

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Волгоградский государственный социально-педагогический университет
Институт русского языка и словесности
Кафедра литературы и методики ее преподавания
Научно-исследовательская лаборатория
«Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора»
Волгоградский музей изобразительных искусств им. И.И. Машкова

ВОСТОК – ЗАПАД: ПРОСТРАНСТВО ЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

Сборник научных статей
к 70-летию профессора А.Х. Гольденберга

Волгоград
Научное издательство ВГСПУ
«Перемена»
2019

УДК 821(4/9).09+398
ББК 83.3(0)+82
В 780

*Сборник научных статей подготовлен при поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ),
проект 18-012-20097.*

Рецензенты:

М.Ч. Ларионова, доктор филологических наук, главный
научный сотрудник, зав. лабораторией филологии
Южного научного центра РАН;

В.И. Тюпа, доктор филологических наук, профессор,
зав. кафедрой теоретической и исторической поэтики
Российского государственного гуманитарного университета.

Редакционная коллегия:

И.Г. Павловская, А.О. Путило, О.О. Путило, Н.Е. Рябцева,
Л.Н. Савина, Н.Е. Тропкина (отв. редактор).

Макет обложки *Е. В. Шварц*

Восток – Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре: сб. науч. ст. к 70-летию проф. А. Х. Гольденберга / отв. ред. Н. Е. Тропкина. – Волгоград: Научное издательство ВГСПУ «Перемена», 2019. – 471 с.

ISBN 978-5-9935-0391-2

Сборник статей подготовлен по итогам VIII Международной научной конференции «Восток – Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре. К 70-летию профессора А.Х. Гольденберга», состоявшейся 27–28 ноября 2018 года в Волгоградском государственном социально-педагогическом университете.

Предназначен для литературоведов, фольклористов, культурологов, лингвистов, искусствоведов, преподавателей филологических дисциплин и специалистов гуманитарного профиля.

УДК 821(4/9).09+398

ББК 83.3 (0)+82

ISBN 978-5-9935-0391-2

© Волгоградский государственный
социально-педагогический университет, 2019

© Авторы статей, 2019

© Оформление. Научное издательство ВГСПУ
«Перемена», 2019



«ПРОСТРАНСТВОМ И ВРЕМЕНЕМ ПОЛНЫЙ»

27–28 ноября 2018 года в Волгоградском государственном социально-педагогическом университете состоялась Международная научная конференция «Восток – Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре. К 70-летию профессора А.Х. Гольденберга».

Эта конференция и основанный на материалах ее докладов сборник статей – приношение научного сообщества к юбилею доктора филологических наук, профессора Аркадия Хаïмовича Гольденберга.

А.Х. Гольденберг ввел в науку понятие «царицынский текст». Сама его жизнь и научное творчество – это, если можно так сказать, органичная составляющая царицынского-сталинградского-волгоградского текста. В этом городе он родился, окончил школу, Волгоградский государственный педагогический институт имени А.С. Серафимовича, здесь он был учителем словесности в школе на рабочей окраине города. С 1980 года Аркадий Хаïмович – ассистент, старший преподаватель, доцент, профессор кафедры

литературы Волгоградского государственного социально-педагогического университета.

В годы его учебы в институте кафедру литературы возглавлял известный литературовед и фольклорист Давид Наумович Медриш. Атмосфера живого научного поиска, созданная на кафедре, влияла на студентов-филологов, формировала их исследовательские интересы. В студенческие годы была опубликована первая статья Аркадия Гольденберга «Стихотворение М.К. Агашиной “Песня”» – она вошла в научный сборник «Литературное краеведение» (1975). Главная исследовательская проблема, которая находилась в фокусе интересов кафедры, – принципы и формы взаимодействия и взаимовлияния литературы и фольклора – нашла яркое отражение в этой статье о волгоградской поэтессе, стихи которой стали текстами и доньше любимых в народе песен. А.Х. Гольденбергу принадлежит одна из первых рецензий (1978) о прозе волгоградского писателя, лауреата Государственной премии России Б.П. Екимова.

В студенческие годы обозначился глубокий интерес Аркадия Хаимова к творчеству Гоголя. «Конкурентами» автора «Мертвых душ» были для начинающего исследователя Николай Заболоцкий и в целом обернуты, однако Гоголь одержал верх и на долгие годы стал главным предметом исследования в трудах А.Х. Гольденберга. Сегодня Аркадий Хаимович – один из ведущих российских гоголеведов, книги и статьи которого получили широкую известность в России и за рубежом. В них рассматривается большой круг проблем, связанных с изучением творчества писателя.

В центре внимания ученого с самого начала была поэтика Гоголя, исследование которой стало основой его кандидатской диссертации «Традиции фольклора и древнерусской литературы в системе художественных оценок персонажей поэмы Н.В. Гоголя “Мертвые души”», защищенной в 1987 году в Горьковском государственном университете им. Н.И. Лобачевского.

В последующие годы тематика гоголевских штудий расширяется и углубляется. В сферу научных интересов входит проблема литературных и фольклорных архетипов в творчестве Гоголя. Значительные научные открытия связаны с изучением традиции европейской культуры в поэтике Гоголя. Ученый раскрыл новые грани в творчестве русского классика. Исследования этих лет легли в основу монографии «Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя», ставшей лауреатом Всероссийского конкурса «Лучшая научная книга 2007 года» и выдержавшей шесть изданий. Сегодня это одна из самых цитируемых работ о творчестве Гоголя. Материалы монографии и статей А.Х. Гольденберга нашли отражение в докторской диссертации «Фольклорные и литературные архетипы в поэтике Н.В. Гоголя», которая была защищена в 2007 году.

Творчеству Гоголя посвящено более ста печатных трудов ученого. Эти исследования позволили обнаружить устойчивую систему фольклорных и литературных архетипов, что дало возможность увидеть внутреннюю цельность гоголевского творчества – от «Ганца Кюхельгартена» до «Мертвых душ» и «Выбранных мест из переписки с друзьями». Произведения писателя рассматривались в них с позиций исторической поэтики, в широком контексте русской и мировой культуры – от Библии до живописи Кавадждо и русского авангарда.

Работа по изучению творчества Гоголя была продолжена в статьях, докладах на конференциях. Аркадий Хаимович регулярно участвует в работе международных Гоголевских чтений, организуемых Домом Гоголя в Москве, является членом редколлегии сборников, издаваемых по их итогам. Неизменный интерес вызывают его доклады на научных форумах в России и за рубежом – в Англии, Белоруссии, Венгрии, Греции, Италии, Литве, Польше, Сербии, Украине. Ученый привлечен к работе Гоголевской группы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, возглавляемой Ю.В. Манном, по подготовке полного академического собрания сочинений писателя.

Круг научных интересов А.Х. Гольденберга широк. В последние годы значительное место в его исследованиях занимает дореволюционное творчество незаслуженно забытых донских писателей. Им проделана большая работа, в том числе архивная, по возвращению их произведений современному читателю. Опубликована серия статей о творчестве И.Д. Сазанова, издана в соавторстве с аспиранткой Е.С. Бирючевой монография «Жизнь и литературная судьба И.Д. Сазанова» (2014), подготовлен к изданию и опубликован однотомник «Избранное» И.Д. Сазанова – первый опыт научного издания произведений писателя. Ведется работа по изучению творческого наследия Р.П. Кумова – одного из самых значительных донских прозаиков Серебряного века, вычеркнутого в советское время по идеологическим причинам из истории русской литературы. Эти исследования – большой вклад в изучение литературы волго-донского края. А определение «царицынский текст русской литературы», введенное А.Х. Гольденбергом в монографии о Сазанове, приобрело характер литературоведческого термина, активно используемого в современной науке.

Еще одна сфера исследовательских интересов Аркадия Хаимовича – это фольклор в его живом бытовании. Много лет под его руководством студенты занимаются собиранием регионального фольклора. Итогом этой работы стал обширный материал, представляющий несомненную научную ценность. Он систематизирован и обобщен ученым в докладах на четырех Всероссийских конгрессах фольклористов. Так, записанный студенткой в 2018 году уникальный фольклорный текст дал импульс к публикации статьи «Историческая песня о Щелкане и топонимическая легенда Придонья».

Объектом научного интереса А.Х. Гольденберга и его учеников стали также произведения современной словесности, которые объединяет принадлежность к постфольклору, постмодернизму, сетевой поэзии и прозе. В этом научном поиске нашел отражение и локальный текст: в работах А.Х. Гольденберга и его аспиранта С.Н. Петренко, защитившего в 2017 году кандидатскую диссертацию «Жанровые модели постфольклора в русской постмодернистской литературе последней четверти XX – начала XXI века», предметом филологического анализа стал, в частности, волгоградский журнал для детей «Простокваша», издающийся более 20 лет.

Особое место в исследованиях Аркадия Хаимовича занимают проблемы, связанные с теоретическим осмыслением научного наследия Д.Н. Медриша. Это статьи, выступления на научных конференциях, и в целом работа, проделанная в рамках научно-исследовательского проекта РФФИ «Научное наследие Д.Н. Медриша». Собраны и подготовлены к научному переизданию труды ученого, воспоминания о нем, материалы его переписки, восстановлен текст лекций Д.Н. Медриша, прочитанных в рамках спецкурса «Пространство и время в литературе и фольклоре».

Аркадий Хаимович известен и как замечательный популяризатор русской словесности и науки о ней. Это нашло отражение в его публикациях, например, в статьях «Притча», «Путешествие» из «Энциклопедического словаря юного литературоведа». И не менее яркое отражение – в его лекциях по фольклору и древнерусской литературе, в спецкурсах о фольклорных традициях в современной литературе и по творчеству Гоголя. Мастерство лектора смогли оценить и в далеком Китае: в течение трех лет он преподавал русскую литературу в Чанчуньском университете. За большой вклад в подготовку китайских русистов был награжден Почетным дипломом правительства провинции Цзилинь.

Вполне в духе времени студентами в 2008 году был создан в Интернете «Клуб фанатов Аркадия Хаимовича Гольденберга». Приведем запись на этом сайте – крик души студентки-первокурсницы: «Очень люблю лекции Аркадия Хаимовича, всегда сажусь поближе, чтобы ничего не пропустить, даже когда не высыпаюсь и просто вырубает. Это так классно, когда самому преподавателю нравится его предмет, когда, рассказывая, он пробуждает этот интерес и в студентах». А вот недавняя запись. Ее сделала в сентябре 2018 года Кристина Воронцова – ныне кандидат филологических наук, преподаватель университета в польском городе Седльце и один из авторов данного сборника: «Как же приятно, мы создали эту группу году в 2008-м, вообще забыла про нее на долгие годы, а она все еще есть!!! Аркадий Хаимович крут, а я в результате занимаюсь фольклорными традициями в литературе». Коллегам Аркадия Хаимовича и всем, кому повезло быть с ним знакомым, общаться, вместе работать, остается только присоединиться.

Коллеги и ученики Аркадия Хаимовича сердечно поздравляют юбиляра, желают ему новых творческих поисков и научных открытий.

Раздел 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА ЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА В ФИЛОЛОГИИ

КОНСТАНТЫ И АРХЕТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

И.А. Голованов

Россия, Челябинск

Поднимается проблема соотношения художественного сознания в фольклоре и литературе. Утверждается, что фольклорные произведения необходимо рассматривать как особую форму понимания и объяснения мира, способ выражения коллективных оценок и критического осмысления реальности. Особенности смыслообразования в русском фольклорном тексте анализируются автором на региональном материале и с позиций воплощения в нем основополагающих констант национальной культуры.

Ключевые слова: фольклорный текст, художественное сознание, константы, архетип.

The article raises the problem of correlation of artistic consciousness in folklore and literature. It is argued that folklore works should be considered as a special form of understanding and explanation of the world, a way of expressing collective assessments and critical understanding of reality. Features of meaning formation in the Russian folklore text are analyzed by the author on the regional material and from the standpoint of the embodiment of the fundamental constants of national culture in it.

