

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 34
Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУ 2025

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 34

*

Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ТАЛЛИНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ХЕЛЬСИНКСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 34

Graduate Student Conference
in Russian Language and Literatures
(Tallinn–Tartu–Helsinki)
May 10–12, 2024

Редколлегия:

М. Булахова, Е. Завадский, А. Куц

Ответственные редакторы:

Татьяна Степанищева (литературоведение)

Анастасия Рыко (лингвистика)

Технический редактор:

Светлана Долгорукова

Авторские права:

Статьи: авторы, 2025

ISSN 2228-4494

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Уже в 1960-е гг. Тартуский университет благодаря трудам и организационным усилиям Б. Ф. Егорова, Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц приобрел известность не только в международной филологической науке, но и в кругах молодых исследователей культуры из разных республик СССР. Не в последнюю очередь эта репутация была обязана тартуским студенческим конференциям, сыгравшим значительную роль в становлении нескольких поколений славистов в разных странах. Первый сборник студенческих научных трудов под названием «Русская филология» был издан в Тарту в 1963 г. под ред. С. Г. Исакова. Тезисы и материалы последующих конференций публиковались регулярно, и в период с 1963 по 1977 г. было выпущено пять томов. Отдельные сборники тезисов конференций издавались и позже, а с 1995 г. издание серии возобновилось, и сборник начал выходить ежегодно — сначала в печатном виде, а затем в электронном формате. В начале 1990-х гг. конференции и сборники стали международными, они представляли исследования молодых ученых из разных стран Европы и из США.

Течение научной работы было нарушено крупными историческими событиями: сначала пандемией коронавируса, а затем переходом к открыто агрессивной фазе войны России против Украины. Это привело к переформатированию и конференции, и книжной серии. В конце 2022 г. слависты трех университетов — Таллиннского, Тартуского и Хельсинкского — объединились, чтобы найти новые формы сотрудничества и определить формат молодежных научных встреч. Новый проект получил название “Graduate Student Conference in Russian Language and Literatures (Helsinki–Tallinn–Tartu)”. Было решено, что международная конференция будет проводиться ежегодно в одном из трех университетов, а материалы будут публиковаться в серии «Русская филология» с указанием трех городов и размещением на <https://dspace.ut.ee>. Первая конференция в обновленном формате

состоялась в Таллиннском университете 12–14 мая 2023 г., вторая прошла в Тартуском университете 10–12 мая 2024 г. В 2025 году эстафету примет Хельсинкский университет. В дальнейшем планируется повторение этого цикла, а со временем, возможно, к нему присоединятся и новые участники научного сообщества.

Вступительную лекцию на международной конференции молодых славистов в мае 2024 г. прочел Артем Шеля, защитивший докторскую диссертацию в Тарту, ныне сотрудник группы по исследованию стиха в Институте чешской литературы (Чешская академия наук).

Доклады студентов и аспирантов были по традиции разделены между двумя секциями (литературоведческой и лингвистической). Как показывают материалы сборника, молодых исследователей особенно интересуют темы, связанные с межкультурным взаимодействием: от русской рецепции де Сталь и постановок Гоголя на немецкой сцене до образа Японии в сочинениях Б. Акунина и эстонских путеводителей советского времени. Исследованию сложной, но увлекательной темы газетной пропаганды посвящены две статьи — о рецепции Ноябрьского восстания в газете 1831 г. и о полемике двух эстонских русскоязычных газет о коллективизации и голоде.

Наряду с традиционными для тартуских конференций темами — такими как анализ метрического репертуара, изучение образной структуры текстов и отношений литературы с другими видами искусства, можно отметить и появление новых, свидетельствующих о расширении методологических рамок и поисках новых аспектов анализа. Молодые ученые обращаются к анализу лингвистических концепций составителей букварей, к изучению служебных командировок как факторов текстопрождения, к изучению истории науки. Наконец, тематика представленных научных работ охватывает большой исторический промежуток: от Древней Руси до начала 2020-х годов.

Составители сборника и авторы статей надеются, что обновление традиции конференций молодых славистов будет способствовать не только известности славистических программ в университетах-участниках, но и развитию научных традиций в широком контексте.

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

- Барбара Ла Грека.** Мадам де Сталь и Россия: мост к итальянской культуре (первая треть XIX века) 9
- Алёна Куц.** “Polacy! Wybiła godzina zemsty. Dziś umrzeć lub zwyciężyć potrzeba!”:
Ноябрьское восстание 1830 г. в восприятии его участников на страницах газеты “Nowa Polska” 20
- Марина Булахова.** Лицо, известное своею неблагонамеренностью: мотив двойничества в уголовной прозе А. А. Шкляревского 32
- Ольга Федоровская.** «Ревизор» Гоголя на немецкой сцене (XIX – начало XX вв.): проблемы перевода и культурной адаптации 47
- Виктор Суханов.** Два Ташкента и две «Хивы» в стихотворениях русских поэтов 1900–1920-х гг. 58
- Елена Колла.** К проблеме описания метрического репертуара Максимилиана Волошина 68
- Александра Пастухова.** Экфрасисы Демонианы М. А. Врубеля в творчестве А. А. Блока 90
- Лилия Малков.** О некоторых параллелях между романом М. Кузмина «Нежный Иосиф» и рассказами «Зимний день» и «Невинный Пруденций» Н. Лескова 98
- Марина Сивак.** Служебные поездки Виктора Шкловского и Ларисы Рейснер начала 1920-х годов 111

Евгений Завадский. Полемика «Галлинского русского голоса» и «Рабочей правды» о коллективизации и голоде в СССР	122
Дарья Цудикова. Нарративный анализ «Голого короля» Евгения Шварца как ключ к пониманию пьесы	135
Алина Литовкина. Научные контакты Ю. М. Лотмана с французскими коллегами	146
Анна Троицкая. Мемориалы в маршрутах эстонских путеводителей советского и постсоветского времени	158
Мартина Греко. Метафора и металитература в телесном постмодернизме Владимира Сорокина	173
Sabrina Gallo. The image of Japan in contemporary Russian literature: a case study on the series adventures of Erast Fandorin written by Boris Akunin	183
Марк Мурани. Новые венгерские переводы романов Л. Н. Толстого	191

Лингвистика

Elia Calligari. Discourse enclitics in Old Church Slavonic: A comparison with New Testament Greek	202
Федерико Пикколо. Отклонения и изменения в восприятии ошибки: когнитивный анализ дейктических глаголов движения. Наблюдения, размышления и методические предложения на материале русского и итальянского языков	213
Дарья Фарг. Три эпохи — один «Букварь» (несколько слов о принципе «частотности»)	226

МАДАМ ДЕ СТАЛЬ И РОССИЯ: МОСТ К ИТАЛЬЯНСКОЙ КУЛЬТУРЕ (ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX ВЕКА)

Барбара Ла Грека
(Неаполь)

Анна-Луиза-Жермена де Сталь (1766–1817) играла ключевую роль в истории общественной мысли и литературы первой трети XIX в. Она стала центральной фигурой в самых важных интеллектуальных кругах своей эпохи, прежде всего во Франции, но также в Италии, Англии, Германии и России.

Ей посчастливилось с самого детства принимать участие в литературных салонах, организованных ее матерью, Сюзанной Неккер (урожд. Курчод). Спустя время уже ее собственный салон в Париже стал центром культурной жизни конца XVIII века, привлекая таких знаменитостей, как аббат Сейес, дипломат Ш. Талейран и историк Ж. Сисмонди. В дальнейших путешествиях по Европе она встречала многих выдающихся философов, художников и писателей. Нахождение в оппозиции Бонапарту послужило причиной ее долгого изгнания из Франции. В 1802 г. Ж. де Сталь отправилась в Германию, где завела знакомство с Гёте, Шиллером, Фихте, В. Гумбольдтом, А. Шлегелем, затем ее путешествие продолжилось в Италии, России и Англии [du Plessix Gray: 3, 111].

За свою карьеру она написала несколько трактатов, в том числе «О литературе» и «О Германии», в которых выразила свои «националистические» (в романтическом понимании этого термина) убеждения. Ее романы «Дельфина» и «Коринна» заложили основные архетипы современной литературы. Художественная литература постоянно ищет и адаптирует канонические, классические образцы из разных культур. Однако в романтическую и постромантическую эпоху акцент смещается на ассимиляцию и адаптацию современных инокультурных

образцов, которые начинают восприниматься как собственные достижения [Лейбов: 203, 205]. Героини Ж. де Сталь становятся женскими архетипами, которым не только подражают, но и сравнивают с ними реальных людей. Например, Анну Петровну Бунину (1774–1829) называли «Северной Коринной», проводя аналогию с героиней романа Ж. де Сталь [Нестеренко: 14]. Более того, ее размышления о национальных особенностях, особенно относящиеся к Германии и Италии, которые на тот момент еще не существовали как объединенные государства, оказывали огромное влияние на изображение этих стран во многих европейских произведениях литературы, включая российские. Цель данной статьи — анализ роли критики и литературы Ж. де Сталь в распространении итальянской культуры в России.

В конце XVIII в. Ж. де Сталь не была широко известна в России, но поворотным стал 1802 год, когда был опубликован роман «Дельфина». Уже в январе 1803 г. в карамзинском «Вестнике Европы» читаем, что Ж. де Сталь можно поставить в один ряд с Пьером Бейлем, Вольтером, Ж.-Ж. Руссо и другими писателями, «которых сочинения были всегда испытываемы огнем и пережили все отодафе» [Вильтерк: 137]. Роман получил высокую оценку публики, хотя критики и не признали его шедевром. Говоря о влиянии женских персонажей Ж. де Сталь на русскую литературу, важно помнить, что пушкинская Татьяна, бродя «в тишине лесов», воображала себя Дельфиной, заглавной героиней романа [Заборов: 177].

В 1809–1810 гг. «Коринна» была издана на русском языке. К. Н. Батюшков и Н. И. Тургенев прочли этот роман по-французски, и если для первого книга стала посредником в знакомстве с итальянской культурой, то для второго — прямо-таки путеводителем. З. Волконская выразила свое восхищение французской писательницей в стихотворении, написанном на французском языке:

Salut! Belle Italie! à toi dont la parure
Réunit tous les dons épars dans la nature,
Et se compose tour à tour
De fléaux de souvenirs, de regrets et d'amour!

Corinne! je te suis dans ces ruines sombres
 Au pied de ces volcans qui enivrent leur fureur
 Alors que ton pinceau nous trace tes douleurs
 Et peuple ces déserts de magnifiques ombres!¹
 [Азадовский: 206–207]

Мнения Ж. де Сталь об Италии всегда были противоречивыми. Ее трактат «О литературе», изданный в 1800 г. и опубликованный в России в 1808, положил начало социологии в литературе. Основные теории Ж. де Сталь восходили к философии Монте-скье, который в исследовании «О духе законов» (1748) писал, что общественные нормы и правовые акты государств формируются в зависимости от обстоятельств (климата, нравов, религии), в которых проживают народы. Развивая эту мысль, Ж. де Сталь отмечала, как благотворное воздействие прекрасной природы влияет на творческое вдохновение. Она объясняла характер итальянской поэзии этой питательной средой радостной и плодородной природы Италии. В то же время она указывала на то, что «сумрачная и туманная» природа Севера заставляла воображение преодолевать застилающие горизонт тучи, придавая поэзии глубину и отпечаток меланхолии, более соответствующий философскому духу современности.

Она также отмечала, что несмотря на то, что Италия играет важную роль в формировании литературного наследия, ее политическая обстановка сильно подрывает развитие в культурной сфере. Ж. де Сталь подчеркивала отсутствие единства в философской и литературной среде Италии, обусловленное гражданскими войнами, противоречиями в интересах князей и папы, что раздробило итальянские государства и подогрело патриотические чувства. В такой обстановке развитие критической и

¹ *Пер.*: Привет, Италия! Природный твой убор
 Собрал всю красоту, какой взыскует взор;
 Твои сокровища богаты
 И памятью любви, и горечью утраты.
 Коринна! Вслед тебе, я — среди руин, чья мгла
 Ведет к подножью гор, где лава клекотала,
 Где кисть твоя печаль души запечатляла
 И гордый сонм теней в пустыню привела [Азадовский: 206–207].

литературной мысли стало затруднительным, итальянцы были склонны более к шуткам, нежели к анализу. Писательница рассмотрела значимых итальянских авторов (например, Макиавелли в ее представлении — гений, который не уделял должного внимания последствиям своего учения, впад в гордыню), критиковала итальянскую историографию за неполное осмысление сути описываемых характеров. Тем не менее, ее положительного отзыва удостоился Ариосто, величайший поэт нового времени, который мастерски сочетал иронию и трагизм. Ж. де Сталь также отметила, что итальянский язык славится своей музыкальностью, которая иногда затемняет важность содержания. В общем, по мнению писательницы, итальянская литература имела легкомысленный характер, если не считать некоторых авторов [De Staël 1800: 130, 150].

Ко времени публикации романа «Коринна» Ж. де Сталь стала благосклоннее к Италии, вероятно, под влиянием поездки туда в 1804 г. Путешествуя в компании троих детей и их наставника Вильгельма Шлегеля, она посетила Рим и Турин, где к ней присоединился ее друг, швейцарский историк Сисмонди. В Милане она провела двадцать дней с известным тогда поэтом Винченцо Монти, с которым у нее был роман. Затем она посетила Марке, Анкону и Лорето, прежде чем на две недели прибыть в Рим, застав разлив Тибра 3 февраля 1805 г. После этого Ж. де Сталь с энтузиазмом посетила Кампанию, ее побережье, Неаполь, увидела Везувий, а затем 13 марта вернулась в Рим, где присутствовала на праздновании Страстной недели. В мае она посетила Флоренцию и Венецию, затем снова Милан в начале июня, перед возвращением в Швейцарию, в свою усадьбу в Коппет. Во время всего путешествия Ж. де Сталь вела дневник, в котором подробно описала пейзажи, памятники, итальянские обычаи и свои мысли. Несколько эпизодов ее романа были вдохновлены личными впечатлениями: английский военный корабль в Неаполитанском заливе, эпидемия чумы, карнавалы и религиозные церемонии [du Plessix Gray: 158, 180].

Действие романа происходит между 1794 и 1795 годами, за десять лет до путешествия, вдохновившего Ж. де Сталь, и незадолго

до поражений наполеоновских походов и неудач цизальпинских республиканских экспериментов. Вероятно, это было сделано во избежание политических дискуссий. В тексте встречаются различные архетипы, связанные с литературой путешествий, а также стереотипы, отражающие дихотомию Северной и Южной Европы. К характерным чертам итальянского языка были отнесены развитая фантазия, образность, а к обычаям — праздность гражданского общества, религиозные суеверия, а также риторика о развалинах и упадке [Caffiero].

Согласно концепции Э. Саида, изложенной в знаменитом труде «Ориентализм», европейское представление о Востоке не отражает реальный восток [Said: 2–3]. Сходным образом Италия, изображенная на страницах «Коринны» и в других произведениях эпохи, не передавала истинной сущности этой страны. Франция, как и другие северные страны, претендовала на моральное превосходство над странами юга. Италия часто изображалась экзотической и не была тщательно изучена. Англичанин Освальд, главный герой романа «Коринна», воплощает колонизаторские принципы и воспринимает Италию как «другую», «неправильную» по сравнению с идеалом своей родины [Crivelli]. Русская культура описываемой эпохи воспринимала Италию сквозь призму инокультурных интерпретаций: французских, немецких, английских — как поэтических, так и прозаических. Идея Юга как экзотического пространства стала популярной в период романтизма (вспомним описания Кавказа), и мы полагаем, что это явление уходит корнями туда же.

Уже в XVIII в. в России появились различные итальянские произведения, переведенные с французского. Например, перевод поэмы Тассо, выполненный М. И. Поповым в 1772 г. на основе прозаической версии Ж.-Б. Мирабо (1724 г.). Также появились прозаические переводы на русский язык; в частности, П. С. Молчанов перевел поэмы «Неистовый Роланд» Ариосто и «Венецианский арап» Джиральди Чинцио [Левин: 306–307].

Учитывая выдающийся вклад французских литераторов в изучение Италии, неудивительно, что образы, созданные Ж. де Сталь, также нашли отражение во множестве русских

текстов. В рассказе М. Погодина «Сокольницкий сад» (1832), действие которого происходит в Москве в 1825 году, героиня, перечисляя книги в своей библиотеке, упоминает среди иностранных авторов только Шиллера, Байрона и Ж. де Сталь. В ее комнате висят портрет лорда Байрона и изображение Коринны с известной картины Ф. Жерара [Токарев: 110].

Влияние климата на поведение итальянцев обсуждается в трактате «О литературе» и находит отражение в нескольких стихотворениях и различных статьях, где вновь и вновь возникает противопоставление Севера и Юга. Например, С. С. Уваров и К. Н. Батюшков в сочинении «О греческой Антологии» (1820) пишут:

Поэзия древних объясняется небом, землею и морем Италии и Греции. Мы, жители севера, посредством сильного напряжения ума, а не быстрого чувства, постигаем те пламенные впечатления, которые природа производит на юге [Батюшков, Уваров: 8].

Баратынский называет Италию «родиной неги», повторяя клише об Италии как о земном рае, где царит вечная весна, а природа щедро дарит человеку все необходимое для жизни и балует его красотой. Более того, итальянская природа также становится синонимом поэтического вдохновения. Небо, описанное в трактате Ж. де Сталь «О Германии», вдохновляет Винкельмана полюбить эту страну даже сильнее, чем само искусство (“Un beau ciel fait naître des sentiments semblables à l’amour de la patrie” [De Staël 1813: 124]). Итальянское небо вдохновило Коринну на импровизацию:

Italie, empire du Soleil; Italie, maîtresse du monde; Italie, berceau des lettres, je te salue. Combien de fois la race humaine te fut soumise! tributaire de tes armes, de tes beaux-arts et de ton ciel² [De Staël 1985: 51].

Батюшков также упоминает о гениальности, расцветающей под итальянским небом.

² *Пер.*: «Италия, империя Солнца; Италия, повелительница мира; Италия, колыбель литературы — я приветствую тебя. Сколько раз человечество покорялось тебе! — подчиняясь твоему оружию, твоим изящным искусствам и твоему небу».

Здесь [в Италии] <...> душа, подобно воздуху, носится под небом ясным, над веселою землею. Здесь гений шествует свободно; ибо мечтание его сладостно: и пускай не находит цели – зато находит тысячу мечтаний! И пускай люди его терзают — но Природа принимает его в свои объятия! [Батюшков: 313].

Эта крайне значимая для романтиков тема впоследствии будет развиваться. Итальянские гении становятся безумными, как Орlando Ариосто. Кроме того, судьба гения, о которой говорит Батюшков в элегии «Умирающий Тасс», и судьба самой Коринны, исполняющей свою последнюю импровизацию на фоне Неаполитанского залива, служат идеальной иллюстрацией романтической концепции рокового избранничества.

Поэтические импровизации Коринны отразили романтическую моду на спонтанное излияние чувств. Итальянский историк Б. Кроче предполагает, что пик активности импровизаторов приходится на период с 1690 по 1840 гг. Хотя импровизация получила популярность преимущественно в Италии, за ее пределами также встречались импровизаторы. Импровизация в значительной степени ассоциировалась с итальянской культурой, об этом пишет Гете в «Путешествиях по Италии». Искусство импровизации вдохновляло множество поэтов, включая таких выдающихся, как Байрон, Кольридж, Андерсен, сама Ж. де Сталь [Сросе: 299, 311].

Тема импровизации в России получает двойственные коннотации. С одной стороны, можно выделить романтическую интерпретацию, навеянную европейскими источниками. Например, в «Египетских ночах» Пушкина мы встречаем неаполитанского импровизатора, которому предлагают для выступления тему «Последний день Помпеи» [Степанов: 168, 175]. Хотя он выбрал другую, «Клеопатра и ее любовники», очевидно, что мотив извержения Везувия имеет широкий культурный контекст. Он ассоциируется прежде всего с известной картиной К. Брюллова, на которую Пушкин написал ответное стихотворение «Везувий зев открыл...» (1834), а также с романом Эдварда Булвер-Литтона «Последние дни Помпеи», экземпляр которого Пушкин

приобрел в марте 1835 г. [Токарев: 110]. С другой стороны, возникает некоторые сомнения относительно этого поэтического формата; см., например, довольно скептическую статью «Итальянские импровизаторы» (1834), опубликованную в журнале «Телескоп». Одоевский в 1833 г. напечатал повесть «Импровизатор», в которой главный герой Киприано получает дар импровизации от доктора Сегелелия, но он приводит его к полному помрачению рассудка, становится настоящим проклятием. Тема безумия итальянского гения часто всплывает в творчестве Одоевского.

Импровизация Коринны является важным литературным топосом для понимания современных представлений об Италии. Коринна и ее поэтическая импровизация олицетворяли женственность итальянской души. Определяя в трактате «О Германии» черты северного и южного характера, Ж. де Сталь подчеркивала, что разум и логика характерны для северян, а эмоциональность и страстность, столь важные для импровизаций, — для южан. Принято считать, что этими же свойствами отличается рассудительность, свойственная мужскому складу ума, женскому же, напротив, присущи спонтанность, чувствительность и иррациональность. Таким образом, черты южного темперамента рассматриваются как женские, а характеристики северного — как мужские, отсюда возникает отождествление Италии с женщиной. Данте написал:

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di provincie, ma bordello! [Dante: 25]³.

Данте охарактеризовал Италию как «рабыню» и «жертву» политики, господствовавшей в его время и навязанной мужчинами. Он сравнил ее с израненным телом, которое отразило страдания и унижения прошлого. Здесь можно заметить параллель с судьбой Коринны: она жертва, преданная своим возлюбленным,

³ Пер.: Ах, рабыня Италия, приют скорби,
корабль без кормчего в великой буре,
не госпожа провинций, а бордель!

который, в конечном итоге, бросает ее. Решение Освальда жениться на его кузине Люсиль является компромиссом, потому что он боится полюбить женщину, отличающуюся от стереотипов своего времени, это представляет для него риск потери мужественности. Коринна — это Сафо и Армида, она иррациональна и страстна, очаровательна, но не может быть полностью принята хладнокровным шотландцем [Casillo: 146–147]. По мнению Ж. де Сталь, женская смелость явно пугает мужчин, общество не нуждается в блестящих женщинах, а гениальность представляется качеством, несовместимым с истинной женственностью [De Staël 1800: 355, 367].

Напомним, что «Северной Коринной» называли образованную и даровитую Зинаиду Волконскую, «царицу муз и красоты», которая вдохновила многих поэтов. Веневитинов, например, благодаря ее обаянию влюбился и в нее, и в Италию. Однако стоит ли считать Коринну просто харизматичной и умной женщиной или же женщиной, претендующей на поэтическую роль, которая ей не полагается? В России вероятны оба варианта. Импровизаторы олицетворяют эту женскую душу, колеблющуюся между безумием и гениальностью. И хотя женщины того времени не могли претендовать на гениальность, на их характере, несомненно, отражалось это сильное эмоциональное влияние романтизма. Коринна — это Италия, но Италия, подобная чрезмерно страстной и тем опасной женщине или же мужчине, лишенному традиционной мужественности. Эти темы встречаются в поздней прозе Одоевского, где итальянцы изображаются как преступники (как, например, в английской готике) или как люди, полностью подчиненные жестокой итальянской матроне (повесть “*Imbroglia*”). Страстность Коринны переосмысливается только в самых независимых и, можно сказать, нетрадиционных с точки зрения мужского пола терминах. Коринна предстает как женщина, сумевшая утвердиться в мире, принадлежащем мужчинам: она удостоена лаврового венка на Капитолии, хотя гениальность традиционно считалась качеством, не свойственным женщине. Следовательно, ее страстность не является выражением типичной женской эмоциональности,

но может рассматриваться как проявление поэтического гения, и одновременно ее итальянской сущности, колеблющейся между гениальностью и безумием. Подобное описание, как правило, относится исключительно к мужчинам, однако Коринне удастся добиться подобного признания.

Влияние Ж. де Сталь на распространение итальянской темы в русской литературе охватывает два ключевых аспекта. Во-первых, ее описание итальянской культуры в социальном контексте способствовало более глубокому пониманию Италии, пусть и через призму романтических идеалов. Во-вторых, образ Коринны и символизация Италии в женском обличии пробудили новые художественные ассоциации, вдохновляя русских авторов и способствуя переосмыслению роли женщины в литературе. Творчество М. де Сталь стало важным мостом между культурами, открывая новые пути для диалога между Италией, Францией и Россией.

ЛИТЕРАТУРА

- Батюшков: *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989.
- Вильтерк: *Вильтерк А. Л. де.* О Дельфине, новом романе госпожи Сталь [Из “*Journal de Paris*”. 1802. № 92] / Пер. Н. М. Карамзина // Вестник Европы. 1803. Ч. 7. № 2. С. 136–140.
- Уваров, Батюшков: *Уваров С. С., Батюшков К. Н.* О греческой антологии. СПб., 1820.
- Dante: *Dante A.* Divina Commedia: Purgatorio. ALI eBook, 2019.
- De Staël 1985: *M. De Staël* Corinne ou l’Italie / Édition de Simone Balayé. Paris, 1985.
- De Staël 1800: *M. De Staël.* De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. [Paris], 1800.
- De Staël 1813: *M. De Staël.* De l’Allemagne. Т. 1–2. Paris, 1813.
- Азадовский: *Азадовский М.* Из материалов «Строгановской академии»: Неопубликованные произведения Ксавье де Местра и Зинаиды Волконской фр. стихов М.Талова // Литературное наследство. Т. 33–34. М., 1939. С. 206–207.

- Заборов: *Заборов П. Р.* Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972.
- Левин: *Левин Ю. Д.* «Собрание, старающееся о переводе иностранных книг» // Русско-европейские литературные связи. Энциклопедический словарь. СПб., 2008.
- Лейбов: *Лейбов Р.* «Кто он?»: Эпизод из истории трансформаций русского школьного канона // Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. Тарту, 2013.
- Нестеренко: *Нестеренко М.* Уроки «Неопытной музы» // Бунина А. Неопытная муза: Собрание стихотворений / Вступ. ст. М. Нестеренко; сост. и подгот. текста М. Амелина; биогр. хроника и примеч. М. Амелина, М. Нестеренко. М., 2016.
- Степанов: *Степанов Л. А.* Об источниках образа импровизатора в «Египетских ночах» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 168–175.
- Токарев: *Токарев Д. В.* Романы мадам де Сталь [Французская литература в русских переводах] // История русской переводной художественной литературы 1800–1825 гг.: очерки / Отв. ред. В. Е. Багно, Е. Е. Дмитриева, М. Ю. Коренева. СПб., 2022.
- Casillo: *Casillo R.* The Empire of Stereotypes. New York, 2006.
- Caffiero: *Caffiero M.* Il salotto di Corinne a Roma // Corinne e l'Italia di Mme de Staël: Atti del convegno internazionale, Roma, 13–15 novembre 2008. Roma, 2008.
- Crivelli: *Crivelli T.* Fra Oriente e Occidente: improvvisazione poetica e carattere nazionale italiano nella *Corinna* di M. de Staël // Corinne e l'Italia di Mme de Staël: Atti del convegno internazionale, Roma, 13–15 novembre 2008. Roma, 2008.
- Croce: *Croce B.* Gli improvvisatori // Letteratura italiana del Settecento. Bari Laterza, 1949.
- du Plessix Gray: *du Plessix Gray F.* Madame de Staël: The First Modern Woman. New York, 2008.
- Said: *Said E.* Orientalismo. Feltrinelli Editore, 2013.

“POLACY! WYBIŁA GODZINA ZEMSTY.
DZIŚ UMRZEĆ LUB ZWYCIĘŻYĆ POTRZEBA!”¹:
НОЯБРЬСКОЕ ВОССТАНИЕ 1830 Г.
В ВОСПРИЯТИИ ЕГО УЧАСТНИКОВ
НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТЫ “NOWA POLSKA”

Алёна Куц
(Тарту)

Приведенный в заглавии призыв — это воззвание Петра Высоцкого, одного из зачинателей Ноябрьского восстания, к варшавским подхорунжим в ночь на 29 ноября 1830 г. Сегодня эти слова знает, очевидно, каждый образованный поляк, поскольку именно с них началась одна из радиобесед с польским историком Анджеем Новаком в январе 2023 г. В своей статье я, однако, сосредоточусь не на нынешней рецепции восстания, а на его восприятии непосредственными участниками военно-политических событий 1830–1831 гг.

Для начала — краткая историческая справка. Ноябрьское восстание (*Powstanie listopadowe* в польской историографии и «польское национальное восстание на Правобережной Украине 1830–1831 гг.» в отдельных работах в современной Украине [Ясюк: 5]²) — началось 29 ноября / 17 ноября 1830 г. (в Царстве Польском, которое по результатам Венского конгресса 1815 г. принадлежало Российской Империи, пользовались григорианским календарем, в остальных губерниях — юлианским).

Для русской стороны восстание явилось неожиданностью, что свидетельствует о полном непонимании обстановки в Царстве Польском: российские власти не обращали внимания ни на

¹ «Поляки! Пробил час мести. Сегодня смерть или победа!» (здесь и далее перевод наш. — А. К.).

² Эмилия Ясюк — советница по вопросам научно-образовательного сотрудничества посольства Польши в Украине.

частые самоубийства польских офицеров, которых постоянно оскорблял наместник Царства Польского и брат Николая I великий князь Константин Павлович, ни на невынесение в 1828 г. Сеймовым судом обвинительного приговора руководителям Патриотического общества (1821–1826) за участие в заговоре и связь с Южным обществом декабристов, ни на образование новой тайной организации в Школе подхорунжих в том же 1828 г. Именно ее основатель Петр Высоцкий 29 ноября 1830 г. дал сигнал к началу восстания и вместе с группой подхорунжих вошел в казарму гвардейских улан, прервал занятие по тактике и обратился к присутствующим с воззванием, процитированным в заглавии статьи. Восстание продолжалось почти год — до 21 октября 1831 г. и переросло в войну между армией Царства Польского, с одной стороны, и русской императорской армией — с другой.

Общий контур восприятия польского восстания известен. В России к варшавским событиям отнесли как к посягательству на территориальную целостность империи (что понимали и сами поляки³). Не только правительство, которое направило войска для подавления мятежа, но и русское общество встретило это событие в целом недоброжелательно и с осуждением, что во многом объясняется национальной травмой, длившейся еще со Смутного времени. Показательным примером является отношение к восстанию Пушкина [Осповат; Хорев 2005] и Чаадаева [Хорев 2000]. Национальная память русских и по сей день сохраняет идею о «враждебных поляках», несмотря на то, что

³ “Jak nas uważa gabinet Mikołaja? jak buntowników: naszą rewolucję, jak wywrócenie legalnego porządku, jak rewolucyjny bezbożny zamach na prawa korony, na konstytucję, jak zbrodnię przewidzianą artykułem 67 księgi karnej” [NP: 2]; рус. пер.: «Как о нас думает правительство Николая? как о мятежниках: о нашей революции — как о свержении правопорядка, как о революционном, нечестивом посягательстве на права короны, на конституцию; как о преступлении, караемом статьей 67 Уголовного кодекса». Под “księga karna” (уголовная книга), на которую ссылаются редакторы, подразумевается Уголовный кодекс Царства Польского (Kodeks karzący Królestwa Polskiego), принятый Сеймом в 1818 г. и действовавший до 1847 г.

в 1830 г. Николай I призывал «поляков не ненавидеть: они наши братья» [СП: № 144].

В Польше *powstanie listopadowe* и последовавшая за ним русско-польская война — одна из основ национального самосознания, часть мифа о Великой Польше. К теме восстания 1830 г. в разные годы обращались как современники событий (количество мемуаров о нем исчисляется десятками), так и творческие люди (поэт Северин Гоцинский — синхронно, Станислав Выспяньский, ‘четвертый польский пророк’, как его именуют, — на рубеже XIX–XX вв.). В честь участников восстания названы улицы и школы в разных городах Польши, а Сейм объявил 2023 год годом «летописца Польского восстания» [System Informacyjny Sejmu] Мауриция Мохнацкого, «признавая интеллектуальное, моральное и патриотическое величие этого Свободного поляка» [ISAP]. В то же время, национальный исторический миф — это всегда рассказ о Золотом веке, поэтому, например, из национальной памяти поляков стерлись имена польских генералов, которые не поддержали восставших и погибли в первую же ночь, в отличие от бравших Арсенал, навеки запечатленный на картине Марчина Залеского.

Но если присмотреться к событиям 1830–1831 гг. внимательно, то мы увидим множество деталей и нюансов, которые хотя и не меняют общей картины восприятия⁴ кардинально, однако добавляют ей красок и глубины.

Так, впечатляет количество польских периодических изданий, которые появились после 29 ноября. Их было 39, и выходили

⁴ Судя по названиям научных работ и статей, отношение к Ноябрьскому восстанию как к переломному моменту не только политической, но и культурной жизни Польши характерно и для современников восстания (см. второй том издания “*Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*” польского историка и профессора Варшавского университета Вацлава-Александра Мацеёвского [Maciejowski]), и для польских ученых начала XX в. (см. энциклопедическую статью 1900 г. “*Czasopisma polskie do r. 1830*” («Польские журналы до 1830 г.») историка и этнографа Зигмунта Глогера [Gloger]), и для исследователей середины прошлого века (см. первый том библиографии польской прессы “*Bibliografia prasy polskiej 1661–1831*” польского историка и активиста Ежи Лоека [Łojek]).

они не только в Варшаве, но и в Калише, Люблине, Седльце, Плоцке, Сувалках, Познани, Радоме, Кракове, Закрочиме и, наконец, в Париже. Отметим, что с момента выхода первой польской газеты в 1661 г. и до 1830 г., то есть в течение 170 лет, было издано в общей сложности свыше 320 периодических изданий на польском или латинском языках [Gloger: 276], а здесь в течение года — одна десятая часть от прежнего количества. Бóльшая часть изданий печаталась в Варшаве, Кракове, Вильнюсе и Львове:

На одну только Варшаву приходится почти две трети общего числа издателей польских журналов. Хотя эти издания представляют собой интересное зеркало современной жизни и национальных отношений, а также являются неисчерпаемым историческим источником, мы должны с прискорбием констатировать, что ни одна из польских библиотек не имеет их полного собрания,

— отмечал польский историк и этнограф Зигмунт Глогер в 1900 г. [Ibid.: 283].

Столь внушительное количество новых изданий после начала восстания, на наш взгляд, наглядно демонстрирует, что, с одной стороны, обещанная александровской конституцией свобода слова существовала лишь на бумаге и польская пресса не могла свободно развиваться, а, с другой, восстание готовилось давно и основательно. И не только в Варшаве. Более того, эти издания, очевидно, выполняли роль печатных органов различных политических сил. Например, одним из редакторов газеты “Zjednoczenie” («Союз», 24.06–6.09.1831) был Ромуальд Губе — польский юрист, историк польского права, член Государственного совета Королевства Польского (в 1833 г. Губе переехал в Петербург для участия в работах по ревизии польских законов, а затем служил во II отделении собственной Его Императорского Величества канцелярии). В то же время в числе редакторов газеты “Nowa Polska” были члены революционного Патриотического общества Мауриций Мохнацки, Людвик Набеяк и Ян Людвик Жуковски, а президентом — Иоахим Лелевель. Благодаря действиям этого Общества, Польский Сейм

19 января 1831 г. принял постановление о детронизации Николая I. Основным же программным пунктом Общества было увеличение военных операций против российской империи и восстановление Польши в границах 1772 г. (до так называемых разделов Польши). Политическая и социальная программа Общества прослеживается в газете “Nowa Polska”, на которой мы и сосредоточимся.

Политическая и научная («радикальная повстанческая» — см.: [Strzyżewski]) газета “Nowa Polska” была среди тех изданий, которые публиковались только во время восстания и русско-польской войны. В это время газета выходила ежедневно (за исключением нескольких дней) в 10 утра в типографии дома Стефановича на ул. Александрия. У газеты также имелось приложение “Szczerbiec” («Щербец»⁵) — специальное отдельное издание для польских военных, которое выходило в Варшаве с января по март 1831 г. (из библиографии Лоека [Łojek] известно, что сохранилось пять номеров приложения, однако нам удалось найти только два).

Первый номер газеты “Nowa Polska” вышел 5 января 1831 г., последний — 6 сентября 1831 г., всего было издано 240 номеров. У газеты не было постоянной структуры, но некоторые рубрики встречались относительно регулярно. Редакторский состав также постоянно менялся. Большинство статей и заметок не подписаны, поэтому трудно сказать, кто из многочисленных редакторов принимал в ее составлении регулярное участие. Среди подписанных мы видим чаще всего тексты Юзефата Болеслава Островского, Адама Гуровского (который до № 13 подписывался инициалами), самого главного редактора Яна Людвика Жуковского, а также поэта украинской школы польского романтизма Северина Гоцинского⁶.

⁵ Щербец — коронационный меч польских королей, один из ценнейших памятников и уникальное свидетельство польской истории, единственный сохранившийся коронационный знак династии Пястов. Хранится в Королевской казне в Вавельском королевском замке.

⁶ Был в числе тех, кого российский суд заочно приговорил к смертной казни за участие в восстании.

Биографии каждого из них — это захватывающие истории, достойные отдельных научных работ. Скажем только, что Юзефат Болеслав Островский (1803–1871) после окончания войны перебрался за границу, где писал памфлеты для парижской версии газеты “*Nowa Polska*”, в том числе — на Адама Мицкевича и его преподавание в Collège de France⁷. Адам Гуровски (1805–1866, Вашингтон) был одним из главных организаторов т. н. коронационного заговора весной 1829 г., направленного на убийство Николая I, и одним из главных организаторов демонстрации 25 января 1831 г., в ходе которой потребовал свержения Николая I с поста короля Польши. Однако в 1834 г. в открытом письме в газете “*Allgemeine Augsburgische Zeitung*” он осудил Ноябрьское восстание и просил царские власти об амнистии, получил ее, но вскоре покинул Царство Польское и в 1848 г. уехал в Америку, где принадлежал к радикальному крылу республиканцев — обвинял Авраама Линкольна в слабости, а также писал исследования по истории рабства в США. Ян Людвик Жуковски (1795–1831), в свою очередь, вел активную публицистическую и литературную деятельность, принадлежал к числу т. н. Варшавских романтиков и умер от холеры 13 августа 1831 г.⁸

Если говорить об основных темах газеты, то ее авторов в первую очередь интересуют дипломатическая и политическая стороны восстания. Статьи на дипломатические темы носят пояснительный характер, что видно уже из заглавий: “*Jakie jest nasze położenie*” J. B. Ostrowski, “*O rewolucyi*” A. G., “*Czy Mikolaj jest naszym królem*” J. B. Ostrowski, “*Nasze powstanie i dyplomatyka*”, “*Jak rozumieć powstanie Polskie?*” М. М. В политическом отношении редакторам — членам Патриотического общества —

⁷ Напомним, что в 1840 г. Мицкевич был назначен профессором новоучрежденной Кафедры славянского языка и литературы в Париже, что вызвало «риторическое» недовольство тех, кто прочил на это место Лелевеля, высланного из Франции в 1832 г. «под давлением петербургских властей» [Ларионова: 185].

⁸ Польская исследовательница Зыщк, со ссылкой на статью 1862 г. современника Жуковского Яна Непомуцена Яновского (1803–1888), пишет, что Жуковски «скорее всего, умер от холеры, хотя источники предполагают и отравление» [Zyśk: 90].

было важно продолжать борьбу с Российской империей, поэтому множество заметок так или иначе посвящено призывам присоединиться к восстанию (не обязательно физически, но и материально), поскольку это — шанс Польши на национальное самоопределение, на ‘сохранение нации’, ‘чести нации’ и т. д.: “Albo nam i Europie wolność, a upadek Mikołajowi; albo upadek naszej i europejskiej wolności a przewaga samowładztwu reprezentowanemu przez Mikołaja” [NP: 2]⁹. В этом же втором номере пишут, что в ответ на безразличие Европы нужно взять все в свои руки и активно заявить о «причинах и намерениях нашей революции — декларации во имя народа, во имя представительства, во имя возникающей, возрожденной Польши; потребовать декларации безусловной независимости, разрыва всех договоренностей, которые не предусматривают следования этому необходимому принципу» [Ibid.].

Еще одной темой является связь между литературой и восстанием: именно литература и польские романтики долгое время ‘подготавливали почву’ для вооруженного выступления. Именно с этой темы начинается и первый номер газеты:

Juz namieniono ze szkoła romantyczna wzywając naukowej rewolucji wzywała i politycznej <...> Nie mogąc mówić, o zewnętrznej, obywatelskiej, politycznej wolności mówiliśmy o wolności ducha, o wolności sztuki, o koniecznem pożegnaniu przeszłości i podań; ogłaszaliśmy, że jest przed nami przyszłość niezmierna przerażająca, wzniosła i zachwycająca [Ibid.: 1]¹⁰.

⁹ «Либо нам и Европе свобода, а Николаю — падение; либо падение нашей и европейской свободы, а преимущество — самодержавию в лице Николая» [NP: 2].

¹⁰ «Уже говорилось, что романтическая школа призывала и к научной революции, и к политической. Не имея возможности говорить о внешней, гражданской и политической свободе, мы говорили о свободе духа, свободе искусства, о необходимом прощании с прошлым и традициями; мы провозглашали, что впереди нас ждет чрезвычайно устрашающее, возвышенное и восхитительное будущее» [NP: 1].

Имеется также критика действий революционного правительства, например, недопустимо лояльного отношения власти к шпионам¹¹.

Социальная программа газеты была сосредоточена главным образом на необходимости изменений в крестьянской жизни: 6 января 1831 г. выходит статья об «очень важном и, возможно, решающем шаге нашего правительства в сегодняшних обстоятельствах» — о разработке закона, по которому «крестьяне в казенных имениях могли бы владеть собственностью» [NP: 2]. Журналисты также добавляют, что «крайне важно прежде всего заняться наделением недвижимостью солдат и унтер-офицеров, которые будут участвовать в предстоящих сражениях» [Ibid.]. Крестьянский вопрос будет подниматься и в дальнейшем, а в № 15 возникнет полемика с упомянутым выше изданием “Zjednoczenie”, авторы которого выступали за предоставление прав и преимуществ, в том числе, права гражданства (*prawo obywatelstwa*) за участие в восстании только шляхте.

Одной из центральных тем газеты был вопрос о влиянии иностранных государств на события в Польше. Во-первых, авторы все время подчеркивают, что происходящее здесь является именно революцией. Это — прямая попытка заново вписать Польшу в европейский контекст (в Европе в это время как раз увлеченно обсуждают результаты Июльской и Бельгийской революций):

A my, ludzie, sami sobie nieśmiejący wierzyć, nieumiemy ocenić naszej godności, obudzić narodowej dumy, lękamy się ukazać naszemu ciemniejszemu jako lud wolny, niepodległy, jako lud mający walczyć za swoją i europejską wolność, jako lud któremu już Francja i Anglia zasyła uwielbienie. <...> ...oświadczamy odurzonej naszym powstaniem, niewiedzącej jak nas ma widzieć Europie, że jesteśmy wolni, że jesteśmy niepodlegli, że jesteśmy państwem, że rewolucja 29 jest rewolucją narodu, że nie odrzucimy układów, że przyjmujemy związki,

¹¹ См., например, статьи “Jeszcze o szpiegach” J. B. Ostrowski [NP: 11], “O szpiegach. Ostatni artykuł” [Ibid.: 65] и “Jan Wołowski — szpieg” [Ibid.: 79].

ale układy i związki muszą być oparte na koniecznym warunku naszej niepodległości [NP: 2]¹².

Во-вторых, «Франция и Англия — наши природные друзья», — замечают авторы в № 2 и далее регулярно сверяются с тем, что говорят о польских событиях во французской и английской прессе (“The Globe”, “Le Temps”), а также в немецких и итальянских изданиях.

Наконец, обращение к событиям прошлого — также частое явление на страницах газеты. Ключевыми выступают здесь наполеоновские войны и восстание Тадеуша Костюшко. Например, в № 39 публикуют стихотворение С. Гошинского “Żołnierz przed wojną 1812” («Солдат перед войной 1812 г.»):

Zdobitem się nagrody!	Я получил награду!
Kochającej Polki serce,	Сердце любящей польки,
Kraj wrócony do swobody,	Страну, вернувшуюся к свободе,
Nowy pochód na morderce:	Новый поход против убийцы:
Nie ma piękniejszej, o luba!	Нет ничего прекраснее, моя дорогая!
Słuchaj! hasło się ozwało!	Слушай! прозвучал призыв!
Idziem znowu trony walić,	Идем снова разрушать троны,
I stolice znowu palić! [Ibid.: 39].	И снова жечь столицу!

Новообретенная *истинная* свобода печати также дает возможность, во-первых, открыть типографии, закрытые после третьего раздела Польши, а во-вторых, печатать речи и прокламации о начавшемся восстании: «В те дни в типографии пиаристов»¹³

¹² «И мы, люди, которые не смеют поверить в себя, не способны оценить свое достоинство, пробудить национальную гордость, боимся представить себя нашему угнетателю как свободный, независимый народ, как народ, который должен бороться за свою и европейскую свободу, как народ, которому воздают хвалу Франция и Англия. <...> ...мы заявляем Европе, оглушенной нашим восстанием и не знающей, как нас воспринимать, что мы свободны, что мы независимы, что мы — государство, что революция 29-го числа — это революция нации, что мы не отвергнем соглашений, что мы примем союзы, но соглашения и союзы должны основываться на необходимом условии нашей независимости» [NP: 2].

¹³ Типография пиаристов (drukarnia pijarska) — типография, основанная в Варшаве в 1682 г. ректорами Варшавской пиаристской школы Войцехом

была опубликована “Благодарственная речь за хорошее начало национального восстания”, произнесенная 12 декабря 1830 года во Влоцлавеке каноником Ясинским, братом генерала, погибшего в 1794 году в Праге» [NP: 2]. А в № 56 от 1 марта 1831 г. в газете анонсируется выход книги “Bronisława, powieść krakowska z r. 1794”, «начатой еще в 1821 г., но не вышедшей из-за цензурных преград» [Ibid.: 56]. Рукопись ее не сохранилась.

Подводя итог, можем отметить, что благодаря Ноябрьскому восстанию на землях Царства Польского начался настоящий бум печати. Газеты служили печатным органом той или иной политической партии неоднородной польской нации (тогда преимущественно дворянской, а не общенародной). Ожидаемой была взаимная критика среди представителей того или иного повстанческого лагеря. Редакторы политической радикальной газеты “Nowa Polska” хотя и были в большинстве своем литературными деятелями, во время восстания полностью сосредоточились на военно-дипломатических темах: призывали читателей присоединиться к борьбе за «сохранение нации», объясняли причины и цели восстания как полякам, так и иностранцам, критиковали более либеральных соотечественников и агитировали за крестьянскую реформу.

В заключение процитирую описание идеи цикла современных радиопередач “Historia żywa” («Живая история»), о котором шла речь в начале: история — это «элемент нашей <польской> национальной идентичности, которая постоянно влияет на наш жизненный выбор и на все наше настоящее», а «радиовстречи с профессором Анджеем Новаком важны для понимания современной деятельности Кремля в контексте агрессии России против Украины» [O audycji]¹⁴. Ноябрьское восстание,

Галиговским и Бенедиктом Завадским и закрытая после третьего раздела Польши.

¹⁴ К маю 2024 г. описание цикла лекций было удалено с официального сайта «Польского радио». Нам удалось найти архивную копию интернет-страницы. Очевидно, удаление текста связано с тем, что в феврале 2024 г. дальнейшее вещание программы было запрещено по решению нового директора (см. подробнее об этом на странице Анджея Новака в Фейсбуке [Nowak]).

наряду с восстанием Костюшко и Январским восстанием 1863 г., — яркое тому подтверждение. Начиная с многочисленных воспоминаний современников и участников восстания до художественных интерпретаций, современной городской топонимики, памятных мероприятий, а также научных и научно-популярных работ — Ноябрьское восстание входит в число основополагающих исторических событий польской истории.

ЛИТЕРАТУРА

- Ларионова: *Ларионова Е. О.* Курс лекций Адама Мицкевича в Collège de France: «Русская идея» в зеркале польского мессианизма // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб., 2010.
- Осват: *Осват А. Л.* Пушкин, Тютчев и польское восстание 1830–1831 годов // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13–14 ноября 1987 г. Таллин, 1987.
- СП: Северная пчела. СПб., 1830.
- Хорев 2000: *Хорев В. А.* Роль польского восстания 1830 г. в утверждении негативного образа Польши в русской литературе // Поляки и русские: взаимопонимание и взаимонепонимание. М., 2000.
- Хорев 2005: *Хорев В. А.* Польша и поляки глазами русских литераторов: Имагологические очерки. М., 2005.
- Ясюк: *Ясюк Э.* Передмова // Польське національне повстання 1830–1831 рр. на Правобережній Україні: від міфів до фактів. Київ, 2017.
- Gloger: *Gloger Z.* Czasopisma polskie do r. 1830 // Encyklopedia Staropolska ilustrowana. T. 1. Warszawa, 1900.
- ISAP: Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 22 lipca 2022 r. w sprawie ustanowienia roku 2023 Rokiem Maurycego Mochnackiego. М.Р. 2022 poz. 739. Internetowy System Aktów Prawnych (ISAP). 17.04.2025
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WMP20220000739>
- Łojek: *Łojek J. et al.* Bibliografia prasy polskiej 1661–1831. Warszawa, 1965.
- Maciejowski: *Maciejowski W.* Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830, t. 1–3. 1851–1853.
- Nowak: Profesor Andrzej Nowak. “Nareszcie koniec z «Historią żywą»!...” // Facebook. 21.04.2024 <https://archive.ph/pfzE1>
- NP: Nowa Polska. Dziennik polityczny i naukowy. Warszawa, 1831.

- O audycji: O audycji. Historia żywa // Jedyńka. Polskie radio. 18.04.2025
<https://jedyńka.polskieradio.pl/audycje/5102>
- Strzyżewski: *Strzyżewski M.* Żukowski Jan Ludwik // Słownik Krytyki Literackiej XIX Wieku (17.04.2025).
<https://nplp.pl/arttykul/zukowski-jan-ludwik-2/>
- System Informacyjny Sejmu: 220. rocznica urodzin Maurycego Mochackiego (13.09.2023).
<https://www.sejm.gov.pl/Sejm9.nsf/komunikat.xsp?documentId=600916B0FA21C056C1258A290020DAEB>
- Zyśk: *Zyśk J.* Zapomniana publicystyka Jana Ludwika Żukowskiego // Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie [online]. 13 listopada 2013. T. 4. № 1. S. 89–106.

ЛИЦО, ИЗВЕСТНОЕ СВОЕЮ
НЕБЛАГОНАМЕРЕННОСТЬЮ: МОТИВ
ДВОЙНИЧЕСТВА В УГОЛОВНОЙ ПРОЗЕ
А. А. ШКЛЯРЕВСКОГО

Марина Булахова
(Гарту)

Тема двойничества в литературе не раз привлекала внимание исследователей. В нашей статье она будет рассмотрена на материале русской уголовной прозы XIX века.

К писателям этого направления относится Александр Андреевич Шкляревский, который вступает в литературу со своими «рассказами следователя» в начале 1870-х гг., но, в отличие от других авторов таких рассказов (П. И. Степанова, Н. М. Соколовского, К. А. Попова, Н. П. Тимофеева и др.), никогда не был связан с расследованиями преступлений по службе [Рейтблат]. Как кажется, он первым использует характерные подзаголовки вроде «записки следователя», «рассказ из уголовной хроники», «рассказ прокурора» в качестве литературной фикции. Это позволило А. И. Рейтблату назвать 1872 год «годом рождения русского детектива» — заглавие «Рассказы следователя» впервые выступило как беллетристическое, то есть перестало предполагать квазидокументальное повествование на основании профессионального опыта автора.

А. А. Шкляревский родился в 1837 г. в Полтавской губернии (здесь и далее биографические сведения черпаются из [Рейтблат]). Харьковскую гимназию ему окончить не удалось по причине недворянского происхождения, однако знания позволили поступить на службу писцом в полицию, а затем и в земский суд. Шкляревский сдал экзамен на приходского учителя, начал преподавать и параллельно писать для губернской газеты, а в 1869 г. уехал покорять Петербург. Жизненный путь обусловил три любимых темы в творчестве Шкляревского:

главным образом «детективную», а те редкие произведения, в которых не содержится криминальной интриги, посвящены воспитательно-педагогическим проблемам (в особенности женскому вопросу) и тяготам жизни честного труженика (в том числе литературного) в суровой столице.

Когда Шкляревский уже обратил на себя внимание как автор уголовных сочинений, знаменитый юрист А. Ф. Кони помог писателю устроиться кандидатом на судебную должность при следователе по особо важным делам, а затем — удельным стряпчим, но служба продлилась недолго.

По-видимому, Шкляревский обладал вспыльчивым и самолюбивым характером — например, пришел на квартиру к Ф. М. Достоевскому и, требуя решительного ответа по поводу одной рукописи, заявил: «Я такой же писатель, как вы!» [Рейтблат: 381]. А Н. А. Некрасову, посетившему его с материальной помощью от Литфонда, по собственному признанию, сделал замечание о том, что решение лирической героини стихотворения «Еду ли ночью по улице темной...» психологически фальшиво, ведь если она ушла продавать свое тело, «принарядившись, как будто к венцу...» — «значит, у нее еще было другое платье» [Там же: 373], которое она могла бы заложить и тем самым добыть деньги на детский гробик, не прибегая к проституции. Впрочем, к обоим классикам Шкляревский испытывал особый пиетет, о чем высказывался также открыто и что будет ясно из нашей статьи.

Шкляревский — один из самых талантливых авторов в корпусе «русского дореволюционного детектива», и мы полагаем, что если бы трудности, обусловленные алкоголизмом и нищетой, не вынуждали его писать в спешке и публиковаться в не самых уважаемых изданиях, то это изменило бы не только его личную судьбу, но и историю русской уголовной прозы. Одно его творчество, при качественной отделке и в более солидных журналах, могло бы поднять престиж жанра, и уголовные романы второй половины XIX в., возможно, не остались бы тупиковой ветвью развития, уступив волне подражаний историям о Шерлоке Холмсе и Нате Пинкертоне.

