: 01.09.2013).

## ВЫСТУПЛЕНИЯ БУНИНА В ПРИБАЛТИКЕ: СБЫВШИЕСЯ И НЕСБЫВШИЕСЯ НАДЕЖДЫ

Евгения Савина  
(Тарту)

Сразу после получения Буниным Нобелевской премии 10 декабря 1933 г. планировался его визит в страны Балтии с литературными чтениями, но тогда поездка не состоялась. Редактор рижской газеты «Сегодня» известил писателя о том, что рассчитывать на заработок не приходится из-за больших налогов. Однако очень скоро писателю все же пришлось зарабатывать чтениями, т. к. «нобелевские» деньги стремительно растворились, и Бунин стал ездить с гастролями по Европе. Визит в Прибалтику в 1938 г. стал заключительным звеном в его литературном турне (см.: [Бакунцев]) Нобелевский лауреат побывал в Литве (в Каунасе), Латвии (в Риге и Даугавпилсе) и Эстонии (в Тарту и Таллинне). В его программе было два доклада — «Встречи с моими современниками» и «О любви» (чтение рассказов «Сын», «Про обезьяну», «Кавказ»). В этой статье мы остановимся только на мемуарной части выступлений Бунина, которая вызвала наибольшее количество отзывов у зрителей, журналистов.

Заметки и афиши стали появляться в прибалтийских газетах начиная с 17-го апреля 1938 г. Они обещали, что в выступлении «Встречи с моими современниками» Бунин будет рассказывать о Толстом, Чехове, Горьком, Куприне и о других известных людях. Однако в реальности круг героев воспоминаний оказался гораздо уже: Бунин рассказывал лишь о Льве Толстом и о Федоре Шаляпине, хотя о последнем ни в одной афише не было сказано ни слова. Еще одним героем воспоминаний, возможно, была и Айседора Дункан — но об этом упоминают вскользь всего две рижские газеты. О том, что обещания афиш не были реализованы, свидетельствуют современники, например, актриса русского театра в Риге Татьяна Ратгауз, которая пишет подруге: «Решив, что он едет к черту на куличики в какую-то дикую Прибалтику, он думал, что публика будет платить двойную плату (цены огромные) только за то, чтобы взглянуть на ЛАУРЕАТА и что

можно ей в течение получаса читать свою статейку из “Современных записок” и читать очень плохо» [Письмо].

Татьяна Ратгауз была одной из немногих, кто не оценил ораторского мастерства Бунина. Газеты сообщали иное: «Как хорошо читает Бунин! Как много чувства в его словах и как они, при всей бунинской скупости слова, богато насыщены содержанием» [Старый нарвский листок: 3], «Не будучи чтецом по профессии и по специальности, он все же фиксировал внимание публики на своем чтении. Контакт с аудиторией был установлен сразу...» [Эхо]. Что касается упоминания о высоких ценах, то это была правда: в Эстонии билет стоил от 3 крон 10 центов до 3.60, а участие в банкете — 5 крон. В среднем в те времена билеты на концерты приезжих знаменитостей обходились от 50 центов до 1 кроны.

Отчасти права Татьяна Ратгауз и в том, что воспоминания Бунина были уже знакомы публике. Об этом писали и газеты: «Те, кто ожидал от маститого русского писателя новых, ранее не печатавшихся воспоминаний и впечатлений, уходили домой несколько разочарованными» [Яунакас Зиняс: 9]. Однако большинству публики этот факт не испортил общего впечатления.

Действительно, первое мемуарное свидетельство Бунина о Толстом можно было прочесть в «Современных записках» уже в 1927 г. В июле 1937 г. в Париже вышла книга писателя «Освобождение Толстого», где был также перепечатан текст 1927 г. Уже 24 августа 1937 г. в рижской газете «Сегодня» Петр Пильский опубликовал на «Освобождение Толстого» рецензию. Таким образом, текст о Толстом к 1938 г. был доступен всем заинтересованным жителям Литвы, Латвии и Эстонии. Воспоминания об Айседоре Дункан «Босоножка» были напечатаны 1936 г. в журнале «Иллюстрированная Россия». Даже воспоминания о Федоре Шаляпине, который умер за неделю до отъезда Бунина в прибалтийское турне, писатель успел опубликовать до или в процессе своего путешествия.

Федор Иванович Шаляпин умер 12 апреля 1938 г., за неделю до приезда Бунина в Каунас. Шаляпин не раз выступал в Литве, Латвии и Эстонии, поэтому не удивительно, что Бунин захотел поделиться своими воспоминаниями с публикой, которая не только слышала голос певца, но и не раз видела его на сцене. Мемуарный текст Бунина о певце под заглавием «Его памяти» появил-

ся впервые 17 апреля 1938 г. в газете «Последние новости»<sup>1</sup>. И. Бунин не присутствовал ни на панихидах по Шаляпину, ни на его похоронах (известно, что писатель не любил ходить на похороны), поэтому свою сопричастность он выразил, опубликовав воспоминания. Бунин счел нужным объяснить и свое отсутствие на прощании: «Я нездоров, не выхожу из дому. Мысленно кланюсь ему на его смертном ложе, целую его последним целованием» [Последние новости].

Другой текст воспоминаний Бунина о Шаляпине был опубликован 30 апреля 1938 г. в журнале «Иллюстрированная Россия»<sup>2</sup>, во время пребывания писателя в Риге. Вероятно, Бунин написал оба текста сразу после смерти певца и до отъезда в прибалтийское турне (он выехал из Парижа 20 апреля). Позднее оба очерка, посвященные Ф. Шаляпину, были объединены Буниным и опубликованы под заглавием «О Шаляпине» в газете «Новое русское слово» 11 апреля 1948 г. (№ 13135) и затем вошли в книгу «Воспоминания» 1950 г.

И газету «Последние новости», и журнал «Иллюстрированная Россия», издаваемые в Париже, многие русские в Прибалтике выписывали. Подписчики журнала получали его каждое воскресенье. В этой связи интересно установить, какой именно отрывок прочел Бунин, выступая в Литве, Латвии и Эстонии — тот, что напечатал раньше, или свежий и, вероятно, никем не прочитанный до приезда нобелевского лауреата?

В первую очередь следует поставить вопрос: читал ли Бунин готовый текст по рукописи или импровизировал устно. Если свети воедино все газетные и прочие свидетельства, то получается, что о Шаляпине Бунин «рассказывал», а о Толстом — «читал». Особенно подробно останавливается на этом В. В. Шмидт. О выступлении в театре «Ванемуйне» она пишет: «После “Кавказа” прочел “Толстого”», «Бунин пропустил *при чтении* только то место, где он говорил о сходстве Толстого с его отцом». Однако по-другому характеризует мемуаристка вторую часть выступления: «Вернувшись на сцену, Бунин стал у самой ramпы и *расска-*

---

<sup>1</sup> Написан текст был 15 апреля (через три дня после смерти Шаляпина).

<sup>2</sup> Иллюстрированная Россия — литературно-иллюстративный журнал. Издавался в Париже на русском языке с 1924 по 1939 г. Бунин входил в состав его редколлегии.

ывал о Шаляпине <...> *Рассказ* был очень живой, в публике смеялись» [Шмидт: 338; курсив здесь и далее мой. — Е. С.]. Можно предположить, что Бунин решил рассказывать, а не читать потому, что текст воспоминаний был написан совсем недавно и был свеж в памяти.

Мы провели реконструкцию этого рассказа, опираясь на все газетные материалы, которые дают достаточно полное представление о содержании выступления Бунина. Наиболее развернуто пишет о нем корреспондент газеты «Сегодня» А. Перов. Начинает журналист так: *«Еще два месяца назад писатель сидел у Шаляпина, который уже тогда был болен. Но ничто не предвещало близкого конца. Шаляпин был бодр, как всегда шутил, много смеялся, не щадил сил и говорил, говорил без конца»* [Сегодня: 9]. Далее он передает эпизод, в котором Бунин критически высказывается о модной в свое время тенденции гордиться низким происхождением. *«Как-то Шаляпин показал мне фотографическую карточку своего отца, — рассказывает Бунин, — На карточке был изображен рослый мужчина в крахмальной сорочке с отложным воротником и галстуком, в енотовой шубе нараспашку. Служил отец Шаляпина в земской управе. Сказать, чтобы эта фотография говорила о том, что Шаляпин поднялся с самого дна, — нельзя»*. Далее Перов пишет, что Бунин рассказал о том, как началось их знакомство с Шаляпиным, как певец не щадил себя. Потом Перов продолжает: *«Рассказал также Бунин об общеизвестном случае с Шаляпиным, когда он вместе с хором опустился на колени на сцене Мариинского театра перед царской ложей, рассказал также о том, как Шаляпин приезжал на Капри, где он поразил итальянцев своим пением»*.

Не менее подробно описывает вечер Бунина, прошедший в Тарту, эстонская газета «Постимеэс». Корреспондент также начинает с того, как нобелевский лауреат виделся с певцом в последний раз. *«Описывая Шаляпина, выступающий назвал его северо-русской натурой, которой был Ломоносов и другие русские с севера»*, — резюмирует журналист и далее упоминает о любви Шаляпина подчеркивать свою «русскость» и «низкое происхождение» [Постимеэс: 2]. Затем газета пишет о том, о чем не упоминалось в «Сегодня» — об истории знакомства Бунина с оперным певцом. «Бунин не помнит, когда в первый раз познакомился с Шаляпиным, но помнит, как в одном московском ре-

сторане-трактире они перешли на «ты»: *«В большом зале ресторана что-то наигрывал оркестр. Вдруг появился Шаляпин, высокого роста, с длинными желтыми волосами. Он подал знак, чтобы оркестр прекратил играть, а сам продолжил ту же самую песню один. Потом началась порядочная попойка. Когда пришло время расходиться, Шаляпин, несмотря ни на какие протесты, сказал, что хочет отнести Бунина в его номер на пятый этаж. Туда Шаляпин велел принести еще бутылку столетнего бургунского вина и заплатил за это сто рублей. Вино, однако, было слишком старым и походило на малиновый сок».*

Последнее, о чем говорит «Постимеэс», это то, что Шаляпин не давал бесплатных концертов, так как *«Бесплатно только птички поют»*. Последние штрихи вносит публикация в «Пяэвалехт». Таллиннская газета упоминает, со слов Бунина, об отношении Толстого к Шаляпину: *«Что касается пения Шаляпина, то на это Толстой сказал: “Он поет слишком громко”»* [Пяэвалехт: 5]. Также журналист «Пяэвалехт» передает тот трогательный момент из рассказа Бунина, когда Шаляпин слушал свое пение, записанное на пластинках: *«Будучи больным в Париже, Шаляпин со слезами слушал свое пение по граммофону, говоря: “Неплохо пел этот человек”»*.

Сопоставив материалы газет со статьей Бунина в «Последних новостях» и в «Иллюстрированной России», мы пришли к выводу, что нобелевский лауреат знакомил слушателей с очерком «Его памяти», который был опубликован первым.

Из «Иллюстрированной России» в выступление Бунина вошел лишь эпизод коленопреклонения певца перед императором Николаем II. *«— Был бенефис императорского оперного хора, вот хор и решил обратиться на высочайшее имя с просьбой о прибавке жалованья, которое было просто нищенским, воспользоваться присутствием царя на спектакле и стать перед ним на колени. И обратился и стал. И что же мне, тоже певшему среди хора, было делать? <...> Одному торчать над всем хором телеграфным столбом? Ведь это же был бы форменный скандал!»* [Сегодня: 9].

Интересно то, что Бунин как будто специально выбирает для выступлений именно тот текст, который уже мог быть знаком публике. Первое выступление Бунина состоялось в Каунасе 24 апреля, через неделю после выхода газеты, и можно было со-

мневаться, успели ли слушатели познакомиться с очерком «Его памяти». В Тарту Бунин читал «Встречи с моими современниками» 9 мая, и сюда к тому времени газета уже точно успела дойти. Однако, судя по воспоминаниям очевидцев, текст большинству слушателей все-таки был незнаком. Например, В. В. Шмидт, почитательница творчества Бунина, в своих мемуарах «Встречи в Тарту», подробно останавливается на воспоминаниях писателя о Толстом, но почти ничего не пишет о той части выступления, где речь шла о Шаялине, объясняя тем, что ничего не запомнила. Вероятно, этот текст она просто не читала. Как свидетельствуют воспоминания Перова, не всем была знакома и «Жизнь Арсеньева», что говорить о только что вышедшем газетном очерке? Заметим, что, судя по мемуарам и газетам, больше всего понравились публике воспоминания о Толстом, которые уже не раз публиковались. Как писали газеты: «Новое было в этих воспоминаниях то, что публика слышала их от живого свидетеля, от того, кто лично сидел и разговаривал со Львом Николаевичем Толстым и с его окружением» [Эхо].

Видимо, именно на этом и строил Бунин свою стратегию, готовя литературные вечера — не новая информация, а живой голос живого современника.

Если говорить о сбывшихся и несбывшихся надеждах, то, судя по отзывам, надежды слушателей, в основном, оправдались. Залы, за исключением Даугавпилса, были полны, прием был теплым, оценки (газетные и мемуарные) — высокими. Что же касается ожиданий самого Бунина, то для него турне оказалось, скорее, неудачным. Писатель ехал в Прибалтику заработать, но, несмотря на то, что чтения пользовались большим интересом у публики, в материальном плане проект оказался провальным. Гастроли, по всей видимости, были плохо организованы и в бюджетном отношении не просчитаны — ведь нужно было заплатить за проезд, проживание, аренду зала, а также налоги с выступлений. В результате полученный остаток не мог оказаться внушительным. Кроме того, в интервью 1933 г. писатель говорил, что хотел бы «проехать через Ревель, побывать в Риге, в нашей родной обстановке» [Перов: 356].

Насколько это желание оправдалось в 1938 г., судить трудно: Бунин не оставил никаких свидетельств о своих чувствах и впечатлениях. Правда, он встретился здесь со старыми друзьями

и знакомыми, укрепил новые контакты. После личных встреч со своими корреспондентками из Эстонии М. В. Карамзиной и В. В. Шмидт он продолжил с ними более интенсивную и сердечную переписку и помог М. В. Карамзиной с изданием сборника «Ковчег».

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бакунцев: *Бакунцев А. В.* И. А. Бунин в Прибалтике: литературное турне 1938 года. М., 2012.
- Перов: *Перов А. К.* Бунин в Риге (Из воспоминаний журналиста) // Труды по русской и славянской филологии. XXIV. Литературоведение // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 358.
- Письмо: Письмо Т. Ратгауз к Э. Чегринцевой, 3 мая 1938. Цит. по: *Мельников Н.* Литературный мир о творчестве И. А. Бунина, М., 2010. С. 800–801.
- Последние новости: Последние новости. 1938. № 6231. 17 апр.
- Постимеэс: Постимеэс. 1938. № 126. 10 мая.
- Пяэвалехт: Пяэвалехт. 1938. № 126. 10 мая.
- Сегодня: Сегодня. 1938. № 120. 1 мая.
- Старый Нарвский листок: Старый Нарвский листок. 1938. № 53. 13 мая.
- Шмидт: *Шмидт В. В.* Завет: «Сохрани». Встреча и переписка // Карамзина М. В. Ковчег. Таллинн, 2008.
- Эхо: Эхо. 1938. № 111. 25 апр.
- Яунакас Зиняс: Яунакас Зиняс. 1938. № 96. 30 апр.

# ПУШКИНСКИЙ «ПАМЯТНИК» В ЭСТОНСКОМ УЧЕБНИКЕ: «КАНОНИЗАЦИЯ» ОДНОГО ПЕРЕВОДА

Анна Веселко  
(Тарту)

В настоящей статье мы обратимся к одному эпизоду из истории формирования школьного литературного канона, точнее — «пушкинского школьного канона» в инокультурной среде. За любым каноническим автором обычно закреплен ряд не менее канонических, «классических» текстов, которые, в свою очередь, работают на создание «правильного» образа писателя. Мы попробуем показать на материале разных переводов одного пушкинского стихотворения, каким образом отбирались канонические тексты в школьные учебники, или, конкретнее, — по каким критериям перевод определялся как подходящий или не подходящий для учебного пособия.

Школьный литературный канон имеет достаточно большой вес в культуре и играет важную роль в закреплении представлений о тех или иных авторах и их творчестве. Сам по себе канон — это явление социальное, поскольку, как писал З. Леффлер, «канон лишь тогда является каноном, когда он обязательно признан обществом» [Леффлер: 192] или, как минимум, большей его частью. Естественно, что в свете этого процесс канонизации должен протекать так, чтобы в него было вовлечено как можно большее количество людей, поэтому школа становится главным институтом, способным охватить молодежь и воспитать читателя с определенным «багажом» литературных и культурных представлений.

Первенство Пушкина в иерархии русских литераторов до сих пор остается бесспорным<sup>1</sup>, поэтому пушкинский канон занимает

---

<sup>1</sup> Между тем, «любовь к Пушкину» стала фактом исключительно русской культуры. Для западного наблюдателя центральное положение Пушкина в русской литературе не является очевидным, и европейская иерархия русских классиков будет строиться совершенно иначе.

важнейшее место в русском литературном каноне в целом. Складывался он постепенно и эволюционировал под влиянием исторических, политических и культурных факторов. Миф о Пушкине начал формироваться еще при жизни поэта, любой поворот в его биографии добавлял новые сюжеты, развитие которых продолжилось и после смерти писателя. Большую роль в канонизации Пушкина сыграл В. Г. Белинский, написавший в одной из статей цикла «Сочинения Александра Пушкина», что «поэзия Пушкина удивительно верна русской действительности <...>: на этом основании общий голос нарек его русским национальным, народным поэтом...» [Белинский: 332]. Именно Белинский оформил и развил потенциальную мифологию о Пушкине как о «нашем, народном поэте». Влиятельная критическая концепция была принята публикой и подтолкнула механизм запоминания — «национальным поэтом» и «солнцем поэзии» Пушкин остается до сих пор.

С 1880 г., когда в Москве был установлен памятник поэту работы А. М. Опекушина, начался отсчет пушкинских юбилеев в России. Первая попытка использования мифа в политических целях была предпринята в 1899 г., в год столетия со дня рождения поэта. Новый, «официальный» Пушкин был русским патриотом, был предан царю и православной вере.

По той же модели впоследствии строился советский пушкинский миф — в ходе масштабной кампании по всесторонней популяризации Пушкина. Как пишет О. С. Муравьева, «мифологизация Пушкина пошла под знаком провозглашения его <...> “нашим”, народным поэтом, страдавшим и непризнанным в царской России и лишь теперь понятым и оцененным по заслугам» [Муравьева: 127]. Обратим внимание на то, что советский миф явственно перекликается с официальным пушкинским мифом 1880–1890 гг. Несмотря на политические перевороты, общее направление мифологизации изменилось не полностью. «Патриотизм» остался неотъемлемым качеством Пушкина, к которому лишь добавилась «любовь к простому народу». Зато «преданность царю» и «верность православию» сменились прямо противоположными качествами: ненавистью к царизму и непреклонным антиклерикализмом. «Пушкин» быстро захватил все сферы культурной и общественной жизни — Пушкиным публично и печатно восхищались как литераторы, так и простые люди. Всенародная любовь была одной из важнейших составляющих совет-

ского мифа о Пушкине. Пушкин печатался огромными тиражами, которые они неизменно раскупались. Например, В. Мануйлов приводит такие цифры: «За десять лет до революции — с 1907 по 1916 г. — произведения Пушкина были напечатаны в количестве 5,1 млн. экземпляров. За годы революции — с 1917 по 1936 г. — выпущено свыше 21 миллиона книг Пушкина» [Мануйлов: 26]. В советской культуре обновленный, «идейно-выдержанный» образ Пушкина сформировался буквально за два десятилетия.

И здесь школа была одной важнейших институций, которая воспитывала у советских учащихся представления о «классической» литературе и «лучших ее авторах». Учебные программы, даже видоизменяясь, все же оставались достаточно консервативными в своем содержании, и обычно вопросов о том, кто именно является «главным русским писателем», не возникало. Идея главенства Пушкина и иерархия других русских писателей транслировалась через учебники и хрестоматии, в результате чего формировался школьный канон русской литературной классики.

В национальных республиках школа становилась еще и институтом насаждения русской литературы как части новой советской культуры. Эстония, вошедшая в состав СССР в 1940 г., после недолгого периода независимости вновь испытала сильное влияние русской культуры. Агентом идейного воспитания стал в Эстонии не Пушкин как таковой, а «канонический Пушкин», приспособленный для советского читателя. Сценарии «советизации» уже были разработаны, советский литературный канон уже устоялся. Поэтому его освоение должно было пройти легко. Однако вспомним, что рецепция русской литературы в Эстонии к тому времени имела уже длинную историю. В том числе в досоветской Эстонии было и свое собственное, сформировавшееся представление о Пушкине, а также традиция переводов Пушкина на эстонский язык.

О рецепции пушкинского творчества в Эстонии немало писали, в частности, Ю. К. Пярли и С. Г. Исаков<sup>2</sup>. В конце XIX в.

---

<sup>2</sup> См., например: *Исаков С. Г.* Русская литература в Эстонии в XIX веке: дисс. ... д-ра филол. наук. Тарту, 1973; *Исаков С. Г.* О восприятии творчества Пушкина в Эстонии конца XIX века // Пушкин и литература народов Советского Союза. Ереван, 1975; *Пярли Ю. К.* Поэзия А. С. Пушкина в Эстонии (1880–1940): дисс. канд. филол. наук. Тарту, 1987; *Пярли Ю. К.* Пушкин в восприятии эстонской культуры

интерес к Пушкину в Эстонии был слабым. В начале XX в. он немного вырос, но эстонская интеллигенция читала Пушкина избирательно: преимущественно романтическую лирику и поэмы. Он был интересен как автор образцовых лирических произведений, что связано с расцветом лирического направления в собственн эстонской литературе той эпохи. Когда вектор развития эстонской литературы сместился к реализму, переводчиков заинтересовал Пушкин-реалист.

1930-е гг. были отмечены всплеском интереса к творчеству русских писателей. Из статьи эстонского поэта и литературоведа Г. Суйтса видно, что к вопросу знакомства эстонцев с творчеством Пушкина подходили серьезно, при этом не только в школе: “Puškini luuletusi tuli tahes või tahtmata pähe õppida <...> Puškini värssi ja proosa kooli lugemisele lisandage ta lavateoste nägemist teatris, ta meeleolulisi motiive ooperiaarias, ta sulava sõnailu sädelust kontserdilaulus — kõik see kuulub vene kirjanduse helgemate mõjude liiklemisse” [Suits: 218]. Ю. К. Пярли объясняет феномен возобновившегося интереса к личности и творчеству Пушкина, а также прочих русских писателей тем, что СССР «все чаще стал привлекать внимание эстонцев как главная потенциальная сила, способная противостоять фашизму, как оплот мира» [Пярли: 154]. Русские классики начали возвращаться и в школьную программу, и в сферу переводческого труда. В 1936 г. вышел сборник переводов из Пушкина под заглавием «Избранная поэзия». Переводчиками были А. Орас, Б. Альвер, Х. Тальвик и П. Вийдинг — писатели, чьи имена связывались с литературной группой «Арбуяд».

Основная масса переводов в сборнике 1936 г. принадлежала А. Орасу. Выдающийся представитель эстонской академической литературной критики и человек широко эрудированный, А. Орас видел проблему перевода иностранных текстов на эстонский язык по-своему. Так, он считал, что позволено приблизительное семантическое соответствие перевода оригиналу, если переводчику удалось создать произведение, равное подлиннику по воздействию на читателя. Орас-переводчик старался не столько передать смысл оригинала, сколько найти или создать эквивалент пушкинским поэтическим приемам. Он стремился развивать эстонский

поэтический язык, использовать его потенциал. После эмиграции Ораса его переводческие «вольности» стали поводом для критики, мотивировкой для изъятия его переводов из обращения.

Можно предположить, что по указанным причинам в эстонских школьных учебниках по литературе советского времени переводам А. Ораса просто не будет места. Мы обследовали восемь учебников (с пятого по седьмой класс), написанных в разные годы А. Сельметом. Эти учебники широко использовали в 1949–1955 гг., о чем свидетельствует почти ежегодное переиздание серии. Действительно, из помещенных в них 12 пушкинских переводов лишь один принадлежит А. Орасу — перевод «Зимнего утра». Он появился в первом издании учебника для V класса (1951 г.) и исчез из последующих. К 1950-м гг. существовало не так много переводов лирики Пушкина, однако у А. Сельмета выбор между переводом Ораса и другого автора неизменно решался не в пользу первого. Чаще всего составитель учебников отдавал предпочтение переводам Б. Альвер, которая по праву считается одним из лучших переводчиков Пушкина на эстонский язык.

Однако с пушкинским «Памятником» дело обстоит иначе. Хотя Б. Альвер перевела это стихотворение, выбор составителя пал на перевод Я. Кярнера. «Памятник» занимает значительное место в пушкинской лирике, поэтому неудивительно, что к 1955 гг. стихотворение было переведено несколько раз. Первый современный перевод «Памятника» относится к 1936 г., он был выполнен А. Орасом и впервые опубликован в той же «Избранной поэзии». Второй появился через год в журнале “Kommunismi teel” и был сделан Я. Кярнером. Третий принадлежит Б. Альвер и впервые был напечатан в 1949 г. в ее совместном с А. Сангом сборнике переводов из Пушкина.

Почему же был признан «образцовым» и помещен в учебник именно перевод Я. Кярнера? Понять, почему не подошел перевод А. Ораса, несложно. В советский период его критиковали за неточность переводов, хотя главной причиной «изъятия» его переводов, была, конечно, эмиграция. Уже в 1940 г. Я. Кярнер пишет разгромную статью “Moonutatud Puškin”, в которой анализирует переводы А. Ораса в том же самом сборнике. Точнее, Кярнер критикует Ораса за частые расхождения с оригиналом, упрекая в том, что из-за этого у читателей создается неполное и неверное представление о Пушкине как о поэте и личности. В своей статье

он полностью разносит около 30 переводов и лишь об 11 стихотворениях говорит, что с ними Орас «более или менее справился». При этом орасовский “Ehexgi monumentum” расценивался современниками как наиболее поэтический из эстонских переводов «Памятника». Финальная часть статьи ярко иллюстрирует изменившееся отношение к А. Орасу как переводчику: “Meie poogemad põlvkonnad, kel puudub võimalus Puškinit algkeeles lugeda, ei tohi sellele geeniuuse loomingust saada nii võõrast kujutlema, nagu nad saavad, usaldades ilma kriitikata A. Orase kiidetud tõlkeja-võimeid” [Kärner: 525]. Для советской официальной культуры Пушкин был гением, автором совершенных произведений, наполненных прогрессивными идеями. Именно разъяснению этих идей должна была посвящаться большая часть уроков по русской литературе. Следовательно, перевод, отклонявшийся от оригинала, мог оцениваться исключительно как порча и не считался пригодным для школы. Позитивная оценка переводов Ораса в независимой Эстонии (в частности, высказывание Х. Пауксона о том, что переводы Ораса «даже лучше оригинала», см. [Paukson: 70]) сыграла с ним плохую шутку.

Основной претензией Кярнера к орасовскому переводу «Памятника» стало то, что при переводе строки «не зарастет народная тропа» переводчик использовал слово “rööbel”, которое можно перевести как «чернь». Негативные коннотации этого слова позволяли критику утверждать, что А. Орас пожертвовал идейной составляющей ради красоты всего стихотворения. В свете советской концепции «народа» допустить этот оборот было невозможно, и поэтому перевод Ораса становился неприемлемым для советской школы.

При этом Кярнер заявляет, что в остальных частях перевода таких «ошибок» нет — далее Орас вполне следует оригиналу, однако этого недостаточно. Кярнера не устраивает «искусственность» слога переводчика. В частности, рифмованная пара “tiibleb – viibleb” и такие слова, как “helahtab”, “hädushurm” и пр. В эстонском литературном языке таких слов нет, это авторские неологизмы. Так, “helahtab” — это поэтический вариант эстонского “heliseb”, т. е. «звучит», но со значением кратковременного действия, “uhm” — вызывающее поведение, упрямство, “neet” — видимо, авторская сокращенная форма причастия “neetud” в зна-

чении «навек проклясть» (так у Ораса появляется «навек проклятая плоть»), образ которой у Пушкина отсутствует).

Следует отметить, что 30-е гг. XX столетия — это период, когда под влиянием Й. Аавика эстонский язык развивался наиболее активно. Изменялся как лексический состав языка, так и грамматика. Однако не все неологизмы закрепились в эстонском языке. Слова из перевода Ораса, которые приводит Кярнер, относятся к их числу. Несмотря на потенциальную вероятность существования этих слов (например, глагол *tiileb* происходит от слова *tiib* — «крыло», и может быть переведен как «трепещет»), в литературный язык они не вошли, в современных словарях отсутствуют. Возможно, что в 1940–1950-е гг., когда официальная власть перестала поощрять литературные эксперименты как способ развития языка, они стали восприниматься неоднозначно, как языковая игра или как уклонение от языковой нормы.

Кярнер практически не пишет о передаче пушкинских образов в переводе Ораса, при том, что поэтические новации не только на лексическом, но и на образном уровне Орасу не чужды. Выше мы упомянули образ «проклятой плоти», однако дополнения переводчика им не ограничиваются. Так, пушкинским строкам «И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал» у него соответствует “Ning püsib armastus mu vastu Vene hiius — / mu vastu, kellelt hing tal häädushurma joond” [VK VII: 169]. В этой строке мы видим еще один пример авторского неологизма — “häädushurm” можно интерпретировать как «очарование доброты». Причем если “hurm” вполне литературное слово, то “häädus” — это южно-эстонский вариант эстонского “headus”, т. е. «доброта» (южно-эстонский диалект обычно использовался как резервуар эквивалентов для русских поэтических славянизмов). Таким образом, Орас добавляет и стилистический нюанс.

Кярнер в конце статьи привел в качестве примера переводческой удачи свой собственный перевод «Памятника», скромно заявив, что он «отвечает замыслу оригинала, использует пушкинские художественные приемы и по возможности точен» [Kärner: 524]. Действительно, Кярнер в своем варианте «Памятника» буквально следовал за оригиналом.

Между тем, перевод Б. Альвер следует за ним не в меньшей степени, поэтому причины выбора стихотворения для учебника А. Сельмета требуют анализа. Мы не будем сравнивать переводы

построчно, а укажем лишь на основные особенности, позволяющие составить представление о них.

Я. Кярнер сохраняет как риторическую структуру пушкинского оригинала, так и набор образов: например, характерный для русской поэтической традиции образ лиры — ср. у Пушкина «в заветной лире» и “lõuural leekival”, или «чувства добрые я лирой пробуждал» и “lõuural äratust ma headusele toonid”. В двух других переводах этот образ утрачен, хотя Б. Альвер использует в предпоследнем четверостишии близкий образ арфы. Конечно, у Кярнера лира — «пламенеющая», она явно отличается от «заветной» (с ее библейскими коннотациями), но этому переводчику вообще свойственно усиливать образность пушкинских строк. Так, стих «не зарастет народная тропа» в переводе Кярнера звучит как “ta juurde iialgi ei rohtu rahva tee”. Переводчик добавил слово iialgi, «никогда», которое не находит соответствия в оригинале, поэтому вместо «не зарастет» выходит «никогда не зарастет» — что выглядит как усиление. В целом же у Кярнера расхождений с оригиналом немного — наоборот, он точно следует за пушкинским текстом, избегая словотворчества и введения новых образов.

Б. Альвер позволяет себе гораздо больше свободы. Это проявляется, прежде всего, в целом ряде новых, отсутствующих в оригинале образов, что меняет смысл пушкинских строк. Расхождения начинаются с первой же строки. Если у Кярнера сохранена пушкинская «нерукотворность» памятника (ср. “mis pole tehtud käega”), то у Альвер акцентировано появление памятника еще при жизни поэта (ср. “ausamba rajasin ma endal eluaegu”). И хотя этот смысловой нюанс подразумевается и в оригинале, в переводе он акцентирован сильнее. Можно сказать, что уже в первом четверостишии, которое, пожалуй, является наиболее памятным в пушкинском стихотворении, Б. Альвер позволяет себе отступление от оригинала, задающие тональность ее перевода.

Вторая строка, о «народной тропе», у Б. Альвер звучит так: “täis rahva radasid on ümberringi maa”. Смысл этой строки отличается от строки пушкинской — если в оригинале тропа не зарастет ни сейчас, ни в будущем, то Б. Альвер помещает действие в конкретный момент, на вечность не нацеленный — вокруг памятника толпы народа уже сейчас. Таким образом, у Пушкина — это явление, отнесенное к будущему времени, т. е. предполагаемое,

а у Альвер время настоящее, из-за чего меняется сюжетная перспектива.