Keywords: folklore text, artistic consciousness, constants, archetype.

В последние десятилетия в филологической науке многие вопросы, в том числе фундаментальные, стали пересматриваться, что заставляет исследователей еще раз определиться в своем научно-теоретическом инструментарии и философско-эстетических концепциях. Произведения искусства рассматриваются как единый текст созданного человечеством мифа, в котором в бесконечных вариантах изображаются повторяющиеся сюжетные ситуации, основанные на архетипических моделях (надличностные символы коллективной традиции и сверхиндивидуальной жизни). Кроме того, коллективные представления, стереотипы поведения, исходные знаки, бессознательно-интуитивные первообразы, первофеномены, категории

воображения, изначальные мысли, объективированные формы духовного, т. е. психолого-архетипические подходы, переплетаются и сосуществуют с литературоведческими (см.: [Гольденберг 2012]).

В наше сознание прочно вошло представление о литературном типе творчества как норме, хотя исторически фольклор в разных национальных традициях возникает задолго до литературы как древнейшая форма художественного сознания. Именно литература в процессе своего зарождения и развития выделилась из фольклора и постепенно накапливала свои отличительные качества и свойства. Проведенное в 80-е годы прошлого века в Институте мировой литературы РАН исследование о типах поэтики в процессе смены литературных эпох и направлений показало, что выделяются три наиболее общих типа художественного сознания: архаический (или мифопоэтический), традиционалистский (или нормативный) и индивидуально-творческий (или исторический). Первый из этих типов воплощен в архаическом фольклоре и архаической литературе, второй – в «классическом» фольклоре, который развивается параллельно с литературой и во взаимодействии с ней. Третий характерен для литературы в ее современном понимании [Историческая поэтика фольклора 2010; Историческая поэтика 1994]. Универсалии и константы реализуются в двух ракурсах: как категории мышления (точнее, сознания) и в качестве элементов поэтики, прежде всего через повторяемость.

Материальная, пластически, вещно выраженная народная культура при этом не отвергается при филологическом анализе, она принимается во внимание, но только не физической своей сутью, не тем, что делает фольклорное явление артефактом, а содержащимися в ней идеями, духовными константами, универсалиями и/или архетипами, т. е. тем, что иногда называют ментефактами.

Проблема соотношения фольклора и литературы осложняется тем, что в каждый исторический период фольклор и стоящий за ним способ осмысления действительности взаимодействуют с литературой в разном объеме и различными своими сторонами. Как правило, присутствуют все формы взаимодействия: и прямые (цитирование, использование сюжетов, отдельных образов и имен), и косвенные – сознательные и неосознанные.

В известном смысле вся история литературы – это процесс, отражающий тягу писателей к фольклору или отталкивание от него. Тяга объясняется принадлежностью каждого писателя к художественной традиции своего народа, которую он не выбирает, а «впитывает».

Остановимся на наиболее важных, на наш взгляд, отличиях между двумя сравниваемыми художественными системами.

Любое фольклорное произведение проходит предварительный отбор на соответствие устно-поэтическим традициям, нормам, ценностям. Произведение оценивается не в потенциале, а как свершившийся факт. Моментом рождения литературного произведения считается момент его закрепления на бумаге автором, по аналогии мы распространяем это представление и на творческий процесс в фольклоре: момент рождения песни, сказки – это момент их исполнения автором (певцом, сказочником), тогда как в действительности произведение становится фольклорным фактом только с момента принятия его коллективом. Не случайно П.С. Богатырев считал одним из основных критериев различия между фольклором и литературой «само понятие бытия художественного произведения» [Богатырев 2006: 118].

Если литературное произведение объективировано, существует независимо от читателя и каждый следующий читатель обращается непосредственно к произведению, то путь фольклорного произведения лежит от одного исполнителя к другому. Интерпретация предшествующих исполнителей может учитываться, но она лишь одна из составляющих элементов восприятия. Роль исполнителя фольклорного произведения не должна отождествляться ни с ролью читателя или чтеца литературного произведения, ни с ролью автора.

В фольклоре удерживаются только те формы, которые оказываются функционально значимыми для всего этнического коллектива. Как только форма утрачивает свою функцию, она отмирает в фольклоре, форма же литературного произведения сохраняет свое потенциальное существование на всем протяжении истории культуры.

Понятие литературной традиции принципиально отличается от понятия фольклорной традиции. В фольклоре возможность реактуализации поэтических фактов значительно ниже. Если носители устной творческой традиции ушли из жизни, то она уже не может быть воскрешена, тогда как в литературе факты вековой, даже многовековой давности появляются вновь и снова могут стать продуктивными.

Проблема соотношения фольклорного и индивидуально-авторского типов художественного сознания тесно смыкается с проблемой фольклоризма литературы. По нашему глубокому убеждению, само явление фольклоризма литературы – это не просто проникновение в структуру литературного произведения отдельных элементов фольклора, но результат сложного процесса взаимодействия двух «словесно-художественных систем», подчиненного определенным закономерностям. К числу таких закономерностей относятся характер общественно-исторической эпохи, уровень развития литературы, состояние народного поэтического творчества и многое другое.

Каждая мифема, мифологема и фольклорема обладает причинно-смысловым единством и самобытностью, часто определяемой особенностями художественного дискурса или идиостилем писателя. Так, например, в XX веке обращение М. Булгакова и А. Платонова к эстетическому миру устной поэзии объяснялось негативным отношением авторов к методам строительства социализма в стране, не соответствующим, как им казалось, нравственным идеалам народа. Фольклоризм их произведений был формой познания народа. Правда, часто, особенно у А. Платонова, фольклоризм отражал желание писателя выразить свой взгляд на вещи и при этом придать произведениям притчево-философский характер (подробнее см.: [Голованов 2012]).

Таким образом, изучение проблемы соотношения литературы и фольклора как двух типов художественного сознания включает два основных аспекта – историко-литературный и эстетический. Взятые отдельно, противопоставления не оказываются достаточными для определения различий между литературой и фольклором, тем более что они формируются постепенно, в ходе исторически длительного развития и социальной дифференциации культуры.

Фольклорные произведения можно рассматривать как особую форму понимания и объяснения мира, способ выражения коллективных оценок и критического осмысления реальности. В центре внимания настоящей статьи находится интерпретация фольклорного текста через призму основополагающих констант национального сознания.

Под константами, вслед за Ю.С. Степановым, нами понимаются устойчивые концепты культуры [Степанов 2001: 85]. Как отмечает М.С. Каган, «поведение и деятельность человека не запрограммированы генетически, не транслируются из поколения в поколение стойким наследственным кодом <...>, а направляются прижизненно обретаемыми индивидом потребностями, способностями и умениями, опосредуемыми опытом предшествующих поколений и его собственным» [Каган 1997: 71].

Существует несколько уровней сгущения смысла в рассмотрении константы как ментальной категории: константы мировой культуры и национальные константы; константы доопытные («априорные») и эмпирические («апостериорные»). Первая оппозиция может быть переведена на другой уровень осмысления проблемы: архетипы как концепты мифологического сознания, т. е. общечеловеческие, вненациональные, присущие человечеству с момента его возникновения, с одной стороны, и «становящиеся» константами культурные смыслы, с другой. Ю.С. Степанов обращает на это внимание: «Константа в культуре – это концепт, существующий

постоянно или, по крайней мере, очень *долгое время*» [Степанов 2001: 84] (курсив наш. – *И. Г.*).

Центральной проблемой фольклорных текстов выступает соотношение «человек – мир», к анализу которого народное сознание подходит с точки зрения не отдельного человека, а коллектива, социума. Как писал В.Е. Гусев, в центре образного моделирования действительности в фольклоре оказывается то, что «затрагивает интересы не отдельно взятой личности или выделившейся из общего группы, а непременно всего коллектива как целого» [Гусев 1967: 219].

Взгляд на фольклорные тексты через важнейшие константы национальной культуры позволяет увидеть их системообразующие основания (подробнее см.: [Голованов 2009]). В русском фольклоре эти основания можно представить в виде пяти констант – двух онтологических и трех аксиологических. Онтологические константы – пространство и время – служат для структурирования мира, концептуализации и категоризации его составляющих (они выполняют важнейшую для существования человека ориентирующую функцию). Аксиологические константы необходимы для «очеловечивания» мира, наделения его смыслами.

В русских фольклорных текстах находят воплощение три аксиологические константы: соборность, софийность и справедливость. Первая константа состоит в понимании единства человека с миром, его причастности к миру природы, миру людей и к миру смыслов. Соборность наделяет часть целого смыслом целого, предстает как объединение и воссоединение разнородного. Создатель фольклорного текста не противопоставляет себя миру, не возвышается над ним и не выделяет себя из него. Эта константа способствовала формированию хорового, симфонического (Л.П. Карсавин) начала русской культуры. Соборность разлита, растворена в фольклорных текстах в силу своей универсальности.

Идея соборности реализована в фольклорных повествованиях о монашеских общинах, например в текстах о монахе Долмате, основателе уральского Далматовского Успенского мужского монастыря, где актуализируется идея сопричастности. Члены общины воплощают ее своим бытием, каждодневным трудом на общее благо. Именно идея единства как идеал жизни помогает им преодолевать каждодневные трудности и защищаться от внешних врагов.

В наших записях есть ряд внутренне связанных между собой легенд о городе Кыштыме Челябинской области, в которых реализована идея соборности. В одном из текстов рассказывается о событиях, предшествовавших основанию города. По фольклорным представлениям, Кыштым основал один из Демидовых: он «остановился на ночлег и велел срубить

самую большую сосну для обеденного стола». Отдав должное телесному, герой обращается к заботам о высоком, духовном и приказывает «на месте, где была срублена сосна, построить церковь» (Архив ЮУрГГПУ; зап. М.М. Радаевой в 2007 г. в г. Кыштым от П.С. Бызгу, 1990 г. р.). Идея понятна: храм божий строят для того, чтобы туда приходили люди, ощущали свою общность, единство с богом, гармонизировали себя в соответствии с высокими помыслами и праведно жили.

Именно поэтому, когда в другом повествовании рассказывается о метеорите, который якобы падал на Кыштым, на город «он не упал – церкви стояли крестом. Он несколько лет держался над нашим городом, но так и не упал. Крест не дал ему на нас упасть» (Архив ЮУрГГПУ; зап. М.М. Радаевой в 2007 г. от Е.Д. Пановой, 1995 г. р.). Сила креста не могла бы распространиться на город, если б его жители были разобщены, жили не в соответствии с заповедями человеческими и божьими. Такова коллективная, народная мысль, стоящая за этими повествованиями.

Софийность представляет собой сложный комплекс трех взаимосвязанных сущностей: Любовь, Красота и Добро. Любовь выполняет в этом триединстве синтезирующую и одухотворяющую функции, служит источником видения Красоты. Красота и Любовь, связанные вместе, рождают желание творить Добро. Все три сущности переплетены, взаимосвязаны и взаимообусловлены, их единство соответствует народному пониманию Мудрости (отсюда – софийность).

Выделенность такой ценностной доминанты, как Красота, соотносится с созерцательным типом мышления, присущим носителям русской культуры. Созерцательность ставится в русском сознании выше прагматичности, т. е. выше стремления к расчетливости, получению материальной выгоды. Созерцательность позволяет человеку достигнуть внутреннего покоя, необходимого для размышлений о мире. Красота может быть реализована в фольклорном тексте через языковые маркеры «удалый», «сильный», «могутный» – при характеристике человека; «чистый», «прозрачный», «светлый» и др. – при характеристике природных объектов и артефактов. Покажем это на примере записанного на Урале топонимического предания: «Видели вы лог, что отделяет старую часть деревни от новой – Менеевки? В этом логу раньше дед жил. Фамилия – Лепихин. *Да такой дед удалый!* Вся деревня его любила: дети – за сказки да побывальщину, взрослые – за мудрые советы. А когда помер старик, осиротела деревня. И как память деду – Лепихин лог» (Архив ЮУрГГПУ; зап. в 1991 г. в д. Айлино Саткинского р-на Челяб. обл. от В.Н. Мошкина, 1911 г. р.).