В предисловии к посмертно изданному роману «Новая метла» публикатор сообщает, что

...вообще произведения Шкляревского читались охотно и он имел много почитателей в русской читающей публике; некоторые называли его русским Габорио. Действительно, в сочинениях его виден несомненный талант по части анализа психического мира преступника; в области психической патологии он был, если можно так выразиться, вполне в своей сфере [Шкляревский 1886: II].

Неизвестно, насколько это прозвище было в ходу на самом деле — сам Шкляревский упоминает французского уголовного писателя Эмиля Габорио [Шкляревский 1882: 35], но в первую очередь, как мы постараемся показать, ориентируется на русскую литературу и на тех иностранных писателей, чье творчество уже освоено ею. Особенно занимательными произведения Шкляревского делает активное подключение к тексту различных литературных, околотитулярных и внелитературных источников (что применительно к «большим писателям» принято называть полигенезисом), которое раскрывает перед читателем уголовный потенциал давно знакомых коллизий. В настоящей статье мы постараемся показать это на примере мотива двойничества.

«Рассказ судебного следователя» (1872) начинается с обнаружения тела молодой женщины, задушенной ремнем. Эта зацепка приводит судебного следователя в магазин кожаных изделий неподалеку от Невского проспекта, содержащийся немцем по фамилии Гофман. Тот факт, что сообщается имя и национальность незначительного эпизодического персонажа, напоминает подробно разработанную в исследовательской литературе тему немцев в творчестве Достоевского (см., напр.: [Буткова; Владимирцев; Оболенская; Константинова] и др.). В сочетании с прямой отсылкой к повести «Невский проспект» Н. В. Гоголя, где сталкиваются «известный жестяных дел мастер Шиллер» и «довольно хороший сапожник Гофман» [Гоголь: 29], это подчеркивает принадлежность рассказа к так называемому «петербургскому тексту», явную еще с самого

начала, когда будничная городская сцена в духе физиологического очерка перетекает в описание места преступления. Еще более отчетливо подключается к петербургскому тексту рассказ «Что побудило к убийству?» (1873), ср. его первые строки с началом «Преступления и наказания» Достоевского:

Происшествие, которое я хочу вам рассказать, случилось в Петербурге, в 186* году в сентябре, отличавшемся в тот год необыкновенными жарами, так что петербуржцы заставили свои окна двойными рамами лишь после Покрова. Я жил в то время в *chambres garnies* на Вознесенском проспекте... [Шкляревский 1993: 14].

В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту [Достоевский 1989: 5].

Такое описание звучит зловеще для читателя, который к началу 1870-х гг. уже знает, что Петербург — это город, в котором под обманчивой рутинной жизни таятся подспудные сильные страсти.

Но это не единственный след немецкого романтика в рассказе. Важнее, что Гофман разработал прием двойничества, который сохранил свою специфику и в последующей реалистической литературе: встреча удивительно похожих друг на друга персонажей означает ценностный экзистенциальный конфликт, борьбу светлого и темного, «инфернального» начала за место в мире, причем один из двойников видит другого как угрозу целостности его «я», воспринимает себя как оригинал, а допсельгангера — как плохую, неправильную копию (см., напр.: [Карабегова: 68]).

Уголовный, протодетективный потенциал мотива двойничества и родственных ему мотивов тени, отражения, раздвоения личности раскрыл еще сам Гофман («Эликсиры сатаны», 1815; «Мадемуазель де Скюдери», 1818), вслед за ним Джеймс Хогг («Исповедь оправданного грешника», 1824), Э. По («Вильям Вильсон», 1840), в русской литературе — Ф. М. Достоевский («Преступление и наказание», 1866), который в 1861 г. посвятил сравнению По и Гофмана статью в журнале «Время» [Достоевский 1993]. Невозможно утверждать, что Шкляревский

точно читал Гофмана или Э. По (чьи рассказы о сыщике Дюпене в то время могли быть доступны разве что во французском переводе Бодлера, см. подробнее в: [Гроссман]), но он мог чувствовать это влияние через Достоевского, за творчеством которого пристально следил.

«Рассказ судебного следователя» построен на противопоставлении двух единокровных сестер, незаконнорожденных дочерей одного помещика, Александры Ластовой (убийцы) и Настасьи Пыльневой (убитой). До определенного момента у девушек была одна судьба на двоих — они вместе выросли сначала в господском доме, затем в крестьянской избе, вместе служили горничными барышень, вместе переехали в Петербург, где им подыскивали женихов. Дальше жизненные пути сестер разошлись: Александра вела жизнь приличной жены и матери, избавилась от манер горничной и пыталась подружиться с дамами из «финансовой аристократии». Настасья же сбежала от мужа-тирана и встала на путь эмансипированной женщины — жила одна, зарабатывала шитьем, изучала акушерское дело, к чему ее склоняло беспорядочное «чтение вроде гоголевского Петрушки» [Шкляревский 1993: 98]. В свободное время посещала танцевальные вечера и увеселительные рестораны с отдельными кабинетами (кажется, для Шкляревского это особенно важно — такой досуг он и во многих других произведениях рефреном приписывает героиням, которые рискуют стать «падшими»; см., напр., рассказы «Как он принудил себя убить ее?» или «Как люди погибают?») ¹. Однако на деле все наоборот: Настасья чиста и искренне стремится к честному труду, Александра же и становится убийцей. Поведение сестры она считает позорным падением, как бы ставящим под сомнение и ее собственную добропорядочную жизнь. По мнению Александры,

¹ Особенно часто Шкляревский упоминает кафешантан «Эльдорадо», который начал ассоциироваться с преступлениями на почве низкого сладострастия, возможно, из-за дела фон Зона (о чем также напоминают М. Е. Салтыков-Щедрин в «Дневнике провинциала в Петербурге» и Достоевский в романе «Братья Карамазовы»). Именно в этом заведении организатор убийства приметил будущую жертву.

Настасья уже встала на дорожку, в конце которой ее ждут только «трактиры, побои, болезни, больницы, наконец, смерть под забором или богадельня» [Шкляревский 1993: 99], поэтому ей лучше умереть сейчас. При этом избалованная Ластова избегает ответственности путем ложного обвинения следователя в посягательстве на ее половую неприкосновенность прямо во время допроса, что подчеркивает отсутствие раскаяния и окончательное падение в бездну лживости и коварства.

Шкляревский делает двойниками и мужей героинь. Согласно взглядам писателя, это ответственность мужчины — «довоспитывать» жену, особенно если она имеет посредственное образование, испорчена институтским воспитанием, развращена мужским вниманием и не приучена к честному труду. Оба мужа из рассказа с этой задачей не справляются.

Эту мысль Шкляревский отчетливо формулирует в следующем рассказе — «Секретное следствие» (1874). Здесь в центре снова две героини, противоположные по внешности и характеру, но претендующие на одну судьбу, в данном случае — на одного мужчину, и их мирное сосуществование невозможно, по крайней мере, в представлении одной из них. Это и делает одну из них жертвой, а вторую — убийцей. Зинаида

...была прелестная молодая блондинка, лет двадцати двух–трех, с роскошными темно-русыми волосами, вьющимися от природы локонами, которые избавляли ее от всяких шиньонов, с нежным абрисом профиля и всего ее миловидного личика, светившегося какою-то невыразимо-стыдливой улыбкой, и добродушным взглядом кротких голубых глаз [Там же: 135].

Авдотья Никаноровна Крюковская была еще молодая женщина и красивая, но значительно старше своей умершей подруги, и красота ее была в противоположном вкусе. Высокая, стройная, с тонкой талией, при сильно развитом бюсте, со смуглым и несколько матовым цветом лица и густыми черными волосами, с синеватым отливом, Крюковская напоминала собою тип южных женщин и несколько походила на цыганку, а сросшиеся широкие брови, круглые блестящие энергические глаза, особой формы нос и пунцовые, постоянно сжимаемые ею губы — невольно заставляли думать о ее крайне страстной натуре [Там же: 139].

Ангельского вида блондинка Зина еще в институте обожала старшую подругу, жгучую брюнетку Авдотью, та же стала любовницей Зининого мужа и после непродолжительных попыток «жизни втроем» отравила Зину южноамериканским стрельным ядом кураре. Выбор женских имен — Авдотья и Зинаида Николаевна — у Шкляревского, поклонника и знакомого Некрасова, может показаться не случайным, но искать более глубокий смысл, чем недобрая (пожалуй) шутка над явлением *ménage à trois*, мы тоже не склонны. К слову, здесь, наоборот, inferнальная представительница двойниковой пары замечена в столь антипатичных Шкляревскому ресторанных заведениях для дам полусвета. В целом характерология и конфликт «Секретного следствия» во многом повторяет предыдущий рассказ, вплоть до того, что непосредственно перед кровавой драмой убийца и жертва посещают Мариинский театр, причем в «Рассказе судебного следователя», по-видимому, имеется в виду постановка «Грозы» Островского, чем автор лишней раз подчеркивает важность контекста женского вопроса.

Такими же отношениями (сомнительная с точки зрения разницы в возрасте дружба между наивной слабохарактерной жертвой и коварной преступницей, контраст между которыми всячески подчеркивается, в том числе портретными характеристиками) связаны героини романов «Новая метла» (1886) и «Князь Амалат-бек» (1882). В первом случае противопоставление не оказывает решающего влияния на уголовный сюжет, во втором же Шкляревский довольно прямо указывает на однополую связь², и хотя отвратительная мужеподобная польская агитаторка Констанция напрямую не убивает, ее развращающее

² «Стриженная полька, строившая из себя мужчину, с угловатыми манерами, произвела на него неприятное впечатление, и он, в разговоре со мною, постоянно ругал ее и удивлялся дружбе Веры, этого светлого ангела, с этой нигилисткой (Бонческула так сама себя называла). Полька не отходила ни на шаг от Веры, целовала ей при всех руки, плечи... она заставляла Тормазова полюбоваться крошечными ножками девушки и, в виде особого расположения, позволяла целовать ручки Веры. Такое обращение польки, при ее полумужском костюме и плоской груди, наводило Тормазова на странные мысли, но невинный и стыдливый взгляд Веры прогнал их.

влияние на простоватую Верочку отзывается в расследуемом убийстве, а автор предполагает, что следующим напишет «особый роман из уголовной хроники под заглавием “Жертвы Констанции Бонческула”» [Шкляревский 1882: 277].

Не факт, что Шкляревский и в жизни имел такие взгляды на «женский вопрос». Тот же Достоевский, его ориентир, в действительности относился к «новым женщинам» гораздо менее категорично, чем к своим нигилистическим героиням. В других рассказах Шкляревского такие женщины иногда оказываются невинными жертвами мужчин с уязвленным самолюбием («Женский труд», «Как он принудил себя убить ее?»). Но определенно с помощью мотива двойничества он показывает эмансипацию как путь, зачастую опасный для целостности личности.

В уголовной прозе есть немало случаев, когда эклектичные текстуальные заимствования носят поверхностный характер — например, С. С. Окрейц в романе «В Сибири» (1888) просто переписывает слово в слово географические и этнографические статьи об азиатской части России, пользуясь тем, что никто из читателей не смог бы его уличить в столь масштабной компиляции без доступа к сервису “Google Books”. Шкляревский же действует открыто, как бы вступая с читателем в игру на внимательность и развитие кругозора. Если используется экзотический яд — он описывает его действие подробно и со ссылкой на статью по токсикологии в медицинском журнале; если сюжет слишком похож на какое-то реально дело (например, сюжет рассказа «Как он принудил себя убить ее?» — на убийство жены Суворина) — он объясняет это в предисловии; если для понимания конфликта требуется определенное литературное произведение — соответствующая книга появляется в круге чтения кого-нибудь из персонажей, и т. д. В нашем следующем

Тормазов знал, что польки вообще, а старые девы в особенности, не получая сами поцелуев от мужчин, любят лизаться с хорошенькими и молоденькими девушками; к тому же он читал и слышал, что подобное обращение практикуется в некоторых закрытых учебных заведениях, как женских, так и мужских» [Шкляревский 1882: 199–200].

примере мотив двойничества явлен не напрямую, а вынесен в отсылку к известному стихотворению.

В рассказе «Дьявольское наваждение» (1892) следователь, которому автор подарил свое имя-отчество, разбирается в сыноубийстве, совершенном его давним знакомым, и параллельно вспоминает свои дружеские отношения с подследственным. Они познакомились, когда следователь был бедным и вечно голодным студентом, а Венедикт Константинович Бакунькин — охотно идущим навстречу учащейся молодежи буфетчиком в петербургском трактире. Сблизились они на почве личного знакомства обоих с Некрасовым. В первую встречу трактирщик читает собственноручно подаренный поэтом сборник стихотворений, причем отмечает, что особенно трогает его «Тройка». Вот как описывается внешность Бакунькина:

Мужчина средних лет, сильный брונет, высокого роста и крепкого телосложения, с большой окладистой черной бородою цвета воронова крыла. Черные, круглые глаза сверкали умом; нос его с горбом придавал лицу энергию, которую довершали густые сросшиеся брови и широкий лоб <...> был такой красавец, что на него заглядеться было не диво [Шкляревский 1892: 10].

Ср. с портретом героини некрасовской «Тройки», в котором расставлены те же акценты: черные брови, энергия, у нее — волосы черные, как ночь, у него — борода цвета воронова крыла, и, конечно, прямая цитата «на тебя заглядеться не диво»:

...На тебя заглядеться не диво,
 Поллобить тебя всякий не прочь:
 Вьется алая лента игриво
 В волосах твоих, черных как ночь;
 Сквозь румянец щеки твоей смуглой
 Пробивается легкий пушок,
 Из-под брови твоей полукруглой
 Смотрит бойко лукавый глазок.
 <...>
 ...Завязавши под мышки передник,
 Перетянешь уродливо грудь,
 Будет бить тебя муж-привередник
 И свекровь в три погибели гнуть [Некрасов: 43–44].

Подчеркнем, что точная цитата из Некрасова в описании Бакунькина и указание на то, что он читает именно «Тройку», находятся буквально на одной странице, что и позволило портрету «сыграть».

С этого же источника вдохновения списана и Акулина Мелентьевна — девушка, которую не поделили отец и сын («черные как ночь волосы», «с бровями дугой» [Шкляревский 1892: 7]). Акулину также «бьет муж-привередник» и покойная свекровь «в три погибели гнула». Справедливости ради, есть сомнения, доводился ли убитый Макар Венедикту сыном, поскольку родился, когда Бакунькин был на заработках в Петербурге, а мать его Лизавета была девушкой «гулящей», но не по распущенности, а по слабоумию «всяк мог ее обидеть» [Там же: 15] (своеобразный перевертыш «Братьев Карамазовых», как и весь рассказ в целом). Когда же пришел черед сына зарабатывать в Петербурге, Венедикт не смог устоять перед «дьявольским наваждением» и оказался в малопочтенном (но, впрочем, не особенно предосудительном в той местности) положении снохача. Он не только страстно влюблен в невестку, но и жалеет ее, так как она, соблазненная становым приставом (у Шкляревского он заместил «проезжего корнета»), была выдана замуж насильно:

С одной стороны грех, сын все-таки, пятое-десятое, а с другой — что за сын? Она его не любит, баба молодая, достанется иному, без того ей век не прожить при ее красоте и пылких чувствах [Там же: 20].

Того же мнения придерживается сама Акулина:

По-моему, муж должен быть старше жены, чтобы учить ее уму-разуму. <...> Я шла за Макара силою, тятенька принудил. Нет, мне не такого мужа нужно... Мне нужно человека степенного, умного, бывалого... <...> Приедет свекор из Питера, здоровый еще свежий мужчина, иной словно барин какой или гильдейский купец, а у тебя муж сморчок-сморчком, хоть нос ему утирай; ну, наша сестра... [Там же: 18]

Забавно, что свои навязчивые мысли о снохе Бакунькин называет «происками врага человеческого», хотя получается, что

жалость к «чернобровым дикаркам», чахнувшим в браке с «неряхой-мужиком», ему наваяна... Некрасовым.

В данном случае двойники — очень похожие, как бы созданные друг для друга и списанные с одного идеала люди — образуют счастливую любящую пару, но их отношения все равно приводят к убийству. Макара возвращается в деревню и избивает Акулину, отец пробует откупиться от сына, но, услышав в ответ нахальные угрозы, убивает его. Акулина идет вслед за любимым свекром в Сибирь.

Остается отметить, что вновь это не единственная отсылка, которую использует Шкляревский. Так, годы Бакунькина за трактирной стойкой повторяют биографию основателя газеты «Московский листок» Н. И. Пастухова, который занялся самообразованием под влиянием постоянного посетителя своего заведения Ф. Плевако (Бакунькин уточняет у будущего следователя, не адвокатом ли тот собирается стать)³. А отчество Акулины, возможно, имеет отношение к Василисе Мелентьевой — невенчанной жене самого известного в русской истории сыноубийцы.

Наконец, в рассказе «Русский Тичборн» Шкляревский использует мотив двойничества в самой очевидной форме — делая двигателем уголовного сюжета феноменальное сходство двух людей. Сюжет начинается с таинственного убийства старухи-процентщицы, но быстро переходит к другой загадке: помещик Масоедов узнает своего беглого камердинера Ксенофонта

³ Собственно, сюжет о «подстрекательском» характере лирики Некрасова может отсылать к реальному делу из практики Плевако. В 1880 г. перед судом предстала Прасковья Качка, которая на студенческой вечеринке застрелила своего неверного любовника, перед этим исполнив романс «Еду ли ночью по улице темной...». Адвокат в своей речи утверждал, что некрасовские строки сыграли роль триггера, запустившего состояние аффекта: «На беду попросили её спеть её любимую песню из Некрасова <...> кто не знает могучих сил этого певца страданий; кто не находил в его звучных аккордах отражения собственного горя <...> И она запела <...> Душа её надрывалась <...> И под финальные слова <...> преступление было совершено» [Плевако: 339]. Присяжные признали Качку «действовавшей в состоянии умоиступления», а суд приговорил к принудительному лечению.

Долгополова в человеке, давно известном как отставной гусарский вахмистр Степан Пархоменко. Постепенно читателю становится известно, что камердинер Ксенофонт, кем бы он ни был — незаконнорожденный кузен Масоедова, которому помещицья семья причинила много зла, в частности, сам Масоедов отнял у него любимую невесту Христину (она-то впоследствии и стала старухой-процентщицей). Из злости на барина Ксенофонт бежал, прихватив с собой 10 000 рублей. В ходе скитаний он случайно встретил своего давнего приятеля по Петербургу, солдата Степана Пархоменко:

...Двадцать четвертого апреля 1836 года, при ярких лучах палящего солнца, по пыльной проселочной дороге из города Б. в село Петропавловку шли навстречу два пешехода: один — из города, другой — из села. Оба они были блондины, со смуглыми загорелыми лицами и русыми небритыми бородами, почти одинаковых средних лет, одного роста и до того похожие друг на друга, что всякий сличивший их физиономии сделал бы заключение, что они если не близнецы, то, наверное, родные братья. Даже костюмы их были одинаковы: старые солдатские шинели, сапоги с рыжими, короткими голенищами, картузы с длинными уродливыми козырьками, в руках палки, за плечами котомки и у пояса тыквенные кубышки для воды [Шкляревский 1875].

В свое время герои сблизились на почве того, что были удивительно похожи внешне. Далее сошлось много факторов, чтобы сделать путаницу возможной — «страдающая особенно свойственной малороссиянам болезнью, тоскою по родине» [Там же], молодые люди сблизились, Ксенофонт научил Степана писать, отчего тот перенял его почерк, словоохотливый же Пархоменко рассказал Долгополову о своем детстве и о военной службе все в мельчайших подробностях. Позднее, при описываемой встрече, не утаил Степан и того, что, вернувшись из армии в родную деревню, не обнаружил в живых никого из знакомых, кроме старого священника, который его крестил.

Далее нужно пояснить, что побег — от барина, из рекрутчины, из мест лишения свободы — был особенным преступлением в Российской империи. Беглец был обречен на вечные

скитания, на жизнь по подложным документам, на кражи личностей других людей или отсутствие юридической личности вообще, нигде не мог чувствовать себя в безопасности и, соответственно, должен был быть готовым безжалостно убирать случайных свидетелей, которые могли бы его разоблачить. И беглым крепостным, и бывшим рекрутам, которые за годы службы остались без семьи и дома, лежала прямая дорога в разбойники; оба сценария описаны, например, в «Записках следователя сороковых годов» П. И. Степанова. Это знает читатель, который уже видел достаточно всевозможных беглецов в литературе и чувствует зловещесть этой случайной встречи; это знает и Степан Пархоменко, который уточняет, не доводилось ли Ксенофону брать такой грех на душу на своем бродяжническом пути:

— Давно побег?

— Почти вслед за тобою, месяца через два. Беда стряслась... Вот уже год, как я брожу...

— А никого так? — спросил Пархоменко, сделав знак рукою по горлу.

Долгополов отрицательно потряс головою и перекрестился.

— Ну, слава Богу! — заметил радостно Пархоменко и протянул Долгополову руку. — А я, брат, боялся... Извини... Это, что убежал или захватил что с собою барского чего... ничего не значит. Лишь бы не убил! Давай выпьем! [Шкляревский 1875]

Далее рисуется сцена, в которой один из товарищей ночью убивает и топит второго. Она построена так, что читатель не знает, кто кого убил — Степан ли Ксенофонта ради 10 000 рублей или Ксенофонт Степана ради кражи личности? И, соответственно, против кого были улики у старухи-процентщицы и кто ее убил — Долгополов, Пархоменко или помешавшийся на желании разоблачить самозванца Масоедов?..

Шкляревский разрабатывает мотив двойничества в уголовном жанре и поворачивает его разными гранями. Сразу несколько инвариантов становятся у Шкляревского двигателями криминального сюжета: персонаж совершает преступление, потому что радикально отвергает жизненный путь своего двойника («Рассказ судебного следователя»); персонаж убивает двойника, потому

что, напротив, находит жизненный путь того достойным зависти и хочет занять его место («Секретное следствие»); персонаж идет на поводу у двойника, должен устранить того, кто способен разорвать эту связь, и именно это приводит к преступлению («Дьявольское наваждение»), наконец, поразительное портретное сходство двух людей дает возможность построить интригу вокруг самозванства и старых семейных тайн — уже не столько в духе Гофмана, сколько по образцу английского сенсационного романа 1860-х годов, недаром название «Русский Тичборн» отсылает к знаменитому скандалу в викторианской Англии вокруг пропавшего без вести баронета Тичборна.

ЛИТЕРАТУРА

- Буткова: *Буткова Н. В.* Образ Германии и образы немцев в творчестве И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского. Дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001.
- Владимирцев: *Владимирцев В. П.* Немецкая тема в «петербургской поэме» Ф. М. Достоевского «Двойник» // Три века русской литературы: межвузовский сборник научных трудов. М.; Иркутск, 2004. Вып. 9. С. 176–182.
- Гоголь: *Гоголь Н. В.* Петербургские повести. Ревизор. М., 2019.
- Гроссман: *Гроссман Дж.* Эдгар По в России. Легенда и литературное влияние. СПб., 1998.
- Достоевский 1989: *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: В 15 т. Л., 1989. Т. 5.
- Достоевский 1993: *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: В 15 т. СПб., 1993. Т. 11.
- Карабегова: *Карабегова Е. В.* Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана // В мире Гофмана: сб. статей. Калининград, 1994. С. 63–74.
- Константинова: *Константинова Н. В.* Немцы и немецкое в ранних произведениях Ф. М. Достоевского (на материале повести «Двойник») // Сибирский филологический журнал. 2014. № 4. С. 126–132.
- Некрасов: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1981. Т. 1.
- Оболенская: *Оболенская С. В.* Германия и немцы глазами русских (XIX в.). М., 2000.

Плевако: *Плевако Ф. Н.* Избранные речи. М., 1993.

Рейтблат: *Рейтблат А. И.* «Русский Габорио» или ученик Достоевского? // Шкляревский А. Что побудило к убийству? (Рассказы следователя) / Подгот. текста, сост., вступ. ст., коммент. А. И. Рейтבלата. М., 1993.

Шкляревский 1875: *Шкляревский А. А.* Русский Тичборн.

http://az.lib.ru/s/shkljarewskij_a_a/text_0080.shtml (15.12.2024).

Шкляревский 1882: *Шкляревский А. А.* Князь Амалат-бек (роман из уголовной хроники). СПб., 1882.

Шкляревский 1886: *Шкляревский А. А.* Новая метла. СПб., 1886.

Шкляревский 1892: *Шкляревский А. А.* Дьявольское наваждение. Портсигар. Рассказы А. А. Шкляревского. СПб., 1892.

Шкляревский 1993: *Шкляревский А. А.* Что побудило к убийству? (Рассказы следователя) / Подгот. текста, сост., вступ. ст. и коммент. А. И. Рейтבלата. М., 1993.

«РЕВИЗОР» ГОГОЛЯ НА НЕМЕЦКОЙ СЦЕНЕ (XIX – НАЧАЛО XX ВВ.): ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА И КУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ

Ольга Федоровская
(Вильнюс)

Германия была одной из первых стран, где произведения Гоголя, в том числе пьеса «Ревизор», были переведены и адаптированы для театральной сцены. С первой известной постановки в 1858 г. «Ревизор» прошел через множество интерпретаций и адаптаций.

В статье рассмотрена эволюция постановок «Ревизора» на немецкой сцене, без учета гастролей русских театров, с акцентом на изменение восприятия пьесы через призму различных переводов и сценарных адаптаций. Актуальность исследования обусловлена важностью изучения влияния переводов и видения режиссеров на осмысление произведений в разных культурных контекстах и понимания того, как культурные и языковые барьеры могут трансформировать произведения и изменять их восприятие зрителем. Методологической основой исследования является историко-культурный анализ, ориентированный на изучение театральной рецепции пьесы через газетные статьи, рецензии и архивные материалы XIX – начала XX вв.

Проблемы перевода и их влияние на восприятие пьесы

«Ревизор», насыщенный национальными и социальными особенностями, подвергался при переводе значительным корректировкам, связанным со спецификой языка и восприятия немецкой публики, что влияло на интерпретацию пьесы аудиторией и на понимание русской культуры в Германии.

Основными сложностями при переводе и адаптации «Ревизора» в Германии были:

- сохранение авторского замысла. Трудности перевода обусловлены необходимостью передачи сатиры, тонкой иронии и подтекста, которые играют ключевую роль в произведении. Гоголь включил в свою пьесу критику общественных пороков, и важно сохранить эту глубину, избегая превращения пьесы в поверхностную комедию;
- лексические и стилистические особенности русского языка, богатого идиомами и оборотами речи, которые сложно перевести без потери смысловых и эмоциональных оттенков. Например, выражение «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», теряет свою глубину в немецком переводе: “Mach dem Spiegel keine Vorwürfe, wenn Dir die Fratze schief gewachsen ist!” (Не вини зеркало, если у тебя кривая рожа!) [Gogol: 2] сохраняет смысл, но утрачивает метафоричность оригинала. Также Хлестаков в постановке “Lessing Theater” коверкает фамилию Земляники, называя его «Земмель-Яника», что ассоциируется с немецким хлебцем (“Zemmel”), подаваемым к завтраку [Сукенников: 361].
- культурные и социальные контексты. Центральная тема взяточничества в «Ревизоре» могла восприниматься немецкой аудиторией как малозначительная или даже комичная, поскольку в Германии не было традиций коррупции. Этот культурный барьер делал необходимой адаптацию пьесы, раскрывающую ее глубокий сатирический смысл.

Авторская позиция

В «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» Гоголь изложил свою концепцию комедии: следует избегать переигрывания и гротеска, важно сохранять глубину сатиры, передавая скрытую критику общественных пороков, а не просто развлекать публику очевидным юмором. Согласно мысли автора, смех в «Ревизоре» должен стать очищающей силой, способной нейтрализовать или даже уничтожить

зло, быть средством борьбы с человеческими страстями и несправедливостью.

В «Авторской исповеди» Гоголь затрагивал тему победы зла через смех:

В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем. Но это, как известно, произвело потрясающее действие. Сквозь смех, который никогда еще во мне не появлялся в такой силе, читатель услышал грусть [Гоголь: 440].

Таким образом, автор сам заложил противоречие между комедийной формой и сатирическим содержанием пьесы, что приводило к упрощению ее восприятия, сводило социальную критику к фарсу или водевилю.

Постановки «Ревизора» в Германии в XIX веке

Немецкие театральные режиссеры при постановке «Ревизора» в XIX в. опирались на различные переводы пьесы на немецкий язык, а также на традиционные подходы к комедийным постановкам.

1. Постановка Альберта Юнкельмана во “Friedrich Wilhelm Städtisches Theater” (1858).

Впервые «Ревизор» был поставлен в Берлине в 1858 г. под названием «Правительственный комиссар, или Инкогнито» на основе перевода Августа фон Видерта, который сократил пьесу с пяти актов до трех, сделав ее легкой комедией. Многие сцены и диалоги были переработаны или исключены. Эта интерпретация вызвала веселый смех зрителей, пьеса была воспринята как фарс, что побудило другие театры следовать этому примеру [Сукенников: 361].

2. Постановка Альберта Линднера (1881).

Несмотря на то, что версия Линднера представила немецкой аудитории более глубокое восприятие пьесы, она подверглась критике за значительные сокращения и изменения, которые сделали пьесу более доступной, но сгладили многие нюансы

оригинала. Постановка не имела большого успеха [Сукенников: 362].

3. Постановка в “Königliches Schauspielhaus” (1895).

Перевод Эльзы Шабельской в 1895 г. положил начало новому витку постановок «Ревизора». Хотя некоторые русские критики считали перевод несовершенным и находили в нем множество пропусков, шероховатостей и прибавлений «от себя», он включил больше элементов оригинала и был признан более точным, что было положительно воспринято как зрителями, так и критикой.

Театральный обозреватель М. Сукенников отмечал, «что роли были исполнены довольно хорошо». Замечания его касались лишь перевода: он отметил ряд неясных купюр и «отсебятину» [Там же].

4. Постановка Вильгельма Ланге в “Lessing Theater” (1899).

На сцене серьезная сатира превратилась в легкий фарс о продувном молодом человеке и обманутом городничем, с купюрами и переделками текста. Спектакль ставился шесть раз, днем по воскресеньям, и предназначался для общества рабочих “Freie Bühne”. По мнению директора театра Нейман-Гоффера, он должен был быть коротким и легким для восприятия, так как дневные спектакли не должны длиться более двух часов, а большинство зрителей и даже актеров не поняли бы сатиры пьесы [Там же].

5. Постановка Штольберга в “Gärtner-Theater” (1899–1900).

Постановка в Мюнхене была выполнена на основе перевода Шабельской. Штольберг более внимательно отнесся к оригиналу и перечитал много статей о «Ревизоре», его взгляд на пьесу был серьезнее [Там же]. Хотя игра актеров иногда не соответствовала замыслу, костюмы и декорации были точны и соответствовали эпохе.

Грим городничего и всех главных героев был совсем недурен, и в общем все они вели себя совсем прилично, хотя и сильно шаржировали; по внешнему виду они напоминали русских актеров в тех же ролях. Что касается игры, то она была значительно ниже грима, и оперетка давала себя чувствовать. Лучше других были Добчинский и Бобчинский, при всем шарже в них было немало того

юмора, который и хотел показать Гоголь. Мюнхенский Хлестаков был несравненно более удачным, чем берлинский и даже более сносным, чем много русских Хлестаковых [Грабарь: 107].

Постановка оказалась удачной, но завершилась после третьего представления, так как интерес публики скоро угас. Немецкая критика, анализируя причины недостаточного успеха пьесы, отмечала, что «Ревизор» — «комедия в ее лучшей, чистейшей форме», и обвиняла актеров, «взявших прямо карикатурный тон» [Там же: 108]. Кроме того, «чужеродный юмор комедии нигде не может быть понят, кроме ее родины». [Krause: 11]

Как мы видим, режиссеры могли выбирать между разными переводами и редакциями, выполненными Ланге, Фиддером, Шабельской, Шольцем, Лютером [Грабарь: 109]. Фридрих Фиддер, живший всю жизнь в России, критиковал перевод Ланге. В предисловии к изданию «Ревизора» в Германии он писал:

Наконец, несколько слов о переводе: он очень мало соответствует переводу Вильгельма Ланге, потому что русский язык — его мачеха; я обязуюсь продемонстрировать переводчику самые серьезные недоразумения почти на каждой странице его книги... Это суровое суждение я вынужден вынести исключительно в интересах великого русского поэта [Gogol: 3].

Большинство режиссеров в XIX в. упрощали пьесу, сводя ее к комедийным элементам, гротеску и фарсу, лишая философской глубины и социальной остроты, что отражало текущие тенденции немецкого театра и сказывалось на восприятии русской литературы и культуры немецкой аудитории.

Эволюция постановок в начале XX века

В первой трети XX в. немецкие режиссеры отходят от комедийного восприятия, стремятся к более глубокому отображению социальной критики и психологической сложности персонажей, стараясь учесть рекомендации Гоголя относительно театральных интерпретаций его произведений.

1. Постановка Рафаэля Левенфельда в “Schillertheater” (1902).

«Ревизор» в переводе Шабельской был поставлен в Берлине в честь 50-й годовщины со дня смерти Гоголя. Левенфельд был славистом, биографом и переводчиком Толстого и Горького, что обеспечило ему глубокое понимание русской культуры. Имя режиссера установить не удалось, но известно, что он вырос в России. Оба они имели возможность видеть пьесу на русской сцене. Постановка прошла без сокращений и значительных правок, что сыграло решающую роль в ее успехе. Хотя исполнение не было блестящим, режиссер избежал многих ошибок предыдущих интерпретаций, что было положительно воспринято критикой [Сукенников: 362].

2. Постановка Рудольфа Бернауэра в “Deutsches Theater” в Берлине (1907).

Бернауэр представил гротескную версию «Ревизора». Постановка отличалась быстрым темпом, яркими костюмами и общим ощущением пародии. Хлестаков трактовался как наивный, смешной, невинный ребенок, верящий в то, что он говорит. Спектакль стал заметным явлением и помог режиссеру войти в труппу Макса Рейнхарда, оценившего постановку так: «...остроумный и умелый, Рудольф Бернауэр создал легкий, живой, чистый и разносторонний спектакль и показал, наконец, гоголевскую комедию в правильном соотношении всех ее частей...» [Jacobsohn]. Постановка стала заметным событием в театральной жизни Берлина и получила высокую оценку критиков. О ней писали и русские журналы. Например, в журнале «Театр» был опубликован фельетон, в котором автор, побывавший на спектакле, выразил возмущение изображением русского быта и персонажей: грязно, неряшливо и много водки. Он остался недоволен и переводом Теодора Коммихау, в котором нашел много «отсебятины» [Театр: 11–14].

3. Постановка Кауфмана в “Schillertheater” (1908).

В рецензии А. Кугеля «Из берлинских впечатлений» отмечается, что спектакль произвел хорошее впечатление, за исключением перевода (Э. Шабельской). Автор подчеркивает культурные различия в восприятии пьесы, указывая, что немецкая

публика смеется не в тех местах, где русская. В целом Кугель положительно отозвался о постановке, отметив свежесть впечатлений и прощая отклонения от текста и от видения самого Гоголя, хотя, по его мнению, этот немецкий «Ревизор» был далек от Щепкинского канона [Кугель].

4. Постановка Петра Шарова в Дюссельдорфском театре Дюмон-Линдеманн (1927).

Шаров, ученик Станиславского, был приглашен в театр в качестве режиссера, и первой его постановкой стал «Ревизор» (автор перевода не установлен). Сценографом был выбран Мстислав Добужинский, который много работал с МХТ, хорошо знал методы работы со сценографией и находился в то время в Париже.

Выбрав «Ревизора», Шаров, видимо, хотел показать образец своей работы именно на русской пьесе, что давало возможность выделиться среди постановок Дюссельдорфского театра, а также других театров и режиссеров, знакомых местной публике.

При разработке концепции «Ревизора» Шаров старался если не оставаться в рамках символистского стиля Дюссельдорфского театра, то все же отойти от натуралистического прочтения. Он рассуждал о новых веяниях в постановках:

мне хочется <...> сильно «стилизовать» <...> «гротеск». Идти все-таки от «свиных рыл» и от «глухой русской провинции» <...> дать впечатление острой сатиры и смеха сквозь слезы <...> нельзя ставить реально-бытово, надо <...> стилизовать, но стилизацией подчеркнуть русскую глухую провинцию [Шаров: 1–4].

Добужинский говорил об опасности увлечения символикой, потому что можно

...впасть в ту ересь, в которую впадает Мейерхольд (оставляю за ним все достоинства), т. е. уже забыли Гоголя, а ставят по Гоголю свою пьесу <...> есть опасность создать вещь может быть очень интересную и современную, но при этом по-иному, но тоже страшную, убить самого Гоголя [Добужинский 1927: 1].

Позднее Добужинский в интервью газете «Слово» сказал, что нужно было создать «и не гротеск в шаблонном смысле данного слова, и не водевиль <...>», потому что Гоголь, с одной стороны,

...рисовал в своей комедии «внутренний город нашей души», а с другой — какой-то фантастический, невероятный городок, где типы были не местного характера, а всечеловеческого. Другими словами, представляемый им быт был не типично-реальный, а полный символики [Притисский].

Со слов Добужинского, декорации он сделал так:

все было грузным, низким, грязноватым и в паутине. И все покосилось. Сам Николай Павлович в синей раме, которая доминирует в этой комнате <...> В комнате одна колонна и две пилястры (очень неархитектурно!), и чем я доволен, — выкрашено как верстовой столб или будка часового в полосу. <...> Комната наполовину желтая, наполовину красно-коричневая (вроде того цвета, как был окрашен Зимний дворец). Стены в пятнах и трещинах. <...> Я очень доволен, как точно сделал мебель [Добужинский 2001: 213].

Таким образом, из доступных данных можно сделать вывод, что постановка должна была иметь символистский уклон, но без грубого вмешательства в смысл, заложенный автором.

Премьера прошла 16 декабря 1927 г. и имела большой успех. Спектакль много гастролировал по региону и имел хорошие сборы, о чем Шаров неоднократно писал Добужинскому: «Ревизор идет с возрастающим успехом и хорошими сборами»; «Ревизор имеет по-прежнему лучшие сборы <...> и громадный успех» [Шаров: 20, 26].

Добужинский писал Ф. Нотгафту¹:

Спектакль <...> имел очень большой успех. Шаров, действительно, сделал чудесную мизансцену и вымуштровал актеров замечательно. И я считаю этот спектакль не хуже Художественного театра, а во многих отношениях гораздо острее. <...> Меня прямо поражает, как достигнуто полнейшее отсутствие фальшивых нот, актеры поняли все в совершенстве, и большая честь немецким актерам! Они в полном преклонении перед Гоголем. <...> Все вообще превосходно, и комизм не впадает в балаган ни в каком случае! [Добужинский 2001: 213].

¹ Федор Федорович Нотгафт (1886–1941) — российский искусствовед, кол-лекционер живописи, издатель, старший научный сотрудник Эрмитажа.

Приведем некоторые выдержки из немецких газет:

Дюссельдорфцы <...> представили нам <...> зарубежную работу в щедрой и глубоко проработанной форме <...> Простая сатира на российскую коррупцию, которая была непосредственно воплощена в реальность благодаря мастерским декорациям, которые сказали многое всего в нескольких строках. <...> Неудивительно, ведь П. Шаров и М. Добужинский были местными мастерами постановки и декораций. Не следует думать, что наша сцена могла бы просто так превратиться в натуральную русскую идеальную сцену [Nikolaus Gogol: Der Revisor].

Комедия основана на резких контрастах. Несоответствие между поведением и причиной поведения, между видимостью и реальностью. <...> Мы уверены, что эта литература возвращает утраченную область души: но нам вряд ли удастся интерпретировать их <контрасты> в одном и том же смысле и той же силе, какими они вытекают из произведения [Eckstein].

...в реализме средств, полностью решавших актерскую проблему в исполнении гоголевского «Ревизора», существовала неопровержимая уверенность художественного чутья, которое <...> делало выступление ансамбля отражением русских условий <...> все это было удивительно живо в целом и действительно по-русски [Hendel].

Дюссельдорфцы сделали русскую комедию истинно русской, аутентичной [Der Revisor].

Не осталась в стороне и русскоязычная зарубежная пресса:

Русский режиссер и русский художник. Вот две величины, выдвинутые последними десятилетиями театрального движения в Европе. Дюссельдорфский «Ревизор» — одно из проявлений и завоеваний этой стороны русского искусства [Волконский].

Прошедший с огромным успехом спектакль по праву должен считаться новой победой русского искусства за границей, не говоря уже о том, что под руководством двух русских мастеров были избегнуты вечные извращения русского быта, столь обычные на иностранной сцене и доходящие до курьезных нелепостей — постановка эта вообще отвечала требованиям самой строгой критики. Печать единодушно отмечает тот громадный успех, которого достигли русские режиссер и художник в области художественного

воплощения немецких артистов в глубоко правдивые и безупречно верные русские образы [Русское искусство за границей].

Постановки «Ревизора» в первой трети XX в. в Германии знаменуют собой отход от комедийных и фарсовых интерпретаций XIX в. и демонстрируют попытки более глубокого понимания социальной сатиры и психологической сложности пьесы, режиссеры обращали больше внимания на рекомендации Гоголя, стремясь сохранить его авторский замысел.

Наиболее точного отражения сатирической и философской сущности пьесы удалось достичь именно русским режиссеру и сценографу. Шаров и Добужинский, обладая глубоким пониманием культурных кодов для передачи оригинальной мысли автора, смогли сделать постановку аутентичной и близкой к оригинальному духу пьесы, что вызвало положительные отклики как у немецкой, так и у русской критики. История постановок «Ревизора» Гоголя на немецкой сцене XIX – начала XX вв. иллюстрирует, как переводы и режиссерские интерпретации определяли восприятие пьесы немецкой аудиторией. В большинстве случаев переводы и адаптации упрощали сатирическое содержание пьесы, превращая ее в фарсовую комедию. Это происходило из-за языковых и культурных барьеров, а также традиций немецкого театра, ориентированного на развлекательные элементы.

Успех постановки Шарова и Добужинского демонстрирует значимость межкультурного диалога и подтверждает, что адаптация русской классики для иностранной сцены может стать примером культурного обмена и способствовать укреплению литературных и театральных связей.

ЛИТЕРАТУРА

- Волконский: *Волконский С.* «Ревизор» в Германии // Последние новости. 11.01.1928.
- Гоголь: *Гоголь Н. В.* Авторская исповедь / Подгот. к печати Л. М. Лотман // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 8: Статьи. Л., 1952.

- Грaбарь: *Грaбарь И.* Ревизор в Мюнхене // Ежегодник императорских театров. Сезон 1899–1900. Прил. 1. С. 104–109.
- Добужинский 1927: *Добужинский М.* Письмо П. Шарову, 1927. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo bibliotekos Retų knygų ir rankraščių skyrius. F30. Apr. 1. № 2967.
- Добужинский 2001: *Добужинский М. В.* Письма / Подг. Г. И. Чугунов. СПб., 2001.
- Кугель: *Кугель А.* Ревизор за границей // Театр и искусство. 1908. № 33. С. 566–569.
- Театр: «Ревизор» Гоголя и «Пиковая дама» Чайковского на берлинских сценах // Театр. 1907. № 7.
- Притисский: *Притисский Н.* Добужинский и «Ревизор» // Слово. 1928. № 776.
- Русское искусство за границей: Русское искусство за границей // Иллюстрированная Россия. 21.01.1928. № 4.
- Сукенников: *Сукенников М.* Ревизор за границей // Театр и искусство. 1907. № 22.
- Шаров: *Шаров П.* Письмо М. Добужинскому, 1927. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo bibliotekos Retų knygų ir rankraščių skyrius. F30. Apr. 2. № 947.
- Der Revisor: Der Revisor 1928. Volkswille. Dumont-Lindemann Archiv. Nr. 33/39.
- Eckstein: *Eckstein K.* Stadthallen Bühne // Mülheimer Zeitung. 15.01.1928.
- Gogol: *Gogol N. W.* Der Revisor Komödie in fünf Aufzügen von N. W. Gogolj / Nach der letzten kritischen, von Prof. Tichonrawow besorgten Ausgabe übertragen von Friedrich Fiedler. Druck und Verlag von Otto Hendel, 1894.
- Hendel: *Hendel Dr.* Mülheimer Theaterleben // Rhein- und Ruhrzeitung. 15.01.1928. Nr. 25.
- Jacobsohn: *Jacobsohn S.* Max Reinhardt. Berlin, 1910.
- Krause: *Krause H. K.* Die vorrevolutionären russischen Dramen auf der deutschen Bühne. Reisa, Elbe, 1972.
- Nikolaus Gogol: Nikolaus Gogol: Der Revisor // Mülheimer Tagesblatt. 17.01.1928. Nr. 17.

ДВА ТАШКЕНТА И ДВЕ «ХИВЫ»
В СТИХОТВОРЕНИЯХ РУССКИХ ПОЭТОВ
1900–1920-х гг.

Виктор Суханов
(Ташкент)

В поисках стихотворений о Ташкенте на русском языке, написанных в первой трети XX столетия, мы обнаружили удивительную закономерность: местные поэты и те авторы, для которых Ташкент не был родным городом, а Туркестан — родным регионом, изображали Ташкент совершенно по-разному. Мы бы даже решились сказать, что Ташкент уроженцев и/или жителей Туркестана и Ташкент поэтов-«туристов» — это два совсем разных города.

Парадокс состоит в том, что у местных русских поэтов город предстает в своей европейской ипостаси, и его изображения ничем принципиально не отличаются от многочисленных поэтических панорам провинциальных городов тогдашней России.

В качестве характерного примера приведем отрывок из стихотворения «Город» (1914) Георгия Ивановича Павлюченко (1888–1955), печатавшегося под псевдонимом Георгий Светлый. Это стихотворение вошло в его книгу «Солнцебунт и ржа», изданную в Ташкенте в 1920 году:

Я беззвездный,
Я безлунный,
Не люблю я тихострунный
Звук.
Ошумленность городскую,
Отолпленность тел людскую,
Экипажей грохот, стук
Я люблю,
Как любит лук
Из Бердичева еврей.

Свист заводов,
Рев моторов,
Орекламленных заборов
люблю крик.
Как пчела, гудит трамвай;
Звон звонков, — макак банзай,
В магазинах ад и рай... [Светлый: 3].

Напротив, приезжие поэты изображали Ташкент как средоточие загадочных и этим привлекательных ориенталистских мотивов. В качестве примера приведем стихотворение Константина Липскерова (1889–1954) «Старый Ташкент», датированное 1916 годом:

Чтоб описать покой их, хватит слов ли?
О коридоры палевые глин!
В них пыль пустынь, что любит цвет один,
Поймала все в своей искусной ловле.
Порою дети пестрые на кровле
Стелили стебли длинные долин,
Порою ослик желтый нес кувшин,
Да караваны двигались торговли.
Порою путник в дверь кольцом стучал...
И два кокона алых покрывал
Скользнули, промелькнувши на закате.
И юноша явился вдалеке.
Он в белом с узким золотом халате
И с белой розой в бронзовой руке [Липскеров: 27].

Во многом этот диссонанс объясняется самим устройством тогдашнего Ташкента, который был поделен на две неравные части: старую, более обширную по территории, населенную узбеками, и меньшую по размерам новую, на которой проживало европейское население.

Соответственно, приезжие русские поэты стремились, прежде всего, освоить старый, азиатский Ташкент, а местные русские поэты не так уж часто выбирались за границы европейской части. В центре их мира располагалась отнюдь не мусульманская мечеть, а Соборная площадь, названная по расположенному на

ней православному Спасо-Преображенскому собору (который был взорван при советской власти в 1935 г.)¹.

Далее мы попробуем коротко показать, насколько по-разному видели и изображали местные и приезжие русские поэты один и тот же ташкентский объект — синематограф «Хива». Построенный во второй половине 1900-х годов на средства великого князя Николая Константиновича Романова, он долгое время считался одним из самых заметных и фешенебельных зданий в городе. Он располагался в европейской части Ташкента.

Все примеры из стихотворений местных поэтов будут взяты нами из двух ташкентских сатирических изданий — журнала «Туркестанский скорпион», вышедшего в 1907 году, и журнала «Туркестанский Кара-Курт», издававшегося в 1911–1912 гг.

Для русских сатириков того времени, проживавших в будущей столице Узбекистана, Ташкент это, в первую очередь, дорогие рестораны, гостиницы, по-европейски разбитые сады и соответствующая им публика. Приведем характерные строки из стихотворения «Ташкент ночью», автор которого подписался псевдонимом Рыжий Кок (пародической основой для стихотворения послужила поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»):

Уж полночь — всюду парочки
 Целуются, милуются,
 Спешат идти скорехонько
 В соседний сад «Цветник»;
 А у кого в карманниках
 Шумят бумажки крупные —
 Летит поспешно, радостно
 В открытый, летний «Буфф».
 Там публика отменная,
 Потягивая водочку,
 Да кофеек с ликерами
 Толчется до зари.

¹ Ср. упоминание об этой площади, например, в стихотворении Н. Нижегородского «Без обмана не продать»: «На Соборной крез Ташкентский / Торг по совести ведет, / И барыш первогильдейский / С покупателя дерет» [Туркестанский скорпион 1907: 3].

А присмотревши дамочку
 С глазами подведенными,
 Счастливицы направляются
 В «Альгамбру» номера..... [Кара-Курт 1913б: 12].

Знаковыми локусами в этом отрывке предстают ташкентский сад, носивший неформальное название «Цветник», и кафе-театр «Буфф», славившееся по всему Туркестанскому краю.

Авторы-сатирики не обходили стороной и европейскую моду, которой придерживались дамы и господа в новом Ташкенте. В стихотворении «Прочтите, дамы!» автора, спрятавшегося под псевдонимом «Добрый поэт», мы находим такие строки:

Но вот меж наших модных дам
 Разнесся слух на весь Ташкент,
 Что можно, мол, теперь без драм
 Красивей стать в один момент!
 <...>

Где можно волосы купить:
 Гирлянды, локоны, крепоны,
 Фризеты, косы, «Диадем»,
 Тюрбаны, валики и фроны,
 И головной из сетки шлем?
 Косу из пряди меж Торсад.
 Прическу моды Лизистрат!
 [Туркестанский Кара-Курт 1911: 8].

Вполне закономерно, что частью европеизированного описания Ташкента стал и такой заметный городской объект, как кинотеатр «Хива». В уже процитированном нами стихотворении Доброго поэта он служит топографическим ориентиром для своего рода салона красоты, владельцем которого был ташкентский предприниматель И. Ненюков²:

Сей чудодей И. Ненюков —
 Интеллигенции всей местной,
 Под фирмой «Примус» всем известный —

² Ср. указание: «Т. Ненюков, Кауфманская ул.» в разделе «Дамские моды и шляпы» «Торгово-промышленного отдела» г. Ташкента [Гейер: 416].

Напротив кинемо — «Хивы»,
Где и найдете его Вы!
[Туркестанский Кара-Курт 1911: 8].

И это не единственный случай изображения «Хивы» как характерной приметы нового Ташкента. Синематограф также упомянут в сатирическом стихотворении «Царевич Май», подписанном псевдонимом «Квазимодо»:

И в «Хиве» полустоличной
Макс, а с ним и Разамат,
Чтоб иметь барыш приличный
Учинили синдикат.
Ставят драмы, драмы, драмы,
Верст примерно в пять и шесть,
В модных шляпах наши дамы
Там не знают, как им сесть [Кара-Курт 1913а: 8].

В сходном ключе кинотеатр «Хива» изображен в одном из четверостиший из серии «К летнему сезону» Рыжего Кока:

Заглянувши в «Хиву», мы встречаем
Тьму нарядных и праздных людей.
О картинках же здесь отмечаем,
Где же Чаринов наш чародей? [Там же: 10].

И в том, и в другом стихотворениях упомянуты крупнейшие ташкентские кинопрокатчики и владельцы первых кинотеатров города: в одном из них под Максом и Разматом подразумеваются Максимилиан Высокинский и Х. Разматов, во втором — прямо назван Н. Чаринов; подробнее см.: [Каримова: 3–4].

Абсолютно иначе интересующий нас городской объект представлен в стихотворении «Кинематограф “Хива”. Год 1920» (1929) бывавшего в разные годы в Средней Азии поэта, прозаика, журналиста, путешественника, географа, историка и этнографа Сергея Николаевича Маркова (1906–1979); подробнее о нем см. в некрологе: [День поэзии: 222]³.

³ По устному свидетельству Н. В. Кондаковой, автором некролога С. Н. Маркову, на который мы ссылаемся, была поэтесса Лариса Васильева.

Приведем полный текст этого стихотворения:

И толпа по-своему права —
Подавай ей громкие картины,
У кинематографа «Хива»
На плакатах скачут бедуины.
...Мгла пустынь, похожая на сон,
И нашивки черные пилотов,
Бравый Иностраннный легион
Целый день лежит у пулеметов.
Темной кровью землю обагрив,
Уползая за кусты мимозы,
Умирает благородный рифф,
Льются глицериновые слезы.
Пошlostью заезженных легенд
Веет от потертого экрана,
Над тобой сейчас висит Ташкент,
Холст заката, рваного, как рана.
И напротив, у больших дверей —
Портупей начищенные пряжки,
Бороды хивинских главарей,
Шлемы и зеленые фуражки.
Ведь эпоха гордостью детей
До краев наполнится, как соты;
Строгий вход в Иллюзион Страстей
Сторожат клинки и пулеметы.
И плакаты дела и борьбы
Утверждают право человека
Славу исторической судьбы
Уложить в одной двадцатой века.
Перечтет история сама
Все дела от Пянджа до Аракса!
Пленного высокая чалма
Склонена перед портретом Маркса.
Жителям ущелий и пустынь
Зов газет нетерпеливой моря —
Новая, гортанная латынь
Восклицает: «Побежденным — горе!»
[День поэзии: 65].