Изменения общего плана можно наблюдать и в других строках. Интересное решение Б. Альвер нашла для строки «и назовет меня всяк сущий в ней язык». У Пушкина «язык» — это двойная метонимия: «народ, племя», «представитель народа» и, наконец, орудие говорения. Б. Альвер вводит слово “*koduhõim*” в сочетании “*koduhõimu suus*”. Это слово может быть переведено как «родное племя», а “*suu*” — рот, уста (хотя тут возможен и не буквальный перевод). Переводчик раскрывает метонимию, используя два близких по смыслу слова вместо одного многозначного. Для сравнения, в переводе Кярнера мы видим “*iga rahva suus*”.

Наконец, Альвер добавляет в перевод образы, которых не было в оригинале — ср. у Пушкина «И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал» и у Альвер “*Mind kalliks peetakse ja kuulates mu laule / uus põlvkond meenutab, et ...*” [Looming: 643]. «Нового поколения», которое должно «вспомнить» о заслугах автора, в стихотворении Пушкина нет, хотя идея преемственности, конечно, присутствует. Возможно, Альвер «дополняет» перевод отсылками к авторскому контексту, вспомним хотя бы стихотворение «Здравствуй, племя младое, незнакомое...» и др.

Мы не будем здесь оценивать переводы, определять их сравнительные достоинства. Переводчики явно стремились к точности, старались передать образность пушкинского стихотворения, его ритмику и строфическую организацию. Возможно, некоторые отклонения от оригинала были обусловлены стремлением сохранить его ритмический облик. Как известно, эстонский язык более экономичен, чем русский (средняя длина слова в эстонском меньше), поэтому лексические «наращения» почти неизбежны, если переводчик ставит перед собой цель сохранить ритм оригинала.

Тем не менее, Б. Альвер явно следует по стопам А. Ораса, позволяя себе некоторые переводческие вольности. Она, скорее всего, учитывала текст Ораса, на что указывает совпадение некоторых синтаксических и лексических конструкций (ср. “*Ei, täitsa ma ei kao!*” у Ораса и Альвер; а также “*Oo kuula jumalat mu muus*” у Ораса и “*Oo kuula jumalat, mu vaba Muusa!*” у Альвер). Альвер была близко знакома с Орасом, работала вместе с ним, поэтому вполне возможно, что эти параллели являлись одновременно

и напоминанием, указанием на «Памятник» Ораса, и в то же время данью уважения переводчику.

Как нам представляется, интенции переводчиков были разными. Для Ораса оригинал был менее важен, чем стремление к развитию эстонского поэтического языка — именно поэтому он так свободен в переводе. Кярнер, наоборот, даже слишком близко следует за оригиналом, ему важно максимальное соответствие и адекватность перевода. Подход Альвер менее радикален — она позволяет себе больше переводческой свободы, чем Кярнер, но при этом остается ближе к оригиналу, чем Орас. Очевидно, она избирает срединный путь: не вводит неологизмов, но при этом не отказывается от некоторой вольности, пытаясь соблюсти равновесие между двумя подходами.

Видимо, всем этим можно объяснить, почему составитель учебника предпочел перевод Кярнера. Как было сказано выше, Пушкин — слишком значимая фигура в советском школьном литературном каноне, чтобы можно было позволять «отклонения» от оригинала при переводах. Перевод Я. Кярнера, хоть и сделанный еще до вступления Эстонии в СССР (показательно, однако, что напечатали его в журнале с говорящим названием “*Kommu-nismi teel*”), вполне отвечал основным требованиям — он максимально близок к оригиналу и при этом не перегружен отсутствующими у Пушкина образами. И поскольку выбор перевода для учебника — это этап канонизации, очень важно, чтобы и сам текст был максимально близок к каноническому. Именно поэтому предпочтение было отдано Кярнеру, а не Альвер. Именно поэтому был благополучно «забыт» перевод «неблагонадежного» Ораса, который более характеризовал один из этапов развития эстонской поэзии, чем отображал характер Пушкина-поэта. Между тем и образ поэта, и текст переводов его произведений должны были быть безупречными. Ради максимального соответствия оригиналу в образном и содержательном планах (наполнение которых регулировалось все тем же каноном) можно было пренебречь поэтической выразительностью перевода. Таким образом, выбор перевода пушкинского «Памятника» для школьного учебника А. Сельмета иллюстрирует не только историю бытования русского литературного канона в инокультурной среде и историю советской педагогики, но и показывает, как менялись принципы поэтического перевода в Эстонии.

ЛИТЕРАТУРА

VK VII: Vene kirjandus VII klassile / Ants Selmet. Tallinn, 1951.

Looming: Looming. 1949. Nr 6.

Белинский: *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. М., 1955.

Леффлер: *Леффлер З.* Кто решит, что нам читать? // Знамя. 2003. № 11.

Мануйлов: *Мануйлов В.* Любимый поэт Советского Союза // Портреты любимых писателей. Петрозаводск, 1937.

Муравьева: *Муравьева О. С.* Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1995.

Пярли: *Пярли Ю. К.* Из истории рецепции поэзии А. С. Пушкина в Эстонии в 1930-е годы // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983.

Kärner: *Kärner, J.* Moonutatud Puškin // Varamu. 1940. Nr 5.

Paukson: *Paukson, H.* Aleksander Puškin: valik luulet // Kunst ja kirjandus. 1936. Nr 18.

Suits: *Suits, G.* Posthummne Puškin // Looming. 1937. Nr 2.

## «ЛЮБОВЬ К ОТЕЧЕСКИМ ГРОБАМ»: СНЫ ЭМИГРАЦИИ И СОН БЕРБЕРОВОЙ

Павел Успенский, Артем Шеля  
(Тарту)

Для психолога сон — сложный феномен человеческого сознания, которое может осмысляться как в теоретическом, так и в практическом ключе, если речь идет о терапии. Во втором случае сон не воспринимается как законченный текст, а используется как набор улик, позволяющих выявить его глубинную связь с кругом мыслей и проблем человека. Одновременно сновидения могут быть рассмотрены и в филологической оптике как текст, в котором пересекаются различные культурные и литературные традиции. Применение такого подхода закономерно и особенно интересно в тех случаях, когда обнаруженные сны насыщены литературными темами и контекстами. Механизмом их дешифровки в таком случае может становиться язык культуры.

Сон как текст, появляющийся в определенных исторических условиях, часто испытывает сильное влияние синхронной социально-политической ситуации. Здесь особо выделяются сновидения кризисных эпох, идет ли речь о временах Великой французской революции или о сталинском терроре 1930-х гг. [Corbin: 513–520; Паперно, с ук. лит-ры]. К списку переломных исторических моментов можно отнести и ситуацию эмиграции, с той лишь оговоркой, что устройство диаспоры внешне имитирует «нормальную» жизнь, не предполагающую атмосферу постоянной опасности, террора и карательного вмешательства в частную жизнь. Но, по сути, эмиграция, возникшая вследствие социально-политической катастрофы, является «хроническим» состоянием многочисленных сообществ, а ее влияние на повседневную жизнь вполне сопоставимо с влиянием катастрофических событий на человеческую психологию. Растянутая на долгие годы и рассеян-

ная в повседневном существовании травма эмиграции может спонтанно реализовываться в снах диаспоры<sup>1</sup>.

В текстах эмиграции следует разделять сны как литературный мотив и реальные свидетельства о сновидениях, зафиксированные в это-документах<sup>2</sup>. В первом случае отчетливо выделяется топос снов, в которых реализуется тоска по родине и перемещение в пространство дореволюционной России. Ср., например, начало стихотворения И. Бунина «Все снится мне заросшая травой, / В глуши далекой и лесистой, / Развалина часовни родовой» (1922) [Бунин: 15], «Родину» (1927) В. Набокова («Но где бы стезя ни бежала, / Нам русская снилась земля...») [Набоков II: 556] и строки Д. Кнута: «О том, что ночью снится мне Россия, / К которой днем дороги не найду?» («Ты вновь со мной — и не было разлуки...»; 1932) [Кнут: 9].

Одновременно тема сновидения может быть впаяна в процесс воспоминания и в грезы о прошлом (см. подробнее: [Тименчик]). Экспозиция «Петербурга» (1923) Набокова представлена состоянием полусна-полуфантазии лирического героя: «Мне чудится в Рождественское утро / Мой легкий, мой воздушный Петербург...» [Набоков I: 597]. Ср. сонет Г. А. Голохвастова с характер-

---

<sup>1</sup> Впрочем, и сама эмиграция для самоописания могла использовать метафору тяжелого сна (который когда-нибудь должен кончиться). См., например, свидетельство некоего П. Ш.: «То, что происходит теперь, только кошмар, только испытание судьбы, а жизнь, настоящая жизнь, начнется только тогда, когда кончатся эти горькие дни изгнания» [ГЭ: 5].

Наделение яви чертами сна в эмиграции было характерно и для Ремизова с его знаменитыми сновидениями о литераторах. В приписываемой Ходасевичу реплике в адрес писателя, прочитывается нежелание подобного изменения реальности: «я запрещаю вам видеть меня во сне» [Терапиано: 107].

Конкретные сны Ремизова, Впрочем, мы оставляем за скобками нашей работы. Писатель занимался ими еще в дореволюционное время как специфическим жанром, строящимся не столько на достоверной передаче сна, сколько на его свободном конструировании и попытке воссоздать в литературе онирическую поэтику. См. подробнее: [Цивьян; Обатнина: 170–184].

<sup>2</sup> За пределами нашей темы остаются мотивы сна в эмигрантском кинематографе. См. об этом: [Нусинова].

ным названием «Воспоминание»: «Ах, сон ли!.. Догорал зари разлив янтарный; / Прозрачные сады дымились мглой живой, / И летний вечер плыл, чуть вея над Невой» [Голохвастов: 29]. В этих стихах проявляются характерные для русской литературы мотивы призрачности города, которые только усиливаются в контексте воображаемого перемещения эмигранта на уже несуществующую родину. Подобное происходит и в стихотворении Г. Иванова «Январский день. На берегу Невы...» (1922): «Все, кто блистал в тринадцатом году — / Лишь призраки на петербургском льду» [Иванов I: 28]. Призрачный поезд, идущий в Россию прошлого и, соответственно, в воспоминания, появляется в стихах В. Булич: «Идет он в потерянную страну, / За черту, в мечту, в глубину. <...> Но тихо войду я, как входят в сон, / В отраженный последний вагон» («Зеркальный вечер лежит на водах...») [На Западе: 276]. Онирическое видение прошлого характерно также и для прозаических жанров. См., например, в беллетризованных мемуарах того же Иванова «Петербургские зимы», поэтика которых разворачивается как поэтика художественного текста (см.: [Lazzarin, с ук. лит-ры]): «Есть воспоминания, как сны. Есть сны — как воспоминания. <...> Воспоминания? Сны? Какие-то лица, встречи, разговоры <...>. И опять — стеклянная мгла, сквозь мглу — Нева и дворцы...» [Иванов III: 119]. Сон-воспоминание был, вероятно, настолько общим местом в дискурсе эмиграции, что уже в 1924 г. Саша Черный в стихотворении «Эмигрантские сны» [Черный: 251–253] описывает эту тему в ироническом ключе.

Впрочем, сны в эмигрантской литературе не всегда были так предсказуемы. В романе Набокова «Машенька» (1926) встречается иной тип сна, в котором возвращение в Россию не является возвращением в идеализируемое дореволюционное прошлое:

Иду по Невскому, знаю, что Невский, хотя ничего похожего. Дома косями углами, сплошная футуристика, а небо черное, хотя знаю, что день. И прохожие косятся на меня. Потом переходит улицу человек и целится мне в голову. Я часто это вижу. Страшно, — ох, страшно, — что когда нам снится Россия, мы видим не ее прелесть, которую помним наяву, а что-то чудовищное. Такие, знаете, сны, когда небо валится и пахнет концом мира [Набоков II: 105].

Те же мотивы явно повторяются в стихотворении «Расстрел» (1927): «Бывают ночи: только лягу, / В Россию поплывет

кровать; / И вот ведут меня к оврагу, / Ведут к оврагу убивать» [Набоков II: 551].

Рассмотренные мотивы сна интегрированы в художественное произведение и в онирическую литературную традицию и потому не являются свидетельствами о сновидениях как таковых. Тем не менее, нельзя исключать, что в основе текстов мог быть эмпирический опыт авторов, а сам литературный дискурс в какой-то степени повторял дискурс повседневности.

В тех снах, которые были зафиксированы в эго-документах, влияние ситуации эмиграции проявляется подчас сильнее и ярче. Конечно, далеко не каждый эмигрантский сон испытывает влияние именно текущего социально-политического положения. Так, например, едва ли может быть прочитан в таком ключе сон Г. Адамовича о карточной игре (в которой вдруг возникает новая мать) [Яновский: 41] или сон В. Ходасевича, приснившийся осенью 1930 г.: «Видел во сне, будто Гукасов <владелец «Возрождения». — *П. У., А. Ш.*> устроил тир из живых детей и подстрелил одного мальчика. Еще видел царевича Алексея. Одним словом — мальчики кровавые в глазах» [Ходасевич 1991: 273].

Эмигрантам, однако, снились и другие сны. В. Яновский в мемуарах типизировал определенные сновидческие темы 1920–1930-х гг. и сообщал о снах, характерных для всей парижской диаспоры:

Грозные предчувствия начались давно, когда Гитлер, быть может, еще упражнялся в живописи. Нам снилось: по каким-то неясным соображениям надо покидать Париж! И мы просыпались, содрогаясь от слез. Дополнительно нас мучил еще другой кошмар: почему-то очутились на родине... И вместе со слезами умиления холодное отчаяние: это непоправимая, роковая беда! [Яновский: 105]

Подобные сны отражают ожидание политических катастроф и нестабильность положения эмигранта: место его пребывания порождает чувство тревоги, а желанное возвращение на родину воспринимается все же как прямая опасность.

В снах людей, далеких от литературных кругов, обнаруживается простая метафорика, вскрывающая болевые точки положения эмигранта. Р. Гуль зафиксировал сновидение донского казака Ивана Никитича, чьи дети погибли в войну, а жена пропала без вести. Сон отражает, с одной стороны, стремление вернуться на

родину и, соответственно, к прежней жизни, но с другой стороны, оказывается, что ландшафт родной станицы навсегда изменился. Теперь это пространство мира мертвых, в которое для Ивана Никитича пока нет доступа:

— А на прошлой неделе вот опять сон снился, и опять не знаю к чему, — вдруг говорит Иван Никитич, — вижу, будто вместо нашей станицы вроде как какие-то цементные домики понастроены, квадратные такие, без окон, без дверей, и вижу жену с сыном и хочу их догнать, а они всё уходят, а я им кричу: «Да куда же вы! Пойдите! Марья!» А она не отвечает, идет. Потом дошла до одного такого цементного домика, а там как вроде дверь какая открылась, она с порога повернулась ко мне, махнула рукой, вроде как «не надо, мол, мне тебя», и взойшла туда; подбегаю я к этому самому домику, а никакой двери найти не могу [Гуль: 368–369].

Сопряжение мотива возвращения на родину с темой смерти проявляется и в сновидении М. Цветаевой. В конце апреля 1939 г., за несколько месяцев до своего возвращения в СССР, она записывает в дневнике свой сон (цитату приводим с сокращениями):

Иду вверх по узкой тропинке горной — ландшафт св. Елены: слева пропасть, справа отвес скалы. Разойтись негде. Навстречу — сверху лев. Огромный <...> Крещу трижды. Лев <...> проползает мимо со стороны пропасти. Иду дальше. Навстречу — верблюд — двугорбый. <...> Крещу трижды. Верблюд перешагивает (я под сводом: шатра: живота). Иду дальше. Навстречу — лошадь. <...> Крещу трижды. И — лошадь несется по воздуху — надо мной. <...>

И — дорога на тот свет. Лежу на спине, лечу ногами вперед — голова отрывается. Подо мной города... сначала крупные, подробные (бег спирально), потом горстки белых камешков. Горы — заливы — несусь неудержимо; с чувством страшной тоски и окончательного прощания. Точное чувство, что лечу вокруг земного шара, и страстно — и безнадежно! — за него держусь, зная, что очередной круг будет — вселенная: та полная пустота, которой так боялась в жизни: на качелях, в лифте, на море, внутри себя.

Было одно утешение: что ни остановить, ни изменить: роковое. И что хуже не будет [Цветаева: 608].

Не вдаваясь в интерпретацию этого сна, мы можем предположить, что он напрямую связан с эмиграцией Цветаевой и скорым ее возвращением. Само место действия — остров св. Елены — задает тему пожизненного изгнания. Поэтому героиня не может

вернуться на родину: горная тропинка превращается в «дорогу на тот свет», чудесное всеисилие, спасающее от животных, оборачивается пассивностью и боязнью (героиня держится за земной шар), а пространственное перемещение оказывается смертью («лечу ногами вперед») и растворением в безмерной вселенной. Таким образом, одна из смысловых линий этого сна явно предполагает, что эмиграция — это состояние, которое нельзя преодолеть<sup>3</sup>.

Особо интересны сны, которыми авторы воспоминаний (т. е. литературы, претендующей на достоверность) считают нужным поделиться. Сновидение в этом случае воспринимается как некоторое важное для мемуарного рассказа сообщение, придающее повествованию дополнительное смысловое измерение. При этом сон может никак не комментироваться и отчасти оставаться загадкой и для самого автора. Именно таким важным и требующим дешифровки нам видится сон Н. Берберовой, на анализе которого мы остановимся подробнее. В книге воспоминаний «Курсив мой» (1960–1966) есть следующий пассаж:

Лет двадцать тому назад я видела сон: я стою в Ленинграде на вокзале и жду поезда из Парижа. Это поезд — товарный, он везет эмигрантские гробы на родину. Я бегу по платформе, медленно тянется длинный состав. На первом вагоне написано мелом: Милкоков, Струве, Рахманинов, Шаляпин, на втором: Мережковский, Бунин, Дягилев, еще кто-то. Я спрашиваю: где Ходасевич? Мне показывают рукой в конец поезда. Мелькает вагон с надписью: Шестов, Ремизов, Бердяев. Я все бегу: наконец в последнем вагоне я с бьющимся сердцем вижу его гроб. Почему я так волнуюсь, будто готовлюсь увидеть его самого? С грохотом раздвигаются двери, и десяток железнодорожных служащих подкатывают тележки. «Выгружают! Выгружа-

---

<sup>3</sup> Ср. не очень убедительную контекстуальную трактовку этого сна у Е. Айзенштейн [Айзенштейн: 349–362].

Интересно, что уже находясь на корабле, плывущем в Россию, Цветаева использует те же образы (остров Св. Елены, Наполеон в изгнании), но закрепляет их за другим пространством: ее путешествие на родину осмысляется в свете все того же наполеоновского мифа. В любом случае, смысловая доминанта смерти все равно остается. Если во сне остров Св. Елены — это место, из которого можно переместиться только в смерть, то в дневниковой записи — Россия становится тем же островом, на котором суждено умереть. См.: [Цветаева 2001: 446].

ют!» — кричит кто-то за моей спиной. И вдруг я вижу, что рядом с гробом Ходасевича в полутьме товарного вагона стоят еще гроба: Есенина, Цветаевой, Ахматовой... «Почему они здесь? — недоумеваю я. — Это какое-то недоразумение» [Берберова: 338].

Сразу отметим, что сон вспоминается спустя 20 лет. У нас нет никаких оснований не верить в правдивость сообщения Берберовой, тем не менее, к нему стоит отнестись с осторожностью. Даже в том случае, если сон приснился в первой половине 1940-х гг., к моменту его фиксации в начале 1960-х гг. он мог трансформироваться как под влиянием исторических событий, так и вследствие известных механизмов искажения воспоминаний. Поскольку нам не известна синхронная запись, в которой сон был бы зафиксирован, мы анализируем приведенный текст с учетом того, что сновидение могло конструироваться автором одновременно из двух исторических контекстов — 40-х и 60-х гг.

Если рассматривать этот сон как набор улик и пытаться предложить некоторое психологическое объяснение, то, вероятно, смысловой контур сна выглядел бы следующим образом. В этом сюжете Ходасевич семантически связан с поэтами-самоубийцами — Есениным и Цветаевой (появление Ахматовой требует объяснения, которое мы дадим ниже; пока отметим, что у Берберовой были основания соединить эти три имени в одном контексте). Неожиданное сближение поэтов находит параллель в той же книге воспоминаний. Как известно, Берберова подробно описала психологическое состояние Ходасевича, когда он понял, что стал невозвращенцем: «Я не могу оставить Ходасевича больше чем на час: он может выбраться в окно, может открыть газ. <...> я не могу бросить его одного в квартире» [Там же: 263]. И в другом месте: «Я видела, как он в эти минуты строит свой собственный “личный” или “частный” ад вокруг себя <...>. Ходасевич говорит, что не может жить без того, чтобы не писать, что писать может он только в России, что он не может быть без России, что не может ни жить, ни писать в России, — и умоляет меня умереть вместе с ним» [Там же: 258].

Очевидно, что возможное самоубийство Ходасевича было для Берберовой постоянным испытанием и предметом непрекращающихся тревог. Даже в описании разлуки с поэтом сохраняется опасение за его жизнь и повторяются мотивы возможного само-

убийства. В хронике расставания Берберова подробно объясняет внутренне причины, побудившие ее к поиску новой жизни, но ничего не говорит о своих тяжелых чувствах. Хотя они должны были следовать из сложившейся модели отношений — слабый, больной, но великий поэт, который никак не может справиться с ролью эмигранта, и молодая сильная женщина, которая в значительной степени берет на себя ответственность и за него, и за совместную жизнь. Это предполагаемое чувство вины из мемуаров явно вытесняется, но знаки его присутствия считаются в повествовании <курсив наш. — П. У., А. Ш. >:

Теперь я знала, что уйду от него <...> Я должна была уйти ни к кому, чтобы не нанести ему слишком большой обиды. <...> Я оставила в квартире все, как было. <...> Он стоял у открытого окна и смотрел вниз, как я уезжаю. Я вспомнила, как, когда я снимала эту квартиру, я подумала, что нам опасно жить на четвертом этаже, что я никогда не буду за него спокойна. Но его внимание было в последние дни обращено в другую сторону: нынче днем он сказал мне, зайдя на кухню (где я варила ему борщ на три дня): — Не открыть ли газик?

Теперь, в открытом настежь окне, он стоял, держась за раму обеими руками, в позе *распятого*, в своей полосатой пижаме.

Был конец апреля 1932 года.

Я нашла комнату в Отель де Министер... [Берберова: 397–398]

В сознании современников история отношений Ходасевича и Берберовой, однако, упрощалась, в результате чего устанавливались прямые причинно-следственные связи между расставанием и смертью поэта. См., например, письмо С. П. Постникова к Р. В. Иванову-Разумнику (май 1942): «И все-таки жаль мне Ходасевича. Берберова Нина <...> оставила его, и он умер в больнице» [Иванов-Разумник: 208]. Взгляд со стороны мог влиять на точку зрения самой Берберовой. По всей видимости, весь комплекс чувств, связанный с самоубийством, расставанием и виной, нашел воплощение в разбираемом сне, причем в нем будто бы реализуется худший из возможных сценариев. Таким образом, вытесненная вина проявляется в сновидении и может определять спектр эмоций героини (волнение, недоумение). Конечно, это только гипотетическое толкование, поскольку истинный круг ассоциаций Берберовой в связи с этим сном нам никогда не будет доступен.

Приведенный сон интересен также как герметичный текст, который аккумулирует культурные контексты и продуцирует новые смыслы.

Прежде всего, поэтика его отличается кинематографичностью происходящего и тождественна поэтике новеллы с ее неожиданным финалом-пуантом — последний вагон, в котором Берберова видит гроб Ходасевича, неожиданно смещает семантику сна (эмигрантский поезд становится еще и поездом великих поэтов метрополии).

В начале сновидения, по-видимому, монтируются сразу несколько ассоциативных полей. Во-первых, тема возвращения эмигрантов на родину может быть связана со случаями репатриации как в довоенное, так и в послевоенное время, когда идея «возвращенчества» стала широко распространенной. Во-вторых, здесь же проявляется характерное представление эмигрантов о том, что возврат на родину тождественен смерти. С этим феноменом мы уже сталкивались, когда анализировали сны Ивана Никитича и Цветаевой. Подобная берберовской схема воплощена также в романе Набокова «Подвиг» (1931–1932), в котором возвращение главного героя на родину неизбежно должно обернуться смертью, и отчасти — в его же рассказе «Посещение музея» (1938). В-третьих, «товарный поезд» ассоциируется с военным временем и с воинскими поездами как Первой, так и Второй мировой войны, ко времени которой и относится сон Берберовой.

Поезд с гробами эмигрантов, вероятно, восходит к этому комплексу явлений. Одновременно такое «условное» возвращение цвета эмиграции в одном поезде зеркально отражает ситуацию массового изгнания российской интеллигенции в 1922–1923 гг. (только позже это явление было названо «философским пароходом»). Отметим также, что для Ходасевича и Берберовой депортация 1922 г. играла существенную роль, поскольку они считали, что поэт был включен в списки высылаемых.

Само сопряжение железнодорожной темы с умершими деятелями культуры восходит — помимо феномена траурных поездов (один из известнейших прецедентов — похороны Ленина) — к ряду писательских смертей, важных для Серебряного века. Так, в 1910 г. взгляды всей России были прикованы к железнодорожной станции Астапово, где скончался Л. Толстой. Годом раньше на ступенях Царскосельского вокзала в Петербурге умер И. Ан-

ненский. Но, пожалуй, ближе всего к сюжету сна Берберовой оказывается история смерти Чехова: хотя писатель умер на курорте в Германии (1904 г.), его тело было доставлено в Россию в вагоне с надписью «Устрицы». В последнем сюжете важно обратить внимание и на вектор перемещения — гроб пребывает из заграницы. Впрочем, возможно, в данном случае не стоит искать какой-либо конкретный претекст — и сон Берберовой, и оставшиеся в культурной памяти смерти указанных писателей восходят к традиционному для русской литературы сопряжению темы смерти и темы железной дороги.

Принципиально важно отметить, что сон разворачивается в пространстве Ленинграда, а не Петербурга. Это противоречит выделенному выше топосу воспоминания-возвращения в родной город. По всей видимости, здесь реализуется другой комплекс смыслов, порожденных в эмиграции. Речь идет о дискуссиях по поводу исторической роли диаспоры в дальнейшей судьбе России. Ходасевич, чье мнение Берберова не могла не учитывать, неоднократно высказывал мысль, что задача эмиграции — сыграть решающую роль в восстановлении русской культуры, когда диаспора и метрополия объединятся после ожидаемого падения большевиков (см., например, статью «1917–1927» [Ходасевич: 476–479]). Сама Берберова создала своеобразную концепцию роли русской эмиграции, придавая ей скорее провиденциальный, чем исторический смысл: «И если здесь я среди других, — / Я не в изгнании, я в посланьи / И вовсе не было изгнания / Падений не было моих!» [Берберова 1927: 228–229].

Надежды на изменения политического строя СССР реактуализировались с началом войны. Берберова писала Р. Иванову-Разумнику в мае 1942 г.: «Июнь сорокового года, завоевание Франции, оказались пределом нашим. До этого — была одна жизнь, жизнь губернского русского города <...> После этого срока — настало совсем иное <...> Появились надежды — впервые за двадцать лет, и от них все перестроилось в своей внутренней основе» [Иванов-Разумник: 44]. О каких надеждах идет речь, становится понятно из письма Г. Иванова того же времени и тому же адресату: «Что вы думаете делать, когда Вас выпустят из карантина? К тому времени, даст Бог, возьмут Москву, а, может быть, и много подалее, не верю, что большевики могут еще долго держаться, а когда рухнут, то на диком пожарище русской культуры, выиски-

вать черепки и тушить головешки <...> — кто же это может сделать, кроме нас, не погибших в сумасшедшем доме <...> Вот этого я уже годы как жду» [Иванов-Разумник: 31–32].

Опуская сложную динамику отношения эмигрантов к войне (см., например: [МРИС: 7–21]), отметим, что подобные мысли не были исключительными. Сон, таким образом, моделирует перспективную ситуацию возвращения эмигрантской культуры, отражая в искаженном виде представление эмигрантов о своей возможной судьбе.

Поезд, возвращающий гробы эмигрантов на родину, может быть воспринят как модель культуры русской диаспоры, ее сновидческий макет. Поэтому не случайно приводится перечень имен, написанных мелом, — это цвет эмиграции первой волны. Специфическая логика сновидения (или попытка Берберовой ее имитировать, восстанавливая из 60-х гг. набор имен и порядок их появления, вряд ли столь точно хранившийся в памяти на протяжении «лет двадцати») предполагает здесь смещение исторической перспективы, размывающее границы между живым и мертвым. Очевидно, что большинство персонажей подобрано так, чтобы их смерть приходилась в основном на конец 30-х и 40-е гг. Это, в первую очередь, свидетельствует о датировке сна, в котором смерти, в основном, притягиваются к первой половине 40-х, то есть к военному времени. Из этого ряда выбиваются всего несколько людей — раньше умер только Есенин (1925) и Дягилев (1929), позже, в 1953 — Бунин, в 1957 — Ремизов, а в 1966 — Ахматова. Сон Берберовой, таким образом, воспроизводится из двух наложенных временных контекстов, которые, однако, только поддерживают особую организацию пространства сна.

Во сне Берберову удивляет, почему в последнем вагоне Ходасевич оказывается рядом с поэтами не-эмигрантами. Однако чтобы объяснить этот факт, сначала надо понять, почему имена Есенина, Цветаевой и Ахматовой оказываются в таком тесном соседстве. Очевидно, что первые два имени открывают перечень поэтов-самоубийц. В том, что о самоубийстве Есенина было известно в литературных кругах русского зарубежья, сомневаться не приходится, а слухи о гибели Цветаевой дошли до Берберовой уже в феврале 1942 г.: «Слух прошел, что Цветаева повесилась в Москве 11-го августа. “Наше слово” (или “Новое слово”) дало об этом пошлую безграмотную заметку». Добавим, что для автора

мемуаров близость судьбы этих двух поэтов была изначально задана проницательным наблюдением Ходасевича: «Ходасевич однажды сказал мне, что в ранней молодости Марина Ивановна напоминала ему Есенина (и наоборот): цветом волос, цветом лица, даже повадками, даже голосом. Я однажды видела сон, как оба они, совершенно одинаковые, висят в своих петлях и качаются» [Берберова: 246]. В этой цитате также примечателен тот факт, что самоубийство поэтов для Берберовой оказывается связанным и в контексте сна. Есенин и Цветаева, таким образом, формируют устойчивую смысловую пару.

Самое необъяснимое в тексте сна Берберовой — появление гроба Ахматовой, которая была жива не только в 40-е гг., но и во время написания мемуаров. Конечно, это можно объяснить алогичностью сновидений, но, думается, подобное сближение поэтов было спровоцировано рядом ассоциаций. Поэтическое молчание и изолированность от литературного процесса в 1920–1930-х гг. создавало вокруг имени Ахматовой поле неопределенности, которое, в свою очередь, могло продуцировать слухи за пределами узкого писательского круга. Для самого поэта не было сомнений в том, что ее литературное существование к этому времени прекратилось: «Затем мое имя вычеркнуто из списках живых до 1939 года...» [Ахматова: 201].

Схожее поле неопределенности сопровождало Ахматову в эмиграции. Поскольку о ней ничего не было известно, по-видимому, у многих людей могла возникать мысль о ее смерти: пустое семантическое пространство, связанное с ее именем, заполнялось драматизированными гипотезами. Так, выходец из Российской империи И. Берлин, приехав в 1945 г. в СССР, был удивлен, что поэт жив: «Ахматова была для меня фигурой из далекого прошлого. Морис Баура, переведивший некоторые из ее стихов, говорил, что о ней не было слышно со времен Первой мировой войны. “Ахматова еще жива?” — спросил я» [Берлин: 469].

Подобного рода предположения о смерти Ахматовой перекликаются с эпизодами ее биографии разных лет. Известно, что в 1921 г. циркулировал слух о ее смерти — она «то ли стала жертвой нападений в Петрограде, то ли умерла от переживаний и утрат» [Эвентов: 129]. Обратим внимание, что в первом случае перед нами насильственная смерть, а второй пример можно прочитать как перифраз самоубийства. Сам слух — следствие траги-

ческих событий августа 1921 г., когда умер А. Блок и был расстрелян Н. Гумилев. Он возник в смысловом поле «насилия над поэтом», а его циркуляция объясняется напряженным ожиданием подобных случаев. Именно поэтому в 1922 г. в эмиграции возникает другой слух, будто Ахматова была сослана в Архангельскую область (см. письмо Д. Мирского А. Ремизову 13 ноября 1922: [Хьюз: 347]). На структурном уровне ситуация повторилась в 1946 г.: после постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» появился слух о самоубийстве поэта [Коваленко: 189; Ахматова: 200].