Другой пример: «Озеро Светленькое, лежащее у подошвы Вишневой горы. Озеро имеет дно, состоящее из лечебной грязи. И в любую погоду

оно *ясное и светлое*, так как видно почти все дно на многие метры» (Архив ЮУрГГПУ; зап. К. Силовой в 1998 г. в пос. Вишневогорске Каслинского р-на Челяб. обл. от Н.А. Коллодий, 1943 г. р.). Подобных текстов записывается каждый год немало. В них полезное уравнивается, отождествляется с красивым.

Одна из поздних, но не менее значимых констант русского фольклора – константа справедливости. Справедливость предполагает сопоставление того, как есть в реальности, с тем, как должно быть, – с точки зрения народного сознания. Сама необходимость обращения к понятию «справедливость» связана с отсутствием гармонии между реальным и желаемым. Константа справедливости широко представлена в уральской несказочной прозе в образах «народных заступников» – Ермака, Пугачева, Салавата Юлаева и «царя-избавителя» Петра I. Через изображение этих персонажей раскрывается народный идеал исторической личности, проявляются социальные и этические воззрения людей.

Таким образом, анализ фольклорных текстов через призму ключевых констант позволяет судить о них как о «запечатленном сознании нации».

Своеобразие условий, целей, задач, способов, форм и результатов сложного взаимодействия литературы и фольклора определяет уровни и типы литературного фольклоризма, отражающие закономерности словесно-художественного творчества. Анализ фольклорно-литературных связей помогает понять особенности художественного мира писателей, диапазон их творческого мышления, прояснить историю того или иного произведения, выявить источники художественных традиций.

Литература

- Богатырев П.Г. К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения // Богатырев П.Г. Функционально-структуральное изучение фольклора (малоизвестные и неопубликованные работы). – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С. 118–120.
- Голованов И.А. Фольклоризм драматургии А. Платонова (на материале пьесы «Дураки на периферии») // Гуманитарный вектор. – 2012. – № 4 (32). – С. 23–27.
- Голованов И.А. Структура и константы фольклорного сознания // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. – 2009. – Вып. 6 (74). – С. 267–274.
- Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012.
- Гусев В.Е. Эстетика фольклора. – Л.: Наука, 1967.
- Историческая поэтика фольклора: от архаики к классике / Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик. – М.: Изд-во Рос. гос. гуманитарн. ун-та, 2010.
- Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. – М.: Наследие, 1994.
- Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997.
- Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2001.

МИФИЧЕСКАЯ ГЕОГРАФИЯ РОССИИ: ОСНОВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ

В.Г. Щукин

Польша, Краков

Предпринята попытка построения интегральной схемы мифопоэтических представлений о географическом положении России и о расположении главных ориентиров, которые явились плодами коллективного сознания и коллективного бессознательного, нашедшими отражение в произведениях русской литературы с начала XVIII века до начала Первой мировой войны.

Ключевые слова: Россия, ментальная география, мифопоэтика, русская литература XVIII – начала XX века.

The article is an attempt to build an integrated scheme of mythopoetic ideas about the geographical position of Russia and the location of the main landmarks, which were the resultats of collective consciousness and the collective unconscious, reflected in the works of Russian literature from the beginning of the 18th century and before the outbreak of the First World War.

Keywords: Russia, the mental geography, mythological poetics, Russian literature from 18th to the beginning of 20th century.

Термин *миф* употребляется в гуманитарных науках в двух основных значениях. С одной стороны, это архаическая жанрово-нарративная структура, с помощью которой культурная память человечества сохраняет фундаментальные представления о мире и жизни в нем, возникающие и управляемые передающимися из поколения в поколения рефлексивными комплексами – архетипами [Jung 1991: 147–149]. С другой же стороны, это «чудесное упрощение», иными словами, «упрощенное, одностороннее и потому популярное истолкование некоего явления или проблемы, которое между тем указывает на истинную их сущность» [Щукин 2007: 202]. Мифы во втором смысле слова вновь возникали на протяжении всей человеческой истории; возникают они и теперь, и будут возникать в бесконечном будущем хотя бы потому, что наш мозг в состоянии переработать лишь малую часть мощнейшего потока информации, обрушивающегося на рецепторы, лишь частично и в упрощенно-схематической форме, в том числе в форме мифа, который содержит в себе и зерна истины, и тесно сросшиеся с нею плоды человеческой фантазии, уводящие нас в сторону от правды [ср.: Barthes 1957: 32–33].

Гуманитарная, культурная или ментальная география – сравнительно новая отрасль наук о человеке, его сознании и его несознательном, которая столь успешно развивается в трудах Аркадия Хаимовича Гольденберга, Дмитрия Николаевича Замятина и возглавляемых ими коллективах

ученых [Гольденберг 2011: 69–71; Замятин 2015], среди прочего, разрабатывает проблемы онтологии и феноменологии географического воображения, а также результатов его творческой деятельности, в том числе мифических представлений о месте той или иной страны на воображаемой карте мира, созданной коллективным воображением многих поколений. Другим, менее устойчивым и более гетерогенным плодом воображения являются представления о мифически значимых субпространствах – краях или регионах, с которыми образованная часть общества связывает те или иные устойчивые представления об их характере и значении в культурной истории страны. Эта воображаемая или ментальная карта страны и ее окружения возникает и надолго сохраняется в массовом сознании благодаря усилиям людей, занимающихся художественным творчеством, – художников, композиторов, режиссеров. Но, пожалуй, никто в этом отношении не может сравниться с художниками слова – поэтами, прозаиками и драматургами, которые по праву могут считаться главными создателями мифических представлений о географическом пространстве. Эти представления функционируют в коллективном сознании не всей нации, а публики пишущей и читающей – иными словами, образованных кругов общества. Простонародные мнения и мнения иностранцев в данном случае не учитываются.

Настоящая работа представляет собой попытку начертить ментальную карту России и ее окрестностей в предельно упрощенной форме. Предлагаемая схема соответствует мифическим представлениям, сложившимся в русском национальном сознании к последнему дню классического периода Нового времени – 31 июля 1914 года.

Первый вопрос, которого я хотел бы коснуться, – это устойчивые представления о **географическом месте России в системе всемирных геомифологических координат**. Эти представления сложились к концу XVIII века, что было связано с целым рядом военных побед и внешнеполитических достижений, благодаря которым Россия не только реально обрела статус европейской державы, но и стала таковой осознаваться. Русские образованные круги, в первую очередь поэты и драматурги, объявили ее не восточной, а северной страной, так как Восток в эпоху Просвещения неизменно ассоциировался с отсталостью и застоєм: именно такой предстает Россия хотя бы в стихотворении Лермонтова «Спор» [Лермонтов 1954: 193]. Севернее ее на воображаемой карте цивилизованного мира была только темная и холодная пустота – льды Арктики, где обитали одни лишь «самоеды». К югу от нее лежал... Восток – мир ислама, нашедший свое реальное воплощение в Османской империи, о которой русские авторы всё чаще писали как о державе отсталой, чье многовековое соперничество с Россией вскоре закончится окончательной победой последней. Но существовал и другой, «подлинный» Восток, или Восток на юго-востоке: в его роли выступали Индия и Китай. Его просторы, кроме политиков и дипломатов, привлекали не поэтов или прозаиков, а публици-

стов и очеркистов, авторов литературных путешествий, наподобие «Фрегата “Паллады”» Гончарова. В отличие от Турции Южная Азия и Дальний Восток не изображались в образе соперников: русские литераторы скорее были склонны видеть в этих странах нечто неведомое и загадочное, что было великим в древности, но остановилось в развитии. Края, покоренные сравнительно недавно, – Новороссия, Северный Кавказ и Закавказье – осмыслялись как чудесные, но временами и опасные территории, которые осознавались до недавнего времени как «ближнее зарубежье», а ныне уже навеки наш ближайший Юг, с малороссийским или с восточным акцентом. В этой связи полезно вспомнить одно из высказываний Пушкина из «Путешествия в Арзрум»: поэт верхом переехал Аракс и обрадовался, что наконец-то сбылась его давняя мечта – он очутился за границей. Однако в тот же миг он подумал о том, что земля за Араксом уже завоевана русскими войсками, а это значит, что он «всё еще находился в России» [Пушкин 1949: 671]. И, наконец, с левой стороны и вниз от Петербурга и Москвы лежала земля обетованная – цивилизованный Запад. Специфика его цивилизации и культуры зачастую была предметом споров, острота которых со временем нарастала. Начиная с публикации первого «Философического письма» Чаадаева (1836) и с разгоревшейся вскоре полемики славянофилов и западников, споры эти приобрели серьезную направленность, благодаря чему главная геомифическая ось, вокруг которой строилось противопоставление России иным культурам, сменилась с меридианной (Север – Юг) на параллельную (Восток – Запад).

В отличие от едва ли не гомогенно осмысляемых Востока, Севера и Юга образ Запада в русском геополитическом и мифопоэтическом сознании представлял собой простую, но неплохо продуманную структуру. Русские мифотворцы различали: 1) ближайший – «свой» (Эстляндия, Лифляндия, Курляндия) и почти что «свой», династически родной Запад (Пруссия, Померания, Шлезвиг-Гольштейн); 2) ближний Запад – центральные и южные ланды Германии плюс вся Австро-Венгрия; 3) экономическое сердце Запада – Британию; 4) политико-идеологический центр Запада – Францию (по преимуществу Париж) и 5) религиозное и художественное средоточие западной культуры – Италию (по преимуществу Рим). Испания, Португалия и Скандинавские страны воспринимались как слегка экзотические. Балканы делились «по империям» – на австрийский (католический) северо-запад и турецкий (православный и мусульманский) юго-восток.

При вышеописанном позиционировании на ментальной карте мира и постоянном изменении границ Российской империи весьма непросто было ответить на вопрос о **мифических границах**: где кончается Россия не в административном, а в феноменальном смысле слова. Еще сложнее обстояло дело с определением границ Великороссии – территории, которую можно было с уверенностью назвать подлинно русской. Эти трудности сохраняются по сей день и вероятнее всего будут существовать в не-

обозримом будущем. Наиболее распространенным, молчаливо принятым «за основу» вариантом стал для подавляющего большинства образованных русских мифический вариант, предложенный Карамзиным в «Истории Государства Российского»: землей русской, она же Святая Русь, была территория, входившая в состав Киево-Новгородско-Полоцкой Руси в период наивысшего ее расцвета – в годы княжения Ярослава Мудрого. Следовательно, землями, сопредельными с русской землей, были владения викингов, прибалтийские земли, населенные некрещеными балтийскими и финскими племенами, Польша, Моравия, Молдавия и Валахия, Причерноморье, а также Среднее и Нижнее Поволжье, в те времена заселенное финскими, иранскими и тюркскими народами. Русь имела выход к Белому морю и к Балтийскому морю в устье Невы, но непосредственного выхода ни к Черному морю, ни к Нижней Волге, ни к среднему и нижнему течению Дона она не имела: всё это ей еще предстояло завоевать.

Границы, обозначенные таким образом, очень трудно провести реально, на местности. Лишь на севере они были обозначены четко: там был морской берег. Со всех остальных сторон не существовало никаких естественных преград – ни гор, ни морей, ни больших рек. Эта размытость, неопределенность территории Святой Руси привела к началу XIX века к тому, что образованные круги, считавшие своим отечеством не просто Русь, а Государство Российское, последовали политической логике необходимых, вполне естественных или даже полезных завоеваний. Поэтому, согласно коллективному мнению русской литературы XIX – начала XX века, коренными русскими землями «давно стали» также Среднее и Нижнее Поволжье, Заволжье, Предуралье, Урал, Сибирь (включая «киргизские степи», т. е. будущий Северный Казахстан), Дальний Восток, Новороссия, Крым и Кавказ. Однозначно нерусскими, по общему мнению (но всё же «царскими»), считались только Польша и Финляндия. Больше сомнений возникло относительно прибалтийских (остзейских) земель, ранее принадлежавших то Дании, то Швеции, то Ливонскому ордену: они выполняли роль ближайшего или «своего» Запада и помещались на ментальной карте западнее Польши, но русификация этих имперских окраин вплоть до 1905 года не встречала такого решительного сопротивления, как на берегах Вислы и Немана. Подобным образом обстояло дело и с Туркестаном, завоеванным лишь в 1870-е годы.