При изображении кинотеатра «Хива», как и при изображении Ташкента в целом, Марков особое внимание уделяет ориентальным мотивам. Первые три строфы стихотворения описывают плакаты у кинотеатра, на которых изображены сцены из остросюжетного фильма, чье действие разворачивается в пустыне, а основные его события — это сражения между бедуинами и французским Иностраннным легионом.

Можно предположить, что Марков подразумевал здесь вполне конкретный фильм, а именно американскую приключенческую кинокартину “The Man Who Turned White” 1919 года режиссера остросюжетных фильмов эпохи немого кино Парка Фрейма (1889–1943). Вероятно, копия этого фильма до Ташкента добралась лишь в 1920 году, и там она демонстрировалась в качестве новинки — отсюда и реклама на афишах кинотеатра.

Синописис Маркова во многом пересказывает события этого несохранившегося боевика. Его главный герой — бывший капитан Иностранного легиона по фамилии Рэнд, который ныне превратился в главаря мародерствующей банды в африканской пустыне и взял себе имя Али Заман. Рэнд встречает своего врага и бывшего сослуживца по Легиону капитана Беверли и, чтобы отомстить ему, захватывает в плен его возлюбленную Этель Ламберт. Позднее главный герой сам в нее влюбляется, отпускает и возвращается в Иностраннный легион, навлекая на себя гнев бедуинов. Капитан Беверли сначала прогоняет Рэнда, но в дальнейшем, когда бедуины подстраивают ловушку Рэнду и Этель, жертвует собой ради их спасения. Капитан Беверли, по-видимому, и есть загадочный «благородный рифф» (этимология этого слова, предположительно, связана с самопровозглашенной в 1921 году на севере Африки Рифской республикой), упоминаемый в третьей строфе стихотворения; подробнее об этом фильме см.: [The Man Who Turned White].

Начиная с четвертой строфы ориентализм Маркова приобретает иной вид. Сначала автор сталкивает кинолегенду с туркестанской действительностью 1920 года: «потертый киноэкран» (скорее всего, холстяной) противопоставлен метафорическому рваному холсту заката, который сравнивается

с «рваной раной». Таким образом Марков хотел подчеркнуть трагизм реальной смерти, которая противопоставляется показной смерти в кино, сопровождаемой фальшивыми «глицириновыми» слезами.

Отметим, что сравнение ташкентского заката с полотном — ходовой восточный мотив стихотворений 1910–1920-х годов об этом городе. Встречается оно, например, в предпоследней строфе приведенного нами выше стихотворения Константина Липскерова «Старый Ташкент». По-видимому, Липскеров и Марков неслучайно вводят именно такое цветовое сравнение, потому что первоначально традиционные узбекские покрывала, называемые «палак», представляли собой белое полотно с цветной вышивкой, однако к концу XIX в. белый фон все чаще стал заменяться закатно-алым. «В основе декоративно-образного решения палак — “небо” — лежала вечная идея природы — неба, дарующего солнечный свет и воду, и цветущей плодоносящей земли <...> В колорите господствовал темно-малиновый цвет розетт...» [Зияев, Буряков: 229].

В пятой строфе стихотворения «Кинематограф “Хива”. Год 1920» Марков, по-видимому, изображает отрицательных персонажей с агитплакатов, развешанных в находящемся в руках большевиков Ташкенте времен Гражданской войны. Особо выделим такую портретную деталь, как «бороды хивинских главарей». Именно в 1920 году было ликвидировано Хивинское ханство и власть в Хорезме стала советской. Также обратим внимание на переключку этого мотива («бороды хивинских главарей») с названием кинотеатра, вынесенным в заглавие стихотворения Маркова.

В шестой–восьмой строфах речь идет о Гражданской войне, причем Марков подчеркивает, что она шла не только на территории России, но и на окраинах бывшей империи («от Пянджа до Аракса»: эти реки служили естественной границей между российским Туркестаном и Афганистаном, а также между российским Закавказьем и Персией).

В восьмой строфе также изображается, как чалма пленного басмача склоняется перед портретом Карла Маркса. Здесь,

возможно, обыгрываются топографические детали в истории тогдашнего Ташкента. Кинотеатр «Хива» располагался на углу Кауфманской улицы, названной в честь царского генерала, первого официального лидера присоединенного к Российской империи Туркестана. После революции эта улица была переименована в улицу Карла Маркса.

В последней строфе поднимается чрезвычайно актуальная для 1920-х годов тема туркестанской печати: газеты служат для жителей отдаленных районов края главным источником информации о том, что происходит в стране и в мире. При чтении двух последних строк стихотворения Маркова становится понятно, что стихотворение написано позже 1920 года, поскольку «восклицания» в этих газетах набраны «новой гортанной латынью», а процесс перевода графики тюркских народов СССР на латинский алфавит начался только во второй половине 1920-х годов; см. об этом: [Даудов, Мамышева: 9].

Нетрудно заметить, что подлинный туркестанский ориентализм, окрашенный в красные, «советские» цвета, противопоставляется в стихотворении Сергея Маркова фальшивому ориентализму американского боевика. Ташкентский же кинотеатр «Хива» предстает в стихотворении местом встречи двух типов ориентализма.

ЛИТЕРАТУРА

- День поэзии: День поэзии. М., 1979.
- Кара-Курт 1913а: Кара-Курт. Туркестанский сатирико-юмористический журнал. Ташкент, 1913. № 4.
- Кара-Курт 1913б: Кара-Курт. Туркестанский сатирико-юмористический журнал. Ташкент, 1913. № 6.
- Липскеров: *Липскеров К. А.* Песок и розы. Стихи. М., 1916.
- Светлый: *Светлый Г.* Солнцебунт и ржа. Ташкент, 1920.
- Туркестанский Кара-Курт 1911: Туркестанский Кара-Курт. Ташкент, 1911. № 3.
- Туркестанский скорпион 1907: Туркестанский скорпион. Ташкент, 1907. № 8.

- Гейер: *Гейер И. И.* Весь русский Туркестан. Ташкент, 1908.
- Даудов, Мамышева: *Даудов А. Х., Мамышева Е. П.* Из истории латинизации национальных алфавитов СССР // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2011. № 2. С. 7–12.
- Зияев, Буряков: *Зияев Х. З., Буряков Ю. В.* История Ташкента (с древнейших времен до победы Февральской буржуазно-демократической революции). Ташкент, 1988.
- Каримова: *Каримова Н. Г.* Из истории становления кинопроката в городах Туркестанского края // Central Asian Journal of Social Sciences and History. 2022. 3(7). P. 1–5.
- The Man Who Turned White: The Man Who Turned White / Director P. Frame; writers G. E. Jenks, F. McGrew Willis. 1919.
<https://www.imdb.com/title/tt0010422/> (10.04.2025).

К ПРОБЛЕМЕ ОПИСАНИЯ МЕТРИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

Елена Колла
(Хельсинки)

Метрика поэта Максимилиана Волошина (1877–1932) хотя и обращала на себя внимание исследователей, никогда не была описаны комплексно. Стиховедов, исследовавших метрический репертуар поэта, интересовали только отдельные периоды, жанры и метры его произведений. Так был описан волошинский галлиямб [Добрицын: 299–312], его классический и свободный стих [Karlovsky 2011: 211–230; Karlovsky 2012: 71; Орлицкий: 57; Орлицкий 2009: 41–60] и его знаменитые «Надписи на акварелях» [Кормилов: 20–40]. Однако для понимания того, какое место упомянутые формы и виды стиха занимают в творчестве поэта, необходим контекст, а следовательно, нужно описание его полного метрического репертуара. В данной работе предлагается краткий синхронический и диахронический обзор метрики Волошина¹.

В метрический справочник вошли все собственные произведения поэта из первых двух томов полного собрания сочинений Волошина [СС 2003; СС 2004], наиболее исчерпывающе охватывающих творчество поэта, а также некоторые стихотворения его авторства из парижского двухтомника [Волошин 1982–1984]. В справочник не вошли редакции и варианты отдельных стихотворений, переводы и стихотворения в прозе. При составлении таблиц крупные произведения, поэмы и венки сонетов считались едиными текстами, как имеющие общий замысел и, зачастую, метрическую основу. Напротив, объединенные одним

¹ Метрический справочник к произведениям М. А. Волошина является частью нашего диссертационного исследования его поэтики.

заглавием сборники коротких стихотворений: «Посвящения на акварелях», «Вечерние возношения», «Десять ритмических пауз одной прогулки», «Надписи на акварелях» и другие аналогичные тексты считались самостоятельными произведениями, так как они написаны разными размерами в разное время². Таким образом, рассматриваются 877 стихотворений, 18488 ритмических и 18530 графических строк³.

Краткий синхронический обзор

Полный метрический репертуар Волошина составляют 47 размеров, из них — 34 классических и 7 неклассических. Подавляющее большинство (95.6% стихотворений, 86.4% строк) — это монометрические композиции (МК). Схожие соотношения процентов МК наблюдаются у А. Блока (97.5% и 88.7%) и В. Брюсова (97.4 и 89.3%) [Руднев: 331], остальные произведения включают в себя полиметрические композиции (ПК), в которых разными размерами написаны отдельные строфы, и микрополиметрические композиции (МПК), с немотивированной сменной отрывков или строк разного размера [Хворостьянова: 36]. Последние Волошин использовал также для имитации свободного стиха⁴. В ПК использованы дополнительно шесть размеров.

² Волошин писал в письме к Ю. Оболенской, что надписи на акварелях не являются собственно надписями: «Представьте себе, что Вы идете с раннего утра и до поздней ночи по тропинкам, погруженная в свои мысли и в созерцание, и иногда в Вас возникает стих или строфа: она не вполне соответствует тому, на что Вы смотрите, но она связана с общим настроением пейзажа...» [СС 2011: 698–699].

³ Соединение графических строк в одну ритмическую было использовано только в произведениях, написанных полностью одним размером, особенно рифмованных, а также в тех случаях, когда разбивка делалась автором для передачи диалогической речи, и две строки соответствовали одной строке основного размера, например «Кто ты? / — Майя» в стихотворении, написанном четырехстопным ямбом.

⁴ Согласно строгой трактовке свободным считается только нерифмованный (белый) акцентный стих, лишенный какой бы то ни было упорядоченности и меры [Гаспаров 2004: 172–173].

Большинство стихотворений — 808 (92.6%) — написаны классическими силлабо-тоническими размерами. Это достаточно консервативный, хотя и не редкий, выбор для поэта начала XX века, когда классическая силлабо-тоника начинает уступать место чистой тонике (Таблица 1⁵).

Метры / Периоды	1800–1820 гг.	1830–1870 гг.	1880–1890 гг.	М. Волошин	1890–1935 гг.
Ямб	77.0	51.5	53.0	54.6	44.5
Хорей	12.0	23.0	17.0	19.1	21.5
3-сложные	7.5	21.5	28.5	18.8	14.5
Прочие	3.5	4.0	1.5	7.5	19.5

Очевидно, что метрика Волошина вполне традиционна и могла бы соответствовать периоду 1880–1890 гг., если бы не заметно повышенная доля прочих, неклассических размеров. Это же подтверждается сравнением репертуаров Волошина и некоторых его современников (Таблица 2⁶).

Размеры / Авторы	М. Волошин	В. Иванов	К. Бальмонт	В. Брюсов	А. Блок	А. Белый	Н. Гумилев	1890–1935 гг.
Ямб	54.6	~ 63.0	45.0	45.0	51.5	47.6	37.2	44.5
Хорей	19.1	~ 17.0	27.0	20.6	13.4	9.2	21.6	21.5
3-сложные	18.8	~ 7.0	21.0	18.6	20.7	29.6	26.2	14.5
Неклассические	7.5	~ 9.0	7.0	15.8	14.4	13.6	15	19.5

Если доля силлабо-тоники у Волошина не слишком выделяется, то доля неклассических размеров у него вдвое меньше, чем у В. Брюсова, А. Белого, А. Блока и Н. Гумилева и в 2.5 раза меньше среднего значения для периода. По распределению метрического репертуара поэзия Волошина ближе всего к поэзии К. Бальмонта, а по использованию неклассических размеров —

⁵ Усредненные данные здесь и далее взяты у М. Л. Гаспарова [Гаспаров 1974: 51, 63].

⁶ Данные по: [Руднев 1971: 327–349; Ляпина 1984: 179–192; Плунгян 2010: 295; Грибков, 2005: 21].

также В. Иванова. Именно К. Бальмонта и В. Иванова вместе с Ж.-М. Эредиа Волошин называл среди тех, у кого он учился «владеть стихом» [Лавров: 381].

Классические двусложные размеры

Самый используемый метр у Волошина, как и у большинства поэтов его времени, — ямб. Среди ямбов преобладает четырехстопный (Я4) (см. Таблицу 5 Приложения), что соответствует эпохе — до 1930-х Я4 остается самой популярной разновидностью ямба. Жанровое разнообразие Я4 у Волошина велико, это универсальный размер. Он используется в любовной лирике, гражданской лирике, элегиях, посланиях, в том числе написанных онегинской строфой «Письме» и «Втором Письме», в сказке «Спящее царство», поэме «Девятнадцатый век» и других произведениях на историческую тематику, а также в юмористических стихотворениях.

Следующий по употребительности — пятистопный ямб (Я5). Им написаны в первую очередь сонеты: венки сонетов “*Corona Astralis*” и “*Lunaria*”, цикл «Киммерийские сумерки», отдельные сонеты на историческую и даже военную тему и шуточные «Сонеты о Коктебеле». Помимо сонетов, Я5 написаны поэмы «Таноб» и «Россия», и отдельные стихотворения, включая треть «Надписей на акварелях».

За Я4 и Я5 следует четырехстопный хорей (Х4), которым написаны лирические стихотворения, светлые и оптимистические по содержанию: впечатления («Акрополь», «Париж: С Мон-мартра», «Дождь прошел — и вся природа»), песни, стихотворения с античным и романтическим колоритом («Расскажи, о странник, Спарте», «Сбор винограда») и несколько шуточных стихотворений, включая «Письмо в стихах Зволинскому». Все это жанры и тематики вполне традиционны для русского Х4 [Гаспаров 1990: 53–55].

На четвертом месте по употребительности находятся вольный ямб (ЯВ), шестистопный ямб (Я6) и пятистопный хорей (Х5). ЯВ написаны поэмы «Путями Каина» и «Сказание об иноке Епифании», манифест «Подмастерье» и значительная часть поэмы

«Протопоп Аввакум». Неурегулированная разностопность ЯВ, который Волошин иногда называл «свободным стихом» [Kaglovsky 2011: 71], вероятно, передавала повествовательную речь. Белым Х5 с женскими окончаниями написана поэма «Святой Серафим»⁷. Я6 характерен для лирики с античным или историческим колоритом и использован, например, в сонете «Взятие Бастилии» и стихотворениях из цикла «Киммерийские сумерки».

Таким образом, Я4, Я5, Х4 — это самые употребительные размеры у Волошина, со значительным преобладанием Я4. Ими написаны 44,5% всех произведений и 41% всех стихотворных строк. Вместе со следующими за ними по употребительности ЯВ, Х5 и разностопным ямбом (ЯРз) они составляют 62% произведений и 60,9% строк, а всего двусложными размерами написаны почти 74% произведений и 76% строк.

Классические трехсложные размеры

Трехсложники занимают в метрическом репертуаре Волошина менее значимое место, чем двусложники. Их распределение у Волошина не отличается от сложившегося в русской поэзии, за исключением преобладания амфибрахия над более распространенным анапестом (Таблица 3).

Метры / Периоды	1881–1890 гг.	1891–1900 гг.	М. Волошин	1900–1924 гг.	1925–1935 гг.
Амфибрахий	27.0	29.5	39.6	25.5	58.0
Анапест	48.0	42.0	34.2	47.0	34.0
Дактиль	25.0	28.5	26.2	27.5	8.0
Всего текстов	187	148	164	273	138

Среди трехсложников ведущее место занимают амфибрахии: трехстопный (АмЗ) и разностопный (АмРз), и анапесты: также трехстопный (АнЗ) и разностопный (АнРз). АмЗ написаны лирические стихотворения, а АмРз — преимущественно ранние элегии и сюжетные баллады, такие как «Карл Испанский» (Ам4/3) «Послов посылает в Египет Камбиз...» (Ам4/3),

⁷ М. Л. Гаспаров пишет, что этот размер в эпических формах «ощущается как знак фольклорности, славянства и экзотики» [Гаспаров 2012: 368].

«Холодный Сен-Жюст» (Ам2/3), что соответствует традиции данных размеров, пришедших из английских и германских баллад [Гаспаров 1974: 57, 62]. АнРз написаны песни, элегии, а АнЗ — стихотворения на историческую тему: «Стенькин суд», «Дикое поле», «Русь гулящая», «Голова Madame de Lamballe».

Неклассические размеры

Среди неклассических метров выделяются вариации гекзаметра, чаще всего написанные чередованием дольника и шестистопного дактиля, и логаяды. Логаяды встречаются двух видов: стопные — с одинаковым чередованием ударений в каждой строке, и строчные — основанные на регулярном повторении строк разных размеров. Стопными логаядами Волошин традиционно писал имитации античного стиха: алкеева, сапфического, элегического дистиха и галлиямба [Karlovsky 2012: 211–230], а менее распространенными строчными — лирические стихотворения. Из четырех строчных логаядов два, «О да, мне душно в твоих сетях...» и «Молитва о городе», — основаны на чередовании дольника и ямба, третий, «Светло-зеленое море с синими полосами...», — акцентного стиха и тактовика, а четвертый, «Широки окоемы гор...», — дольника и дактиля.

Трехсложники с переменной анакрузой представлены пятью менее свободными строчными логаядами, и двумя более свободными, в которых чередование не упорядочено. Стремление к логаядизации таких трехсложников сближает Волошина с Брюсовым и Белым [Руднев: 340].

Популярными в начале XX в. дольниками (Дк) Волошин писал мало (если не считать строк и звеньев дольника в ПК). Всего дольниками написаны восемь самостоятельных произведений, из них семь — распространенным в начале XX в. ДкЗ, а один — «На пол пала лунная тень от рамы...» — Дк5. Также три стихотворения написаны свободным стихом: «Иуда-апостол», “Tête inconspicue” и «Нагота тела, как скользящая ткань...». Строки дольника использованы в строчных логаядах и ПК, так что этот размер был Волошину достаточно хорошо знаком, но в МК остался маргинальным.

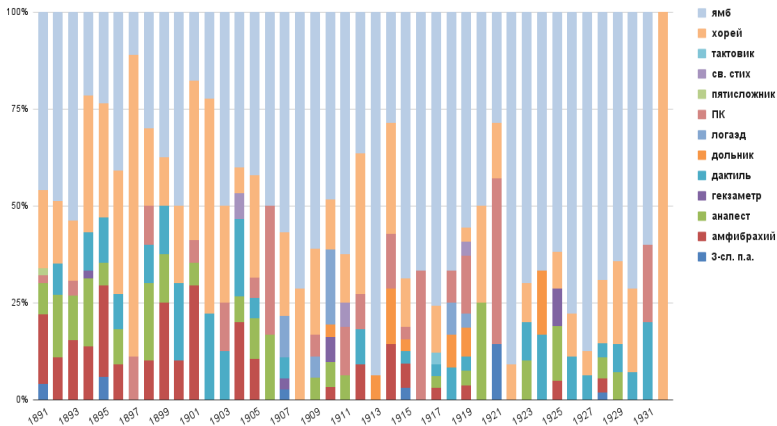
Из 39 полиметрических композиций 17 относятся к собственно ПК, где размеры ограничены строфами, а 12 — к неупорядоченным МПК. В ПК намного выше доля неклассических размеров: дольника, тактовика и акцентного стиха (Таблица 4⁸), но Волошину все еще далеко по этому параметру до Блока (49.7%), Белого (44.7%) и Брюсова (41.2%) [Руднев: 319].

Метры / Произведения	МК	ПК
Ямб	55.9	36.7
Хорей	23.5	13.0
3-сложные	18.2	25.8
Неклассические	2.4	24.5

*Диахронический обзор*⁹

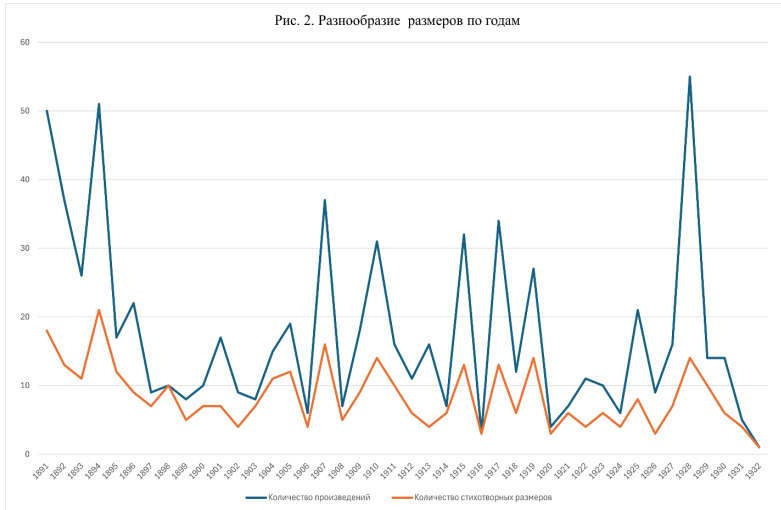
Распределение размеров по годам показывает, что метрический репертуар поэта менялся в течение его творческой карьеры с точки зрения как используемых размеров (Рис. 1), так и их разнообразия (Рис. 2):

Рис. 1. Метры по годам, произведения



⁸ Малый процент строк НКЛ связан с тем, что строки стихов с переменной анарузой распределились по классическим размерам.

⁹ Установить год написания не удалось для 143 стихотворений, 113 из которых — надписи на акварелях. Они в обзор не включены.



Волошин начинает писать в 1891 г., в 14 лет и период между 1891 и 1896 гг. для него весьма продуктивен. Как по числу произведений, так и по разнообразию размеров это самый богатый период (Рис. 2)¹⁰. Все размеры силлабо-тонические, кроме трех гекзаметров — «Мысль и форма», одного пятисложника и одного трехсложника с переменной анакрузой — «Море да небо...» (Д2/Ам2). Больше всего он пишет ямбом, хореем и трехсложниками. Из ямбов самый употребительный — Я4, за ним следует ЯВ, остальные встречаются единично. Среди хореев доминирует Х4, за ним со значительным отрывом идет ХРз, изредка встречаются Х3 и ХВ. Примечательно, что именно хореем Волошин пишет свой первый сонет — «Ничего нет вечного на свете...» (1894). Среди трехсложников особенно выделяется анапест, что соответствует эпохе, и его вариации разнообразны: больше всего поэт пишет АнРз и АнЗ, но использует и Ан2, и Ан4; менее разнообразны дактили: трехстопный (Д3), четырехстопный (Д4) и разностопный (ДРз), и амфибрахии: преимущественно АмРз и Ам4. Частые подражания — «Карл

¹⁰ Больше произведений написано только в 1928, за счет «Надписей на акварелях».

Испанский», «На мотив Некрасова», «Тучи суровые, тучи тяжелые...», «Буря мрачно завывала...» — свидетельствуют, что в этот период Волошин примеряет к своим стихам размеры русских классиков [Лавров: 378], однако их распределение (ямб — 39%, хорей — 25%, трехсложники — 33%), не вполне соответствует XIX в., когда в среднем ямбом писались более 50% стихотворений.

Дневники и письма указывают, что уже в юности проявляется противоречивое отношение Волошина к стихотворчеству: сочинять стихи ему легко, но настоящая поэзия должна быть написана трудно. Гимназист Волошин записывает, что ему легко «импровизировать таким же размером и слогом», как в былинах, и что он мог бы так сочинить «что угодно» [СС 2008: 64]. В шуточном «Письме Зволинскому» он объясняет, что писать «белыми стихами»:

Легче рифменных тех виршей,
Что писал тебе я раньше,
Легкий стих — вот так и льется
Обольстительным напевом

— и добавляет:

Повозившись так немножко,
Можешь ты писать, как прозой! [СС 2004: 438–439]

Но, очевидно, для серьезных стихов легкое сочинительство не годится: в дневнике он упоминает, что не любит писать стихи, а любит их «только тогда, когда они написаны» [СС 2008: 79]. Среди достоинств стиха он выделяет «легкий слог» [Там же: 68], подходящий размер [Там же: 79]¹¹ и к этому идеалу стремится. Представление о поэзии как о кропотливом труде и о стихе как его результате, сформулированное позже в манифесте «Подмастерье», повлияло на все аспекты поэзии Волошина.

В этой связи примечательно одно из ранних стихотворений, которое поэт в письме к матери 1896 г. выдает за перевод из Гейне, чтобы узнать ее беспристрастное мнение [СС 2009: 53]:

¹¹ Обсуждая с матерью ее перевод «Ганнеле» Гауптмана, Волошин дает ей советы по улучшению метра [СС 2009: 167–68].

Душа моя широка:
Как небесный свод
Вмещает она в себе
Всю вселенную.
Ревет ли буря,
Сияет ли солнце,
Плывут ли облака
По синему небу
Все отражается в ней,
Все находит в ней отклик.
<...>
Мысль моя — это молния:
Огненным зигзагом
Рассекает она
Черные тучи,
И на мгновенье
Озаряет мрак,
Окружающий меня...
Сам я — червяк.

Стихотворение это, полиметрическое и почти нерифмованное, содержащее строки дольника, совсем не похоже на другие стихи молодого Волошина, и не удивительно, что вскоре он переписал его более привычным Я4:

Мой дух широк: он обнимает
Весь мир, как неба синий свод.
Он все собою отражает,
На все свой отклик подает.
Глубоко сердце мое: полно
Оно сокровищ дорогих.
Но только буря, вспенив волны,
Наверх выбрасывает их.
Мысль — это молния. Сверкает
Она внезапно. Горд, могуч
Ее полет. Громады туч
Она зигзагом рассекает
И озаряет вечный мрак,
Объявший всё.
Я сам — червяк [СС 2004: 368].

Очевидно, на этом этапе поэт был не готов экспериментировать, однако спустя 15 лет подобным способом Волошин напишет многие из своих вольных стихотворений, называя их «свободным стихом». Предполагается, что этот прием он заимствовал из французской и английской поэзии и русских переводов немецких поэтов [Karlovsky 2011: 74, 81], но первое такое стихотворение он написал много раньше, под прямым влиянием немецкой поэзии.

После малопродуктивного 1897 года происходит значительное изменение в метрическом репертуаре: в последующие шесть лет важное место в нем занимают трехсложники, причем до 1900 г. — амфибрахий, хотя в русской поэзии доминирует анапест. Это также может быть результатом увлечения Волошина Гейне¹². Он переводит амфибрахией главы из поэмы «Германия. Зимняя сказка» [СС 2009: 91] и этим же метром пишет лирические стихотворения, поэму «Камни Парижа» и сатирическое стихотворение «Версальский сыр». Большинство трехсложников этого периода — разностопные, урегулированные трехсложники редки. Из двусложников используются почти исключительно Я4, и Х4, при этом доля произведений, написанных ямбом, еще меньше, чем в предыдущие 5 лет (ямб 33%, хорей 30%, трехсложники 30%).

В это время, путешествуя по Европе, Волошин часто переписывает стихами свои дневниковые заметки. Так запись «Арки над арками, стена за стено<й> спускаются развалины с Палатина. Растут, венчая своды арок, купы деревьев. Налево кусок стены Колизея» превращается в «Груды разбитых камней, / Стены, колонны, арки», а затем в «Арка... Разбитый карниз. / Своды колонны и стены ...» [СС 2008: 129–130]. Этот способ писать стихи «от прозы», которой писать, как он считает, легко,

¹² Амфибрахий интересовал Волошина не только в связи с Гейне — в дневниках за 1896 г. упоминаются стихотворение С. Фруга «Дочь Иеффая» (АмЗ) [СС 2009: 42] и перевод из Огюста Барбье, сделанный тем же размером [СС 2008: 62]. Но не исключено, что поэзия Гейне послужила первопричиной интереса поэта к этому метру.

поэт будет использовать и позже [Лавров: 387]. Вот как он объясняет его в письме к А. М. Петровой:

Кстати о стихах: все время было слишком много впечатлений, чтобы писать их. Непосредственное, моментальное впечатление может передать только проза — поэтому мои письма и были так полны. Стихами же можно заниматься, когда все это уляжется, облекая свои прежние впечатления в строгую архитектурную форму¹³ стиха [СС 2009: 311].

В 1906 г. Волошин пишет мало, а в 1907 его метрика вновь меняется: трехсложники практически полностью исчезают, их сменяют двусложники, логоэды, твердые формы и имитации античного стиха, что связано с Вячеславом Ивановым и жизнью на его знаменитой Башне [Karlovsy 2012: 211–230]. Волошин по-прежнему считает, что поэзия требует труда, он ищет необычный размер, находит его в варианте сапфического стиха [Волошин 2000: 114] и пишет им несколько стихотворений, стремясь к идеальной точности размера [Купченко, Давыдов: 361]¹⁴. Также в это время увеличивается доля ямбов (Я4, Я5 и Я6) что связано с большим количеством сонетов, включая венки — “Corona Astralis” и “Lunaria”.

В 1910 г. появляется первое полное стихотворение дольником — «На пол пала лунная тень от рамы...», а в 1911 — второй верлибр «Нагота тела...», а также полиметрические стихи, но, очевидно, правильность формы и урегулированность размера в этот период важнее, поэтому большинство неклассических стихотворений (68%) — логоэды и гекзаметры. В 1914 г. он так пишет матери:

...я себя еще не считаю художником и продолжаю работать; даже переводы — я выбираю только очень трудных, почти непереводаемых авторов <...> В этом сказывается мое серьезное отношение

¹³ Возможно, имеется в виду правильность формы, так же как архитектурный термин «ритм» обозначает правильную повторяемость элементов. Все стихи того периода написаны классическими размерами.

¹⁴ В. Иванов писал В. Брюсову: «Мнение о М. Волошине, что у него есть стиль, и нет своего стиха совпадает с тем, что я ему говорил буквально» [Соболев: 342].

к искусству (страстность — в холодности и законченности формы) [СС 2011: 121].

Доля ямба продолжает заметно расти после 1914 г., это время, когда, по словам Волошина, он не писал больше чистой лирики [СС 2003: 477]. Ямбом написаны европейские стихотворения о войне, а после возвращения в Коктебель — стихи о гражданской войне и терроре. Самые распространенные размеры — Я4, Я5 и ЯВ. В этот период появляются крупные ПК: поэма «Протопоп Аввакум» — стихотворное переложение знаменитого «Жития» и второе переложение — «Написание о царях московских». Обе поэмы имеют ямбическую основу, но перемежаются строками других классических и неклассических размеров. Особенно это заметно в «Написании», ямб которого разбавлен строками хорей, дольника и тактовика так, что основной метр становится крайне расшатанным¹⁵:

Марина Мнишек была прельстительна.	Дк4
Бела лицом, а брови имея тонки.	Дк5
Глаза змеиные. Рот мал. Поджаты губы.	Я6
Возрастом невелика,	Х4
Надменна обращеньем.	ЯЗ
Любила плясания и игрища,	ТкЗ
И пялилася в платья	ЯЗ
Тугие с обручами,	ЯЗ
С камнями и жемчугом,	ЯЗ
Но паче честных камней любяше негритенка.	Тк5

Появляются и другие полиметрические стихи — «Сон», «Террор», «Бойня», «Серенький денек». Хорей используется мало, в основном Х5 и ХВ, а Х4 со своим значением легкой эпикурейской поэзии после начала войны исчезает. Трехсложниками пишутся стихотворения на историческую «народную» тему: «Стенькин суд» и «Дикое поле». Неклассические размеры

¹⁵ В своих переложениях Волошин часто следовал ритму оригинала, даже прозаического, так произошло и с «Написанием», но эту главу он добавил от себя, ее в оригинале нет [Коновалова: 380–381].

встречаются реже и больше среди строк ПК, но в целом, разнообразие размеров достаточно велико (Рис. 2).

В этот же период написаны два важных стихотворения: манифест «Подмастерье» (1917) и посвящение М. С. Тумаркиной-Цетлин — «Широки окоемы гор...» (1919). Подмастерье написано вольным ямбом, причем размерами от Я1 до Я7, и выражает волошинскую идею, что поэзия — это ремесло, мастерство в котором достигается упорным трудом:

Мне было сказано:
 Не светлым лириком, что нижет
 Широкие и щедрые слова
 На вихри струнные, качающие душу, —
 Ты будешь подмастерьем
 Словесного, святого ремесла,
 Ты будешь кузнецом
 Упорных слов,
 Вкус, запах, цвет и меру выплавляя
 Их скрытой сущности,

— для достижения этого мастерства нужно принести в жертву все земное:

Ты должен отказаться
 От радости переживаний жизни,
 От чувства отрешиться ради
 Сосредоточья воли,
 И от воли — для отрешенности сознания
 [СС 2003: 216].

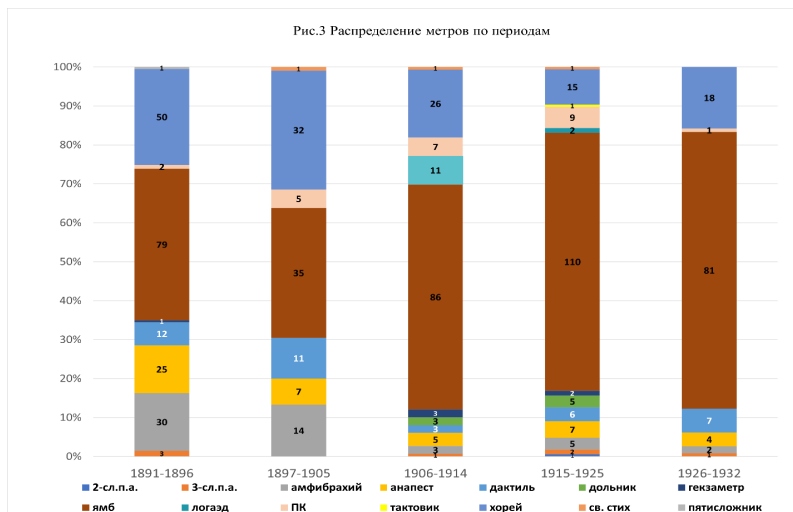
Совсем иные форма и идея у стихотворения «Широки окоемы гор...». Это почти правильный логаяд, построенный на чередовании дольника и дактиля, только девятая строка незначительно сбивает ритм стиха. В нем повторяется давняя, еще юношеская идея: задача поэта — заметить ту идеальную красоту, которая уже есть в природе и выразить ее [Лавров: 378]:

Широки окоёмы гор
 С полета птицы.
 Но еще безбрежной простор
 Белой страницы.

Ты дала мне эту тетрадь
В красном сафьяне,
Чтоб отныне в ней собирать
Ритмы и грани.
Каждый поющий мне размер,
Каждое слово —
Отголоски гулких пещер
Мира земного [СС 2004: 421].

Первое стихотворение, посвященное несвободе творчества, требующей отрешения от мира, написано неупорядоченным, вольным, но ямбом. Второе, о поэзии, разлитой в мире и доступной для восприятия, — неидеальным, но логичным. Оба хорошо отражают поэзию Волошина того периода, когда ему удастся, наконец, разрешить противоречие между желанием писать легко и необходимостью трудом добиваться идеальной формы. Это помогает ему найти новый голос в поэзии — менее ограниченный формой и более свободный в выражении. Недаром впоследствии именно волошинский стиль «свободного» стиха больше всего интересовал исследователей его метрики. Между 1915 и 1925 гг. поэт сумел найти для своих стихов правильный баланс свободы и строгости, которого он придерживается и в последние годы.

После 1925 Волошин пишет немного, но произведения, если не считать надписей на акварелях, преимущественно объемные: религиозно-философская поэма «Таноб» (Я5), «Сказание об иноке Епифании» (Хв), стихотворения «Владимирская Богоматерь» (Х5), «Дом поэта» (Я5), «Четверть века» (Д4), поэма «Святой Серафим» (Хв). Этот период очень классический, даже можно сказать архаический, так как распределение размеров ближе всего к поэзии 1800–1820 гг. (Таблица 1). Разнообразие размеров в этот период велико, но только за счет «Надписей на акварелях». Подводя итог можно сказать, что в творчестве поэта выделяются пять основных периодов (Рис. 3).



1891–1896 — юношеский: поэт старается писать правильные стихи, пробуя разнообразные классические метры.

1897–1905 — становление: европейская ссылка и жизнь в Париже, время классических трехсложников и двусложников.

1906–1914 — поиски: время метрических экспериментов: имитации античного стиха, твердые формы, тонический стих.

1915–1925 — зрелый период: переход к полиметрическим композициям и вольным размерам.

1925–1929 — поздний период: редкие объемные произведения, возвращение к силлабо-тонике.

Заключение

Краткий обзор метрики Максимилиана Волошина показал, что его метрический репертуар был не вполне типичным для своей эпохи. Волошин почти не экспериментировал с тоническими размерами: писал мало отдельных произведений дольником, тактовиком и акцентным стихом, больше пользовался силлабо-тоникой — Я4, Я5, Х4 и Х5. Его метрический репертуар ближе к старшим поэтам — В. Иванову и К. Бальмонту, чем к поэтам своего поколения.

Для поэта Серебряного века Волошин был консервативен, однако серьезно относился к работе над стихом, постоянно стремясь найти формы, которые наилучшим образом выражали бы его мысли, дух эпохи и полифонию окружающего мира, следовательно, и его выбор метрики не мог быть случайным. Метрический репертуар Волошина заметно менялся в разные периоды творчества, оставаясь при этом достаточно классическим, что подчеркивало выразительность его необычных размеров, отмеченных предыдущими исследователями. При этом известность и признание получили не только экспериментальные произведения Волошина, но и те, которые были написаны силлаботоникой. Не умаляя самобытности его поэзии и признавая, что его метрическая система не отличается значительным новаторством, можно заключить, что индивидуальность Волошина проявляется не только на уровне метра, но и на других уровнях стиха, а также в их пересечении и взаимовлиянии. Требуется системный подход к анализу волошинской метрики, строфики, фоники и других аспектов его стиха как комплексного явления.

ЛИТЕРАТУРА

- Волошин 1982–1984: *Волошин М. А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Париж, 1982–1984.
- Волошин 2000: *Волошин М. А.* Записные книжки / Сост. В. П. Купченко. М., 2000.
- Гаспаров 1974: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974.
- Гаспаров 1990: *Гаспаров М. Л.* Семантический ореол пушкинского четырехстопного хоря // Пушкинские чтения: Сб. ст. / Сост. С. Г. Исаков. Таллинн, 1990.
- Гаспаров 2004: *Гаспаров М. Л.* Ритм и синтаксис в свободном стихе // Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Лингвистика стиха. М., 2004. С. 172–173.
- Гаспаров 2012: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М., 2012.
- Грибков: *Грибков А. Г.* Метрика и строфика Н. С. Гумилева как художественно-выразительное единство. М., 2005.

- Добрицын: *Добрицын А. А.* Галлиямб у Волошина (в поисках семантики метра) (Vološin's Galliyamb (in Search of a Semantics of Metre)) // *Russian Linguistics*. 17(3). Dordrecht, 1993. С. 299–312.
- Лавров: *Лавров А. В.* Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина // *Максимилиан Волошин. Стихотворения и поэмы* / Под ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. СПб., 1995.
- Ляпина: *Ляпина Л. Е.* Метрический и строфический репертуар К. Д. Бальмонта // *Проблемы теории стиха*. Л., 1984. С. 179–192.
- Коновалова: *Коновалова О. Ф.* Написание о царях Московских И. Н. Катырева-Ростовского в переложении М. А. Волошина // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Л., 1979. Т. 33. С. 380–384.
- Кормилов: *Кормилов С. И.* Метрика и рифмовка волошинских надписей к акварелям // *Творчество Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст: Сб. ст.* / Под ред. С. Н. Пинаева. М., 2009.
- Корчагин: *Корчагин К. М.* Начальные переакцентуации (перебои) в русских двусложных размерах (Типология и история) // *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. Вып. 74(1). М., 2015. С. 19–29.
- Купченко, Давыдов: *Купченко В. П., Давыдов З. Д.* Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990.
- Орлицкий 2009: *Орлицкий Ю. Б.* Гекзаметр и верлибр в творчестве М. Волошина // *Творчество Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст: Сб. ст.* / Под ред. С. Н. Пинаева. М., 2009.
- Орлицкий 2016: *Орлицкий Ю. Б.* Стиховая уникальность исторических поэм М. Волошина // *Вестник Владимирского государственного университета*. Серия: Социальные и гуманитарные науки. 4. Владимир, 2016. С. 57.
- Плунгян: *Плунгян В. А.* Место тонического стиха в наследии Вяч. Иванова // *Вячеслав Иванов: исследования и материалы*. Вып. 1. СПб., 2010. С. 295.
- Руднев: *Руднев П. А.* Метрический репертуар Брюсова // *Брюсовские чтения 1971 года*. Ереван, 1973. С. 315–353.
- Соболев: *Соболев А. Л.* Вячеслав Иванов и Валерий Брюсов. Незданная переписка // *Вячеслав Иванов: исследования и материалы*. Вып. 1. СПб., 2016.
- СС 2003: *Волошин М. А.* Собрание сочинений: В 13 т. / Сост. А. В. Лавров; под ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. Т. 1. М., 2003.
- СС 2004: *Волошин М. А.* Собрание сочинений: В 13 т. / Сост. А. В. Лавров; под ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. Т. 2. М., 2004.

СС 2008: *Волошин М. А.* Собрание сочинений: В 13 т. / Сост. А. В. Лавров; под ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. Т. 7. Кн. 2. М., 2008.

СС 2009: *Волошин М. А.* Собрание сочинений: В 13 т. / Сост. А. В. Лавров; под ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. Т. 8. М., 2009.

СС 2011: *Волошин М. А.* Собрание сочинений: В 13 т. / Сост. А. В. Лавров; под ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. Т. 10. М., 2011.

Хворостьянова: *Хворостьянова Е. В.* Петербургская стихотворная культура. Т. 1. СПб., 2008.

Karlovsky 2011: *Karlovsky I.* Maximilian Voloshin's Vers Libre: Free Verse or Variable Verse? // Formal Methods in Poetics. A Collection of Scholarly Works Dedicated to the Memory of Professor M. A. Krasnoperova. Lüdenschaid, 2011.

Karlovsky 2012: *Karlovsky I.* Maximilian Voloshin's classical metres // Σημειωτική / Sign Systems Studies, 40 (1–2). Tartu, 2012. P. 211–230.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 5. Метры и размеры — произведения

Размеры	Произведения	%
X2	1	0.11
X3	8	0.91
X4	82	9.35
X5	46	5.25
X6	3	0.34
X7	2	0.23
X8	1	0.11
XPз	20	2.28
XВ	5	0.57
Всего хорей	168	19.16
Я2	2	0.23
Я3	8	0.91
Я4	196	22.35
Я5	105	11.97
Я6	56	6.39
Я8	2	0.23
Ярз	58	6.61
ЯВ	52	5.93
Всего Ямба	479	54.62
Всего 2-сложных	647	73.77

Ам2	1	0.11
Ам3	21	2.39
Ам4	13	1.48
Ам5	1	0.11
АмРз	25	2.85
АмВ	3	0.34
Всего амфибрахия	64	7.30
Ан2	7	0.80
Ан3	24	2.74
Ан4	5	0.57
Ан5	1	0.11
АнРз	17	1.94
АнВ	1	0.11
Всего анапеста	55	6.27
Дз	9	1.03
Д4	15	1.71
Д6	1	0.11
ДРз	16	1.82
ДВ	1	0.11
Всего дактиля	42	4.79
Всего 3-сложных	161	18.36
Всего Классических	808	92.13
Дкз	7	0.80
Дк5	1	0.11
Всего дольника	8	0.91
Гекзаметр	4	0.46
Логаэд Стопный	8	0.91
Логаэд Строчный	5	0.57
Всего Логаэда	13	1.48
Пятисложник	1	0.11
Ткб	1	0.11
Всего Тактовика	1	0.11
ПК	18	2.05
Микрополиметрия	9	1.03
ПМФ 3-сл. п.а.	9	1.03
ПМФ Кл>Нкл	3	0.34
Всего ПК	39	4.45
Св. Стих	3	0.34
Всего неклассических	69	7.87
Всего	877	100.00

Таблица 6. Метры и размеры — строки

Размеры	Строки МК	%	Строки ПК	%	Всего	%
X1	13	0.08	20	1.01	33	0.18
X2	145	0.88	48	2.43	193	1.04
X3	233	1.41	29	1.47	262	1.42
X4	1782	10.79	67	3.40	1849	10.00
X5	1498	9.07	69	3.50	1567	8.48
X6	175	1.06	18	0.91	193	1.04
X7	6	0.04	4	0.20	10	0.05
X8	34	0.21	1	0.05	35	0.19
X9	1	0.01	1	0.05	2	0.01
Всего X	3887	23.54	257	13.03	4144	22.41
Я1	53	0.32	26	1.32	79	0.43
Я2	248	1.50	151	7.65	399	2.16
Я3	522	3.16	181	9.17	703	3.80
Я4	3640	22.04	122	6.18	3762	20.35
Я5	3834	23.22	153	7.75	3987	21.57
Я6	918	5.56	84	4.26	1002	5.42
Я7	10	0.06	12	0.61	22	0.12
Я8	5	0.03	2	0.10	7	0.04
Я9	2	0.01	0	0.00	2	0.01
Всего Я	9232	55.90	731	37.05	9963	53.89
Всего 2-сл	13119	79.44	988	50.08	14107	76.30
Ам1	0	0.00	6	0.30	6	0.03
Ам2	51	0.31	60	3.04	111	0.60
Ам3	591	3.58	72	3.65	663	3.59
Ам4	720	4.36	16	0.81	736	3.98
Ам5	20	0.12	4	0.20	24	0.13
Ам6	2	0.01	2	0.10	4	0.02
Всего Ам	1384	8.38	160	8.11	1544	8.35
Ан1	1	0.01	1	0.05	2	0.01
Ан2	187	1.13	32	1.62	219	1.18
Ан3	544	3.29	78	3.95	622	3.36
Ан4	195	1.18	6	0.30	201	1.09
Ан5	2	0.01	1	0.05	3	0.02
Всего Ан	929	5.63	118	5.98	1047	5.66
Д1	0	0.00	0	0.00	0	0.00
Д2	29	0.18	102	5.17	131	0.71
Д3	202	1.22	48	2.43	250	1.35
Д4	446	2.70	52	2.64	498	2.69
Д5	12	0.07	5	0.25	17	0.09
Д6	5	0.03	19	0.96	24	0.13
Всего Д	694	4.20	226	11.45	920	4.98

Всего 3-сл	3007	18.21	504	25.54	3511	18.99
Всего Кл.	16126	97.64	1492	75.62	17618	95.29
Акц2	0	0.00	0	0.00	0	0.00
Акц3	10	0.06	14	0.71	24	0.13
Акц4	4	0.02	25	1.27	29	0.16
Акц5	3	0.02	7	0.35	10	0.05
Акц6	0	0.00	0	0.00	0	0.00
Всего Акц	17	0.10	46	2.33	63	0.34
Дк2	1	0.01	6	0.30	7	0.04
Дк3	163	0.99	155	7.86	318	1.72
Дк4	39	0.24	89	4.51	128	0.69
Дк5	16	0.10	22	1.12	38	0.21
Дк6	3	0.02	1	0.05	4	0.02
Всего Дк	222	1.34	273	13.84	495	2.68
Тк3	7	0.04	25	1.27	32	0.17
Тк4	21	0.13	69	3.50	90	0.49
Тк5	8	0.05	28	1.42	36	0.19
Тк6	1	0.01	6	0.30	7	0.04
Всего Тк	37	0.22	128	6.49	165	0.89
Гк	27	0.16	16	0.81	43	0.23
Лог. Стоп	79	0.48	16	0.81	95	0.51
Односложные	3	0.02	2	0.10	5	0.03
Всего Лог.	82	0.50	18	0.91	100	0.54
Пятисложник	4	0.02	0	0.00	4	0.02
Всего Нкл.	389	2.36	481	24.38	870	4.71
Всего	16515	100	1973	100	18488	100

ЭКФРАСИСЫ ДЕМОНИАНЫ М. А. ВРУБЕЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. А. БЛОКА

Александра Пастухова
(Хельсинки)

Рубежу веков со всеми его событиями и сменой парадигм было свойственно апокалиптическое ощущение. Образ человека менялся вместе с окружающим миром. Для выражения изменений, происходящих в душах людей, художники стали прибегать, не впервые в истории европейской культуры, к образу Демона. В российской культуре это означало, среди прочего, новое открытие романтической традиции, в которой некогда активно развивался этот образ. Вновь стало актуально творчество М. Ю. Лермонтова. Из художников конца XIX – начала XX столетия внимательнее других оказался к нему М. А. Врубель.

Фигура Врубеля, в свою очередь, оказалась важной во многих смыслах для младших его современников. Он стал посредником между ними и лермонтовским наследием, в особенности благодаря Демониане и иллюстрациям к юбилейному изданию Лермонтова. После них уже ни один художник не воспринимал лермонтовского Демона без оглядки на врубелевские образы. Но и биография Врубеля накладывала отпечаток на восприятие современниками его творчества. При жизни Врубель невольно находился на художественной периферии и трагически умер в клинике для душевнобольных.

В данной статье я хотела бы представить свои изыскания в области экфрасисов врубелевской Демонианы в произведениях А. Блока. При этом в анализ не будут включены ни упоминавшиеся выше иллюстрации, ни другие работы Врубеля, которые также имели обширное влияние на поэтов XX века.

Эта тема уже затрагивалась другими исследователями, но работы всегда были ограничены статейным объемом, а по

содержанию, в первую очередь, затрагивали соотношение блоковских и врубелевских образов и их художественную близость. При этом многие исследователи отмечали огромный потенциал темы, который невозможно было реализовать в работах малого объема. Например, Н. Н. Примочкина в своей статье «Демон Блока и Демон Врубеля. К проблеме сопоставительного анализа произведений словесного и изобразительного искусства» сделала такую оговорку:

<...> мы, конечно, не ставим себе цель «параллельно» рассмотреть все необычайно сложное творчество Блока и Врубеля. Сосредоточив внимание на воплощении ими так называемой «демонической» темы <...> Вероятно, во всей полноте раскрыть эту тему можно лишь в ряду Лермонтов — Врубель — Блок. Однако в пределах данной статьи сделать это не представляется возможным [Примочкина: 152].

Что говорить, и сам поэт отмечал открытость этой темы для исследования. В примечаниях к первому стихотворению «Демон» (1910) он пишет: «<...> связь демонов Лермонтова и Врубеля, намеки на которую есть в этих стихах, подлежит исследованию» [Блок: III, 598].

Своим анализом не образов в целом, а реминисценций Демонианы у Блока нам хотелось бы внести скромный вклад в изучение этой перспективной темы.

В исследовании речь будет идти о понятии экфрасиса, о границах которого идут продолжительные споры. Для краткости мы не вдаемся в их перипетии и в статье будем использовать понятие «экфрасис» в привычном для русской традиции значении. Однако хотелось бы обратить внимание на дихотомию, которую описывает, например, А. Кибеди-Варга: «традиция» мимесиса, которая наилучшим образом выражается традиционным *ekphrasis*, и «традиция» более нового времени — традиция свободного обращения писателя с визуальным источником, точнее, на его взгляд, передаваемая немецким *das Bildgedicht* [Kibédi-Varga: 44]. Именно второе, как покажет анализ, лучше характеризует приемы Блока.

Начнем с уровня, на котором Блок чаще всего заимствует элементы, но который при этом является одним из самых расплывчатых и ускользающих от точных рамок — с цветовой палитры. Вопрос этот одновременно и легок, и сложен. Блок сам упоминает Врубеля и его творчество в связи с некоторыми из оттенков, как, например, в следующих отрывках (далее во всех отрывках курсив наш. — А. П.):

(ОССРС – ДП & ДС¹): Миры, которые были пронизаны его *золотым* светом, теряют *пурпурный* оттенок; как сквозь прорванную плотину, врывается *сине-лиловый* мировой сумрак (лучшее изображение *всех этих цветов* — у Врубеля) [Блок: VIII, 126];

(ОССРС – ДП): Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно *синего и лилового*. Если бы я обладал *средствами Врубеля*, я бы создал Демона [Там же: 127].

В то же время теория цвета была важна для Блока и разрабатывалась им не только в связи с изобразительным искусством, так что эти цветные традиции нельзя возвести только к одному источнику. То же самое можно сказать и о работах Врубеля, так как перечисленные оттенки занимают важное место не только в триптихе, но и во всем его творчестве.

Вот еще несколько цветных примеров: «борьба *золота и синевы*» (ПВ – ДП), «*сине-лиловая* мировая ночь с *золотом* древнего вечера» (ПВ – ДП).

Цвета, которые мы обсуждали ранее, обнаруживают свою врубелевскую природу при взаимодействии с другими уровнями

¹ Далее в статье будут использованы следующие условные обозначения для блоковских текстов:

ОССРС — «О современном состоянии русского символизма»;

ПВ — «Памяти Врубеля»; ОЛ — «О лирике»;

Д 1910 — «Демон» (1910);

ЧН 1, ЗК 30 — черновой набросок № 1, записная книжка № 30;

Д 1916 — «Демон» (1916);

В — «Возмездие»;

для картин Врубеля:

ДС — «Демон (сидящий)»;

ЛД — «Летающий демон»;

ДП — «Демон поверженный».

экфрасиса, например, пейзажно-пространственными. Такое словосочетание, как «синева теней», в статье «О лирике» (1907), вступая во взаимодействие с упоминаемыми далее «горными кряжами», отсылает нас к «Демону поверженному»:

(ОЛ – ДП): *Среди горных кряжей*, где «торжественный закат» смешал *синеву теней*, багрецы вечернего солнца и золото умирающего дня, смешал и слил в одну густую и поблескивающую лиловую массу <...> [Блок: VII, 62].

Сочетание этих цветов с горами и с горными обрывами, где лежит Поверженный, повторяется еще в нескольких оборотах: «старый вечер льет и льет *золото* в *синие провалы*» (ПМ – ДП), «*дымно-лиловые горы*» (Д 1910 – ДП), «*лиловое ущелье*» (Д 1910, ЧН 1, ЗК 30 – ДП).