Мы точно не знаем, когда и какие слухи доходили до эмиграции, в любом случае, информация, по-видимому, была крайне ограниченной. Неслучайно в 1942 г. Г. Иванов — впрочем, как почти все корреспонденты Р. Иванова-Разумника — интересовался судьбой Ахматовой [Иванов-Разумник: 27]. Для эмиграции самое общее представление о ее советской жизни прояснилось в том же 1942 г., когда Иванов-Разумник рассказал о поэте в статье «Задушенные», опубликованной в газ. «Новое слово» (20 сент. 1942 г.; № 75) [Там же: 336–337]. В 1944 г. Берберова неожиданно узнает новые стихи Ахматовой: «Пришел Н. Давиденков, власовец <...>. Долго рассказывал про Ахматову и читал ее никому из нас не известные стихи <...> Это был голос Анны Андреевны, который донесся через двадцать лет — и каких лет!» [Берберова: 496–497]. Мы не знаем весь список услышанных тогда стихов, но те цитаты, которые приводит Берберова — из «Реквиема». Кажется, что после знакомства с этими стихами мысль о возможном самоубийстве автора для эмигранта, живущего совершенно в других условиях, не будет неожиданной. Подобное достраивание судьбы Ахматовой могло базироваться и на ее стихах, и ее биографическом мифе, ср. его вербализацию у Иванова-Разумника: «Анне Ахматовой более идет быть задушенной цензурой, чем преуспевающей» [Иванов-Разумник: 337]. Эта оговорка автора статьи тем более характерна, что русское литературное сознание выделяет поэта именно в контексте его смерти (см. подробнее о стихах: [Левинтон]).

Наконец, не стоит забывать, что семантическая пустота могла заполняться прецедентными историями по смежности, и недавнее самоубийство Цветаевой после возвращения в Советский Союз могло спроецироваться и на Ахматову.

Если сон Берберовой испытал влияние контекста 1960-х гг., то важную роль могло сыграть впечатление автора мемуаров от встречи с поэтом. Встреча произошла в поезде, и весь облик Ахматовой свидетельствовал о близкой смерти:

Я знаю уже, что этим поездом, но в вагоне «Париж–Москва», возвращается в Советский Союз А. А. Ахматова. <...> Потом я иду в вагон. Она сидит в купе неподвижно. Я знаю, что у нее было три инфаркта, два из них на вокзалах. <...> Под моими руками, обнимая ее, я чувствую воду, ее страшное, огромное тело полно не жира, но воды. Она с трудом управляет им <...> На мой вопрос, как она себя чувствует, она отвечает: — Еще жива. Может быть, напрасно она уезжает, может быть, она могла бы еще несколько дней прожить среди нас, в Париже? [Берберова: 600–601]

Здесь ощущение Берберовой, что она видит Ахматову в последний раз, соединяется с темой опасности путешествия по железной дороге (инфаркты на вокзалах) и вообще с отъездом поэта в СССР.

Итак, все указанные контексты «смерти поэта» — вместе или по отдельности — могли участвовать в специфическом расположении гробов в последнем вагоне.

В сновидении возможная смерть Ахматовой связывается в большей степени не с самоубийством как таковым, а со смертью поэта, вызванной страданиями и репрессиями. Таким образом, здесь реализуется миф о пострадавшем поэте, который распространяется также на Есенина и Цветаеву.

Этот миф стирает границы между метрополией и диаспорой: вместо посмертного культурного канона эмиграции во сне формируется канон русской поэзии XX в. «Самоубийца» Ходасевич, соответственно, становится в ряд великих поэтов. Думается, в сновидении происходит и еще одна инверсия. Наиболее известные деятели русской эмиграции, тела которых прибывают первыми, в свете все того же мифа «истинный поэт — пострадавший поэт» уходят на второй план. Иерархия переворачивается, и последний вагон оказывается первым.

\*\*\*

Сновидения нередко комбинируют глубинные, скрытые образы и смыслы, которые «дневное» сознание подвергло бы цензуре

и фильтрации. Поэтому сон Берберовой можно воспринимать как сон, актуализирующий наиболее важные, если не сказать болевые точки эмигрантского самосознания. В силу культурной сложности и насыщенности сна создается смысловое поле, в котором транслируется сообщение о литературном каноне.

## ЛИТЕРАТУРА

- Айзенштейн: *Айзенштейн Е.* Сны Марины Цветаевой. СПб., 2003.
- Ахматова: *Ахматова А.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 2001. Т. 5.
- Берберова: *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография. М., 1996.
- Берберова 1927: *Берберова Н.* Лирическая поэма // Современные записки. Париж, 1927. № 30. С. 222–231.
- Берлин: *Берлин Исайя.* История свободы. Россия. М., 2001.
- Бунин: *Бунин И.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1967. Т. 2.
- Голохвастов: *Голохвастов Г. В.* Лебединая песня. Несобранное и неизданное. М., 2010.
- Гуль: *Гуль Р.* Я унес Россию: В 3 т. М., 2001. Т. 2.
- ГЭ: Голос эмигранта. Берлин, 1921. № 1.
- МРИС: Между Россией и Сталиным: Российская эмиграция и Вторая мировая война. М., 2004.
- Иванов I–III: *Иванов Г.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1993.
- Иванов-Разумник: Встреча с эмиграцией. Из переписки Иванова-Разумника 1942–1946 годов / Публ., вступит. ст., подгот. текста и коммент. Ольги Раевской-Хьюз. М.; Париж, 2001.
- Кнут: *Кнут Д.* Парижские ночи. Стихи. Париж, 1932.
- Коваленко: *Коваленко С.* Анна Ахматова. М., 2009.
- Левинтон: *Левинтон Г. А.* Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 190–215.
- Набоков I–V: *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб., 2002–2009.
- На Западе: На Западе: антология русской зарубежной поэзии / Сост. Ю. П. Иваск. Нью-Йорк, 1953.
- Нусинова: *Нусинова Н. И.* Сновидения в эмигрантском кино 20–30-х годов // Сон — семиотическое окно. XXVI-е Випперовские чтения. М., 1993. С. 78–83.
- Обатнина: *Обатнина Е. А. М.* Ремизов. Личность и творческие практики писателя. М., 2008.
- Паперно: *Паперно И.* Сны террора (сон как источник для истории сталинизма) // Новое литературное обозрение. М., 2012. № 116. С. 227–267.

- Терапиано: *Терапиано Ю.* Встречи. Нью-Йорк, 1953.
- Тименчик: *Тименчик Р. Д.* Петербург в поэзии русской эмиграции // Звезда. 2003. № 10. С. 194–205.
- Ходасевич: *Ходасевич В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 2010. Т. 2.
- Ходасевич 1991: Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой. Публ. Д. Бетте // Минувшее. Исторический альманах. 5. М., 1991. С. 228–327.
- Хьюз: «...с Вами беда — не перевести»: Письма Д. П. Святополка-Мирского к А. М. Ремизову (1922–1929). Публикация Роберта Хьюза // Диаспора: Новые материалы. СПб., 2003. Вып. 5. С. 335–402.
- Цветаева: *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994. Т. 4.
- Цветаева 2001: *Цветаева М.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. Т. 2: 1919–1939. М., 2001.
- Цивьян: *Цивьян Т. В.* О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. Избранные страницы. М., 1993. С. 299–338.
- Черный: *Черный Саша.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 1996. Т. 2.
- Эвентов: *Эвентов И. С.* Давние встречи: воспоминания и очерки. Л., 1991.
- Яновский: *Яновский В. С.* Поля елисейские: книга памяти. СПб., 1993.
- Corbin: *Cobrin A.* Backstage // A History of Private Life. IV. From the Fires of Revolution to the Great War. Harvard, 1990. P. 451–614.
- Lazzarin: *Lazzarin F.* Фиктивный характер (псевдо)мемуарного текста как эстетическая программа. Еще раз о *Петербургских зимах* Георгия Иванова // Avtobiografija. Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture. Padova, 2012. Vol. 1. P. 101–120. См.: <http://journals.padovauniversitypress.it/avtobiografija/sites/all/attachment/s/papers/01-2012-07-Lazzarin.pdf>

# МУЗЫКАЛЬНЫЕ И МОНТАЖНЫЕ КОНСТРУКЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА КАЛИКА: МУЗЫКА, ЖЕСТ И МОНТАЖ

Анна Мальгина  
(Санкт-Петербург)

Предметом нашей статьи станет звукозрительный монтаж или визуально-музыкальная драматургия, а также взаимосвязь жеста и монтажа в фильмах Михаила Калика. Методологической основой нашего исследования станет карпалистический метод Ю. Г. Цивьяна, предложенный в его книге «На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве, кино», а также понятие «синэстезия», которое описывает комплексное использование различных звукозрительных конструкций в киноязыке<sup>1</sup> (этот термин Цивьян заимствовал у С. М. Эйзенштейна)<sup>2</sup>.

Выбор киноработ М. Калика объясняется не только недостаточной изученностью его творчества<sup>3</sup>, но и особенностями его поэтики, сконцентрировавшей в себе новаторские черты советского кинематографа «новой волны».

Начну с цитаты из стенограммы обсуждения сценария картины Калика по роману Балтера «До свидания, мальчики» (19 ноября 1963 г.):

---

<sup>1</sup> «...когда мы говорим о «рисунке роли» или о «беге рисунка», то есть включаем в это понятие языческую метафору или же чувство, не входящее в канонические пять...» [Цивьян: 10].

<sup>2</sup> «Именно так — расширительно — толковал синэстезию (или, как он ее именует, синэстетику) С. М. Эйзенштейн, когда писал в книге «Неравнодушная природа» об открытом им универсальном методе искусства — «перескоке» художественного текста в следующее по интенсивности состояние — или когда анализировал эстетику традиционного японского театра кабуки, на сцене которого драматическое действие с готовностью переходит в действие музыкальное, танцевальное, визуально-цветового, наконец, жестовое» [Цивьян: 12].

<sup>3</sup> После эмиграции в Израиль в 1971 г. картины М. Калика были запрещены в СССР, а его имя исключено из всех справочников о кино и материалов о выпускниках ВГИКа.

Балтер: Я не могу подписывать сценарий, в котором набор пошлых слов в песне!

Калик: Вы не слышали песни.

Балтер: Я говорю о словах [РГАЛИ II: 4].

Калик не раз подчеркивал, что музыка в его картинах важнее слов: «Музыка очень близка кинематографу, потому что она тоже выражает то, что нельзя выразить словами» [Личная беседа 08.03.2013]. Его главным соавтором во всех картинах (за исключением «Колыбельной») был композитор Микаэл Таривердиев. Из свидетельства самого Калика, а также из мемуаров Таривердиева («Я просто живу») видно, что работа над сценариями и музыкальной темой часто происходила параллельно<sup>4</sup>. Сотрудничество двух авторов началось еще во ВГИКе в дипломной работе Калика «Юность наших отцов» 1958 г. (по роману Фадеева «Разгром»), снятой совместно с Борисом Рыцаревым. И уже тогда музыкальная линия была частью драматургической конструкции. Так, в пояснительной записке авторы пишут: «Музыка начинается в картине по-существу только во второй ее части. И это не случайно. Она потребовалась нам здесь для исполнения замысла — постепенная замена “объективного” повествования романтическим рассказом, что, на наш взгляд, полностью соответствует стилю Фадеева» [РГАЛИ I: 7]. Несмотря на то, что в этой картине Таривердиев еще не сформировал свой стиль (он использовал оркестр, от которого впоследствии отказался), уже тогда им были разработаны основные принципы соединения музыки и движения.

В кинокартине «Человек идет за солнцем» звукозрительный монтаж способствует ускорению ключевого жеста — бега (клаве-син и камера подгоняют героя); Жест героя = движение камеры дублирует монтажную кольцевую структуру фильма. Мяч, глобус, обруч, радиотелескоп, воздушный шар, арбуз, колесо, руль автомобиля, светофор, труба, подсолнух, мыльные пузыри, похоронный веночек, фонтан, стадион, солнце, наконец, само лицо мальчика — графические элементы, на которых строятся монтажные

---

<sup>4</sup> «Как всегда в работе с Мишей, музыка писалась не заранее, а параллельно съемкам. Часто он, услышав музыку, делал эпизод, рассчитывая на нее. Или ставил ее во главу угла, или отталкивался от нее. То есть мы работали параллельно. И как всегда, я приезжал на съемки и участвовал во всем процессе» [Таривердиев: 99].

стыки. Круговые жесты камеры (панорамирование, вращение), а также соответствующие жесты вращения персонажей (герой Папанова — движение кисти по кругу, кулак — как круг (роза — архитектурная розетка) вращение головой главного героя на мотоциклетном аттракционе) также дополняют тему круга.

Общая композиция строится на визуальной рифмовке пластического мотива круга, таким образом, дублируя овальный контур предметов в кадре. Режиссер не рубит кадры монтажом, а плавно соединяет их в единое «монтажное кольцо». То есть, помимо круга как элемента, организующего кадр, сама структура фильма имеет циклическую, кольцевую форму. По кругу соединяются эпизоды-встречи героя с персонажами по дороге за солнцем. Обезав вокруг земли от рассвета до рассвета, в конечном эпизоде сна герой встречает снова всех персонажей, но уже в обратном порядке, тем самым, композиция закольцовывается.

Музыкальная тема в фильме также организована по принципу рондо (от фр. *rondeau* — «круг»), рефрен чередуется с краткими вариациями на тему, но общая интонация остается единой. Музыкальный монотематизм способствует единству материала (объединяет новеллы в целое). Однако в узловых моментах действия («Танец», «У тебя такие глаза» на стихи С. Кирсанова) возникает необходимый музыкальный акцент («взрыв» по Эйзенштейну) в виде инструментального и вокального номеров. Этот прием оказался находкой для фильмов, имеющих новеллистический тип строения. По такому же принципу Калик и Таривердиев сделали кинокартину «Любить» (1968). Таривердиев, объединив при помощи музыки четыре новеллы в единое текстовое пространство, сплавил игровую и документальную съемку. Единственным нарушением музыкальной композиции фильма стала финальная песня (акцент) в исполнении Елены Камбуровой на стихи Евгения Евтушенко «Мне любить тебя поздно», которая замыкала все четыре новеллы. «Композитор находит универсальный путь, объединяя элементы современного музыкального языка с барочными ритмоинтонационными формулами. Появление этих фигур в музыкальной ткани произведений М. Таривердиева, с одной стороны, обозначало взгляд в прошлое, связь времён, с другой, в соединении с музыкальным языком современности, рождало ощущение ностальгии об утраченной гармонии» [Пинтверене: 24].

Финальные песни — монологи («У тебя такие глаза», «Мне любить тебя поздно»), революционные для советского кинематографа того времени, имеют крайне абстрактный характер киновысказывания. Композитор и режиссер не стремятся раскрыть смысл стихотворения через визуальный ряд: налицо предметное несоответствие экранного текста словам песни. Стихи здесь важны главным образом для ритмизации монтажа: длина строфы взаимодействует с длиной монтажной визуальной фразы.

Таким образом, можно классифицировать типы аудиовизуального слияния музыкальных и зрительных образов: синтез (объединение разных новелл одной музыкальной темой) и столкновение (контрапункт, несоответствие) — в случае с песнями (текст песни не иллюстрируется на экране). «Полифоничность» в организации материала соответствует новеллистическому типу изложения кинотекста («многоголосие» тем, микросюжетов) и «полифоничности» самой музыкальной темы. (По мнению Таривердиева, «звуковой фильм — это фильм звукозрительных образов, где зрительный и звуковой образы сливаются в единое целое», что расширяло «пространство поэтических смыслов» (цит. по: [Пинтверене: 24]). В 1960-е гг. Таривердиев и Калик возобновили поиск формы в области звукозрительного синтеза, которым занимался Эйзенштейн в 1930-е гг. В результате монтаж осуществляется по двусторонней схеме (т. е. в обе стороны): «зрительный образ рождает звуковой, жест органично трансформируется в слово, интонация которого переходит в музыку» [Баландина]. Как писал сам Таривердиев: «Музыкальные лейтмотивы взаимодействуют не только между собой, но и с текстом, репликами, шумом колес, зрительными образами» [Таривердиев: 97].

В связи с последней цитатой интересно рассмотреть музыкальное решение картины «Человек идет за солнцем». Впервые в киномузыке произошел отказ от использования струнных инструментов. В музыкальном решении фильма появляются старинные инструменты такие, как орган, клавесин, духовые в сочетании с современными — электрогитарой, ионикой, вибратоном, ударной установкой. Лейтмотивы Таривердиев заменяет лейттембрами, то есть каждый процесс (движение, сон) и персонаж сопровождается определенным тембром (тембр музыкального инструмента — клавесин, барабаны, рояль и т. д.). Как писал Таривердиев, «тембр клавесина был связан в фильме с движением,

темпом. Я решил все сделать на сочетании клавиесина, деревянных и медных. Сочетание странное. Когда я делал партитуру, мне нужны были струнные. Но я твердо решил их не использовать. Приходилось придумывать. А оттого что приходилось придумывать, что-то было ограничено, возникали какие-то свежие вещи и партитура получилась оригинальная, необычная» [Таривердиев: 125]. В связи с отказом от струнных, которые играли роль своего рода звукового фона, у Таривердиева возникла потребность в передаче этой функции «шумомузыке». «Иногда в картине солировала музыка, а иногда она пряталась под шумы и работала в сочетании с ними», — вспоминал композитор [Там же: 126].

В своей программной статье «Фон или действующее лицо» («Искусство кино», 1961) Таривердиев в соавторстве со звукорежиссером Яковом Хароном заявлял, что шумы, как и музыка, должны быть точно организованы тонально и ритмически, а также должны быть исполнены по определенной партитуре (см. [Баландина: 98]). Имея собственную сквозную линию, музыка и шумы становились действующим лицом фильма; как клавиесин вприпрыжку бежит с мальчиком днем, так и духовые меланхолично засыпают с ним на закате. Помимо особой партитуры в параллели персонаж / сюжет-музыкальный инструмент (тема) появляется и свой способ изображения. Меняется ракурс съемки в зависимости от тембра. Сцена «мальчик и колесо» снимается с верхнего ракурса и сопровождается клавиесином, нижним ракурсом снят пробег мальчика на стадионе, ему соответствует барабанная дробь. Особый алгоритм есть и в монтаже: во время звучания клавишных и ударных монтаж кадров короткий, длинные фразы сопровождаются духовыми инструментами. Монтаж не подчиняется диалогам, музыкальная тема, а также инструмент диктует длину монтажных фраз и ритмически отбивает возможные места монтажных стыков.

Музыка Таривердиева превращает кинематограф Калика в едва ли не немой и уж во всяком случае «не говорящий». В фильме «Человек идет за солнцем» диалоги и речь постепенно исчезают за ненужностью, их полностью заменяет музыка.

В следующем фильме, «До свидания, мальчики», Калик и Таривердиев поменяли интонацию на более лирическую (исчезли духовые, ударные, из музыкальных инструментов остался только

еле слышимый рояль). Звуки барабана и клавесина были заменены шумом волн, пением чаек и звуками паровых гудков<sup>5</sup>.

Звукозрительные контрапункты расставлены в местах резких переходов от художественной части фильма к хроникальной (военная, лагерная хроника), при этом смена изображения сопровождается тихой, спокойной мелодией рояля, т. е. контраст усиливает аудиовизуальный эффект. Музыкальными акцентами здесь являются песни, взятые для создания аутентичной звуковой об-

---

<sup>5</sup> «Я долго думал, как делать музыку к этому фильму о трех мальчишках, об их последних днях на гражданке. Они уезжают в военное училище, а потом, мы знаем, будет война. Это то самое поколение, которое с фронта домой не вернулось. В фильме войны еще нет, это примерно сороковой год. А мальчишки только начинали пробовать себя, только-только начинали жить. Пробовали жить. И поэтому я решил, что музыка появляется как бы еще не оформленной. Как бы говоря о том, что вот я не знаю, какая она должна быть, жизнь. Я знаю только одно: впереди меня ждет только радость. А какая она будет — непонятно. Я просто пробовал, даже не думал, что это будет началом фильма. Мы записали как бы эскиз. Я показывал Мише Калику — вот какую ноту можно взять, а вот еще какую, вот так можно сыграть, а вот можно попробовать все это сыграть вместе, а вот я играю и напеваю — не то. Снова играю, ошибаюсь, останавливаюсь, снова ишу. Вот так и была сделана вся увертюра. В ней не было слов. Только мотив, в котором была скрыта фраза: «До свидания, мальчишки!» — па-па-рам-парарарам. Она как бы не пропета, а просвистана, промурлыкана. Слова есть в ритме фразы, они закодированы и появляются в самом конце фильма, когда я снова напеваю этот мотив. Колеса стучат, девочка бежит берегом моря и кричит: «До свидания, мальчишки!» И колеса, колеса, колеса... И это конец» [Таривердиев: 135].

В личной беседе с автором статьи Калик говорил: «“До свидания, мальчишки!”», что мне наиболее близко. Минут 15–20 идет изображение без единого слова. Музыка, шумы, или возглас “Ого-го-го!”, один титр. И больше ничего. И все понятно. Это кино. Вот нас это объединяло. Микаэл поразительно чувствовал кино. В этом смысле он уникальный композитор. Никого рядом с ним в этом смысле поставить не могу. Я могу сравнить его только с самыми крупными композиторами мирового класса, такими как Нино Рота, Мишель Легран. По ощущению кинематографа. То есть это прирожденный кинокомпозитор. Не иллюстрирующий, а вытаскивающий смысл фильма, его гармонию, его симфоническую структуру построения. Вот так мы работали».

становки 1930-х гг. (танго «Брызги Шампанского», «Утомленное солнце», песни «Дружба», «Над розовым морем», «Шар голубой»), к которым добавляются шумы, дефекты. Спокойная тема из увертюры в начале фильма (на титрах) преобразуется в несколько разных инструментальных вариантов и замыкает композицию в конце (на нее накладывается шум рельс, волн, пение чак и одинокий голос Таривердиева)<sup>6</sup>. В отличие от «До свидания, мальчики», в работе «Любить», спокойная лирическая мелодия без слов сначала превращается в вокальный дуэт (к женскому голосу присоединяется мужской), а в финале преобразуется в быструю тревожную песню «Мне любить тебя поздно» в исполнении Елены Камбуровой.

В обеих картинах финальные сцены связаны с топосом поезда. Песня Камбуровой-Евтушенко в «Любить» отсылает к предпоследнему кадру фильма «До свидания, мальчики» («Ты уходишь, как поезд <...> Рельсы, вы так тянетесь, рельсы»). В самой картине визуальный и поэтический тексты друг с другом прямо не связаны (девушка на экране не является героиней песни), но ритмически все монтажные склейки и телодвижения героини (нервные жесты, курение) дублируются музыкальными рваными ритмами / тактами. Так как песня-монолог не закольцовывает композицию, а наоборот, размыкает ее (последний стоп-кадр как «вечное ожидание»), финал картины остается открытым.

Таким образом, мы можем заключить, что звукозрительный монтаж в фильмах Калика позволяет органично сосуществовать «полифоничным» сюжетам в одном тексте, более того, помогает организовать ритмическую композицию (ритмическая отбивка

---

<sup>6</sup> Я же считаю интересным тот фильм, где звуковая ткань соединена с изображением, вписана в партитуру фильма, причем она может состоять не только из речи, музыки, но и из шумов. Как в «До свидания, мальчики!», когда заявленная в начале фраза прокричится в самом конце. Это может быть осознано зрителем не сразу, но откладывается в подкорке, это влияет на восприятие. Кино, таким образом, становится многомерным, не плоским. Делать такой вот фильм интересно, потому что такой фильм — это конструкция, это не гомофония, это полифония, где несколько самостоятельных голосов движутся, прерываются, деля паузу, или же снова звучат — вместе, отдельно, вдвоем, ракоходно и, соединяясь, дают какое-то совершенно другое ощущение» [Таривердиев: 136].

возможных мест для монтажных стыков) и единое идейное поле. Система лейт-тембров углубляет взаимосвязь музыки и изображения, теперь мелодии связаны не только между собой, но и с текстом, репликами, шумом колес, зрительными образами, в том числе, способом изображения (монтаж и ракурс). Особую связующую роль играет также композиционное расположение музыкальных тем, вариации и акценты (песни-монологи). Все эти аспекты работают на синэстезию, «сведение воедино разнообразных ощущений, приносимых из разных областей разными органами чувств» [Эйзенштейн: 406].

#### ЛИТЕРАТУРА

- Баландина: *Баландина Н.* Поэтическое пространство Михаила Калика // Киноведческие записки. М., 2002. № 97.
- Личная беседа 08.03.2013: Личная беседа с Михаилом Наумовичем Каликом 08.03.2013.
- Пинтверене: *Пинтверене Н. В.* Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х гг. Эксперименты и открытия: Автореф. дисс. канд. искусствовед. СПб., 2012.
- РГАЛИ I: Стенограмма заседания государственной экзаменационной комиссии режиссерского факультета, 22 марта 1958 г. // РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 2. Ед. хр. 749.
- РГАЛИ II: Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению литературного сценария «До свидания, мальчики», 25 июня 1963 г. // РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 2440.
- Таривердиев: *Таривердиев М. Л.* Я просто живу. М., 1997.
- Цивьян: *Цивьян Ю. Г.* На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве, кино. М., 2010.
- Эйзенштейн: *Эйзенштейн С. М.* Неравнодушная природа. Т. 1: Чувство кино: мемуары. М., 2004.

## ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ «ТУНЕЯДЕЦ»: ОТ ФОРМИРОВАНИЯ ЗНАЧЕНИЙ В XVIII ВЕКЕ ДО ПРОЦЕССА И. А. БРОДСКОГО

Екатерина Задирко  
(Москва)

«Тунеядец» — слово старославянского происхождения («вту-нѣ» — даром, зря), которое, видимо, бытовало в языке как книжный аналог исконно русского слова «дармоед». Однако в современном словоупотреблении оно соотносится с советским дискурсом, превратившим это слово не только в юридический термин, но и в универсальный ярлык для множества социальных групп. В СМИ оно чаще всего актуализирует контекст «алкоголиков и хулиганов», иногда с обыгрыванием известной цитаты из комедии Л. И. Гайдая. Другая устойчивая ассоциация связывает это понятие с анти-паразитической кампанией 1960-х гг. и фигурой И. А. Бродского. Оно указывает одновременно и на принадлежность Бродского к андеграунду, и на двойственное отношение власти к деятелям искусства, в особенности к писателям, после «оттепели». Это слово иногда превращается в «пустое» определение наподобие постоянного эпитета: «“тунеядец” Бродский», «поэт-“тунеядец”» и т. п.

Для понимания специфики употребления понятия в современном языке обратимся к его истории начиная с XVIII в., когда оно стало дифференцироваться по отношению к социальному статусу. Анализируя примеры из художественной литературы, публицистики и официальных документов, можно проследить эволюцию понятия и установить преемственность на уровне смысла. «Значение» и «смысл» понимаются в данном случае в рамках семантической модели Г. Фреге [Фреге]: «значение» — то, что авторы текстов понимают под словом «тунеядец», то есть представитель некоторого круга лиц с набором характеристик, а смысл — мысль, которая «считывается» исследователями [Одесский, Фельдман: 6].

В петровскую эпоху начинает формироваться значение «тунеядец-чиновник», впервые появившееся в 1722 г. в «Табели о ран-

гах...» [Табель: 6] и активно развивавшееся в публицистике. Чиновники, клеймившиеся «тунеядцами», объявлялись нарушителями бюрократической субординации и, соответственно, государственного порядка в целом. Их надирархичность компрометировала идею общественного служения [Прокопович 1961: 125; Фонвизин: 423; Крылов: 287].

После введения указа Петра III «О даровании вольности и свободы всему российскому дворянству», подтвержденного Екатериной II, сословные различия проявлялись уже не в различном характере труда, а в возможности или невозможности быть праздным. В результате у слова «тунеядец» развилось более широкое значение: оно стало относиться к неслужащим дворянам, чье богатство составлено трудом их крестьян [Фонвизин: 303]. К последней четверти XVIII в. появились дворянские недоросли. Из значения «богатый праздный дворянин» выделилось побочное, связанное именно с молодыми бездельниками [Фонвизин: 141; Новиков: 235]. Новое значение слова отражало проблему воспитания и дворянского просвещения, которая в системе ценностей XVIII в. была связана с представлением о том, что каждый человек должен приносить пользу на своем месте. Определение, которое дается слову «тунеядец» в Словаре Академии Российской (1794), сводит вместе концепты «пользы» и «праздности»: тунеядец есть тот, кто «в праздности дни свои проводит, и чрез то ни себе, ни обществу пользы не приносит» [Словарь...: 325].

С возрастанiem роли бюрократии в XIX в. «чиновничье» значение стало активно использоваться [Жихарев: 415; Салтыков-Щедрин: 269] и сохраняло свою актуальность. К эпохе Александра III не только влиятельные чиновники, но и простые служащие, занимающиеся взяточничеством и доношением, стали называться «тунеядцами» [Чехов: 188].

Значение же «тунеядец-недоросль» употреблялось не так часто из-за своей конкретности. Например, в романе Достоевского «Идиот» (1869) «тунеядцем» одновременно называется и богатый помещик, и его воспитанник [Достоевский: VI, 263–264]. Значение «богатый праздный дворянин» оставалось частотным, отражая остроту вопроса о сословном неравенстве и крепостном праве. Особенно популярным оно стало в народнической и социал-демократической печати, где превратилось в риторический ярлык,

наиболее емко выражающий несовместимость существующего сословного строя и трудового общества.

В книге «Хлеб и воля» (1892; 1902) П. А. Кропоткина все современное государство оказывается подчинено тунеядцам [Кропоткин: 15]: государственный механизм не исключает тунеядство, а наоборот, предполагает его.

Опираясь на классификацию Г. Фреге, можно сказать, что к началу XX в. сложилась следующая схема этой группы значений:

#### I.

Значение: чиновник, не исполняющий своих обязанностей, но получающий все полагающиеся почести.

Смысл: человек, разрушающий государственный порядок изнутри.

#### II.

Значение:

- 1) неслужащий праздный дворянин;
- 2) молодой дворянин, воспитанный в праздности и не желающий служить.

Смысл: человек, разрушающий изнутри систему общественных отношений, основанных на труде.

Другое значение, сформировавшееся также в XVIII в., относилось к противоположной в социальном отношении группе: профессиональным нищим, разбойникам, ворам — ко всем, кто зарабатывает на жизнь нечестным путем [Посошков: 107]. В одном из указов Екатерины II, принятом во время Пугачевского бунта (1773), предписывается не впускать в селения бродяг и тунеядцев, так как от них «более всего умножаются означенные воровские шайки и происходят вредные разглашения» [Сенат: 168]. Из этого документа становится ясным смысл понятия: подобные тунеядцы стоят вне иерархии, так как не имеют регламентированного занятия, а значит, государству трудно ими управлять.

К середине века круг ассоциаций расширяется: можно встретить слово «тунеядец» рядом со словом «пьяница» [Достоевский: II, 131; Григорович: 423]. Оно начинает подразумевать не человека, прямо покушающегося на общественный порядок, а изгоя, выпадающего из него, причиняющего вред обществу и государству через свою семью, соседей, общину.

Однако значение и сопутствующий ему синонимический ряд были связаны не с одним объектом, а с двумя: «тунеядцами», кроме нищих, называли еще и монахов, начиная с петровского времени [Прокопович: 230]. Идеологическая установка Петра I предполагала подчинение деятельности всех институтов и каждого подданного государственной выгоде, монахи же видимой пользы не приносили, и средства, поступавшие в монастыри, могли быть пущены на другие нужды. В связи с этим заведомо неприязненным отношением монарха к монашеству актуализировалась и другая проблема. Еще на Стоглавом соборе (1551) поднимался вопрос о чернецах, покидавших монастыри и скитавшихся по городам и селам, то есть превращавшихся в обыкновенных нищих [Стоглав: 59]. Чаще всего обвинение монахов в тунеядстве подразумевало не столько то, что они даром пользуются деньгами и землей, сколько то, что они отступают от предписанного образа жизни и, таким образом, подрывают церковные устои [Карамзин: 403; Костомаров: 23, 308, 740].

Схема этого значения получается следующей:

Значение: человек, потворствующий своим порокам, не трудящийся, живущий за счет подаяний.

Смысл:

- 1) человек, разрушающий идеологическую основу церкви;
- 2) человек, разрушающий государственный порядок извне.