По большому счету образованные русские люди видели свое отечество расположенным между двумя большими и очень разными культурными пространствами – Германией и Китаем. Остальная не-Русь (в том числе Польша, Финляндия и Прибалтика) представлялась им в виде многочисленных переходных зон, на которые мировое культурное сознание обращает мало внимания. Переходной зоной считались, по крайней мере до конца Первой мировой войны, также Северо-Американские Соединен-

ные Штаты, распространившиеся к западу от Европы и к востоку от России, Японии и Китая.

Ментальная карта мифических областей, выделявшихся на территории Европейской России, выглядит следующим образом.

Русская история сложилась так, что наиболее вероятным вариантом национального выживания с последующим выходом на международную арену явилось создание жесткой самодержавной системы управления с непрерываемым доминированием одного единого центра – Москвы, как «собираательницы русских земель». Однако расцвет культуры в целом, в том числе формирование национальной геомифологии, оказался наиболее вероятным в период сосуществования и диалога **двух столиц** – старой и вновь построенной. Эти две столицы и следует в первую очередь нанести на ментальную карту России классической поры. Геомифологическое воображение наделило каждую из них своей ролью и своей легендой. В Москве стали видеть хранительницу овечьей веками земской или «почвенной» традиции, предания, сакральных ценностей, подобно Киото в Японии или Кракову в Польше. Петербург мыслился как созданный по новейшим западным образцам рациональный центр управления, главный двигатель прогресса и генератор будущего величия северной державы. По отношению к антитезе двух столиц: «разумный», но «холодный» и беспощадный Петербург *contra* «сердечная» и «теплая», т. е. радушная, Москва – романтические мифотворцы становились на сторону одного из этих городов в зависимости от того, преобладал ли в их мировоззрении консервативный традиционализм («москвичи») или же либеральный рационализм и прогрессизм («петербуржцы»). Классики русской литературы охотно использовали эту антитезу, укрепляя тем самым структуры мифологического сознания читателей. Впрочем, коллективное «народное мнение», с которым совпадало мнение большинства историков, выстраивало четырехчленную систему главных городов – не только Великороссии, но и всей Руси: «Новгород – отец, Киев – мать, Москва – сердце, Петербург – голова» [Даль 1879: 408].

Тракт, по которому путешествовал повествователь Радищева, или Николаевская железная дорога, которую живописал Некрасов, составляли радиус, к северу, к югу и к востоку от которого простиралась русская провинция. Мифологическое сознание, руководствовавшееся устной и литературной репутацией того или иного региона, в том числе описаниями мест, с которыми было органически связано творчество популярных авторов и в которых мастера пера селили своих героев, сосредоточивалось на нескольких геотопологических пространствах. В этом ряду первое место по праву принадлежит **«Русской Тоскане»** – обширной территории к югу, юго-западу и юго-востоку от Москвы, где издавна обитали многие поколения поместных дворян. Это Тульская, Орловская, Курская, Калуж-

ская и Воронежская губернии, а также западная часть Рязанской, Тамбовской и Пензенской губерний [Зайцев 1998: 5]. Эти земли были малой родиной Лермонтова, Тютчева, Фета, Станкевича, Тургенева, Льва Толстого, большинства славянофилов, Лескова, Бунина, Андреева, Зинаиды Гippiус и многих других выдающихся писателей. Иные мифологически значимые пространства – это **лесное Заволжье**, глухой раскольничий край, воспетый Мельниковым-Печерским и Короленко, **степное Заволжье** – родина Обломова и сцена, на которой некогда разыгралась драма пугачевщины и где жила капитанская дочь Маша Миронова. Это «темное царство» **Поволжья** с его калиновскими и окуровскими нравами, оно же – колыбель разинской вольницы и родина русского различного «нигилизма» с его благими и порочными чертами. Остальные топосы не всегда связаны напрямую с жизнью и деятельностью очередных властителей дум, но функционируют как близкие или далекие мифические места: это идиллическая гоголевская **Малороссия** с ее чудесными и страшными легендами, с ее мягким юмором; это роскошный экзотический **Крым** – овеянная духом ориентализма российская Ривьера; это величественный и грозный **Кавказ**, заменивший русским романтикам дальние страны Байрона и Шатобриана; это промышленный **Урал**, это девственная **Сибирь**, на которую возлагали большие надежды Гончаров и Достоевский. На рубеже XIX и XX веков и позже, в советский период, возникают новые геопоэтические мифы – дремучего **Полесья**, остроумно-эксцентрической **Одессы**, сурового **Беломорья**, рабоче-партизанского **Донбасса**, многострадальной и опять-таки партизанской **Белоруссии**, колхозно-казачьей **Кубани...**

Ментальная и мифопоэтическая карта России меняется по мере того, как одни эпохи закономерно сменяются другими. В то же время сохраняются многовековые мифологические константы (если не сказать «вечные» в масштабах обозримой истории): центрально-периферийный уклад при наличии особо выделяемого ядра всей системы (в 1918 году Россия отказалась от присутствия в ней двух альтернативных столиц) и мифологический (а следовательно, не совсем отвечающий реальной действительности) императив освоения, а фактически «умосквоения» всего немосковского, сиречь не нашего и не до конца русского. Этой основополагающей центростремительной тенденции противостоит иная – стремление быть непохожим на столицу-законодательницу, развитие местных, в том числе мифических представлений об облике и смысле того или иного «малого отечества» [ср.: Каганский 2001: 282–294].

Литература

Гольденберг А.Х. Предки и потомки как архетипические категории гоголевского хронотопа // Двести лет Гоголя: Сборник научных работ / Под ред. В. Щукина. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011. – С. 69–81.

Даль В.И. Пословицы русского народа: Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и пр. Т. 1. – СПб.; М.: Изд. книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1879.

Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева: Литературная биография. – М.: Дружба народов, 1998.

Замятин Д.Н. Метагеография: Пространство образов и образы пространства. – М.: Аграф, 2004.

Каганский В.Л. Страна побеждающего регионализма? // Каганский В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство: Сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 282–294.

Лермонтов М.Ю. Спор // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: в 4 т. Т. 2. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 193.

Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Т. VI. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949–1951. – С. 637–712.

Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В.Г. Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 219–368.

Barthes R. *Mitologies*. – Paris: Édition Seuil, 1957.

Jung C.G. *Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten* // Jung C.G. *Gesammelte Werke*. – Olten–Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1991. – Band IX. – S. 85–156.

ОНТОЛОГИЯ И АСПЕКТОЛОГИЯ ЛОКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

А.А. Кораблев

Донецк

В статье содержится теоретическое уточнение термина «локальный текст», рассмотрены принципы художественной локализации (системность и целостность) и типологические аспекты текстовой локальности (медиатекст, мегатекст и метатекст).

Ключевые слова: *локальные тексты, системность, целостность, частность, локус, медиатекст, мегатекст, метатекст.*

The article contains a theoretical clarification of the term «local text», considers the principles of artistic localization (systemness and wholeness) and typological aspects of text locality (mediatext, megatext and metatext).

Keywords: *local texts, systemness, wholeness, particular, locus, mediatext, megatext, metatext.*

«Локальные тексты», ставшие после работ Н.П. Анциферова [Анциферов 1922, 1924], В.Н. Топорова [Топоров 1984], Ю.М. Лотмана [Лотман 1984], В.В. Абашева [Абашев 2008], Д.Н. Замятина [Замятин 2006] привлекательной темой литературоведческих исследований и заметными маркерами расширяющегося ареала филологического знания, вызы-

вают к себе и теоретический интерес. Конструктивными для построения теории художественной локальности представляются заключения, что локальный текст – это разновидность «сверхтекста» [Купина, Битенская 1994: 215; Меднис 2003; Созина 2010: 288], вид «метатекста» [Щукин 2010: 290], открытая система [Потанина, Гололобов 2012: 37], культурная реализация локального мифа [Люсый 2003], культурный код [Юхнович 2018: 174], совокупность текстуальных воплощений локуса [Жоркунов 2014], пространственно-временная парадигма, определяющая «выход из фиктивного мира художественных произведений в реальный мир конкретного географического места» [Баянбаева 2016: 77]. Перспективными также разграничения понятий «топос» и «локус» [Прокофьева 2005: 87–94; Пыхтина 2013: 29–36], ракурсов «извне» и «изнутри» [Лавренова 2004: 426; Строганов 2007: 7; Абрамовская 2010: 139], интенций «локальных текстов» и «геопоэтики» [Богумил, Куляпин, Худенко 2017: 7–9], знаковых систем «текст города» и «город текста» [Видуگیری 2014].

В целом же концептуальные контуры текстовой локальности остаются противоречивыми и расплывчатыми, побуждая обратиться к испытанному способу теоретической конкретизации – рассмотрению художественных новаций и аномалий относительно представлений о природе классического произведения.

Определения и неопределенности. Локальными принято называть тексты, которые обращены к пространственным реалиям (от лат. *locus* – место): это «система текстов, интегрированных в целое благодаря их общей “внетекстовой ориентации”» [Созина 2010: 288]. Найдено наименование, удобное в обращении, но, как это часто бывает с популярными терминами, используемое нестрого, что затрудняет его употребление в теоретическом общении. В аналитических работах о локальных текстах встречаются существенные расхождения относительно содержания этого понятия. Так, локальные тексты соотносятся не только с географическими пространствами, но и с их концептами, объединяют в себе не только пространственные объекты, но и временные, представляют собой не только локализованные множества, но и единичные произведения и т. д. Очевидно, что для более корректного и конкретного использования понятия «локальный текст» требуются теоретические уточнения и филологические конвенции.

Структурология: текстология локальности: целое и части. Начатое работами Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова научное изучение локальных текстов предопределило структурно-семиотическую оптику их рассмотрения. Преобладающей стала практика тотального и сквозного прочтения литературы и жизни: одно просматривается сквозь другое и наоборот, и все вместе предстает как единый текст, поскольку имеет знаковую природу и структурный формат. Границы художественности при этом не ис-

чезают, но становятся прозрачными, переходными, условными. Гибридные тексты с пространственной или какой-либо иной локализацией рассматриваются как структуры, в которых соотношение целого и частей предопределяется внеположенным целым.

Так, «петербургский текст», с которого началось осмысление текстовой локальности, представлен множеством разнообразных текстов, соотношенных с реальным объектом – городом Петербургом. Множественность городского текста воспринимается как единство благодаря троякой локализации – субъектной, объектной и собственно структурной. Во-первых, состав и содержание локального текста (например, Петербургского) определяются знанием и осознанием воспринимающего, и с этой стороны он всегда различен, у каждого он свой, у Пушкина и Гоголя, у Лотмана и Топорова и т. д., причем он различен и для каждого из них в разные моменты восприятия или воспоминания. Во-вторых, сам Петербург является фактором определенности и тоже в сложном единстве его исторических изменений и сущностного постоянства. В-третьих, общие закономерности текстопорождения в условиях внетекстовых (субъектно-объектных) воздействий выявляют в изменчивой, подвижной, мерцающей множественности постоянные структурные соотношения. Эти соотношения типологически различны, что, в свою очередь, может быть основанием их терминологического разграничения.

Типологические различия локальных текстов обусловлены доминирующим аспектом локализации. В классическом произведении локализация обычно условна. Например, Петербург в романе «Евгений Онегин» и Петербург в поэме «Медный всадник» существенно различны: в первом случае это топос, общее место, второй план, фон, декор, условность и т. п., во втором – это локус, именно город Петербург, его возникновение, его бытие, его имманентная эсхатология, его материализованная суть, заключенная в изваянии Медного всадника. Главный герой пушкинского романа условно конкретен – он типичен, узнаваем среди современников и соотечественников, похож на автора, но такой человек не существовал в действительности. А вот герой пушкинской поэмы – основатель Петербурга – существовал и продолжает существовать как одно из главных лиц русской истории.