Из других пространственно-пейзажных экфрасисов можно привести такие примеры: «все мы были возведены *на высокую гору*» (ОССРС – ДС), «*пустыней неба* огневой (Д 1916 – ДС & ЛД), «на незапятнанном *лугу*» (Д 1916 – ДС). Последний, возможно, имеет не только изобразительный источник. Что-то наводящее нас на мысль о луге мы видим, конечно, и в «Демоне (сидящем)». Однако мы также знаем, что Блок был знаком с первым биографом Врубеля — Степаном Петровичем Яремичем, который выпустил биографию художника в 1911 г. Уже в этой биографии приводятся отрывки из переписки Врубеля с сестрой. В одном из них мы встречаем: «<...> полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на *цветущую поляну* <...>» [Яремич, Грабарь: 112–114].

Через отношение к пейзажным элементам мы также можем подтвердить происхождение экфрасисов положения тела в пространстве. Этот тип отношения подробно описан у З. Г. Минц [Минц: 368] и назван «художественным предикатом»: это слова и словосочетания, указывающие на сюжетные или иные отношения между «именами художественного текста». Однако свои термины и теорию Минц применяет только к литературным цитациям, тогда как наша работа покажет, что подобный принцип

применим для заимствований и из других видов искусств. К таким экфрасисам можно отнести: «среди горных кряжей <...> залег» (ОЛ – ДП), «залечь в горах» (ПВ – ДП), «Я вижу — в лиловом ущелье / *Лежу я один в забытьи*» (Д 1910, ЧН 1, ЗК 30 – ДП). Именно благодаря соотношению, например, как в последнем отрывке, разных уровней заимствования (на цветовом — «лиловый», на пространственном — «ущелье» и уровне «художественного предиката» — «лежу») мы можем с еще большей уверенностью указать на точный источник образа — «Демон поверженный».

Блок также заимствует телесные, физические элементы из картин Врубеля: «заломивший руки» (ОЛ – ДП), «сломанные руки» (ПВ – ДП), «плети изломанных рук» (Д 1910 – ДП), «хранилась память *глаз огромных и крыл, изломанных в горах*» (В – ДП), «оно <тело. — А. П.> было когда-то *чудовищно-прекрасное*» (ПВ – ДС), «заклинать ясностью *печальных очей*» (ПВ – образ Демона в общем), «разливы *синееющих крыл*» (Д 1910 – ЛД), «*всей силой мышц и сенью крыльев*» (Д 1916 – ДС), «*божественно-прекрасным телом*» (Д 1916 – ДС).

Как отдельные виды экфрасисов хотелось бы отметить несколько элементов. Начнем с реже представленного в блоковских текстах и менее прочих привязанного к материальным фактам — «познавший сладострастие тоски» из уже знакомого отрывка:

(ОЛ – ДП): Среди горных кряжей, где «торжественный закат» смешал синеву теней, <...> залег Человек, заломивший руки, *познавший сладострастие тоски*, обладатель всего богатства мира, но — нищий, ничем не прикрытый, не ведающий, где приклонить голову [Блок: VII, 62].

Оценка внутреннего состояния — это, конечно, сфера субъективного суждения, однако у Блока близкие к тоске характеристики последовательно связаны с «Демоном поверженным»: «юноша <Демон. — А. П.> в забытьи *скуки*» (ПВ – ДП); «вызывает самого Демона, чтобы заклинать ночь божественною *скукою*» (ПВ – ДП). В основном отрывке, то есть «среди горных

кряжей», как мы ранее разбирали, уже присутствует врубелевское влияние, что также подкрепляет наши наблюдения.

Другие же, «инструментальные», атрибутивно-материальные экфрасисы имеют под собой более материальную почву. Например: «*навлиным блеском крыльев*» (ПВ – ДП), «*отвалился крохотный кусочек перламутрового отблеска*» (ПВ – ДП), «*снизу ползет синий сумрак ночи и медлит затоплять золото и перламутр*» (ПВ – ДП), «*ясно различаю перламутры крыльев* (Врубель — “Демон”, “Царевна-Лебедь”)» (ОССРС – ДП; последнее уже совсем недвусмысленно указывает на врубелевские источники). Перламутровые переливы — это, конечно, в первую очередь, атрибут столь же важной для Блока, особенно первого тома, картины Врубеля «Царевна-Лебедь». Врубель вообще славился как мастер передачи перламутровых переливов при помощи обычных художественных инструментов — карандашей, красок; одна из его последних работ, «Жемчужина» (1904), направлена именно на максимальную передачу цветовой игры перламутра при помощи лишь карандаша.

Однако нам также стоит принять во внимание особенность покрытия, которым пользовался Врубель при написании «Демона поверженного», вопреки увещаниям соратников. И. С. Остроухов вспоминает, что большим «но» при попытке продать картину Совету Третьяковской галереи являлось написание падшего ангела, диадемы, пояса и снегов горных вершин красками, в которые был введен бронзовый порошок. Медь, содержащаяся в бронзе, быстро окисляется, из-за чего такое покрытие быстро теряет свой блеск и изначальный цвет, что мы можем наблюдать в случае «Демона поверженного» в наше время:

Долго дебатировали мы дорогою вопрос: как быть, приобретать картину или нет, и как уговорить Врубеля убрать самое главное НО, которое рано или поздно должно разрушить чудное создание. *Это НО состояло в том, что Врубель ввел в крыльях падшего ангела, в его диадему и пояс, даже в снега горных вершин, легко изменяющиеся бронзовые порошки* <курсив наш. — А. П.>. Что же, думали мы, приобретем эту вещь, а через несколько недель уже не будем и сами ее узнавать [Гомберг-Вержбинская, Подкопаева: 262].

Блок, вероятнее всего, видел «Демона поверженного» на выставке «Мира искусств» 1902 г. и был свидетелем истинного замысла Врубеля: Демон в золотых переливах его павлиньих крыльев, снега, переливающиеся перламутром от введенных частиц бронзы (они все еще сохраняют перламутровый блеск, даже после того, как бронза изменила цвет).

По итогам наблюдений мы можем сделать несколько выводов. Во-первых, безусловно, первое место по цитированию у Блока занимает «Демон поверженный», за ним следует «Демон (сидящий)», и совсем незначительное место занимает «Летящий Демон» (картина, не завершенная самим Врубелем), скорее даже на уровне предположения. Однако востребованность «Демона поверженного» не постоянна. Блок прибегает к картине в период лирики «третьего тома», «страшного мира», и многие тексты начала 1910-х включают одинаковый набор образов, выбираемых из «Демона поверженного»: сине-лиловые миры и горы, изломанные руки, божественная тоска очей. Это происходит, видимо, потому что почти все они написаны или начаты в короткий промежуток времени — апрель 1910 г.; Врубель умер 1 апреля по старому стилю. В более поздних текстах Блок начинает чаще прибегать к «Демону (сидящему)», обращаться к другим элементам и использовать их в иной функции: например, в «Демоне» 1916 г. врубелевский источник выполняет уже скорее вспомогательную функцию, тогда как на первый план выходит сюжет X главы «Демона» Лермонтова. В названном стихотворении Блок обращается к Врубелю за телесными элементами, так как Демон Лермонтова — дух бесплотный, а также чтобы отобразить всю притягательность зла.

Во-вторых, возвращаясь к З. Г. Минц, мы хотели бы заметить, что Блок не строит «экфрасисы» в классическом понимании, он, как нам представляется, конструирует именно тот свободный *das Bildgedicht*, о котором мы писали выше. Как отмечала Минц [Минц: 362] применительно к литературным источникам, Блок встраивает в свою картину мира «чужое слово» и в случае Врубеля использует его для подкрепления своего мироощущения и максимального выражения своих переживаний (из-за

чего самый частый способ цитирования Блоком Врубеля — через атрибуты мира Демона).

Это ощущение близости мы можем встретить и в письме Блока к матери: «С Врубелем я связан жизненно, и, оказывается, похож на него лицом (вчера Яремич приносил много рисунков и автопортретов его)» [Блок. Письма: 259].

ЛИТЕРАТУРА

Блок: *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 20 т. М., 1997—...

Блок. Письма: *Блок А. А.* Письма к родным. М., 2015.

Гомберг-Вержбинская, Подкопаева: *Гомберг-Вержбицкая Э. П., Подкопаева Ю. Н.* Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. М., 1963.

Минц: *Минц З. Г.* Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 362–388.

Примочкина: *Примочкина Н. Н.* Демон Блока и Демон Врубеля. К проблеме сопоставительного анализа произведений словесного и изобразительного искусства // Вопросы литературы. 1986. № 4. С. 151–171.

Яремич, Грабарь: *Яремич С. П., Грабарь И. Э.* Михаил Александрович Врубель: жизнь и творчество. М., 1911.

Kibédi-Varga: *Kibédi-Varga A.* Criteria for Describing Word-and-Image Relations // Poetics today. 1989. Vol. 10. № 1. P. 31–53.

О НЕКОТОРЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ МЕЖДУ
РОМАНОМ М. КУЗМИНА «НЕЖНЫЙ ИОСИФ»
И РАССКАЗАМИ «ЗИМНИЙ ДЕНЬ» И
«НЕВИННЫЙ ПРУДЕНЦИЙ» Н. ЛЕСКОВА

Лилия Малков
(Тарту)

Михаил Алексеевич Кузмин нередко писал в дневниках и письмах¹ о своем отношении к творчеству и личности Николая Семеновича Лескова, выдающегося прозаика второй половины XIX века. Автор романа «Крылья» (1906) зачастую упоминает само чтение Лескова, пишет о положительных персонажах его произведений, проводя параллели между ними и собственными знакомыми (см. подробнее: [Кузмин 2000а: 51]). Он даже ставит чтение Лескова наравне с молитвой [Кузмин 2005: 486]. Однако важной для Кузмина является и сама личность прозаика. В своих дневниках он сравнивает литературную карьеру любимого писателя с собственной, как, например, в следующем дневниковом фрагменте от 30 декабря 1914 г.:

Дома сидели хорошо. Смотрел Лескова. В каких только журналах и газетах он не участвовал! Впрочем, посмотреть, и я во многих [Там же: 506].

Влияние автора «Леди Макбет Мценского уезда» (1865) на творчество Кузмина отмечали и его современники. Так, Б. М. Эйхенбаум обратил внимание на параллели у Кузмина и Лескова в статье, посвященной 20-летию творчества первого. Он выделил два основных направления в прозе Кузмина:

¹ Например, Георгию Чичерину [Богомолов, Малмстад: 123, 223–224].

<...> изящного, забавного рассказчика, каким он остается в своих мелких вещах, имеющих иногда вид простых анекдотов («Реплика»², «Машин рай», «Предрассудок»), а иногда заразительно-смешных, озорных, как «Антракт в овраге» или «Шар на клумбе», и загадочного, несколько сумбурного бытописателя, не лишённого тенденциозности, — линии, кстати сказать, характерные и для творчества Лескова [Эйхенбаум: 350].

Эйхенбаум подчеркнул, что Кузмин сыграл существенную роль в возрождении «младшей линии» русских писателей, таких как В. И. Даль, А. Мельников-Печерский и Лесков, обращаясь именно к лесковским произведениям [Там же: 348]. Подобное внимание к Лескову в начале XX в. примечательно в связи с его неоднозначной литературной репутацией, не изменившейся и после его смерти. Неосторожные высказывания в газете «Северная пчела» о петербургских пожарах 1862 г. и антинигилистические романы не располагали к писателю демократически настроенных современников. Поэтому столь важным оказался критический очерк символиста Акима Волынского о Лескове. Его книга, изданная в 1898 году, положила начало исследованиям творчества Лескова и повлекла за собой изменение его литературного статуса [Волынский: 144]. Эйхенбаум также называет Лескова единственным «русским учителем» Кузмина, и преемственность его творчества по отношению к Лескову выражается не только в образах «тенденциозного» или «забавного» рассказчиков [Эйхенбаум: 348]. С нашей точки зрения, в прозе Кузмина обнаруживаются параллели с мотивной и сюжетно-композиционной структурой сочинений Лескова, которые будут рассмотрены в этой статье.

Другим современником Кузмина, обратившим внимание на сходство творчества двух писателей, был Александр Измайлов, известный литературный критик начала прошлого века, критически относившийся к модернистам. В своих «Литературных размышлениях» (1908) он противопоставляет «стилизованную

² «Реплика», «Машин рай», «Предрассудок» и «Антракт в овраге» были опубликованы в 1916 г. в сборнике «Антракт в овраге». Рассказ «Шар на клумбе» был напечатан в 1915 г. в составе сборника «Зеленый соловей».

подделку» Кузмина, «Комедию об Алексее, человеке божьем» (1907) — русскому сказу и стилизациям Лескова и приводит к следующим, неутешительным для драматурга выводам:

Перед вами не русский сказ, какие, например, делал по славянскому прологу Лесков, не та стилизация, что была, например, у него в великолепном «Запечатленном ангеле», а прямо перевод с французской рукописи, манерный, условный, превращающий божьего юродивого в жангильома в обтянутых шелковых чулках, в парике и пудре, а Матридию в маркизу в фижмах, со страстным темпераментом романтической героини и с замирающим на устах “monsieur”! [Измайлов: 16]

Основываясь на указанных исследованиях, а также на дневниковых записях самого Кузмина, можно говорить о недостаточно изученном влиянии на него Лескова³. Исследователи (см., например: [Богомолов, Малмстад: 150, 225]) обычно ограничиваются кратким сравнением или обозначением Лескова как одного из любимых писателей Кузмина, но, как мы заметили, действительная степень влияния прослеживается по мере изучения кузминских дневников более четко. Дневниковые записи Кузмина за 1905–1907 и за 1908–1915 гг. знаменательны для нашей темы количеством упоминаний Лескова по сравнению, например, с другими реалистами XIX века, а также в высшей степени положительными коннотациями этих упоминаний. В нашей семинарской работе «Н. С. Лесков в дневниках 1905–1907 гг. и художественной прозе Кузмина» были рассмотрены причины обращения Кузмина к Лескову. Как мы отметили, сходство двух писателей, в частности, заключалось в близости взглядов на современную православную церковь и общем интересе к пограничным религиозным движениям, например, к редстокизму⁴, упоминаемому в рассказе Лескова «Зимний день» (1894) и в романе Кузмина «Нежный Иосиф» (1908–1909).

³ Одной из первых работ по теме является статья Л. Пильд «Кузмин и Лесков: Введение в тему» [Пильд].

⁴ Редстокисты были одной из первых общин евангельских крестьян в России [Агеева].

В настоящей статье мы хотели бы представить найденные нами мотивные параллели, сюжетные и композиционные сходения в поздних произведениях Лескова «Невинный Пруденций» (1891) и «Зимний день» (1894) и в романе Кузмина «Нежный Иосиф» (1908–1909). Выделенные нами тексты Лескова принадлежат к разным направлениям его творчества: «Зимний день» представляет собой «резкую критику дворянского сословия» (см.: [Лесков: IX, 630]), тогда как «Невинного Пруденция» автор назвал «легендой», опирающейся на материал древнерусского Пролога [Там же: 602]. Различается и отношение Лескова к обоим произведениям. О «Зимнем дне» он пишет следующее: «“Зимний день” мне самому нравится. <...> Это просто дерзость — написать так его... “Содом”, говорят о нем. Правильно. Каково общество, таков и Зимний день» [Там же: 632]. «Невинный Пруденций» в письмах к М. О. Меньшикову был назван автором «гадостью» [Там же: 602]. Несмотря на различия, оба эти текста, предположительно, могли оказать воздействие на Кузмина во время написания «Нежного Иосифа».

Рассказ «Невинный Пруденций» попал в поле нашего внимания из-за явного сходства в заглавии с текстом Кузмина («Невинный Пруденций», «Нежный Иосиф»). Общим является субъективное определение, начинающееся с сочетания *не*, и особенное имя главного героя. В имени *Пруденций* выявляется латинский корень *prudencia*, означающий знание, науку, благо-разумие; а кроме того можно заметить его созвучие с французским словом *prude*⁵, означающим человека, стремящегося быть чрезмерно порядочным, у которого вопросы сексуального характера могут вызывать отвращение [Collins dictionary]. Таким образом, для читателя, знакомого с английским или французским, но не с латынью, «невинность» главного героя как бы удваивается благодаря созвучию имени со словом *prude*. Имя «Пруденций» хоть и не встречается в Библии, но для современного читателя все равно может встраиваться в религиозный контекст из-за ориентации Лескова на Пролог [Лесков: IX, 602].

⁵ Другое возможное значение слова *prude* — ханжа, но оно в рассматриваемом тексте не актуализируется.

Имя Иосиф встречается и в Ветхом (старший сын патриарха Иакова от Рахили), и в Новом Завете (обрученный муж Богородицы) [Православная энциклопедия]. Это означает, что оба текста имеют очевидную религиозную (христианскую) ориентацию. Но религиозные коннотации менее важны, как нам кажется, по сравнению с семантикой имен в самих произведениях. Прозвище «Невинный Пруденций» герою дали соблазнительницы, к которым он остался безучастен. Таким образом частое использование рассказчиком именно такого определения Пруденция оправданно. Мы приведем лишь некоторые примеры, однако, в тексте их намного больше.

...какой-то хранительный гений до того неприкосновенно охранял юношу от всех соблазнов и поползновений, свойственных его возрасту, что сами соблазнительницы, которым Алкей предавал целомудренного юношу, дали ему название «Невинный Пруденций» [Лесков: IX, 57];

— Что же это такое?

— Вот что: все знают, что красивый Пруденций пришел уже в самый расцвет своей красоты и здоровья, а меж тем он до сих пор остается невинней ребенка [Там же].

У Кузмина прослеживается несколько иная закономерность в использовании определения из заглавия романа. В самом тексте «Нежного Иосифа» это сочетание больше не встречается, однако повторы определения *нежный* как атрибута Иосифа присутствуют:

Вот я приехал к вам по этому делу. — Соскочив с одноколки, он оказался высоким и плотным, в толстой куртке и больших сапогах; лицо круглое и нежное, как у ребенка; слегка картавил [Кузмин 1984: 136].

Уже в начале романа его герой Иосиф Пардов представляется читателю именно нежным, что отражено в его внешности. Не менее важным является сравнение с ребенком, которое указывает на неопытность и неискушенность Иосифа. Заглавие и сравнение, находящееся в самом начале текста, создают у читателя стойкую ассоциацию нежности с главным героем. Именно

поэтому дальнейшее использование повествователем Кузмина определения *нежный* представляется особенно интересным:

Перескакивая через ручей, провалился, и мелкая серебряная форель билась, выброшенная водою на лед. Мокрый, стоя в воде, ловил он рыбу руками и снова пихал осторожно толстыми пальцами под нежный лед [Кузмин 1984: 155]⁶.

В приведенном отрывке отец Петр идет по замерзшему озеру вместе с Иосифом к нему в гости, и определение *нежный* здесь, на первый взгляд, не относится к Иосифу. Но необходимо обратить внимание на соотношение личности автора с его литературным героем. Как отмечал Н. А. Богомолов в статье «Автобиографическое начало в раннем творчестве Кузмина», в образе Иосифа Пардова нашли отражение некоторые черты личности писателя. Исследователь отрицает автобиографический характер этого произведения, за исключением некоторых эпизодов, почти дословно повторяющих записи из дневника Кузмина [Богомолов 1995: 140, 146]. Тем не менее, отождествление повествователя и главного героя приводят к появлению некоторой линзы «нежности», через которую Иосиф и вслед за ним и читатель воспринимают мир вокруг.

Следующий пример демонстрирует нам взгляд Иосифа на сцену с девушкой, бегущей за санями:

Обернувшись, Иосиф видел, как какой-то мужчина догнал ее, и снова она побежала за санками, тот за нею, пока она не упала в снеге, не вставая долго. И снег казался розовым от далекого зарева, будто пролили жидкую, нежную кровь [Кузмин 1984: 200].

Словосочетание *нежная кровь* может также быть намеком на убийство тети Иосифа, произошедшее ранее.

Внимания заслуживает также использование слова *нежный* героиней по имени Соня, так как нежность для нее является одной из важнейших категорий при суждении о людях:

⁶ Важно заметить, что в этом фрагменте появляются образы, предвосхищающие позднюю поэму и вместе с тем одно из самых известных сочинений Кузмина, «Форель разбивает лед» (1925–1928); см.: [Богомолов 1996: 767].

- Ты очень добра, Соня.
- Я не добра, я очень мало кого люблю: Лелю, тебя, Виктора.
- А тетю Машу?
- Маму? Конечно, я и ее люблю, но не так, она не такая — нежная.
- А разве Витя нежен? Он, кажется, большой шалун.
- Может быть; я не знаю; он очень злой, но нежный [Кузмин 1984: 175].

Определение *нежный* используется Кузминым как лейтмотив, возможно, восходящий к рассказу Лескова «Невинный Пруденций», так как в последнем также неоднократно используются слова *нежный* и словоформы с основой *нежн-*. Обратим внимание на некоторые использования в тексте Лескова:

Пруденций был воспитан нежнее и ближе к тогдашней моде [Лесков: IX, 51];

Пусть с нами будет только Марема, но чтоб не было даже вдовы Ефросины... Ее беспокойная нежность может испортить все, что должно совершиться в тишине уединения и покоя [Там же: 94].

Параллели между произведениями «Нежный Иосиф» и «Невинный Пруденций» на уровне заглавия, а также (отчасти) основного мотива являются далеко не единственными. Переходя к сюжетной составляющей романа «Нежный Иосиф», мы снова обратимся к тексту «Невинного Пруденция», в котором юноша, не обладающий никакими выдающимися качествами, кроме своей красоты, невинности и нежности, подвергается духовному перевоспитанию со стороны героини по имени Мелита. Мы усматриваем здесь параллель с Иосифом, который был довольно вялым, не рефлексирующим существом до знакомства с Соней и Мариной, изменившим его. Мелита у Лескова, благодаря своей сообразительности и твердости характера, смогла убедить Пруденция, что его чувства к ней ни к чему бы не привели, и сблизила молодого человека с освобожденной ею рабыней Маремой. Ее сметливость, а также выдающиеся духовные качества отмечают и сами герои, оказавшиеся вместе:

А припомни-ка все, что было с нами, и выйдет, что вперед дальше всех видела одна Мелита. Я перед нею так малодушен, что не мог

бы идти с нею рядом. <...> Ее дух слишком высок и серьезен — он слишком беспощадно побеждает плоть. Ты же и я... мы смотрим проще... <...> Весь круг мыслей во мне перешел, — все переделалось с нами именно так, как говорила Мелита. Верно, надо ей верить во всем.

— Да, она умная женщина.

— Надо считать дух, а не плоть владыкою жизни и жить не для тех чувств, которые научают нас особиться от всех прочих людей [Лесков: IX, 115].

Приведем теперь фрагменты из романа Кузмина, которые демонстрируют участие героинь к Иосифу, их желание приобрести его к религии и расширить круг его знакомств:

— Какой ты глупый, Жозеф! Разве я говорю об этом? И еще вот что: ты не знаешь Адвентова? Тебе бы поговорить с ним: он гораздо больше, чем я, чем все, может для тебя сделать. А с тобой теперь нужно что-то сделать. Ты поговори с ним; обещаешь?

— Обещаю, хорошо. Но для чего это нужно?

— Так; ты слушайся меня и его слушайся, хоть я его и не люблю.

— Соня, право, ты хочешь меня запутать [Кузмин 1984: 176];

...Соня часто взглядывала опасливо на Иосифа, когда он, руки под голову, глядел, не моргая, на старый Спасов оклад.

— Ты что? — спросил он, поймав взор на себе и улыбаясь ласково.

— Я ничего: тебе скучно, Жозеф? Хочешь, я тебе почитаю?

— Почитай, только мне не скучно, хорошо; посиди лучше так.

Когда Марина случайно входила и видела Иосифа в таком положении, она молча и радостно крестилась и неслышно уходила, не выдавая, что была. Каждый день часов в пять Марина приносила «Пролог» с застешками и нараспев читала жития следующего дня, не спрашивая, хочет ли Иосиф слушать, и не заботясь о том, слушает ли он. Хотя он часто и лежал, не двигаясь и безучастно, но вдруг через несколько иногда дней заданный вопрос показывал, что он все слушает и все помнит [Там же: 334–335].

Помимо духовного воздействия на другого, важной сюжетной параллелью между «Нежным Иосифом» и «Зимним днем» является мотив аферы. Действительно, основным сюжетобразующим событием в обоих произведениях является планирование преступления. В «Нежном Иосифе» Кузмин рассказывает

о постепенном осуществлении обмана ради получения чужого наследства. Узнав о возможном обогащении Иосифа, Екатерина Петровна, дочь священника, решает выйти за него и позже объявить его сумасшедшим. Она намеками обсуждает свой план с Иваном Егеревым:

Екатерина Петровна поцеловала Егереву в лоб и сказала:
— Доверие за доверие: я вам открою главный мой козырь.

И подойдя к буфету, начертала на пыльной доске

И. Г. П.

— Что это за литеры? Иисус Назарянин Царь Иудейский?

— Глупо. Иосиф Григорьевич Пардов.

— Как, Жозеф? *У pensez-vous?* Но он же глуп.

— Он имеет случай носить фамилию Пардова и потом... ну, это все равно, что потом. Екатерина Петровна Пардова сможет совершить побольше, чем Катя Озерова, поповна.

— Ты строишь даже матримониальные планы?

Вдовушка кивнула головой утвердительно [Кузмин 1984: 208].

После помолвки пара переезжает в Петербург, где Екатерина Петровна, пользуясь неуравновешенным душевным состоянием Иосифа, собирается объявить его сумасшедшим, чтобы иметь полный контроль над его деньгами:

Быстро взглянув на собеседника, хозяйка сказала:

— Но что об этом говорить? Вы знаете, что у меня лично нет ни гроша. Но я боюсь еще одного. Это — болезнь Жозефа (вам, конечно, известно), она все усиливается, и я боюсь...

— Что он не выдержит? Вы, конечно, обращались к врачам?

— Разумеется. Все в руке Божией: если мне суждено овдоветь, это будет испытание, большое испытание, но я его вынесу. Я боюсь худшего. — И она поднесла свой платок к глазам, как бы удерживая слезы. Посетители встревоженно переглянулись, и Петр Павлович произнес ободряюще:

— Мужайтесь, дорогая Екатерина Петровна: для христианки ничего не может быть, что бы ввергало в отчаянье!

— Но чего вы боитесь, милая? — спросила, подвигаясь к хозяйке, Нелли.

Не отнимая платка, та заговорила прерывисто:

— Я боюсь, что, оставаясь в живых, Жозеф будет выключен из числа мыслящих здраво! [Там же: 300–301]

Далее мы рассмотрим композиционные аналогии между романом Кузмина и рассказом Лескова «Зимний день». Мы обращаемся именно к этому рассказу, так как в 1909 и 1910 гг. Кузмин дважды упоминает его (роман «Нежный Иосиф» опубликовался в 1908–1909 гг.). В первый раз в дневниковой записи 29 августа 1909 года он сравнивает описываемую ситуацию с композиционным приемом Лескова, когда одна из героинь участвует в диалоге, находясь за перегородкой:

Лиза все поет за стенкой, напоминая мне «Зимний день» Лескова и приготавливая к петербургскому житью [Кузмин 2005: 163].

У Лескова:

Тетя! — отозвалась из-за трельяжа девушка. — Ну как вам это не стыдно говорить такие вздоры? [Лесков: IX, 408]

Второе обращение Кузмина к «Зимнему дню» находим в его критическом обзоре на несколько изданий 1910 г., в числе которых была повесть Людмилы Никифоровой:

Длинная повесть г-жи Никифоровой с неоднократными насилиями слишком похожа на «Зимний день» Лескова, причем содержание или, вернее, краски этого и у Лескова растянутого произведения тут разбавлены раз в шесть к явной невыгоде повести [Кузмин 2000б: 43].

Отметим, что рассказ, полное заглавие которого «Зимний день (Пейзаж и Жанр)», уникален по нескольким причинам: во-первых, он почти полностью состоит из диалогов, что не характерно для писателя, а слова рассказчика сведены к минимуму; во-вторых, ряд важных сюжетных деталей замаскирован в нем «эзоповым языком». Об этом исчерпывающе написал Б. Я. Бухштаб в своем исследовании «Тайнопись позднего Лескова (Рассказ “Зимний день”»)» (1977). Для нас же важна ориентация на диалог, а также почти отсутствующий, т. е. ослабленный сюжет. Рассказчик представляет читателю дворянский дом, где в гостиной сидят и беседуют две женщины, хозяйка и гостя. Многие сведения о них, например, причастность к деятельности охранного отделения или намеки на преступления гостя,

не совсем очевидны. Образы этих персонажей складываются по мере развертывания беседы из их отзывов о современных культурных явлениях или общих знакомых. Основным, хотя и небольшим сюжетобразующим элементом является планирование аферы, которая заключается в том, чтобы лишить Лидию, племянницу хозяйки, наследства богатого родственника. Для этого как будто бы предполагается донос на фельдшерские курсы, которые посещает девушка [Бухштаб: 154]. При чем детали затеи обсуждаются полунамеками.

Сходная композиционная структура находится, по нашему мнению, в романе Кузмина. Композиция «Нежного Иосифа», как нам кажется, спроецирована на архитектуру «Зимнего дня», т. е. она столь же аморфна и по преимуществу состоит из диалогов. Вячеслав Иванов в своей рецензии на два тома «Рассказов» Кузмина и, в частности, на роман «Нежный Иосиф», отмечает, что тон повествователя местами напоминает тон «передатчика новостей», с одинаковым настроением передающего новость любого рода. Рецензент также отмечает, что явное влияние лесковской манеры хотя и привносит «положительно-ценное» в роман, но воспринимается с невыгодной стороны:

...тон повествователя делается тоном передатчика новостей, одинаково обрадованного возможностью сообщить скандальное происшествие, отвратительную анекдотическую непристойность и подробности вчерашнего преступления: влияние бытоописательной манеры Лескова, обусловившей, впрочем, и многое положительно-ценное в романе, — ощущается с наименее выгодной стороны [Иванов: 49–50].

Одним из отрицательных отражений манеры Лескова в романе, с точки зрения Иванова, является его растянутость, которая коррелирует с той же проблемой в «Зимнем дне», отмеченной самим Кузминым в приведенной ранее цитате. Подобные сюжетно-композиционные решения, то есть ослабленный сюжет и большое количество диалогов, встречаются также в романах Кузмина «Мечтатели» (1913), «Плавающие-путешествующие» (1915) и «Тихий страж» (1916).

Таким образом, мы рассмотрели параллели на уровне заглавий, а также мотивные и сюжетные схождения между романом «Нежный Иосиф» М. Кузмина и рассказом «Невинный Пруденций» Н. Лескова. Сопоставление образов главных героев и основных женских персонажей подкрепило уверенность в возможной ориентации Кузмина на текст «Невинного Пруденция». При сравнении рассказа «Зимний день» с романом «Нежный Иосиф» мы обнаружили сходство на композиционном и сюжетном уровнях. На уровне композиции можно отметить ориентацию на диалогичность в обоих произведениях, которая обусловила их «растянутость». В свою очередь, на сюжетном уровне присутствует явная схожесть в использовании мотива аферы и способе его описания, как мы постарались показать. Тем не менее, упомянутые аспекты трех произведений являются далеко не единственными заслуживающими внимания. Были также обнаружены любопытные параллели на лингвистическом и тематическом уровнях, исследование которых мы продолжим, обращая при этом внимание на другие упомянутые в статье произведения Кузмина. На данный момент мы находимся лишь в самом начале понимания места Лескова в творчестве Кузмина.

ЛИТЕРАТУРА

- Агеева: *Агеева Е. А.* Пашковцы // Большая российская энциклопедия [электронное издание]. 2017. https://old.bigenc.ru/religious_studies/text/2708259 (24.04.2024).
- Богомолов 1995: *Богомолов Н. А.* Автобиографическое начало в раннем творчестве Кузмина // Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 117–150.
- Богомолов 1996: *Богомолов Н. А.* Примечания // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 1996. С. 767.
- Богомолов, Малмстад: *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007.
- Бухштаб: *Бухштаб Б. Я.* Тайнопись позднего Лескова // Литературоведческие исследования. М., 1982. С. 142–162.

- Волынский: *Волынский А. Л.* Статья пятая // Николай Лесков. Критический очерк. СПб., 1898. С. 136–168.
- Иванов: *Иванов В. И.* О прозе М. Кузмина // Аполлон. 1910. № 7. С. 46–51.
- Измайлов: *Измайлов А. А.* На переломе. Литературные размышления. СПб., 1908.
- Кузмин 1984: *Кузмин М. А.* Нежный Иосиф // Кузмин М. А. Проза: В 9 т. Беркли, 1984. Т. II. С. 135–386 (Modern Russian literature and culture studies and texts. Vol. 18. Эл. репринт: https://imwerden.de/pdf/kuzmin_proza_tom2_1984_text.pdf, 18.04.2025).
- Кузмин 2000а: *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907. СПб., 2000. (Эл. репринт: https://imwerden.de/pdf/kuzmin_dnevnik_1905-1907_2000_text.pdf, 9.05.2023).
- Кузмин 2000б: *Кузмин М. А.* Эссеистика. Критика. М., 2000.
- Кузмин 2005: *Кузмин М. А.* Дневник 1908–1915. СПб., 2005.
- Лесков: *Лесков Н. С.* Собрание сочинений в 11 томах. М., 1956–1968. Т. IX. (Эл. репринт: https://rvb.ru/leskov/01text/vol_06/033.htm, 16.05.2023).
- Пильд: *Пильд Л. Л.* Кузмин и Лесков: Введение в тему // Acta Slavica Estonica XIX. Тарту, 2024. С. 104–124.
- Эйхенбаум: *Эйхенбаум Б. М.* О прозе М. Кузмина // О литературе. М., 1987. С. 348–351.
- Collins Dictionary: prude // Collins COBUILD Advanced Learner’s Dictionary [электронное издание]. 2024. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/prude> (15.12.2024).

СЛУЖЕБНЫЕ ПОЕЗДКИ ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО И ЛАРИСЫ РЕЙСНЕР НАЧАЛА 1920-х ГОДОВ

Марина Сивак
(Берлин)

Мотив службы в литературе путешествий

Путешествия часто ассоциируются с опытом абсолютной свободы, особенно в контексте модернизма. Однако нередко поездки либо санкционированы официальными структурами, либо невозможны без их поддержки. Настоящая статья посвящена именно таким поездкам, напрямую или опосредованно связанным со службой. Слово «командировка», означающее служебное задание или поручение, начинает проникать в литературу в XIX веке из военного обихода. Вопрос заключается в том, как служебные обязанности отражены в литературе путешествий. Особенно продуктивно этот вопрос может быть рассмотрен на материале 1920-х годов, переходных от имперской к советской системе, когда создаются новые внутренние и внешние государственные границы.

В центре данного исследования стоят тексты с фронтов Первой мировой и Гражданской войн — книги Виктора Шкловского «Революция и фронт» и Ларисы Рейснер «Фронт 1918–1919». Заметки с фронта, на первый взгляд, не укладываются в понятие литературы путешествий, однако объединяющим элементом остается движение, которое структурирует повествование. На материале выбранных произведений исследуются нарративные стратегии авторов. Несмотря на различия в биографических обстоятельствах и литературных карьерах до революции, Шкловский и Рейснер являются яркими представителями интеллигенции, активными участниками социально-политических процессов. Их тексты демонстрируют принципиальную фрагментарность и умолчания, характерные для фронтового

опыта, а границу между документом и вымыслом установить сложно.

Существительное «командировка», образованное от глагола «командировать», этимологически связано с немецким глаголом “abcommandieren” [Vasmer: 606–607]. Первые упоминания этого слова встречаются в XVII веке [Черных: 416]. Согласно корпусу русского языка, употребительность слова значительно возрастает в XX веке. В словаре Брокгауза и Эфрона понятие «командировка» объясняется как «служебное поручение, исполняемое вне места служения». В этом коротком определении из 1895 года на первое место выводится «поручение», то есть задание или приказ. Кроме того, автор словарной статьи, профессор Военно-юридической академии В. Д. Кузьмин-Караваев, опирается в основном на военное законодательство и описывает термин в контексте военной и медицинской службы.

Анализ исторических источников показывает, однако, что командировка была уделом не только военных. «Служебные поручения» были также распространены в сферах международных отношений, административного управления, торговли, экономики, науки, культуры и литературы¹. Предметом этого исследования является отражение служебных обязанностей в литературе путешествий. Исторически именно военные походы, дипломатические миссии, административные задания и исследовательские экспедиции были основными механизмами мобильности. Как эти официальные цели влияют на литературу путешествий?

В середине XIX века Иван Гончаров в качестве секретаря вице-адмирала Путятина совершил путешествие в Японию и обратно и описал его в очерках, составивших цикл «Фрегат Паллада» (1852–1855). Успех очерков в прессе вдохновил великого князя Константина Николаевича, брата Николая I, на

¹ Упоминания командировки в XIX в. встречаются в контексте международных [Терентьев: 333] и торговых отношений [Сосновский: 811]. Командировка как культурная практика в сфере науки также рассматривается в монографии об университетской профессуре в Российской империи [Maurer: 403–421].

организацию так называемой «литературной экспедиции». В 1855 г. «молоды[х] даровиты[х] литератор[ов]» [Максимов: 82] командировали, снабдив соответствующими бумагами, в разные приморские регионы. Целью литературной экспедиции было повышение привлекательности морского дела после поражения в Крымской войне. Некоторые произведения участников экспедиции были впоследствии опубликованы в «Морском сборнике», а также выходили отдельными изданиями. В своих воспоминаниях Сергей Максимов подчеркивает, что впоследствии экспедиция вдохновляла моряков посылать свои записки из кругосветных плаваний [Там же: 104–105].

Если во второй половине XIX века подобные поездки скорее являются исключением, то в советское время командировки становятся частью работы писателя². Путевой очерк соцреализма обращается к истокам жанра Петровского времени, где официально-государственное переплетается с личным [Балина: 896]. Советское путешествие-командировка в 1930-х принципиально отличается от путешествия европейского, в первую очередь — активной деятельностью писательских бригад, инициированной М. Горьким. Командированные на большие стройки первой пятилетки авторы должны были документировать индустриальный прогресс страны. Строительство Беломорканала и вышедшая впоследствии коллективная монография, пожалуй, являются самым известным примером «перековки» как заключенных, строивших канал, так и писателей, соавторов книги [Балина; Frank; Коломбо 2002; Коломбо 2017].

Однако путешествия 1920-х менее однозначны, чем поездки писательских бригад, которые также вели на имперские окраины³. После революции, в 1920-х годах, концепция службы претерпевает изменения, подстраиваясь под пореволюционные идеалы и поиск новых управленческих структур. Эта перестройка получает соответствующее риторическое оформление

² Так, книга Мариэтты Шагинян «Путешествие по советской Армении», удостоенная Сталинской премии в 1950-х гг., была написана по материалам командировок 1920-х гг. [Шагинян: 8, 11, 41].

³ Например, поездки бригад в Узбекистан, Таджикистан, Туркменистан.

в литературе. Мой тезис заключается в том, что литературные произведения, в центре которых находится служебная мобильность, могут лучше показать географическую риторику власти. Отправной точкой исследования являются военные путешествия, и в качестве примеров литературной рефлексии военных походов я выбрала два произведения: «Революция и фронт» (1921) Виктора Шкловского и «Фронт 1918–1919» Ларисы Рейснер (1924).

В этих произведениях отразились Первая мировая война, революция и последовавшая за ней Гражданская война. Оба текста отталкиваются от революции как основополагающего события. И Шкловский, и Рейснер восторженно восприняли февраль 1917 года, хотя их политические воззрения отличались: так, Шкловский очевидно скептически отнесся к приходу большевиков, в отличие от Рейснер. Маршруты Шкловского и Рейснер пересеклись в Персии, Петербурге и Москве⁴. В конечном итоге Шкловский оказался в политической эмиграции в Берлине. После гражданской войны Рейснер уезжает с дипломатической миссией в Афганистан.

«Революция и фронт» Шкловского

Книгу «Революция и фронт» Шкловский написал за три месяца в 1919 г., по заказу издательства З. Гржебина для планируемой серии «Летопись революции»; книга вышла только в 1921 г. без указания издательства [Галушкин, Нехотин]. Позже «Революция и фронт» стала первой частью «Сентиментального путешествия», книги воспоминаний, составленной и вышедшей в Берлине в 1923 г. Некоторые литературоведы определяют книгу как художественную реализацию принципа остранения; см., например, [Ханзен-Леве: 539–541]. При этом соотношение документа и вымысла в ней не поддается точному описанию. С. Н. Зенкин подчеркивает умение Шкловского «жить между

⁴ Шкловский описывает их мимолетные встречи в Москве и в Персии [Шкловский 1923: 244, 361].

строк», «превращаться в бумагу» в его ранней автобиографической прозе [Зенкин]. Писатель и рассказчик хотя и не равны друг другу, однако их взаимоотношения предполагают пространство включения.

В книге «Революция и фронт» Шкловский-рассказчик отправляется на фронт агитатором от запасного броневого дивизиона, а затем в Персию помощником комиссара временного правительства. Рассказчик был откомандирован из Петрограда в Галицию в качестве представителя эсеров, противников большевиков, выступавших за продолжение войны. Он и двое его коллег были ответственными агитаторами и должны были мотивировать солдат продолжать борьбу. Его задача как агитатора наиболее близка к риторике в античном смысле, то есть к форме коммуникации, нацеленной на убеждение. Рассказчик разговаривает с солдатами, и из этих разговоров складывается картина настроений на юго-западном фронте. Вот как рассказчик описывает задачи, которые он решал на фронте:

Опять разговоры. Здесь меня ожидала новость. Группа солдат объявила мне со счастливой улыбкой: «Вы нам не говорите, мы ничего не понимаем, мы мордва». Потом поехали, кажется, к уржумцам. Самое тяжелое было то, что приходилось всюду являться в виде последнего довода и все время действовать в самых тяжелых местах [Шкловский 1921: 33–34].

Рассказчик сравнивает себя с «последним доводом» — это пространственный перевод латинской фразы *ultima ratio*, означающей последнее решение или последнее средство и часто используемой в контексте войн. «Последний довод» служит определением убеждающей деятельности, которую приходится вести рассказчику. Ирония заключается в том, что убеждающая сила высказывания в этот момент сводится к нулю, потому что рассказчик не находит общего языка с мордовскими солдатами. Позже, описывая бегство российских имперских частей из Персии, рассказчик описывает молчание солдат, к которым он причисляет себя следующей фразой: «мы глухи, как мордва» [Там же: 123]. Здесь снова появляется мотив невозможности коммуникации: солдаты предпочитают отказ от общения с властью.

После ранения на фронте Шкловский получил новое назначение в Персию⁵. Это назначение и перемещение с европейских театров военных действий на Восток ознаменовали смену его профессиональных обязанностей. Рассказчик описывает свое время в Персии как «персидское сидение» [Шкловский 1921: 59], его задачи в Урмии остаются неясными, возможно, из-за значительных политических изменений, происходивших в то время в России. Далее он называет себя «комиссаром несуществующего правительства» [Там же: 97], подчеркивая формальную ответственность при фактической беспомощности. Чувство вины явно прослеживается в тексте. Обычные этические категории больше не применимы в силу обстоятельств: российские войска не имели конкретной задачи в регионе и занимались погромами, в то время как мирное население страдало от голода. Жестокость проявляли как разные местные народы друг к другу (Шкловский упоминает курдов, армян, ассирийцев), так и российские войска (включая казаков) к местному населению: «Нигде не была так ясна подкладка войны, ее грабительская сущность, как в персидских щелях» [Там же: 77].

Вторая часть «Сентиментального путешествия» — «Письменный стол» — больше сфокусирована на литературоведческой деятельности Шкловского, но также включает множество других заданий, в том числе работу в подполье и вылазки на фронт. Служебные обязанности будто остраивают литературную теорию, которая создается буквально между делом; а литературная теория, книга о сюжете, остраивает службу. Командировки воспринимаются рассказчиком как возможность уехать из Петрограда. Так, служба становится мотивировкой для литературного письма.

⁵ В начале XX в. Российская империя размещала свои войска в северной части Персии, что было частью так называемой Большой игры — борьбы Британской и Российской империй за влияние в регионе, которая шла с начала XIX в.

«Фронт 1918–1919» Ларисы Рейснер

Очерки Ларисы Рейснер «Фронт 1918–1919» первоначально публиковались в газете «Известия» под заголовком «Письма с фронта»⁶. «Фронт 1918–1919» описывает двухлетний поход по Волге во время Гражданской войны с точки зрения красноармейцев. Лариса Рейснер была на тот момент замужем за командующим Волжской военной флотилии Федором Раскольниковым (настоящая фамилия Ильин) и находилась на борту в качестве комиссара. Она участвовала в осаде Казани, а также в битве с белогвардейскими частями за Царицын. Далее маршрут Рейснер проходил через Баку до персидского Бендер-Энзели, где флотилия освободила местный порт от англичан и белогвардейцев, укрепив советские позиции на Каспийском море. Опубликованная книга во многом намеренно романтизировала революционную борьбу⁷.

Первый очерк сборника «Фронт», «Казань», был сначала опубликован в газете «Пролетарская правда» в 1922 г., то есть уже в мирное время, и может толковаться как воспоминание или напоминание о героической борьбе. «Казань», однако, существенно отличается от других текстов «Фронта» за счет акцента на личном участии автора в повествуемых событиях. В остальных очерках писательница тщательно вуалирует собственное участие, создавая иллюзию дистанцированного беспристрастного повествования. В «Казани» же Лариса Рейснер рассказывает о своей разведывательной вылазке:

На мне навешаны бумаги, печати, еще что-то очень секретное, что велено унести и передать в первом штабе, который удастся встретить. Не оборачиваюсь на свист снарядов, которые все чаще ударяют в белый карниз «Сибирской гостиницы». Стараюсь не думать о лакеях, взметающих клубы пыли; о броневикуе, и ужасной,

⁶ «Известия», 1918, №№ 250 и 257; 1919, №№ 17, 192, 195 и 257 [Рейснер 1980: 559].

⁷ «И потом, в революционной войне есть еще одна сила, одно слагаемое, без которого нет победы — это могучая романтика революции...» [Рейснер 1924: 27].

размытой дороге, которой он пройдет — или не пройдет? [Рейснер 1924: 12].

Рассказчица участвует в подготовке Свияжской операции и взятии Казани красными. В очерке сообщается, что ее муж Раскольников взят в плен белогвардейцами, однако, об этом не говорится прямо. Сначала один из собеседников рассказчицы намекает на возможный побег Раскольникова за границу: «Ну, ваш-то наверное цел — напрасно беспокоитесь. До Парижа успел добежать» [Там же: 16]. Позже сообщается о пленении «Ф. Ф.», то есть используются инициалы, и только в третий раз упоминается фамилия — Раскольников. С одной стороны, постепенное открытие информации может быть трактовано как прием ретардации, с другой же, при такой осторожной манере повествования многие подробности умалчиваются.

Очерк написан большей частью в настоящем времени, что придает динамику повествованию. О переходах и блок-постах сообщается кратко, часто дается лишь несколько говорящих деталей. Жизнь под прикрытием в доме казанского пристава, допрос в штабе белых, чудесное спасение могли бы составить сюжет авантюрного кинофильма. В письмах родным Лариса Рейснер сообщает куда больше деталей о разведывательной вылазке и о смертельной опасности, которой она подверглась [Porter: 113].

В последующих очерках бросается в глаза фрагментарность и статичность как волжских пейзажей, так и портретов революционеров, например, Троцкого или Маркина. Возникает подозрение, что самое важное не проговаривается. На подобную стилистику текстов влияет сама практика письма газетных заметок. Рейснер очевидно подразумевает знакомство читательской публики с последними событиями. В то же время изысканный стиль повествования, избыливающий метафорами, будто противоречит содержанию — кровавой войне⁸.

⁸ «Чистополь, Елабуга, Челны и Сарапуль — все эти местечки залиты кровью, скромные села вписаны в историю революции жгучими знаками. В одном месте сбрасывали в Каму жен и детей красноармейцев и даже грудных пiskuнов не пощадили. В другом — на дороге до сих пор алеют

Фигура рассказчицы — активной участницы событий, как уже упоминалось выше — в основном остается завуалированной (за исключением очерка «Казань»). Критики подчеркивали «мужскую перспективу» в текстах Ларисы Рейснер [Инбер: 209; Шкловский 1990: 295, 357], точность описаний и четкая организация текстов оценивались как положительные и «мужские» черты, тогда как многочисленные сравнения считались более женскими [Инбер: 215]. Кэти Портер отмечает, что, несмотря на активную роль Ларисы Рейснер во внутренней и внешней политике раннесоветского периода, она никогда напрямую не участвовала в движении за эмансипацию женщин. Более того, поскольку Рейснер, как женщина, должна была доказывать свои способности в мужской профессиональной сфере — в военно-морском флоте, — она не могла не позиционировать себя «маскулинно» [Porter: 103]. Это распространялось и на ее писательскую деятельность, поскольку журналистика также считалась скорее мужской сферой.

Заключение

Виктор Шкловский и Лариса Рейснер были активными участниками военных операций на границах бывшей империи, что отразилось в их текстах. Шкловский-рассказчик повествует о своих заданиях на фронтах Первой мировой войны и в Персии, со временем он осознает свою беспомощность и невозможность что-либо изменить. Вторая часть «Сентиментального путешествия» особенно ярко подчеркивает эту невозможность личной ответственности и становится своеобразным документом поражения, где осмысление собственной роли и служебных задач уступает место самоиронии и литературной теории. Лариса Рейснер, напротив, сосредоточена на «здесь и сейчас». В очерках она избегает философских размышлений о масштабных вопросах. Однако зияния в ее текстах — лакуны, умолчания и метафорические образы — побуждают задуматься о дистанции

запекшиеся лужи, и вокруг них великолепный румянец осенних кленов кажется следом избияния» [Рейснер 1924: 53–54].

между автором и предметом описания, а также о реальных задачах, которые ей приходилось решать. Рейснер создает иллюзию объективности, акцентируя внимание на портретах героев революции. На страницах этих произведений прослеживается двойственное положение авторов, находящихся между служебной и политической деятельностью, с одной стороны, и художественными практиками — с другой. Пробелы в повествовании заставляют ощутить их зыбкое положение между литературой и службой.

ЛИТЕРАТУРА

- Гончаров: *Гончаров И. А.* Фрегат «Паллада»: очерки путешествия в двух томах. Т. 1. М., 1952.
- Инбер: *Инбер В.* Лариса Рейснер. К годовщине со дня смерти // Красная новь, 1927. № 2. С. 209–217.
- Рейснер 1924: *Рейснер Л.* Фронт 1918–1919. М., 1924.
- Рейснер 1925: *Рейснер Л.* Афганистан. М., 1925.
- Рейснер 1980: *Рейснер Л.* Избранное. М., 1980.
- Сосновский: *Сосновский Ю. А.* Экспедиция в Китай 1874–1875 гг. Генерального штаба полковника Ю. А. Сосновского с картой. М., 1883.
- Шагинян: *Шагинян М.* Дневники 1917–1931. Л., 1932.
- Шкловский 1921: *Шкловский В.* Революция и фронт. Пг., 1921.
- Шкловский 1923: *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. Берлин, 1923.
- Шкловский 1990: *Шкловский В.* Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990.
- Балина: *Балина М.* Литература путешествий // Е. А. Добренко, Х. Гюнтер. Сопреалистический канон. СПб., 2000. С. 896–909.
- Зенкин: *Зенкин С.* Приключения теоретика. Автобиографическая проза Виктора Шкловского // Дружба народов. 2003. № 12. С. 172–183.
- Галушкин, Нехотин: *Галушкин А., Нехотин В.* Революция и фронт // В. Шкловский. Собрание сочинений. Т. I: Революция. М., 2019. С. 943.
- Коломбо 2002: *Коломбо Д.* Сборник о Беломорканале: великая стройка сталинской литературы // Slavica Tergestina. 2002. № 10. С. 231–244.

- Коломбо 2017: *Коломбо Д.* Виктор Шкловский на Беломорканале: литератор как разведчик // *Toronto Slavic Quarterly*. 2017. № 62. С. 1–19.
- Максимов: *Максимов С. В.* Литературная экспедиция (по архивным и личным воспоминаниям) // *Литературные путешествия*. М., 1986. С. 80–108.
- Наумова: *Наумова А. И.* Лариса Рейснер в воспоминаниях современников. М., 1969.
- Терентьев: *Терентьев М. А.* Россия и Англия в Средней Азии. М., 1875.
- Черных: *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1993.
- Ханзен-Леве: *Ханзен-Леве О. А.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
- Frank: *Frank S.* Russische ‘Reisetexte’ um 1935 // W. S. Kissel, C. Gözl. *Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld, 2009. S. 223–260.
- Maurer: *Maurer T.* Hochschullehrer im Zarenreich. Ein Beitrag zur russischen Sozial- und Bildungsgeschichte. Köln, 1998.
- Porter: *Porter C.* Larisa Reisner. A Biography. Leiden, Boston, 2023.
- Vasmer: *Vasmer M.* Russisches etymologisches Wörterbuch. Erster Band: A–K. Heidelberg, 1953.

ПОЛЕМИКА «ТАЛЛИНСКОГО РУССКОГО ГОЛОСА» И «РАБОЧЕЙ ПРАВДЫ» О КОЛЛЕКТИВИЗАЦИИ И ГОЛОДЕ В СССР

Евгений Завадский
(Тарту)

Полемика газет «Таллинский русский голос» (1932–1934) и «Рабочая правда» (1932–1933) по поводу голода в Советском Союзе и первой пятилетки — один из ключевых эпизодов в истории русской печати Эстонии в конце 1920-х – первой половине 1930-х гг. Информационное и идейное противостояние двух изданий наглядно демонстрирует, что образ СССР в сознании русской общины Эстонии складывался в напряженной борьбе за умы читателей на фоне поляризации внутривнутриполитического поля.