Очевидно, что при всем различии значений понятия «тунеядец», смысл его связан с нарушением общественного и государственного порядка, указывает на «чужого», врага, который находится либо внутри системы, либо вне ее.

После Октябрьской революции соответствие групп значений и смыслов («извне» или «изнутри») было смещено. Труд становится исключительной принадлежностью социализма, а тунеядство — пережитком капитализма. В связи с этим значения чиновника, богача и недоросля слились в одно значение эксплуататора: с классовой точки зрения между ними нет различия. Кроме того, их внеиерархичность была приравнена к внеиерархичности нищих и бродяг: и те, и другие становятся маргиналами по отношению к новому социалистическому обществу (смысл «разрушитель извне»). В книге Ленина «Государство и революция» (август–сентябрь 1917 г., издана в мае 1918 г.) слова «тунеядец», «барич» и

«мошенник» образуют один синонимический ряд [Ленин: XXXIII, 102]. А в статье «Как организовать соревнование?» (6–9 января 1918 г.; напечатана в «Правде» 20 января 1929 г.) Ленин приравнивает «богачей» к «жуликам» [Там же: XXXV, 200]. Однако в 1920-е гг. считалось, что нищета и бродяжничество исчезнут, как только будет построено социалистическое общество, поэтому связь «тунеядец-эксплуатор» была намного сильнее и активно использовалась в пропаганде.

В словаре Ушакова (1935–1940) закреплено именно такое понимание «тунеядца» [Ушаков 1940: IV, 827]. Пример словоупотребления взят из речи Сталина на I Всесоюзном совещании стахановцев, в которой «тунеядец» тождественен «капиталисту».

Так, значения, первоначально связанные с разными смыслами, оказались прикреплены к одному:

Значение:

- 1) представитель господствующих классов, «эксплуатор»;
- 2) маргинал;

Смысл: человек, угрожающий извне новому социалистическому обществу.

К началу 1950-х гг. борьба с капиталистами, а шире — с внешними врагами, перестала быть актуальным стимулом: идеологический аппарат переориентировался на поиск врагов внутренних. Значения «чиновника» и «богача» сошли на нет, а значение «маргинал из низших слоев общества» выдвинулось на первый план, а с ним и смысл «разрушитель изнутри», забытый в первые десятилетия советской власти. Однако долгое время в документах и официальной печати слову «тунеядец» предпочитали слово «паразит» [Фицпатрик: 233; Советская Россия: 2]. Возможно, «паразит» в меньшей степени указывал на капиталистов-эксплуаторов, а понятие «тунеядец» в это время меняло один смысл на другой, и новая связь «объект – значение – смысл» еще не установилась.

В указе «Об усилении борьбы с лицами, уклоняющимися от общественно полезного труда и ведущими антиобщественный паразитический образ жизни» от 4 мая 1961 г. слово «тунеядец» также отсутствует [Указ 1961]. Вместе с тем, этот указ известен именно как «закон о тунеядцах». Процесс над Бродским закрепил за словом «тунеядец» вновь актуализированный смысл «разруши-

теля изнутри» и перевел его из бытовой речевой практики в юридическую. В статье «Окололитературный трутень» Бродский впервые называется «тунеядцем» [Лернер], эта характеристика повторяется в объявлении, висевшем на дверях зала суда, в речи обвинителя и свидетелей на процессе [Вигдорова: 26, 29].

Связь понятия «тунеядец» с анти-паразитическим законом привела к тому, что, при ясно прочитывавшемся современниками смысле, значение оказалось размытым. Еще при разработке законопроекта специальной комиссией фокус внимания с «первоначальных» тунеядцев (хулиганов, воров, проституток) сместился на частных предпринимателей, а также «золотую молодежь» [Фицпатрик: 236].

Понятие «тунеядец» превратилось в слово-ярлык, у которого есть смысл, но нет значения [Фреге: 231]. Уже в книге «Нежеланное путешествие в Сибирь» (1966–1967) Андрея Амальрика осмыслиется эта «мутация» понятия: «Указ представлял также удобное средство для расправы с неудобными лицами из интеллигенции, как это было, например, с ленинградским поэтом и переводчиком Иосифом Бродским, высланным на Север в 1963 году» [Амальрик: 16].

Модель получается в этом случае следующей:

Значение: ?

Смысл: человек, отрицающий идеологические установки советской власти, угрожающий ей разрушением изнутри.

С официальным утверждением понятия слова «тунеядец» в новом качестве оно стало активнее использоваться в повседневной речи. Однако в бытовой практике «тунеядцами», в основном, продолжали называть не идеологических врагов, а реальных вредителей: хулиганов, пьяниц, недобросовестных работников. Ситуация фильма «Операция “Ы”...» характерна для брежневского времени: охота на внутренних врагов сменилась перевоспитанием неосознательных [Ластовка: 132–134].

Современные значения понятия «тунеядец» генетически восходят к «маргинальному» значению XVIII в., но больше не связаны с соответствующим смыслом «разрушитель извне». В результате советских, идеологически обусловленных комбинаций он изменился на противоположный («разрушитель изнутри»). Однако сама категория разрушения уже во время процесса над Брод-

ским начала замещаться категорией нравственного вреда (ср. выступления свидетелей на суде, говоривших о растлевающем влиянии на молодежь стихов Бродского). В брежневскую эпоху понятие «туняедец» снова оказалось связано с проблемой воспитания, как во 2-ой половине XVIII в., с той разницей, что советский «туняедец» — не тот, кто получил дурное воспитание, а тот, кто ему способствует. С исчезновением советского идеологического поля смысл «разрушитель» снова актуализировался и, несмотря на то, что аллюзия на персонажей Гайдая популярна в современной печати, она не вполне корректна.

Связь же фигуры И. Бродского и понятия «туняедец» — это не просто исторический факт и устойчивое речевое клише, но и ключевой пункт эволюции понятия, наиболее полно отражающий механизмы советской идеологии, с помощью которых возможно нарушить структуру слова так, что два совершенно разных объекта языка — поэт и преступник — могут иметь одно значение — туняедец.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Амальрик: *Амальрик А. А.* Нежеланное путешествие в Сибирь. NY, 1970.
- Вигдорова: *Вигдорова Ф. А.* Судилище // Огонек. 1988. № 49. С. 26–31.
- Григорович: *Григорович Д. В.* Переселенцы / Григорович Д. В. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1896. Т. 6.
- Достоевский: *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: В 15 т. Л., 1988.
- Жихарев: *Жихарев С. П.* Записки современника. М.; Л., 1955.
- Карамзин: *Карамзин М. Н.* История Государства Российского: В 12 т. М., 2003. Т. 8.
- Костомаров: *Костомаров Н. И.* Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. М., 2006.
- Кропоткин: *Кропоткин П. А.* Хлеб и воля. М.; СПб., 1919.
- Крылов: *Крылов И. А.* Ночи / Крылов И. А. Полное собрание сочинений: В 3 т. М., 1945–1946. Т. 1. С. 286–312.
- Ластовка: *Ластовка Т. В.* Туняедство в СССР 1961–1991: юридическая теория, социальная практика и культурная репрезентация: дисс. ... канд. соц. наук. Университет Санкт-Галлен. Цюрих, 2012.
- Ленин: *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений: В 55 т. М., 1967–1975.
- Лернер: *Ионин А., Лернер Я., Медведев М.* Окололитературный трутень // Вечерний Ленинград. 1963. 29 нояб.
- Новиков: *Новиков Н. И.* Седина в бороду, а бес в ребро / Новиков Н. И. Пословицы российские. М.; Л., 1951. С. 235–238.

- Одесский, Фельдман: *Одесский М. П., Фельдман Д. М.* Поэтика власти. Тираноборчество. Революция. Террор. М., 2012.
- Посошков: *Посошков И. Т.* Книга о скудости и богатстве и другие сочинения. М., 1951.
- Прокопович: *Прокопович Ф.* Объявление когда и коей ради вины начался чин монашеский и каковой был образ жизни монахов древних и како нынешних исправить хотя по некоему подобию надлежит // Полное собрание законов Российской империи. СПб., 1830. Т. 7. С. 226–233.
- Прокопович 1961: *Прокопович Ф.* Слово о состоявшемся между империею Российскою и короною Шведскою мире / Прокопович Ф. Сочинения. М.; Л., 1961. С. 112–125.
- Салтыков-Щедрин: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Тихое пристанище / Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 4. С. 260–333.
- Сенат: Сенатский указ, 13 декабря 1773, о предосторожностях противу разбойнической шайки Пугачева // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 9. Кн. 1: История Пугачева. 1950. С. 165–168.
- Словарь...: Словарь Академии Российской 1789–1794: В 6 т. М., 2001. Т. 6. С. 325.
- Советская Россия: Закон об усилении борьбы с антиобщественными, паразитическими элементами, законопроект Комиссии законодательных предположений, Верховный Совет РСФСР. Советская Россия. 1957. 21 авг. С. 2.
- Стоглав: Стоглав. Казань: Типография губернского правления, 1862.
- Табель: Табель о рангах всех чинов, воинских, статских и придворных, которые в котором классе чины... [Москва]: Московская типография, 1722.
- Указ 1961: Указ от 4 мая 1961 года: Об усилении борьбы с лицами, уклоняющимися от общественно полезного труда и ведущими паразитический образ жизни // Полное собрание законодательства СССР. [http://www.ussrdoc.com/ussrdoc\\_communizm/usr\\_5681.htm](http://www.ussrdoc.com/ussrdoc_communizm/usr_5681.htm) (Дата просмотра: 24.08.2013).
- Ушаков: *Ушаков А. Н.* Толковый словарь: В 4 т. М., 1940. Т. 4. Стб. 827.
- Фицпатрик: *Фицпатрик Ш.* Паразиты общества: как бродяги, молодые бездельники и частные предприниматели мешали коммунизму в СССР // Советская социальная политика: сцены и действующие лица, 1940–1985. М., 2008.
- Фонвизин: *Фонвизин Д. И.* Собрание сочинений: В 2 т. М.; Л., 1959.
- Фреге: *Фреге Г.* О смысле и значении / Фреге Г. Логика и логическая семантика. М., 2000. С. 230–246.
- Чехов: *Чехов А. П.* Разговор человека с собакой / Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т.: Сочинения: В 18 т. М., 1974–1983. Т. 4. С. 187–188.



# ЛИНГВИСТИКА



# ДЕЛОВАЯ РЕКЛАМА КАК ПОГРАНИЧНЫЙ ЖАНР ОФИЦИАЛЬНО-ДЕЛОВОГО СТИЛЯ

Елена Вельман-Омелина  
(Тарту)

Современная деловая коммуникация, неотъемлемой составляющей которой сегодня оказались и светское общение, и реклама, пронизывает все сферы общественной жизни и становится самым массовым видом социального общения [Колтунова 2002: 6]. Несмотря на это, официально-деловая реклама (особенно с лингвистической, а не маркетинговой точки зрения) остается мало исследованной областью. В данной статье мы постараемся выяснить, что такое официально-деловая реклама, чем она отличается от других видов рекламы и какие особенности имеет.

Официально-деловой стиль — это совокупность языковых средств, главной функцией которых является обслуживание сферы официально-деловых отношений, т. е. отношений, возникающих между органами государства, между организациями или внутри них, между организациями и частными лицами в процессе их производственной, хозяйственной, юридической деятельности. Таким образом, сфера применения деловой речи может быть представлена и как широкая сеть актуальных официально-деловых ситуаций, и как набор соответствующих жанров документов [Граудина, Ширяев 1999: 216]. Иными словами, официально-деловой стиль закреплен за сферой социально-правовых отношений, реализующихся в законотворчестве, в экономике, в управлении и дипломатической деятельности [Красивова 2001: 3].

Очевидно, что специфика жанров является результатом действия экстралингвистических факторов. Один жанр от другого отличаются не только сами языковые средства, но и их отбор и организация. Поэтому на основе содержания, оформления и языковых особенностей большинства порождаемых текстов можно соотнести с определенным стилем, подстилем и жанром [Стилистика русского языка 1989: 149–150]. Однако потребности деловой коммуникации порождают новые формы подачи официальной информации, и, следовательно, новые жанры. В настоящее время

количество жанров документов, которые используются в различных официальных ситуациях столь велико, что классифицировать их крайне сложно.

Классификация деловых текстов на основе их лингвистических параметров пока не разработана, а характеризовать все документы и деловые тексты в совокупности трудно из-за их неоднородности, утверждает С. П. Кушнерук (подробнее см. [Кушнерук 2008]). Вместе с тем в теории документоведения представлены *классы документов*. Несмотря на некоторые противоречия в классификациях, большинством специалистов выделяются такие группы текстов, как *организационно-правовые, распорядительные, информационно-справочные, гражданско-правовые* и *личные* документы [там же: 55].

В отличие от «классических» документных текстов, тексты, которые объединяют документные и недокументные свойства, отражают своеобразный переход между документной и недокументной коммуникацией. Иными словами, поскольку данные тексты сохраняют некоторую часть документных свойств, их можно считать «представителями периферии поля многообразных документных текстов» считает С. П. Кушнерук. Именно к такой периферии можно отнести тексты официальных рекламных сообщений, ведь «отношения между лингвистическими объектами очень часто имеют не взаимоисключающий, конфронтационный характер, а характер постепенного приобретения или потери качества» [там же: 63–64]. К периферии делового стиля относят информативную (или деловую) рекламу и авторы различных учебно-практических пособий по русской деловой речи. Например, Л. Г. Лисицкая отмечает, что «в последнее время широкое распространение получили документы информационно-рекламного характера» (товарное предложение, сообщения потенциальным потребителям о видах производимых товаров, резюме) [Красивова 2001: 6; Лисицкая 2007: 97].

Отметим, что в рекламных текстах часто используются языковые средства определенных функциональных стилей. Таким образом, для описания различных типов рекламы можно использовать классификацию функциональных стилей русского языка. Итак, чаще всего в рекламных текстах различного характера встречаются языковые средства следующих функциональных стилей:

- официально-делового;
- научно-профессионального;
- публицистического;
- разговорного (обиходно-бытового).

Общеизвестно, что функциональные стили «предназначены» для различных сфер и условий общения. То же самое можно сказать и о рекламных текстах, которые отличаются разными условиями применения языковых единиц, наличием или отсутствием специфической лексики с эмоционально-экспрессивной окраской, а также характером и степенью использования изобразительно-выразительных средств. «Требования к деловым текстам рекламного характера иные, чем к регламентированным деловым бумагам. Они должны быть запоминающимися, вызывать коммерческий интерес, поэтому в них используется языковые средства выразительности», — пишет Лисицкая [Лисицкая 2007: 97].

Напомним, что главными особенностями официально-делового стиля являются:

- предельная точность выражения, исключая возможность двоякого толкования;
- нацеленность на литературную языковую норму, использование формул-клише и т. д. [Дурович 2008].

Именно эти качества важны и для деловой рекламы.

Итак, деловой текст рекламного характера — это особый вид делового текста. Главной целью любого рекламного текста является информирование потенциальных потребителей и, тем самым, создание спроса на товары и услуги. Кроме того, целями рекламного текста могут быть и привлечение внимания к товару/услуге, сообщение о новом виде товара/услуги, убеждение потребителя в необходимости приобретения товара/услуги.

Однако официально-деловая реклама имеет ряд особенностей. Во-первых, в рекламных текстах делового характера уживаются результаты двух противоположных процессов: жесткого регулирования и некоторого творческого подхода. Иными словами, рекламные тексты, наряду с общими для деловых бумаг требованиями к языку и стилю (языковые и текстовые нормы), имеют свою специфику. Они должны быть запоминающимися, способными вызвать коммерческий интерес. Во-вторых, в рекламных сообщениях проявляется высокая степень функционально-прагматической нагрузки, т. к. рекламный текст должен выполнить опреде-

ленную задачу [Кушнерук 2008: 64–65]. Именно поэтому рекламный текст (как и любой текст делового стиля) должен быть информативным и убедительным, т. е. письмо информационно-рекламного характера должно содержать всю информацию, которая может заинтересовать потребителя.

Например, в рекламных текстах пенсионных фондов содержится разного рода информация, с помощью которой можно узнать, что «Пенсионный фонд Swedbank K3 признан лучшим в Центральной и Восточной Европе» (см. рис. 2). Кроме того, на веб-странице можно ответить на вопросы и получить практические советы, записаться на консультацию или связаться с банком, и с помощью калькулятора посчитать свой доход в день выхода на пенсию (см. рис. 1).

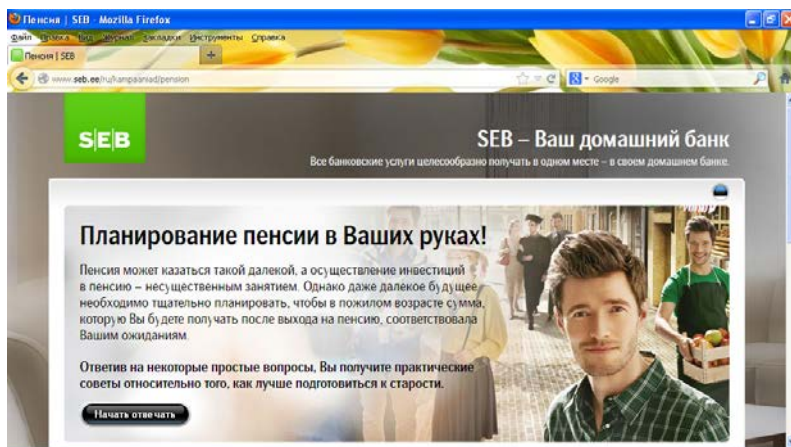


Рис. 1 — реклама пенсионного фонда

Ознакомившись с первоначальными сведениями, потенциальный клиент может пройти по 3 ссылкам: *присоединяюсь к фонду, дополнительная информация о мероприятии или о пенсионном фонде* (см. рис. 2).

В рекламе такой банковской услуги как лизинг автомобиля активно используется определенная тематическая лексика, напр., *условия кампании, плата за заключение договора, стоимость* и т. д.



Рис. 2 — реклама пенсионного фонда

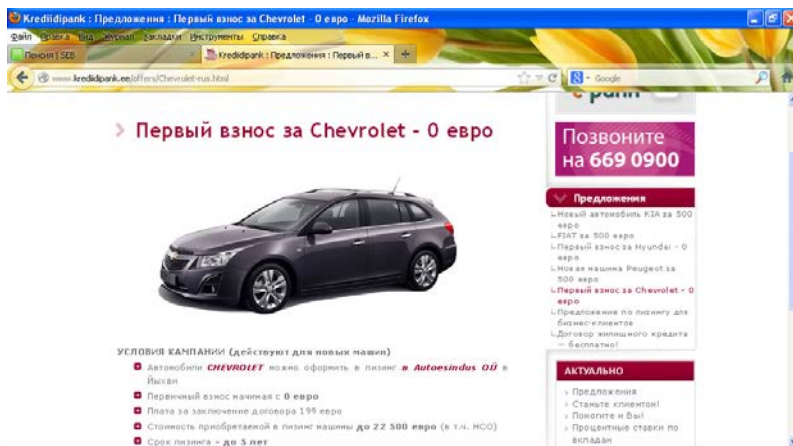


Рис. 3 — реклама лизинга автомобиля

В первой части текста с предложением использовать услугу рас­срочки обращает на себя внимание проявление эмоциональности, которое отражается в использовании восклицательных знаков. Кроме того, творческий подход к оформлению рекламного текста проявляется и в наличии изображения с улыбающимся ежом. Вторая же часть рекламного текста написана максимально «су-

хим», сугубо официальным языком с большим количеством экономических понятий и терминов.

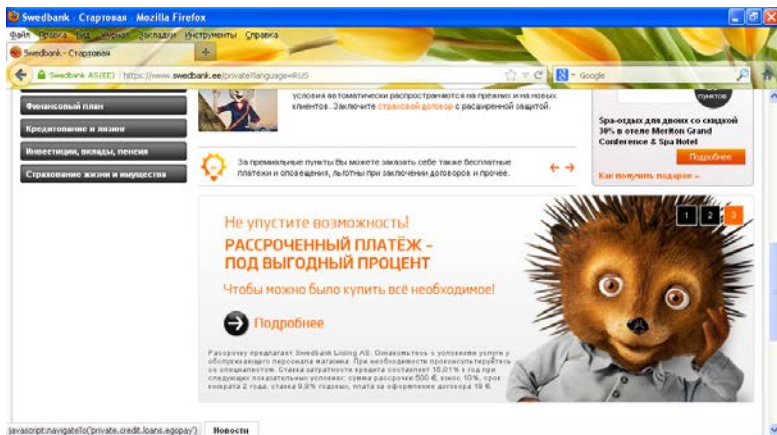


Рис. 4 — реклама услуги рассроченного платежа

Следует отметить, что среди рекламных текстов редко, но все же встречается не совсем уместная форма обращения к незнакомому лицу на «ты», например, «Зарегистрируйся на самую престижную конференцию в Эстонии по технологическому предпринимательству этого года!»<sup>1</sup>.

Стоит признать, что жанр официальной рекламы все еще является спорным и отражается не во всех жанровых классификациях. Тем не менее, можно с уверенностью отнести деловую/информативную рекламу к информационно-справочной группе деловых текстов в силу того, что, официальная реклама отличается от других видов рекламных текстов и имеет ряд характерных особенностей. Например, отсутствие, в большинстве случаев, жесткой императивности, ведь текст официальной рекламы нацелен в первую очередь на точное информирование, разъяснение, инструктирование и только потом собственно рекламу [Щаднева, Вельман-Омелина 2012: 340]. Таким образом, в рамках рекламного текста разностилевые языковые единицы способны взаимодействовать, но только в определенных, допустимых пределах.

<sup>1</sup> (<http://www.eas.ee/ru/>) — Фонд содействия развитию предпринимательства.

Итак, современная сфера делового общения претерпела большие изменения. Изменился способ составления, хранения и передачи документов. Безальтернативная бумажная сфера делопроизводства сменилась электронной. Все большее количество документов перестает существовать в бумажном варианте, а создается, используется (в том числе и подписывается) и хранится в электронном виде. Все это повлекло за собой появление новых деловых текстов, которые еще не описаны в достаточной степени.

#### ИСТОЧНИКИ

<http://www.eas.ee/ru/>  
<http://www.krediidipank.ee/index-rus.php>  
<http://www.seb.ee/ru?c=1>  
<http://www.swedbank.ee/private/home/start>

#### ЛИТЕРАТУРА

- Граудина Л. К., Ширяев Е. Н. 1999 — *Культура русской речи*. Учебник для вузов. М.
- Дурович А. П. 2008 — *Реклама в туризме* (<http://бизнес-учебники.рф/reklama-100/stil-reklamnogo-obrascheniya.html>).
- Колтунова М. В. 2002 — *Язык и деловое общение. Нормы, риторика, этикет*. М.
- Красивова А. Н. 2001 — *Деловой русский язык: Учебно-практическое пособие*. М.
- Кушнерук С. П. 2008 — *Документная лингвистика*. Учебное пособие. М.
- Лисицкая Л. Г. 2007 — *Культура русской речи: Учебное пособие для студентов, изучающих курс русского языка и культуры речи*.
- Стилистика русского языка* под редакцией Н. М. Шанского 1989. Л.
- Щаднева В., Вельман-Омелина Е. 2012 — Традиции и нововведения в официально-деловом общении (на материале переводов в условиях диаспоры). *Текст, культура, перевод. Сб. статей по материалам международной конференции 23–25 мая 2012 года*. Рига. 336–344.

# КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ГОВОРА СЕЛА ПОИМ ПЕНЗЕНСКОЙ ОБЛАСТИ НА МАТЕРИАЛЕ РЕМЕСЛЕННОЙ ЛЕКСИКИ

Мария Владимировская  
(Санкт-Петербург)

Село Поим Пензенской области — одно из немногих в России сел, где до сих пор живы ремесла и народные промыслы. Их развитию немало способствовало географическое положение села (на торговом тракте Москва — Тамбов) и большое внимание к развитию промыслов со стороны владельцев села — князей Черкасских и графов Шереметевых. История формирования села Поим выявляет смешанный характер его населения: частично свезенного с разных уездов, частично пришлого (даже беглого) с разных концов России и осевшего на пензенской земле. Для формирования определенной языковой ситуации, сложившейся в селе Поим, существенным фактором стала и специфика его духовной культуры.

В силу особенностей заселения Поим являлся центром старообрядчества. А. И. Самойленко приводит выдержки из статьи о. Боголюбова: «По вероисповеданию поселенцы были все новоправославные. Но назад тому около девяноста лет в селе Поиме неожиданно-негаданно появился раскол. Злыми сеятелями сего учения были двое родных братьев — раскольников — Кир и Гавриил из села Гуслицы Московской губернии. Они были люди коммерческие и грамотные. Познакомившись с жителями села, они завели здесь училища и учили по старопечатным книгам и рукописным тетрадам... Таким образом, положено было в селе Поиме основание Поповщинской (Белокриницкой) общине староверов. Спустя несколько лет в наше село было занесено «Спасово соглашение» (беспоповцы), а еще через несколько лет появилась Покреценская или Поморская община» [Самойленко 2001: 73].

Старообрядчество в Поиме было представлено тремя соглашениями и Поим сформировался как центр раскола Пензенской губернии. По данным, которые приводит единоверческий священник

Иоанн Невестин, на 1876 год в Поиме суммарно по трем соглашениям насчитывается «итого в трех сектах 1796 мужского и 2002 женского пола, а всего 3798 душ», что составляет больше половины населения села Поим на тот период. В «Описании Поимской вотчины 1871 г.» количество крепостных села Поим указывается 7000 душ. Как пишет А. И. Самойленко, «старообрядчество в Поиме было средой, поддерживающей русскую культуру и сохранявшей древние письменные памятники. Общаясь со старообрядцами других мест, поимцы привозили оттуда старопечатные и рукописные книги, <...> изданные еще до реформы Никона или же переписанные и переизданные уже после реформы» [Самойленко 2001: 75].

Старообрядческие общины и соглашения существуют в Поиме и в настоящее время.

В 1867 году Ксенофонт Никифорович Крючков, старообрядец поморской общины, по приезду в Поим из Пензы подал Преосвященному прошение о создании в Поиме единоверческой общины и церкви. Последующий акт, предоставленный Преосвященному, был подписан 40 лицами, согласившимися принять единоверие. Единоверие — это отдел старообрядчества, допущенный на основании единства в вере в общении с Российской Церковью. Разрешение было получено, и в Поиме, кроме нескольких старообрядческих общин, начало развиваться и движение единоверцев.

Необходимо отметить значительное влияние на речь жителей с. Поим быта и особенностей культуры старообрядцев. Многие черты, не свойственные другим говорам данной группы, появились в речи жителей Поима именно благодаря притоку старообрядческого населения: в село приходили и зачастую оседали в нем переселенцы из других местностей, привнесшие в местный говор собственные речевые особенности. Многие отличительные черты поимского говора сохранились до нынешнего времени лишь в силу того, что старообрядческое население всегда держалось обособленно, соблюдая закрепленный обычаями запрет не только на совместную молитву с новоправославными, но даже на совместный прием пищи. Это культурное разделение стало причиной ограниченности коммуникации между этими двумя группами населения и способствовало развитию и закреплению характерных речевых особенностей старообрядческой части жителей.

Среди таких особенностей можно отметить, в частности, оканье, которое еще присуще пожилым диалектоносителям-староверам, но практически не встречается у молодых людей.

Материал нашего исследования — ремесленная лексика говора села Поим — был ограничен пятью наиболее полно представленными тематическими группами лексики: лексика валяльного дела, лексика сапожного дела, лексика ткацкого и прядильного дела, лексика кузнечного дела, лексика плотницкого и столярного дела. Эти тематические группы были выбраны в соответствии с ремеслами, еще существующими в селе Поим, и весь материал был собран непосредственно от людей, владеющих соответствующими ремеслами или от их ближайших родственников. К сожалению, лексики других ремесел, таких как шапочное, жестяное, шорное дело, не сохранилось, т. к. уже не существует диалектоносителей-мастеров или их близких, которые могли бы рассказать о ремесле. Большие пласты лексики утрачиваются из-за старения информантов, например, женщина — жена бондаря оказалась слишком стара, чтобы встретиться и рассказать о ремесле своего покойного мужа.

Выделение тематических групп представляет собой классификацию лексических единиц с опорой на деление самих явлений и предметов окружающей действительности, для обозначения которых и служит данная лексика. Таким образом, каждая тематическая группа формируется как система подгрупп, выделяемых на основе принципов организации того или иного вида ремесленной деятельности. В пределах каждой тематической группы материал был разделен на восемь подгрупп в соответствии с общими элементами в значении: обозначения деятеля, общего названия деятельности, изделия, частей изделия, характеристик материала и изделия, материала, конкретных действий, совершаемых при создании изделия, инструментов и подручных материалов, необходимых для создания изделия. Некоторые единицы включались в соответствующие подгруппы условно, т. к. лексика с некоторыми значениями была не во всех подгруппах, напр., если для занятия ремеслом существует специальное помещение, слова, его называющие, относились к подгруппе «Инструменты и подручные материалы» (в валяльном деле — *стірная* или *становáя*, в кузнечном — *ку́зница*, в плотницком и столярном деле — *мастерskáя*).

Лексика каждой из тематических групп была проанализирована с точки зрения соотношения общерусских, территориально ограниченных и местных элементов на основании данных лексикографических источников. Однако классификация по территориальному признаку не смогла отразить все функциональные особенности ремесленной лексики, что стало очевидно в процессе исследования, в особенности, при столкновении с терминами и профессиональными жаргонизмами, не присущими литературному языку, но и не относящимися к диалектной лексике.

Для уточнения профессионального компонента в исследуемой лексике проводится опрос среди ремесленников, владеющих устной литературной речью. Опрос выявляет тот вид профессионализмов или элементов профессионального жаргона, которые используются ремесленниками на любой территории, а отличающиеся слова относятся нами к особой группе диалектной лексики. Напр., слово *наковальня* можно было бы охарактеризовать как фонематический (акцентологический) диалектизм, т. к. от литературной нормы слово отличается ударением, но последующий опрос ремесленников, проживающих в Санкт-Петербурге показал, что именно так это слово произносят люди, которые занимаются кузнечным делом. Информант проявил языковую рефлекссию, указав, что *«вообще обычно наковальня, но настоящий кузнец всегда скажет наковальня»*. Таким образом, опрос показал, что большая часть лексем, которые можно было бы при предварительном анализе при помощи словарей отнести к диалектизмам, являются единицами профессиональной лексики.

#### ЛИТЕРАТУРА

Самойленко А. И. 2001 — *«Тропой заветною... (из истории села Поим)»*. Серия «Тихая моя родина». М.

# ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ НА БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКЕ, ИЗДАННЫЕ В ПЕРИОД ПЕРВОЙ ЛАТВИЙСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (1920–1930-е гг.)

Юлия Габранова  
(Рига, Лиепая)

## **Введение**

В начале XX в. в Латвии проживало 66 000 белорусов<sup>1</sup> [VSP 1921]. Количество грамотных среди них было незначительным (среди мужчин грамотных было — 39%, среди женщин — 27%) [там же]. Несмотря на этот факт, в Латвии уже начала формироваться белорусская интеллигенция. Именно в то время белорусская культура переживала расцвет: открывались белорусские школы и гимназии, выпускались первые газеты, книги и журналы на белорусском языке.

Цель данной статьи — ознакомить с первой периодикой, изданной на белорусском языке на территории Латвии в начале XX в., проанализировать специфику лексики и возможные языковые заимствования, а также обозначить картину мира белорусов, отраженную в данных изданиях.

## **Периодические издания на белорусском языке в 1920–1930-е гг.**

В 1920–1930-е гг. на территории Латвии активно выпускались газеты и журналы на белорусском языке. В периодических изданиях редакторы стремились отразить необходимую информацию о разных сторонах жизни белорусов в Латвии, напр.: общественно-политические вопросы (приводились отрывки переводов законов с латышского языка), вопросы образования; печатались прак-

---

<sup>1</sup> Некоторые исследователи, напр., Э. Екабсонс и В. Телеш, считают, что определить точное количество белорусов, проживавших на территории Латвии в начале XX в., невозможно, т. к. оно постоянно менялось. Специалисты объясняют это тем, что в разное время белорусов регистрировали как русских, поляков или латышей (см. [Екабсонс 2001; Celešs 2004]).

тические советы; печатались статьи о белорусах, проживающих в других странах; публиковалось творчество читателей; затрагивались вопросы национального и языкового самосознания; приводился материал, свидетельствующий об отношении к ним латышей (с примерами из латышской прессы).