Еще пример, гоголевский: в повести «Невский проспект» – при всей символичности главной улицы имперской столицы, она конкретна, адресна, живописна, как будто списана с натуры, тогда как город NN в поэме «Мертвые души» – при всей его реалистичности, узнаваемости, типичности, не обладает географической определенностью и потому легко расширяется до символического образа всей России. В свете локальной текстологии становится понятнее, почему запрет «Повести о капитане Копейки»

не», частный, казалось бы, и внесюжетный эпизод, назван Гоголем «очень нужным, более даже, нежели думают» [Гоголь 1952: 53]. По сути, это одна из гоголевских *петербургских повестей* – такая же столичная локализация всероссийской жизни, включенная в поэму, как ключ в замок. Происходит не только жанровое скрещивание – происходит локализация нелокального текста: в сказочно-эпическом и условно-символическом повествовании проступает пространственно-временная конкретика.

Аналогичные размыкания в реальную жизнь происходят и с персонажами поэмы, но иначе, по мере разгадывания их прототипов, которые оказываются не только носителями определенных типических черт, но и шаржированными образами самих себя – конкретных исторических лиц [Виноградов 2003: 85–97; Двинягин 2006: 167–183; Кораблев 2010: 239–247]. Этот пример особенно отчетливо показывает, насколько безусловны границы, разделяющие тексты на локальные и нелокальные. Образ Плюшкина – концептуальный пик, полюс мертвенности, смысловое зияние, но находится он в системе других образов и в пределах художественной завершенности. Случаи узнавания Плюшкина в реальных людях – следствие его типичности, свойство реалистического произведения, которое, оставаясь в своих художественных пределах, превосходит их эстетически, зеркально, через взаимоотражение искусства и жизни. Наконец, если читатель, совместив черты и аллюзии, вдруг увидит в образе и типаже Плюшкина конкретный прообраз, и это не какой-то безвестный натурщик, а самое значимое лицо в гоголевской иерархии, чье неявное присутствие в поэме необходимо для изъяснения авторской концепции, тогда художественный текст выходит за свои пределы, размыкается в жизнь, выступая посредником между искусством и действительностью, становясь локальным – *медиатекстом*.

Когда же локальных текстов, обращенных к одному объекту, несколько, они образуют сложное воображаемое единство – локальный *мегатекст*: биографический, городской, национальный и т. д. Целостность мегатекста полицентрична (поскольку представлена с разных точек зрения), подвижна (поскольку постоянно прирастает новыми текстами), произвольна (поскольку обусловлена читательским выбором и восприятием). Интенсивность и глубина восприятия мегатекста определяются читателем, его способностью мыслить целостно, сопрягая и совмещая текстовые локусы. Для выхода в режим мегатекстуального восприятия необходимы минимум два локальных текста, которые, нейтрализуя абсолютность своей единственности, утверждали бы совокупную абсолютность их множественности.

Множественность мегатекста удерживается в единстве его объектом, который в локальных текстах может проявляться и как субъект – как це-

лостная квазисубъектная предопределенность, если воспринимать авторство локуса метафорически, или как действительное авторство, если допускать реальность его *geniusloci* или какие-либо иные формы активной одухотворенности. Как в одном, так и в другом случае онтологический инвариант локальных текстов предстает как их локальный *метатекст*. В метатекстуальности локальных текстов выражается творческий потенциал порождающего их объекта. В этом смысле Петербург сам производит и воспроизводит себя: в камне, в слове, в событиях – во всех видах объективации. Порождая «петербургский текст» как текстовую нескончаемую множественность, Петербург и сам является текстом – множеством знаков, воспринимаемых как единый знак. Этот постулат содержательно смещает ракурс восприятия, исследователь побуждается, как писал В.Н. Топоров, «прислушаться к тому, что город говорит сам о себе» [Топоров 1995: 368].

Таким же образом локализованы тексты относительно любого другого реального объекта – города, ландшафта, страны, а также события, личности, вещи и т. д. Правомерность такого, не только пространственного, понимания локальности обусловлена представлением, что сама локализация делает объекты пространственными. Мы не знаем, что такое пространство, но представляем его через соотношение целого и составляющих его частей. Иначе говоря, пространственность в нашем сознании организована принципом *системности*.

Онтология: органичная ограниченность: целостность и частность. Системная определенность локального текста восполняется онтологической, которая обусловлена принципом *целостности*. Целостность, если отличать ее от системности [см.: Тюпа 1987: 21–22], определяет органику и онтологию произведения, а также единство и динамику произведенческих множеств – жанров, направлений, эпох и т. д. Целостность так же тотальна, как и представляющий ее текст, но в ее текстуализации доминирует существенная особенность: целое не только разделяется на части, но и проявляется в каждой из них. Например, роман «Евгений Онегин», названный именем героя, соотносится с ним как целое с целым: эти величины уравниваются и взаимоуподобляются. Таким же образом целое романа, будучи системной частью пушкинского творчества, являет и его целостный аналог, а «весь Пушкин», если доверять коллективной интуиции, являет целое всей русской литературы, и не только литературы, но вообще «наше всё». В этой перспективе любое классическое произведение, способное осуществлять эстетику последовательного приравнивания, являет и «последнее целое» [Бахтин 1979: 322].

Аналогично соотношению целого и частей, категория «целостность» соотносится с категорией «частность». Необходимость их корреляции пред-

полагает, что частность должна быть осмыслена как особенность, возведенная в принцип. Частность – неизбежность человеческого мировосприятия и миропознания, поскольку и сам человек, и его существование в мире являются частными случаями. Частность – человеческая мера познания, как и сам человек – «мера всех вещей». Определяя процесс становления целостности, М.М. Гиршман выделяет в нем три стадии: «первоначальное единство, неизбежное разделение и взаимообращенность» [Гиршман 2007: 58]. Стадия обособления и есть проявление и актуализация частных. Стадия взаимообращенности – воспроизведение первоначальной целостности (первоедиства) в единстве ее частных.

Локальность – онтологическое свойство текста. Он локализован уже в момент зарождения, в идее, предопределяющей воплощение; он локализован в воображении, предопределяемом жизненным и культурным опытом автора, его психофизическими способностями, пространственно-временными обстоятельствами и т. д.; наконец, он обретает фиксированную, знаковую, материальную локальность, предопределенную языком, художественными закономерностями, культурными традициями, жанровыми особенностями и т. д.

Текст локализован субстанционально, это его системное свойство, проявляющееся как объективация частности (по Лотману, выраженность, ограниченность, структурность [Лотман 1970: 61–63]). В этом смысле термин «локальный текст», уже закрепившийся в практике текстуально-пространственной аналитики, избыточен и тавтологичен, однако он уместен и, по-видимому, необходим в ином, не субстанциональном, а интенциональном значении – когда автор, формируя текстовую локальность, ориентируется на затекстовый локус. Как в одном, так и в другом случае формируется художественная субстанция – идейно-образно-знаковое единство, образующее автономное инобытие, особый мир, уникальный универсум. Когда же, помимо этой основной, всеопределяющей интенции, возникает и дополнительная, преломляющая направленность основной, локальность становится доминирующей особенностью.

Взгляд художника останавливается на каком-либо реальном объекте реального мира и рассматривает его не как частность умпостигаемой целостности, но как часть, заслуживающую специального внимания, поскольку она и сама локализует в себе эту целостность. Затекстовая локализация фокусирует художественное внимание на каком-нибудь определенном и конкретном объекте – личности, вещи, событии, времени, пространстве и т. д. Акцентируется познавательная функция искусства: взятая в раму, жизнь стимулирует иррациональные возможности целостного постижения: при целенаправленном, сосредоточенном и аналитически

настроенном рассмотрении она раскрывается в системно-целостном единстве – концептуально и феноменально.

В локальных текстах значимо не только выраженное в нем инобытие, но и отраженное бытие, послужившее художнику материалом и моделью для художественного воплощения. Когда Джеймс Джойс с топографической дотошностью выясняет, есть ли в Дублине за сэндимаунтской церковью деревья, видимые с берега, или когда Алексей Парщиков уточняет, какие именно цветы росли в Донецке у памятника погибшим стратонавтам, это кажется необязательными художественными подробностями, если воспринимать произведение искусства как эманацию идеи, облакаемой в любые доступные воображению формы, только бы они максимально адекватно выражали ее иноприродность. В локальных текстах художественное творчество и, соответственно, художественное восприятие осложняются, но и облегчаются тем, что идея уже воплощена в определенном объекте и подвергается перевоплощению.

Естественная, наивная, искусственно преодолеваемая, но онтологически непреодолимая читательская потребность соотносить искусство и жизнь обретает в локальных текстах очевидную художественную легитимность. Локализованная текстом жизнь является не только художественно преодолеваемым материалом, но и предустановленным, предваряющим и предрасполагающим к художественной локализации формально-содержательным единством.

Литература

Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Изд. 2-е, доп. – Пермь: Звезда, 2008.

Абрамовская И.С. Проблема «локального текста» в русской литературе XIX века (на материале Новгородского текста) // Записки филиала РГГУ в г. Великий Новгород. Вып. 8. – Великий Новгород: Виконт, 2010. – С. 218–225.

Анциферов Н.П. Быль и миф Петербурга. – Пг.: Брокгауз–Ефрон, 1924.

Анциферов Н.П. Душа Петербурга. – Пг.: Брокгауз–Ефрон, 1922.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.

Баянбаева Ж.А. Локальный текст и его функции (на примере алма-атинского локального текста) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2016. – № 2. – С. 77–84.

Богумил Т.А., Куляпин А.И., Худенко Е.А. Геопоэтика В.М. Шукшина. – Барнаул: АлтГПУ, 2017.

Видугирите И. Вильнюс: текст города и город текста // Семиотика города. – Таллинн: Изд-во ТГУ, 2014. – С. 100–117.

Виноградов И.А. Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души»: проблемы интерпретации и текстологии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2003.

Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М.: Языки славянских культур, 2007.

Гоголь Н.В. Письмо Прокоповичу Н. Я., 9 апреля 1842 г. // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – Т. 12. Письма, 1842–1845. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 53–54.

Двинятин Ф.Н. Об одном возможном случае прототипического подтекста: персонажи Гоголя и литераторы // Текст и комментарий: Материалы круглого стола к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. – М.: Наука, 2006. – С. 167–183.

Замятин Д.Н. Культура и пространство: Моделирование географических образов. – М.: Знак, 2006.

Кораблев А. История литературы в «Мертвых душах»: портреты и оригиналы // Н.В. Гоголь и русская литература: К 200-летию со дня рождения великого писателя. Девятые Гоголевские чтения. – М.: АНО «Фестпартнер», 2010. – С. 239–247.

Коркунов В. Локальный текст: к вопросу объединения исторического и биографического контекстов // Дети Ра. – 2014. – № 7 (117). – С. 73–76.

Купина Н.А., Битенская Г.В. Сверхтекст и его разновидности // Человек – Текст – Культура. – Екатеринбург: ИРРО, 1994. – С. 81–104.

Лавренова О.А. Образ места и его значение в культуре провинции // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 413–426.

Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – Вып. XVIII. – С. 30–45.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста – М.: Искусство, 1970.

Люсый А.П. Крымский текст в русской литературе. – СПб.: Алетейя, 2003.

Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2003.

Потанина Н.Л., Гололобов М.А. Городской текст как теоретическая проблема // Филологическая регионалистика. – 2012. – № 1(7). – С. 32–37.

Прокофьева В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского университета. – 2005. – № 11. – С. 87–94.

Пыхтина Ю.Г. К проблеме использования пространственной терминологии в современном литературоведении // Вестник Оренбургского университета. – 2013. – № 11. – С. 29–36.