В конце мая 1932 г. был избран состав пятого созыва Рийгигогу, и впервые в парламент прошли пять кандидатов по «Списку левых рабочих и бедняков», которые сформировали свою фракцию и сотрудничали с находящейся на нелегальном положении эстонской Коммунистической партией и с Коминтерном. Целью Компартии было создание в Эстонии рабочекрестьянского правительства, последующая конфискация земли в пользу крестьян-бедняков и коллективизация, как утверждалось, на основе полной добровольности. Другими словами, в Эстонии предполагалась реализация советской модели государственного устройства.

В это время в СССР готовились подводить итоги Первой пятилетки, и для большевистской пропаганды было крайне важно убеждать западные страны в успехах советского коллективного хозяйства, хотя в реальности с середины 1932 г. начался пик большого голода в Советском Союзе — прямого следствия принудительной коллективизации, которую форсировали по настоянию Сталина ради выполнения первого пятилетнего

плана. Западные специалисты, посещавшие СССР, говорили о нарастающей катастрофе: колоссально возросло социальное неравенство, амбициозный проект пятилетки полностью провалился; сообщалось даже о шатком положении власти большевиков. Например, газета «Старый нарвский листок» в передовом материале в № 95 от 27 августа 1929 г. под названием «Американцев провести не удалось» приводит отзывы бизнесменов и промышленников, побывавших на ключевых советских предприятиях: «Ни один делегат не верит, что советской власти удастся хотя бы частично осуществить 5-летнюю хозяйственную программу» [СНЛ 1929: № 95, 1].

О. Хлевнюк прямо называет массовый голод 1932–1933 гг. «сталинским». Колхозная система была малоэффективной, но позволяла легко выкачивать ресурсы из деревни, а крестьяне подвергались сверхэксплуатации и террору [Хлевнюк: 169]. Голод охватил территории с населением более 70 миллионов человек: Украину, Северный Кавказ, Казахстан, часть российских областей. Западные исследователи оценивают количество жертв голода в пределах от пяти до семи миллионов человек [Kenez: 100].

В то же время перед Европой стояли свои вызовы. Нарастал мировой финансовый кризис. Экономика Эстонии переживала период нестабильности, увеличивались безработица и как следствие — протестные настроения. Этим и пытались воспользоваться местные левые. Среди избранных в парламент по «Списку левых рабочих и бедняков» были Прийдик Кроос¹ и Александр Сильверстов (Селиверстов)². Получив депутатскую неприкосновенность, они расширили свою деятельность. В частности, в 1933 г.

¹ Прийдик Кроос (1889–1937) — член пятого созыва Государственного Собрания ЭР от прокоммунистической фракции «Список левых и рабочих бедняков». Главный редактор газеты „Võitluse lipp“ («Знамя борьбы»). В конце 1933 г. бежал в СССР и был арестован ГПУ.

² Александр Петрович Сильверстов (Селиверстов, 1900–1933) — член пятого созыва Государственного Собрания ЭР от фракции «Список левых и рабочих бедняков». Ответственный редактор и издатель РП, выходившей в период 1932–1933 гг. Несколько раз судим за антигосударственную деятельность, в 1932 г. лишен депутатской неприкосновенности. Бежал

Кроос начал выпускать газету левых профсоюзов „Võitluse lipp“ («Знамя борьбы»), а 1 июля 1932 г. вышел первый номер газеты «Рабочая правда» (далее — РП) под руководством А. Сильверстова и при активном содействии живущего в Сыренце (ныне Васкнарва) врача Бориса Пшеничников³.

Выпуск РП, «органа рабочих и крестьян бедняков» (01.07.1932–04.10.1933), Сильверстов и Пшеничников наладили в Нарве. Основной целевой аудиторией издания были жители Понаровья и Причудья, малообеспеченное и малограмотное русскоязычное население Эстонии. К своим читателям газета обращалась «товарищ», а на передовице неизменно присутствовал лозунг Коминтерна: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». В программном обращении в первом номере РП ставила своей задачей «раскрывать буржуазную ложь», «знакомить трудящихся с истинным положением в мире и у нас в Эстонии» и «организовывать трудовые массы для борьбы за свои права» ввиду обострившегося противостояния между буржуазией и пролетариатом. В практике самовосхваления издание дошло и до такого характерного пассажа: «Газета “Рабочая правда” — это солнце трудового народа. Только в ней вы можете найти истинную правду». Разумеется, на практике «правдой» оказалась тенденциозная и односторонняя трактовка текущих событий, а о многом и вовсе умалчивалось: например, РП ни разу не сообщила об ужасах голода в СССР и провалах пятилетки.

в СССР. По официальным советским данным, утонул по пути через границу [Исаков и др.: 77, 256; Раевич: 220]. По данным эстонской прессы того периода, Сильверстов был арестован ГПУ. С большой долей вероятности погиб в заключении.

³ Борис Павлович Пшеничников (1907–1983) — врач, исполнительный редактор РП, один из лидеров коммунистического подполья в Эстонии. Родился в Сыренце, окончил Тартуский университет. За агитацию против общественного строя и сеяние вражды среди населения в феврале 1933 г. отправлен в ссылку. В марте 1938 г. за распространение воззваний в целях ниспровержения существующего государственного строя приговорен Таллинским военно-окружным судом к 10 годам принудительных работ с поражением в правах. Освобожден после установления советской власти в Эстонии.

Новости для РП были ценны не как привлекающий читателя контент, а как материал, с помощью которого можно продвигать свою идеологию и политические методы. Тем более, что редакция физически не могла угнаться за событиями. Газета в лучшие периоды выходила максимум два раза в месяц. Позднее в ходе государственного расследования было установлено, что Селиверстов нелегально пересекал границу и получал на агитационные нужды деньги от кураторов из СССР. В феврале 1933 г. РП была закрыта властями и попыталась вернуться в медиаполе под обновленным названием «Правда». Вышло еще три номера, после чего издание окончательно прекратило свое существование.

Активным критиком РП выступала общественно-политическая еженедельная газета «Таллинский русский голос» (1932–1934, далее — ТРГ). Ее первый номер вышел в свет 12 ноября 1932 г., в программной статье появление газеты объяснялось ростом самосознания русских, живущих в Эстонии, и указывалось, что новый беспартийный орган печати будет бороться за объединение всех русских и законным путем защищать их язык, веру и религиозные обычаи, а также «преданно служить великому делу культурного строительства». Авторы статьи отмечали, что эстонские русские лояльны государству и приносят ему значительную пользу. Одним из девизов газеты был: «В единении сила».

ТРГ выделялся авторитетной интеллектуальной редколлекцией. В начале каждого номера приводились имена известных общественных деятелей той поры: А. А. Булатова⁴, Л. М. Пумпянского⁵,

⁴ Алексей Алексеевич Булатов (1877–1941) — в 1922 г. выслан из СССР. Сотрудничал с русскими периодическими изданиями Эстонии и других стран под псевд. *Буслай, Садко*. Одна из самых значимых фигур в истории «Союза Русских просветительных и благотворительных обществ». Был владельцем книжного магазина в Таллинне. В октябре 1940 г. арестован органами НКВД, расстрелян 8 июля 1941 г. [Исаков и др.: 113–114].

⁵ Леонид Мойшевич Пумпянский (17.02.1889–12.06.1942) — экономист, юрист, политический и общественный деятель, меценат. В 1922 г. выслан из СССР. С 1935 г. занимал пост директора сланцеперабатывающего завода в Силламяэ и главы сланцевого консорциума. Был товарищем

А. С. Изгоева (Ланде)⁶ и пр., при постоянном сотрудничестве которых газета создается. Часть членов редколлегии среди прочего принадлежала к политическому объединению «Русский национальный союз» и входила в Русскую парламентскую фракцию.

Издание стремилось быть интеллигентной мыслящей газетой. В каждом номере читатели находили подробный отчет о работе русской фракции Рийгикогу. Ее депутаты в первом номере газеты выступили с обращением к читателям, обещая бороться за выделение земли малоземельным принаровцам и за обеспечение работой бедных. Внутренняя политика Эстонии и вопросы местной религиозной жизни были ведущими темами издания.

Уделял ТРГ внимание и событиям за рубежом, включая Советскую Россию. Газета отличалась от конкурентов профессиональными аналитическими материалами, в том числе, в области экономики. Закрылся ТРГ по финансовым причинам, не выдержав конкуренции. Возможно, способствовал прекращению газеты государственный переворот 1934 г., когда установился авторитарный режим К. Пятса.

Полемика интересующих нас газет началась с массивного наступления ТРГ. Уже в первом номере от 12 ноября 1932 г. читатель находит материал «Разлагающая работа». Автор, скрывающийся под псевдонимом *Свой*, сообщает о том, что депутат Рийгикогу Селиверстов и доктор Пшеничников посещают деревни Принаровья и создают в них ячейки своего просветительного союза, при этом «население обильно снабжается газеткой

председателя Русского национального союза в Эстонии. В 1941 г. эвакуирован с семьей в Молотов (Пермь). До последних дней работал в Наркомате угольной промышленности.

⁶ Александр (Арон) Соломонович Изгоев (Ланде, 1872–1935) — журналист, социолог, общественный и политический деятель. Участник сборника «Вехи». В 1922 г. арестован и выслан из СССР. В 1924 г. начал сотрудничать с русскими газетами в Эстонии — «Последние известия», «Наша газета», ТРГ. Был фактически главным редактором последней. Скончался в Хаапсалу 11 июля 1935 г. [Справки: И, 2].

“Рабочая Правда”, наполняемой исключительно коммунистической ложью» [ТРГ 1932: № 95, 3]. К этому моменту вышло уже семь номеров РП, и ее позиция была очевидна. В ее материалах «Что такое колхоз» в № 3, «Как лгут буржуазные газеты» в № 5 и «Доходность колхозного хозяйства» в № 6 процесс обобществления собственности преподносился исключительно в положительном свете: колхоз — выгоднее, чем единоличное хозяйство, а вступление в него — совершенно добровольно. Отметим, что параллельно РП пишет о якобы страшном голоде в США и странах Европы. Например, в том же № 3 в материале с характерным заголовком «Голод в “благословенной” Америке»:

Особенно участились случаи голодной смерти детей. Обнаружение умирающих детей около полумертвых родителей — обычное явление [РП/П 1932: № 3, 1].

Переход в колхозы произошел вполне добровольно, т. к. крестьянству стало ясно, что по старому дальше жить — нельзя, что только соединившись в общинные хозяйства можно построить безбедную жизнь. Все буржуазные рассказы о том, что советская власть будто бы силой «загоняет» крестьян в колхозы — есть сплошная ложь [Там же: № 3, 2].

Крестьяне в советской России, дескать, голодают, от голода крадут хлеб с колхозных полей, и вот за кражу собственного хлеба их расстреливают. Такие и бесчисленные иные грязные сплетни ручьем лились со страниц буржуазных газет [РП/П 1933: № 5, 3].

Ведь буржуазные газеты пишут о жизни в колхозах всевозможные ужасы, что хозяйство там не клеится и что крестьяне не только не улучшают своей жизни, а теряют последнее. Так ли это? Не лгут ли буржуазные газеты? В большинстве случаев, конечно, лгут, стараясь очернить происходящую в Стране Советов великую стройку [Там же: № 6, 2].

Автор полемизирующего с РП материала ТРГ не скрывает пренебрежительного и негативного отношения к левой газете и с иронией приводит пример очевидного, по его мнению, лукавства и популизма оппонентов, стремящихся возбудить в Понаровье классовую борьбу и разрушить уже существующие и эффективно работающие просветительные общества. Далее

звучит укор в адрес провинциальной интеллигенции, по сути — призыв к действию:

«Просвещение», проповедуемое г. Селиверстовым, несложно. Члены ячейки обязаны прежде всего выбирать во всякие учреждения Селиверстова и близких ему людей. Во-вторых, г. Селиверстов в своих речах требует уничтожения всех налогов, обещает наделить землей и лесом всех бедняков, призывает молодежь бороться с крестьянами-«буржуями» и т. д. В-третьих, селиверстовцы требуют выхода всех, особенно молодежи, из уже существующих работающих просветительных обществ, клеймя их «буржуазными» [ТРГ 1932: № 1, 3].

Насаждая свое весьма «сомнительное» просвещение, которое может весьма скверно и тяжело отразиться на русской молодежи, селиверстовцы разлагают действительно просветительную работу уже давно существующих русских культурных учреждений... эта демагогическая агитация не встречает пока никакого отпора. Местная интеллигенция, т.е. главным образом учительство не желает ввязываться в политическую борьбу и не разоблачает обманщиков [Там же: № 1, 3].

В завершение материала автор называет селиверстовцев «волками в овечьей шкуре». Иными словами, ТРГ видит в РП грубый инструмент политической агитации, и в этом же номере читателю демонстрируется, к чему может привести распространение леворадикальных идей. На первой полосе мы находим сообщение об акции коммунистов в Женеве, которая закончилась кровопролитием. В сообщениях газеты об СССР господствует мысль о социальном неравенстве и даже фактическом рабстве части населения при декларируемых свободе и равноправии жителей Советского Союза. Тезис о двуличии советского государства, которое прикрывает официальной пропагандой неприглядную реальность, настойчиво развивается в ТРГ.

Во втором номере ТРГ от 20 ноября 1932 г. «Рабочей правде» посвящены сразу пять материалов. Это выверенная, хорошо подготовленная и наиболее мощная атака на идеологического противника за всю историю полемики, выделяющаяся не только объемом, но и жанровым разнообразием. Центральным полемическим материалом номера является большой аналитический

очерк Петра Богданова⁷ под названием «Темная работа». Риторические приемы и синтаксис позволяют сделать вывод, что этот текст был написан для произнесения вслух перед живой аудиторией. Нам известно, что Богданов читал публичные лекции о положении в СССР. Для разоблачения советских мифов, изложенных в ранее вышедших номерах РП, Богданов намеренно использует только *официальные* советские данные.

1. Фантастические и невозможные урожаи. По сообщениям РП, в колхозах СССР собирают более тысячи пудов с га, тогда как по официальным советским данным — в 20 раз меньше — 50 пудов с га. «Чтобы писать такую чушь, надо считать принаровского, печерского и причудского мужика круглым дураком», — заключает Богданов.

2. Постулат о добровольности вступления в колхозы Богданов опровергает ссылкой на знаменитую статью И. Сталина «Головокружение от успехов» и сообщения в советской прессе о перегибах при раскулачивании.

3. Полуправду о росте заработной платы советского рабочего Богданов дополняет сведениями о стоимости продуктов, ссылаясь на материалы журнала «Плановое хозяйство» (профессионального, не массового советского издания) и советской газеты «Известия». Даже у квалифицированных рабочих такие оклады, что они живут впроголодь.

Вывод Богданов делает следующий: «Нарвская братия выполняет роль зазывал в советский рай». Они играют на тяжелом положении крестьянина и рабочего, чтобы еще больше его ухудшить:

В первом номере Нарвской газетки под громким названием «Рабочая правда» обращение хозяев газеты к трудовому читателю

⁷ Петр Александрович Богданов (1888 – не ранее 1941) — министр земледелия Северо-Западного правительства, организатор кооперативного движения в Эстонии, активный сотрудник Союза РПБО. Работал в рядах Русской трудовой крестьянской партии (Прага) и Русской крестьянской партии Эстонии. Член правления таллиннского Литературного кружка. После прихода советской власти в Эстонию был арестован и приговорен к 15 годам заключения, погиб в неволе [Исаков и др.: 114–115].

кончается словами: «Буржуазная ложь должна исчезнуть, должна восторжествовать рабочая правда». Да, ложь должна исчезнуть. Всякая ложь: и буржуазная, и коммунистическая, и силвестровская. Да, правда должна торжествовать. Однако с первого номера газетка только и делает, что «втирает очки» своему читателю, бесстыдно лжет. Расчет хозяев газетки простой: крестьянин и рабочий — плохо грамотны. Газеты им читать толком некогда. Советская Россия — за проволокой, не проверишь. Заказ же надо выполнить. И выполняет крепко, то ли за страх, то ли за совесть... Нарвская братия выполняет роль зазывал в советский рай. Они играют на тяжелом положении крестьянина и рабочего, чтобы еще больше его ухудшить. Толкают его в пропасть советской нищеты, в пасть красных помещиков, сами же предпочитают сидеть здесь на приличных окладах. В «Рабочей Правде» — все ложь. В ней правды нет [ТРГ 1932: № 2, 3].

Здесь Богданов намекает на участвовавшие в то время попытки понаровских крестьян уходить в СССР в поисках лучшей жизни, которые РП умеренно поощряет, но одновременно призывает построить советский социализм с колхозами в Эстонии.

На предпоследней странице № 2 ТРГ читатель находит сатирический раешник для самой простой публики под названием «Правда о Рабочей Правде». В нем РП упрекают в том, что она не пишет ни о голоде и дефиците в СССР, ни о социальном расщеплении советского общества на привилегированных и новых крепостных:

Обещали всем жизнь красивую,
а дали голодную и вшивую.
Так вот, мои детки:
Не надо нам
Пятилетки,
а «Рабочей Правде» дать такой ответ:
Отправляйся, милая...
в свой родной Совдеп!

В № 4 ТРГ от 4 декабря помещена развернутая аналитическая статья П. Богданова «Деревня и хлебозаготовки в СССР». Анализируя открытые данные из советских профильных изданий, а также материалы прессы, автор подводит неутешительные

итоги коллективизации для советской деревни: житница России в глубочайшем рукотворном кризисе.

Три года коллективизации, т. е. безудержного и беспардонного обирания деревни привели к тому, что нынче Украина, Кубань, Дон, т. е. те места, которые в прошлом считались житницей России, переживают глубочайший хозяйственный кризис [ТРГ 1932: № 4, 2].

Возможно, усилия власти дадут некоторые результаты. Хлеб будет собран. Не доберут в одном районе, нажмут на другой. Не возьмут уговорами, выбьют прикладами войск ГПУ. А пока на несчастную страну вновь надвигается голод [Там же].

Однако отметим, что одновременно Богданов во многом верит материалам советских газет «Известия» и «Правда» о намеренном «расхищении» урожая, саботаже и формах пассивного сопротивления, к которому прибегают все — от простого крестьянина до колхозного руководителя. Впрочем, перспектив у этого сопротивления, в понимании Богданова, нет, а на страну надвигается голод.

10 декабря 1932 г. после более чем месячной паузы выходит № 8 РП. У редакции было достаточно времени, чтобы изучить острые выпады нового оппонента и подготовить ответ на них. Уже на первой полосе мы находим материал «Буржуазия в панике». Далее следует скрытый и отчасти наивный призыв не читать другие газеты. РП культивирует для своих читателей образ коварного «буржуазного врага». Причем редакция стремится уверить читателя, что враги их газеты — это враги бедного понаровского крестьянства, и любой выпад против РП надо трактовать и как атаку на ее аудиторию:

Буржуазные депутаты мечутся то в ту, то в другую сторону, поучая уму разуму трудовое население. Но ничего не выходит из этого. Выпускаются новые буржуазные газеты (в Нарве «Русское слово», в Ревеле «Галлинский русский голос»), целью которых является забить «Рабочую правду», вновь затемнить сознание трудящихся [РП/П 1932: № 8, 1].

Но из этого тоже ничего не выходит. Трудящиеся этих газет не читают, хотя деревенские кулаки и городские толстосумы усиленно их распространяют [Там же].

После выхода этого номера РП снова надолго уходит в тень, до закрытия с большими интервалами выходит только три номера, но идеологическая направленность остается прежней. В нескольких материалах № 9 воспеваются советская промышленность в преддверии второй пятилетки (статья «Техническая база советского крестьянства»), в № 10 мы находим знаковый материал «Колхозный строй победил» (о массовом вступлении в колхозы, успехах механизации и росте заготовок зерна), а также вырванные из общего контекста хвалебные отзывы, собранные в материале «Буржуазная печать о достижениях пятилетки». Центральным материалом последнего № 11 РП является доклад И. Сталина «Международное значение пятилетки».

На это ТРГ в своем № 13 откликается едкой карикатурой, очевидно демонстрируя, что вести серьезную дискуссию с таким нерегулярным, непрофессиональным и тенденциозным изданием невозможно, и оно достойно лишь издевательской картинке, в том числе и потому, что отрицает очевидную реальность.

Советская жизнь



По «Правдѣ» деп. Сильвестрова.



По правдѣ подлинной.

Впрочем, в передовом материале этого номера под заголовком «ГПУ в деревне» уже известный нам Петр Богданов громит официальные реляции о «героических победах пятилетки». Он хочет продемонстрировать, что советское государство получает больше хлеба не благодаря новым методам организации хозяйства и механизации, а за счет принудительных мер и откровенного террора. Чтобы изъятие хлеба происходило вовремя и в полном объеме, советская власть внедрила на селе институт политических отделов, которые, как уверен автор, превращают всю Россию в концлагерь:

Эта резолюция о политических отделах превращает всю крестьянскую Россию в сплошные Соловки... В нынешнем году крестьянина собираются бить и дубьем, через политические отделы, и рублем, натуральным налогом [ТРГ 1933: № 13, 1].

А еще через неделю, в следующем № 14 от 12 февраля, ТРГ помещает сатирическое двустишие: «Закрыли “Правду” селиверстную за кривду семиверстную».

РП возродится только в мае 1933 г. под обновленным названием «Правда», но выйдет всего три номера, содержание которых не вызовет существенного отклика. В то же время местные газеты будет волновать судьба руководителя «Рабочей правды» и его сторонников. Подавать эти новости будут в назидательном ключе. Еще в статусе депутата Рийгикогу А. Селиверстов несколько раз привлекался к суду за «противогосударственную деятельность», т. е. за клевету на государство и его институты на страницах РП. Его приговорили к нескольким срокам заключения и штрафам на общую сумму около тысячи крон. В декабре 1933 г. Государственное собрание (Рийгикогу) проголосовало за лишение Сильверстова депутатской неприкосновенности.

Согласно материалам прессы, опальный политик нелегально ушел в СССР, не дожидаясь результатов голосования. По сообщениям эстонских газет, Селиверстов попал в ленинградскую тюрьму ГПУ. Газета „Päewaleht“ (1905–1940) писала, что его собирались судить за то, что он «без всяких основательных причин» бросил организацию коммунистического движения в Эстонии. Вслед за „Päewaleht“ эту новость распространяют

и другие эстонские и русские газеты. Таким образом, с большой долей вероятности можно заключить, что в действительности А. Сильверстов погиб в заключении не ранее начала 1934 г., что советские историографы по идейным соображениям решили скрыть.

Так закончилась деятельность одного из создателей РП. Вести прямую полемику было уже не с кем, но русские газеты Эстонии продолжали освещать жизнь в СССР и предостерегать легковверных жителей, особенно из приграничных районов, от бегства за колючую проволоку, где их ожидала отнюдь не райская жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

- Деятели: Русские общественные и культурные деятели в Эстонии: Материалы к биографическому словарю. Словник / Сост. С. Г. Исаков. Таллинн, 2006. Т. I (до 1940 г.).
- Исаков и др.: Русское национальное меньшинство в Эстонской Республике (1918–1940) / Под ред. С. Г. Исакова. Тарту, 2001.
- Нарва: Нарва. Культурно-исторический справочник / Сост. Г. Смирнова. Нарва, 2001.
- РП/П: Рабочая правда / Правда. Нарва, 1932–1933.
- Рацевич: *Рацевич С.* Глазами журналиста и актера (из виденного и пережитого). Нарва; Таллинн, 2007. Т. 1.
- Справки: Биографические справки о русских журналистах в Эстонии до 1940 года / Сост. С. Г. Исаков, Т. К. Шоп // <http://estorussica.ut.ee/zhurnalisty.htm> (12.01.2024)
- СНЛ: Старый нарвский листок. Нарва, 1925–1940.
- ТРГ: Таллинский русский голос. Таллинн, 1932–1934.
- Хлевнюк: *Хлевнюк О.* Сталин: Жизнь одного вождя. М., 2015.
- Kenez: *Kenez P.* A History of the Soviet Union from the Beginning to the End. Cambridge University Press, 2006.

НАРРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ «ГОЛОГО КОРОЛЯ» ЕВГЕНИЯ ШВАРЦА КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ПЬЕСЫ

Дарья Цудикова
(Вильнюс)

Вопрос нарративности в драме давно провоцирует дебаты среди исследователей: еще начиная с Жерара Женетта, ученые сомневались в возможностях драмы быть причисленной к нарративным жанрам. Однако в последние десятилетия все больше исследователей обращаются к трансжанровой нарратологии, что позволяет применить систему категорий нарратологии к анализу традиционно ненарративных жанров [Hühn и др.]. Такой подход не только расширяет жанровые границы, но и помогает пересмотреть установившуюся теорию нарратива в целом.

Кристин Шванеке в книге «Нарратология драмы» (2022) рассматривает драму как «потенциально высоконарративную категорию» [Schwanecke: 25]. Анализируемый жанр, по мнению исследовательницы, не только использует определенные нарративные стратегии, выявленные в традиционной нарратологии, но и сам является формой повествования. Под «драматическим повествованием» (*dramatic narration*) Шванеке понимает «все то, что определяет и составляет пьесу как на уровне сюжета, так и на уровне дискурса» [Там же: 51]. «Нарратив» определен в книге как когнитивная схема, как форма организации и трактовки информации [Там же: 63]. В настоящей статье *драматическое повествование* и *нарративная структура пьесы* используются как взаимозаменяемые понятия.

Согласно Шванеке, устоявшийся подход в определении нарративности через фигуру нарратора создал впечатление, что «нарратор» или подразумеваемый автор — это человек, который действительно рассказывает историю [Там же: 68]. Она также считает, что при таком понимании нарративности исследователи почти исключают из теории нарратива такие понятия, как

голос и *диегетические акты* — акты рассказывания истории. Подход к нарративности через фигуру нарратора, по мнению исследовательницы, игнорирует «особые нарративные стратегии драмы» (например, *диалог*), которые могут сделать пьесу нарративной [Schwanecke: 68–69]. Шванеке предлагает рассматривать «нарратора» как абстракцию, сугубо текстуальную категорию организации произведения, наличие которой не обязательно в тексте. При этом такая категория должна рассматриваться как отдельный нарративный уровень, если она есть в тексте.

Другой исследователь нарратива, Ян Манфред, предлагает свое видение форм нарративной личности в драме: а) речевая и телесная присутствующая фигура рассказчика; б) бестелесный голос в печатном тексте; в) анонимная и безличная повествовательная фигура, отвечающая за отбор, расположение и фокализацию [Manfred: 674]. Таким образом, третий тип может содержаться во внешнем паратексте¹ драматического текста, например, в названии, эпиграфе, списке действующих лиц. Тогда как бестелесный голос может содержаться во внутреннем паратексте — в ремарках. Соответственно, первый тип нарративной личности можно обнаружить в основном тексте пьесы.

Далее будут проанализированы следующие типы нарративных личностей: *анонимная нарративная личность* в списке действующих лиц, *бестелесный голос* в ремарках пьесы и *внутренний рассказчик* в основном (диалогическом) тексте пьесы.

Материалом исследования является пьеса «Голый король» (1934) Евгения Шварца, созданная по мотивам сказок Ханса Кристиана Андерсена «Принцесса на горошине» (1835), «Новое платье короля» (1837), «Свинопас» (1841). Шварц наполнил знакомые сюжеты актуальными для него и его современников смыслами и аллюзиями. «Голого короля» можно считать первым антитоталитарным памфлетом автора.

¹ Согласно Жану-Мари Томассо, драматический паратекст — это текст (набранный курсивом или другим шрифтом, всегда зрительно отличающим его от другой части произведения), который сопровождает диалоги театральной пьесы (цит. по: [Пави: 217]). О разделении паратекста на внешний и внутренний см.: [Пескова, Терентьева 2021].

Теоретический подход настоящего исследования является соединением литературоведческой и лингвистической теорий нарратива. Включение эгоцентрических единиц языка в проводимый анализ позволило разрешить некоторые вопросы, связанные с нарративными инстанциями в драме. Так, предлагаемый лингвистами инструментарий помог выявить фигуру бестелесного голоса в ремарках и определить особенности коммуникативной ситуации пьесы.

Эгоцентрические языковые единицы (эгоцентрики) — слова, «семантика которых подразумевает, в качестве одного из участников описываемой ситуации, *говорящего*» [Падучева 2019: 17]. Фигура *говорящего* в тексте может быть представлена только *коммуникативной ролью говорящего* (имплицитным говорящим, его заместителем) [Там же: 21].

Эгоцентрическими элементами языка являются: дейктические слова², грамматические категории (вид, время, наклонение), показатели субъективной модальности (вводные слова и иллокутивные показатели), оценочные слова и экспрессивы разного рода, метатекстовые показатели, частицы, диалогические реакции, междометия, класс слов с врожденным наблюдателем. Важным является тот факт, что основу эгоцентрики составляет имплицитный говорящий [Там же: 80–81].

Анонимная нарративная личность и список действующих лиц

Список действующих лиц «Голого короля» состоит из 11 персонажей, первые пять из которых являются отдельными героями, а не группой героев, как следующие шесть персонажей. В самом списке не указаны никакие характеристики действующих лиц, перечислены только их имена или должности, по которым их именуют в пьесе; дополнительная информация о персонажах содержится в ремарках или в основном тексте пьесы.

² Дейктические слова (дейксисы) — слова, позволяющие осуществлять референцию к участникам пространства и времени через отношение к говорящему в момент речи и в месте речи [Падучева 2019: 17].

Анонимная нарративная личность отвечает за принцип формирования списка действующих лиц. Можно предположить, что принцип формирования списка связан с конфликтом пьесы и построен на системе оппозиций: протагонисты Генрих (1-й) и Христиан (2-й) и антагонист Король (3-й) — конфликт свободы и несвободы, «добра» и «зла»; оппозиция Принцессы и Короля-отца построена на конфликте поколений — дочь стремится делать собственный выбор, невзирая на условности/традиции, а отец противится этому всеми способами; далее идут Министры и Придворные дамы, первые являются служащими Короля, а вторые — Принцессы (здесь речь идет не о конкретном конфликте, а о подчинении разным «начальникам»); представителями исполнительной власти в королевстве являются не Жандармы, а Фрейлины — конфликт смещения обязанностей; Солдаты как представители «толпы», связанной с Королем, и Публика — толпа горожан, представителей подданных Короля.

Бестелесный голос в ремарках пьесы

При нарративном анализе драмы Шванеке вводит термин «бестелесный голос», соответствующий привычному термину «нарратор». Такой *голос* может быть во внутреннем паратексте — в ремарках. *Бестелесный голос* похож по своим функциям на закадровый голос в фильмах, который также не антропоморфен, не является персонажем, но принимает участие в действии, формирует историю и комментирует ее [Schwanecke: 87].

Не всегда в ремарках можно обнаружить *бестелесный голос*, так как некоторые драматурги стремятся сделать ремарки объективными «техническими комментариями», лишенными субъективной оценки, что доказывает мысль Шванеке о необязательности этой категории для пьесы.

Как писал Бертран Рассел, именно от субъективности («личности») языка в словах избавиться очень тяжело [Рассел: 87–93]. На этом основании было сделано предположение, что наличие *эгоцентриков*, отсылающих к имплицитному *говорящему*, станет маркером присутствия *бестелесного голоса* в ремарках исследуемой пьесы Шварца. В процессе анализа это

предположение подтвердилось: в ремарках «Голого короля» была найдена *имплицитная повествовательная инстанция*. (Курсив в цитируемых текстах здесь и далее мой. — Д. Ц.)

1. Похоже

Бестелесный голос выдвигает предположение об источнике звука, основываясь на ощущениях сходства и подобия слышимого звука с тем, какой звук может издавать музыкальный ящик.

- (1) Звуки труб затемняются легкой, ритмичной музыкой. *Похоже*, что играет музыкальный ящик [Шварц: 172].

2. Видимо

Видимо — вводное слово, с помощью которого *говорящий* выражает предположение, основанное на наблюдаемых или известных ему данных. Так, в приведенном примере *говорящий* делает предположение о том, что может означать взгляд Короля, не на основании увиденного, а на основании известной информации о ткани и ее особенностях.

- (2) Король подавлен, но бодрится. Говорит с первым министром, а глядит на стол и рамы, *видимо*, надеясь наконец увидеть чудесную ткань. На лице все та же застывшая улыбка [Там же: 197].

3. Показать

Е. В. Падучева пишет о присутствии наблюдателя в эгоцентрике *показаться* [Падучева 2019: 49–54], в анализируемой пьесе используется глагол *показываться*, видовая пара к *показаться*. Выбор глагола НСВ для ремарок можно объяснить тем, что все ремарки написаны в форме настоящего времени. Во всех случаях объекты появляются в поле зрения имплицитного *говорящего*.

- (3) За забором *показывается* верхушка кареты с чемоданами [Шварц: 147].
- (4) Из-под свода *показывается* король [Там же: 169].
- (5) *Показываются* войска [Там же: 203].

4. Скрываться

Наблюдаемые объекты удаляются, исчезают из поля зрения синтаксически не выраженного *говорящего*.

(6) Фрейлины уходят. *Скрываются*. Принцесса делает шаг к двери [Шварц: 190].

(7) Правая [дорога] *скрывается* за кулисами [Там же: 201].

5. Видно

Прилагательное *видный* (а также образованные от него краткое прилагательное *виден* и предикатив *видно*) имеет значение «такой, который наблюдатель воспринимает зрением» [Активный словарь русского языка: 124]. В приведенном определении важным для настоящего исследования являются слова *наблюдатель* и *воспринимает*, на основании использования составителями словаря этих двух слов *видно* можно считать вторичным эгоцентрическим элементом с врожденным *наблюдателем*.

В речи *бестелесного голоса* были найдены два примера употребления эгоцентрика. Второй пример интересен тем, что в нем имплицитный *говорящий* проявился в двух словах: *скрывается* и *видна*. Из поля зрения этого *говорящего* скрывается Король, и этому же *говорящему* видна голова монарха.

(8) Распахивает занавес. За ним ничего не *видно* [Шварц: 167].

(9) Король *скрывается* за ней [ширмой], так что *видна* только его голова [Там же: 171].

6. Роскошный

Понятие о роскоши является относительным и индивидуальным, отражает уникальные ценности и предпочтения каждого человека. В приведенном примере не содержится более конкретного описания «роскошности», т. е. *бестелесный голос* не комментирует свои представления об этом понятии. В качестве «технического комментария», каким многие считают ремарки, было бы затруднительно использовать слово *роскошный*, поскольку в представлении разных людей понимания этого слова

могут различаться (например, кто-то будет считать, что роскошь — обилие золота и пышности в одеяниях, а другой будет считать, что это качественная и дорогая ткань).

(10) Король в *роскошном* халате и в короне, укрепленной на голове лентой [Шварц: 169].

7. Блистательно

Похожая ситуация обстоит со словом *блистательно*: это чисто индивидуальное представление *говорящего* о внешнем облике описываемого человека.

(11) Одет [Король] *блистательно* [Там же: 174].

Диалог как носитель нарративного смысла и внутренний рассказчик

Диалог (или речевое поведение персонажей) в драме значительно отличается от диалога в эпосе: драматический диалог насыщеннее в плане содержания в отличие от эпического диалога, поэтому речевому элементу в пьесах не требуется обрамляющий повествовательный элемент. Все, что нужно знать читателю, будет в диалоге, дополнительную информацию даст *бестелесный голос*, но это лишь вспомогательные сведения.

Тот факт, что практически весь текст пьесы является диалогом, дает основание считать диалог носителем нарративности в драме [Schwanecke: 69].

Брайан Ричардсон, один из исследователей нарратива в драме, выделил различные роли нарраторов в драме, среди которых указал *внутреннего рассказчика (Internal Narrator)* [Richardson: 209–211].

Речь всех персонажей пьесы Шварца была проанализирована с целью выявления произносимых *диегетических* (повествовательных) *актов*, под которыми понимается процесс рассказывания другим персонажам о событиях пьесы, происходивших до начала событий пьесы, происходящих вне основного текста или о будущих событиях драматического текста. Персонажи, которые произносят такие акты (указаны рядом с каждым типом), считаются *внутренними рассказчиками*.

Так, были выделены пять типов диегетических актов:

1. Введение в контекст: *Генрих* [Шварц: 129], *Принцесса* [Там же: 189–190].
2. Сообщение о прошедших событиях (вне основного текста): *Принцесса* [Там же: 154], *Генрих* [Там же: 156].
3. Рассказ о событиях настоящего или проекция происходящих событий (вне основного текста): *Министр нежных чувств* [Там же: 204].
4. Пересказ чужой речи: *Министр нежных чувств* [Там же: 145].
5. Сообщение о будущих событиях пьесы: *Король-отец* [Там же: 143].

Как видно, *внутренний нарратор (рассказчик)* не идентичен персонажу, поскольку не все персонажи анализируемой пьесы могут произносить *диегетические акты* и/или не все персонажи могут произносить все выделенные типы *актов*.

Анализ различных типов повествовательных актов внутри основного текста драмы помогает лучше понять, как выстроена нарративная структура в конкретном драматическом тексте.

Режим интерпретации эгоцентриков в речи персонажей

Существует два типа режимов интерпретации (диалогический³ и нарративный⁴), которые соответствуют разным типам коммуникативных ситуаций. В разных режимах эгоцентрические элементы языка понимаются и употребляются по-разному. Согласно Падучевой, режимы интерпретации могут свободно сменяться в ситуации художественного текста [Падучева 2019: 23].

Анализ эгоцентрических элементов в речи персонажей пьесы показал, что режим интерпретации основного текста пьесы — диалогический.

³ *Диалогический режим*, он же речевой, контекстуально совпадает с канонической ситуацией речевого общения, где есть полноценный говорящий и синхронный адресат, способный реагировать на сообщение.

⁴ В *нарративном режиме* нет полноценного говорящего, поскольку нет обшего момента речи с адресатом.

1. Завтра

Эгоцентрик *завтра* не может употребляться в нарративном режиме, так как для этого слова есть «специальный нарративный вариант *назавтра*» [Падучева 2019: 33]. Значит, *завтра* не должно присутствовать в речи персонажей пьес, если режим интерпретации эгоцентрических единиц нарративный. Однако в «Голом короле» найдены восемь случаев употребления этого слова:

- (12) Пошла отсюда прочь, Баронесса, я *завтра* же тебя зарезу [Шварц: 131].
- (13) ...этот ваш собеседник собирается *завтра* резать баронессу [Там же].
- (14) Скажи, пожалуйста, Генрих, зачем собираешься *завтра* резать баронессу? [Там же].
- (15) *Завтра* же я отдам тебя замуж за соседнего короля [Там же: 140].
- (16) Она не будет спать всю ночь и *завтра* пожалуется мне на это [Там же: 151].
- (17) Чтобы удалось, надо попробовать и сегодня, и *завтра*, и после-завтра [Там же: 157].
- (18) Скажи *завтра*, что прекрасно спала эту ночь [Там же].
- (19) *Завтра* свадьба [Там же: 191].

2. Метатекстовые элементы с компонентом *говоря*

Метатекстовые элементы с компонентом *говоря* также являются эгоцентрическими элементами языка, см.: [Падучева 2010: 276–277]. Семантика таких слов подразумевает наличие говорящего. Такие элементы могут употребляться только в диалогическом режиме интерпретации, поскольку подразумеваемый говорящий должен совпадать с тем, кто говорит (фактическим говорящим).

- (20) Пройдет минута после последнего стежка — и он ваше платье, *грубо говоря*, не наденет [Шварц: 165].
- (21) Сливки, *грубо говоря*, сбил? [Там же].

- (22) Я ведь стоял тут все время, видел, как вы, *откровенно говоря*, просыпаетесь, слышал, как вы, *грубо говоря*, смеетесь, и так далее [Шварц: 171].
- (23) Чтобы он разведал о ее предках, *грубо говоря*, то да сё [Там же].
- (24) *Грубо говоря*, вот я [Там же: 200].
- (25) Государь задержался, *грубо говоря*, у зеркала [Там же: 205].

Важно отметить, что в ремарках пьесы не было найдено ни одного эгоцентрического элемента, который интерпретировался бы в диалогическом режиме. Это говорит о том, что режимы интерпретации эгоцентрических элементов в «Голом короле» меняются не только на семантическом уровне, но и на графическом.

Представленный анализ драматического повествования «Голого короля» показал, что драма может исследоваться в рамках трансжанровой нарратологии как потенциально высоконарративный жанр.

Представленная модель нарративного анализа драмы с включением лингвистического аспекта еще нуждается в развитии и усовершенствовании, но уже понятно, что она может быть успешно применена при анализе не только других пьес Шварца, но и при анализе любого другого драматического текста.

ЛИТЕРАТУРА

- Шварц: *Шварц Е. Л.* Голый король // Он же. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Ундервуд; Клад; Голый король; Приключения Гогенштауфена; Красная шапочка, Снежная королева: Пьесы / Вступ. ст. Н. Чуковского. М., 2010.
- Активный словарь русского языка: Активный словарь русского языка / Под общ. ред. Ю. Д. Апресяна. М., 2014. Т. 2.
- Пави: *Пави П.* Словарь театра / Пер. с франц. Л. Баженовой и др. М., 1991.
- Падучева 2010: *Падучева Е. В.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. М., 2010.
- Падучева 2019: *Падучева Е. В.* Эгоцентрические единицы языка. М., 2019.

- Пескова, Терентьева: *Пескова Я. А., Терентьева Н. П.* Свообразие ре-марок как паратекстовых элементов драмы: классика и современность // *Язык. Культура. Медиакommunikация*. 2021. № 1. <https://lcmjournal.susu.ru/index.php/lcm/article/view/63/94> (18.05.2024).
- Рассел: *Рассел Б.* Человеческое познание: его сфера и границы // *Он же. Человеческое познание: его сфера и границы / Пер. с англ. Н. Воробьева. М., 2000. С. 87–94.*
- Hühn и др: *Hühn P., Sommer R.* Narration in Poetry and Drama // *Handbook of Narratology / Ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert. Berlin, New York, 2009. P. 228–242.*
- Manfred: *Manfred J.* Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama // *New Literary History*. 2001. Nr. 32 (3). P. 659–679.
- Richardson: *Richardson B.* Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage // *Comparative Drama*. 1988. Nr. 22 (3). P. 193–214.
- Schwanecke: *Schwanecke C.* A Narratology of Drama: Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century. Berlin, Boston, 2022.

НАУЧНЫЕ КОНТАКТЫ Ю. М. ЛОТМАНА С ФРАНЦУЗСКИМИ КОЛЛЕГАМИ

Алина Литовкина
(Таллинн)

Контакты Юрия Михайловича Лотмана с французскими учеными начались в 1958 году, когда он, доцент Тартуского университета, принимал участие в четвертом Международном съезде славистов, который проходил с 1 по 10 сентября в Москве. Во французскую делегацию входили: академик Андре Мазон (руководитель Института славяноведения при Университете Сорбонна в Париже, профессор Александр Ваян, Анри Гранжар, Эрнест Деко, Борис Унбегаун и др.; см. [Международный 1960: 290–292]). Известно, что с А. Мазоном общался Борис Федорович Егоров (см. фотографию [Лотман 2018: 118]). С большой вероятностью можно предположить, что именно тогда Лотман познакомился с А. Мазоном.

К 1958 году о Ю. М. Лотмане уже знали во Франции. Его статья упоминалась в парижском журнале “Revue des études slaves”, выходившем под редакцией А. Мазона, который ежегодно давал подробные обзоры вышедших трудов по славянской филологии. В письме от 3 сентября 1958 г. к жене, Заре Григорьевне Минц, Лотман писал: «Еще до открытия Берков показал мне в “Revue des études slaves” отзыв о “Был ли А. Н. Радищев дворянским революционером?”, где я назван автором превосходной статьи о Радищеве и Кутузове и публикации Русских рыцарей» [Лотман 2012: 42].

Действительно, в № 34 “Revue des études slaves” за 1957 г. упоминались три статьи Ю. М. Лотмана. Первая статья, вышедшая в 1949 г. в Вестнике Ленинградского университета, «Краткие наставления русским рыцарям М. А. Дмитриева-Мамонова», вторая — опубликованная в 1950 году в сборнике «Радищев: Статьи и материалы», — «Из истории литературно-общественной

борьбы 80-х годов XVIII века: А. Н. Радищев и А. М. Кутузов», и третья — «Был ли А. Н. Радищев дворянским революционером?», опубликованная в журнале «Вопросы философии» в 1956 г.

В журнале было написано следующее: «Ю. М. Лотман интересно преподносит тему о дворянских революционерах. Этому же автору принадлежат превосходные заметки о Радищеве и Кутузове, а также любопытная брошюра о декабристе М. А. Дмитриеве-Мамонове»¹ [Mazon: 228].

Отметим, что при публикации этого письма Лотмана в комментарии ошибочно указано, что эта публикация была в № 35 “Revue des études slaves” за 1958 г. [Лотман 2012: 42]. На самом деле, в № 35 за 1958 г. в разделе «Хроника» упоминалась статья Ю. М. Лотмана «О слове “папорзи” в “Слове о полку Игореве”» [Unbegaun: 140].

Первый перевод статьи Лотмана на французский язык был осуществлен в 1964 г. Статья «О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры», опубликованная в 1963 г., уже через год была переведена на французский в журнале “Linguistics”.

В библиографии Лотмана указаны следующие статьи и монографии, переведенные на французский язык:

1967 — «К проблеме типологии культуры» из сборника «Труды по знаковым системам», журнал “Information sur les sciences sociales”.

1968 — «Семантика числа и тип культуры», журнал “Tel Quel: Science/Littérature”.

1969 — «Текст и функция», журнал “Semiotica”.

С 1970 г. публиковались части монографии «Лекции по структуральной поэтике»: «Внетекстовые связи поэтического произведения», «Проблема стихового перевода» и «Текстовые и вне-текстовые структуры», журнал “Change”.

1971 — «К проблеме типологии культуры», сборник “Essais de sémiotique” издательства “The Hague”.

¹ Здесь и далее перевод наш. — А. Л.

1973 — монография «Структура художественного текста», «Gallimard».

1974 — «Тезисы к семиотическому изучению культур: (В применении к славянским текстам) совм. с В. В. Ивановым, А. М. Пятигорским, В. Н. Топоровым, Б. А. Успенским», журнал «Sémiotique».

1976 — «О редукции и разворачивании знаковых систем: (К проблеме “фрейдизм и семиотическая культурология”», «О семиотике понятий “стыд” и “страх” в механизме культуры», «О моделирующем значении понятий “конца” и “начала” в художественных текстах», «Миф – имя – культура» и «Динамическая модель семиотической системы», журнал «Bruxelles».

1977 — монография «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», «Éditions Sociales».

1978–1987 — «Что дает семиотический подход?», «История культуры: движение в будущее: [Интервью с Т. Меньшиковой]», журнал «Sciences sociales».

1979 — «Невербальная риторика», журнал «Revue d'Esthétique».

1982 — «О двух моделях коммуникации в системе культуры», журнал «Linguistique et poétique» [Список].

В комментарии к письму от Ю. М. Лотмана к Б. Ф. Егорову от 7 января 1967 г. в «Переписке Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц с Б. Ф. Егоровым за 1954–1993 годы» отмечено, что в сентябре 1966 г. в Варшаве состоялась Международная семиотическая конференция, организованная Польской Академией наук. На этой конференции был сформирован Организационный комитет Международного семиотического конгресса, в состав которого был введен ряд советских ученых, в том числе Лотман. В октябре было решено создать Международную ассоциацию семиотики совместно с Международным советом по философии и гуманитарным исследованиям для обмена научной информацией и международного сотрудничества. Было решено издавать журнал «Recherches sémiologiques», финансируемый из средств ЮНЕСКО.

28 сентября 1966 г. Ю. М. Лотман получил уведомление о своем избрании в Организационный комитет Международного семиотического конгресса от проф. Альгирдаса Греймаса и согласился войти в редколлегию нового журнала. Членами редколлегии были также профессор Альгирдас Греймас (Франция), Томас Себеок (США) и Войцех Скалмовский (Польша). Заседание редколлегии было назначено на конец января в Париже. Однако оформление документов затянулось. В письме к Б. Ф. Егорову от 7 января 1967 г. Ю. М. Лотман пишет: «Мой Париж, кажется, горит <...>» [Лотман 2018: 249].

По просьбе Ю. Лотмана заседание Международной редколлегии было отложено на конец февраля, но отдел Министерства высшего и среднего специального образования СССР не успел оформить документы и вернул бумаги в Таллинн. Лотман сообщил Греймасу, что раньше конца марта приехать не сможет. В письме к Ю. М. Лотману А. Греймас попросил его согласовать дату с профессором Войцехом Скалмовским, так как тот в феврале отложил свою поездку из-за отсутствия Ю. М. Лотмана [Там же: 251], и предложил для встречи первую неделю апреля или начало мая [Association: 20].

В примечании опубликовано сохранившееся в архиве Лотмана письмо от имени ректора Тартуского университета, написанное рукой Лотмана, без даты. Письмо было адресовано министру высшего и среднего специального образования СССР Вячеславу Елютину и говорилось в нем о важности контактов советских и зарубежных ученых. В нем подчеркивалось, что участие в симпозиумах и избрание советских ученых в международные организации свидетельствует о признании авторитета советской науки, однако сложности с получением зарубежных документов могут препятствовать международным встречам [Лотман 2018]. Этому письму был дан ход, однако в Министерстве решение постоянно откладывалось.

29 июля 1967 г. Ю. М. Лотман писал З. Г. Минц из Москвы:

Париж, кажется, сдвинулся с места, но зато не пускают в Будапешт (или – или), вместе нельзя. Они еще не знают про Братиславу и Лейпциг (я молчу...). Был у замминистра — славный человек.

Я ему про Париж, а он, осведомившись, знаю ли я французский язык, предложил поехать в Африку. Я сказал, что пока не чувствую желаниа [Лотман 2018: 252].

К сожалению, Ю. М. так и не удалось попасть в Париж в тот раз.

Однако во Франции продолжались переводы работ Лотмана. От имени журнала “Change”, который основал Жан Пьер Файе, французский писатель и поэт, переписку с Лотманом вел Леон Робель, французский славист и переводчик. В одном из писем он упоминал «Лекции по структуральной поэтике», части которых публиковались в журнале “Change”. Леон Робель просил прислать как можно скорее все изменения, так как ему было необходимо взяться за перевод. В письме от 30 марта 1973 г. редколлегия журнала “Change”, вместе с Международным культурным центром “Cerisy” пригласили Ю. М. Лотмана на встречу «Смена форм: революция, язык», запланированную 2 июля 1973 года в “Cerisy-la-Salle”, но Лотман на ней не был [Робель: 1–3].

Еще один интересный сюжет — сотрудничество Лотмана с издательством “Gallimard”, в котором важную роль играла переводчица русской литературы и сотрудница издательства Лили Дени. Дени сообщила о решении “Gallimard” издать французский перевод монографии «Структура художественного текста». Именно с Лили Дени шли предварительные разговоры по поводу издания [Галлимар]. В ноябре 1971 г. директор Департамента гуманитарных наук, Пьер Нора, от лица издательства “Gallimard” выразил интерес к переводу «Структуры художественного текста». Он обещал привлечь команду переводчиков и сохранить кириллические цитаты. В вышедшей книге все цитаты были напечатаны с транслитерации, как, например, отрывки из поэмы «Сашка»: “Luna katitsja v zimnih oblakah <...>” [Lotman: 78]. В июле 1972 г. перевод «Структуры художественного текста» был сдан в набор. В сентябре того же года Дени в своем письме уверяла Лотмана, что «французы, которые читали перевод монографии “Структура художественного текста”, считают его очень удачным» [Галлимар: 5]. В феврале 1973 г. Лили Дени сообщила, что Ю. М. Лотману была выслана верстка книги:

Я запомнила вашу просьбу и рада, хоть и в незаконченном виде послать Вам Ваши первые французские листы». Выйти в свет книга должна 22 апреля, так как кружок молодых ученых, который ее переводил, занялся правкой очень активно [Дени: 1].

В начале марта 1973 года Ю. М. Лотман написал письмо Лили Дени, в котором он сообщал, что получил корректуру перевода книги. Перевод ему показался выполненным хорошо и тщательно. Однако Ю. М. Лотман заметил несколько серьезных неточностей, которые необходимо было обязательно устранить. Он был категорически не согласен с содержанием предисловия, от исправления которого зависела возможность дальнейшего сотрудничества с издательством:

В настоящем виде оно вызывает мои самые решительные возражения, и я смею надеяться, что Вы и руководство издательства, которое я прошу ознакомить с моим мнением, признаете справедливость моих пожеланий.

Автор предисловия ошибочно утверждал, что Лотман редактирует периодический сборник «Известия Летней школы по вторичным моделирующим системам», называл сборник «Тезисы докладов» и приписывал ему тираж в 500 экземпляров. Также он отметил, что вышло четыре номера сборника. На самом деле это было не периодическое издание, а тезисы докладов; настоящий же периодический сборник, «Ученые записки Гартуского государственного университета. Труды по знаковым системам», выходил тиражом не 500, а 1200 экземпляров, и к тому моменту было издано пять выпусков [Там же: 8]. Отметим, что это замечание Лотмана переводчики учли, текст предисловия был исправлен.

Лотману представлялось странным, что автор, давая характеристику более чем 200 работам, выделил лишь «концепцию стыда и страха в механизме культуры» — (полторы странички), а значительно более важная работа — «Статьи по типологии культуры» (Гарту, 1970) — осталась даже не названной. В опубликованном варианте предисловия она была упомянута. Ю. М. Лотман считал, что все ошибки произошли из-за того, что автор неверно понял свою задачу: «Научная книга должна иметь научное предисловие, а не выглядеть как журнальная

публицистика. Это придает изданию несерьезный характер, который не соответствует научному уровню <...>». В конце письма Лотман настаивал на условии, «отказ выполнить которое означал бы полную невозможность выхода книги» — снятие стр. 11–13 предисловия и замены их на научный текст. «Если же издательство пренебрежет присланными замечаниями и не учтет пожеланий», — писал Лотман, — то он «будет вынужден принять меры и опровергнуть перевод, как издание, преследующее венаучные цели». Ю. М. Лотман писал, что как только он получит положительный ответ от издательства, то вышлет свою корректуру и замечания относительно некоторых неточностей перевода [Дени: 15–16].