Первым журналом на белорусском языке стал журнал *«На чужыне»*<sup>2</sup>. В свет вышел первый и одновременно последний номер журнала, т. к. в нем была напечатана карта Белорусской Народной Республики, в которую включена и часть Латвии. Этот единственный номер конфисковало Министерство Внутренних дел Латвийской Республики [Екабсонс 2004: 77].

В 1925-м году стала выходить газета *«Голас беларуса»*<sup>3</sup> и уже в 1926-м году, как ее приложение, стала выходить газета *«Беларуская школа ў Латвіі»*<sup>4</sup>, посвященная вопросам образования и науки. Также в 1926-м году стали выходить газеты *«Гаспадар»*<sup>5</sup>, *«Беларускае жыццё»*<sup>6</sup>, *«Школа і жыццё»*<sup>7</sup>, в 1928-м году вышла газета *«Праца»*<sup>8</sup>. В 1930-м году вышел единственный номер газеты *«Шлях Прауды»*<sup>9</sup>, а в 1931-м году вышли два первых и последних номера газеты *«Беларускае слова»*<sup>10</sup>. Для того, чтобы повысить интерес к своим изданиям, а также лучше отобразить интересы местных белорусов, редакторы публиковали обращения к читателям с призывом присылать материалы для газет. Напр.:

- *«Выдаўніцтва запрашае беларускае грамадзянства падтрымаць газету сваімі складкамі, ахвярамі, а таксама надсылаю рожных мясцовых матарыялоў, стацей, зацемак, разважальняў, вершаў і фатаграфій, каб газета наша паўней асвятляла тутэйшае нашае жыццё»* [Голас беларуса. 1926. № 1]. (*«Редакция просит белорусов поддержать газету своими пожертвованиями, а также просит присылать материалы для публикации, например, статьи, заметки,*

---

2 «На чужой земле»

3 «Голос белоруса»

4 «Белорусская школа в Латвии»

5 «Хозяин»

6 «Белорусская жизнь»

7 «Школа и жизнь»

8 «Работа»

9 «Путь правды»

10 «Белорусское слово»

советы, стихи, фотографии, чтобы наша газета лучше отображала нашу жизнь здесь<sup>11</sup>»);

- «Грамадзяне, складайце ахвяры і падпіску на «Голас Беларуса»! Пишыце у редакцыю аб усім, што у Вас баліць, прасіце рады, давайце весткі аб сваім жыццю» [Голас беларуса. 1925. № 3]. («Граждане! Пожертвуйте на издание газеты “Голос Беларуса”! Пишите в редакцию обо всем, что у Вас болит, просите советов, рассказывайте о своей жизни»);
- «Беларусы паширайце сваю газету!» [Беларускае слова. 1931. № 1]. («Белорусы, расширяйте содержание своей газеты!»)

Газеты плохо покупались, и, т. к. не хватало средств на их издание, редакторы публиковали призывы покупать газеты; таким образом сформировался своеобразный жанр подобных призывов в белорусской периодике:

- «Ці падпісаліся Вы на “Голас Беларуса”?» [Голас беларуса. 1925. № 6]. («Вы подписались на “Голос белоруса”?»);
- «Ці падпісаліся Вы на “Голас Беларуса”? Сам падпішыся і другіх намауляй!» [Голас беларуса. 1925. № 7]. («Вы подписались на “Голос белоруса”? Сам подпишись и советуй другим!»);
- «Беларусы, складайце ахвяры на сваю першую газету у Латвіі!» [Голас беларуса. 1925. № 13]. («Белорусы, жертвуйте на издание своей первой газеты в Латвии»);  
«Беларусы! Зьбірайце сродкі на выданьне сталае беларускае газеты» [Шлях прауды. 1930. № 1]. («Белорусы! Собирайте средства на издание постоянных белорусских газет!»)

С каждым номером эти призывы становились все эмоциональнее, чтобы повлиять на самосознание белорусов, именно поэтому в текстах призывов нередко встречаются глаголы в повелительном наклонении: *складайце*, *зьбірайце* и др.

## Газета «Голас беларуса»

Газету «Голас беларуса» можно считать единственным серьезным периодическим изданием на белорусском языке, вышедшим в период с 1925-го по 1929-й гг. (всего вышел 61 номер). Это была еженедельная газета, за исключением тех месяцев, когда

<sup>11</sup> Здесь и далее — перевод автора статьи с белорусского языка на русский. — Ю. Г.

не хватало финансирования, тогда она выходила реже. Редактором газеты был Константин Езавитов (Кастусь Езавітаў), руководитель Белорусской Дипломатической миссии в Латвии. Личность К. Езавитова была значимой в развитии белорусского самосознания в Латвии. Он был педагогом, публицистом, политиком, переводчиком [LMVM 2005: 3]. К. Езавитов написал несколько книг: в 1923-м г. вышла его книга *«Par baltkrieviem un lielkrieviem Latvijā»*<sup>12</sup> [Jezovitovs 1923], а в 1926-м г. была опубликована брошюра *«Бярыццася усе за навукова-дасьледчую працу»*<sup>13</sup> [БНДП 1926], целью которой был призыв собирать белорусский фольклор на территории Латвии.

В газете *«Голас беларуса»* можно выделить следующие рубрики:

- Политика;
- Переводы с латышского языка отрывков из новых законов;
- Экономика;
- Новости Латвии;
- Международные новости (*«Са усяго сьвету»*, *«Што чуваць у Сьвеце»*);
- «Белорусский вопрос»: вопросы, посвященные трудной жизни белорусских безземельных крестьян (*«Беларускае жыццё»*);
- Национальные вопросы белорусов (*«Латышы аб беларусах»*, *«Латышызація беларусаў»*);
- Вопросы, посвященные проблемам белорусских школ (*«Аб нашай школе»*);
- Письма читателей, комментарии, заметки;
- Реклама (как правило, в основном рекламировались новые книги) (*«Кніжныя навіны»*);
- Литературный уголок (публиковалось народное творчество местных белорусов) (*«Літаратурны куток»*).

Авторами статей являлись известные политики и культурные работники, в т. ч. сам редактор газеты К. Езавитов. Для многих авторов белорусский язык являлся родным. Некоторые статьи печатались под псевдонимами, часто даже сам редактор подпи-

---

<sup>12</sup> «О белорусах и великорусах Латвии»

<sup>13</sup> «Все принимайтесь за научно-исследовательскую деятельность»

сывался под некоторыми статьями псевдонимами *Кастусь* или *Кастусенак*. Также автором статей являлся белорус и фольклорист Сергей Сахаров (Сяргей Сахараў). Он собрал и опубликовал материалы белорусского фольклора на территории Латвии [Сахаров 1940]. Статьи в газете писал и академик Белорусской Академии Наук Вацлав Ластовский (Вацлаў Ластоўскі).

Некоторые статьи в газете печатались и на русском языке, т. к. среди читателей были такие, кто уже забыл свой родной белорусский язык<sup>14</sup>.

Стиль языка газеты можно охарактеризовать как эмоционально-экспрессивный. В статьях, как правило, отражалась авторская субъективность, автор зачастую навязывал свое мнение читателям, особенно заметно это в текстах, посвященных политическим вопросам или в статьях, в которых затрагивается тема белорусского языка или места белорусов в Латвии. Напр.:

- *«Не ведаемо, як яны ставюцца да свайго роднага латыскага, але з усяго нашага, беларускага, сьмяюцца ды зьневажаюць. Хлапцаў і дзячат, што гаворуць па беларуску, высмеваюць, абражаюць, а часта — густа нават і страішць»* [Голас беларуса. 1926. № 26]. (*«Неизвестно, какое у них отношение к своему латышскому языку, но над нашим, белорусским, смеются и обижают нас. Смеются над теми парнями и девушками, кто говорит по-белорусски, обвиняют и даже пугают их»*);
- *«Той не беларус, хто да гэтага часу не падпісаўся на газэту “Голас беларуса”»* [Голас беларуса. 1927. № 2]. (*«Тот не белорус, кто до этого не подписался на “Голос белоруса”»*);
- *«Ратуйце беларускую моладзь ад аблатышываньня, абмаскальваньня і абпалачываньня...!»* [Голас беларуса. 1925. № 15]. (*«Спасайте белорусскую молодежь от облатышивания, обрусения и ополчачивания...!»*)

---

<sup>14</sup> *«Каб даць магчымасць выказаць свае думкі тым чытачам “Голаса Беларуса”, што скончылі расейскія школы і пішуць толькі па расейску, Рэдакцыя, начынаючы з № 12, адмодае на шпальтах “Голаса Беларуса” мейсца для стацей на расейскай мове»* [Голас Беларуса. 1925. № 12]. (*«Чтобы дать возможность высказывать свои мысли тем читателям “Голоса Беларуса”, кто закончил русскую школу и пишет только по-русски, редакция, начиная с номера 12, будет выделять место в газете для статей на русском языке»*).

Как показал исследованный материал, в газетах используется много призывов о том, что каждому белорусу в Латвии необходимо делать, при этом используются такие формы долженствования, как «**нужно**», «**должны**» (павінны), «**каждый белорус должен**» (**кожны беларус павінен**), а также глаголы в повелительном наклонении:

- «Гэты малюнай і праграма павінны вісець на відным мейсцу у хаце кожнага свьдомага беларуса!» [Голас беларуса. 1925. № 11]. («Этот рисунок и программа должны быть помещены в доме на видном месте у каждого ответственного белоруса!»);
- «Почему мы должны уважать и защищать свой народный белорусский язык?» [Голас беларуса. 1926. № 41];
- «Кожны свьядомы беларус у Латвіі павінен выпісываць сваю газэту, зьбраць падпчыкаў для яе, арганізавываць складкі і вечарыны на яе падтрыманьне і быць з газэтой у сталым зьвязку» [Голас беларуса. 1926. № 1]. («Каждый ответственный белорус в Латвии должен выписывать свою газету, должен искать подписчиков, должен организовать сбор пожертвований и мероприятий для ее поддержания, таким образом, должен быть в постоянной связи с газетой»);
- «Мы павінны берагчы і узбагачаць свае духавыя скарбы. Мы павінны берагчы і развіаць свае звычаі, сваю песню, сваю вопратку, наважаць і паглыбляць асаблівасьці свайго беларускага свьетапагляду і іні... А у першую чаргу мы павінны берагчы і разваць сваю мову, бо толькі з ёю і праз яе мы здоляем асагнуць усё інішае» [Голас беларуса. 1926. № 25]. («Мы должны оберегать и обогащать наши духовные ценности... Мы должны сохранять и развивать наши традиции, песни, народный костюм, должны ценить и углублять наш белорусский взгляд на мир... Но в первую очередь мы должны сохранить и развить наш язык, потому что только с помощью языка мы можем понять все остальное»).
- «Беларусы, моцна трымайцеся адзін аднаго!» [Голас беларуса. 1926. № 31]. («Белорусы! Держитесь друг друга!»);
- «Беларусы, аддавайце сваіх дзяцей у сваю родную беларускую школу!» [Голас беларуса. 1929. № 61]. («Белорусы! Отдавайте своих детей в свою родную белорусскую школу!»)

Приведенные примеры — свидетельство того, что целью всех статей в газете было повысить компетентность читателей, научить, как жить и что делать, чтобы в рамках своей общности укрепить и сохранить национальный дух, культуру, язык.

Однако в статьях можно увидеть и некоторое противоречие: с одной стороны, в газетах публикуются призывы изучать государственный латышский язык, знание которого было слабым, но необходимым для жизни в Латвии, а с другой стороны, еще сильнее были призывы не допускать ничего чужого в свою культуру и язык, таким образом латвийское общество разделилось на «мы» и «они». Сравним:

- «як яны ставюцца да свайго роднага латыскага, але з усяго нашага, беларускага» [Голас беларуса. 1926. № 26]; («какое их отношение к своему латышскому языку, но над нашим, белорусским»);
- «Ратуйце беларускую моладзь ад аблатышыванья, абмаскалванья і абпялячыванья...!» [Голас беларуса. 1925. № 15]. («Спасайте белорусскую молодежь от облатышывания, обрусения и ополячивания...!»);
- «аддавайце сваіх дзяцей у сваю родную беларускую школу!» [Голас беларуса. 1929. № 61]; («отдавайте своих детей в свою родную белорусскую школу!»);
- «Мы былі, есьць і будзем беларусамі!» [Голас беларуса. 1926. № 32]. («Мы были, есть и будем белорусы!»);
- «U peršuju čargu nam, Latvijskim bielarusam, treba dobra i daskanalna viedač dziaržajnuju latyskuju movu ... z jej my bližej paznajomimsja z latyskimi pišmennikami, z historyjaj Latvii, z zakonami Latvii i jae žučsioŭ» [Беларускі календар. 1937. № 27]. («Во-первых, нам, латвийским белорусам, хорошо и досконально нужно изучить латышский язык ... так мы могли бы лучше узнать латышскую письменность, историю Латвии, латвийские законы»).

Анализируя язык статей газет белорусских периодических изданий начала XX в., нужно отметить, что языковые заимствования из латышского языка не были обнаружены. Можно предположить, что это было связано со слабым знанием государственного латышского языка. Известно, что при овладении вторым языком в речи неизбежны сдвиги моделей и нарушения, связанные с интерферентным воздействием двух языков на сознание человека. Также нужно принимать во внимание, что авторы статей были представителями белорусской интеллигенции и в своей речи употребляли литературный белорусский язык и, возможно, не допускали влияния других языков на родной язык.

В конце 1930-х гг. в связи с переменной политического курса и языковой политики, активная культурная деятельность белору-

сов прекратилась, и в 1937-м году издавался только «*Беларускі календар*»<sup>15</sup> под редакцией С. Сахарова, который в связи с отсутствием других печатных изданий и средств для их печати, стремился вместить всю информацию, необходимую для ежедневной жизни белорусов<sup>16</sup>: сведения о белорусах, проживающих в Латвии, историю и актуальные события Латвии, вопросы земледелия в Латгалии, информацию о праздниках, а также народное творчество соотечественников.

### Выводы

Несмотря на то, что в начале XX в. культурная деятельность белорусской интеллигенции была недолгой, многое было сделано для того, чтобы сохранить белорусский язык в Латвии: работали школы, печатались книги и периодические издания.

Периодические издания для многих грамотных белорусов были на тот момент единственным источником информации. Газеты отражали проблемы белорусского народа, поэтому стиль языка периодических изданий можно охарактеризовать как эмоционально-экспрессивный. Главной целью этих изданий было просвещение белорусов Латвии и укрепление национального самосознания. Из-за большого количества неграмотных газеты не покупались и в конце 1930-х гг. прекратили печататься.

В анализируемых периодических изданиях не были обнаружены следы заимствований из латышского языка, поэтому можно заключить, что, по-видимому, белорусы на тот момент слабо владели государственным языком. Кроме того, авторы статей стремились соблюдать нормы литературного белорусского языка. Необходимо также отметить, что белорусы стремились не допускать влияния другой культуры на свою, чтобы сохранить свои традиции и язык на территории Латвии.

---

<sup>15</sup> «Белорусский календарь»

<sup>16</sup> «У сучасны момант у нас, Латвійскіх беларусаў, дзякуючы недахопу сродак, німа ні сваей газеты, ні сваей часопісі». «У календару мы пастараліся сабраць усё тое, што карысна для беларусаў, жывучых у Латвіі» [Беларускі календар. 1937. № 7]. («На данный момент у нас, у Латвийских белорусов, из-за нехватки средств, нет ни своей газеты, ни своего журнала». «В календаре мы постарались собрать все то, что необходимо для белорусов, живущих в Латвии»).

## ИСТОЧНИКИ

- Газета «Голас беларуса». Рыга: 1925–1929.  
 Журнал «Беларускі календар». А. Оша izdevniecība — Daugavpilī: 1937.  
 Газета «Беларускае слова». Рыга: 1931.  
 Газета «Шлях Прауды». Рыга: 1930.

## ЛИТЕРАТУРА

- БНДП 1926 — *Бярыцеся усе за навукова-дасьледчую працу*. Рыга.  
 Екабсонс Э. 2001 — Культурная деятельность белорусов Латвии в 1918–1940 годах. *Матэрыялы I Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Латвія — Беларусь дыялог двух культур»*. Рыга. 76–90.  
 Сахараў С. 1940 — *Народная творчасць Латгальскіх і Ілукстэнскіх беларусаў*. Рīga.  
 Celešs V. 2004 — *Baltkrievu saknes un integrācija Latvijā* // <http://politika.lv/article/baltkrievu-saknes-un-integracija-latvija> (дата просмотра 12 сентября 2013).  
 Jezovitovs K. 1923 — *Par baltkrieviem un lielkrieviem Latvijā*. Rīga.  
 Jezovitovs K. 1928 — *Baltkrievi Latvijā. Latvijas Republika desmit pastāvīšanas gados*. Rīga.  
 LMVM 2005 — *Ievērojamākie nacionālo minoritāšu politiskie darbinieki Latvijas mazākumtautību vēsture un mūsdienas*. Rīga // <http://www.mfa.gov.lv/data/file/lp/mazakumtautibas.pdf> (дата просмотра 12 сентября 2013).  
 VSP 1921 — *Valsts statistikā pārvalde. Latvijas statistiskā gada grāmata 1920*. Rīga.

This work was partly funded by European Social Fund, project “Doktora studiju attīstība Liepājas Universitātē” (grant No.2009/0127/1DP/1.1.2.1.2./09/IPIA/VIAA/018).



# НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПАРАДИГМЫ ИМЕНИ СУЩЕСТВИТЕЛЬНОГО В РЕЧИ РУССКОЯЗЫЧНОГО РЕБЕНКА РАННЕГО ВОЗРАСТА

Елена Галкина  
(Санкт-Петербург)

Исследования закономерностей построения парадигмы существительного в ходе языкового развития ребенка обычно касаются роли различных факторов, способствующих усвоению падежного маркирования [Воейкова 2011: 125; Цейтлин 2009: 160, Князев 2009: 48].

Появление падежных форм учитывается, как правило, «в целом». Словоизменение применительно к конкретным лексемам практически не рассматривается. В отдельных работах отмечается лишь, что долгое время языковая способность ребенка формируется вокруг ограниченного круга форм [Кубрякова 1992: 11; Цейтлин 2009: 168; Воейкова 2011: 127; Gagarina, Eliseeva 2009: 43; Гвоздев 1961: 16].

Цель работы — проследить динамику становления парадигмы отдельных существительных в речи русскоязычного ребенка в возрасте от 12 до 30 месяцев на материале лонгитюдных записей, т. к. предполагается существование различий в порядке, времени появления и количестве падежных форм у отдельных существительных. В рамках статьи анализируется материал дневниковых и аудиозаписей речи одного русскоязычного ребенка, мальчика (2000 г. р.). Проанализировано 830 слов активного лексикона, из них 326 — существительные; 540 высказываний, состоящих из двух и более компонентов, 350 из которых содержали формы косвенных падежей существительных, отличных от «исходной» формы, зафиксированной ранее.

В данной работе учитываются только слова и фразы, произнесенные ребенком самостоятельно и соответствующие ситуации. Случаи явного цитирования и прямой имитации не рассматриваются. Формы косвенных падежей считаются появившимися (со-

гласно критериям: [Воейкова 2011: 130; Цейтлин 2009: 165; Гвоздев 1961: 54]), если наблюдается противопоставление, по крайней мере, двух падежных форм, и словоформа употребляется ребенком с несколькими разными глаголами. Рассмотрим подробнее полученные результаты.

Словоизменение отдельных лексем.

1. Употреблялись в косвенных падежах 106 (32%) сущ. из 326 (100%):
  - с разными глаголами — 90%: *сисю: дать, пососать, спрятать; гусю: стащил, (посадили) в лужу, смотреть; монетку: дать, нашел; машину дать, поймать, пропустим, закатился под машину;*
  - с одним глаголом — 10%: *вытири соблю; (давай) еще рогату.*
2. Признаки лексем, для которых отмечено словоизменение:
  - высокочастотные — обслуживающие привычные для ребенка ситуации — 86%: *папа, мама, мамочка собака, Дениска, вода, кроватка, сися, головка;*
  - названия привлекательных объектов — 14%: *батут, зоопарк, мандарин, варенье, мед;*
  - фонологически оформленные как сущ. 1 скл. ед. ч. с окончанием -а, реже — 2 скл. м. р. ед. ч. с нулевым окончанием: легкие для произношения — 80%: *тетя, дядя, Диня, ванна, иба (рыба), абака;* сложные — 20%: *пианинка, таганасия – агагахиа (фотография), сипеп, виасипедик (велосипед).*
3. Признаки лексем, которые употреблялись только в «исходной форме» (случаи противоречия контексту):
  - появляются в речи в период лексического взрыва и не связаны с привычными событиями — 70%: *улитка, фен, шов, луна, дрель, фазан;*
  - частота в инпуте (сложность произношения) — 30%: *носки, край, колготки, кусочек, горшок, кран, санки, ребенок, игрушки, карандашик, микрофон, волосики.*
4. Выделяются группы существительных в соответствии с формой косвенного падежа, появившегося в речи следом за первоначальной «замороженной» формой.

## Группа 1. Винительный падеж:

*сися, мамочка, мандаринка, мишка, рука, ручка, ворона* — зафиксирована только одна новая форма вин. п.;

*машина, рука, кровать* — две новые формы: вин. п. – пр. п.;

*денежка* — две новые формы: вин. п. – род. п.

## Группа 2. Родительный падеж:

*сок, мед, варенье, печенье, свекла, тарелка, рыба* — одна новая форма род. пад.

*папа* — четыре новые формы: род. п. – дат. п. – вин. п. – пр. п.

## Группа 3. Дательный падеж:

*бабуля, тетя, баба, ящерица, доктор, чашечка* — одна новая форма дат. п.;

*мама* — три новые формы: дат. п. – род. п. – вин. п.; *Дениска* — четыре новые формы дат. п. – вин. п. – род. п. – тв. п.;

*дядя* — три новые формы: дат. п. – вин. п. – род. п.;

*гуля, собака* — две новые формы: дат. п. – вин. п.

## Группа 4. Творительный падеж:

*одеялко, ушко, бублик, крылышки* — одна новая форма тв. п.;

*ботинок* — две новые формы: тв. п. – пр. п.

## Группа 5. Предложный падеж:

*речка, велосипед, небо, дерево, лошадка, картинка, лодочка, фотография* — только одна новая форма пр. п.;

*водичка* — две новые формы: пр. п. – род. п.;

*спинка* — две новые формы: пр. п. – тв. п.

## 5. Появление в речи форм косвенных падежей происходило в три этапа.

I. Вин. п. прямого объекта — лексемы группы 1: *1,7,16 сисю дать; мандарину дать*.

II. Род. и дат. п. объекта и адресата (через 2 мес.; промежуток 14 дней) лексемы групп 2 и 3: *1,9,4 А папы нету; 1,9,24 позвонить бабе*.

III. Пр. и тв. п. — локатив, инструментатив (еще через 2 мес.; промежуток 7 дней) — лексемы групп 4 и 5: *1,11,13 матик катаить сипеди 1,11,20 ана атяхиваитя пинкай и уськами*.

6. Одна и та же лексема, встречавшаяся уже в форме определенного падежа, может употребляться и в «исходной» форме в течение периода от 4 дней до 3 месяцев для разных лексем.

*1.11.13 (586) падем матеть катоську (пойдем смотреть картошку); 1.11.25 (608) давай будим титить катоська (давай будем чистить картошка). 1.10.25 (530) пазеем папу (позовем папу); 1.11.3 (550) падем матеть папа акоська (пойдем смотреть папа окошко).*

7. Общий порядок следования падежей: Вин. п. – Род. п. – Дат. п. – Пр. п. – Тв. п.

Основные формы всех косвенных падежей в речи информанта были отмечены в период от 1 г. 7 мес. 30 дней. (Вин. п.) до 1 г. 11 мес. 10 дней. (Тв. п.), что составляет 3 мес. 11 дней и совпадает с периодом «лексического взрыва»: 1 г. 8 мес. (158 слов активной лексики) — 1 г. 11 мес. (620 слов активной лексики).

## Выводы

1. В речи ребенка раннего возраста последовательность появления и количество форм косвенных падежей у отдельных существительных различаются.
2. Прослеживается связь усвоения падежа с актуальностью, «перцептивной выпуклостью» слова для ребенка, частотностью слова в инпуте, а также фонологической оформленностью лексем как существительных 1 скл. или 2 скл. (м. р.).
3. Наблюдается «период адаптации падежа» (сохраняется употребление «исходной» формы «замороженного именительного» наряду с формой косвенного падежа (в течение от 4 дней до 3 мес. для разных лексем).
4. Особенностью речевого развития исследуемого ребенка является «трехэтапное» появление в речи форм косвенных падежей, а также более быстрое развитие синтаксического компонента по сравнению с морфологическим.

## Заключение

Процесс появления флективного маркирования в речи исследуемого ребенка можно соотнести с фазами пре- и протоморфологии [Воейкова 2011: 52]. Слова первоначально усваиваются ребенком в наиболее употребительных формах.

Выделяются отдельные группы существительных в соответствии с тем, форма какого падежа появилась в речи следом за «первоначальной». Также обнаруживаются лексико-семантические различия между разными группами существительных, а также аналогии внутри групп, что свидетельствует в пользу принципа усвоения языка, основанного на употреблении [Tomasello 2003].

На ранних этапах освоения грамматики функциональные предпочтения, облегчающие коммуникацию, оказываются сильнее формальных предпочтений.

(Выводы и заключение формулируются в рамках данного исследования относительно речи одного ребенка в возрасте 12–30 месяцев).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Воейкова М. Д. 2011 — *Ранние этапы усвоения детьми именной морфологии русского языка*. М.
- Гвоздев А. Н. 1961 — *Вопросы изучения детской речи*. М.
- Князев Ю. П. 2009 — Порядок усвоения грамматических значений релевантные факторы и их иерархия *Проблемы онтолингвистики* СПб. 47–53.
- Кубрякова Е. С. 1992 — Аналогия в формировании правил в детской речи. *Детская речь: Лингвистический аспект*. СПб. 5–14.
- Цейтлин С. Н. 2009 — Очерки по словообразованию и *формообразованию в детской речи*. М.
- Gagarina N., Eliseeva M. 2009 — Emergence of case meanings in Russian — empirical evidence from one child. *Ad verba Liberorum. Linguistics & Pedagogy & Psychology*. Riga 40–47.
- Tomasello M. 2003 — *Constructing a language. A Usage Based Theory of Language acquisition*. London.

## К ВОПРОСУ О ФУНКЦИЯХ РЕМАРОК В ТЕКСТЕ ПЬЕСЫ

Юлия Дектярева  
(Санкт-Петербург)

В последнее время возник интерес к изучению специфических средств авторского выражения в драме. Ремарка является основным таким средством; по мнению Н. И. Ищук-Фадеевой, ремарку важно изучать как элемент, проявляющий основные принципы строения драматургического текста и развивающий функциональные возможности в различные исторические периоды [Ищук-Фадеева 2001: 5].

Именно функцию ремарок выбирают в качестве главного основания классификации многие исследователи. Четыре типа ремарок, выделенные А. Б. Пеньковским и Б. С. Шварцкопфом, закрепились в научной традиции: обстановочная ремарка, портретная ремарка, ремарка физического действия и ремарка речевого действия [Пеньковский, Шварцкопф 1986: 155].

Но это деление является лишь первичным. Только в случае обстановочных и портретных ремарок можно говорить об объединении однородных единиц: обстановочные описывают время и место действия, в портретных фигурирует описание персонажа. Ремарки же физического и речевого действий довольно обширны по своему составу. Мы предлагаем определенное деление этих типов ремарок на группы, основанное на функции, выведенной с помощью изучения семантики входящих в ремарку лексических единиц.

Материалом для анализа послужили ремарки, выделенные из пьес 5 драматургов в период с середины XIX по конец XX веков — А. Островского, А. Чехова, М. Горького, А. Вампилова и Гр. Горина. Каждого из этих авторов можно назвать выдающимся драматургом своего времени. Рассмотрение их произведений позволит сделать некоторые выводы о динамике функциональных возможностей ремарок.

Основанием для выделения функциональных групп (ФГ) для ремарок физического действия послужили лексико-семантиче-

ские группы глаголов, существующие в рус. яз. Анализ показал, что в произведениях каждого из авторов (а тем более в отдельных пьесах) могут быть выделены различные группы глаголов в составе ремарок. Однако основные группы присутствуют во всех пьесах, являясь важными для драматургического произведения в целом. Выделены следующие ФГ: фиксация появления героя на сцене или ухода за ее пределы, характеристика передвижения по сцене, говорение и звучание, восприятие (зрительное и слуховое), указание на действия с предметами, межличностные отношения, эмоциональное состояние героя.

Состав каждой группы можно представить в виде поля: есть ядерные лексемы и периферийные. В состав ядерных глаголов входят нейтральные лексемы. Напр., для ремарок, указывающих на появление героя на сцене или уход с нее, образующими группу глаголами являются *входить* и *уходить*, в то время как такие глаголы, как *вбегать* или *убегать*, имеют в своем значении компонент интенсивности и не включаются в число ядерных: *Аня (смеясь). Петя с лестницы упал! (Убегает.)* (А. Чехов); *Шура (вбегает). Здравствуй!* (М. Горький).

Если выделение нейтральных глаголов было невозможно по причине разнородности обозначаемых действий, ядерными глаголами назывались наиболее частотные. Для группы «указания на действия с предметами» наиболее частотны такие глаголы, как *брать*, *ставить*, *отдавать* и т. п.: *Кнуров (берет коробочку). Ну, что там такое? Что его стоит?* (А. Островский); *Яша осторожно ставит поднос на стул* (А. Чехов).

Границы между ФГ ремарок физического действия оказываются размыты, поскольку некоторые лексемы возможно отнести к нескольким группам одновременно. Напр., такие глаголы, как *смеяться* и *плакать*, характеризуют одновременно переживание эмоции и звучание: *Елена Андреевна. Ну, будет, будет... (Плачет.) Чудачка, и я заплакала...* (А. Чехов); *Еремеев. Долго живу, долго... (Смеется.)* (А. Вампилов).

Зачастую ремарки совмещают несколько функций. Если ремарка выражена осложненным предложением либо несколькими предложениями, то в ее составе оказываются формы глаголов, относимых к различным ФГ: *Все различным образом выражают восторг. Паратов сидит, запустив руки в волосы. Во втором куплете слегка пристает Робинзон* (А. Островский); *Глафира.*

*Зря вы дразните их. Пейте скорее, мне здесь убирать надо. (Ушла, унося самовар.)* (М. Горький); *Клеон подозрительно смотрит на Герострата, потом, недоуменно пожав плечами, уходит* (Г. Горин).

Наблюдения над лексическим составом ремарок физического действия позволяют установить, что с течением времени функции ремарок усложняются. В пьесах Островского в большинстве ремарок употреблены глаголы, составляющие ядро ФГ. Ремарки являются лаконичными и нейтральными. Начиная с пьес Чехова, в состав ремарок включается более разнообразная лексика, увеличивается количество глаголов, которые могут одновременно быть отнесенными к различным ФГ. Также усложнение функций происходит за счет увеличения числа сложно организованных ремарок, о чем было упомянуто выше.

В отличие от ремарок физического действия, ремарки речевого действия делятся на несколько групп. Ремарки речевого действия характеризуют те или иные стороны коммуникативного акта, отраженного в тексте пьесы: эмоциональное состояние говорящего, указание на адресата реплики, местоположение героя, характеристика голоса. Отдельную группу составляют паузные ремарки. Каждая из этих групп имеет непосредственную связь с выражением смысла в тексте пьесы с помощью тех или иных грамматических форм. Так, эмоциональное состояние говорящего выражается с помощью наречия либо определенных предложно-падежных форм: *Лариса (с отвращением). Подите, вы слишком мелки, слишком ничтожны для меня* (А. Островский); *Шура (гневно). Не смей издеваться надо мной! Ты — дурак!* (М. Горький); *Лейтенант (недовольно). Николай Сергеевич, вы обещали...* (Г. Горин).

Ремарка адресата выражена дат. п. имени существительного: *Паратов (Карандышеву). Пригласите и его обедать! Мы с ним везде вместе, я без него не могу* (А. Островский); *Гаев (сестре). Или я, или он...* (А. Чехов); *Кашкина (Шаманову). Неужели ничего нельзя сделать?* (А. Вампилов).

Для ремарок речевого действия оказывается невозможно выделить ядерные лексемы, поскольку они практически не повторяются, будучи зависимыми от содержания пьесы. Исключением явилась лишь группа ремарок характеристики голоса, где наиболее часто употребляемыми являются наречия *тихо* и *громко*.

Следовательно, особенно важным становится сохранение всех выделенных функций ремарок в драматических произведениях разного времени при таком конкретном лексическом наполнении, которое полностью зависит от автора.