Созина Е. Локальный текст // Гуманитарная география. – М.: Институт Наследия, 2010. – Вып. 6. – С. 288–290.

Строганов М.В. Литературное краеведение. – Тверь: Научная книга, 2007.

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – Вып. XVIII. – С. 4–29.

Топоров В.Н. Петербургские тексты и Петербургские мифы (Заметки из серии) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – С. 368–399.

Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. – Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1987.

Щукин В. Локальный текст // Гуманитарная география. – М.: Институт Наследия, 2010. – Вып. 6. – С. 290–293.

Юхнович Ю.В. «Старорусский текст Ф.М. Достоевского»: структура и определение понятия // Проблемы исторической поэтики. – 2018. – Т. 16, № 1. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ. – С. 173–188.

**СКАЗ, СТИЛИЗАЦИЯ, ЛОКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ:
ОТ ЛЕСКОВСКОГО «ЛЕВШИ» ДО АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

О.М. Табачникова

Великобритания, Престон

Обсуждается роль трагикомического в русской литературной традиции и прослеживается его связь с русской смеховой культурой. В свете этого рассматривается преемственность лесковского «Левши» и произведений Андрея Платонова.

Ключевые слова: трагикомическое в русской литературе, поэтика, семантика, русская смеховая культура, этика.

The article discusses the tragicomic in Russian literary tradition as rooted in the Russian laughter culture, and inscribes Nikolai Leskov's famous work 'The Lefty' and Andrei Platonov's novels about early Soviet years into the framework of this tradition, thus exemplifying its continuity.

Keywords: the tragicomic in Russian literature, poetics, semantics, Russian laughter culture, ethics.

Только движение души достойно слова.

Фазиль Искандер

Смех сквозь слезы: нравственная составляющая русской литературы. Популярные определения сказа и стилизации переполнены отсылками к Лескову, что, безусловно, не случайно. Действительно, у этого русского классика мы находим примеры самых разнообразных стилей и рассказчиков: от подражания диалектам и профессиональным говорам крестьян («Житие одной бабы») или просторечию и говору городского населения («Штопальщик») до подражания *архаичным* формам письменной речи, например древнерусским поучительным книгам («Запечатленный ангел»). Самый знаменитый из них – «Левша» – может служить примером органического соединения лирики и эпоса, комизма и трагизма. Если при этом понимать локальный текст прежде всего как текст, отсылающий к определенному культурному пространству, то природа лесковского трагикомического жанра уходит корнями в русскую смеховую культуру – во всяком случае, именно в контексте этой культуры, как мне кажется, наиболее продуктивно отслеживается преемственность этой (в данном случае сказовой) трагикомической традиции и её глобальная значимость.

При этом речь, конечно, идет не просто о самой смеховой культуре, а о её проявлениях в художественных текстах русской литературы – т. е. о русских литературных юморе и сатире. И здесь, как мне кажется, крайне важно подчеркнуть их самобытные отличительные черты, не согласующиеся с

основными концепциями литературного юмора, принятыми в мировом научном обиходе, – такими, как, например, «теория превосходства» – т. е. смех за чужой счет, удовольствие от чувства превосходства над другими. Эти теории, восходящие к Платоновскому «Филебусу» и Аристотелевой «Поэтике», были разработаны далее, среди прочих, Сиднеем, Хобсом и Бергсоном, но относятся, если можно так выразиться, к ранним стадиям человеческого онтогенеза, и тот факт, что и по сей день эти формы юмора находят горячих поклонников, есть явление скорее социологического (или антропологического), а не литературного порядка. В той же мере, как, например, и тот широкомасштабный феномен, который человечество окрестило любовью, юмор является функцией его создателей и участников и может как опускаться в низины человеческого духа, так и подыматься до божественных высот. Если принять базовую установку, предложенную, в частности, Бахтиным, что смех (и юмор, который ему предлежит) обнаруживает фундаментальное человеческое стремление к освобождению, прорыв к свободе, то весь тот смех, что зиждется на чувстве превосходства над другим, есть не что иное, как, говоря словами Сергея Аверинцева, прорыв к противоположному освобождению – от собственно свободы! [Аверинцев 1992: 11]. Это смех хама: «смех цинический, смех хамский, в акте которого смеющийся отделяется от стыда, от жалости, от совести» [Там же]. Вспоминаются стихи о посещении зоопарка: «И сладостное чувство превосходства здесь возникает только у тупиц...» [Лившиц 1974: 25].

Русская же литературная традиция зиждется на гоголевском «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!»¹ и на блоковском «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним» [Блок 1962: 349]. Это традиция сострадания башмачкиным всех мастей, это смех сквозь слезы и призыв вспомнить «о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» [Чехов 1977: 134]. Ибо что есть наш смех, что есть наш юмор, если не доказательство этого достоинства, если – в конечном счете – не героический вызов вечности, вызов вселенской необходимости – ибо этот смех есть, по сути, мужество конечного перед безжалостным равнодушием бесконечного.

Иными словами, «под давлением снаружи, юмор рождается внутри» [Жванецкий], и смех в русской литературе – это вечный способ выжить и противостоять – силам ли природы или гнёту социума. Какой бы теории о древнерусской смеховой культуре ни придерживаться – этическая подоплека смеха и трагикомизм русской литературы всегда выходят на первый план. Так, для Лихачева и Панченко смеховой мир Древней Руси – это трагический антимир, противостоящий миру идеальному, но вписывающийся, благодаря шутовскому само-насмешничеству и само-высмеиванию, в христианскую традицию смирения [Лихачев и Панченко 1976: 25].

С другой стороны, для Лотмана и Успенского эта смеховая культура, которая, по их убеждению, была лишена комизма, противостоит сакральному, но при этом такое противостояние представляет собой намеренное святотатство, которое только лишь утверждает незыблемость священного [Лотман и Успенский 1977: 156]. Эта традиция, таким образом, оказывается органически вписанной в общий контекст русской литературы, где оглядка на религию, на этику, на высокое является принципиальной; роль нравственного начала – ключевой.

Нестранные сближения: от лингвистики к семантике. Посмотрим теперь, как эта традиция проявляется в нашем случае, т. е. в случае лесковского «Левши» и идущей от него литературной родословной. Как отмечает Панченко, «Левша успел, притом давно, стать национальным любимцем и национальным символом. <...> Читатель соотносит Левшу с эпическим и религиозным архетипом “последний будет первым”» и воспринимает как своего рода Иванушку-дурачка, который «в конце концов, оказывается всех умнее» [Панченко 2000: 396]. В то же время Панченко утверждает, что Левша, по сути, символизирует поражение России. Для нас же важным является тот факт, что Лесков создал совершенную трагикомическую стилизацию, воспринятую как истинный фольклор и полную живучих неологизмов, чья лингвистическая структура несет семантическую нагрузку.

Действительно, мироощущение, созданное Лесковым в «Левше», как бы раздвигает границы мира – подобно тому, как это делают лирические герои Андрея Платонова. И этот эффект нового видения вещей достигается именно преобразованием языка: у Платонова – новым синтаксисом, новым расположением старых, но неожиданно употребленных слов; а у Лескова – и новой лексикой (если угодно: новым расположением старых корней), где в результате слово как будто раскрывается по многим, доселе скрытым семантическим направлениям. Это стилистическое, а значит, и с необходимостью семантическое родство Лескова и Платонова было замечено, в частности, Иосифом Бродским, который отметил, что «если заниматься генеалогией платоновского стиля, то неизбежно придется упомянуть житийное “плетение словес” Лескова, с его тенденцией к сказу, Достоевского с его захлебывающимися бюрократизмами», хотя Бродский и не рассматривал это как часть традиции [Бродский 1999: 203]. Сходство Лескова с Платоновым, однако же, настолько велико, что если выписать подряд цитаты обоих авторов, то понять, кто есть кто, будет непросто!

«...совсем на всё другие правила жизни, науки и продовольствия, и каждый человек у них себе все абсолютные обстоятельства перед собою имеет, и через то в нем совсем другой смысл...» [Лесков 1958: 32].

«...в труде каждый человек превышает себя – делает изделия лучше и долговечней своего житейского значения...» [Платонов 2011: 44].

«...машины сравнивали неравенство талантов и дарований, и гений не врется в борьбе против прилежания и аккуратности...» [Лесков 1958: 59].

«...Благоприятствуя возвышению заработка, машины не благоприятствуют артистической удали, которая иногда превосходила меру, вдохновляя народную фантазию...» [Там же].

«...Зверь и дерево не возбуждали в них сочувствия своей жизни, потому что никакой человек не принимал участия в их изготовлении, – в них не было ни одного сознательного удара и точности мастерства...» [Платонов 2011: 44].

«...она будет скакать в каком угодно пространстве и в стороны верояции делать...» [Лесков 1958: 34].

«...Человек – начало для всякого механизма, а птицы – сами себе конец...» [Платонов 2011: 43].

И несмотря на то, что позиции автора и рассказчика в «Левше» не только не совпадают, но более того: взгляд рассказчика становится для автора предметом размышлений о коллективном народном сознании, изуродованном веками рабства (и вердикт Лескова может рассматриваться как неутешительный: «в стране, где существует рабство, – рабы все») [Безносов 2004: online], несмотря на это, сила Левши, его благородная преданность своим корням, его чистота и неподкупность внутри жестокого и несправедливого мира, и невзирая на эту несправедливость, освещают – и фактически канонизируют – его, казалось бы, такой непросвещенный путь.

Нельзя не заметить и печальную иронию – в том, что судьба Платонова, его трагическая жизнь, его гений и чистота его веры в свою страну, где он умер, по сути, как мученик, так похожи на судьбу лесковского Левши. И это, если вдуматься, являет нам пример трагического и иррационального архетипа русскости, столь мастерски запечатленного Лесковым, и который можно проследить как сквозной для русской истории и её художественных воплощений (от ослепленных мастеров в «Андрее Рублеве» Тарковского до наших дней).

Взгляд извне: природа трагикомического как остранение. Обратимся теперь к разбору того, что, по сути, делает Платонов, а до него Лесков, т. е. попытаемся проследить связь поэтики с семантикой. В платоновском мире как будто не существует границы между духовным и физическим, и человек есть органическое целое, часть природы, которая сама наделена чувством, сознанием и разумом. Камни и животные, люди и всё, созданное ими, как, например, сложные механизмы, – все они равноправны и живы, одновременно просты и загадочны. «В обеденные перерывы Захар Павлович не сводил глаз с паровоза и молча переживал в себе любовь к нему. <...> Одиноким Захар Павлович и не был – машины были для него людьми и постоянно возбуждали в нем чувства, мысли и пожелания. Передний паровозный скат, называемый катушкой, заставил Захара Пав-

ловича озаботиться о бесконечности пространства. Он специально выходил ночью глядеть на звезды – просторен ли мир, хватит ли места колесам вечно жить и вращаться? Звезды увлеченно светились, но каждая – в одиночестве. Захар Павлович подумал, на что похоже небо? И вспомнил про узловую станцию, куда его посылали за бандажами. С платформы вокзала виднелось море одиноких сигналов – то были стрелки, семафоры, перепутья, огни предупреждений и сияние прожекторов бегущих паровозов. Небо было таким же, только отдаленней и как-то налаженней в отношении спокойной работы. Потом Захар Павлович стал на глаз считать версты до синей меняющейся звезды: он расставил руки масштабом и умственно прикладывал этот масштаб к пространству. Звезда горела на двухсотой версте. Это его обеспокоило, хотя он читал, что мир бесконечен. Он хотел бы, чтобы мир действительно был бесконечен, дабы колеса всегда были необходимы и изготавливались непрерывно на общую радость, но никак не мог почувствовать бесконечности» [Платонов 2011: 41–42].