В письме от 22 марта 1973 г. Л. Дени пишет, что была сильно расстроена не столько из-за произошедшего «рабочего инцидента», сколько из-за огорчений Ю. М. После разговора с Пьером Нора Лили Дени договорилась о следующем:

- 1) Если книга еще не склеена, предисловие будет поправлено.
- 2) Если уже поздно, будет добавлен передний лист примерно такого содержания: «Ознакомясь с предисловием, автор выражает полное несогласие» [Там же: 7].

Ю. М. Лотману была отправлена телеграмма от издательства, в которой говорилось об удалении страниц 11–13 и просьбе срочно прислать замечания по переводу. В следующем письме к Л. Дени Лотман писал, что очень бы хотел, чтобы «г-жа Дени поверила, что дело тут не только в его плохом характере» [Там же: 9]. Лотман выслал замечания и просил исправить 46 пунктов. Перечислим некоторые из них:

В оригинале было написано: «Вот запись А. Блока (июль 1917 года): <...> «Чтоб он, воскреснув, встать не мог» (моя)» — В первоначальном варианте перевода было “Voici une note de A. Blok (juin 1917): «Que, ressuscité il ne se lève» (Blok)” [Lotman: 37]. В данном случае (*моя*) в русском варианте указывает на то, что цитата принадлежит автору текста, то есть Блоку. Лотман отмечал, что *Blok* во французском варианте надо заменить на *la mienne*, что соответствует прямому переводу слова *моя*. В конечном переводе, согласно французской грамматике, было

исправлено на подходящую форму *de moi*. Она более формальна и употребляется чаще в письменной речи.

В оригинале: «Был болен от любви и любострастья» — было переведено так: “Je fus malade d’amour et de passion” [Lotman 1973: 79]. Лотман предлагает заменить *passion* (*страсть*) на *sensualité* (*чувствительность*), так как *passion* может быть истолковано как эмоциональные переживания, тогда как *sensualité* это физическая сторона отношений. В конечном варианте было подобрано более подходящее французское слово — *concupiscence* (*похоть*), указывающее именно на физическое влечение.

Оригинал «Пусть спит оно в земле» — “Qu’il forme en terre” [Ibid.]. Здесь Лотман также предлагал заменить *qu’il forme en terre* (*образуется в земле*) на *qu’il gît en terre* (*лежит в земле*). Французский глагол *former* не соответствует русскому глаголу *спать*, поэтому Лотман просит заменить его на *gésir* или *лежать*, *быть похороненным*. В конечном варианте был использован глагол *dormir*, который полностью соответствует русскому эквиваленту *спать*.

В оригинале было написано: «Соединение “чело”, “высоко”, “великий”, “мнится” с “череп голый” (применительно к живой голове, то есть — лысине) <...>» — “La combinacion de «front-scève» «hautement» «sublime» «pensée» avec «crâne nu» <...>” [Lotman: 130]. В данном случае перевод оказался затруднен. Лотман просил передать стилистические контрасты, которые пропадают во французском тексте: *чело* не *лоб* и *мнится* не *кажется*. Лотман предложил перевести *чело* как *front-scève* (*передняя часть*) и *мнится* — *pensée* (*мыслится*). В итоге *чело* было переведено как *chef*, потому что данное слово используется в более формальном и архаичном контексте, а *мнится* — *il semble* (*воображается*), так как это наиболее близкий аналог во французском языке.

Через три месяца, 14 июня, Л. Дени писала Лотману, что все просьбы о поправках в переводе книги были исполнены. Выпуск же книги был отсрочен до сентября, так как факультеты уже закрывались, все разъезжались, и спрос на научную литературу

снизился [Дени: 3]. 23 августа 1973 Ю. М. Лотману от имени директора по производству “Gallimard” Сюзан Дюконже было отправлено письмо-подтверждение о выходе перевода «Структуры художественного текста». Согласно письму за сентябрь, Дени надеялась, что Лотман получил первый экземпляр издания. Книга анонсировалась в рубрике “Les livres de la rentrée” («Книги осеннего сезона») в нескольких газетах. Через два года, 6 октября 1975 г., Ю. М. Лотману пришло еще одно письмо-подтверждение от издательства “Gallimard”, в котором его уведомили о том, что «Структура художественного текста» была переиздана.

7 июня 1988 г. Мари Мишель, профессор и глава Французской ассоциации исследователей кино, пригласила Лотмана на конференцию «Кристиан Мец и теория кино». Конференция планировалась с 20 по 30 июня 1989 г. в международном культурном центре “Cerisy-la-Salle” (Манш, Нормандия). В конференции впервые за 10 лет должен был участвовать сам Кристиан Мец, французский киносемиотик. Цель встречи состояла в том, чтобы собрать вместе исследователей, чьи работы были вдохновлены идеями Кристиана Меца, а также подвести итоги современного состояния теории кино. Была объявлена тема конференции — «Ритм и творчество». Мари Мишель писала, что она была бы очень рада, если бы Лотман согласился принять участие во встрече и представить доклад. Однако Лотман, который из-за болезни находился в это время в Мюнхене, не участвовал в конференции [Мишель: 1].

Единственная конференция, в которой Ю. М. Лотман смог принять участие, и, соответственно, его единственная поездка во Францию состоялась в 1989 году. 16 февраля 1989 г. французский историк и педагог Марк Ферро, директор IMSECO², пригласил Ю. М. Лотмана выступить с докладом на конференции (на английском или французском языке). 21 февраля 1989 года IMSECO отправил Ю. М. Лотману официальное приглашение на симпозиум в Гран Пале.

² Институт советского мира и Центральной и Восточной Европы (Institut du monde soviétique et de l'Europe Centrale et Orientale, 1985–1993).

К письму прилагалась утвержденная программа:

15–17 марта — коллоквиум «Произношение в славянских языках», организованный Парижским университетом в Сорбонне, а затем в Гран-Пале.

16 марта — конференция в “IMSECO”.

18 марта — конференция в университете Западного Парижа “Nanterre” о Пушкине.

20 марта — конференция в Высшей школе “Fontenay-aux-Roses”.

Предвиделись бюрократические трудности, поэтому “IMSECO” просило как можно скорее получить визу через французское консульство в Мюнхене. В Лотмановском архиве Таллиннского университета сохранилась программа конференции, из которой ясно, что Лотман в первый день конференции 15 марта 1989 г. в 10:00 прочел доклад «Проблема высказывания в поэтическом тексте» [IMSECO].

В письме к однокурснице Фаине Семеновне Сонкиной от 10 марта 1989 г. Лотман писал, что через пять дней он и З. Г. Минц на 10 дней выезжают в Париж на лингвистическую конференцию: «...звучит-то как — пустили дуньку в Европу» [Сонкина: 231]. 30 марта, через 20 дней после отправки предыдущего письма, Ю. М. Лотман писал:

Вот я и съездил в Париж... Был там всего 8 дней (из них 4 лекции). Лекции прошли хорошо. Того же, что обычно связывают с Парижем (Лувр, Версаль и проч.), почти не видал — идет подготовка к 200-летию Французской революции, и все закрыто — и Лувр, и другие музеи, и даже Версаль [Там же: 233].

Лотман писал, что «исходил пешком в свою волю — принципиально не пользовался ни метро, ни автобусами». Также он упоминал такие достопримечательности Парижа, как Монмартр, Люксембургский сад и набережные Сены. Самое большое впечатление на него произвели книжные магазины:

Боже мой! Сколько их, какие книги XVIII в. Если бы я пожил (лет 30 назад) здесь лет пять, я действительно стал бы ученым человеком, а не тем недоучкой, который знает кое-что из кое-чего.

Лотман писал, что, если порыться в бесчисленных антикварных лавках, можно найти абсолютно любую книгу на любую тему. Он отмечал, что в магазине Сорбонны собрана вся мировая философия, новейшие издания. К большому его сожалению, все оказалось достаточно дорого: «Я просадился, спустив все свои франки и чуть не продав штаны» [Сонкина: 233].

Еще один сюжет — несостоявшаяся встреча с французским президентом Франсуа Миттераном. 16 декабря 1992 г. Ю. М. Лотману было отправлено письмо от Франсуаз Баррет-Дюкро, генерального секретаря президента Франции. В письме сообщалось, что Ф. Миттеран взял на себя инициативу создать международный институт нового типа. Этот институт должен был «объединить деятелей со всего мира с целью укрепления взаимопонимания между культурами» [Миттеран: 1]. Впервые он собрался 9 ноября 1992 г. в Париже под председательством Эли Визеля, лауреата Нобелевской премии и президента академии, и стал именоваться «Всемирная академия культур». Впоследствии был разработан устав, привлечены новые представители, в число которых был включен и Ю. М. Лотман. В письме от Эли Визеля сообщалось, что Академия была бы очень польщена, если бы Лотман согласился участвовать в ее работе: «В надежде, что вы захотите привнести в Академию свой опыт и знания <...>» [Académie: 1]. Официальная инаугурация состоялась в Лувре, в Париже, в пятницу, 29 января 1993 года, в присутствии Франсуа Миттерана [Миттеран 1992].

Список перечисленных научных контактов, конечно, неполон, но и он подтверждает, что работы Лотмана ценили во Франции. Заслуживают изучения его контакты с Клодом Леви-Строссом, Юлией Кристевой, а также публикация части тартуского коллоквиума «Семантика числа и тип культуры» в журнале “Tel quel”. Однако это дело дальнейшего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

- Галлимар: Переписка с издательством “Gallimard” // Отдел редких книг и рукописей Библиотеки Тартуского университета. F. 135 s. Cd 1871. Editions Gallimard, Paris.
- Дени: Письма Лили Дени // Лотмановской архив Таллиннского университета. SV-F1.1 Дени, Лили (Denis, Lily).
- Мишель: Письма Мари Мишель // Лотмановской архив Таллиннского университета. SV-F1.1. Мишель, Мари (Michel, Marie).
- Миттеран: Письма Франсуа Миттерана // Лотмановский архив Таллиннского университета. SV-F1.1 Миттеран, Франсуа (Mitterand, Francois).
- Робель: Письма Леона Робеля // Лотмановский архив Таллиннского университета. SV-F1.1 Робель, Леон (Robel, Leon).
- Académie: Переписка с Académie Universelle des Cultures // Лотмановский архив Таллиннского университета. SV-F1.2. Франция. Académie Universelle des Cultures. Всемирная академия культур.
- Association: Переписка с Association Internationale de Sémiotique // Отдел редких книги рукописей Библиотеки Тартуского университета. F. 134 s. Cd 1853. Association Internationale de Sémiotique.
- IMSECO: Переписка с IMSECO // Лотмановский архив Таллиннского университета. SV-F1.2. Франция. IMSECO. Institut du monde soviétique et de L'Europe Centrale et Orientale.
- Лотман 2012: Якушева Т. Письма Ю. М. Лотмана к З. Г. Минц с IV съезда славистов // Русская литература. 2012. № 4. С. 36–45.
- Лотман 2018: Ю. М. Лотман, З. Г. Минц – Б. Ф. Егоров / Вступ. ст. Б. Ф. Егорова. Подгот. текста и комм. Б. Ф. Егорова, А. П. Дмитриева при уч. Т. Д. Кузовкиной, Д. Э. Кузовкина, Н. В. Поселягина. СПб., 2018.
- Список: Список печатных трудов Ю. М. Лотмана // Lotmaniana Tartuensia. Ruthenia / <https://www.ruthenia.ru/lotman/biblio.html> (03.12.2024).
- Mazon: Mazon A. [Chronique] // Revue des études slaves. 1957. № 34. P. 219–256.
- Международный: IV Международный съезд славистов. Отчет. М., 1960.
- Сонкина: Сонкина Ф. Юрий Лотман в моей жизни: Воспоминания. Дневники. Письма. М., 2016.
- Lotman: Lotman Y. La structure du texte artistique. Paris, 1973.
- Unbegaun: Unbegaun B. [Chronique] // Revue des études slaves. № 35. 1958. P. 127–147.

МЕМОРИАЛЫ В МАРШРУТАХ ЭСТОНСКИХ ПУТЕВОДИТЕЛЕЙ СОВЕТСКОГО И ПОСТСОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

Анна Троицкая
(Тарту)

Роль памятников в конструировании исторического нарратива

В исследовании текстов путеводителей, условно соотносимых с жанром справочной литературы, большое значение имеет понимание исторического контекста. Фиксируя специально отобранные достопримечательности, связанные с настоящим и, в большей степени, с прошлым страны, путеводители обладают возможностью конструирования исторического нарратива. Он проявляется через адресованные читателю формулировку и утверждение определенной картины мира, возникающей внутри текстовой реальности. В качестве одного из элементов этого текста выступают памятники: мемориалы, скульптуры, надгробия, памятные камни и доски, посвященные значимым событиям или людям, и другие объекты материальной коммеморации, включенные в туристические маршруты.

Памятник как часть исторического нарратива — это точка опоры для памяти, но вместе с тем он является инструментом политической идеологии и работает с аффективным восприятием: «От масштаба государств до масштаба городов, регионов или департаментов, политика мемориального туризма является способом производства официальных или доминирующих нарративов в публичном пространстве и продвижения идентичностей» [Hertzog]. В текстах путеводителей памятники часто репрезентированы как индикаторы идеологической среды их существования. Маршруты, проложенные к памятникам, местам поминовения, на одной и той же территории могут отличаться,

как и связанное с этими местами мемориальное сознание, которое обычно ассоциируется с памятью поколений. Марина Дмитриева в своей книге «Аллотопии» пишет: «Оказалось, что Восточная Европа особенно богата полисемантическими памятными местами, обладающими к тому же конфликтным потенциалом» [Дмитриева: 19]. При изменении политической среды, контекста существования мемориала, меняется и восприятие, и символическое значение памятника. Выбор объектов посещения и их формы представления в некоторых путеводителях стали предметом исследования этой статьи.

О методе и материале исследования

Для исследования того, через какие памятники история страны раскрывается в текстах разных исторических эпох, были выбраны русскоязычные путеводители советского времени и путеводители современной Эстонии. Эти издания используют разные способы управления туристическим поведением и восприятием, а также разные подходы к построению туристических маршрутов. Выделив среди путеводителей две хронологически последовательные группы, мы получаем возможность интерпретации этих текстов с позиции идеологической и культурной обусловленности.

Предметом сравнительного анализа стали те фрагменты, где идет речь об истории Эстонии и связанного с ней конкретного места. Отдельно рассматриваются упоминания и описания памятников и контекста их создания. Эти фрагменты в целом выстраивают дискурс путеводительного текста. Помимо временных рамок для исследования был выбран ряд ключевых вопросов: уделяется ли в тексте путеводителя внимание мемориалам (памятникам на местах трагических событий, сражений и военных захоронений), поскольку они подвержены различным идеологическим интерпретациям. Следующий вопрос состоит в том, какие объекты выбраны для включения в маршрут и как они описаны; и, наконец, последний вопрос касается сопоставления: есть ли совпадения среди рассматриваемых объектов в разных путеводителях и насколько они отличаются

по описанию. Поскольку конструирование «мест памяти» — “*les lieux de mémoire*”, по определению Пьера Нора [Nora], собственно, и создает национальную историю, для нас важны памятники с выраженной мемориальной функцией.

Память и памятники в советском путеводителе

Выпуск русскоязычных путеводителей в послевоенной Эстонии был обусловлен культурной политикой советского государства, в соответствии с идеологическими задачами и необходимостью перелицовки истории республики. Рассчитаны эти тексты были на широкую аудиторию советских граждан и, в частности, на новых жителей, приехавших в Советскую Эстонию по распределению или в поисках работы и лучших условий жизни. Одни издания предлагали подробное знакомство с отдельными городами, выстраивая маршруты в соответствии с историко-краеведческим материалом, другие — и их выходило значительно меньше — освещали маршруты, проложенные по всей Эстонии. Репрезентация памятников в этих изданиях также имеет концептуальные отличия.

Путеводитель И. А. Дружининой «По Эстонии», вышедший в 1957 г. [Дружинина], — первый из советских путеводителей на русском языке, представляющий собой компактное руководство к путешествию по Эстонии, предлагает всего один кольцевой маршрут. Это практически разработанная автобусная экскурсия, однако текст путеводителя лишь намечает основные точки, не рассказывая многого о них: Таллинн – Пярну – Вильянди – Отепя – Тарту – Нарва – Кохтла-Ярве. Обратим внимание на то, что в книге Дружининой еще отсутствует нарратив победы над фашизмом, который будет буквально пронизывать путеводители последующих советских десятилетий. Новый культ победы в Великой Отечественной войне складывается начиная с 1965 г. и парада к 20-летию победы [Габович: 14–20], примерно в это время единый советский нарратив победы над фашизмом проникает и в тексты путеводителей (не только в Эстонии) таким образом, чтоб траектория движения проходила через обязательные для посещения военные мемориалы. «Так, хотя подъем

культы Победы с 1965 г. многократно ускорил уже набравший обороты процесс возведения военных памятников, этот процесс продолжался до конца советской эпохи» [Габович: 19].

В книге И. Дружининой немногочисленные исторические события излагаются с характерным для советской идеологии акцентированием мотива борьбы эстонцев с иноземными захватчиками (среди которых — немцы, датчане, шведы) и темы многовековой дружбы русского и эстонского народов [Дружинина: 5, 12]. Необходимости в пересказе недавних военных лет не было, сама же война все еще воспринималась как колоссальная травма (советский дискурс великой войны как истории великой победы, разработанный позже в ходе становления государственной политики памяти, здесь еще не проявляется). Это видно в двух фрагментах, в первом речь идет о Таллине: «...особенно изменился облик города в послевоенное время. С помощью братских республик Таллин быстро залечил раны войны» [Там же: 6]. Здесь не упоминается источник этих ран, хотя в Эстонии была еще крепка память о том, что нанес их преимущественно СССР, особенно в ходе бомбардировки эстонских городов в 1944 г. Другой фрагмент посвящен Вильянди: «Два обелиска, воздвигнутые после освобождения Вильянди от фашистской оккупации, отмечают место, где в концентрационном лагере было замучено около 30 тысяч советских людей» [Там же: 12]¹. Последнее предложение лишено субъектности, есть только констатация случившегося бедствия. В ноябре 2022 г. вильяндиский обелиск, открытый в Ярвеотса в 1951 г., был демонтирован, а в самом Вильянди в 2023 г. был открыт восстановленный памятник 1926 г., посвященный бойцам, павшим в Освободительной войне². Налицо война памятников, характерная для смены эпох, или, говоря словами Хейко Пяэбо,

¹ Вероятно, имеются в виду не сохранившийся памятник на берегу озера Вильянди, на холме Хунтаугу, установленный в 1954 г., и обелиск в Ярвеотса на берегу озера, посвященные жертвам фашизма. Под памятником и обелиском были похоронены, соответственно, 11 000 и 16 000 останков [Йоост: 96], позже памятник был заменен мемориальным камнем.

² <https://rus.err.ee/1609013018/foto-v-viljandi-ustanovlen-pamjatnik-pogibshim-v-osvoboditelnoj-vojne>

«война памяти» [Rääbo]. В советский период уничтожались памятные знаки Освободительной войны 1918–1920 гг., в новой Эстонии эти памятники восстанавливаются.

Книга Леонхарда Лакса «Добро пожаловать в Советскую Эстонию» 1968 г., маркированная как «Справочник для туристов» [Лакс], знакомит читателя с достижениями и уровнем жизни ЭССР. Издание адресовано русскоязычным гостям Эстонии: «...пусть эта книжечка будет спутником наших гостей на эстонской земле» [Там же: 9], и цель его — продемонстрировать благополучие, которое принесла республике советская власть. В тексте есть и фрагмент, посвященный прошлому и трагической судьбе «угнетенного» народа, который возводил замки и крепости для «немецких рыцарей и епископов». Мемориалами здесь выступают сами крепостные стены:

Каждый, кто видит эти истонченные временем древние стены в Таллинне на Вышгороде, в Раквере или Вильянди, в Пайде или Хаапсалу, в Кингисеппе или Лайузе, пусть помнит, что они возведены руками наших предков, что эти камни хранят следы безмерных страданий и скорби народа, следы крови и слез [Там же: 11].

Так, исторические достопримечательности, связанные с эстонской национальной историей, превращены в свидетельства, подкрепляющие советский идеологический дискурс.

Посещение памятников как мемориальная практика постепенно вошло и в туристические маршруты. В 1960-х гг. были опубликованы путеводители — краеведческие очерки, посвященные отдельным городам Эстонии, в них можно найти не только упоминания мемориалов, посвященных советским героям Второй мировой войны или участникам революционного движения, но и рассказ о событиях, связанных с ними. Так, например, в путеводителе по Хаапсалу 1967 г. [Раудвер] сообщение о подвигах бойцов майора Миллера³ помещено под отдельным заголовком «Обнажи голову, путник!» [Там же: 83],

³ Речь идет об освободителях Хаапсалу от фашистских захватчиков. Группа входила в Эстонский стрелковый корпус советской армии, после освобождения Хаапсалу продолжала бои на о. Муху, в Ориссааре, под Техумарди.

близкое к античному “*Sta, viator!*”». В той же риторике представлен сохранившийся до наших дней памятник-маяк на берегу озера Вайке-Вийк: «...этим монументом советские люди увековечили память своих сынов, погибших в дни Великой Отечественной войны при освобождении островов и форсировании проливов» [Раудвер: 82], — отметим, что здесь используется высокий, эпитафический, стиль изложения, подчеркивающий значение этого места. Таким образом реализовывались просветительские и идеологические задачи путеводителя.

В путеводителе «По Эстонии. 37 маршрутов для туристов» 1982 г. [Лайгна] пути следования проложены, в основном, по шоссе и дорогам и знакомят путешественника с тем, что заслуживает его внимания в конкретном населенном пункте. Автор предполагает рассматривать объекты «вблизи шоссе», поскольку его целевая аудитория — путешествующие на автомобиле [Там же: 3]. Первые страницы путеводителя посвящены географическому описанию районов — уездов Эстонии. Затем идут описания маршрутов, и автор повествования, перемещаясь от точки к точке, придерживается примерно следующей композиции: шоссе — населенный пункт, ведущее предприятие (производства, совхозы, заводы), исторические здания, выдающиеся люди, парки и природные достопримечательности, памятники, военные мемориалы, братские могилы и вновь шоссе.

Практически каждый населенный пункт, каждый этап маршрута предполагает посещение таких памятников, преимущественно воинских захоронений. Милитаризированные участки памяти становятся точками на карте маршрута, воплощаясь в скульптурах, надгробиях, памятниках и памятных камнях. В книге Карла Лайгна сами памятники практически не описываются, а обозначаются в тексте повторяющимися конструкциями, например: «братская могила воинов, павших в Великой Отечественной войне». Это делает их в тексте не отличимыми друг от друга. Многие из таких мест после падения советского

Осенью 1944 года большая часть солдат этого дивизиона, а также его командир В. А. Миллер погибли.

режима получили семантическую перекодировку. Так, Синимяэские высоты в путеводителе Лайгна отмечены как место захоронения воинов, павших в Отечественной войне [Лайгна: 33], рекомендована к посещению братская могила советских воинов. В современной Эстонии здесь установлен Синимяэский мемориал (*Sinimägede memoriaal*), посвященный всем воинам, погибшим в оборонительных сражениях во время Второй мировой войны.

Упоминаются в путеводителе и памятники революционерам: например, в поселке Коэру, описанном как центр революционного движения в 1905–1907 гг., где было много казненных революционеров: «У дороги Коэру – Арукюла воздвигнут памятник революционерам, павшим в борьбе за свободу (скульптор Ю. Раудсепп)» [Там же: 40–41], памятники русским воинам до-революционного времени (например, нарвский памятник русским воинам, павшим в битве под Нарвой в 1700 г. [Там же: 36]). Встречается описание и даже такого сомнительного для истории Эстонии монумента:

На поросшем елью холме, который возвышается над Мяоской равниной, стоит плитняковый обелиск, воздвигнутый в память о русских солдатах, павших при осаде Пайде в 1573 г. В числе прочих здесь погиб сподвижник Ивана Грозного Малюта Скуратов [Там же: 51].

Все это демонстрирует попытку подчеркнуть значимость русского фактора в прошлом Эстонии и укрепить миф о принадлежности Эстонии к прошлому России.

Путеводители в современной Эстонии: новый контекст, новый читатель

Одной из главных особенностей эстонских путеводителей после 1990 г. становится их ориентированность на туриста как потребителя коммерческих услуг. Сохраняется информативный тон повествования, а объекты выбраны по принципу аттрактивности — исторические памятники, музеи, национальные парки, природные достопримечательности, объекты развлечения и

в меньшей мере — памятники. Тексты рассчитаны не только на русскоязычного адресата: часто имеется параллельный текст на эстонском, английском языках или переводы изданий с эстонского на русский и основные европейские языки.

Характерен в этом отношении рассчитанный на массового туриста и выпущенный под эгидой Европейского фонда регионального развития «Путеводитель по Эстонии: Тысячи чудес маленькой страны» [Эуранд]⁴. Эстония представлена в нем в трех маршрутах на 4–5 дней, в которых сконцентрированы наиболее яркие достопримечательности и способы проведения досуга. Развлекательные объекты здесь превалируют, текст максимально облегчен для восприятия. Например, в связи с упоминанием мавзолея Баркляя де Толли говорится: «...один из самых знаменитых военачальников Европы, выдающийся русский полководец, воевавший с Наполеоном» [Там же: 21]. В довершение путеводитель снабжен списком из десяти причин для посещения Эстонии и викториной с вопросами о ее достопримечательностях.

Иной формат знакомства со страной предложен в путеводителе «Взгляд на Эстонию: история, природа, города и достопримечательности» [Взгляд на Эстонию]. Его основу составляют красочные фотоиллюстрации, а текст посвящен многочисленным достопримечательностям, среди которых немалая доля природных. Книга поделена на части, соответствующие территориям (регионам): Таллинн, Северная и Северо-Восточная Эстония, Западная Эстония, Южная Эстония. Путеводитель был также издан на английском, немецком, испанском, эстонском языках. На обложке помещен вид на Старый Таллинн с моря, откуда иностранные туристы — главный адресат этого издания — могут созерцать его с парома. Эта книга практически лишена идеологической составляющей, трактовка исторических событий отличается крайней сдержанностью и аккуратностью, стремящейся к нейтральному изложению фактов. Тем не менее, здесь можно встретить упоминание о месте гибели священника

⁴ Неоднократно переиздавался и распространялся в туристических информационных центрах.

Сергея Флоринского, что скорее редкость для современных путеводителей:

Раквере — единственный город в Эстонии, где похоронен святой. Покоившийся ранее на городском кладбище протоиерей Русской Православной Церкви Сергей Флоринский, убитый большевиками в 1918 году, причислен в 2002 году к лику священномучеников, а его останки перезахоронены в храм Рождества Богородицы [Взгляд на Эстонию: 59]⁵.

«Столетие Эстонской Республики. Путешествие по стране» [Лаар] — это не последний, но относительно недавно изданный в Эстонии путеводитель, использующий русскоязычный текст наряду с эстонским и английским. К книге в специальном кармане прилагается карта с нанесенными метками упоминающихся в тексте мест, в путеводителе для каждого объекта указан номер на карте, точный адрес и географические координаты. Структура текста подчинена не маршрутам, а хронологии событий. Автор текста — Март Лаар, историк, писатель, государственный деятель, дважды побывавший на посту премьер-министра Эстонии, а также на посту министра обороны. Путеводитель решает просветительские задачи, но его издание также может считаться символическим жестом. Эта публикация приурочена к столетию эстонской независимости и, по всей вероятности, рассчитана на ее жителей и тех, кто интересуется историей страны. Три языка, использованные в издании, говорят о стремлении охватить разные языковые группы местных, а также иностранных читателей.

История борьбы за независимость Эстонии раскрывается не в общих чертах, а как цепочка отдельных эпизодов, из которых выстраивается новый эстонский нарратив — жизнь самостоятельного государства. Описания самих памятников, их

⁵ Здесь авторы допускают неточность, говоря о единственном святом, похороненном в Эстонии. В Успенском соборе Тарту покоятся мощи священномучеников священников Николая Бежаницкого и Михаила Блейве, в Таллине в Преображенском соборе — священномученика епископа Платона, первого в истории епископа эстонской национальности, также убитых членами Эстляндской трудовой коммуны в январе 1919 г.

композиционных особенностей практически отсутствуют, т. к. не входят в число задач, стоявших перед автором. Здесь представлены монументы, памятные камни, мемориальные доски, посвященные не только героям, но и жертвам, например, жертвам депортации [Лаар: 95–96]. Особенностью этого издания является ясное представление проблемы смены исторического нарратива через обновление или замену памятников. Один из примеров тому — изложение обстоятельств создания мемориалов узникам концлагерей:

В лагере Клоога перед своей эвакуацией немцы уничтожили узников-евреев. В советское время здесь был установлен памятник, не сообщавший о том, что здесь были именно евреи. Новый памятник поставили в 1994 году, в 2013 был создан новый мемориал с внешней экспозицией, посвященной жертвам холокоста [Там же: 125].

В советской идеологии действительно жертвами фашизма были представлены, как правило, советские граждане, понятие холокоста в официальном дискурсе избегалось.

Но есть и еще одна важная для этого путеводителя черта — он создан не для получения приятных впечатлений о посещении страны и этим отличается от многих других современных руководств. В изменившейся повестке дня он сигнализирует о возможности создания новой идеологии и нового военного дискурса, теперь уже направленного в сторону воспитания эстонского патриотизма. Необходимость подробного перечисления памятных мест, связанных с героями Освободительной войны и другими важными для истории Эстонии событиями, несомненна, поскольку многие из них упоминаются в путеводителях впервые. Вместе с тем иные памятники, описания которых можно увидеть и в других путеводителях, показывают нам принципиально новую авторскую позицию.

*Точки расхождения и точки пересечения в текстах
путеводителей*

В тексте путеводителя «37 маршрутов по Эстонии», составленного Карлом Лайгна, отмечены Синимяэские высоты и рекомендованная к посещению братская могила советских воинов. Мы упомянули и о создании нового современного мемориала на этом месте. Этот новый мемориал Март Лаар описывает в своем путеводителе «Столетие Эстонской республики — путешествие по стране»:

№163 Памятник в честь сражения на Голубых холмах “Sinimäed”

25 июля 1944 года Красной армии в результате длительных сражений удалось завоевать Нарву. После этого они наткнулись на новую немецкую оборонительную линию Танненберга вблизи Голубых холмов в Вайвара. В итоге в конце июля и в начале августа 1944 года разразились одни из самых кровавых сражений в истории Эстонии, но путь красноармейцам в Таллинн был все же перекрыт. В 1994 году на холме был установлен деревянный крест. В 2001 году на холме Пыргуаугумяги был сооружен мемориал, с восстановленной линией окопов, и металлический крест. Как на этом месте, так и на холмах Паргимяги и Мыйзамяги были установлены мемориальные камни [Лаар: 133].

Как видно из этого отрывка, в событиях 1941–1944 гг. советские войска представлены в путеводителе как войска противника, а не как освободители. Синимяэ — место кровопролитных сражений — упоминается и в путеводителе «Взгляд на Эстонию» [69]. Перечисляются и народы, сражавшиеся на стороне немцев — эстонцы, фламандцы, норвежцы, датчане. Отмечается, что эстонцы сражались по обе стороны фронта, а число погибших, 200 000 человек в общей сложности, уравнивает эту трагедию с боями Первой мировой войны под Верденом и на Сомме. В этой интерпретации памятник представлен общенародным, общезначимым, в то время как путеводитель Марта Лаара делает все же акцент на результате сражения — перекрытом для красноармейцев пути в Таллинн.

Для маршрута Таллинн – Вызу – Раквере путеводитель «37 маршрутов по Эстонии» предлагает остановку на дюнах

в Калеви-Лийва недалеко от деревни Ягала и дает краткую характеристику места:

Согласно народному преданию, Калевипоэг посеял здесь песок. Немецко-фашистские оккупанты и их пособники казнили здесь около 6000 советских, польских, чехословацких, австрийских, французских и т. д. граждан. Здесь воздвигнут памятник казненным [Лайгна: 22].

Памятник был установлен в 1960 г., в Калеви-Лийва, в 30 километрах от Таллинна.

Путеводитель Марта Лаара упоминает его: «В Калеви-Лийва, Йыесуу кюла, в 1942–1943 годах было убито 6000 евреев из других стран Европы», отмечая, что «памятник на песчаном пляже, сначала был поставлен советский, а в 1991 году заменен на другой с надписями на эстонском и английском языках» [Лаар: 125]. Мы вновь имеем дело с семантической перекодировкой места памяти, что зафиксировано и в самих мемуариалах, и в текстах о них.

Выделим немногочисленные совпадения в современных путеводителях, разнообразных по своим задачам. «Столетие Эстонской республики — путешествие по стране» [Лаар] и «Взгляд на Эстонию» [Взгляд на Эстонию] имеют несколько таких совпадений, одно из которых — названные Синимяэские высоты.

Еще один общий фрагмент — упоминание протоиерея Сергия Флоринского, в путеводителе «Взгляд на Эстонию» это чтимый православный святой, захороненный в Раквере, у Марта Лаара он — жертва красного террора. Лаар пишет о братской могиле в лесу Палермо близ Раквере:

После завоевания Раквере в декабре 1918 года начались обширные взятия под стражу. Перед революционным трибуналом в Раквере были поставлены люди и из других городов. В конце года осужденных начали расстреливать группами в лесах Палермо, заставляя их предварительно выкапывать себе могилы. Это кровопролитие закончилось, когда эстонские войска освободили Раквере. В итоге в братской могиле было найдено 82 тела убитых. Сергей

Флорински <sic!> был казнен за то, что являлся священнослужителем. В наши дни его считают святым [Лаар: 50].

Другое место общего интереса авторов — городище Муукси. Путеводитель «Взгляд на Эстонию» сообщает:

На городище воздвигнут каменный памятник, символизирующий три военно-исторических события, связанных с Финляндией. В первую очередь, это выражение признания финским добровольцам, которые участвовали в эстонской Освободительной войне. Во-вторых, это дань уважения разведгруппе «Эрна», которая состояла из эстонцев, пришедших во время Второй мировой войны (1941) из Финляндии, чтоб положить начало вооруженному движению сопротивления в тылу Красной Армии. В-третьих, это знак признания т. н. «финским парням» — примерно 3500 эстонцам, воевавшим на стороне Финляндии, которые в августе 1944 года прибыли на родину в надежде восстановить независимость Эстонии [Взгляд на Эстонию: 53].

Путеводитель «Сто лет независимости Эстонии» также описывает этот памятник:

Монумент Пыхьятяхе в городище Муукси. В 1994 году в память о сотрудничестве Эстонии и Финляндии в сражениях за независимость был установлен памятник в городище Муукси. Памятник посвящен финским добровольцам, участвовавшим в Освободительной войне, отряду Эрна, сформированному в 1941 году, и 200-му пехотному полку, который доблестно сражался в Советско-финской войне за свободу Финляндии и Эстонии [Лаар: 116].

В первом случае описание более информативно, но в целом описание практически совпадает.

Эти безусловно важные для истории независимой Эстонии места могли бы быть дополнены и другими, связанными с не менее драматическими событиями, однако в путеводителях выбор объектов определен задачами издания.

Заключение

Дискурсы памяти — довольно распространенное явление в текстах путеводителей как советского, так и постсоветского времени. Упоминание памятников-мемориалов в них неравномерно по объему и не является обязательным (существуют путеводители, и вовсе обходящие их стороной). Из проанализированных в статье текстов видно, что после обретения Эстонией независимости не только изменились символические значения ряда советских монументов, но и реакция авторов на эти изменения. Памятники активно участвуют в построении маршрута и структурировании представлений о национальной истории. «Перекодирование» пространства, обусловленное новыми обстоятельствами, нередко осуществляется с помощью мемориальных объектов: от сакрализованных мест памяти, поминовения они переходят в иной статус, становясь «чужими» метками на земле, кодами, символизирующими советское наследие, могущество и власть страны-захватчика. Вместо многих из них, часто демонтированных, возникают новые, а также восстановленные памятники времен Первой независимой Республики.

В некоторых случаях дискурс возвращается в хорошо знакомое русло — противодействие или противостояние «чужому». С этой точки зрения интересным представляется исследование точек пересечения в современных путеводителях и путеводителях советского времени. Их очень немного и, вероятно, по мере движения истории будет еще меньше, но они репрезентируют общие модели прошлого, которое все время подвергается «перекодировке».

ЛИТЕРАТУРА

- Взгляд на Эстонию: Взгляд на Эстонию: история, природа, города и достопримечательности / Сост. А. Тыниссон, А. Кескпайк, Х. Миллер; пер. С. Люль. Таллинн, 2012.
- Габович: *Габович М.* Памятник и праздник: этнография Дня Победы // Памятник и праздник: этнография Дня Победы. СПб., 2020. С. 8–26.

- Дмитриева: *Дмитриева М.* Аллотопии. Чужое и Другое в пространстве восточноевропейского города. М., 2023.
- Дружинина: *Дружинина И. А.* По Эстонии: Путеводитель. Таллин, 1957.
- Йоост: *Йоост Р.* Вильяндиский район. Таллин, 1975. (серия «По обеим сторонам дороги»).
- Лаар: *Лаар М.*, сост. Столетие Эстонской Республики. Путешествие по стране: Места, связанные с независимостью Эстонии. Таллинн, 2017.
- Лайгна: *Лайгна К.* По Эстонии: 37 маршрутов для туристов. Таллин, 1982.
- Лакс: *Лакс Л.* Добро пожаловать в Советскую Эстонию. Таллин, 1968.
- Раудвер: *Раудвер Г.* Хаапсалу. Таллинн, 1965.
- Эуранд: *Эуранд Х.* Путеводитель по Эстонии: Тысячи чудес маленькой страны. Таллинн, 2013.
- Hertzog: *Hertzog A.* Tourism and places of memory: exploring the political side of tourism and the spatial dimension of memory // Observing memories: The magazine of the EUROM, European Observatory on Memories. 2019. № 3. <https://europeanmemories.net/magazine/tourism-and-places-of-memory-exploring-the-political-side-of-tourism-and-the-spatial-dimension-of-memory/>
- Nora: *Nora P.* Les Lieux de mémoire. Т. 1–3. Paris, 1984–1992.
- Pääbo: *Pääbo H.* War of Memories: Explaining “Memorials War” in Estonia // Baltic Security & Defence Review. 2008. № 10. P. 5–28.

МЕТАФОРА И МЕТАЛИТЕРАТУРА В ТЕЛЕСНОМ ПОСТМОДЕРНИЗМЕ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

Мартина Греко
(Падуя)

Очень популярный и плодовитый автор Владимир Сорокин начинает свою карьеру как писатель в 1980-х годах, в кругу московского концептуализма, где разрабатывает и совершенствует свое культурологическое мировоззрение и свой особенный литературный стиль¹.

Впоследствии критики пытались выделить разные этапы в развитии его поэтики. Одним из первых это сделал М. К. Рыклин, который в 1998 г. предложил разделить творчество Сорокина по жанровым критериям на три фазы: дороманную, где автор переписывает устную коллективную речь, не подвергая ее никакому упорядочиванию («Первый субботник», «Норма», «Очередь», 1979–1984); романную («Тридцатая любовь Марины», «Роман», «Сердца четырех», 1984–1991) и построманную, когда он возвращается к стихийной речи, включая ее в кинематографические и театральные сценарии («Москва», «Достоевский трип», 1995–1997) [Рыклин: 33–34]. Однако, как утверждает исследователь Д. Уффельманн, автор критического сборника, полностью посвященного Сорокину (2020), такая периодизация имеет два существенных недостатка. Во-первых, выбранный

¹ Сорокин применяет к прозаической литературе концептуалистскую практику освоения и переосмысления символов реальности, чтобы обнажить принудительный заряд, который они неизбежно несут как инструменты кристаллизованных дискурсивных практик. Стилистический почерк автора состоит, таким образом, в притворном подражании «традиционным» стилям: реализму XIX века в «Романе» и «Насте», социалистическому реализму в «Тридцатой любви Марины», фантастике и ухронии в «Голубом сале». Эти стили деконструируются изнутри — либо через внезапное введение неоправданных эпизодов насилия, либо через распад синтаксиса на бессвязные предложения и слова, лишённые логики.

критерий не охватывает все аспекты стиля, тематики и глубоких изменений, определяющих переходы между периодами. Во-вторых, она неприменима к последующему творчеству Сорокина, который после 1999 г. писал романы, пьесы, рассказы и повести. Соответственно, Уффельманн предлагает новую, более убедительную периодизацию, которая отходит от хронологического принципа и основывается на «переменах в авторском отношении к языку, повествованию, сюжетике, а также стоящих за ними онтологических пресуппозициях» [Уффельманн: 72]. С этой точки зрения можно выделить три основные тенденции: первую, самую раннюю, которую можно назвать «материализацией метафор»; вторую — «эмоциональным позитивизмом»; и третью — «фантастическим субстанциализмом» [Там же: 71–72]. Опираясь на слова самого Уффельманна о том, что «задача заключается не в том, чтобы четко разграничить периоды, а в том, чтобы обозначить некие тенденции, которые могут пересекаться и совмещаться во времени» [Там же: 72], сосредоточимся сейчас именно на материализации метафоры.

Используя термин «реализация метафоры», Брайан Макхейл включает этот прием в число наиболее типичных тропов постмодернистской поэтики и описывает его следующим образом: “...events, objects, situations initially introduced as metaphors, literal only within a nonexistent and secondary frame of reference, eventually develop into realities within the fictional world” [McHale: 134]. По Макхейлу, метафора характеризуется колебанием одного концепта между двумя разными семантическими полями, отношение которых является непрямым. Для перехода от одного поля к другому необходима смена перспективы — с буквального значения на переносное. Напротив, при материализации метафоры отношение становится прямым, что является результатом буквального воплощения переносного значения, придающего метафоре конкретность. Критик объясняет механизм этого приема на примере шедевра колумбийского автора Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества»: “...when <...> Amaranta Ursula returns to Macondo from Europe, she is described as «leading her husband by a silk rope tied around his neck».

The metaphorical reading is irresistible here <...> Our surprise and disorientation are accordingly intense when we learn that this is a «realized metaphor», a literal event in the world of the novel” [McHale: 136].

В творчестве Сорокина материализация метафоры — один из способов воплощения главного тропа автора, который Марк Липовецкий называет «карнализацией» и объясняет как «перенос дискурсивности на уровень телесности»² [Липовецкий 2018: 102]. Произведения Сорокина наполнены вещами, описание которых связано с сенсорной сферой: живородящими тканями, мягкими устройствами, пахнущими пленками. Кроме того, многочисленные тела, населяющие мир Сорокина, часто заняты «низшими деятельностями», удовлетворением физиологических потребностей или половыми сношениями. Сорокин обличает отсутствие телесности в русской литературе и утверждает, что одной из его целей является заполнение этого пробела. Он включает в текст все позорные черты человека, которые отличают его от стилизованных, комфортных и идеализированных образов традиционной литературы [Сорокин 1994]. Однако настойчивое изображение телесности не существует само по себе и не выполняет только обличительную или шокирующую функцию. Оно служит катализатором и воплощением абстрактных элементов, которые автор лишает отвлеченности и недоступности. Таким способом идеи, концепции и метафорические отношения превращаются в конкретные вещества, которые герои могут трогать, лизать, есть. Эти элементы часто становятся основой всей повествовательной структуры. Узнаваемое использование приема карнализации можно обнаружить уже в ранних произведениях Сорокина. Например, в «Норме», где главными элементами повествования становятся «нормы» —

² Липовецкий выделяет два рода карнализации (название этого тропа происходит из сочетания слова «карнавализация» и латинского слова “carnalis”, означающего «плотский», «телесный»): прямая карнализация, которая включает в себе приемы реализации метафоры и материализации устойчивых выражений, и непрямая карнализация, «когда телесные образы воплощают скрытую логику дискурса, а не узнаваемую метафору или идиому».

брикеты прессованных детских экскрементов, которые государство распространяет как пищевой продукт. Этот же прием ярко проявляется и в произведениях 2000-х гг., таких как «Сахарный Кремль» (2006), где «сладкое», вынесенное в название, является ясной аллегорией власти.

Среди всех абстрактных элементов, которые Сорокин карнализирует, важное место занимает литература. Несколько исследований были посвящены роли литературы в его произведениях: О. Н. Турышева фокусируется на анализе метафор чтения в «Романе», «Ледяной трилогии» и других текстах [Турышева]; М. Липовецкий пытается проследить эволюцию этой темы в более поздних произведениях на примере критического анализа «Манараги» [Липовецкий 2018a]; а Д. А. Данилов изучает литературоцентризм Сорокина, сравнивая пьесы «Достоевский трип» и «Юбилей» [Данилов]. Углубляясь в вопрос о материализации метафоры «литература — наркотик», затронутый последним исследователем, мы постараемся показать, как этот прием развивается в произведениях «Достоевский трип» и «Голубое сало».

Сочетание «литература — наркотик» характерно для культурного мироощущения Владимира Сорокина. Однако оно не является его изобретением — по мнению Жака Деррида, эта идея встречается уже в «Федре» Платона:

Сократ сравнивает со снадобьем (фάρмаков) письма, которые прихватил с собою Федр. Этот фармакон, эта «микстура», это зелье, разом лекарство и отравка, наперед вводится в тело дискурса со всей своей амбивалентностью. <...> Фармакон должен бы предстать некоторой субстанцией, включая все, что может коннотировать данное слово³ [Derrida: 108].

Через материализацию этой метафоры Сорокин создает вещество, о котором говорил Деррида, и помещает его в центр внутреннего движения своих произведений.

«Достоевский трип» — это театральная пьеса, в которой участвуют семеро безымянных персонажей, обозначенных только полом и номером. Первая сцена разворачивается в закрытом

³ Перевод здесь и далее наш. — М. Г.

помещении, где герои нервно разговаривают о задержке дилера и наступлении ломки. Таким образом, с самого начала зритель понимает, что персонажи являются наркоманами. Однако только после нескольких реплик становится понятно, что наркотики названы именами писателей, а глагол «читать» означает «триповать, быть под кайфом»:

М1: На хуй! Не могу больше ждать! (Встает.)

Ж2 (всхлипывая): Пойду за своим Жене.

М1: А я за своим Селином! В этом вонючем городе его продают на каждом углу!

М5 (встает у двери): Погодите... ну мы же договорились... если вы слиняете... все накроется...

М1: Мы не договаривались торчать тут вечность без дозы!

Ж2: Я бы давно уже читала! [Сорокин 1997].

Каждый наркотик по-своему влияет на душевное состояние потребителя, и они взаимодействуют и компенсируют друг друга: вещества можно сочетать, комбинировать, чередовать в зависимости от того, какого состояния хочется достичь, а преодоление эффектов одного наркотика возможно только через употребление другого. Эффекты кажутся иногда случайными, а иногда отражают черты писателя, давшего имя наркотику: «Хармс», абсурдистский писатель и один из стилистических ориентиров Сорокина, может ассоциироваться с любыми наркотиками без нежелательных эффектов; «Набоков» — дорогой и малодоступный; «Толстой» успокаивает; а «Селин» и «Сартр» раздражают. Однако тот, который приводит в движение действие пьесы, — «Достоевский», наркотик «последнего поколения», который необходимо принимать в группе. Почему именно Достоевский? Единственного и абсолютного ответа на этот вопрос нет, но можно предположить, что выбор обусловлен тем, что Достоевский — творец страшных и сложных миров, которые в некоторых аспектах напоминают сорокинские кошмары. Чтение его произведений требует значительного психологического и эмоционального усилия. Также возможно, что автор намерен создать некую литературную иерархию, во главе которой стоит именно Достоевский.

Коллективный аспект трипа усиливает ощущение отсутствия индивидуальных характеристик персонажей, переданного еще в самом начале через их безымянность. Взаимозаменяемость действующих лиц отражает типичную для Сорокина идею о том, что персонажи текстов — не что иное, как «буквы на бумаге». Как подчеркивает исследовательница Б. Сульпассо, их статус подобен статусу клонов [Sul Passo], которые станут центральными фигурами в «Голубом сале». «Прочитав Достоевского», сорокинские наркоманы попадают в мир «Идиота», где становятся протагонистами романа. В пьесе изображена шизофреническая и карикатурная версия знаменитой сцены, в которой Настасья Филипповна сжигает сверток со ста тысячами рублей. Следуя ритму трипа, персонажи, перевоплотившиеся в героев Достоевского, сначала ощущают нарастающую стимуляцию, а затем — угасание удовольствия, и в конце возвращаются в свои тела, где их накрывает отходняк, вызывающий воспоминания о детских травмах. Трагизм повествования достигает пика в момент смерти главных героев: актеры застывают в своих позах, а на сцене появляются дилер и химик, которые окончательно осознают разрушительную мощь «Достоевского», подчеркивая, что его употребление возможно только в разбавленном виде:

Продавец: Ну вот. Опять то же самое. Третий раз.

Химик (подходит, внимательно смотрит, толкает М1, М1 падает; толкает Ж1, Ж1 падает): Да.

Продавец: Третий раз. Тебе этого не достаточно? Хочешь попробовать в четвертый? Только тогда у нас клиентов не останется.

Химик: Достаточно. (Закуривает.) Как говорит мой шеф, экспериментальная фаза завершена. Теперь можно с уверенностью констатировать, что Достоевский в чистом виде действует смертельно.

Продавец: И что делать?

Химик: Надо разбавлять.

Продавец: Чем?

Химик (задумывается): Ну... попробуем Стивенем Кингом. А там посмотрим [Сорокин 1997].

В «Достоевском трипе» материализация метафоры «литература — наркотик» используется для продвижения размышлений

о русском понятии литературоцентризма, которое подвергается пародированию и переосмыслению. Выставляя напоказ читательский (и писательский) опыт со всеми его глубокими и драматическими аспектами, Сорокин представляет литературоцентризм в новом свете. Он изображает литературу не как светоносный и триумфальный фонарь идеологического использования (как говорил Сталин, используя формулировку Ю. Олеши: «писатели — инженеры человеческих душ»), а, по выражению Деррида, как «волшебство, <...> чарующую силу, <...> колдовство <которые> могут быть — поочередно или одновременно — благотворными либо пагубными» [Derrida: 108].

Именно идеологическое использование литературы становится центральной темой в «Голубом сале». Выпущенная в 1999 г., эта книга рассматривается как точка перехода в творчестве Сорокина, поскольку, согласно мнению исследователей, она обозначает преодоление концептуалистской фазы и открывает новые пути работы автора с текстом. В этой работе акцент уже не делается на деконструкции советского языка, утратившего монополию в посткоммунистическом дискурсивном пространстве. Вместо этого автор затрагивает те дискурсы, которые Липовецкий называет «синтетическими квазитоталитарными дискурсами» [Липовецкий 2018: 112], развивающимися и распространяющимися в конце 90-х и начале 2000-х гг.

Сюжет «Голубого сала» крайне необычен: в будущем, где Россия находится под властью Китая, несколько ученых-инженеров клонируют русских писателей, чтобы извлечь из них во время творческого процесса вещество, названное «голубым салом». Оно становится объектом спора между различными группами и путешествует во времени, достигая альтернативного прошлого, где Сталин и Гитлер (образы, сильно отличающиеся от их исторических прототипов) вместе выиграли Вторую мировую войну. Повествование нелинейно и смешивает множество жанров. Начавшись как эпистолярный роман в форме писем ученого Бориса Глоггера к его любовнику, текст превращается в фэнтези, когда на сцену выходит секта карликов, а затем переходит в альтернативную историю в последней

части. Лексика крайне экспериментальна и порой достигает уровня, при котором читателю сложно понять текст без обращения к приложенному словарю, впрочем, далеко не исчерпывающему. Персонажи мира будущего говорят на смеси русского и китайского с заимствованиями из немецкого и интуитивно не понятными неологизмами. Эта многообразная и несвязная структура удерживается единственным элементом, который служит основой всей сюжетной линии, — конечно, уже упомянутым голубым салом.

Клонированных авторов всего семь: Достоевский-2, Ахматова-2, Набоков-7, Пастернак-1, Чехов-3, Платонов-3 и Толстой-4. Интересно отметить, что клоны, сами по себе чудовищные и физически аномальные, еще больше деформируются во время акта письма (скрипт-процесса), описанного как мучительный для его исполнителей:

После 12-часового скрипт-процесса объект <Достоевский-2> сильно деформировался: грудная клетка еще сильнее выдалась вперед, разорвав скафандр, ребра прорвали кожу, сквозь них видны внутренности и бьющееся сердце. <...> Набоков-7 <...> писал <...> щепкой от стола, которую он макал в свою левую руку, как в чернильницу (старрус). Таким образом, весь текст писан кровью. <...> Толстой-4 весь процесс проплакал. Он писал и плакал, писал и плакал. <...> Громадные веки его полиловели от потоков слез, фиолетовый нос напоминает клубень батата [Сорокин 2023: 45, 115, 144].

В обоих произведениях интенсивность процесса чтения-письма является источником физического и психологического дискомфорта, пережить который невозможно. Более того, те, кто взаимодействует с текстом, становятся объектами эксперимента. Однако если в «Достоевском трипе» эксперимент, как подтверждает химик, завершается запретом на «чистого Достоевского», то в «Голубом сале», наоборот, он становится необходимым этапом для создания идеального наркотика. Клонированные писатели уже не являются безымянными лабораторными крысами, а становятся неотъемлемыми элементами процесса производства священного вещества. Можно задаться вопросом:

почему в будущем, которое представляет Сорокин, нет великих писателей? Почему клонируют старых? Ответ на этот вопрос позволяет раскрыть значение, скрытое за голубым салом. Этот предполагаемый сверхнаркотик, символизирующий святыню и источник власти, может возникнуть только из клонов — деформированных, неоригинальных версий авторов. Только через насилие над текстами и поддельную реконструкцию образов писателей может функционировать механизм утилитаристского использования литературы. В антиутопической вселенной «Голубого сала» это затрагивает всех: передовых и фило-китайских ученых, землебов, совокупающихся с землей в пародийной реализации патриотической метафоры «любить свою землю», и власти прошлого, воскрешенные для триумфа ухронического (и анахронического) неонационализма. Под огнем Сорокина оказываются не сами авторы, а то, как их используют сторонники новых идеологий для поддержки устаревших убеждений.