С течением времени ремарки такого рода не только становятся разнообразнее по своему лексическому наполнению, возможно также появление новой ФГ. Речь идет о ремарке паузы, которая появляется впервые в пьесах А. П. Чехова, где с помощью этих ремарок, выстроенных в определенную систему, возникает знаменитое «подводное течение». Данная ремарка не остается приметой идиостиля автора, а продолжает использоваться в произведениях других драматургов, что и позволило включить ее в классификацию: Дергачев. <...> *И на этом точка. (Небольшая пауза Мягче.) Сейчас разговор другой... (А. Вампилов); Ларичев. Случилось? Ничего не случилось. Просто пришел с вами поговорить. Разговор у нас важный, а времени нет. Вот и думаю, с чего начать. М-да... (Пауза.) Ну ладно. Без предисловий. Попробуем начать так...* (Г. Горин).

Таким образом, на основе анализа лексического наполнения ремарки в соотношении с репликой героя и сценической ситуацией, структурные элементы ремарок можно охарактеризовать как ядерные и периферийные. С течением времени наиболее нейтральные лексемы могут уходить на второй план, кроме того расширяется круг средств, входящих в состав ремарки. Начиная с пьес Чехова, ремарка постепенно утрачивает некоторую клишированность и функциональную однозначность.

Приведенную классификацию возможно применять к еще не изученным с этой точки зрения пьесам, в том числе и новейшим, что позволит установить, происходят ли изменения в функционировании ремарок на данном этапе развития драматургии.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ищук-Фадеева Н. И. 2001 — Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы. *Драма и театр*. Тверь. 5–16.
- Пеньковский А. Б., Шварцкопф Б. С. 1986 — Типы и терминология ремарок. *Культура речи на сцене и на экране*. М. 150–170.

## МЕТОД “BEGRIFFSGESCHICHTE” В ЛИНГВИСТИКЕ

Галина Дуринова  
(Москва)

Не так давно исследователями констатировалась все возрастающая специализация отдельных областей научного (и, в частности, гуманитарного) знания. В настоящее время все большую силу приобретает тенденция к поиску объединяющих разные области задач, а понятие «междисциплинарности» звучит как нечто передовое и многообещающее. Приобретающее на протяжении последних двадцати лет за рубежом и в последние годы и в России направление исследований *Begriffsgeschichte* (история понятий) наглядно являет собой обе тенденции — это и пафос междисциплинарности (сотрудничество истории с лингвистикой), и одновременно поиск возможностей преодоления разрыва не столько между разными научными областями, сколько между их национальными вариантами. Так, возрастает интерес к социально-политической терминологии отдельных языков. Об этом свидетельствует, например, развиваемая во Франции идея единого «европейского пространства социальных наук» (ESSE), первым практическим воплощением которой стал вышедший в 2010 году «Словарь “бродячих концептов” социальных наук». Этот интерес к собственной языковой составляющей исторических концептов восходит к так называемому «лингвистическому повороту» в социальных науках, который связывается, в первую очередь, с немецкой историографической школой — с именем Р. Козеллека и направлением «истории понятий» (*Begriffsgeschichte*).

Центральный тезис Козеллека заключается в том, что язык выступает как индикатор исторических событий, но одновременно является и его фактором: вопрос о сущности исторического события ставится в связь с его языковой артикуляцией: «Произнесенное слово или прочитанный текст, речь <...> — все они скрещиваются в актуальном воплощении происходящего в событие, которое всегда состоит из элементов внеязыковых и языковых действий» [Козеллек 2006: 39]. У Козеллека все время подчеркивается «антропологическое первенство языка для изложе-

ния происшедшей истории». В таком контексте встает вопрос об историческом времени. В связи с этим Р. Козеллек рассуждает о том, что им обозначено как «темпоральная структура понятия»: «Понятие обладает разными временными наслоениями, смысл которых имеет силу на протяжении различных промежутков времени» [Козеллек 2010: 25]. Однако «горизонт ожидания» появляется в темпоральной структуре понятия, по Козеллеку, в достаточно определенный момент, который он называет «переломной эпохой» (*Sattelzeiten*) — это Новое время, когда возникает система основных исторических понятий (таких, как *общество, государство, цивилизация, культура*). «В меньшей степени связанные с опытом, понятия становятся гораздо более абстрактными и всеобщими. Они не столько описывают многообразную реальность, сколько навязывают новую реальность, помысленную в абстрактных и претендующих на общезначимость терминах» [Копосов 2006: 18].

Изначально возникшее в рамках исторической науки и ради нее самой направление *Begriffsgeschichte* не могло не затронуть интересов лингвистики. Впечатляющим проектом представляется издание многотомного «Словаря социально-политических словоупотреблений», предпринятого исследовательской группой «XVIII век и французская революция» (лексикометрическая лаборатория Сен-Клу), возглавляемой Ж. Гийому, Р. Моннье, М.-Ф. Пиге, А. Жоффруа. Это междисциплинарный проект, посвященный «лингвистической истории концептуальных употреблений». Здесь, очевидно, нашел развитие тезис Козеллека о «неповторимости слова» в каждой конкретной ситуации его употребления. Лингвистическое осмысление этого тезиса идет через «привязку» значения слова к конкретному речевому акту, в силу чего «анализ языковых условий появления тех или иных дискурсивных форм считается предпочтительным путем к постижению их исторического содержания» [Гийому 2010: 93]. Иными словами, здесь лингвистика действует «в интересах» исторической науки. Специфическим именно в языковом отношении является интерес к тому, что в работах Ж. Гийому называется «лингвистическим событием». «Наш подход, — пишет Гийому, с точки зрения событийности в языке зависит... от онтологии референтности — в том смысле, в каком акты референции, создающие языковое событие, являются в той же мере актами идентификации и признания высказываний,

которые сообщают им дискурсивное содержание» [Гийому 2010: 102]. Гийому далее называет три компонента, значимые для «закрепления» лингвистического события в дискурсивном событии: когнитивные субъекты («располагающие собственно лингвистическими возможностями»), лингвистические объекты (словари, грамматики), языковое сознание носителей. Названные параметры могут быть сопоставлены с выдвинутыми в отечественной науке раньше, в отношении вопросов исторической лексикологии, в трудах акад. В. В. Виноградова. Так, «когнитивным субъектам» может быть поставлено в соответствие то, что Виноградов обозначает как «субъективные свидетельства современников о семантическом строе слова», «лингвистическим объектам» — то, что названо «архивным фондом языка», которое обеспечивает слову, вышедшему в данный промежуток времени из активного употребления, «непрерывность его историко-семантического развития». Наконец, третьему пункту может быть поставлен в соответствие тезис Виноградова о том, что «объективно-исторический анализ семантического изменения слова — лишь производная, опосредствованная форма непосредственного анализа говорящих субъектов» [Виноградов 1977: 39].

Сам же метод *Begriffsgeschichte* в России связан с именем В. М. Живова, который понимал историю понятий шире — как историю культуры, раскрываемую через историю слов-понятий данного языка.

В каком бы аспекте — историческом, культурологическом — ни понимать метод *Begriffsgeschichte*, суть его в выдвижении лингвистической составляющей. Но что он может дать собственно науке о языке? В докладе, посвященном темпоральной структуре концепта, О. Г. Ревзина отвечает на этот вопрос: «Представляется, что метод истории понятий может быть использован в историческом изучении языка <...> В таком случае встает вопрос о собственно языковом понятии времени и о тех языковых концептах-понятиях, которые участвуют в качестве факторов исторического развития языка <...> Его история, в том числе историческая лексикология, всегда ориентированы на хронологическое время: что происходит с русским языком в первой трети XVIII века, после 1917, после 1985 года? Вопрос о «специфическом языковом» времени, если перефразировать Р. Козеллека, и даже о наличии такового фактически не ставится» [Ревзина 2013]. По-

пытка поставить такой вопрос предпринимается в настоящее время в рамках семинара проф. О. Г. Ревзиной на филологическом факультете МГУ. В ближайшее время станет доступен сайт «История понятий: время языка», где будут представлены курсовые и дипломные работы, посвященные истории как социально-политических (*гражданин*) и шире — культурно значимых понятий (*человек, творчество* и др.).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Виноградов В. В. 1977 — Избранные труды. Лексикология и лексикография. М.
- Гийому Ж. 2010 — Лингвистическая история концептуальных словоупотреблений, проверенная на опыте лингвистических событий. *История понятий, история дискурса, история метафор*. М.
- Козеллек Р. 2006 — Социальная история и история понятий. *Исторические понятия и политические идеи в России XVI–XX века*. Сер. «Источник. Историк. История». Вып. 5. СПб.
- Козеллек Р. 2010 — К вопросу о темпоральных структурах в историческом развитии понятий. *История понятий, история дискурса, история метафор*. М.
- Копосов Н. Е. 2006 — История понятий вчера и сегодня. *Исторические понятия и политические идеи в России XVI–XX века*. Сер. «Источник. Историк. История». Вып. 5. СПб.
- Ревзина О. Г. 2013 — О темпоральной структуре концепта. *Научные поколения и лингвистические парадигмы цивилизации XX–XXI вв. Первая научная конференция пам. ак. Ю. С. Степанова. Сборник докладов*. М. (на 15.09.2013 находится в печати).

## ЭТИМОЛОГИЯ И АРЕАЛ РАСПРОСТРАНЕНИЯ СЛОВА *СА́ЛЬКА*

Елена Матейкович  
(Даугавпилс)

В речи русских старожилов Латгалии встречаются иноязычные лексемы, которые появились посредством польского языка, что объясняется историей данной территории, которая несколько столетий входила в состав Польско-Литовского государства (с 1561 г.). Влияние польской культуры сохранялось и после включения территории в состав Российской империи [Екабсонс: [www.li.lv](http://www.li.lv)]. Русское старожильческое население Латвии складывалось постепенно, в течение нескольких столетий. А. Заварина выделяет несколько миграционных потоков, которые зависят от времени, причин и места происхождения [Заварина 1986: 9].

В результате тесных контактов поляков с населением Белоруссии, Украины, Литвы, частично Латвии на этих территориях образовался польский периферийный диалект (*polszczyzna kresowa*), который повлиял на говоры староверов, переселявшихся на земли, входившие в Речь Посполиту. Prestиж польского языка был связан с его статусом — с 1697 года он был государственным языком [Языки народов СССР, I: 156]. Таким образом, в русских говорах Латгалии (непосредственная зона контакта) отмечается влияние польского языка. Данная статья является продолжением исследования польского влияния на русские говоры Латгалии. Цель настоящей статьи — этимологический анализ иноязычного слова *са́лька*.

В работе используются материалы картотеки русских говоров Латгалии кафедры русистики и славистики Даугавпилсского университета. Эти материалы собирались на протяжении последних 30 лет студентами-филологами, обучающимися по специальности «Русский язык и литература», во время диалектологической практики в Латгалии. Вторым источником информации является лексика, извлеченная из «Материалов для словаря русских старожильческих говоров Прибалтики» 1963 года под редакцией М. Се-

меновой, латгальский материал в котором был записан А. И. Синицей в Прейльском районе (МСГП).

В русских говорах Латгалии слово *сáлька* зафиксировано в значении ‘мансарда’ *Только у брата двоюродного дом был с салькой, да в школе салька* (МСГП: 286). *У богатых была салька, и мы тоже могли сальку сделать* (Краславский р-н). *Жили на сальке. Купили комнату на сальке* (Даугавпилс). *На чердаке, ф сальки, там жарка* (Даугавпилсский р-н, п. Субате). По данным словаря СРНГ это слово отмечается в смоленских русских говорах в значении «*жилое помещение на чердаке дома; надстройка над средней частью жилого дома*» [СРНГ 36: 68] и в русских говорах Литвы в том же значении: *Дом с салькой. Яны наверху жили в сальке*. Таким образом, география распространения слова связана только с западной языковой зоной, что объясняется историей этого региона.

По данным этимологического словаря польского языка А. Брюкнера *сáлька* – *salka* является уменьшительной формой от *sala* и восходит к немецкому слову *Saal*, которое распространяется далее во все романские языки [Brückner 1985: 479]. В польском языке *salka* имеет значение ‘небольшой зал; комната’ [SJP]. Этимологический словарь русского языка М. Фасмера фиксирует слово *зал*, которое имеет формы *sala*, *сал*, восходящие к польскому *sala* или французскому *salle* также германского происхождения [Фасмер 1986–1987 II: 76]. Этимологический словарь белорусского языка фиксирует старобелорусское слово *саля*, заимствованное, по данным словаря, в XVI веке, — ‘зал, зала’, которое пришло через старопольский язык из итальянского *sala* [ЭСБЯ XI: 306]. П. Я. Черных в историко-этимологическом словаре русского языка отмечает, что в XVIII веке слово *зал* употреблялось чаще с начальным *с*, чем с *з*, и только ко второй половине XVIII века в качестве нормы установилась форма с начальным *з*. Слово имело грамматические показатели мужского рода *зал*, женского — *зáла* и среднего — *зáло*. Исследователь приводит это слово как имеющее германское происхождение [Черных I: 315]. Отметим, что в немецком языке слово *зал* мужского рода — *der Saal*, а в польском *sala* — женского рода. Таким образом, слово имеет иноязычное происхождение, согласно всем имеющимся этимологическим словарям. Колебания в начальной согласной букве

и грамматическом показателе рода являются начальным этапом освоения слова.

В русских говорах Латгалии существуют названия для двух видов комнат: *зал* — самая красивая комната дома, на первом этаже (определение из словаря: *устар.* «комната в доме, предназначенная для приема гостей; гостиная») [ССРЛЯ IV: 598], и *сáлька* — ‘жилая комната на чердаке, мансарда’. Таким образом, слово *сáлька* сохраняет признаки польского слова, о чем свидетельствует начальный согласный *с* и форма женского рода, однако семантически слово *salka* из ‘небольшой комнаты’ трансформируется в ‘мансарду’, которая представлена в польском языке самостоятельной лексемой *mansarda*. В словаре польских говоров Яна Карловича слово *сáлька* – *salka* имеет значение ‘маленькая комната, выступающая из-под крыши’ [Karłowicz 1900–1911 V: 98]. Как мы видим, происходит полное заимствование слова из польских говоров в русские говоры. Слово *мансарда* в русских говорах Латгалии не употребляется, возможно, причиной является языковая интуиция, связывающая это слово с книжностью, во всяком случае, оно воспринимается народным сознанием как чужеродное слово. Появление этого слова связано с именем французского архитектора Франсуа Мансара (г. ж.: 1598–1666). Данный тип строения имеет широкое распространение.

Крестьянский практицизм трансформировал *сáльку* — жилое помещение — в специализированное помещение для хранения мяса и приготовления солода. Так, в этимологическом словаре белорусского языка *сáлька* — «чердак, сделанный над амбаром в помещичьих домах для вывешивания ветчины, сала». Отметим и другие значения слова указанные в словаре: «комнатка под крышей», «застреха», «чердак» [ЭСБЯ XI: 305]. В латгальском языке есть слово *saļneica* — ‘помещение для сушки солода’ [Lukaševičs 2011: 153]. Это помещение располагалось на чердаке в бане и имело специальные сооружения для сушки солода. Однако слово *saļneica* в латгальском языке может иметь две этимологии: 1. от латышского слова *iesals* — ‘солод’ (латгал. *īsols*) образовалось название помещения для приготовления солода; и 2. от *sala* — комната, помещение, которое расположено и специально оборудовано на чердаке, в бане. В латгальском языке слово *saļneica*, возможно, закрепилось благодаря созвучию со словом

iesals — ‘солод’ и приобрело народную этимологию, мотивирующую название созвучием со словом ‘солод’.

Староверы Литвы мансарду тоже называют *сáлькой*: *Дом с салькай. Эта там салька для сваего выгоды* [Немченко 1968: 41]. Исследователь отмечает диалектную лексику русских говоров Литвы, общую с лексикой литовского языка. В литовском языке существуют слова, которые имеют общий корень с *сáлькой*: *salka, sálke, sálkos* — ‘комната под крышей’ [там же]. Мы можем предположить, что и эти слова восходят к польскому слову *salka*, что объясняется общим историческим прошлым двух государств Литвы и Польши.

В соседних псковских говорах *сáлька* не отмечается. Приведем из регионального этнолингвистического словаря [Большакова 2012: 86] номинативные параллели к слову *чердак* — ‘помещение между потолком и крышей жилой (реже — хозяйственной) постройки, используемое для хранения ненужных в данное время вещей, иногда для сушки белья’: *верѣх, гора, нáизб, подволок / подво́лка, пóтолок*, эти номинации имеют славянское происхождение, кроме слова *чердак*, которое пришло из тюркских языков [Фасмер 1986–1987 IV: 336].

Таким образом, этимология и ареал распространения слова *сáлька* позволяет отметить следующее:

1. первоисточником является слово германского происхождения *der Saal*;

2. в русские говоры слово пришло или из польского языка, или из польских говоров;

3. ареал распространения связан с западной языковой зоной, и в русских говорах Латгалии слово фиксируется в Прейльском, Краславском и Даугавпилсском районах. Слово отмечено в белорусском, латгальском и литовском языках, что, по всей вероятности, способствует сохранению данного диалектизма на территории Латгалии;

4. сохранение данной номинации в значении ‘чердака, мансарды’ в говоре староверов Латгалии происходит благодаря сохранению этого удобного и экономичного вида постройки до наших дней (см. фото).

## ЛИТЕРАТУРА

- Большакова Н. В. 2012 — *Традиционный быт псковских крестьян (Опыт регионального этнолингвистического словаря)*. Псков.
- Екабсонс Э. — Поляки и польские помещики на территории Латвии», [http://www.li.lv/index.php?option=com\\_content&task=view&id=100&Itemid=598&lang=ru](http://www.li.lv/index.php?option=com_content&task=view&id=100&Itemid=598&lang=ru)
- Заварина А. А. 1986 — *Русское население Восточной Латвии во 2-ой половине XIX – начале XX века. Историко-этнографический очерк*. Рига.
- Немченко В. Н. 1968 — Диалектная лексика русских старожильческих говоров Литвы, общая с лексикой литовского языка. (К вопросу о корневых диалектизмах). *Ученые записки, Материалы II диалектологической конференции*. Рига. Т. 92. 36–73.
- Семенова М. Ф. 1963 — *Материалы для словаря русских старожильческих говоров Прибалтики // Ученые записки*. Т. 51. Филологические науки. Вып. 8А. Рига (сокр.: МСГП).
- Словарь русских народных говоров*. 2002. СПб. Вып. 36 (сокр.: СРНГ).
- Словарь современного русского литературного языка*. 1956. М., Л. (сокр.: ССРЛЯ).
- Фасмер М. 1986–1987 — *Этимологический словарь русского языка*. М.
- Черных П. Я. 1999 — *Историко-этимологический словарь современного русского языка*. М.
- Этымалагічны слоўнік беларускай мовы*. 1978–2010. Мінск (сокр.: ЭСБМ).
- Языки народов СССР* 1966 — Индоевропейские языки. М. Т. 1. 156.
- Brückner A. 1985 — *Słownik Etymologiczny Języka Polskiego*. Warszawa.
- Doroszewski W. 1997 — *Słownik języka polskiego*. Warszawa. Т. 1–11 (сокр.: SJP).
- Karłowicz J. 1900–1911 — *Słownik gwar polskich*. Kraków. Т. 1–6.
- Lukaševičs V. 2011 — *Latgaliešu-latviešu vārdnīca. Vīna cylvāka specvuor-duojs*. Daugavpils.

ФОТОГРАФИИ



1. А. Заварина [1986: 172]. Начало XX в., Даугавпилсский район



2. Фотография автора, сделанная в апреле 2013 года  
в городе Даугавпилс

# ТРУДНОСТИ В ПРЕПОДАВАНИИ ВВОДНО-КОРРЕКТИВНОГО КУРСА ФОНЕТИКИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА РУССКОГОВОРЯЩИМ СТУДЕНТАМ (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)

Наталья Просунцова  
(Москва)

Ключевой задачей в построении учебного курса по практике английского языка для бакалавров и специалистов становится рациональное построение вводно-коррективного фонетического курса и продуманная интеграция его элементов в дальнейшее обучение. На преподавание начального фонетического курса русскоговорящим студентам переводческого факультета отведено около 30 часов с последующим зачетом по теоретическим и практическим основам пройденного. Впоследствии программа обучения переводчиков с английским языком как вторым не предполагает отдельного изучения аспекта фонетики.

Вводное занятие проводится по методике Ж. Б. Верениновой «Русский с английским акцентом». Суть методики состоит в произнесении русских словосочетаний и предложений согласно правилам чтения английского языка с отработкой позиционных особенностей английских звуков. Методика позволяет вызвать у студентов активный эмоциональный отклик и в полуигровой форме обсудить отличия английских гласных и согласных от их русских аналогов до введения теоретических основ классификации звуков [Веренинова 2010].

На данном материале студенты легко воспринимают особенности английского артикуляционного уклада. В отличие от русского уклада, при котором лицевые мышцы расслаблены, губы неплотно сомкнуты, а кончик языка опущен к нижней части полости рта, признаками английской артикуляционной базы являются следующие особенности: губы растянуты, создавая напряжение мышц, довольно плотно прижаты к зубам, кончик языка направлен к верхней части ротовой полости. Артикуляционный

уклад необходимо сохранять не только непосредственно во время речи, но и в «позиции молчания».

В процессе изучения теоретических основ, включающих классификацию гласных и согласных звуков в английском языке, внимание студентов обращается на артикуляционные различия и позицию органов речи при произнесении аналогичных звуков в двух языках. К примеру, яркое различие как в технике артикуляции, так и в звучании демонстрируют английский согласный [tʃ] и русский [ч]. Английский звук является апикальным и альвеолярно-палатальным, при его произнесении задействован напряженный кончик языка, а русский согласный относится к передненебным согласным, за счет чего звучит существенно мягче английского звука (для демонстрации и отработки разницы можно использовать упомянутый прием на примере словосочетания *чашка чаю* или [tʃ]ашка [tʃ]аю). Учащимся предоставляется возможность выступить в роли «исследователей», самостоятельно произнеся звуки, идентифицировать их различия и таким образом заполнить пробелы в теоретической классификации.

Вводно-коррективный фонетический курс предполагает ознакомление с основными тонами и мелодическими моделями английского языка. Чаще всего освещение данного материала логически построено от отдельных тонов (низкое падение, низкий подъем, высокое падение и т. д.) к мелодическим моделям в предложениях и текстах различного характера [Лукина 2006].

С помощью значительного количества упражнений на сопоставление слов русского и английского языка, сходных по звучанию, студентам снова представляется возможность применить на практике теоретические знания о классификационных различиях в звучании русских и английских согласных и гласных, а также, опираясь на свои знания о родном и изучаемом языке, под руководством преподавателя сформулировать и продемонстрировать разницу в высоте и амплитуде основных тонов.

При изучении базовых интонационных моделей английского языка студентам предлагается сравнить изучаемые конструкции с известными им интонационными конструкциями родного языка. Например, при сравнении интонационной конструкции (ИК) 1 со сходной английской моделью, включающей в себя низкое падение в качестве терминального тона, обучаемые характеризуют

звучание английской мелодики как более резкое и категоричное, с более выраженным падением.

Английская интонационная модель, о которой идет речь, выражена постепенно нисходящей ступенчатой шкалой с низким падением. Она формально характеризует повествовательное предложение или специальный вопрос, однако помимо этого может выражать следующие дополнительные значения: холодность, отстраненность, сдержанность, отсутствие эмоций. Если данная интонационная конструкция применяется к формулам вежливости, она выражает грубость, нежелание продолжать общение.

Необходимо упомянуть и о гендерных различиях в сфере фонетики, в особенности, просодии. В целом диапазон частоты основного тона (ЧОТ) в английском языке шире, чем в русском, кроме того, даже средняя ЧОТ отдельно взятого говорящего может быть выше при говорении на английском языке по сравнению с русским. Для русскоговорящих студентов женского пола работа с расширением собственного диапазона, как правило, не представляет больших трудностей. Это обусловлено как физиологическими данными, так и тем, что большинство преподавателей и дикторов учебных записей, прилагающихся к учебнику, также относятся к женскому полу, а значит, студентки достаточно легко копируют предложенные образцы. Несколько большие трудности испытывают обучающиеся представители мужского пола, которым было бы трудно опираться на женскую модель.

К примеру, женщины часто применяют восходящий и неполный восходящий тон для демонстрации вежливости и доброжелательности, однако мужчины часто принимают эту модель за проявление слабости и неуверенности [Lakoff 2004; Tannen 2001]. Представители мужского пола, изучив элементы гендерных стереотипов в просодии, в свою очередь, получают возможность адекватно оценивать коммуникативный замысел собеседника того или иного пола.

Освещение основ гендерных стереотипов помогает студентам осуществить сознательный отбор определенных интонационных моделей для достижения необходимого воздействия посредством коммуникации.

С учетом будущей специальности обучающихся на переводческом факультете, в фонетический курс включены упражнения,

направленные на совершенствование фонетических и развитие переводческих навыков.

Программа данного курса не предусматривает изучения фонетики в дальнейшем в качестве отдельного аспекта или предмета, поэтому существует необходимость включения фонетических элементов в ежедневный процесс обучения в виде минимальной фонетической зарядки в начале занятия, заданий на произведение интонационной разметки тонов и пауз в тексте текущей тематики, подготовленного чтения произведенной разметки в тексте, а также в виде постоянного фонетического самоконтроля и контроля со стороны преподавателя.

Поэтапное построение (звук–тон–мелодика) вводно-коррективного фонетического курса английского языка, его интегрированность в дальнейший процесс обучения и связь с развитием других навыков, позволяют сформировать у обучаемых определенный репертуар фонетических средств, при помощи которых они могут, не прибегая к автоматической имитации, осознанно построить высказывание, соответствующее фонетическим законам английского языка и выражающее определенное коммуникативное намерение.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Веренинова Ж. Б. 2010 — Русский с английским акцентом или “пэ в брѳв, э в гла:z” (к методике преподавания фонетики английского языка). *Вестник МГЛУ*. М. Вып. 1 (580). 205–218.
- Лукина Н. Д. 2006 — *Практический курс фонетики английского языка*. М.
- Lakoff R. 2004 — *Language and woman's place. Text and commentaries*. London.
- Tannen D. 2001 — *You just don't understand: women and men in conversation*. NY.

# РУССКИЕ КОНВЕРБЫ ПРЕДШЕСТВОВАНИЯ И ИХ АНГЛИЙСКИЕ ЭКВИВАЛЕНТЫ

Юлия Ремизова  
(Санкт-Петербург)

## Вступительные замечания

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы проанализировать конвербы со значением предшествования в рус. яз. и установить их английские эквиваленты.

Речь идет о конструкциях следующего типа (выделены жирным шрифтом):

- (1) **Приехав** к месту своего служения, Степан Аркадьич <...> *прошел в свой маленький кабинет* <...>

Ситуация P<sub>1</sub>, выраженная конвербом *приехав*, предшествует ситуации P<sub>2</sub>, выраженной финитным глаголом главной клаузы.

Основными методами являются лингвистическое описание и метод параллельных текстов. Материалом статьи послужили примеры из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и их переводы: первый английский пример (') взят из перевода К. Гарнетт, второй (") — из перевода А. и Л. Мод.

Конвербы представляют собой нефинитные глагольные формы, выполняющие адвербиальную функцию и подчиняющиеся финитным глаголам [Haspelmath 1995: 3]. Они выражают таксисные отношения между действиями (одновременность / разновременность) в полипредикативных конструкциях, формируя ядро функционально-семантического поля зависимого таксиса.

В рус. яз. конвербы представлены деепричастиями, в англ. яз. — причастиями на *-ing*. В англ. яз. существуют также близкие, но не тождественные конструкции: зависимые клаузы с причастием прошедшего времени (*visited by one of his strange bursts of philosophy*), абсолютные конструкции (*curiosity overcoming his natural shrinking*) и аугментированные герундии (*after filling his mouth with bread*). От конвербов они отличаются своими синтаксическими свойствами, но являются эквивалентами в плане семантики,

что и демонстрируют английские переводы анализируемых примеров.

### Основные английские соответствия русским конвербам предшествования

В примере (1) совершенный вид русского конверба и предельность глагола, от которого он образован, указывают на временную ограниченность действия Р<sub>1</sub> и предшествование таксисной ситуации. На англ. яз. это предложение передается двумя способами: аугментированным герундием (1') и перфектным конвербом (1'').

(1') *On reaching the offices of the board, Stephan Arkadyevitch <...> went into his little private room <...>*

(1'') *Having arrived at his destination, Oblonsky <...> entered his little private room <...>*

В англ. яз. глаголы *reach* и *arrive* лексически не являются ограничительно-длительными по способу действия, поэтому в переводах это значение маркируется грамматически. В (1') актуализируется собственно таксисная семантика, тогда как в (1'') — перфектная.

Конверб примера (2) *встряхнув (латок)* образован от семельфактива *встряхнуть*:

(2) *<...> и, встряхнув платок, чувствуя себя чистым <...> вышел <...> в столовую, где уже ждал его кофе <...>*

(2') *<...> and shaking out his handkerchief, feeling himself clean <...> he walked <...> into the dining-room, where coffee was already waiting for him <...>*

(2'') *<...> he shook out his handkerchief, and feeling clean <...> went with a slight spring in each step into the dining-room where his coffee stood ready.*

В (2') была выбрана конструкция с конвербом, в (2'') — финитная форма, которая относится к независимому таксису и выражает последовательность действий. В (2') используется простой конверб, потому что в лексическое значение глагола *shake out*, от которого он образован, уже входит ограниченная длительность.

Пример (3) представляет собой ситуацию, когда значение одновременности или разновременности ситуации Р<sub>1</sub> нерелевантно для контекста.

- (3) *И еще раз **погладив** ее плечико, он поцеловал ее в корни волос, в шею и отпустил ее.*
- (3') *And still **stroking** her little shoulder, he kissed her on the roots of her hair and neck, and let her go.*
- (3'') *<...> and **stroking** her shoulder he kissed her hair at the roots and her neck, and let her go.*

Конверб *погладив* образован от итеративного глагола, при этом он подчиняется финитному глаголу-семельфактиву: таксисное значение здесь можно трактовать как мгновенную одновременность. Поэтому в переводах использован простой конверб. В (3') семантика мгновенной одновременности подчеркнута зависимым наречием *still*.

В примере (4) конверб *заметив* образован от моментального глагола, чем и обусловлен выбор эквивалентов переводчиками:

- (4) *И не думай, — прибавил он, **заметив** на лице Облонского недовольное выражение, — чтоб я не оценил твоего выбора.*
- (4') *— And don't imagine, he added, **detecting** a look of dissatisfaction on Oblonsky's face, that I shan't appreciate your choice.*
- (4'') *— Don't think that I do not appreciate your choice, he added, **noticing** a dissatisfied look on Oblonsky's face.*

В обоих английских переводах используются простые конвербы — *detecting* и *noticing*. Таксисное значение предшествования осложнено причинным, а глагол *заметить* и его английские соответствия *detect* и *notice* здесь будут относиться к глаголам достижения по вендлеровским классам. В данном случае они указывают не на начало деятельности, а на начало состояния. Таксисная ситуация  $P_1$  предшествует главной  $P_2$  и заканчивается только потому что само действие — *замечать* — является мгновенным, но обеспечивает начало и продолжение состояния, что и влияет на выбор простых конвербов в переводе. В рус. яз. также возможна замена на конверб несовершенного вида без существенного изменения смысла высказывания: *замечая на лице Облонского*. Следовательно, эти конвербы можно интерпретировать как имеющие значение хронологической неопределенности [Краве 2010: 128].

В примере (5) представлено неполное предложение, взятое из диалоговой речи романа. В нем отсутствует главная часть, но содержится зависимая с конвербом:

(5) — *Я только хочу сказать, что, **подав надежду** одному...*

(5') — *I only want to say that **to raise hopes**...*

(5'') — *I wish to say that **having given hopes** to one...*

Конвербы, являясь копредикатами, чаще встречаются в нарративе, чем в диалоге. Несмотря на неполноту предложения и отсутствия главного глагола, значение конструкции с конвербом *подав* интерпретируется как предшествование, осложненное причинными связями. В англ. яз. эквивалент предельного глагола *подать* — *give* может выступать как в прогрессиве, так и в перфекте. Поэтому в переводе (5'') семантика завершенности маркируется за счет аналитической перфектной формы *having given*. В примере (5') конструкция с конвербом заменяется нефинитной — инфинитивом *to raise (hopes)*. Переводческая замена связана с семантической и синтаксической неполнотой фразы в языке-источнике, что осложняет установление ее значения. Переводчик уловил дополнительный оттенок отношений обусловленности, но трактовал их как значения цели или причины, которые в англ. яз. могут быть выражены инфинитивом. Однако его функции не совпадают с конвербиальными.