И это, первородное, почти языческое восприятие жизни, которое, хотя и основано на человеческих ценностях, в то же время свободно от шор цивилизации, словно освещает Вселенную новым, невиданным светом, открывает какие-то дополнительные никому не ведомые дотоле глаза, перед которыми как будто предстает неизвестный портрет жизни, антропологически новое, незнакомое лицо Земли и человечества. Вопреки широко распространенному мнению, что это уникальная платоновская стилистика, фактически его собственная версия русского, которая отвечает за уникальность его поэтики, я бы сказала, что здесь первично его видение, в то время как его язык является второстепенным – это просто способ воплотить в слова его необыкновенное мироощущение; язык – всего лишь следствие этого мироощущения. На мой взгляд, Платонов просто отрицает общепринятое, на самых глубоких уровнях, обнажая самозванство цивилизации, фундаментальное искажение ее подхода к миру и жизни. Другими словами, он проливает ясный свет какой-то божественной мудрости на темноту нашего восприятия, и новизна его взгляда просто просвечивает вещи до их истинной сущности. Видение Платонова можно было бы назвать космическим, если бы оно не было укоренено в человеческой нравственности, если бы не произрастало из русской культурной традиции.

Но именно это несоответствие новой (истинной) сути вещей, увиденной Платоновым, и существующих слов для называния этих вещей и порождает необходимость иного, нового языка. Если угодно, что есть этот феномен как не остранение, как будто наш мир увиден взглядом инопланетянина.

В этом же ключе мы можем говорить и о сказе как о своего рода стилевом остранении. И это именно свой, «незамысленный» взгляд на привычные (другим) вещи, который ответствен за неологизмы рассказчика истории Левши. Но продолжая эту мысль, мы можем увидеть и юмор как

остранение – как свежий взгляд со стороны, ухватывающий, открывающий в привычном парадоксы и несоответствия.

В этом смысле другой язык – это всегда другое мироощущение. Поэтому сказ и стилизация, предлагая иной язык, исходят из перемены точки отсчета, точки зрения, т. е. по сути – мироощущения. Происходит своего рода переключение ментальности, подобное тому, какое происходит при переходе на иностранный язык. И когда Левшу обсуждают в контексте русского юродства, проводя параллель, в частности, и с Иваном-дураком, то здесь имеет место переключкичка со взглядом истинного или мнимого сумасшедшего, чудака – намеренное принижение, призванное показать разлад земного и небесного, но также и спрятаться за этим странным бормотанием, позволяющим высказываться без купюр. А ведь юродивый сказ тоже может быть причислен к видам остранения, ибо сумасшедший по определению остранен.

Любопытно при этом отметить содержательные отличия юродства (или юродивого сказа) от семантики постмодернизма. В обоих случаях имеет место снятие табу и нарушение логических связей – своего рода устранение смысла, по крайней мере привычного смысла. Однако юродство (как и сродственная ему смеховая культура) не забывает, как уже было сказано, о заветах и запретах (при этом нарушая их!) – и в этом, если угодно, и заключается смысл и сущность юмора, ибо «человек способен к юмору в том случае и в той мере, в которой он остается способным к соблюдению заветов и запретов» [Аверинцев].

Однако постмодернизм в современном своем виде именно что переступает через запреты, забывая при этом о заветах. Иными словами, у стилистики юродства, как и у сказа, при всех их намеренно нисходящих, простонародных искажениях есть высокая планка, есть оглядка на неё, в то время как у постмодернизма такой планки, как правило, нет.

В этом смысле лесковский сказ о Левше и романы Андрея Платонова о раннесоветской действительности представляют собой не только стилистически, но и семантически обусловленные звенья одной цепи, одного трагикомического русского литературного ряда.

Примечание

¹ В оригинале (то есть в «Ревизоре» Н.В. Гоголя): «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!...».

Литература

Аверинцев С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин как философ. – М.: Наука, 1992. – С. 7–19.

Аверинцев С. Связь времен. <http://www.fedy-diary.ru/html/042011/11042011-05a.html>.

- Безносков Э. «Сказ о тульском Левше...» как народный эпос // Первое сентября. Литература. – 2004. – № 1. <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200400109>.
- Блок А. Ирония // Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. – М.; Л.: Гослитиздат, 1962. – С. 345–349.
- Бродский И. Катастрофы в воздухе // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. – СПб.: Пушкинский фонд, 1999. – С. 188–214.
- Жванецкий М. Что такое юмор? http://www.jvanetsky.ru/data/text/t8/chto_takoe_ymog.
- Лившиц В. Избранные стихи. – М.: Советский писатель, 1974.
- Лесков Н. Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе // Лесков Н. Собр. соч.: в 11 т. Т. 7. – М.: Художественная литература, 1958. – С. 26–59.
- Лихачев Д. и Панченко А. Смеховой мир Древней Руси. – Л.: Наука, 1976.
- Лотман Ю. и Успенский Б. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. – 1977. – № 3. – С. 148–166.
- Панченко А. Лесковский Левша как национальная проблема // О русской истории и культуре. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 396–400. http://ec-dejavu.ru/n/Ne_smeh.html.
- Платонов А.П. Чевенгур // Платонов А.П. Чевенгур. Котлован. – М.: Время, 2011.
- Чехов А.П. Дама с собачкой // Чехов А.П. Полное собрание сочинений в 30 томах, том 10. – М.: Наука, 1977. – С. 128–143.

РИТМИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В РУССКОМ И ЯПОНСКОМ СТИХОСЛОЖЕНИЯХ

Иноуэ Юкиёси

Япония, Токио

Сравниваются русское и японское стихосложения. Несмотря на большие различия между японским и русским стихосложениями, в них можно отметить общее ритмическое пространство, когнитивно-психологические соответствия.

Ключевые слова: *стихосложение, стихотворные метры, 5-7-морная и 7-5-морная метрика.*

The article compares Russian and Japanese versification. Despite the great differences between the Japanese and Russian versifications, they can be noted common rhythmic space, cognitive and psychological correspondence.

Keywords: *versification, poetic meters, 5-7-mora-metrics, 7-5-mora-metrics.*

Японский язык существенно отличается от русского не только фонетикой, морфологией, но и синтаксисом. И различий между этими языками гораздо больше, чем между русским и европейскими языками. Они же, в свою очередь, вызывают большие различия в русском и японском

стихосложениях. Несмотря на большие различия между японским и русским стихосложениями, обоим языкам свойственны не только звуковые повторы, но и метричность. Обращая внимание на метричность русского и японского стихосложений, мы ниже попытаемся сравнить их.

Для наглядности в приведенной ниже таблице мы сопоставили некоторые особенности русского и японского языков, а также русского и японского стихосложений.

Сопоставление русского и японского языков и русского и японского стихосложений

	Русский язык	Японский язык
Ударение	Силовое	Тоническое
Слоги	Открытые и закрытые	Большинство слогов открытые. Согласный /п/ после гласных образует закрытые слог
	Русское стихосложение	Японское стихосложение
Стихосложение	Силлабо-тоническое	Морное
Единица метрики	Слог: «Nippon» (Япония) из 2 слогов (/nip/ и /pon/)	Мора (единица измерения долготы стопы): «Nippon» (Япония) из 4 мор, т. е. /ni/, /Q/, /po/ и /n/. Знак /Q/: геминированный согласный
Метрика	Двухсложные (ямб, хорей) и трехсложные (дактиль, амфибрахий и анапест)	5-7-морная и 7-5-морная: «Хайку» из 17 (5, 7, 5) мор «Танка» из 31 (5, 7, 5, 7, 7) моры 7-5-морная: «Додоицу» из 26 (7, 7, 7, 5) мор
Ритмическое отсечение стиха	Цезура для ритмической симметрии размера	«Кугирэ» (смысловое отсечение) «Хайку»: 5, 7 / 5: 5-7-морное 5 / 7, 5: 7-5-морное
Строфика	Перекрестная, охватная, смежная, комплексная рифма	5, 7, 5: без «Кугирэ» «Танка»: 5, 7 / 5, 7, 7; 5, 7, 5, 7 / 7: 5-7-морное 5 / 7, 5, 7, 7; 5, 7, 5 / 7, 7: 7-5-морное 5, 7, 5, 7, 7: без «Кугирэ» «Додоицу»: 7, 7 / 7, 5: 7-5-морное
Рифма	Мужская, женская, дактилическая	Не принято использовать
Указание на время года	Нет	«Киго» (сезонное слово) как обязательный элемент в «Хайку»

Как показано в таблице, в японском языке большинство слогов имеют одну длину (мору) и кончаются гласными, являясь открытыми. С этим связано то, что в японском стихосложении не принято использовать рифмы, которыми характеризуется европейское стихосложение, включая русское. А согласный «н» после гласных образует закрытые слоги. Иначе говоря, согласный «н» в японском языке, в отличие от русского, составляет одну мору. Мора представляет собой время, требуемое для произнесения одной стопы. Морой может быть и слог с кратким гласным, и геминированный согласный, т. е. долгий согласный на стыке двух слогов, обозначаемый фонетическим знаком /Q/. Например, слово «Nippon» (Япония), состоящее из 2 слогов (/nip/ и /pon/), содержит 4 моры (/ni/, /Q/, /po/ и /n/). Японскому языку присуща именно морная, а не слоговая метрика, например, 5-7-морная и 7-5-морная. Не только трехстишия «Хайку», пятистишия «Танка», народные любовные песни (четырёхстишия) «Додоицу», которые состоят из 17 мор (5+7+5 мор), 31 мору (5+7+5+7+7 мор) и 26 мор (7+7+7+5 мор) соответственно, но даже лозунги в Японии строятся по принципу 5-7-морной или 7-5-морной метрики, которая определяется смысловым отсечением «Кугирэ». В отличие от цезуры русского стихосложения, которая рассекает одну из средних стоп и делит стих на два полустихия, «Кугирэ» делит трехстишия, пятистишия и четырёхстишия на две части в зависимости от их синтаксического значения и ритмичности. Например, в 5-7-5-морном трехстишии «Хайку» смысловое отсечение «Кугирэ» может находиться между вторым и третьим или между первым и вторым стихами либо отсутствовать вообще.

5, 7 / 5 мор: **5-7-морная метрика**; 5 / 7, 5 мор: **7-5-морная метрика**;
5, 7, 5: без «Кугирэ».

В первом варианте с «Кугирэ» между вторым и третьим стихами метрика трехстишия 5-7-морная, а во втором – 7-5-морная.

А в 5-7-5-7-7-морном пятистишии «Танка» возможны 4 варианта «Кугирэ»: (1) между вторым и третьим, (2) между четвертым и пятым, (3) между первым и вторым и (4) между третьим и четвертым стихами. В первых 2 вариантах метрика 5-7-морная, а в следующих 2 вариантах – 7-5-морная.

5, 7 / 5, 7, 7: **5-7-морная метрика**; 5, 7, 5, 7 / 7: **5-7-морная метрика**;
5 / 7, 5, 7, 7: **7-5-морная метрика**; 5, 7, 5 / 7, 7: **7-5-морная метрика**;
5, 7, 5, 7, 7: без «Кугирэ».

В 7-7-7-5-морном четырёхстишии «Додоицу» «Кугирэ» всегда находится между вторым и третьим стихами с постоянной 7-5-морной метрикой.

7, 7 / 7, 5: **7-5-морная метрика**

5-7-морная и 7-5-морная системы представляют собой, с одной стороны, метрику, а с другой стороны, своего рода строфику. Чередование 5 мор

и 7 мор может быть ассоциировано с чередованием мужских и женских рифм, отличающихся друг от друга количеством слогов в стопе.

Русские стихотворные размеры делятся на два вида, определяемые последовательностью ударных и безударных слогов, – двухсложные размеры (ямб, хорей) и трехсложные размеры (дактиль, амфибрахий, анапест). Но в русском языке средняя длина слова равна приблизительно 3 слогам (с точностью 1/10) [Томашевский 1959: 315]. С этим связана необходимость внедрения пиррихия в двухсложных размерах. Таким образом, русские размеры связаны с особенностями русского языка. Японские стихотворения также связаны с особенностями, в частности с ритмичностью японского языка, характеризующейся четырехдольным размером, каждая доля которого состоит из двух мор. Иначе говоря, каждый стих японских 5-7-морных и 7-5-морных стихотворений состоит из 4 долей, каждая из которых состоит из двух мор, или из одной моры и одной паузы, или из двух пауз, т. е. каждый стих состоит из 8 мор и пауз. Ниже пустым кругом обозначена мора, а черным кругом – пауза.