В заключение, через карнализацию понятия и реализацию метафоры «литература — наркотик» Сорокин освобождает литературу от тяжелого бремени, возложенного на нее интеллигенцией и русской политикой. Таким образом, он возвращает литературе сложное, многогранное изображение, которое восстает против утилитаристских определений и раскрывает самые неудобные и скандальные аспекты. Анализ двух произведений позволяет увидеть переосмысление литературоцентризма, проведенное автором: литература — это не инструмент решения национальных проблем и не место определения судьбы нации (как считали популисты и большевики), а сложное, интимное и глубокое явление, которое в неверных руках может стать опасным.

ЛИТЕРАТУРА

- Сорокин 1997: *Сорокин В.* Достоевский трип. М., 1997.
<https://srkn.info/texts/dostoev1.shtml> (04.12.2024).
- Сорокин 2004: *Сорокин В.* Мы все отравлены литературой. М., 2004
<https://vladimirsorokin.org/interview/arba.shtml> (03.12.2024).
- Сорокин 2023: *Сорокин В.* Голубое сало. М., 2023.

- Данилов: *Данилов Б. А.* «Мы все отравлены литературой» (заметки о пьесах В. Сорокина «Юбилей» и «Достоевский Трип») // Вестник Череповецкого государственного университета, 2017. № 1. С. 113–117.
- Липовецкий 2018: *Липовецкий М. Н.* Сорокин-троп: карнализация // «Это просто буквы на бумаге...». М., 2018. С. 100–121.
- Липовецкий 2018а: *Липовецкий М. Н.* Автопортрет художника с грилем: «Манарага» и литературоцентризм // «Это просто буквы на бумаге...». М., 2018. С. 634–648.
- Рыклин: *Рыклин М. К.* Медиум и автор: о текстах Владимира Сорокина // «Это просто буквы на бумаге...». М., 2018. С. 30–50.
- Турьшева: *Турьшева О. Н.* Метафоры чтения в творчестве Владимира Сорокина // Текст. Книга. Книгоиздание. 2020. № 22. С. 89–108. <https://cyberleninka.ru/article/n/metafory-chteniya-v-tvorchestve-vladimira-sorokina/viewer> (18.04.2025).
- Уффельманн: *Уффельманн Д.* «Лед тронулся». Пересекающиеся периоды в творчестве Владимира Сорокина (от материализации метафор к фантастическому субстанциализму) // «Это просто буквы на бумаге...». М., 2018. С. 64–87.
- Derrida: *Derrida J.* La Farmacia di Platone // La disseminazione / Trad. it. Di M. Odorici e S. Petrosino. Milano, 1989. <https://pharmacie.narod.ru/> (04.12.2024).
- McHale: *McHale B.* Postmodernist metafiction. London; New York, 2004. Sul Passo: *Sul Passo B.* Dostoevskij trip: il testo teatrale di Vladimir Sorokin. Conferenza di Bianca Sul Passo, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=2Pq2xIHUcFo> (04.12.2024).

THE IMAGE OF JAPAN IN CONTEMPORARY
RUSSIAN LITERATURE: A CASE STUDY
ON THE SERIES ADVENTURES OF ERAST FANDORIN
WRITTEN BY BORIS AKUNIN

Sabrina Gallo
(Rome)

In contemporary Russian literature can be observed the presence of references and realia of Japanese literature and culture that depict a peculiar image of Japan. Accordingly, the aim of this study is the analysis of the textual and literary representation of these references and realia, namely the image of Japan, depicted by Boris Akunin in his best-seller detective fiction series “Adventures of Erast Fandorin”. The analysis of the intercultural features of the works at issue represents a prominent contribution to academic research concerning contemporary Russian literary tendencies. In fact, through the depiction of the image of Japan, the author sets up an encounter between two identities, Russian and Japanese, which coexist in a continuous mutual exchange and influence each other, creating a polyphony of references and realia. As a result, these texts are intrinsically hybrid, as well as the main character, Erast Petrovič Fandorin, who is Russian by birth, but strongly influenced by Japanese culture. The differences between the two countries constitute a fundamental element of the narrative since the references to both cultures meet continuously through the main character, creating a comic and parodic narrative while questioning the concept of cultural identity.

The development of the image of Japan from a Russian cultural perspective traces its first appearance between the end of the XVIII century and the beginning of the XIX century, while between the end of the XIX and the beginning of the XX century this image was interpreted as “picturesque Japan” or as “yellow peril” [Любимова: 155].

The concept of "picturesque Japan" represents an image of Japan characterized by Japanese cultural traditional symbols such as samurai, sakura, and geisha, namely the most common subjects in Japanese art. It was inspired by the increasing Russian interest in the Japonisme¹, above all in figurative arts, and the experimentation with classical Japanese poetry, such as haiku², among writers and poets of the Silver Age. After the Sino-Japanese War and with the beginning of the Russo-Japanese War, in literature emerged the concept of "yellow peril". As a result, Japan was no longer an exotic and fascinating land but an enemy of the West because of its increasing military and industrial development. In Russian literature, the term generally included Japanese and Chinese and was widely used by the Symbolists. Besides, specifically in association with the Country of the Rising Sun in the literary field, "yellow peril" referred to the cultural and social incompatibility between Japan and Russia, while the propaganda used it to depict an image of Japan and its people as barbaric and inferior. However, this negative perception of Japan in Russia ended just after the Russo-Japanese War to become more neutral, almost friendly, while the propaganda ceased to define the Country of the Rising Sun in terms of inferiority and with a racist attitude, acknowledging its position among the civilized countries of the world.

The perception of Japan during the Soviet period won't be part of this brief overview since it is worthy of a wide analysis that this study is unable to provide.

Nowadays, the image of Japan in Russia is affected by the vast amount of available information and the familiarity with Japanese products of culture. In contemporary Russia, this image, although it is still provided mostly through Western cultural aesthetics, raises two main types of associations: "traditional" (sakura, geisha, samurai) and "modern" (technology, skyscrapers). Given this, for

¹ The term was coined by the art critic Philippe Burty in 1872 and describes 19th-century European artists' interest in Japanese art, culture, and aesthetics.

² Haiku (俳句) is a type of short form poetry that originated in Japan. Traditional Japanese haiku consist of three verses composed of 17 phonetic units in a 5, 7, 5 pattern.

Akunin, starting from the first decade of the 2000s both in Russia and in the West, Japan is no longer associated with the category of the exotic but has entered the category of cultural familiarity, thanks to the spread of products of Japanese culture, such as manga, anime and movies in the entertainment industry, the success of writers such as Murakami Haruki, and its pioneer high-tech products.

From this brief overview of the image of Japan in Russia, it can be argued that not only Japan is claimed as a respective “Other” but also that the common feature of its image is the exotism by virtue of the contrast between its traditionalism and its image as a futuristic country. This is particularly true in the field of the social perception of the image of Japan. But more specifically, it can be argued that the image of Japan both in Russian literature and society coincides with an exotic “Other” at times perceived positively, and other times negatively, based on the historical, political, and cultural background. The increasing Russian interest transformed this exotic “Other” into a familiar “Other”, nonetheless not free from categorization, that is the above mentioned contemporary associations. Hence, even if Japan has become “familiar” in a sense, it is indeed still perceived as “Other”. The sense of familiarity lies only in the vast amount of information, in the acquaintance with Japanese products, and in the fact that Japan is no longer perceived as completely Eastern, but more similar to the West in terms of economic, political and social structure.

The series at issue consists of 17 works published between 1998 and 2018, the novels are historical *detektivy*, namely Russian detective fiction, since the setting of the story goes from 1876 to 1921. The hero, Erast Fandorin, is a reference to famous literary heroes but is addressed with irony by his creator, following the norms of Postmodernism. Like the famous detective Sherlock Holmes, he is a brilliant individual, but his moral code is that of a Japanese samurai and his combat skills resemble that of a manga character. He uses the deductive method to solve mysteries, alongside his loyal Japanese valet Masa, an ex-member of the yakuza, the Japanese mafia. Fandorin is a faithful believer of the Hindu doctrine of reincarnation, which deeply influences his behaviour. He is apparently invincible

and capable of anything, but the author is deeply ironic, paradoxically depicting him as quasi-superhuman but inclined to failure concerning crucial circumstances. On the other hand, Masa possesses all the distinguishing features of the Japanese people since he believes in friendship, and abnegation, is extremely stubborn [Акунин 2011: 6], and above all contributes a lot to shaping the image of Japan in the works at issue. These striking contradictions and the abundance of literary clichés filled with irony make Fandorin and Masa astonishingly goofy heroes.

The main feature of the series consists in its intertextual narrative structure, which includes quotations, references, and allusions to Russian classical literature, foreign literatures and cultures, and in its reworking of literary topos, prototypes, and genres. These references intersect and interact to create a narrative essentially based on intertextuality, therefore this genre fits perfectly with this kind of narrative structure, since the reader, together with the detective/protagonist, carries out his investigation in search of the culprit, interpreting the clues that the author provides as the story develops. Hence Akunin's prose is symptomatic of the Post-modernist technique of the game between author and reader, since the first leads the latter to carry out a double investigation: one committed to the search for the culprit, the other to the identification of literary references. Thus, this literary material seems to lose its original meaning to meet the narrative needs of the author, so that he can play with literature and his readers, and experiment with the various sub-genres of the detektiv. In these experiments, he mixes altogether different literary genres, plots, and allusions, and he goes so far in this game, that even the postmodernist techniques become a quotation in the capable hands of Boris Akunin.

In the works at issue, the image of Japan develops and takes part in the narrative based on Fandorin's knowledge about Japan, therefore the service as a Russian diplomat in Japan marks the *deus ex machina* of this image built upon realia and references to Japanese culture and literature. To define which type of image of Japan emerges from Akunin's novels, it was decided to divide the more representative references that outline this image into three different

categories that serve different means in the narrative structure of the works at issue.

1. Japanese spiritual sphere and spiritual practices: these references serve to build the image of an intercultural hero. For instance, the Buddhist concept of karma³ is a constant element during the adventures of Fandorin because it not only influences his behaviour but also shifts the balance in his favour in the most perilous and decisive circumstances, allowing him to always escape death, therefore creating comical situations, ironically depicted by the author.

In the novel “Almaznaya kolesnitsa” [Акунин 2011], Buddhism acquires a key role in the understanding of the events that occur in the plot and defines the general behavior not only of Fandorin but also of the villains of the novel. “Almaznaya kolesnitsa”, Kongōjō in Japanese (lit. the “Diamond Chariot”), is indeed a reference to the “Diamond Vehicle”, which constitutes a branch of the Buddhist doctrine, the others are known as the “Great Vehicle⁴” and the “Little Vehicle⁵”. At the end of the novel, it becomes clear, that the actions of the villains and of Fandorin’s are inspired by the “Way of the Diamond Chariot”, which is the path to enlightenment that involves understanding the rules of the world, especially those of evil, because any action, even the most aberrant, is accepted, if necessary to get on the “Diamond Chariot”.

Spiritual practices occur frequently and are accurately depicted because they are part of Fandorin’s intercultural identity. By virtue of his multifaceted attributes, he believes in and practices with diligence these rituals to achieve spiritual harmony. These foreign practices entangle with Fandorin’s Russian identity, making him a referent of both cultures and an intercultural character.

³ Ancient Indian concept that refers to an action, work, or deed, and its effect or consequences.

⁴ Also known as Mahāyāna Buddhism, the foundation of its teachings is the idea that salvation is accessible to anyone.

⁵ Initially known as Hīnayāna Buddhism, later Theravāda, is the most conservative branch of Buddhism; it requires the strict observance of an ascetic lifestyle.

2. The Japanese way of thinking and acting: the Japanese characters, above all Masa, serve to depict Japanese behaviour in accordance with their culture and values. In accordance with Lotman's studies about the semiotic concepts of "shame" and "fear", Japanese culture appears to be based on the concept of "shame". Hence, if culture is a system that influences social behaviour, in Japanese society the strongest moral deterrent in their cultural perspective are exactly the concepts of "shame" and "honour". For the Japanese, acting shamefully means to stain not only their honour but also the honour of their family and their country. The interesting element that arises from the works at issue is the contrast between what is intended to be shameful behaviour by European culture and by Japanese culture. This contrast allows the author to point out the peculiarities of Japanese culture, but also to create comic scenes due to the recurring misunderstandings between characters.

Another concept expressed in the novels is the doctrine of bushido, literally the way of the warrior, the moral code strictly followed by every samurai and by Fandorin. It defines man's way of life and behaviour, while the violation of the samurai's code brings insufferable shame and the only way to atone for it is seppuku, the ritual suicide. Hence, the moral perception of suicide in Japan is completely different from the European Christian-oriented mentality that perceives it as a sin. According to Japanese culture, the ideal death is achieved by preserving honour, for which a man is willing to sacrifice his own life without hesitation. Accordingly, in the samurai's mindset, suicide is considered an honourable death.

3. References to Japanese literature: in his playful and experimental attitude towards literature, the author uses literary references and allusions to play with his readers, or as a narrative structure for his works, or again blends different literary genres altogether.

The novel "Almaznaya kolesnitsa" recreates the structure of a haiku, which represents the narrative core and the key to the reading of the novel. Both in its structure and in its content, it should be read and interpreted as a haiku. In the brevity of its three verses, it conceals an extremely profound meaning, an image only outlined, that leaves the rest to the imagination. Through his work, Akunin

has thus succeeded in recreating the main characteristic of this poetic genre: the effort of thought. He plays with his readers, inviting them to question and analyse what is not explicitly said, but which is hidden between the narrative, and which constitutes an answer to all the mysteries of the novel. The haiku is therefore the semantic synthesis and, at the same time, the innovative and characteristic element of this novel.

The play “In’ i Yan” [Акунин 2006] is entirely structured following the homonymous Taoist concepts⁶ and it is constituted by two versions, titled White Version and Black Version, that differ based on the culprit of the crime. In this investigation, the mystery revolves around several murders linked to a Japanese magical fan that represents the opposition between Yin and Yang. In following the Taoism philosophy and the concepts of Yin and Yang, that represent the universal balance between all opposites, even if in the two versions of the play the culprit and the motive differ, Akunin’s goal is to portray the evil that emerge from losing the balance between Yin and Yang. Here, the Japanese fan and the Taoist philosophy constitute, as in the case of “Almaznaya kolesnitsa”, the narrative structure of the work, a way to play with literature and genres.

In the works at issue, through the depiction of situations of misunderstanding between the two cultures, the author does not aim to make them act as enemies, on the contrary, they lead the reader to question the concept of cultural identity, because they act as a vector of generation of the mechanism of self-definition and self-awareness. The two cultures are in a constant dialogue that overcomes the semiotic barriers that separate them through the character of Fandorin, who acts as a semiotic space in which this dialogue takes place. Therefore, he is the connotative element of the series, while the intertextual narrative structure allows not only to talk about

⁶ Yin and Yang are fundamental concepts in Chinese philosophy and cosmology, representing complementary forces that interact to create balance and harmony in the universe. Yin symbolizes qualities such as darkness, passivity, femininity, and receptiveness. It is often associated with the moon, cold, and water. Yang represents light, activity, masculinity, and assertiveness. It is linked to the sun, warmth, and fire.

Japan and Japanese culture but also to be able to see the encounter between different cultures and how they interact. The “offspring” of these intercultural encounters participate in the process of building an intercultural identity incarnated by the character of Fandorin.

Akunin’s image of Japan is homogeneous by subject but heterogeneous in its specificity because it addresses many aspects of the “world Japan”, and it takes part in a broader context, that is the literary prose of Boris Akunin. This prose, as an interpreter of a “non-Russian” culture, manages to overcome the formal boundaries between states or rather, by virtue of its themes, between cultures. The author thus acquires the role of mediator, interpreter, and translator of two different mentalities, his “own” mentality, and the mentality of the “other”. This role is particularly peculiar if we think that the author is Georgian but writes in Russian and refers to a third culture, that of Japan.

In conclusion, the image of Japan provided by the series *Adventures of Erast Fandorin* is not just the author’s way of expressing his fascination for the Country of the Rising Sun since Čchartišvili was a translator of Japanese literature or an innuendo to the New Age taste for Asian culture. This series allows us to study and analyse an example of a depiction of another culture, in this case specifically the Japanese culture, in the field of contemporary Russian literature. This, together with his ability to enchant his readers with his sublime depiction of the image of the Country of the Rising Sun represents without doubts Akunin’s greatest outcome.

REFERENCES

- Акунин 2006: *Акунин Б.* [Чхартишвили Г. Ш.]. *Инь и Ян*. М., 2006.
Акунин 2011: *Акунин Б.* [Чхартишвили Г. Ш.]. *Алмазная колесница*. М., 2011.
Любимова 2020: *Любимова Н. С.* Образ Японии и России — старые элементы в новом оформлении // *Вестник антропологии*. 2020. № 51 (3). С. 153–167.

НОВЫЕ ВЕНГЕРСКИЕ ПЕРЕВОДЫ РОМАНОВ Л. Н. ТОЛСТОГО

Марк Мурани
(Будапешт)

В 2020-х гг. началась новая эпоха в истории рецепции произведений Л. Н. Толстого в Венгрии. Знаковым событием этого периода стал выход нового перевода романа «Анна Каренина»¹, выпущенного в ноябре 2021 г. под эгидой издательства “Európa”. Через год, 6 декабря 2022 г., издательство “21. Század”² выпустило новую версию романа «Война и мир»³, а еще через год, 21 ноября 2023 г., благодаря тому же издательству вышел в свет новый перевод «Воскресения»⁴. Три новых перевода были выполнены одним и тем же переводчиком, Ласло Д. Хорватом⁵, что является уникальным не только в Венгрии, но и на мировом уровне: по словам Д. Хорвата, подобное достижение удалось кроме него только английским переводчикам, супругам Моуд⁶ [Mátraházi].

В предлагаемой статье делается попытка ответить на вопрос, в чем состоит новизна переводов Ласло Д. Хорвата по сравнению с предыдущими венгерскими версиями романов Толстого. Предыдущий перевод «Войны и мира» создал Имре Макай⁷ (1954), «Анны Карениной» — Ласло Немет⁸ (1951),

¹ Венг. “Anna Karenyna”.

² «21-й век».

³ Венг. “Háború és béke”.

⁴ Венг. “Feltámadás”.

⁵ László Gy. Horváth (р. 1950), переводчик, редактор, писатель, эссеист.

⁶ Louise Maude (1855–1939) и Aylmer Maude (1858–1938).

⁷ Imre Makai (1920–1995), переводчик.

⁸ László Németh (1901–1975), писатель-романист, драматург, переводчик, эссеист. Один из самых значительных венгерских романистов XX века.

а «Воскресения» — Клара Сёллёши⁹ (тоже 1954). Все они были выпущены издательством “Új Magyar Könyvkiadó”¹⁰.

Вопросы о новизне текстовых вариантов Д. Хорвата особенно актуальны, поскольку предыдущие переводы названных произведений до сих пор ценятся и пользуются большой популярностью у венгерской читающей публики, и это подтверждается их многочисленными переизданиями («Войну и мир» Имре Макаи переиздали около тридцати раз, в последний раз в 2023 г.; «Анну Каренину» Ласло Немета — примерно сорок раз, в последний раз в 2017 г.; а «Воскресение» Клары Сёллёши — приблизительно двадцать раз, в последний раз в 2010 г.¹¹). Кроме того, они периодически подвергались редактированию, чтобы представить их читателям в актуализированной языковой форме.

Подробные ответы на указанные вопросы можно восстановить из интервью, взятых у Ласло Д. Хорвата. Из этих интервью мы узнаем не только о причинах считать повторный перевод необходимым, но и о том, в чем состоит различие переводческих принципов Д. Хорвата и его предшественников.

В упомянутых интервью Д. Хорват приводит пять основных аргументов в пользу повторного перевода классических произведений. Во-первых, язык со временем претерпевает изменения, и перевод, выполненный несколько десятилетий назад, может казаться устаревшим. Естественно, это относится не только к переводам, но и к оригиналам, однако Д. Хорват обращает внимание на то, что у современных русских читателей чтение и понимание текстов Толстого не вызывает никаких проблем, в отличие от венгерских читателей, у которых возникают сложности с пониманием венгерских романов, написанных 100–150 лет назад. Причина этого в том, что в венгерском языке за это время прошли более значительные изменения, чем

⁹ Klára Szöllősy (1913–1970), одна из самых известных и признанных венгерских переводчиц. Она была специалистом и устного, и письменного перевода.

¹⁰ «Новое венгерское издательство».

¹¹ Данные взяты из базы данных Венгерской государственной библиотеки им. Ф. Сечени (Országos Széchényi Könyvtár): oszk.hu (18.11.2024).

в русском [Élő]. Во-вторых, меняются и принципы перевода. Примером этого служит подход Имре Макай к переводу романа «Война и мир», в котором он разделял длинные предложения Толстого на более короткие фразы [Ibid.]. Примечательно, что этот аспект его стратегии не подвергался критике, а сам перевод долгое время считался образцовым [Szöllősy]. Однако, по мнению Ласло Д. Хорвата, такой прием в сегодняшней переводческой практике уже считается отклонением от оригинала. Он связывает такое решение с культурно-политическими принципами пятидесятых годов и неким просветительским замыслом:

Я думаю, это было в воздухе времени или даже было требованием, поставленным издателями: давайте воспитывать людей, дадим им в руки классические произведения, но так, чтобы они поняли их. Сделаем предложения легкими для усвоения¹² [Jánossy].

В-третьих, исходные русские стандартные издания тоже время от времени редактируются [Élő; Szócs; Rác]. Д. Хорват подчеркивает важность этого обстоятельства, утверждая, что самое актуальное издание собрания сочинений Толстого (1978–1985) и предыдущее, юбилейное собрание сочинений (1928–1958) содержат по романам до тысячи различий¹³. Они обусловлены тем, что в юбилейное собрание сочинений были включены текстовые варианты, в которые вошли не всегда проверенные и одобренные Толстым изменения (предпринятые, в первую очередь, женой писателя, Софьей Андреевной, и разными редакторами). Собрание же 1978–1985 г., которое стало источником переводов Д. Хорвата, содержит восстановленные тексты, более достоверно отражающие намерения автора. Естественно, это можно считать одной из важнейших новаций переводов Д. Хорвата [Élő; Rác].

¹² Все переводы из интервью с Д. Хорватом на русский язык сделаны мной. — М. М.

¹³ Стоит отметить, что с 2000 г. выходит в России новое собрание сочинений Толстого, значит, существует еще более актуальное издание его произведений.

В-четвертых, важна и квалификация, подготовка и компетентность переводчика. Об этом говорил не только сам Д. Хорват, но и его критики. Примером может служить предыдущий перевод «Анны Карениной» Ласло Немета, который был положительно оценен критиками после публикации, однако современные исследователи обнаруживают в нем не только устаревший стиль и множество неудачно переведенных предложений, но и значительные фактические неточности, которые могли быть обусловлены недостаточным знанием русского языка и культуры переводчика [Gyürky 2021; Balogh 2022] (сам Ласло Немет признавался, что научился русскому при чтении «Анны Карениной» [Németh: 99]).

В-пятых, перевод какого-либо произведения может появиться, когда то или иное издательство хочет выпустить собственный перевод, чтобы укрепить этим свою конкурентоспособность на книжном рынке [Élő]. Следует упомянуть, что по словам Д. Хорвата, в наши дни венгерские издательские предприятия могут себе это позволить очень ограниченно [Rác].

Перед рассмотрением рецептов новых переводов важно представить принципы, на которые Д. Хорват опирался при переводе толстовских текстов.

В свете названных причин появления новых переводов может показаться странным, что Д. Хорват не стремился к смене предыдущих переводов. Он отметил в одном интервью, задолго до создания его новых переводов, что «Война и мир» Макаи и «Анна Каренина» Немета благодаря их популярности и добросовестным редакторским переработкам еще долго будут занимать место на полках книжных магазинов [Osztoivits]. Цель Д. Хорвата заключалась в том, чтобы предложить читателям новые версии текстов, которые могли бы сосуществовать с выполненными ранее переводами. Иными словами, его задача состояла не в том, чтобы превзойти предшественников, а в том, чтобы создать такие переводы, которые отражали бы его эрудицию [Gyürky 2021]. Основным критерием для него было стремление к долговечности:

Моей целью было сделать язык Толстого современным. Это означает, что перевод должен сохранять актуальность как можно дольше, избегая использования модных выражений или сленга, характерных для времени его создания [Varga].

Он считает, что каждое произведение в момент своего появления было новым, и поскольку невозможно заново создать язык определенной эпохи, задача переводчика — восстановить впечатление новизны. На его взгляд, современность языка Толстого проявляется прежде всего в диалогах, где особенно заметно, насколько мало изменился русский язык за прошедшие десятилетия [Szöcs].

Д. Хорват, кроме этого, демонстрирует глубокое понимание стилистики Толстого и объясняет, почему с сегодняшней точки зрения предыдущие переводчики передавали его не вполне верно:

Толстой <...> не боится монотонности. Он навязчиво повторяет, разъясняет: если необходимо употребить одно и то же слово десять раз в одном абзаце, он сделает это десять раз. Однако ранние переводчики, руководствуясь какими-то неправильно понятыми стилистическими принципами, сглаживали эти повторения, заменяли их синонимами, и пытались «улучшить» тексты — другими словами, искажали, приукрашивали их. Между тем, если бы Толстой хотел создавать красивые, поэтичные тексты, он сделал бы это с легкостью: возьмем, например, <в «Анне Карениной»> сцену скачек, бал или часть перед трагедией [Gyürky 2021].

Из слов Д. Хорвата выясняется, что он действительно совсем по-другому понимает категорию верности, чем его предшественники — в центре его внимания находится не читатель, а сам текст. Иными словами, он отдает предпочтение принципу форенизации перед принципом доместикации [Venuti: 20].

Далее кратко рассматривается первоначальное восприятие упомянутых новых переводов.

Потребность в новой венгерской версии «Анны Карениной», как уже отмечалось выше, была большой, поскольку перевод Ласло Немета уже устарел и содержал много ошибок, несмотря

на добросовестную редакторскую правку. По мнению рецензентов, новая версия устраняет все эти проблемы [Gyürky 2021; Balogh 2022]. В рецензиях подчеркивается, что впервые в истории перевода романа мы видим фамилию главной героини в форме, которая соответствует оригинальному русскому произношению, “Anna Karenina”. Эта перемена в переводе считается революционной [Gyürky 2021; Balogh 2022], однако самому Д. Хорвату непонятно, почему издатели сохраняли раннюю форму “Karenina” (через “n”, без смягчения), «возможно, из-за неправильно понятого почтения к традиции» [Élő]. Помимо этого, Д. Хорват обращает внимание на текстуальные отличия предыдущих и современных русских изданий «Анны Карениной»: например, в более раннем издании отсутствует эпизод, в котором Облонский, изменивший жене, вспоминает о своей первой измене, случившейся несколько лет назад. Тогда он еще мог сожалеть о содеянном, тогда как нынешняя измена уже не вызывает у него угрызений совести. Новый перевод, естественно, включает и эту важную часть описания Облонского [Ibid.].

Критики также отметили, что Д. Хорват уделил особое внимание передаче особенностей романной поэтики. Ярким примером этого является перевод имен животных: так, кличка собаки Ласка превращается в “Menyét”, т. е. переводится буквально *ласка*. Этот подход позволяет венгерским читателям сразу понять характер животного, в отличие от простого транскрибирования имени (“Laszka”) в предыдущих переводах романа. К тому же, кличка лошади Вронского Фру-Фру в этой версии пишется “Froufrou”, во французском написании (а не “Frufru”, как было в более ранних переводах), что указывает на героиню французской драмы по имени Фру-Фру, судьба которой сходна с судьбой Анны. Таким образом, смерть героини у Толстого предвещают не только гибель лошади, но и ее кличка [Gyürky 2021]. В примечаниях к переводу указывается на подобные ассоциации, там можно найти и объяснение клички Фру-Фру.

Новая версия перевода «Анны Карениной» была высоко оценена, что подтверждает выпуск второго его издания спустя

два года после первого. Кроме того, она вышла и в формате электронной книги¹⁴.

Новый перевод «Войны и мира» вызвал огромный интерес в прессе. Это, с одной стороны, объясняется популярностью самого романа, а с другой стороны — тем, что, по мнению рецензентов, перевод приобрел особую актуальность в свете войны России в Украине. Во многих интервью Д. Хорвата спрашивали, было ли осознанным решение выпустить новый перевод во время войны, однако этот вопрос не имеет основания, поскольку договор о переводе был заключен с издательством “21. Század” еще в 2020 г., а работа над переводом началась в январе 2021 г., задолго до начала полномасштабного вторжения; см., напр.: [Élő; Szócs].

Интересно, что одновременно с выпуском нового перевода «Войны и мира» конкурирующее издательство “Európa” переиздало отредактированный в 2013 г. самим Д. Хорватом перевод Макаи. Публицисты предполагали, что “Európa” намеренно пыталась отвлечь внимание от нового перевода, что могло нанести ущерб издательству “21. Század”. В ответ “Európa” заявила, что переиздание романа было запланировано заранее, но его выпуск пришлось отложить из-за нехватки бумаги. Кроме того, в издательстве подчеркнули, что не видят ничего плохого в одновременном существовании на книжном рынке нескольких переводов одного и того же произведения, как это уже давно принято в Венгрии в случае других зарубежных авторов [Molnár]. Этот спор наглядно демонстрирует высокий интерес к новому переводу «Войны и мира».

Критики выделяют две отличительные особенности «Войны и мира» по сравнению с предыдущей версией: во-первых, исключение длинных французских диалогов и писем из основного текста — мы видим лишь пояснения «сказал по-французски», «спросил по-французски» и т. д. (в переводе Макаи, напротив,

¹⁴ В венгерской издательской практике перестало быть обязательным указание тиража. Более того, на мой запрос о тиражах «Анны Карениной» сотрудники издательства “Európa” ответили, что эта информация не является публичной.

эти фрагменты сохранялись на французском языке, а их переводы размещались в сносках, что соответствовало традиционной практике перевода романа). Д. Хорват объясняет, что перевод французских отрывков на целевой язык вовсе не является новаторством, так как первый признанный критикой венгерский переводчик романа Дежё Амброзович¹⁵ поступил таким же образом. Более того, сам Толстой давал разрешение на подобный перевод Л. и А. Моудам [Varga], которые были упомянуты выше. Во-вторых, в отличие от Макаи, Д. Хорват не делил длинные предложения Толстого, а сохранял их синтаксическую целостность. По мнению Д. Хорвата, передачу этой стилистической черты Толстого на венгерском языке осложняет использование бесконечно расширяемых, отложенных определительных и обстоятельственных конструкций, а также накопление придаточных подчиненных предложений [Jánosy; Bolla; Szócs]. Такие конструкции не характерны для венгерского синтаксиса; но, по мнению Д. Хорвата, они вполне возможны [Jánosy]. Он утверждает, что если у Толстого длина предложения — страница, то и у него тоже [Élő; Varga; Jankovics].

В целом критика оценила новый перевод «Войны и мира» положительно. Книга пользуется популярностью у читателей, что подтверждается выпуском второго издания, как это было с новой версией «Анны Карениной». Однако следует отметить, что первое издание было выпущено тиражом всего в 1 500 экземпляров, а второе — в 3 000¹⁶ (для сравнения: в 1951 г. тираж первого издания «Анны Карениной» составил 10 200 экземпляров). Кроме того, в отличие от новой версии «Анны Карениной», новый перевод «Войны и мира» недоступен в электронном формате, что ограничивает его доступность.

Наконец, о «Воскресении»: по словам Д. Хорвата, этот роман особенно нуждался в новом переводе, потому что публикуемая ныне редакция романа во многом отличается от предыдущей: напр., перенесены некоторые главы, изменен их порядок, присутствуют фрагменты, которых не было в прежних изданиях, и

¹⁵ Dezső Ambrozovics (1864–1919), переводчик, писатель, публицист.

¹⁶ Издательство “21. Század” предоставило эти данные по моей просьбе.

наоборот [Élő; Rác]. Более того, Д. Хорват отмечает, что Клара Сёллэши в своих переводах стремилась к стилистическому улучшению оригинальных текстов, поэтому, по его мнению, ее переводы оказываются «очень красивы <...>, но не всегда точны» [Rác]. В рецензиях на новый перевод «Воскресения» обычно подчеркивается уникальное достижение Д. Хорвата, который перевел все три великих романа Толстого [Gyürky 2024; Balogh 2024; Rác]. При этом оценки собственно перевода также положительны: например, один из критиков особенно отмечает точность передачи юридического языка и выбранный более удачно, чем у Сёллэши, тон в переводе речи крестьян [Gyürky 2024].

«Воскресение» было издано тиражом 3 000 экземпляров¹⁷, и, подобно «Войне и миру», осталось недоступным в электронном виде.

Подводя итоги, можно сказать, что Ласло Д. Хорват в своих переводах стремился к максимально точному воспроизведению стиля Толстого с учетом современных принципов переводоведения, даже когда сталкивался с длинными предложениями, трудно передаваемыми на венгерском языке, которые его предшественники разбивали на части для лучшего понимания. Переводы толстовских романов Д. Хорвата отличаются от предшествующих тем, что звучат естественно на современном венгерском языке, а также основываются на более современных русских изданиях, в которых сняты изменения, внесенные в текст романов после смерти писателя. В этом заключаются основные новации Д. Хорвата как переводчика Толстого. Критики и читатели воспринимают новые переводы положительно.

ЛИТЕРАТУРА

Balogh 2022: *Balogh E. ... a maga módján boldogtalan* // *Népszava*. 2022. jan. 17. https://nepszava.hu/3143491_a-maga-modjan-boldogtalan (18.11.2024).

¹⁷ Данные от издательства.

- Balogh 2024: *Balogh E.* Három Tolsztoj-nagyregényt fordította újra négy év alatt Gy. Horváth László // Népszava. 2024. jan. 14. https://nepszava.hu/3221799_harom-tolsztoj-nagyregenynt-forditotta-ujra-negy-ev-alatt-gy-horvath-laszlo (18.11.2024).
- Bolla: *Bolla Á.* Álmodik-e a fordító képzeletbeli oroszokkal? // Magyar Narancs. 2023. márc. 15. <https://magyarnarancs.hu/sorkoz/almodik-e-a-fordito-kepzeletbeli-oroszokkal-257017> (18.11.2024).
- Élő: *Élő A.* “Tolsztoj gyűlöli a nagy ember, a hős fogalmát” – hetven év után elkészült a Háború és béke új fordítása // Válasz Online. 2023. jan. 27. <https://www.valaszonline.hu/2023/01/27/haboru-es-beke-uj-forditas-gy-horvath-laszlo-orosz-irodalom/> (18.11.2024).
- Gyürky 2021: *Gyürky K.* “Olyan legyen, amilyenek én akarom és tudom megcsinálni” (beszélgetés Gy. Horváth Lászlóval az Anna Karenyina újrafordításáról) // 1749. 2021. nov. 20. <https://1749.hu/flow/interju/olyan-legyen-amilyenek-en-akarom-es-tudom-megcsinalni-beszelgetes-gy-horvath-laszloval-az-anna-karenyina-uj-forditasarol.html> (18.11.2024).
- Gyürky 2024: *Gyürky K.* “Tolsztoj műveiben csak dúskálni lehet” (Beszélgetés Gy. Horváth Lászlóval a Feltámadás újrafordításáról) // 1749. 2024. feb. 3. <https://1749.hu/flow/interju/tolsztoj-muveiben-csak-duskalni-lehet-beszelgetes-gy-horvath-laszloval-a-feltamadas-cimu-tolsztoj-regeny-ujraforditasarol.html> (18.11.2024).
- Jankovics: *Jankovics M.* A Háború és béke minden figurája kortalanul eleven, de a mostani orosz háborúhoz semmi köze // 24.hu. 2023. máj. 28. <https://24.hu/kultura/2023/05/28/haboru-es-beke-uj-forditas-gy-horvath-laszlo-interju-tolsztoj-irodalom-haboru-oroszorszag/> (18.11.2024).
- Jánossy: *Jánossy L.* Gy. Horváth László: A szerző nagy gonddal komponált mondatait fordítjuk // Litera. 2023. feb. 2. <https://litera.hu/magazin/interju/gy-horvath-laszlo-a-szerzo-nagy-gonddal-komponalt-mondatait-forditjuk.html> (18.11.2024).
- Mátraházi: *Mátraházi Zs.* Lev Tolsztoj: Háború és béke // HVG. 2023. jún. 13. https://m.hvg.hu/360/hetilap360/2023/28/20232812szellem_plusz1 (18.11.2024).
- Molnár: *Molnár Z.* Háború és béke: kanyarban előzte meg az új fordítást az Európa. kiakadtak a kiadóra // Kreatív. 2023. feb. 17. <https://kreativ.hu/cikk/haboru-es-beke-21-szazad-europa-kiado> (18.11.2024).

- Németh: *Németh L.* Tolsztoj inasaként // Nagyvilág. 1956. Vol. 1. № 1. P. 99–112.
- Osztoivits: *Osztoivits Á.* Mire jó könyveket újrafordítani? // Válasz. 2018. júl. 10.
<https://web.archive.org/web/20180710195709/http://valasz.hu/kultura/mire-jo-konyveket-ujraforditani-129065> (18.11.2024).
- Rác: *Rác A.* Újrafordított Feltámadás: mementőként is olvasnunk kell az ilyen műveket // Telex. 2023. dec. 3.
<https://telex.hu/kult/2023/12/03/tolsztoj-feltamadas-regeny-gy-horvath-laszlo-muforditas> (18.11.2024).
- Szőcs: *Szőcs L.* Az orosz nyelv keveset változott Tolsztoj óta // Magyar Nemzet. 2023. jan. 28.
<https://magyarnemzet.hu/lugas-rovat/2023/01/az-orosz-nyelv-keveset-valtozott-tolsztoj-ota> (18.11.2024).
- Szóllósy: *Szóllósy K.* A “Háború és béke” új fordításáról // Csillag. 1955. Vol. 9. № 3. P. 686–688.
- Varga: *Varga B.* “Korszerűvé szerettem volna tenni Tolsztoj nyelvezetét” – Gy. Horváth László a Háború és béke új fordításáról // Fidelio. 2023. jan. 27.
<https://fidelio.hu/konyv/korszeruve-szerettem-volna-tenni-tolsztoj-nyelvezetet-gy-horvath-laszlo-a-haboru-es-beke-uj-forditasarol--177067.html> (18.11.2024).
- Venuti: *Venuti L.* The Translator’s Invisibility: A History of Translation. London; New York, 1995.

DISCOURSE ENCLITICS IN OLD CHURCH SLAVONIC: A COMPARISON WITH NEW TESTAMENT GREEK

Elia Calligari
(Pavia)

1. Introduction

The present work introduces a comparison between the P2 discourse enclitics of Old Church Slavonic and their Ancient Greek counterparts in the New Testament. The following subsections host a general taxonomy of enclitics and enclitic systems in the two languages while the second chapter will illustrate the materials and methods employed; the third section focuses on data analysis and comment; the fourth section highlights the theoretical implications of the findings.

1.1 Classification of enclitics

Enclitic particles are classified based on the relationship to their hosts, both phonological and syntactic. Relying on Klavans's terminology [Klavans], it is now customary to draw a distinction between the word that an enclitic particle attaches to prosodically, i.e. its phonological host, and the constituent it depends on grammatically, i.e. its syntactic host. Two types of enclitic particles are thus distinguished: word enclitics, for which phonological and syntactic hosts coincide, and P2 enclitics, which follow Wackernagel's Law [Wackernagel] and are thus placed in the second position of the clause (hence P2), where they are preceded by a phonological host that need not coincide with the syntactic one.

1.2 Enclitics in Ancient Greek

In Ancient Greek, clausal first position displays two possible actualisations: the first word, and the first constituent. It should be

noted, however, that such actualisations are not mutually exclusive and can coexist, thus giving rise to two different P2 positions, each filled by one or more enclitics [Luraghi 2013: 184–187; Luraghi 2014: 304–305]. Additionally, some clause-initial constituents may be extraposed from position count, as is the case of conjunctions and left-dislocated phrases. Such items are regarded as prosodically null and precede the true first-position constituent in the clause, which will serve as host for P2 enclitics [Luraghi 2013: 184–187]. Such property, combined with the coexistence of two P2 positions mentioned above, allows for a wide range of possible locations for enclitic particles, which is the result of the free, discourse-based organisation of Ancient Greek syntax.

The number of word enclitics in Ancient Greek is rather limited, the most frequent being the focalising particle *ge*. P2 enclitics, instead, are numerous and are generally grouped into two categories: discourse postpositive enclitics, which serve discourse functions, and enclitic pronouns. Among postpositive enclitics are various frequently occurring particles, which may feature conventional graphic stress, such as *dé*, *mén*, *toi*, *gár*, *nun* etc. [Luraghi 2014: 301–304]. Postpositive and pronominal enclitics, however, partly differ in their distribution. Since postpositive particles have the whole clause in their scope, they tend to climb up to the first P2 position available, i.e. after the first word. On the contrary, pronominal enclitics must be placed after the first whole constituent because their scope is narrower than that of postpositive enclitics and consists in a nominal or verbal phrase. Diachronically, pronominal enclitics also display a trend towards word-enclitic status in that they gradually detach from P2 position, attaching instead to their nominal or verbal heads [Luraghi 2013: 187–188; Luraghi 2014: 304–306].

1.3 Enclitics in Old Church Slavonic

A thorough description of enclitics in old Slavic languages, which are far less numerous than in Greek, is provided by Zaliznjak [Зализняк], whose analysis focuses on Old Russian enclitics in contrast with their Old Church Slavonic equivalents. Later, the distribution

of Old Church Slavonic enclitics was presented by Zimmerling & Kosta [Zimmerling & Kosta] in formal terms along with the properties of enclitic systems of all Slavic languages.

Following Zaliznjak [Зализняк: 28–37], Old Church Slavonic enclitics can be classified according to their degree of obedience to Wackernagel’s Law, thus distinguishing: discourse particles, i.e. *же*, *бо*, and *ли*, which are categorised as fully-fledged P2 enclitics; present tense forms of *быти* ‘to be’, which function as copula or auxiliary verbs and are classified as word enclitics; dative and accusative forms of personal pronouns, which display a hybrid pattern and can behave as P2 or word enclitics. Notably, dative pronouns are restricted to a word-enclitic pattern when used in possessive contexts [Ibid.: 35]. As regards accusative pronouns, instead, they are observed to bear stress in specific contexts, that is occurrences in which they serve as phonological hosts for (proclitic) prepositions or other P2 enclitics [Ibid.: 36–37]. Subsequently, the grammaticalization of animacy and the parallel development of the genitive case at the expense of the accusative with animated referents led accusative pronominal forms to acquire an exclusively enclitic status [Marcialis: 147].

2. Materials and methods

This work carries out a quantitative and qualitative analysis of the distribution of the Old Church Slavonic enclitics *же*, *бо* and *ли* through a systematic comparison with their Greek equivalents in the Gospel of Matthew. The Old Church Slavonic translation chosen for the Gospel is the one attested by *Codex Marianus*, fourfold Gospel manuscript dating back to early XI century AD and hosting a translation of the Gospel of Matthew starting from Mt. 5.24.

The comparative work between the two texts was carried out on the Syntacticus website [Syntacticus], which allows for the query of several treebanks of ancient Indo-European languages. More specifically, *Codex Marianus* and its aligned Greek text are available as part of the treebank PROIEL [Haug & Jøhndal].

3. Results and analysis

3.1 Particle же

Же is the most frequent discourse particle, amounting to 365 occurrences in the relevant section of *Codex Marianus*. It always obeys Wackernagel’s Law and in ca. 90% occurrences it corresponds to the Greek postpositive enclitic *dè* ‘though, and’, as shown in (1) and (2). All the examples provided in this section consist of glossed Old Church Slavonic text in Cyrillic paired with its glossed Greek equivalent in Latin transliteration and followed by its English translation.

- (1) дру҃гыи же отъ оученикъ рече емоу
 other:NOM.SG.M PTC from disciple(M):GEN.PL say:AOR.3SG 3SG.DAT.M
- héteros* *dè* *tôn* *mathētôn* *eípen* *autô*
 other:NOM.SG.M PTC ART.GEN.PL.M disciple(M):GEN.PL say:AOR.3SG 3SG.DAT.M

‘Another disciple said to him’ (Mt. 8.21)

- (2) по мнозѣхъ же врѣменехъ приде гѣь
 after much:LOC.PL.N PTC time(N):LOC.PL come:AOR.3SG master(M):NOM
- рабѣ
 slave(M):GEN.PL DEM.GEN.PL.M
- metà* *dè* *polùn* *chrónon* *érchetai* *ho*
 after PTC much:ACC. time(M):ACC come:PRS.3SG ART.NOM.M
- kúrios* *tôn* *doulôn* *ekéinôn*
 master(M):NOM ART.GEN.PL.M slave(M):GEN.PL DEM.GEN.PL.M

‘After a long time the master of those servants returned’ (Mt. 25.19)

From ex. (2) it can be noticed that, unlike Greek *dè*, the particle *же* cannot interpose between a preposition and the noun it governs. Such behaviour is by no means limited to the above example and is recorded in the present dataset whenever *же* combines with a clause-initial prepositional phrase. Therefore, it is possible to state in general terms that in Old Church Slavonic a P2 enclitic particle cannot break phonological words consisting of a preposition and its dependent noun, thus confirming Zaliznjak’s [Зализняк: 75] and Di Manno’s [Ди Манно: 134] observations. A possible explanation may lie in the twofold bond obtaining between a preposition and its governed noun, which is both prosodical and syntactic. On the

particles in the two languages depends on their opposite clitic properties.

- | | | | | | |
|-----|---|---|---------------------------|------------------------------|-----------------------------|
| (6) | отвѣштавъше
answer:PTCP.PST.NOM.PL.M | же
PTC | и҃сви
Jesus(M):DAT | рѣша
say:AOR.3PL | |
| | <i>kai</i>
and | <i>apokrihéntes</i>
answer:PTCP.AOR.NOM.PL.M | <i>tó</i>
ART.DAT.PL.M | <i>Iēsoú</i>
Jesus(M):DAT | <i>eípan</i>
say:AOR.3PL |

‘So they said to Jesus in reply’ (Mt. 21.27)

Finally, *же* occurs in combination with the neuter demonstrative pronoun *тъ* in the instrumental case to translate Greek subordinating conjunctions with consecutive value, as shown in (7).

- | | | | | | | |
|-----|--|------------------------------------|------------------------------|--------------------------------------|--------------------------|-------------------------|
| (7) | тѣмъ
DEM.INS.N
творити
do:INF | же
PTC | достойтъ
be.worth:PRS.3SG | въ
in | сѡботѣ
Sabbath(F):ACC | добро
well |
| | <i>hóste</i>
so.that | <i>éxestin</i>
be.worth:PRS.3SG | <i>toís</i>
ART.DAT.PL.N | <i>sábbasin</i>
Sabbath(N):DAT.PL | <i>kalós</i>
well | <i>poieîn</i>
do:INF |

‘Therefore it is lawful to do good on the Sabbath’ (Mt. 12.12)

3.2 Particle *бо*

The discourse particle *бо* displays 108 occurrences in the present dataset, all of which are found in P2; in ca. 89% cases, it translates the Greek discourse postpositional enclitic *gár* ‘indeed’, as in (8).

- | | | | | | |
|-----|---|-------------------|---------------------------|--------------------------|------------------------------------|
| (8) | бѣсте
COP.IPFV.3DU | бо
PTC | очи
eye(N):NOM.DU | имъ
3PL.DAT.PL | тажыцѣ
heavy:NOM.DU.N |
| | <i>ésan</i>
COP.IPFV.3PL
<i>bebarēménoi</i>
burden:PTCP.PRF.NOM.PL.M | <i>gár</i>
PTC | <i>autón</i>
3PL.GEN.M | <i>hoi</i>
ART.NOM.PL | <i>ophthalmoî</i>
eye(M):NOM.PL |

‘Because their eyes were heavy’ (Mt. 26.43)

The distributional restrictions described for *же* in §3.1 are also observed for *бо*, which cannot break preposition-noun sequences, as exemplified in (9).

- (9)

отъ	плода	бо	дрѣво	познано	
from	fruit(M):GEN	PTC	tree(N):NOM	recognise:PTCP.PST.PASS.NOM.N	
бѣдетъ					
COP.FUT.3SG					
<i>ek</i>	gār	<i>toŭ</i>	<i>karpoŭ</i>	<i>tò</i>	<i>dendron</i>
from	PTC	ART.GEN.M	fruit(N):GEN	ART.NOM.N	tree(N):NOM
<i>ginōsketai</i>					
recognise:PRS.PASS.3SG					

‘For a tree is recognized by its fruit’ (Mt. 12.33)

Additionally, an analogous phenomenon is recorded in cases like (10), in which the enclitic particle *бо* is not allowed to interpose between the initial cluster consisting of a (proclitic) negative particle and a verb.

- (10)

не	придѣ	бо	праведникъ	призывать
NEG	come:AOR.1SG	PTC	righteous(M): ACC.PL	call:SUPN
<i>ou</i>	gār	<i>ēlthon</i>	<i>kalēsai</i>	<i>dikaious</i>
NEG	PTC	come:AOR.1SG	call:AOR.INF	righteous:ACC.PL.M

‘For I have not come to call the righteous’ (Mt. 9.13)

In conclusion, *бо* is observed to occur as an alternative to *же* to translate the Greek discourse enclitic *dé*, as shown in (11).

- (11)

лихоє	бо	сеѣж	отъ	неприѣзни	єсть
excessive:NOM.N	PTC	DEM.GEN.DU.N	from	evil(F):GEN	COP.PRS.3SG
<i>tò</i>	dè	<i>perissòn</i>	<i>toútōn</i>	<i>ek</i>	<i>toŭ</i>
ART.NOM.N	PTC	excessive:NOM.N	DEM.GEN.PL.N	from	ART.GEN.M
<i>ponēroŭ</i>		<i>estin</i>			
bad:GEN.M		COP.PRS.3SG			

‘Anything beyond this comes from the evil one’ (Mt. 5.37)

3.3 Particle ли

Ли occurs 113 times in the dataset. Unlike the discourse particles analysed above, however, it displays different unrelated functions, not all of which align with the distribution of a P2 enclitic. As stated in Di Manno [Ди Манно: 136–137], *ли* indeed serves three functions: disjunctive conjunction, interrogative particle, and member of the complex conjunction *аиште ли* ‘if, whenever’.

The function of disjunctive conjunction, corresponding to Greek $\epsilon\acute{\iota}$ ‘or’, is found in 46% occurrences, in which case the particle behaves proclitically. In the role of interrogative particle (43% occurrences), instead, it can be classified as a standard P2 enclitic, whose function is the marking of interrogative force. Such discourse function, however, is not mirrored in Greek, which lacks question-marking enclitics. Both the interrogative and the disjunctive functions are exemplified in (12).

(12)	ты	<u>ли</u>	еси	градъи.	<u>ли</u>	иного
	2SG.NOM	Q	COP.PRS.2SG	arrive:PTCP.PRS.NOM.M	or	other:GEN.M
	чаемъ					
	wait.for:PRS.1PL					
	<i>sù</i>	<i>eì</i>	<i>hò</i>	<i>erchómenos</i>		$\epsilon\acute{\iota}$
	2SG.NOM	COP.PRS.2SG	ART.NOM.M	come:PTCP.PRS.MD.NOM.M		or
	<i>héteron</i>	<i>prosdokómen</i>				
	other:ACC.M	wait.for:PRS.1PL				

‘Are you the one who is to come, or should we expect someone else?’ (Mt. 11.3)

The complex subordinating conjunction *аиѹе ли* (11% occurrences) is used to introduce an if-clause, as in (13). According to Zaliznjak [Зализняк: 29], it should be regarded as a single word in Old Church Slavonic. On the other hand, it always occurs in first clausal position in all analysed instances, which does not allow it to be neatly classified as either a P2 enclitic or a word enclitic bound to the conjunction *аиѹе*.

(13)	аѹе	ли	же	не	бждеть	достоинъ
	if	PTC	PTC	NEG	COP.FUT.3SG	worthy:NOM.M
	<i>eàn</i>	<i>dè</i>	<i>mè</i>	<i>è</i>		<i>axía</i>
	if	PTC	NEG	COP.SBJV.PRS.3SG		worthy:NOM.F

‘If it [the home] is not [worthy]’ (Mt. 10.13)

In conclusion, the structure ‘не... ли’ deserves special attention. It is employed in the translation of all negative rhetoric questions introduced in the Greek text by the adverb *ouchí*. This is exemplified in (14), where both versions display a constituent that is fronted for pragmatic reasons and is thus skipped in position counting (as

indicated by “|” in the glossae). As can be seen from the Old Church Slavonic text, position counting starts from the proclitic negative particle *ne*, which introduces the focussed item of the rhetoric question in the same way as Greek *ouchi*. Said item, which is occupies the first position, is then followed by enclitic *nu*.

(14) <i>ι</i>	<i>сестры</i>	<i>его</i>		<i>не</i>	<i>вса</i>	<i>ли</i>	<i>въ</i>
and	sister(F):NOM.PL	3SG.GEN.M		NEG	all:NOM.PL.F	Q	in
<i>насъ</i>	<i>сѣтъ</i>						
1PL.LOC	COP.PRS.3PL						
<i>kai</i>	<i>hai</i>	<i>adelphai</i>	<i>autoū</i>		<i>ouchi</i>	<i>pāsai</i>	<i>pros</i>
and	ART.NOM.PL.F	sister(F):NOM.PL	3SG.GEN.SG.M		NEG	all:NOM.PL.F	by
<i>hēmās</i>	<i>eisin</i>						
1PL.ACC	COP.PRS.3PL						

‘Aren’t all his sisters with us?’ (Mt. 13.56)

4. Discussion and concluding remarks

In the present work, we presented the outcomes of a comparison between the systems of P2 discourse enclitics in Old Church Slavonic and Ancient Greek. It was shown that the discourse particles *же* and *бо* feature one preferred Greek equivalent respectively although their functions extend beyond a simple one-to-one correspondence. The analysis of their distribution has also served to outline a fundamental difference between Old Church Slavonic and Ancient Greek: in Old Church Slavonic no enclitic can break a phonological word consisting of syntactically and prosodically bound items while that is common in Ancient Greek. The discourse particle *nu*, instead, shows a peculiar properties: first, it lacks equivalents in Ancient Greek for what concerns its function of interrogative marker; second, it can occur as a proclitic particle serving as disjunctive conjunction.