### Выводы

При переводе русских конвербов на англ. яз. большое значение имеет аспектуальная и семантическая характеристики глаголов таксисной пары.

Русские конвербы совершенного вида со значением предшествования передаются на английский язык:

1) конвербами (*встряхнув платок* — *shaking out his handkerchief*);

2) осложненными герундиями (*прочтя последнюю статью профессора* — *on reading the professor's last article* — *after reading the professor's last article*);

3) перфектными конвербами (*приехав к месту своего служения* — *having arrived at his destination*);

4) финитными конструкциями (*окончив письма* — *when he had finished his letters*);

5) девербативами (*обдумав* — *on second thought* — *on reflection*).

## ИСТОЧНИКИ

- Толстой Л. Н. 1878 — Анна Каренина. М.  
Tolstoy L. 1901 — Anna Karenina. Translated by Constance Garnett.  
Tolstoy L. 1918 — Anna Karenina. Translated by Aylmer and Louise Maude.  
Oxford.

## ЛИТЕРАТУРА

- Haspelmath M. 1995 — The converb as a cross-linguistically valid category.  
*Converbs in Cross-Linguistic Perspective*. Berlin; New York. 1–56.  
Krave M. F. 2010 — *Converbs in contrast: Russian converb constructions  
and their English and Norwegian counterparts*. Oslo.

ТЕОРИЯ И ПРАГМАТИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ  
ДИАКРИТИЧЕСКИХ ЗНАКОВ  
В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ГРАММАТИЧЕСКИХ  
СТАТЬЯХ И СТАРОПЕЧАТНЫХ ИЗДАНИЯХ  
XVI ВЕКА

Евгений Соколов  
(Санкт-Петербург)

Восточнославянские графико-орфографические сочинения начала и середины XVI века [Ягич 1885–1895: 634] по набору представленных в них рекомендаций образуют сбивчивую и противоречивую картину. Какие-то встречающиеся в них советы берут начало во времена активного действия процесса второго южнославянского влияния и не отличаются от «южнославянских» или «архаизированных» написаний, рассмотренных в работах Б. А. Ларина [Ларин 2005: 301–302] и М. Г. Гальченко [Гальченко 2000: 123–152], какие-то, напротив, оказываются позднейшими измышлениями. Охватить всю их совокупность в настоящей статье не представляется возможным, поскольку материал их не образует согласованной системы.

Особо пестрым и многообразным обычно оказывается в таких сочинениях раздел, посвященный надстрочным знакам. Пестрота эта, впрочем, абсолютно не упорядочена, а знаки множатся от руководства к руководству. В настоящей статье мы проследим на примере некоторых памятников, как в интересующее нас время обстоит дело с применением диакритики на практике.

**Издания Швайпольта Фиоля**

Октоих и Часосолов Швайпольта Фиоля, самые ранние из рассматриваемых текстов, хорошо сохраняют черты второго южнославянского влияния, имеющего ряд частных признаков, отсутствующих в более поздних памятниках грецизированного кириллического письма. Узус печатных текстов Швайпольта Фиоля имеет смысл сравнивать именно с чертами второго южнославянского влияния, подробно описанными М. Г. Гальченко на рукописном

материале [Гальченко 2000: 123–152]. Активно используются Фиолем кавыка и звательце, оба знака у него тождественны по функциям и ставятся над начальным гласным либо над вторым гласным при зиянии:

*Пийѣ, и ѿѿл, вѣспѣлѣма*, [Октоих 1491: Л. 2 об.] *рѣзѣлѣици* [Часослов 1491: Л. 24 об.].

Оксия ставится на любом слоге кроме конечного: *вѣноу* [там же].

Вария ставится на конечном слоге: *ѿпоустѣвѣлѣ* [там же: Л. 27].

Иссо является совмещением звательца с оксией: *ѿстѣнна, ѣмоу* [там же: Л. 26].

Камора встречается чаще всего на последнем слоге: *вѣнмѣ, мѣѣ* [там же: Л. 24 об.].

Акцентуация отдельных слов в изданиях Фиоля крайне нерегулярна, и множество форм остаются неакцентуированными.

Кендема является одним из первых надстрочных знаков, перенятых из употребления южнославянских оригиналов [Гальченко 2000: 134], и еще раз подчеркивает южнославянский характер графики изданий Фиоля.

Паерок [там же: 142], употребляемый в стечении группы согласных, является важным признаком второго южнославянского влияния: *ѿдрѣл, рѣзѣлѣици* [Часослов 1491: Л. 24 об.].

Титло (обычное, буквенное) употребляется у Фиоля для сокращения как *potinuit sacrorum*, так и профанных слов, скажем, местоимений: *Вечерѣлѣицимѣтѣ. Прѣимѣстѣициѣ. <...> вѣсѣрѣиѣ* [Октоих 1491: Л. 1].

### Библия Скорины

В Библии Франциска Скорины надстрочные знаки и их комбинации используются самобытно.

Паерок указывает на наличие этимологического редуцированного в стечении согласных: *ѿѿѿмѣ* [Скорина 1517: Л. 11].

Звательце маркирует начало слова или зияние внутри слова, причем постановка надстрочного знака над второй гласной буквой при зиянии весьма своеобразна. В середине слова над гласной в такой позиции последовательно ставится звательце, иногда совмещенное с силой: *рѣзѣлѣициѣ, вѣѣмоу, ѿѿѿмѣтѣ* [там же: Л. 10]. В конце слова, напротив, звательце над второй гласной обычно

не ставится, зато с большой регулярностью ставится знак ударения: *попѣвѣннѣ, ѿбѣсѣ, зѣмлѣнѣ* [Скорина 1517: Л. 10].

Примечательно, что в случае окончания слова зиянием со второй буквой «сть» наиболее распространены два находящихся в отношениях дополнительной дистрибуции варианта. Первый — постановка над узким вариантом буквы «сть» (в шрифте Скорины — знак, напоминающий греческий эпсилон, ε) знака силы: *ѿскрѣннѣ, кылнѣ, зѣленнѣ, ѿпнѣнѣ* [там же: Л. 9 об.].

Другой вариант — написание на втором месте в зиянии в морфологически (а иногда и лексически) одинаковых с описанными выше формах широкой буквы «сть», но без силы: *пѣдѣвѣтѣ, дѣнѣще, зѣленѣ* [там же].

Здесь силу можно считать графом, то есть дифференциальным признаком, но различающим не разные графемы, а варианты одной.

Примечательно и то, что часто ударение в тексте Библии Скорины может стоять на слоге, который трудно заподозрить в ударенности, даже на двух слогах в одном слове: *ѿнезѣйсѣ* [там же: Л. 9], латинское и греческое *Genéseos, Γενέσεως, Мѣсѣсѣ* [там же], при греческом *Μουσήσ*.

Наличие ударения характерно для «и» в окончании полных прилагательных и порядковых числительных: *вторѣннѣ, третѣннѣ, пѣтѣннѣ* [там же: Л. 9 об.], *пѣтѣннѣ* [там же: Л. 10].

Возможно, вария здесь — специальный граф, различающий неслоговой вариант «и» от слогового, который такого графа в виде ударения не имеет, причем даже на потенциально ударенных слогах: *пѣзѣманнѣ, свѣтѣврѣннѣ* [там же].

Итак, употребление конечного «и» с вариет для обозначения йота можно с определенной осторожностью считать неографизмом Скорины. Важно, что в Библии Скорины надстрочная диакритика реализует принцип антистиха, графического различения омофоничных форм: *Пѣобѣразу кѣжнѣ свѣтѣврѣннѣ ѿ, мужа ѿжѣннѣ свѣтѣврѣннѣ ѿжѣ* [там же: Л. 10–10 об.]. Такие же правила различения подобных форм действуют в современном церковнославянском языке [Изотов 2007: 21]. Итак, для Библии Франциска Скорины характерно стремление к системному применению надстрочных знаков.

### Лицевой Летописный Свод

Для изученных нами частей *Лицевого Летописного Свода* характерны следующие черты:

1. Сдержанная тенденция к упорядочению употребления отдельных графических приемов;
2. Несмотря на это, широкая вариативность дублетных приемов;
3. Наблюдается процесс стандартизации, замедляемый традицией.

### Московский Апостол Ивана Федорова 1564 года

В Апостоле 1564 года наблюдается процесс, который можно назвать сакрализацией титла: титлованные написания тяготеют к обозначению в основном *nominum sacrorum*, которые под титлами могут даже не сокращаться, что заметно в написании в тексте Деяний полного имени *и́ѡ́нна* с титлом над буквой омега. М. Г. Гальченко, утверждает, что традиция противопоставления через титло чистого нечистому будто бы идет со времен второго южнославянского влияния [Гальченко 2006: 358]. Мы же наблюдали даже в столь подробно отражающих результаты второго южнославянского влияния текстах, как издания Швайпольта Фиоля, титлование слов, вовсе не обладающих сакральным значением или чистотой (к примеру, местоимения «*нашии*» *нѣѡ*, слово «*смерть*» в контексте *нѣсмертьѣсмертви* [Октоих 1491: Л. 1 об.], где «смерть» выступает антагонистом попирающего ее Бога, т. е. понятием явно нечистым). Следовательно, процесс окончательного закрепления титла за сакральными именами нельзя связывать лишь со вторым южнославянским влиянием.

Необходимо отметить регулярность употребления надстрочных знаков в Апостоле 1564 года, что можно считать развитием тенденции, свойственной еще печатнику Скорине и писцам Лицевого Свода.

В целом, соотношение попыток нормирования, фиксируемых рукописными руководствами, и реального использования знаков в текстах, можно сформулировать так:

1. рукописные орфографические руководства XVI столетия значительное, если не основное, внимание уделяют употреблению надстрочных знаков. При этом употребление этих знаков, во-первых, сильно различается от руководства к руководству, во-вторых, оказывается неудобопонятным, в-третьих, заметно

превышает количество знаков, в действительности употребляемых на письме.

2. В рассмотренных нами текстах репертуар надстрочных знаков существенно ограничен. Следовательно, практика употребления опережает теорию, становясь последовательнее и логичнее, чем сами грамматические предписания.

Из сказанного можно сделать вывод о том, что именно практика, а не переусложненная и насыщенная оторванными от реальности умствованиями составителей грамматическая теория XVI века была тем фундаментом, на котором развивалось в дальнейшем церковнославянское правописание, а позже — и его преемница, гражданская русская орфография.

## ИСТОЧНИКИ

- Октоих 1491 — *Октоих Швайпольта Фиоля*. Краков.  
Скорина 1517–1518 — *Библия Франциска Скорины*. Прага.  
Часослов 1491 — *Часослов Швайпольта Фиоля*. Краков.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гальченко М. Г. 2000 — О времени появления и характере распространения ряда графико-орфографических признаков второго южнославянского влияния в древнерусских рукописях конца XIV – первой половины XV вв. *Лингвистическое источниковедение и история русского языка. Сб. статей*. М.
- Гальченко М. Г. 2006 — Челобитная инока Савватия Государю Алексею Михайловичу. *Лингвистическое источниковедение и история русского языка*. М.
- Изотов А. И. 2007 — *Старославянский и церковнославянский языки. Грамматика, упражнения, тексты*. М.
- Ларин Б. А. 2005 — *Лекции по истории русского литературного языка [X – сер. XVIII вв.]*. СПб.
- Ягич И. В. 1885–1895 — Книга Константина Философа и грамматика о письменех. *Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке*. СПб. Т. 1.

# ФОРМАНТНЫЕ ПЕРЕХОДЫ И ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ АРТИКУЛЯЦИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКИХ И ЛАТЫШСКИХ СОНАНТОВ)

Яна Таперте  
(Рига)

Характеризуя место образования согласного, в некоторых случаях важно учитывать не только основную, но и дополнительную артикуляцию. Одним из таких случаев является наличие в языке фонологического противопоставления согласных по признаку твердости/мягкости. При образовании мягких, или палатализованных, согласных основная артикуляция сопровождается дополнительным сближением средней части спинки языка с твердым небом<sup>1</sup>. Мягкие согласные, за некоторыми исключениями, противопоставляются соответствующим твердым — согласным того же места образования, но без дополнительной артикуляции. В русском языке твердые согласные, как правило, веляризируются, т. е. имеют дополнительную артикуляцию, которая состоит в сближении задней части спинки языка с мягким небом [Касаткин 2008: 42–43]<sup>2, 3</sup>, однако веляризация русским согласным свойственна в разной степени. В контексте настоящего исследования важно, что наиболее сильной веляризацией отличается латеральный сонант [ɲ]<sup>4</sup>, а наименьшей — носовой сонант [ŋ] [там же: 43].

В системе латышского консонантизма отсутствует корреляция по твердости/мягкости, однако насчитывается пять собственно

---

<sup>1</sup> Исключение в русском языке составляет собственно палатальный [j], для которого эта артикуляция является основной.

<sup>2</sup> Здесь исключение составляют собственно велярные [k; g; x].

<sup>3</sup> С точки зрения типологии, контраст палатализованных и веляризованных согласных достаточно редкое явление: гораздо чаще палатализованные согласные противопоставляются нейтральным, немаркированным согласным [Кодзасов, Кривнова 2001: 446].

<sup>4</sup> В статье используются знаки транскрипции международного фонетического алфавита (см. [САРА 1999]).

палатальных, или среднеязычных, согласных [j; c; ʝ; ʎ; ɲ], при артикуляции которых средняя часть спинки языка соприкасается (при образовании смычных) или сближается (при образовании щелевых) с твердым небом [Laua 1997]. В данном случае наибольший интерес для нас представляют последние два согласных из этого ряда — латеральный щелевой сонант [ʎ] и носовой смычный сонант [ɲ], а также переднеязычные сонанты соответствующего способа образования: альвеолярный (согласно [Laua 1997]) или зубной (согласно [Grigorjevs 2012]) латерал [l] и зубной носовой [ɲ].

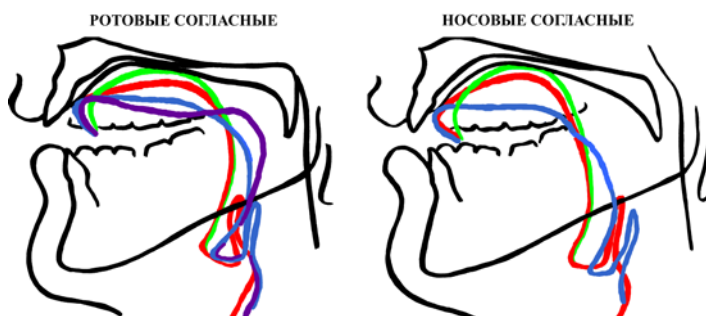


Рис. 1. Схема артикуляции ротовых и носовых язычных согласных: синий цвет — зубной согласный без дополнительной артикуляции, фиолетовый цвет — веляризованный зубной согласный, красный цвет — палатализованный зубной согласный, зеленый цвет — палатальный согласный.

Различия в положении языка при произнесении нейтрального переднеязычного согласного, переднеязычного согласного с дополнительной артикуляцией палатализации или веляризации и палатального согласного (рис. 1) приводят к изменению объема и формы резонансных полостей речевого тракта. Цель настоящего исследования сопоставить характеристики формантных переходов гласных в соседстве с русскими палатализованными сонантами [l; ɲ] и зубными [ʎ; ɲ] с соответствующими характеристиками латвийских согласных палатальных [ʎ; ɲ], зубного/альвеолярного [l] и зубного [ɲ] и определить, влияют ли на данный акустический параметр описанные выше артикуляционные различия.

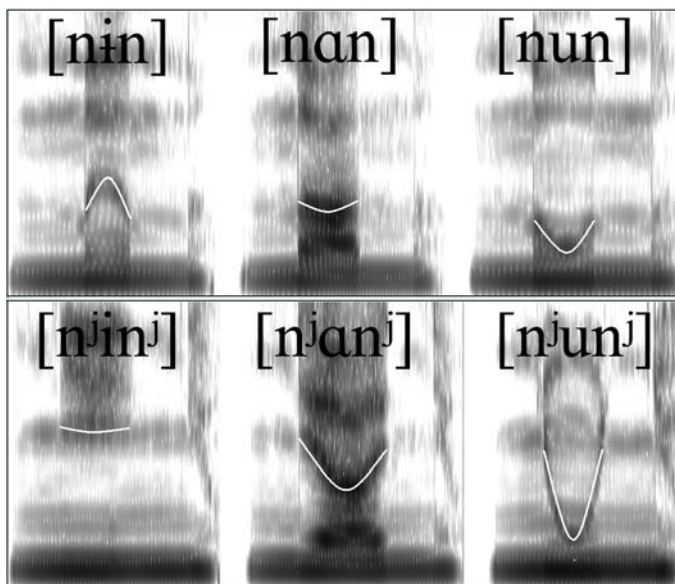


Рис. 2. Динамические спектрограммы русских носовых сонантов [n; nʲ] в слогах структуры CVC с гласными [i/i; a; u] в произношении R2. Белой линией обозначена вторая форманта (F2) гласных.

Как известно, информация о месте образования согласного содержится как в его собственном спектре, так и в спектре соседних гласных, а именно в их формантных переходах. Форманты представляют собой области концентрации энергии в спектре гласного, обусловленные резонансными свойствами речевого тракта. Формантные переходы — изменения формантной структуры гласного на стыке с согласным — отражают «перестройку артикуляторов и соответствующие изменения в форме речевого тракта» [Кодзасов, Кривнова 2001: 140] и обнаруживают, таким образом, тесную связь с местом образования согласного. Наибольшее значение при этом имеют переходы второй форманты (F2; см. рис. 2), т. к. ее частота определяется объемом и формой ротового резонатора.

Ключевым понятием при описании формантных переходов (в частности, переходов F2) является акустический локус. Под локусом понимается определенный диапазон частот в спек-

ре согласного, в сторону которого изменяется частота F2 гласного. Изначально предполагалось, что локус согласного определяется исключительно местом образования последнего и не зависит от качества гласного [Delattre et al. 1955]. Позже, однако, было установлено (см., напр., [Fruchter, Sussman 2007; Krull 1989; Sussman et al. 1991]), что локус неразрывно связан с характеристиками гласного и, по сути, представляет собой линейную функцию частоты F2 его стационарного участка. Измерив частоту F2 на стационарном и переходном участке нескольких разных гласных в фонетическом окружении одного и того же согласного и отложив на координатной плоскости полученные значения (первые — по оси *x*, вторые — по оси *y*), можно получить множество точек (локусов), связанных отношениями линейной регрессии. Уравнение прямой, проведенной через полученные точки, называют уравнением локуса:  $F2_{\text{переход}} = k \cdot F2_{\text{стац}} + c$ , где  $F2_{\text{переход}}$  — частота F2 на переходном участке гласного (зависимая переменная),  $F2_{\text{стац}}$  — частота F2 на стационарном участке гласного (независимая переменная),  $k$  — коэффициент регрессии<sup>5</sup>,  $c$  — точка пересечения линии регрессии и оси *y*.

Установлено, что константы  $c$  и  $k$  из уравнения локуса систематически варьируются в зависимости от места образования согласного, причем данная закономерность наблюдается среди согласных разных способов образования [Sussman, Shore 1996]:

- высокое значение  $k$  и низкое значение  $c$  говорит об изменчивом локусе согласного и наличии сильной коартикуляции между гласным и согласным (качество согласного сильно зависит от качества гласного);
- низкое значение  $k$  и высокое значение  $c$  говорит о стабильном локусе согласного и наличии слабой коартикуляции между гласным и согласным (качество согласного мало зависит от качества гласного).

Связь коэффициента регрессии и степени коартикуляции легко объяснима. Малый наклон линии регрессии (высокое — близкое или несколько превышающее 1,0 — значение  $k$ ), который, как правило, сопровождается низким значением  $c$ , означает близость значений частоты F2 на переходном и стационарном участке глас-

<sup>5</sup> Определяется величиной наклона линии регрессии: чем больше наклон, тем меньше коэффициент регрессии, и наоборот.

ного, что указывает на сравнительно небольшие изменения в положении языка при переходе от согласного к гласному. Большой наклон линии регрессии ( $0 < k \ll 1,0$ ), обычно сопровождающийся относительно высоким значением  $c$ , в свою очередь, говорит о том, что значения частоты F2 гласного на переходном и стационарном участке сильно различаются, следовательно, первые определяются, главным образом, местом образования согласного и в меньшей степени зависят от качества гласного. Как показывают наблюдения в разных языках, второй случай характерен для зубных, альвеолярных и палатальных согласных (см., напр., [Everett 2008; Grigorjevs 2012; Ķeirane, Indričāne 2012; Sussman et al. 1991]), поскольку их артикуляция требует особенно точного положения языка, в то время как при произнесении губных и велярных согласных допускается большая вариативность язычной артикуляции, и язык может «подстраиваться» под артикуляцию последующего гласного [Ķeirane, Indričāne 2012: 43]. Таким образом, уравнения локуса и их графики позволяют выявить универсальные модели коартикуляции, характерные для согласных определенного места образования, но, в то же время, они отражают и специфические черты звуков конкретного языка [Everett 2008].

Материалом настоящего исследования послужила запись речи 8 информантов-женщин в возрасте 26–50 лет — 4 носителей латышского языка и 4 носителей русского языка (жителей Латвии)<sup>6</sup>. Запись проводилась в Фонетической лаборатории факультета гуманитарных наук Латвийского университета. Исследовались начальные согласные в изолированно произнесенных закрытых слогах структуры CVC, где C — один из сонантов, а V — один из гласных ([a; ɔ; u; i; e; æ] — в слогах с латышскими сонантами, [a; o; u; i; e] — в слогах с русскими сонантами). Каждый слог был зачитан информантом три раза; таким образом, всего проанализировано 528 согласных. Измерения формантных частот выполнены в программе Praat v5.3.35 [Voersma, Weenink 2012].

На рисунках 3 и 4 представлены уравнения локуса для русских и латышских сонантов. В таблице 1 приведены средние и индивидуальные значения коэффициента регрессии ( $k$ ) и точки пересечения линии регрессии и оси  $y$  ( $c$ ); эти же данные пред-

<sup>6</sup> Далее в тексте: R1–R4 — русские информанты, L1–L4 — латышские информанты.

ставлены графически (рис. 5) на координатной плоскости, где по оси  $x$  отложены значения  $k$ , а по оси  $y$  — значения  $c$ .

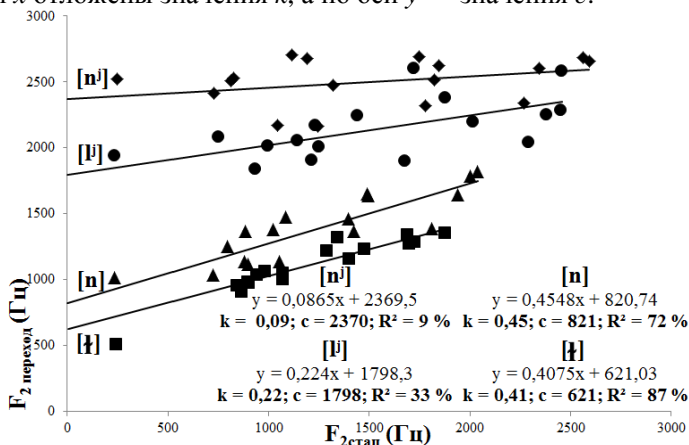


Рис. 3. Уравнения локуса для русских сонантов (общие данные). Для каждого согласного указаны константы  $k$  и  $c$ , а также коэффициент детерминации  $R^{27}$ .

Данные, полученные в рамках настоящей работы (рис. 3–4, табл. 1), не противоречат результатам других исследований: в целом все рассмотренные согласные отличаются довольно высокими значениями  $c$  ( $c_{\min} = 536$  Гц) и низкими значениями  $k$  ( $k_{\max} = 0,52$ ). Взаиморасположение линий регрессии на координатной плоскости (рис. 3–4) и точек на графике локуса (рис. 5) для русских и латышских согласных совпадает: средние значения  $c$  увеличиваются в порядке  $[l]/[l] < [n] < [lʲ]/[lʲ] < [nʲ]/[nʲ]$ , средние значения  $k$  — в порядке  $[nʲ]/[nʲ] < [lʲ]/[lʲ] < [l]/[l] < [n]$ . Последняя закономерность, однако, не всегда сохраняется в индивидуальных данных. Так, значения  $k$  для латышских  $[n]$ ;  $[l]$ ;  $[lʲ]$  в целом различаются незначительно, и в речи отдельных информантов их последовательность может быть разной. В случае русских сонантов по этому показателю противопоставлены, в первую очередь, твердые  $[n]$ ;  $[l]$  и мягкие  $[nʲ]$ ;  $[lʲ]$ ; в индивидуальных данных различия наблюдаются только внутри этих групп, в то время как основной контраст твердых и мягких сохраняется всегда.

<sup>7</sup> Показывает, какая доля значений зависимой переменной ( $F_{2\text{переход}}$ ) объясняется полученным уравнением регрессии.

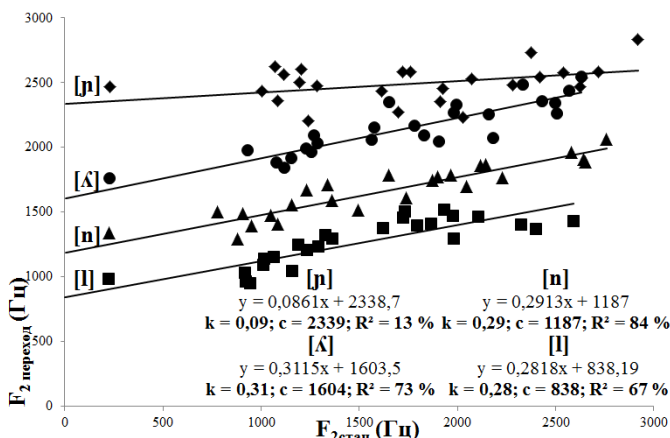


Рис. 4. Уравнения локуса для латышских сонантов (общие данные). Для каждого согласного указаны константы  $k$  и  $c$ , а также коэффициент детерминации  $R^2$ .

Согласный	[n] (рус.)		[r]		[r̄]		[n̄]	
Общие данные	0,45	821	0,41	621	0,22	1798	0,09	2370
R1	0,52	672	0,37	668	0,36	1785	0,12	2400
R2	0,42	990	0,46	611	0,22	1802	0,06	2539
R3	0,31	851	0,43	536	0,13	1724	0,16	1997
R4	0,43	967	0,39	642	0,06	2116	0,08	2459
Согласный	[n] (лтш.)		[l]		[Δ]		[p]	
Общие данные	0,29	1187	0,28	838	0,31	1604	0,09	2339
L1	0,25	1349	0,25	891	0,37	1615	0,18	2274
L2	0,32	1079	0,32	862	0,34	1554	0,07	2404
L3	0,29	1127	0,21	778	0,26	1681	0,11	2215
L4	0,28	1248	0,28	775	0,24	1653	0,07	2257

Табл. 1. Значения коэффициента регрессии (левая колонка) и точки пересечения линии регрессии и оси  $y$  (правая колонка, Гц) для русских и латышских сонантов (общие и индивидуальные данные).

Русские мягкие согласные [nʲ; lʲ] по значениям  $k$  и  $c$  близки латышским палатальным [ɲ; ʎ]. При этом наибольшее сходство наблюдается между носовыми сонантами (рис. 5), в то время как характеристики обоих латералов отличаются исключительной вариативностью. Низкие значения  $k$  (0,06–0,36 для русских, 0,07–0,37 — для латышских сонантов) свидетельствуют о слабой коартикуляции между гласным и согласным. В данном случае правильнее говорить о влиянии согласного на гласный, а не наоборот: независимо от качества гласного его вторая форманта направлена в зону высоких частот, на что указывают высокие значения  $c$  — 1724–2459 Гц для русских и 1615–2274 Гц для латышских сонантов. Таким образом, в случае зубных палатализованных согласных дополнительная артикуляция оказывает решающее влияние на переходный участок F2 гласного, и по данному параметру они сопоставимы с латышскими согласными палатального, а не зубного места образования.

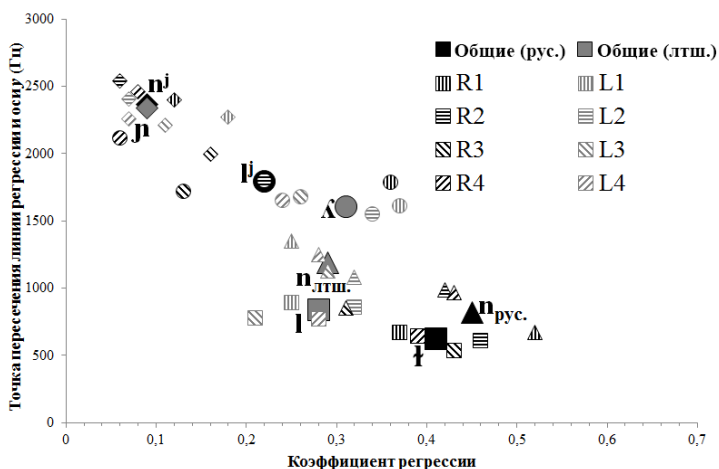


Рис. 5. График локуса для русских и латышских сонантов (общие и индивидуальные данные).

Параметры русских твердых сонантов [n; l] также существенно отличаются от параметров соответствующих латышских сонантов [n; l]. Для русских согласных характерны более высокие значения  $k$  (0,31–0,52 vs. 0,21–0,32) и более низкие значения  $c$  (536–967 Гц vs. 775–1349 Гц), при этом различия сохраняются как

на уровне общих, так и на уровне индивидуальных данных (рис. 5). Полученные результаты вполне согласуются с положением о том, что русские [n; ɲ] от соответствующих латышских сонантов отличается наличием веляризации, за счет которой, во-первых, в целом понижается локус частот F2 (пониженные значения *c*) и, во-вторых, усиливается коартикуляция между гласным и согласным: бóльшая степень веляризации характерна для сонантов в окружении гласных заднего ряда, меньшая — для сонантов в окружении гласных переднего ряда. Примечательно, что в данном случае различия между русскими [ɲ] и [n] незначительны и указывают на несколько более сильную коартикуляцию между гласным и носовым сонантом, чем между гласным и латералом, хотя, учитывая бóльшую степень веляризации последнего, следовало бы ожидать обратного результата. Для того, чтобы установить, является ли данная особенность [n] постоянной или характерна лишь для произношения отдельных информантов, необходимы исследования с привлечением более обширного материала. Следует отметить, что в целом именно за счет изменения характеристик русских твердых сонантов увеличивается их контраст с соответствующими мягкими, которые, как уже упоминалось, по своим параметрам близки латышским палатальным [ʎ; j].

Согласно результатам проведенного исследования, уравнения локуса вполне наглядно демонстрируют влияние дополнительной артикуляции согласных на переходы F2 примыкающих гласных, однако оказываются неэффективными для разграничения палатализованных и палатальных согласных. Для более подробных выводов необходимо привлечь к анализу бóльшее количество данных (в том числе по согласным других способов образования), а также провести электропалатографическое исследование для более точного соотношения акустических характеристик согласных с их артикуляцией.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Касаткин Л. Л. 2008 — *Современный русский язык. Фонетика*. М.  
Кодзасов С. В., Кривнова О. Ф. 2001 — *Общая фонетика*. М.  
Boersma P., Weenink D. 2012 — *Praat: Doing phonetics by computer* (Version 5.3.35) [Computer software]: <http://www.praat.org>

- CAIPA 1999 — Corporate Author International Phonetic Association. *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*. Cambridge.
- Čeirane S., Indričāne I. 2012 — Latviešu valodas troksneņu raksturojums pēc lokusa vienādojumiem. *Baltistica*, Vilnius. Vol. 47. № 1. 37–50.
- Delattre P. C., Liberman A. M., Cooper F. S. 1955 — Acoustic loci and transitional cues for consonants. *Journal of the Acoustical Society of America*. Melville. Vol. 27. № 4. 769–773.
- Fruchter D., Sussman H. 1997 — The perceptual relevance of locus equations. *The Journal of the Acoustical Society of America*. Melville, NY. Vol. 102. № 5. 2997–3008.
- Grigorjevs J. 2012 — Acoustic characteristics of the Latvian sonorants. *Baltistica*. Vilnius. Vol. 47. № 2. 267–292.
- Krull D. 1989 — Second formant locus patterns and consonant-vowel coarticulation in spontaneous speech. *PERILUS*. Stockholm. Vol. 10. 87–108.
- Laua A. 1997 — *Mūsdienu latviešu literārās valodas fonētika*. Rīga.
- Sussman H. M., McCaffrey H. A., Matthews S. A. 1991 — An investigation of locus equations as a source of relational invariance for stop place categorization. *The Journal of the Acoustical Society of America*. Melville, NY. Vol. 90. № 3. 1309–1325.
- Sussman H., Shore J. 1996 — Locus equations as phonetic descriptors of consonantal place of articulation. *Perception & Psychophysics*. Vol. 58. № 6. 936–946.

# ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ КАК СПОСОБ ОБНОВЛЕНИЯ ОБРАЗНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Фаина Тимошенко  
(Даугавпилс)

Многочисленные научные исследования поэтического языка способствовали формированию и закреплению в лингвистике понятий *поэтическая фразеология* и *поэтические фразеологизмы*.

Вопрос о существовании устойчивых лирических формул, составляющих стиховой фразеологический фонд, а также о возможности и даже необходимости их трансформации был поставлен еще в работах А. Н. Веселовского. Изучая и сравнивая произведения фольклора и художественной литературы, ученый отмечал, что каждое новое поколение наследует не только приемы и способы выражения накопленного ранее опыта, но и уже сложившиеся словесные формулы. Поскольку эти формулы обычно ассоциируются с уже устаревшими представлениями, их приходится изменять, чтобы выразить в них новое содержание [Веселовский 1989: 101–154].

Автор произведения в поисках новых форм выразительности при обращении к унаследованному поэтическому фонду имеет широкие возможности для обновления традиционных образов, которые регулируются лишь законами развития языка. В силу того, что поэтический язык — категория весьма специфическая, эти возможности представляются практически безграничными.

В отличие от узуальных, поэтические фразеологизмы обладают лишь относительной устойчивостью и воспроизводимостью: устойчивым, традиционным, в данном случае является образ, создаваемый стержневым компонентом<sup>1</sup>. Поэтому обновление как формы, так и содержания этих фразеологических единиц в первую очередь происходит исходя из лексико-семантической сочетаемо-

---

<sup>1</sup> Связано это с тем, что подобные выражения базируются на семантических универсалиях (архетипах): *любовь – вино, жизнь – путь, молодость – весна* и т. д.

сти опорного (стержневого) слова, а также на основе ассоциативно-семантических связей между лексемами. При этом разнообразные художественные приемы позволяют сблизить даже достаточно отдаленные, на первый взгляд, понятия и отразить авторское восприятие действительности.

Рассмотрим несколько примеров на материале стихотворных произведений русской литературы первой половины XX века, представив в качестве объекта исследования поэтические фразеологизмы с ключевыми словами *чаша* и *вино*<sup>2</sup>, обозначающие *жизнь*, *жизненный путь*, а также *чувства* и *психологические состояния*<sup>3</sup>: *пить (испить) чащу*, *чаша жизни*, *чаша вина*, *вино жизни* и т. п.

Достаточно последовательно в поэзии XX века образ *жизни* – *пития чаши* представляет картину наслаждения жизнью, ее полнотой. Подобные положительные коннотации перифраза приобретает и в трансформированных выражениях, описывающих жизненный путь, а также разные периоды жизни человека, напр.:

Словно этот плод созрелый,  
Лето соками полно!  
*Пей же с нами чашей целой*  
*Вечно жгучее вино!*

(В. Брюсов «Август»)

И чудом правды примиряющей  
Мне в полдень пламенный дано  
*Из чаши длительно-сжигающей*  
*Испить священное вино.*

(В. Брюсов «В полдень»)

Содержимое *чаши* — *жгучее* и *священное вино*, полнота наслаждения подчеркивается лексемами *целая* и *длительно-сжигающая*, которые в силу своей семантики указывают на длительность процесса *пития чаши*, т. е. на долгую жизнь (см. также заглавия сти-

<sup>2</sup> Т. е. мы говорим здесь, что лексемы *чаша* и *вино* являются ключевыми словами в семантико-синтаксических *моделях* поэтических фразеологизмов, а при трансформации возможна их контекстуально-синонимическая замена.

<sup>3</sup> В рассматриваемых нами контекстах данные значения могут реализовываться одновременно.

хотворений — «Август» и «Полдень», на ассоциативном уровне реализующие сему *половина жизни*).

Интересным с точки зрения реализации образа *жизни – питья чаши* является стихотворение И. Анненского «С четырех сторон чаши», где прослеживается весь жизненный путь человека от младенчества до старости (четыре стороны чаши — четыре периода жизни человека):

Нежным баловнем мамыши  
 То большиться, то шалить...  
 И рассеяннo из чаши  
 Пену пить, а влагу лить...  
 .....  
 Под наплывом лет согнуться,  
 Но, забыв и вкус вина...  
 По привычке все тянуться  
 К чаше, выпитой до дна.

С помощью перифраз автор рисует картину и рассеянного детства, когда человек еще не способен оценить в полной мере содержимое *чаши жизни*, т. к. «пьет только пену», т. е. наблюдает жизнь, не углубляясь в ее сущность (одно из значений слова *рассеянный* — «такой, который не может сосредоточиться»; *поверхностный* (см.: *пена* — «масса, образующаяся на поверхности жидкости») — «не обладающий серьезным, вдумчивым подходом к жизни»), и старости, когда ценится последняя капля влаги, последние минуты жизни. Кроме того, в первой строфе на основе паронимической аттракции *пена – пенка* (ср.: *снимать пенки* — «получать лучшее»), которая актуализируется выражением *баловень мамыши*, заявленная тема детства получает дополнительные коннотации. И в таком контексте естественно употребление гиперонима *влага* (жидкость) вместо традиционного в подобных случаях *вина*. Актуализированная же *пенка* вызывает и другие ассоциации с детством: *молоко, сироп, варенье* и т. д. Кроме того, лексема *влага* здесь может реализовывать и другое свое значение — *вода*, которое также противопоставляется *вину* взрослой жизни.

Тематически и семантически достаточно близким к ранее проанализированным является и следующий пример, когда переосмысление, обновление, трансформация традиционного архети-

па *жизнь* – *питье чаши* также приводит к неожиданной реализации этого образа:

Бегите, на волю, в долины, в поля,  
 На травке танцуйте легко  
 И пейте, как резвые дети шала,  
 Из кружек больших молоко.  
 (М. Цветаева «На солнце, на ветер, на вольный простор...»)

Появление такой расширенной авторской перифразы легко объясняется на основании семантико-логических связей между лексемами, входящими в ее состав. Призыв к наслаждению жизнью (*питью полной чаши*) актуализируется сравнением *как резвые дети шала* (в детстве *чаша жизни* наиболее полная, поэтому *кружка* — *большая*), а необходимость выбора в качестве опорного слова перифразы лексемы *кружка* заявлена семантическими связями слов *дети* – *молоко* – *кружка*. Как мы видим, прямое, на первый взгляд, значение выражения может прочитываться и как метафорическое. Здесь мы наблюдаем также поэтическую трансформацию *вино* – *молоко*. И логика подобной трансформации безупречна: если *чаша (жизни)* «превращается» в *кружку*, то *вино* (в традиционных фразеологизмах — содержимое *чаши*) естественным образом трансформируется в *молоко*, соотносясь с компаративом *как резвые дети шала*.

Как мы видим, процесс трансформации связан, в том числе, и с вовлечением в состав поэтических фразеологизмов бытовой лексики. Однако следует отметить, что замена традиционных опорных слов выражений их бытовыми синонимами не приводит к прозаизации поэтического языка или ослаблению метафоризации, а наоборот — ведет к обновлению стершихся образов и появлению новых тропеических выражений, закономерно возникающих в контекстах.

Интересны также случаи трансформации поэтических фразеологизмов на основе прямого значения выражения:

Не будем *пить из одного стакана*  
 Ни воду мы, ни сладкое вино,  
 Не поцелуемся мы утром рано,  
 А ввечеру не поглядим в окно.  
 (А. Ахматова «Не будем пить из одного стакана...»)

С одной стороны, в данном примере прослеживается уже знакомая нам трансформация традиционного фразеологизма *пить чашу* (жить), *пить из одной чаши* — проходить жизненный путь вместе, рядом: также происходит замена опорного слова-образа его «бытовым» речевым синонимом — *стакан*, содержимым *чаши* (*стакана*) может быть не только *вино*, но и *вода*. Однако в общем контексте произведения здесь мы наблюдаем несколько иной результат трансформации. Подобный прием помогает расширить рамки традиционной перифразы и распространить контекст на весь круг человеческих взаимоотношений (в том числе и бытовых), подчеркнуть невозможность совместного жизненного пути лирических героев произведения.

Таким образом, на основе разнообразных отношений между словом в прямом значении и в метафорическом складываются поэтические фразеологизмы разных типов. Принимая во внимание тот факт, что литературное произведение — целостная структура, где ценность каждого составляющего элемента проявляется лишь в соотношении с другими элементами, необходимо учитывать, что создание нового значения поэтического фразеологизма может происходить за счет одновременного использования равноуровневых языковых средств, что, в свою очередь, является одним из способов обновления образности в художественном тексте и способствует дальнейшему развитию поэтического языка в целом.

#### ЛИТЕРАТУРА

Веселовский А. Н. 1989 — *Историческая поэтика*. М.

## ОБЗОР ФОНЕТИЧЕСКИХ ДИАЛЕКТИЗМОВ В РАЗГОВОРНИКЕ *EIN RUSCH BOECK*

Александр Филей  
(Рига)

Русско-немецкие торговые разговорники XVI–XVII столетий принадлежат к особой исторической жанровой форме. Тексты торговых разговорников относятся к текстам-посредникам. Они создавались опытными немецкими купцами, нередко в сотрудничестве с русскоязычными информантами, с целью облегчить немецким ученикам (*sprakelerere*) задачу изучить разговорный вариант русского языка Северо-Западной Руси, который к этому моменту подвергся койнизации. Это региональное койне впитало в себя ряд важных черт свр. и срр. говоров, возникших на основе распавшихся дрнвг., а также дрпск. диалектов. Разговорник *Ein Rusch Boeck* (1568) создавался неизвестным автором, возможно, переписчиком, на территории одного из северных прибалтийских городов, основными торговыми партнерами которого были Новгород и Псков. Его функциональные языки: русский и н.-нем., который на тот момент также представлял собой совокупность региональных форм и диалектов.

В данной статье мы предлагаем обзор ключевых диалектных черт, отраженных в *Ein Rusch Boeck*. Немецкие составители выявили и зафиксировали целый ряд фонетических явлений региональной разговорной нормы. Наиболее систематически в разговорнике были зафиксированы **фонетические диалектизмы**; далее приводится их последовательный анализ.

**1. Переход /а/ в /э/** после палатализованного согласного как в ударной, так и в безударной позициях был характерен для свр. говоров: *Pemütza* (11), *plemennick* (19), *deset* (37), *porsetta* (32), *telletta* (32a) и т. д. Переход происходил в свр. говорах восточной зоны, в частности, в архангельских говорах [Галинская 2005: 42]. Также на **переход /а/ в /э/** между мягких согласных указывает А. А. Зализняк [Зализняк 2004: 74]. Эта региональная черта сформировалась на основе дрнвг. диалекта, однако имеются указания на несистематическое отражение этого явления [там же].

**2. Переход /ʔэ/ в /ʔо/** характерен для говоров, возникших на базе дрнвг. диалекта, и в большинстве случаев происходил после мягких согласных перед твердыми в первом предупредном слоге [Зализняк 2004: 69–70]: *Rosostua* (9a) и *Sostra* (19). Такое явление встречается также в свр. окающих говорах западной и восточной зон. В то же время в разговорнике не фиксируется употребление *o* в заударной позиции перед твердыми согласными в последующем открытом слове (заударное ёканье): напр., *osero* (12a); где фиксируется норма литературного языка. В лексических вариантах *Tzoloweck*, *soloweck* мы наблюдаем /ʔо/ вместо ожидаемого литературного /ʔе/.

**3. Переход /ʔе/ в /и/** происходил поступенчато: сперва /ʔе/ перешел в /э/ в процессе развития древнерусской вокалической системы, а затем в дрнвг. диалекте был зафиксирован /и/, связанный со становлением региональной нормы. Переход фиксируется регулярно в одних говорах и эпизодично — в других [там же: 70], но в целом отмечается его системный характер. В *Ein Rusch Boeck* такой переход отмечается в *Na nebi*, *chotzit*, *Sila Nebisnaga* во флексии местного падежа, в глагольном суффиксе и в корневой морфеме.

**4. Региональная форма слов *доци* и *мату* (*Dotzei*, *Matî*).** Отмечается финальное сочетание гласных *ei* в форме *Dotzei* (19a) из *дочь* (*доци*). Перед нами — локальная черта, отраженная в большинстве нвг.-пск. говоров в паре слов *мату-доци* [Аванесов, Орлова 1965: 112]. Эта диалектная форма была распространена до унификации склонений и сохранилась в региональном варианте.

**5. Неотражение палатализованности финальных согласных.** В ряде случаев в тексте *Ein Rusch Boeck* финальные мягкие переданы без индекса палатализованности: *ogon* (13), *Den/Denn* (9a, 11) (с исключением в передаче *oseny* (13a); *Drob* (17a), *Gollub* (34a); *fferwral*, *apryl* (13a); *grudt* (16) (переднеязычный взрывной /d/ замещен дифтонгом *dt* с отражением глухого пазвука, но без указания на его палатализованный характер), *Monastyr* (10), *Car* (10a). Адаптация финальных согласных может быть объяснена отвердением финальных лабиальных и дрожащего в дрнвг. диалекте [Зализняк 2004: 78–80]. Эта черта отразилась в ряде свр. говоров, напр., в белозерско-бежецких [Горшкова 1968: 89; Бегунц 2009: 33–34]. В свр. наречии палатализованные губные согласные в конце слова произносились твердо (в западном ареале русских гово-

ров). Также может иметь значение системное ослабление оппозиции по твердости–мягкости в конце слова в говорах нвг. группы [Касаткин 1999: 145]. В н.-нем. языке смягченность финальных согласных также не была релевантна.

**6. Вариативное написание /л/ -/j/** фиксируется при выборе финального латерала: /л/ вместо /j/, что связано с особенностью консонантической системы ряда свр. говоров: *Gornastal* (31a) на конце основы. Такое явление чаще всего фиксировалось после губной согласной /в/ и гласного переднего ряда /е/ [Зализняк 2004: 80–81], однако в *Gornastal* мы наблюдаем это явление в другой позиции. Фасмер указывает на принадлежность такого варианта к архангельскому говору [Фасмер 1986–1987 I: 442–443]. В *Gonobol* (38) фиксируется вариант /л/ в конце основы после губного /б/ и лабиализованного /о/. Такой фонетический вариант, чередующийся с нормированным *гонобой*, встречается в свр. грамотах [Зализняк 2004: 80–81]. Фонетическое варьирование предполагает и пример *Sorawel* (35), поскольку в ряде северодвинских источников фиксировалась форма *журавей*.

**7. Сочетания /бj/, /nj/, /mj/, /ej/, /fj/** наблюдаются в словах *Schckamge* (28) и *Bytga* (24a). Здесь /j/ отражен графемой *g*. На территории нвг. и олонецкого говоров использовался вариант *скамля* [Фасмер 1986–1987 III: 632] с эпентетическим *л`* вместо *j*. Однако в лексемах *schckamge* и *bytga* зафиксирован фонетический /j/, что было свойственно свр. говорам.

**8. Чередование /с/-/ш/.** Иногда вместо ожидаемой графемы *s* употребляется триграф *sch*, напр., в *schckamge* (28), *Schckartert* (29a), *opaschnaia gramota* (23a), *meschytz* (9a). В н.-нем. он в большинстве случаев обозначал шипящий сибиллянт, схожий с русским /ш/. При этом последний случай может быть объяснен локальной тенденцией к вариантности /с/-/ш/, /з/-/ж/ перед гласными переднего ряда, как в дрпск. диалекте, но не в вост.-нвг. говорах [Зализняк 2004: 52]. Вариативность /с/ и /ш/ в начале слова перед гуттуралом /к/, а также в позиции перед назальным сонантом была характерна для большинства пск. и ряда пограничных сокающих и шокающих нвг. говоров, восходящих к дрпск. диалекту [Кудрявцева, Сперанская 2008: 29; Ларин 2005: 255]. Зафиксировано и обратное явление в лексемах *snur* (17a), *sap-ska* (25), *Suryna* (19), когда вместо графического эквивалента /ш/ фиксируется монограф /с/, в н.-нем. обозначавший сибиллянт /с/.

Однако в некоторых случаях он мог обозначать небно-зубной /š/: а) в галлицизмах и б) в позиции перед сонантами, в том числе и /н/, чередуясь с триграфом *sch* [Lasch 1914: 173], что и объясняет форму *snur*. Другие варианты с фиксацией /s/ перед /a/ связаны с сокоящими тенденциями в койне Северо-Западной Руси. По некоторым указаниям, они возникли в старых пск. говорах под влиянием финно-угорского субстрата.

**9. Ассимиляция /бм/ > /мм/**, характерная для большинства говоров свр. наречия, а также для срр. говоров западной и восточной зоны, отражается в *Omansüick* (14), *omanil* (62a). На синкопу /б/ в результате ассимилятивного воздействия назального сонанта указывают многие исследователи [Шаульский, Князев 2006: 18].

**10. Переход /шш/ > /шшш/**, характерный для архангельского, муромского и некоторых других беломорских говоров поморской группы, отражается в интерконсонантной позиции в *moschschen* (18) редупликацией триграфа *sch*. В остальных случаях также фиксируется триграф *sch* (в словах *Nisch* (18), *schit* (17a), *schucka* (34), который, вероятно, отражает свр. диалектный /шшш/.

**11. Цоканье**. Систематическое совпадение аффрикат /ц/ и /ч/ в звонкой зубной /ц/ в *Ein Rusch Boeck* не знает исключений. Графические варианты различны: *человек* (точнее, *цоловек/цловек*): *tzoloweck* (14), *coloweck*, *soloweck* (14a), *czloweck* (15a). Цоканье является одним из ключевых явлений, отличающих комплекс свр. говоров от южр. В дрвнг. диалекте продукты разных типов палатализаций совпали в единой фонеме [Зализняк 2004: 39].

**12. Использование /h/ вместо /г/**. Представлены три лексикографических варианта этого слова: *Boh*, *Boch* и *Bogh* (5a). Графема *h* также фиксируется в корневых дериватах: *Boha delna* (10 и 38a), *bohat* (18), *Bohatyr* (17a). Употребление субститута, указывающего на фрикативный характер согласного, вероятно, связано с сакральной семантикой, в том числе и с учетом дестимологизации. Графема *h* в интервокальной позиции: *Blaho* (20a), *druh druha* (8a) указывает на распространенность фрикативного варианта в разговорной речи этого региона.

**13. Протетические о, и** фиксируется перед сочетанием губно-зубного /в/ и зубного /т/ или аффрикаты /ч/ в *offtornüick*, *offtzeras* (11). Отражены и лексические варианты этих слов без протетических звуков. Подобная черта может быть квалифицирована как протеза не-йотового характера *о* (или *а*) в ряде южр. гово-

ров (напр., рязанской группы), весьма близких восточным срр. акающим говорам, черты которых также присутствуют в койне Северо-Западной Руси. Также фиксируются случаи возникновения протетического *и* перед сочетаниями зубного фрикативного /с/ и зубного взрывного /т/ или губно-губного взрывного /п/: *Is-perva* (5a), *Isstzastliw* (14a, с редупликацией начального сибиллянта), *ys sylnym* (7, фактически перед удвоенным сибиллянтом), что характерно для южр. диалектов этой же группы.

### СОКРАЩЕНИЯ

в.-нем. — верхненемецкий  
дрнвг. — древненовгородский  
дрпск. — древнепсковский  
нвг. — новгородский  
н.-нем. — нижненемецкий  
пск. — псковский  
свр. — северорусский  
срр. — среднерусский  
южр. — южнорусский

### ИСТОЧНИКИ

“Ein Rusch Boeck...”: Ein Russisch-Deutsches anonymes Wörter- und Gesprächsbuch aus dem XVI. Jahrhundert / Hrsg. Adam Falowski. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1993.

### ЛИТЕРАТУРА

- Аванесов Р. И., Орлова В. Г. 1965 — *Русская диалектология*. М.  
Бегунц И. В. 2009 — Особенности корреляции согласных по твёрдости/мягкости в северорусских говорах: данные исторической диалектологии. *Фонетика и грамматика: настоящее, прошедшее и будущее. Вопросы русского языкознания. Издательство Московского Университета. Выпуск XIII*.  
Галинская Е. А. 2005 — Изменение [а] в [е] в русских диалектах. *Вестник Московского Университета*. Серия 9. Филология, № 4.  
Горшкова К. В. 1968 — *Очерки исторической диалектологии Северной Руси*. М.

- Зализняк А. А. 2004 — *Древненовгородский диалект*. 2-ое издание. М.
- Ларин Б. А. 2005 — *Лекции по истории русского литературного языка (X – середина XVIII в.)*. М.
- Кудрявцева Е. А., Сперанская А. Н. 2008 — Конспект лекций по дисциплине История русского языка: историческая грамматика. *Институт филологии и языковой коммуникации. Кафедра русского языка*. Красноярск.
- Шаульский Е. В., Князев С. В. 2006 — *Русская диалектология. Фонетика*. М.
- Lasch, Agathe 1914 — *Mittelniederdeutsche Grammatik*. Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer.

# ОБ ОПЫТЕ СОСТАВЛЕНИЯ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ГРАММАТИКИ ЭСТОНСКОГО И ПОЛЬСКОГО ЯЗЫКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ СПРАВОЧНИКА М. НУРМИКА И Е. СКОМОРОВСКОГО)

Алисия Чекада  
(Тарту)

В области сравнительных лингвистических исследований эстонского и славянских языков на сегодняшний день имеется целый ряд научных исследований в виде отдельных статей и монографий, справочников, учебных пособий, словарей, посвященных различным аспектам сопоставительного изучения эст. и рус. яз. В Эстонии издано несколько пособий по эстонско-русской контрастивной грамматике, «адресатом которых были преподаватели русского языка» [Кюльмоя, Вайгла, Солль 2003: 3], а именно — «Сопоставительная грамматика эстонского и русского языка» [Пялль, Тотсель, Тукумцев 1962], “Eesti ja vene keele kõrvutav grammatika” [Mölder 1967] и «Краткий справочник по контрастивной грамматике эстонского и русского языков» [Кюльмоя, Вайгла, Солль 2003], «предназначенный для преподавателей эстонского языка русскоговорящим учащимся, в том числе для студентов, будущих преподавателей эстонского языка» [там же: 3].

Сопоставительные исследования эст. и пол. яз. на эстонско-русском фоне выглядят очень скромно. Отдельного научного пособия по контрастивной грамматике на данный момент нет. В нашем докладе мы представим первый и пока что единственный подобный опыт сопоставления эст. и пол. яз., каким является эстонско-польский справочник “Praktiline eesti-poola, poola-eesti käsiraamat. Praktyczny podręcznik estońsko-polski i polsko-estoński” [Nurmik, Skomorowski 1937], написанный в соавторстве Мадисом Нурмиком и Ежи Скоморовским<sup>1</sup>.

Справочник был впервые издан в Тарту в 1937-м году. Надо полагать, что он снискал популярность среди читателей, т. к. позд-

---

<sup>1</sup> Более подробно об этом издании см. [Тедер 1996; Чекада 2013].

нее он дважды переиздавался — в 1938-м и 1939-м гг. Издания 1938-го и 1939-го гг. ничем не отличаются от первого издания, в них нет никаких исправлений или же дополнений. Даже опечатки, закравшиеся в издание 1937-го года, так и остались неисправленными: напр., неверное *liezby* вместо *liczby* [Nurmi, Skomorowski 1937: 8], ошибочное *niema* вместо *nie ma* [там же: 10] и др.

Авторы пособия поставили перед собой исключительно прагматическую цель — написать небольшой по объему учебник со словарем для поляков, приезжающих на территорию Эстонии на сезонные сельскохозяйственные работы, и для их эстонских работодателей, чтобы те и другие смогли понимать друг друга в повседневных ситуациях устного общения. Во введении к изданию авторы прямо говорят об этом [там же: 5]. Здесь же есть пояснение о том, что справочник был выпущен довольно быстро, поэтому в нем может быть много недоработок, о которых составители просят сообщать, чтобы учесть их в будущем при возможном переиздании справочника.

Об авторах издания известно немного: Ежи Скоморовский был владельцем действовавшего в то время в Тарту издательства “Skomorowski kirjastus”. Он знал эст. яз. и даже переводил с эст. на пол. художественную литературу (см. [Тедер 1996: 26]). Мадис Нурмик был учителем эст. яз. и автором многих школьных учебников (см. [ЕЕ 6 1992: 685]).

Основную часть справочника можно условно разделить на 4 части: грамматический очерк, эстонско-польский разговорник, эстонско-польский и польско-эстонский словарь.

Далее в нашем докладе мы дадим краткое описание и анализ польско-эстонского и эстонско-польского грамматического очерка, помещенного в учебный справочник Нурмика и Скоморовского.

В начале очерка даются краткие сведения об особенностях польской и эстонской графики и фонетики. При описании фонетических особенностей эст. и пол. яз. авторы в некоторых случаях пытаются дать объяснение посредством рус. яз., напр.: *żaba* = *žaba* – *konn* (*venek. жаба*); *öö* – *нос*. (*podobnie do rosyjskiego ě w słowie лён*) [Nurmi, Skomorowski 1937: 5–6]. Возможно, авторы привлекли русский языковой материал в силу близкого родства с пол. яз., рассчитывая при этом, что носители как одного, так и другого языка имеют хотя бы минимальные навыки владения рус. яз.

В польско-эстонской части грамматического очерка объяснение эстонской грамматики, правил образования и употребления тех или иных грамматических форм написано на пол. яз.; иллюстративные примеры переводятся с эст. яз. на пол. Описание грамматики начинается с представления системы склонений имен существительных в эст. яз.; приводятся парадигмы склонений с примерами и их переводом на пол. яз. Отметим, что в целях более доступного разъяснения падежной системы эст. яз. авторы попытались перевести название некоторых эстонских падежей на пол. яз., напр.: *Omastav* – (*oma* = *swój*) *dzierzawczy*, *Osastav* – *częściowy* [Nurmik, Skomorowski 1937: 6]. Но, правда, в некоторых случаях (видимо, не найдя в пол. яз. подходящего варианта перевода) они ограничились лишь указанием падежных вопросов: *Alaleütlev* – *odpowiada na pytania komu, czemu; na kogo, na co* [там же]. Отдельно даются правила употребления 3-го падежа ед. ч. — т. е. *Osastav*. На примерах объясняется также алгоритм образования форм мн. числа имен существительных.

Далее представлены сведения о степенях сравнения прилагательных. Как исключение дается неполная парадигма (положительная и сравнительная степень) нескольких прилагательных с супплетивной основой: ‘хороший’ *hea* – *dobry*, *parem* – *lepsy*; ‘короткий’ (без перевода на пол. яз.) *lühike* – *lühem*. И сюда же по ошибке попало наречие ‘много’: *palju* – *enam* (без перевода на пол. яз.) [там же: 9].

Затем приводится неполная парадигма склонения личных местоимений. Авторы ограничиваются лишь тремя первыми падежами (*Nimetav*, *Omastav*, *Osastav*), от которых в эст. яз. образуются все остальные падежные формы в ед. и мн. ч. Авторы, очевидно, предполагали, что пользователь, при необходимости, самостоятельно образует ту форму местоимения, которая ему требуется.

В очерке дается также краткая информация о степенях сравнения наречий. Но здесь нет указания на исключения; можно было бы отметить, напр., по аналогии с прилагательными, имеющими в положительной и сравнительной степени супплетивные основы, наречие ‘хорошо’: *hästi* – *parem* (*dobrze* – *lepiej*).

Далее следует раздел, посвященный эстонским глаголам. Авторы отмечают наличие у глаголов двух форм инфинитива (*ma-infinitiiiv*, *da-infinitiiiv*) и указывают критерии их употребления. Также приводятся сведения о системе спряжений глаголов, про-

иллюстрированные примерами. Отмечается наличие в эст. яз. форм наст. и прош. вр. и отсутствие формы буд. вр. — для выражения значения буд. вр. следует использовать форму наст. вр. Затем авторы знакомят пользователей с категориями повелительного и сослагательного наклонения, пассивного залога, а также с безличными формами глагола.

Авторы подчеркивают, что грамматический комментарий включает «только самые необходимые сведения, касающиеся изучения эстонского языка, т. к. нехватка места не позволяет дать более развернутое и подробное пояснение некоторых форм» [Nurmi, Skomorowski 1937: 11].

Далее следует краткий обзор польской грамматики для носителей эст. яз. Прежде всего приводятся сведения, касающиеся категории рода имени существительного: в пол. яз. есть 3 грамматических рода — муж., жен. и ср. Далее приводятся примеры четырех типов склонения существительных в ед. и мн. ч.

Приводится также полная парадигма склонения имен прилагательных в форме ед. и мн. ч. Авторы указывают, что имя прилагательное согласуется с существительным в роде, числе и падеже. Они знакомят эстонских пользователей также со степенями сравнения прилагательных, но, к сожалению, не приводят исключения (прилагательные, имеющими в положительной и сравнительной степени супплетивные основы) — как это сделано в польско-эстонской части очерка.

Кроме того приводятся парадигмы склонения личных местоимений; комментарий приводится в тех случаях, когда в эст. яз. эквивалент отсутствует (местоимения *она*, *оно* и *оно*).

Ниже указывается алгоритм склонения количественных и порядковых числительных на примере числительных 2 ('два–две–два') и 5 ('пятый–пятая–пятое').

Самую большую часть очерка занимает грамматический комментарий, касающийся системы спряжений польских глаголов. Приводятся парадигмы спряжения глаголов 'быть' и 'видеть' во всех трех временных формах. Нет, правда, сведений о глагольном виде. Формы буд. вр. авторы комментируют при помощи сопоставления с нем. и рус. яз.: они приводят формы 'буду', 'буду видеть', 'буду писать', 'буду слушать' для того, чтобы (опираясь на рус.

и нем. яз.) донести до носителя эст. яз. необходимость использования категории буд. вр. в пол. яз.

Далее дается краткая информация о категории повелительного наклонения с несколькими примерами. В конце очерка приводится парадигма степеней сравнения наречий в пол. яз.

Отметим, что ни в одном из последующих эстонско-польских и польско-эстонских аналогичных изданий нет подобного описания польской и эстонской грамматики, выдержанного в рамках научного стиля. Как нам кажется, здесь можно говорить о первом опыте написания краткой сопоставительной эстонско-польской грамматики.

На материале грамматического очерка Нурмика и Скоморовского можно выделить основные грамматические отличия эст. и пол. яз., с которыми сталкивается поляк, начинающий изучать эст. яз. и эстонец, изучающий пол. яз.: 1) наличие/отсутствие грамматической категории рода у именных частей речи; 2) наличие/отсутствие категории вида у глаголов; 3) наличие/отсутствие форм буд. вр. у глаголов. Значительные отличия есть и в системе склонений эст. и пол. языков — 14 падежей в эст. и 7 в пол.

В целом М. Нурмик и Е. Скоморовский довольно подробно останавливаются на основных частях речи эст. и пол. языков и связанных с ними наиболее существенных грамматических категориях. При этом авторы очерка указывают на ряд принципиальных отличительных особенностей обоих языков. Безусловно, мы не можем говорить о том, что здесь в полной мере учтено грамматическое своеобразие этих языков, о котором необходимо знать носителям другого языка. Но все же этот материал, представленный в очерке и описанный нами в докладе, может послужить базой для дальнейшего сопоставительного изучения эст. и пол. яз.

## ЛИТЕРАТУРА

- Кюльмоя И., Вайгла Э., Солль М. 2003 — *Краткий справочник по контрастивной грамматике эстонского и русского языков*. Тарту.  
Пяль Э., Тотсель Э., Тукумцев Г. 1962 — *Сопоставительная грамматика эстонского и русского языка*. Таллинн.  
Тедер К. 1996 — *Из истории колонистики в Эстонии перед Второй Мировой войной*. Дипломная работа (Рукопись). Тарту.

- Чекада А. 2013 — К вопросу об истории создания эстонско-польских и польско-эстонских лексикографических изданий. *Acta Slavica Estonica III. Slavica Tartuensia X. Славистика в Эстонии и за ее пределами*. Тарту. 179–193.
- ЕЕ 6 1992 — *Eesti Entsüklopeedia* 6. Tallinn.
- Mölder A. 1967 — *Eesti ja vene keele kõrvutav grammatika*. Tallinn.
- Nurmik M., Skomorowski E. 1937 — *Praktiline eesti-poola, poola-eesti käsiraamat. Praktyczny podręcznik estońsko-polski i polsko-estoński*. Tartu.