In addition, it is worth noting that the language featuring stronger restrictions for clitic placement, i.e. Old Church Slavonic, is also the later attested language. The text considered is indeed taken from *Codex Marianus*, dating back to XI century AD, whereas the Greek text is dated to the end of the first century AD. Thus, such findings might speak in favour of the existing evidence on the increasing

configurationality of Indo-European languages, as argued by Hewson [Hewson].

On the other hand, the present analysis and the deriving results are to be treated carefully: the amount of data collected is not very extensive. Therefore, such findings would definitely benefit from a greater coverage of texts, possibly encompassing both translated and original ones. In specific, that would allow to disentangle language-specific features and source-language interference following Levshina's warnings [Levshina] about the reliability of parallel corpora like the one employed in this study.

ABBREVIATIONS

1 – first person, 2 – second person, 3 – third person, ACC – accusative, AOR – aorist, ART – article, COP – copula, DAT – dative, DEM – demonstrative, DU – dual, F – feminine, FUT – future, GEN – genitive, INF – infinitive, INS – instrumental, IPFV – imperfect(ive), LOC – locative, M – masculine, MD – middle, N – neuter, NEG – negation, NOM – nominative, PASS – passive, PL – plural, PRF – perfect, PRS – present, PST – past, PTC – (enclitic / proclitic) particle, PTCP – participle, Q – question particle, REFL – reflexive, SBJV – subjunctive, SUPN – supine.

REFERENCES

- Ди Манно: *Ди Манно А.* Закон Вакернагеля в старославянском языке // Друзья, слова, таблицы: сборник статей в честь 75-летия А. К. Поливановой / Под ред. А. В. Кейдана. М.; Екатеринбург, 2020. С. 132–142.
- Зализняк: *Зализняк А. А.* Древнерусские энклитики. М., 2008.
- Haug & Jøhndal: *Haug D. T. T. & Jøhndal M. L.* Creating a Parallel Treebank of the Old Indo-European Bible Translations // Proceedings of the Second Workshop on Language Technology for Cultural Heritage Data (LaTeCH 2008). Marrakech, 2008. P. 27–34.
- Hewson: *Hewson J.* The typological shift to configurational syntax in Indo-European languages // *Linguistic reconstruction and typology*. Berlin; New York, 1997. P. 123–132.
- Klavans: *Klavans J.* The independence of syntax and phonology in cliticization // *Language*. 1985. 61. P. 95–120.

- Levshina: *Levshina N.* Corpus-based typology: applications, challenges and some solutions // *Linguistic Typology*. 2021. 26 (1). P. 129–160.
- Luraghi 2013: *Luraghi S.* Clitics // *The Bloomsbury Companion to Syntax*. London; New York, 2013. P. 165–193.
- Luraghi 2014: *Luraghi S.* Clitics // *The Encyclopedia of Greek Language and Linguistics*. Leiden, 2014. P. 300–307.
- Marcialis: *Marcialis N.* Introduzione alla Lingua Paleoslava [Introduction to the Old Church Slavonic language]. Florence, 2007.
- Syntacticus: *Syntacticus: A treebank of early Indo-European languages*. <https://syntacticus.org/>
- Wackernagel: *Wackernagel J.* Über ein Gesetz der indogermanischen Wortstellung [On a law of Indo-European word order] // *Indogermanische Forschungen*. 1892. 1. S. 333–436.
- Zimmerling & Kosta: *Zimmerling A. & Kosta P.* Slavic clitics: a typology // *STUF – Language Typology and Universals*. 2013. 66 (2). P. 178–214.

ОТКЛОНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ В ВОСПРИЯТИИ
ОШИБКИ: КОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ
ДЕЙКТИЧЕСКИХ ГЛАГОЛОВ ДВИЖЕНИЯ.
НАБЛЮДЕНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ И
МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ НА МАТЕРИАЛЕ
РУССКОГО И ИТАЛЬЯНСКОГО ЯЗЫКОВ

Федерико Пикколо
(Палермо)

1. Русские глаголы движения в сравнении с итальянскими глаголами “andare – venire”: сопоставление дейксиса

Русские глаголы движения, соответствующие итальянским *andare* и *venire*, представляют значительную сложность для изучающих язык иностранцев. Объяснение их функционирования, действительно, не всегда может быть должным образом охвачено традиционным семантическим подходом. В рамках исключительно семантического анализа обобщения зачастую оказываются проблематичными.

Глаголы движения с приставкой *при-* (согласно терминологии Московской семантической школы) характеризуются обязательной семантической валентностью, указывающей на конечную точку. Е. В. Падучева [Падучева: 48] классифицирует их как латитивные глаголы. Однако такая классификация не полностью проясняет различие в употреблении этих глаголов и итальянского глагола *venire*, который также обладает валентностью, связанной с направленностью.

С дейктической точки зрения эти глаголы не являются полностью симметричными: они демонстрируют разные степени дейксиса, что объясняет различия в их функционировании в двух анализируемых языках. Так, в итальянском переводе чаще всего используются глаголы *arrivare* (пример 1) или

raggiungere (пример 2), которые семантически связаны с определенными коммуникативными контекстами:

- (1) Вскоре *пришла* Фаина, крепкая, как шелкунчик. / *Ben presto arrivò Faina, dura come uno schiaccianoci.*
- (2) Я поеду в Летний сад гулять, и ты можешь *прийти* туда.
Andrò al giardino e tu potrai raggiungermi lì.

В итоге анализ русских глаголов движения с приставкой *при-* и итальянских глаголов движения выявляет значительные структурные и семантические различия между русским и итальянским языками, подчеркивая центральную роль дейксиса и семантической валентности. Для носителей итальянского языка основная трудность заключается не столько в переводе этих глаголов, сколько в их правильном употреблении в соответствии с правилами русского языка. Глубокое понимание этих особенностей может способствовать более эффективному обучению и лучшему овладению глаголами движения, которые являются ключевыми элементами беглой речи на русском языке.

2. Особенности функционирования глаголов движения с приставкой *при-*: использование несовершенного вида

Рассмотрим случаи использования глаголов движения, на которые учащимся следует обратить особое внимание. В первую очередь проанализируем ситуации, в которых объяснение особенностей их функционирования может быть ограничено семантическим подходом [Antilla].

В отличие от итальянского глагола *venire*, русские глаголы с приставкой *при-* не имеют значения фактической латенции, что связано с их семантикой. Достаточно рассмотреть примеры (3, 4):

- (3) Я вижу, как он *приходит* домой. □ [У глагола *приходит* нет значения приближения.]
- (4) Ты где? *Иду* домой / *Прихожу* домой?
Dove sei? Sto venendo a casa

Согласно Е. В. Рахилиной [Rakhilina], отсутствие фактического значения у этих глаголов объясняется тем, что оно заменяется

значением глагола *andare*. Е. В. Падучева считает, что объяснение можно найти в семантике глаголов с приставкой *pri-*, так как они описывают начало состояния, когда субъект находится в конечной точке своего движения [Падучева: 25]. Семантика глагола включает наблюдателя, внимание которого сосредоточено на результате, из-за чего невозможно использовать глагол *venire* для обозначения процесса. Второе объяснение представляется более обоснованным, так как в зависимости от коммуникативной ситуации эти глаголы могут заменяться не только на недетерминированные глаголы (напр., *andare*, см. пример 5), но и на глаголы с другими приставками (пример 6). В итальянском языке в такой ситуации возможно использование соответствующего глагола *venire* (пример 7).

- (5) (Я вижу, как) он *идет* домой.
(Vedo come) *sta tornando* a casa [Наблюдатель знает конечную точку движения (дом) путника (он), которая может находиться вне его поля зрения.]
- (6) (Я вижу, как) он *подходит* к дому.
(Vedo come) *si avvicina* alla casa [Путник находится недалеко от дома (дом находится в его поле зрения). Наблюдатель и субъект движения (он) могут видеть друг друга и конечную точку движения (дом).]
- (7) Вот *идет* он!
Egli sta venendo!

Следует отметить, что учащиеся допускают ошибки в употреблении глаголов с приставкой *pri-* и других, даже если хорошо знают их значение. По нашему мнению, это связано с интерференцией, так как учащиеся ориентируются на модель родного языка, которая предполагает учет позиции говорящего-слушающего. Это определяет различную степень дейктивности глаголов в русском и итальянском языках.

Однако, когда речь идет о движении, которое регулярно или привычно повторяется до конечной точки, возникает противоположная картина. В таких ситуациях не происходит замены глагола *venire* на недетерминированный глагол (см. примеры 8–10):

- (8) *Они часто *идут* ко мне¹.
- (9) Они часто *приходят* ко мне.
Vengono spesso da me. [Они часто приходят ко мне в гости.
 Остаются у меня.]
- (10) Они часто *ходят* ко мне.
Mi vengono spesso a trovare. [Конечная точка не обозначена.
 Они ходят туда и обратно.]

В тех случаях, когда использование глаголов движения трудно объяснить с семантической точки зрения, различие в их употреблении может быть объяснено в рамках подхода, предложенного Филлмором, который описал функционирование английских глаголов *go* и *come*, принимая во внимание положение участников коммуникативного акта [Fillmore: 31–59]. Так, Е. В. Падучева рассматривает второй из них по отношению к русскому языку. С ее точки зрения, английский глагол *come* является безусловно дейктическим, поскольку для него прямое указание на место, в самом естественном толковании, подразумевает присутствие говорящего (наблюдателя) в этом месте (см. об этом [Padučeva: 113–126]).

3. *Frog stories*: когда теоретическая лингвистика и дидактика создают новые методы обучения «движению»

Глаголы движения в русском языке интересны с точки зрения их вида, времени и приставок. Существует 17 пар глаголов, описывающих одно и то же действие с разных точек зрения. Приставка *no-* может изменять значение глагола или служить показателем СВ.

Ниже предпринята попытка разработать критерии для категоризации всех глаголов с приставкой *no-*, встречающихся в повести А. П. Чехова «Дуэль». В исследовании используются текст самой повести и три ее итальянских перевода. Сравнительный анализ переводов разных лет (с 1963 по 2014 гг.) позволяет выявить изменения в языке и методы перевода, а также ошибки, возникающие при преподавании.

¹ Знаком * обозначены неправильные высказывания.

Исследований, посвященных семантике приставок в глаголах движения на материале художественного перевода с русского языка на итальянский, немного, а в учебниках для иностранцев обычно даются далеко не все значения приставок, что затрудняет точный перевод и усвоение языка и создает разрыв между теорией и практикой. В этой статье рассматриваются значения приставок глаголов движения в русском языке, которые выявляются при сопоставлении с несколькими итальянскими переводами повести Чехова, а также анализируются используемые переводчиками методы для достижения эквивалентности перевода. Таким образом мы пытаемся создать связку между теоретической лингвистикой и преподаванием русского языка, предложив методику использования литературного материала для ускоренного усвоения сложных тем.

4. Полисемия приставки по- и видовая характеристика глагола: причина ошибок при переводе на итальянский язык

Выбор приставки *по-* в сочетании с глаголами движения обусловлен тем, что она представляет интересный случай для анализа соотношения аспектуальности и семантики. Кроме того, что при помощи этой приставки образуется СВ от глаголов движения НСВ, есть пары глаголов (где оба глагола без приставки НСВ), которые описывают один и тот же способ действия. Действие может быть охарактеризовано, с одной стороны, как одностороннее или одностороннее движение (например, *идти*), с другой стороны, оно может быть представлено как многоплановое движение (*гулять*).

Кроме того, стоит отметить, что, когда глаголы первой группы (например, *идти* и др.) получают приставку любого значения, они становятся глаголами СВ и образуют семантическую пару с другими глаголами первой группы, а когда глаголы второй группы (например, *гулять*) получают приставку, их вид зависит от значения приставки. Если приставка имеет пространственное значение, то глагол сохраняет НСВ и образует видовую пару с глаголами первой группы. Если же приставка

имеет непространственное значение, то глагол второй группы становится глаголом СВ.

Теперь рассмотрим основные значения приставки *по-*. В этом случае глаголы первой и второй группы всегда будут глаголами СВ. Когда глагол с приставкой образуется от глагола первой группы, приставка придает значение начала движения: согласно Г. А. Битехтиной, в этом случае глаголы движения могут означать: 1) абсолютное начало движения, которое заменяет статическое состояние; 2) начало новой фазы движения (движение уже произошло) [Битехтина]. Что касается второй группы, то приставка имеет дополнительное значение краткосрочного действия, то есть движение длится ограниченное время (например, *я гулял два часа по музею, потом устал и вернулся домой*). Также существуют другие случаи, когда приставка не имеет ярко выраженного семантического значения, но является показателем совершенного вида.

Наше исследование структурировано следующим образом. На первом этапе были выбраны все глаголы движения с приставкой *по-* в повести Чехова. На втором этапе проанализирован смысл приставки *по-* в каждом глаголе и предложена многослойная категоризация, выделяющая два основных класса по характеристикам. На третьем этапе были сопоставлены фразы из русского текста с переводами на итальянский язык. На четвертом этапе установлены корреляции между значениями приставки *по-* и способами достижения эквивалентности при переводе.

Первый класс категоризации основан на противопоставлении лексических значений приставки и ее конкретного значения, внутри которого выделяются две подкатегории: семантика и аспект, а семантическая подкатегория делится на пять подгрупп в зависимости от лексического значения приставки. Первая подгруппа включает начальное значение приставки *по-*, которое имеет несколько разновидностей. Согласно Г. Л. Скворцовой, движение здесь указывается, когда происходит изменение: 1) действия на движение; 2) характера движения; 3) направленный движения [Скворцова: 485–523]. Приведем фразы, являющиеся примерами из повести:

- (11) Марья Константиновна, доброе утро! — крикнул ей Самойленко, приятно улыбаясь. — Купаться *ходили*? Ха-ха-ха... Почтение Никодиму Александрычу! И он *пошел* дальше, *продолжая* приятно улыбаться.
 Marya Konstantinovna, buongiorno! — Samoylenko la chiamò, sorridendo piacevolmente. — Sei *andato* a nuotare? Ha-ha-ha... Rispetto per Nikodim Alexandrich! E *continuò*, *continuando* a sorridere piacevolmente.

Кажется, в данной работе нет примеров, где тип изменения в природе движения был бы явно представлен, поэтому для полноты картины можно привести примеры из работы Г. Л. Скворцовой [Скворцова: 485–523]:

- (12) Сначала мы *шли* медленно, а потом *пошли* быстрее, чтобы не опоздать на занятия.
 All'inizio *camminavamo* lentamente e poi *andavamo* più veloci per non fare tardi alle lezioni
- (13) Друзья отделились и *пошли* в павильон.
 Gli amici si sono vestiti e sono *andati* al padiglione.

Вторая подгруппа может включать значение ограниченной продолжительности, примеры которого не были найдены в произведении. Точно так же в эту категорию можно включить значение ограниченного количества, как, например, в фразе «я немного поплавал». Третья подгруппа выражает распределенно-общее значение приставки *по-*. Рассмотрим следующий пример:

- (14) Марья Константиновна усадила ее, дала кофе, накормила сдобными булками, потом показала ей фотографии своих высших воспитанниц — барышень Гаратынских, которые уже повыходили замуж.
 Marya Konstantinovna la fece sedere, le diede il caffè, diede da mangiare ai suoi ricchi panini, poi le mostrò le fotografie delle sue ex allieve, le signorine dei Garatynsky, che si erano già sposate.

В глаголах *повыходили* и *вышли*, комбинация двух приставок *по-* и *вы-* указывает, что действие распределено на различные объекты и субъекты (распределительное значение) и общий результат подытожен (фактическое значение). Здесь речь идет

о девушках, которые, похоже, существуют во множестве и выходят замуж одна за другой. Четвертая подгруппа включает все формы глагола в императиве, которые выражают значение призыва к совместному действию или побуждения к действию собеседника.

- (15) *Пойдемте* ко мне. Вы упакуете у меня посылку и кое-что перепишете. Кстати, потолкуем, чем бы заняться. Надо работать, дьякон. Так нельзя.

Venite da me. Imballerete un pacco per me e riscriverete qualcosa. A proposito, parliamo di cosa vorreste fare. Devo lavorare, diacono. Non puoi farlo in questo modo.

- (16) С тобой я не могу согласиться. Или *поезжай* вместе с ней, или же отправь ее вперед, иначе... иначе я не дам тебе денег. Это мое последнее слово.

Non posso essere d'accordo con te. O vai con lei o mandala avanti, altrimenti... altrimenti non ti darò soldi. Questa è la mia ultima parola.

В пятой, последней подгруппе мы объединяем те глаголы, обычно в прошедшем времени, где вместо формы настоящего времени используется форма прошедшего для того, чтобы привлечь внимание собеседника к движению объекта или просто к движению (но не в случае, когда объект уже движется к говорящему).

Что касается второй подгруппы, необходимы некоторые уточнения. Конечно, мы отвлекаемся от того, что в некоторых случаях глаголы с приставкой *no-* в формах будущего времени, инфинитиве, императиве и сослагательном наклонении обозначают действие как намерение, необходимое, возможное, желаемое, предполагаемое, предстоящее. В связи с этим можно было бы предложить классифицировать эту часть глаголов по семантическому признаку. Однако, на наш взгляд, в таком случае семантика возможного, желаемого и запланированного будущего действия как бы стирается. Здесь мы предлагаем примеры из «Дуэли»:

- (17) Что ж? *Пойдешь* или не *пойдешь*, от этого землетрясения не будет, полагаю...

Bene? Vai o non vai, questo terremoto non andrà, suppongo...

Вторая подгруппа включает глагольные формы, которые имеют как прямое, так и переносное значение в русском языке, но в произведении используются в переносном смысле. Например, глагол *катиться* в истории употребляется дважды: в буквальном значении, где приставка придает семантику начала движения (см. пример 18), и в переносном значении (см. пример 19), так как выражение может быть заменено синонимом *засмеяться* (смеяться):

- (18) Самойленко хотел что-то ответить, но в это время большая волна накрыла их обоих, потом ударилась о берег и с шумом *покатилась* назад по мелким камням.

Samoilenko voleva rispondere a qualcosa, ma in quel momento una grande onda li coprì entrambi, poi colpì la riva e *rotolò* indietro rumorosamente su piccole pietre.

- (19) Он жадно всматривался в лица, слушал не мигая, и видно было, как глаза его наполнялись смехом и как напрягалось лицо в ожидании, когда можно будет дать себе волю и *покатиться* со смеху.

Sbirciava avidamente in faccia, ascoltava senza battere ciglio, e si poteva vedere come i suoi occhi si riempissero di risate e come il suo viso si strinse in attesa di quando sarebbe stato possibile darsi libero sfogo e *rotolarsi dalle risate*.

Учитывая, что эта работа преследует как теоретические, так и практические цели, мы решили рассмотреть глаголы первого и второго классов, поскольку они представляют интерес не только с точки зрения категоризации, но и в контексте анализа техник перевода нюансов значения приставки *по-* на итальянский язык. Таким образом, мы можем раскрыть связь между видами и временами в обоих языках. Теперь перейдем к анализу примеров и рассмотрим несколько случаев из первой категории, в которой приставка имеет лексическое значение.

- (20) «Как это верно! как верно!» Чувствуя слабость и пустоту в голове, он *пошел к себе в кабинет*, лег на диван и накрыл лицо платком, чтобы не надоедали мухи.
- Com'è vero! Com'è vero! Sentendosi fiacco e la testa vuota, *andò nel suo studio*, si sdraiò sul divano e si coprì il viso con un fazzoletto, perché le mosche non lo infastidissero (пер. Бруно Озимо [Čechov 2014: 419]).
 - Com'è vero! Com'è vero! Sentendo debolezza e vuoto nella testa, *se ne andò nel suo studio*, si coricò sul divano e si coprì il viso col fazzoletto, perché non lo importunassero le mosche (пер. Антонио Полледро [Čechov 2007: 434]).
 - Come è giusto! Come è giusto! Sentendo una spossatezza e un vuoto nella testa, egli *se ne andò nel suo studio*, si sdraiò sul divano e si coprì il volto con un fazzoletto, perché le mosche non lo molestassero (пер. Джованни Фаччоли [Čechov 1993: 28]).

Проанализируем еще один пример:

- (21) Приятели *вышли* на берег и стали одеваться. <...> Приятели оделись и *пошли* в павильон.
- Gli amici uscirono sulla spiaggia e cominciarono a vestirsi. <...> Gli amici si vestirono e *andarono al padiglione* (пер. Озимо [Čechov 2014: 410]).
 - I due amici salirono sulla riva e presero a vestirsi. <...> I due amici si vestirono e *andarono nel padiglione* (пер. Полледро [Čechov 2007: 428]).
 - I due amici uscirono sulla riva e presero a vestirsi. <...> I due amici si vestirono e *andarono al padiglione* (пер. Фаччоли [Čechov 1993: 17]).

В этом отрывке приставка *no-* имеет значение начала движения. Три переводчика выбрали глагол *andare*. Следует отметить, что все представленные варианты перевода сосредоточены на конечной точке движения, то есть на павильоне, в то время как в русском языке выражается и начало движения (через семантику приставки *no-*), и его конец, поскольку, судя по продолжению абзаца, предполагается, что друзья уже дошли до павильона и находятся там.

Перейдем к другому примеру:

(22) Приятели встали и молча *пошли по набережной*. У входа на бульвар они остановились и на прощанье пожали друг другу руки.

- a. Gli amici si alzarono e *si incamminarono* in silenzio *per il lungomare*. All'imbocco del corso si fermarono e, salutandosi, si strinsero la mano (пер. Озимо [Čechov 2014: 417]).
- b. I due amici si alzarono e in silenzio *si avviarono per la banchina*. All'ingresso del corso si fermarono e, a commiato, si strinsero a vicenda la mano (пер. Полледро [Čechov 2007: 432]).
- c. I due amici si alzarono e *andarono* in silenzio *lungo la spiaggia*. All'imbocco del corso, si fermarono e si accomiatarono con una stretta di mano (пер. Фаччоли [Čechov 1993: 25]).

В этом примере приставка придает глаголу значение начала движения. Сравнивая переводы, мы замечаем, что Фаччоли выбрал семантически нейтральный глагол *andare*, который стирает коннотацию начала новой фазы движения. В других переводах сохранено значение приставки *no-*: в переводе Полледро используется глагол *avviarsi*, в переводе Озимо — *incamminarsi*, оба глагола обозначают начало движения к какому-либо месту.

Рассмотрим другой контекст:

(23) Предположения? Но почему он *едет* один, а не вместе с ней? И почему, спрошу его, не *поехать* бы ей вперед, а ему после? Продувная bestia.

- a. Supposizioni? Perché *allora* va da solo e non insieme a lei? E perché, domandaglielo, non *manda* avanti lei e non parte lui dopo? Che volpone! (пер. Озимо [Čechov 2014: 473]).
- b. Supposizioni? Ma perché *parte* solo, e non insieme con lei? E perché, domandagli, non *dovrebbe partir* prima lei, e lui dopo? È un furbone matricolato (пер. Полледро [Čechov 2007: 472]).
- c. Supposizioni? Ma perché se ne *va* da solo e non insieme con lei? E perché, domandaglielo, non *potrebbe andare* prima lei e poi lui? Ah, il volpone! (пер. Фаччоли [Čechov 1993: 98]).

Эта фраза напрямую связана с предыдущей, где глагол *идти* поставлен в настоящем времени, чтобы подчеркнуть начало действия в ближайшем будущем, и где используется вопросительное слово *почему*, повторенное для дополнительного усиления во втором вопросе.

Переводчик Озимо выбрал настоящее время глагола *partire* ‘уезжать’, при этом он соотносит глагол *partire* с другим глаголом (*manda* ‘отправляет’); таким образом, информация, которая передается русским глаголом *идти*, делится на две части: он отправляет ее, а потом сам уезжает. Другие переводчики, напротив, решили использовать разные степени модальности, выразив их с помощью условного наклонения (*non dovrebbe partir, non potrebbe andare*).

Помимо разницы в лексическом выборе глаголов *partire* и *andare*, в итальянском языке также существует различие между *dovrebbe* и *potrebbe* с точки зрения модальности, поскольку *dovrebbe* выражает объективное обязательство, а *potrebbe* — возможность.

5. Заключение

Анализ приставки *no-* в глаголах движения позволяет сделать несколько выводов. В итальянском языке прошедшее время (*passato remoto*) точнее передает последовательность движений, включая начальное, тогда как ближайшее будущее (*futuro prossimo*) связано с настоящим. Когда глагол с приставкой становится вводным (то есть используется не в буквальном значении движения, а как вводная конструкция, обозначающая начало действия или смену ситуации), переводчик может использовать различные варианты, такие как *dirigersi* или *accomodarsi a fare qualcosa* для передачи оттенков русского глагола. Однако некоторые перифразы, например *iniziare a fare qualcosa*, встречаются нечасто, потому что они сильно удлиняют текст и делают его излишне детализированным, что в некоторых случаях может оттолкнуть читателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Чехов: *Чехов А. П.* Дуэль. [Электронный ресурс] // 100 лучших книг. http://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=8190 (03.09.2024).
- Čechov 1993: *Čechov A.* Racconti / Trad. Giovanni Faccioli. Roma, 1993.
- Čechov 2007: *Čechov A.* Racconti / Trad. Antonio Polledro. Milano, 2007.
- Čechov 2014: *Čechov A.* Racconti / Trad. Bruno Osimo. Milano, 2014.
- Битехтина: *Битехтина Г. А.* Употребление глаголов движения в русском языке. М., 1970.
- Битехтина, Юдина: *Битехтина Г. А., Юдина Л. П.* Система работы по теме «Глаголы движения». М., 1985.
- Скворцова: *Скворцова Г. Л.* Глаголы движения — без ошибок. М., 2013.
- Падучева: *Падучева Е. В.* Динамические модели в семантике лексики. М., 2004.
- Antilla: *Antilla R.* Historical and Comparative Linguistics. Amsterdam, 1989.
- Fillmore: *Fillmore C. J.* Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis // *Speech, Place and Action: Studies in Deixis and Related Topics* / Eds. Robert J. Jarvella, Wolfgang Klein. New York, 1982. P. 31–59.
- Padučeva: *Padučeva E. V.* Towards the problem of translating grammatical meanings // *Meta: Journal des traducteurs*. 1992. № 37(1). P. 113–126.
- Rakhilina: *Rakhilina E.* There and Back: The Case of Russian “go” // *Glossos*. 2004. № 5. P. 1–33.

ТРИ ЭПОХИ — ОДИН «БУКВАРЬ» (НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПРИНЦИПЕ «ЧАСТОТНОСТИ»)

Дарья Фарг
(Швейцария)

За долгие годы развития букваристики в России было создано множество учебных пособий. В современной России, где каждая школа имеет право выбирать учебник из списка книг, одобренных Министерством образования, почетное место занимает «Букварь» Всеслава Гавриловича Горецкого, Виктора Андреевича Кирюшкина и Анатолия Филипповича Шанько¹. Созданный в начале семидесятых годов прошлого века, этот учебник продолжал использоваться в российских школах и после распада Советского Союза, используется он и сейчас.

Немного истории

Издания этого «Букваря» 1970–1980-х годов соответствуют официальной идеологии советского периода. Портреты В. И. Ленина, изображения октябрят и пионеров, лозунги и правила поведения юных ленинцев — все эти составляющие коммунистического воспитания отражены на страницах учебного пособия, как

¹ Материалом для нашего исследования послужили следующие буквари: Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Шанько А. Ф. Букварь: (Экспериментальный). М., 1971. Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Шанько А. Ф. Букварь: (Экспериментальный). М., 1974. Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Шанько А. Ф. Букварь: [Пробный учебник]. М., 1977. Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Шанько А. Ф. Букварь. М., 1982. Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Шанько А. Ф. Букварь. М., 1988. Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Шанько А. Ф. Букварь. М., 1996. Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Виноградская Л. А. Русская азбука. М., 2010. Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Виноградская Л. А. и др. Азбука. М., 2011. Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Виноградская Л. А. и др. Азбука. М., 2018.

визуально, так и в текстах. При этом книга не только передает коммунистические символы, но и отражает события и реалии из жизни страны того времени (наличие обязательной школьной формы, работа фабрик и заводов, строительство плотин, метро и т. д.). Переиздания «Букваря» в постсоветский период характеризуются полным отсутствием в них каких бы то ни было атрибутов коммунизма — впрочем, как и указаний на события, происходившие в России в эпоху девяностых годов двадцатого века. Что же касается изданий текущего столетия, то с появлением в 1995 г. «Русской Азбуки» авторов Горецкого, Кирюшкина, Шанько и Валентина Дмитриевича Берестова, учебник опять был довольно сильно изменен. Теперь в него вошла религиозная тематика, стала широко освещаться тема давней истории России и военно-патриотическая тема, однако в то же время в книге отсутствуют упоминания об относительно недавних исторических событиях страны. Сейчас учебник издается под названием «Азбука», и его авторами по-прежнему числятся Горецкий и Кирюшкин, а также к ним добавились Людмила Андреевна Виноградская и Марина Викторовна Бойкина.

В то же время, при очевидном изменении идеологической составляющей книги, лингвистическая основа «Букваря» существенных изменений за все эти годы не претерпела. Сразу подчеркнем, что в советское время лингвистическая составляющая «Букваря» принципиально отличалась от лингвистической составляющей букварей, использовавшихся в школах до него. Именно целый ряд принципиально новых положений этого учебника по обучению грамоте позволил ему стать стабильным и с 1982–1983 гг. применяться в русских школах.

В основу «Букваря» был положен так называемый звуковой аналитико-синтетический метод, используемый в России в течение уже долгих лет. Однако авторы предложили применять его по-новому. Кратко перечислим основные новые лингвистические принципы, взятые за основу «Букваря», и подробно остановимся на одном из них, а именно на так называемом принципе «частотности». В систему обучения грамоте (элементарному

чению) в новом «Букваре» были положены следующие нововведения:

- Обучение начиналось с одновременного введения слов с твердыми и мягкими согласными. До этого «Букваря» в книгах для обучения грамоте сначала вводились твердые согласные, а лишь затем — мягкие согласные, которые считались трудными для усвоения детьми [Горецкий, Кирюшкин: 88];
- Исходное слово для введения нового звука подбиралось таким образом, чтобы звук находился вне открытого слога, в сильной фонологической позиции, для гласных такая позиция — это позиция в слоге под ударением, для согласных — это позиция за пределами открытого слога, т. е. в сочетании согласного с гласным, названном авторами «слиянием». В предыдущих стабильных букварях советовалось выделять согласные звуки из открытых слогов («ма-ма», «гуси») [Воскресенская, Закожурникова: 5];
- С помощью графических помет (или обозначений) были выделены вспомогательные единицы чтения. Сплошная вертикальная черта (|) показывает границу слога, пунктирная вертикальная черта (⋮) — согласные вне слияния или гласного, принадлежащие данному слогу [Горецкий и др. 1981: 45];
- Были широко представлены схемы, служащие моделями предложений и слога-звукового состава слов;
- Использовался занимательный материал (ребусы, скороговорки, игры в слова и т. д.).
- Был предложен совершенно новый порядок введения букв, основанный на так называемом принципе «частотности» звуков, букв, слогов, буквосочетаний и слов. Именно этот принцип мы будем анализировать в нашем докладе, исходя из немногочисленных данных, взятых из методической литературы к «Букварю» и из статей, ему посвященных, которыми мы располагаем.

Принцип «частотности» в «Букваре»

В так называемых стабильных букварях, используемых в СССР, порядок изучения букв и/или звуков был основан на постепенном нарастании звуковых трудностей. В букваристике первой половины двадцатого века было принято различать «легкие» и «трудные» звуки, в зависимости от их выделения из слова и их слияния с гласными. «Легкими» согласными звуками считались звонкие согласные: [р], [л], [н], [м] и глухие согласные [х], [с], [ш], так как а) их можно тянуть и при протяжении они не изменяются, не переходят в другие звуки; б) на концах слов они звучат так же, как и в начале прямого слога перед гласными. «Трудными» звуками считались взрывные согласные: [п], [к], [т] (тянуть которые нельзя); согласные [ц], [ч], которые при длительном произношении переходят в простые длительные [ц] — в [с], а [ч] — в [ш] мягкое, а также обычно относимый к концу алфавита [ф] и редко употребительный в исконно русских словах [ф] [Редозубов и др.: 9–10]. В то же время считалось, что согласные звуки [ш] и [р] дети семилетнего возраста часто произносят неправильно, поэтому авторы букварей полагали, что работа по исправлению недостатков речи должна быть проведена в самом начале обучения, чтобы потом не было отвлекающих элементов [Адрианова: 44].

Не соглашаясь с таким разделением звуков, авторы изучаемого нами «Букваря» еще в 1960-х утверждали, что для дошкольника без речевых патологий не существует «трудных» или «легких» звуков, что он способен овладеть правильным произношением абсолютно всех звуков русского языка. Авторы настаивали на том, что именно из-за расположения букв в букварях, основанных на принципе «трудности» и «легкости», в учебных книгах наблюдается бедность лексического материала и предлагаются неинтересные для чтения, искусственно составленные тексты [Горецкий, Кирюшкин: 88]. Сравнительный анализ расположения букв, произведенный педагогом-исследователем Еленой Георгиевной Шашковой на материале двух букварей 1938 и 1973 гг., подтвердил заключения Горецкого, Кирюшкина и Шанько. В обоих букварях (автор не указала их

авторов) буквы вводятся в одинаковой последовательности, основанной на принципе «легкости и трудности» звуков: *а, у, м, ш, р, н, л, ы* и так далее. Вследствие этого на первых десятках страниц дается и одинаковый лексический материал, состоящий только из односложных или двусложных слов, с преимущественно открытыми слогами (напр., *шар, мама, Шура, Маша, мыла* и т. д.), не позволяющий использовать интересные неадаптированные тексты советских писателей [Шашкова: 71].

Итак, в своем новом «Букваре» Горецкий, Кирюшкин и Шанько предложили совершенно новый порядок в расположении изучаемых букв — порядок, основанный, как уже говорилось, на принципе «частотности». Обращаясь к нему, авторы планировали отойти от искусственного характера первых текстов для чтения и использовать оригинальные тексты детских советских писателей, предлагая лексический материал, который был бы интересен детям и развивал их речевые способности. Не давая эксплицитного определения принципа «частотности», авторы ссылаются на две книги советского лингвиста, профессора Михаила Николаевича Петерсона (1885–1962), «Лекции по современному русскому литературному языку» 1941 года и «Система русского правописания» 1955 года:

На него (т. е. на принцип частотности) должна опираться методика обучения грамоте, правописанию! (М. Н. Петерсон, Лекции по современному русскому литературному языку 1941, стр. 45) [Горецкий и др. 1974: 84].

Авторы «Букваря» отмечают, что они учитывали «частотность» употребления звуков, букв, слогов и даже слов русского языка:

Нами учитывалось, что в употребительности букв и употребительности звуков имеются сходства и различия, например различно употребление отдельных гласных (звуки [а] — 28%, [о] — 12%, [э] — 11%, буквы а — 7,9%, о — 12,2%, е (э) — 9,3 %, у (ю)² — 2,8%). Однако «больше совпадает употребительность отдельных

² В тексте М. Н. Петерсона дается также процентное употребление для звука [у], которое составляет 5%. Данная информация отсутствует в тексте статьи Горецкого, Кирюшкина и Шанько.

согласных звуков и букв, что вполне понятно: написание согласных в большей степени соответствует произношению» [Петерсон: 28; цит. по: Горецкий и др. 1974: 84].

Один из авторов «Букваря», В. А. Кирюшкин, в статье «Теория и практика создания букваря на основе учета звуко-буквенной частотности в языке» (1974) пишет:

Внимание к явлению частотности в языке и то, что это явление надо использовать в методических целях, было определено проф. Петерсоном, который указал, что именно на этот принцип нужно опираться. Эта мысль была высказана им еще в 1955 году: «При обучении грамоте и орфографии необходимо считаться с употребительностью отдельных написаний. Целесообразно сначала изучать те написания, которые встречаются часто. Это значительно расширит материал для чтения и письма» [Кирюшкин: 170].

Отметим, что в данном случае Кирюшкин не указал страницы книги М. Н. Петерсона, откуда была взята эта цитата.

В сноске статьи 1974 года, посвященной принципам построения их экспериментального «Букваря», Горецкий, Кирюшкин и Шанько пишут: «Таблицу употребительности букв в русском языке см.: М. Н. Петерсон Система русского правописания 1955, стр. 27–28» [Горецкий и др. 1974: 84].

Если действительно обратиться к книге М. Н. Петерсона «Система русского правописания» (1955), можно увидеть, что вопросу «частотности» отведен один маленький параграф, название которого — «Употребительность букв». М. Н. Петерсон не оперирует словом «частотность», как это делают авторы изучаемого нами «Букваря», а использует следующие понятия: «употребительность букв», «употребительность звуков» и «употребительность отдельных написаний».

Впрочем, сам М. Н. Петерсон отмечает, что пользовался работой А. Гильдебрандта 1931 года «Встречаемость букв», в которой было исследовано 128 000 знаков в текстах разного содержания, из них 50 000 — в текстах политических, 30 000 — в текстах технических, 20 000 — в литературных текстах [Петерсон: 27]. Результаты исследования М. Н. Петерсон поместил в двух таблицах — для букв, отсылающих, соответственно,

к гласным и к согласным. В частности, согласные буквы имеют следующую последовательность в убывающем порядке частотности их употребления: *м, н, с, в, р, л, к, д, м, н, б, ...*

В статье 1974 года Горецкий, Кирюшкин и Шанько также замечают, что «в выборе оптимального расположения букв» они опирались на таблицы частотности букв и звуков, взятые из статьи А. М. Пешковского «Десять тысяч звуков», которая была напечатана в сборнике «Методика родного языка, лингвистика, стилистика» (1925). Опять же — как и в предыдущем случае с отсылкой к М. Н. Петерсону: если ученые, на которых авторы «Букваря» ссылались, различали частотность букв и частотность звуков, то сами авторы «Букваря» эксплицитно этого не делали, ограничиваясь формулировкой «последовательного изучения звуко-букв, определяемого частотностью их употребления в речи» [Горецкий и др. 1972: 44].

Они не дают примеров таблиц, взятых у А. М. Пешковского, не раскрывают того, какими именно результатами пользовались и каким образом адаптировали эти результаты к своему «Букварю». В статье А. М. Пешковского «Десять тысяч звуков», с подзаголовком «опыт звуковой характеристики русского языка, как основы эвфонических исследований», содержится пять таблиц, первая из которых дает общий список звуков в порядке убывающей частотности ([*а*], [*р*], [*м*], [*н*], [*и*], [*е*], [*с*], [*й*], [*у*], [*о*], [*л*], [*р*], [*в*], [*э*], [*к*], [*д*], [*н*], [*м*], [*ш*], [*ы*], [*б*], [*ч*], [*з*], [*х*], [*у*], [*г*], [*ф*], [*ж*], [*у*]). Вторая таблица отражает сравнение отдельно взятых 28 русских звуков друг с другом (исключена из сравнения [*у*]) по степени их убывания, например [*а*] чаще, чем [*р*] в 1,3 раза. В третьей таблице отдельно сгруппированы гласные и согласные звуки. Сравнение гласных между собой и сравнение согласных между собой дает «надежную иерархию звуков». Такое группирование показало, что среди гласных [*а*] всегда будет на первом месте, [*р*] — на втором, [*и*] — всегда на третьем, а среди согласных первое место занимает [*м*], второе — [*н*] и третье — [*с*]. Эта же таблица содержит в себе данные о безударности и ударности гласных и о твердости и мягкости согласных. В четвертой таблице указывается так наз.

умягчительное воздействие мягких неслоговых звуков на соседние последующие и предыдущие согласному гласные, а также дается общая сумма воздействий мягких согласных на гласные (А. М. Пешковский не дал подробного описания данной таблицы). Пятая таблица показывает соотношения главных разрядов звуков. Она разбита на три части, где первая показывает количественные соотношения отдельных разрядов звуков между собой (гласные, согласные и [й]); длительные и мгновенные, т. е. взрывные; сонорные, включая [й], и шумные; голосовые и безголосые; ротовые и носовые [н] и [м]). Во второй части приводятся данные отдельных разрядов гласных (согласных), в частности относительно ударных и безударных; заднего, среднего и переднего рядов; нижнего, среднего ([ы] и [ѣ]), средне-верхнего и верхнего подъема; лабиализованные и нелабиализованные. В третьей части приведены данные по отдельным разрядам согласных; напр., фрикативные и взрывные; сонорные и шумные; твердые и мягкие, и др. Данные этой таблицы указывают, что «согласные чаще, чем гласные», «длительные чаще, чем мгновенные», среди гласных «безударные чаще ударных, а среди согласных «твердые преобладают над мягкими» [Пешковский: 167 и дал.]. И хотя А. М. Пешковский проводит исследование, определяя частотность каждой отдельной фонемы русского языка, в его таблицах приводятся данные с использованием графических знаков, соответствующим буквам, а не звукам. Отметим также, что статья написана в 1925 г., но в ней присутствуют данные с буквами ѣ (ять) и Ү (ижица), исключенными из русского алфавита после реформы орфографии 1918 г.

Авторы «Букваря» также оговаривали следующее:

Нами учитывалось также, что твердые согласные звуки встречаются в русском языке чаще, чем соответствующие мягкие, что было подтверждено статистической обработкой 700 наиболее частотных русских слов из словаря Э. А. Штейнфельдт [Горецкий и др. 1974: 84].

Здесь Горецкий, Кирюшкин и Шанько лишь называют имя автора словаря, которым они пользовались, и не указывают ни

названия книги, ни года ее издания. Вероятно, речь шла о частотном словаре Эви Александровны Штейнфельдт «Частотный словарь современного русского литературного языка: 2 500 наиболее употребительных слов: Пособие для преподавателей русского языка» (1963).

Авторы «Букваря», опять же, не раскрывают, каким образом они учитывали «частотное преимущество» в русском языке твердых согласных по сравнению с мягкими согласными, ведь в одном из своих принципов (речь о нем шла выше) они предложили одновременно вводить буквы и буквосочетания, соответствующие твердым и мягким согласным. Это противоречит и данным словаря Штейнфельдт, по поводу которых авторы «Букваря» писали, что «твердые согласные звуки встречаются в русском языке чаще, чем соответствующие мягкие», и результатам (см. выше) А. М. Пешковского после проделанной им статистической работы над звуковым составом разговорно-литературной русской речи. Исходя из этого, более логичным выглядело бы введение вначале твердых согласных звуков, а лишь затем — мягких согласных; но наши авторы вводят их в «Букварь» одновременно.

Авторы «Букваря» не ограничиваются учетом частотности звуков и букв, данные о которых были взяты из источников, основанных на разговорной речи взрослых, и замечают: «Одновременно должна быть учтена частотность употребления звуков в живой речи младших школьников» [Горецкий, Кирюшкин: 89]. Эта мысль была высказана еще в 1948 г. советским педагогом Н. Х. Швачкиным, на которого авторы также ссылаются:

Необходимость учета частотности звуков определяется еще и тем, что «звуки, чаще встречаемые в опыте ребенка, быстрее им обобщаются и, следовательно, раньше должны быть введены в букварь [Швачкин; цит по: Горецкий и др. 1973: 45].

Мы не знаем, каким образом авторы «Букваря» учитывали «частотность» звуков и букв в речи младших школьников, и каким образом полученные ими результаты отразились на порядке введения букв в «Букварь». Они не дали по этому вопросу никакой информации.

Заметим, что в одних статьях авторы указывают, что опирались лишь на «частотность так называемых звуко-букв» [Горецкий и др. 1972: 44], в других — на «частотность букв и соответствующих им звуков и степени их сочетаемости в пределах слога» [Горецкий и др. 1974: 85], в третьих — на частотность употребления сразу букв, звуков, слогов, буквосочетаний (слово-сочетаний) и слов [Горецкий и др. 1982: 109]. Фактически авторы учебника, не давая точных объяснений, и сами путаются, говоря о своем желании подчинить принципу «частотности» обучение многим языковым элементам.

Сообщая о собственных исследованиях, авторы указывали лишь на то, что они исследовали «частотность» букв и слогов, взятых из так наз. классических произведений фольклора (сказки, загадки, пословицы) и из «детских» текстов таких авторов, как Пушкин, Крылов, Некрасов, Толстой, Гаршин, Мамин-Сибиряк, Маяковский, Горький, Гайдар, Житков, Маршак, Чуковский, Носов, Барто, Михалков, Кассиль и другие [Горецкий, Кирюшкин: 89].

В результате Горецкий, Кирюшкин и Шанько после обработки данных М. Н. Петерсона, А. М. Пешковского и Э. А. Штейнфельдт и после собственных проверок (впрочем, они не уточнили, каких именно) предложили следующий порядок введения букв в своих учебниках. В «Букваре» 1971 г. последовательность изучения букв была такой:

о, а, и, н, т, с, к, л, р, в, е, п, у, м, ы, з, б, д, я, г, ч, ь, ш, ж, е, й, х, ю,
ц, э, щ, ь (разделительный), ф, ь.

В «Букваре» 1974 года она изменилась:

и, а, о, н, т, к, с, л, р, в, е, п, у, м, ы, з, б, д, я, г, ч, ь, ш, ж, ё, й, х, ю,
ц, э, щ, ь, ф, ь.

В «Букваре» 1977 года последовательность снова меняется:

а, о, и, у, ы, н, т, к, с, л, р, в, е, п, м, з, б, д, я, г, ч, ь, ш, ж, ё, й, х, ю,
ц, э, щ, ь, ф, ь.

В стабильном «Букваре» советского периода (1982, 1988) и постсоветского периода (1996) последовательность изучения букв была следующей:

а, о, и, у, ы, н, т, к, с, л, р, в, е, п, м, з, б, д, я, г, ч, ь (знак мягкости), ш, ж, ё, й, х, ю, ц, э, щ, ф, ь, ь (разделительные) (твёрдый и мягкий знаки).

В «Русской азбуке» и «Азбуке» 2010 г., а также в «Азбуке» 2011 и 2018 гг. предлагается такой порядок изучения букв:

а, о, и, ы, у, н, с, к, т, л, р, в, е, п, м, з, б, д, я, г, ч, ь (знак мягкости), ш, ж, ё, й, х, ю, ц, э, щ, ф, ь, ь (разделительные) (мягкий и твёрдый знаки).

Как можно видеть, изменения в первую очередь коснулись порядка введения гласных и первых согласных. Еще при составлении «Букваря» авторы оговаривали, что, возможно, будут совершенствовать и уточнять порядок введения букв [Горецкий и др. 1974: 85]. Вот одно из редких объяснений изменению порядка введения букв в учебник, данное самими авторами:

Гласные у и ы, занимающие по шкале частотности срединные места, были «подняты» и подключены к группе гласных высокой частотности (а, о, и). Этим шагом несколько расширились возможности составления и чтения двухбуквенных открытых (прямых) слогов, обладающих большой частотностью и выступающих в качестве фундаментальных единиц в овладении детьми первоначальными способами чтения [Горецкий и др. 1981: 44].

Хотя «Букварь» продолжал переиздаваться и после распада Советского Союза, авторы учебника не давали новой информации о разработке ими принципа «частотности». В современной методической литературе и статьях о нашем «Букваре» принцип «частотности» либо вообще не упоминается, либо о нем дается очень мало информации. Так, например, в «Методическом пособии по обучению грамоте и письму. Книга для учителя» (2003) Горецкий, Кирюшкин и их коллега Н. А. Федосова пишут:

Методическая основа обучения грамоте по «Русской азбуке» раскрывается в следующем:

Построение обучения грамоте с учетом частотности букв и связанных с ними звуков, а также порядка следования в «Русской азбуке» букв и относящихся к ним звуков [Горецкий и др. 2003: 1].

В книге «Обучение грамоте. Методическое пособие с поурочными разработками» (2012) методологическая основа современного переиздания «Азбуки» объясняется следующим образом:

Была сохранена система обучения чтению, разработанная В. Г. Горецким (предварительное знакомство с буквами А, О, У, И, Ы, обеспечивающее позиционное чтение слогов, последующее изучение букв, обозначающих согласные звуки, в соответствии с их частотностью, формирование слогового, а затем словесного плавного чтения, чтения предложений с необходимыми интонациями и логическими ударениями [Горецкий, Белянкова 2012: 4].

Некоторые выводы

В конце 1960-х гг. В. Г. Горецкий, В. А. Кирюшкин и А. Ф. Шанько создали «Букварь», в основу которого были положены новые лингвистические принципы. Одним из главных был новый порядок введения букв, основанный на так называемом принципе «частотности». Однако авторы «Букваря» не раскрыли его сути, не дали его определения. Они не представили методики своих исследований, зачастую ограничиваясь лишь мимолетным упоминанием авторов книг, которыми в этих исследованиях пользовались, иногда даже не указывая названий книг, годов их издания или страниц приводимых цитат. Они не привели ни одного примера таблицы частотности звуков или букв.

Авторы «Букваря» действительно ввели новый порядок подачи букв, отказавшись от понятий «сложных» и «легких» звуков и букв. Тем не менее, предложенный ими порядок все же не отражает частотности звуков или букв русского языка, если исходить из статистических данных, которыми авторы оперировали. Например, они не объясняют, почему в «Букваре» 1974 г. первой вводилась буква *и* — что не соответствовало данным ни одной статистической таблицы, использованной ими,

тогда как еще в 1906 г. известный методист В. П. Вахтеров писал в «Методическом руководстве к обучению письму и чтению по «Русскому Букварю»»:

...природа букв и природа звуков различны. Легко расположить все буквы по трудности их письменного изображения, а звуки — по трудности их произношения и слияния; но при этом первый ряд не может совпадать со вторым. Наиболее простую для письма будет и; но с этого звука как мягкого не начнет обучения звукам ни один разумный учитель. Наиболее простыми для произношения будут звуки у и а; но они не самые легкие для письма [Вахтеров 1906: 33].

Кроме того, учебник Горецкого и его соавторов создавался в 1970–1980-х годах, а источники данных по «частотности», на которые опирались авторы, были взяты в основном из первой половины XX века. Напрашиваются вопросы: разве язык за это время не менялся? Оставалась ли в 1970–1980-х частотность звуков, букв и «лексического материала» той же, что и в начале века? Действительно ли «частотность» не менялась в зависимости от разных жанров (сказки vs. загадки) или даже эпох (Пушкин vs. Носов)? Этих вопросов авторы «Букваря» не касались.

Каким образом авторы «Букваря» учитывали частотность употребления звуков и букв в речи младших школьников, мы не знаем, как не знаем и результатов соответствующих исследований. Таким образом, говоря о принципе «частотности», авторы «Букваря», по сути, пытались соединить несоединимое — частотность разных единиц языка как в письменной речи, так и в устной речи, как у взрослых, так и у детей (звуков, букв, слогов, слов), не говоря уже о разных жанрах словесного творчества, которые при этом использовались, и о разных эпохах их создания.

Порядок введения букв в «Букварь», «Русскую азбуку» и «Азбуку» со временем изменялся, адаптируясь к возможности составления наибольшего количества слогов и слов для чтения уже на ранних этапах обучения грамоте. Однако, повторим, за сорок лет использования учебника в школе его авторами так и не был раскрыт и обоснован декларируемый ими важным принцип «частотности».

ЛИТЕРАТУРА

- Адрианова: *Адрианова М. Е.* «Букварь» А. И. Воскресенской // Начальная школа. 1946. № 4–5.
- Вахтеров: *Вахтеров В. П.* На первой ступени обучения: методическое руководство к обучению письму и чтению по «Русскому Букварю». М., 1906.
- Воскресенская, Закожурникова: *Воскресенская А. И., Закожурникова М. Л.* Практическое руководство к преподаванию русского языка в начальной школе. М., 1946.
- Горецкий, Белянкова: *Горецкий В. Г., Белянкова Н. М.* Обучение грамоте. Методическое пособие с поурочными разработками. 1 класс. М., 2012.
- Горецкий, Кирюшкин: *Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А.* Школе нужен новый букварь // Начальная школа. 1969. № 3.
- Горецкий и др. 1972: *Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Шанько А. Ф.* Поиски нужно продолжить // Советская педагогика. 1972. № 2.
- Горецкий и др. 1974: *Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Шанько А. Ф.* О принципе построения экспериментального букваря // Начальная школа. 1974. № 6.
- Горецкий и др. 1981: *Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А.* Новый букварь и его особенности // Начальная школа. 1981. № 6.
- Горецкий и др. 1982: *Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Шанько А. Ф.* Обучение по новому «Букварю» // Народное образование. 1982. № 8.
- Горецкий и др. 2003: *Горецкий В. Г., Кирюшкин В. А., Федосова Н. А.* Методическое пособие по обучению грамоте и письму. Книга для учителя. М., 2003.
- Кирюшкин: *Кирюшкин В. А.* Теория и практика создания букваря на основе учета звуко-буквенной частотности в языке. Всесоюзное совещание заведующих кафедрами педагогики и методики начального обучения. Материалы Всесоюзного совещания заведующих кафедрами педагогики и методики начального обучения. Ленинград, 24–26 февраля 1972 г. Л., 1974.
- Петерсон: *Петерсон М. Н.* Система русского правописания. М., 1955.
- Пешковский: *Пешковский А. М.* Сборник статей: Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Л., 1925.

- Редозубов и др.: *Редозубов С. П., Байдина-Янковская А. В., Карлсен Е. Г. и др.* Методическое руководство к букварю академии педагогических наук РСФСР. М., 1963.
- Шашкова: *Шашкова Е. Г.* Некоторые итоги проверки экспериментального букваря // Начальная школа. 1973. № 8.
- Швачкин: *Швачкин Н. Х.* Вопросы фонетики русского букваря // Советская педагогика. 1948. № 1.