5-7-5 морное «Хайку»:

○○|○○|○●|●●| ○○|○○|○○|○● ○○|○○|○●|●●

5-7-5-7-7-морное «Танка»:

○○|○○|○●|●● ○○|○○|○○|○● ○○|○○|○●|●●

○○|○○|○○|○● ○○|○○|○○|○●

7-7-7-5-морное «Додоицу»:

○○|○○|○○|○● ○○|○○|○○|○● ○○|○○|○○|○●

○○|○○|○●|●●

Как показано выше, 5-7-5-морное «Хайку» состоит из 5 мор+3 пауз, 7 мор+1 паузы и 5 мор+3 пауз, 5-7-5-7-7-морное «Танка» – из 5 мор+3 пауз, 7 мор+1 паузы, 5 мор+3 пауз, 7 мор+1 паузы и 7 мор+1 паузы, а 7-7-7-5-морное «Додоицу» – из 7 мор+1 паузы, 7 мор+1 паузы, 7 мор+1 паузы и 5 мор+3 пауз. Разница в количестве пауз и смысловое отсечение «Кугирэ» дают стихотворениям ритмичную вариантность и сложность. Самые простые и лаконичные формы японских стихотворений включают в себя весьма богатую ритмичность, с которой связана большая свобода и выразительность изображаемых ими образов природы и человека.

Теперь обратим внимание на то, какие впечатления могут производить на читателей и слушателей метры русских стихотворений. Н.С. Гумилев отмечает: «У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, крыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его об-

ласть – пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжественен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движении, напряженье нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно-легкого и мудрого бытия» [Гумилев 1990: 72–73]. Естественно, что впечатления от стихотворных размеров не единые и не всегда общие для всех читателей и слушателей. Несмотря на это, представления, вызываемые размерами, могут иметь нечеткий, но определенно общий контур.

Интересно, что можно отметить некоторые общие представления, создаваемые русскими размерами и японской морной метрикой. Например, свобода и твердость ямба с ударением на втором слоге в стопе могут ассоциироваться с твердостью и мощностью 5-7-морной метрики с большей сонорностью на втором стихе. Вообще тон 5-7-морной метрики характеризуется на японском языке словом «Масурао-бури», означающим мужественность и мощность. А взволнованность и смешливость хорей с ударением на первом слоге в стопе могут быть ассоциированы с легкостью и торопливостью 7-5-морной метрики с большей сонорностью на первом стихе. Тон 7-5-морной метрики характеризуется словом «Таоямэ-бури», которое означает женственность. Термины «мужская рифма» и «женская рифма» перешли в европейскую поэзию, а затем и в русскую из средневековой французской поэзии, в которой появилась традиция чередования стихов с рифмующимися словами женского и мужского рода. Интересно отметить, что, независимо от происхождения и значения этих терминов, мужская рифма русского стихосложения, оканчивающаяся на ударный слог после неударного (...U₋), может быть ассоциирована с таким представлением о мужественности и мощности, которое дает ямб с ударением на втором слоге (U₋). А женская рифма, оканчивающаяся на неударный слог после ударного (...₋U), может давать представление о легкости, которое дает и хорей с ударением на первом слоге (₋U). Иначе говоря, мужская рифма и ямб могут быть связаны с одним общим представлением, а женская рифма и хорей – с другим общим представлением.

Для сравнения представлений, вызываемых метрическими различиями, рассмотрим два «Хайку» поэта XVII века Мацуо Бассё с 5-7-морной и 7-5-морной метрикой соответственно.

Samidarewo	oo oo o● ●●	5-7-морная метрика
Atumetehayashi	oo oo oo o● /	
Mogamigawa	oo oo o● ●●	

Перевод В.Н. Марковой на русский язык [Маркова 1973: 91]:

Какая быстрина! U _ |UU |U _ 6 слогов
 Река Могами собрала U _ |U _ |U U |U _ 8 слогов
 Все майские дожди. U _ |UU |U _ 6 слогов

Тон 5-7-морного «Хайку», в котором смысловое отсечение находится между вторым и третьим стихами, ассоциируется с представлением о мощности и мужественности течения реки Могами.

Sizukasaya o o | o o | o ● | ● ● /
 Iwani simiiru ● o | o o | o o | o o 7-5-морная метрика
 Semino кое o o | o o | o ● | ● ●

Перевод Марковой на русский язык [Там же: 90]:

Тишина кругом. U U | _ U | _ 5 слогов
 Проникает в сердце скал U U | _ U | _ U | _ 7 слогов
 Лёгкий звон цикад. _ U | _ U | _ 5 слогов

7-5-морное «Хайку», где смысловое отсечение «Кугирэ» расположено между первым и вторым стихами, выражает тишину, в которой слышен лишь звон цикад. Тон этой метрики ассоциируется с представлением о легкости мира тишины. При этом смысловая пауза в самом начале второго стиха вдруг вносит изменение в ритмичность стихотворения, что еще более усиливает ощущение легкости и мимолетности этого мира.

Таким образом, русские ямбические, анапестические стихотворения и мужская рифма с ударением на последнем слове в стопе и японская 5-7-морная метрика могут создать ощущение мужественности и мощности, а русские хореические, дактилические стихотворения и женская рифма с ударением на первом слове и японская 7-5-морная метрика могут вызвать настроение легкости и торопливости. Иначе говоря, между ямбической метричностью и 5-7-морной метрикой, с одной стороны, и между хореической метричностью и 7-5-морной метрикой, с другой стороны, можно отметить общее психологическое и когнитивное действие, с которым может быть связан тот факт, что как хорей, так и 7-5-морная метрика часто употреблялись и употребляются в народных и популярных песнях.

Из вышеизложенного можно заключить, что, несмотря на большие различия между японским и русским стихосложениями, обоим языкам свойственны не только звуковые повторы, но и в первую очередь – метричность. В японском и русском стихосложениях можно отметить общее ритмическое пространство, когнитивно-психологическое.

Литература

- Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М.: Современник, 1990.
 Маркова В.Н. Японские трехстишия. – М.: Художественная литература, 1973.
 Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. – Л.: Учпедгиз, 1959.

СТИХОВОЙ ПЕРЕНОС В ПРОСТРАНСТВЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В.П. Москвин

Россия, Волгоград

Рассмотрен стиховой перенос (enjambement) в его соотношении со стиховым членением, указывается на недостаточную противопоставленность данных двух приемов в специальной литературе. Исследована история вопроса, проанализированы подходы к определению стихового переноса.

Ключевые слова: *enjambement, конкатенация, синафия, стиховое членение.*

The enjambement is considered in its relations to the phenomenon of verse segmentation, the insufficient definitiveness of these two figures in scientific literature is underlined. The history of question is investigated, the main approaches to the definition of enjambement are analyzed.

Keywords: *enjambement, concatenation, synapheia, verse segmentation.*

В научной литературе понятие стихового переноса (СП) трактуется в рамках различных концепций неоднозначно, что затрудняет осмысление данного непростого феномена. В узком смысле СП может быть определён как такое перемещение части синтагмы (при синтаксическом переносе) или части словоформы (при внутрисловном переносе) из одного стиха в следующий, которое приводит к делению строки сильным синтаксическим швом:

И встанут этажи,
где могли бы мы жи...
...ть. И смотреть.

В. Науменко. Ризлтор

Переносу подвергаются два объекта: 1) часть синтагмы, т. е. фрагмент словосочетания или предложения; 2) часть слова. Второй объект в дефинициях не отражается: «АНЖАМБЕМАН (перенос, текущая строка) [...]». 1. Перенесение части предложения или части тесно связанной группы слов из одной строки в другую» [Беляев 1969: 574], ср.: «ENJAMBEMENT, а н ж а н б е м а н (франц. – перенос), – перенос части синтаксически целой фразы из одной стиховой строки в другую, вызванный несовпадением заканчивающей строку постоянной ритмической паузы с паузой смысловой (синтаксич.) [...]» [Карпов 1964: 888]; «несовпадение синтаксич. и ритмич. паузы в стихе, когда конец фразы или колона не совпадает с концом стиха» [Гаспаров 2001: 738], etc. Однако СП, сегментирующий как синтагму (словосочетание, фразу), так и словоформу, тем самым нарушает един-

ство не только синтагмы, но и слова; при недооценке данного факта определение СП отождествляется с определением синтаксического переноса.

Подчеркнём также, что объектом СП выступает: 1) не речевая единица, а её часть, поэтому едва ли будет справедливым трактовать СП как «перенос предложения [курсив наш. – В. М.] из стиха в стих» [Ярхо 1990: 39]; 2) не часть строки или стиха, а часть синтагмы (при синтаксическом переносе) или слова (при внутрисловном переносе), поэтому термины *строчной перенос*, *стиховой перенос* (ср. франц. *l'enjambement des vers*) и *текучая строка* (ср. англ. *run-on line*, *enjambéd line*) трудно признать правильно ориентирующими.

Считается, что «древние не имели слова для <обозначения> анжамбемана и не упоминали его» [Fortson 2008: 104]. Это мнение трудно принять, поскольку в античной филологии: 1) имелись термины, обозначавшие СП; 2) были описаны не только феномен СП, но и основные его стилистические особенности. Так, ещё Дионисий Галикарнасский (I в. до н. э.), рассматривая условия, при которых «[с]тихотворная речь, в частности лирика, приобретает черты сходства с прозой», указал, в том числе на примере поэмы Гомера «Одиссея», на асимметричность синтаксического членения стихов как основную причину такого сходства [Dionysii 1808: 416 & 424–439], ср.:

«Αὐτὰρ ὁ ἐκ λιμένος προσέβη τρηχεῖαν ἀταρπὸν →
 χῶρον ἀν' ὑλήεντα δι' ἄκριας, ἥ ἢ οἱ Ἀθήνη →
 πέφραδε δῖον ὑφορβόν, ἥ ὅ οἱ βιότοιο μάλιστα →
 κήδετο οἰκῆων, ἥ οὐς κτήσατο δῖος Ὀδυσσεύς».

Используя данный стиль, поэт должен из одного стиха в другой «в чужие пределы продлевать речение» (с. 426). Далее читаем:

«Из ямбической поэзии Еврипида сей <пример приведу>:

Земля родная, иже <нам> Пелопс отмерил,
 Привет –

«сюда без остановки первый продлевается колон» (с. 427). Дионисий обозначает СП глаголами греч. *μηκύνειν*, лат. *protrahere* и *pertingere* ‘продлеваться’. Учёный порицал СП, полагая, что он разрушает точность (ἀκριβείαν) стиха; позже этой оценки придерживался Н. Буало [Буало 1824: 15]:

Les stances avec grace apprirent à tomber,
 Et le vers sur le vers n'osa plus **enjamber**.
 ‘Он звука прелестью стих украшал умело,
 И строчка на другую **перешагнуть** не смела’.

Первое употребление глагола *enjamber* в филологическом смысле находим в предисловии П. Ронсара [Ronsard 2013: 53] к поэме «Франсиада»

(1572): «В юности я был уверен, что стихи, которые *вторгаются* в пределы других, не годятся для нашей поэзии, но позже я убедился в обратном, читая хороших греческих и римских авторов, например:

<[...] Роком влекомый, в Италию,> к **Лавинийским брегам**
прибыл <; долго он по далёким землям скитался [...]

Вергилий. Энеида 1:2–3>

Таким образом, в рамках французской традиции (до 1680 г.) СП также обозначался глаголом. Термин *enjambement* впервые зафиксирован в словаре филолога и стиховеда С.-П. Ришлэ: «Перенос, сущ. м. Поэтический термин. Перенесение одного стиха в следующий» [Richelet 1680: 286].

Облигаторными следствиями, а значит, существенными признаками СП в узком смысле и условиями правильного его применения являются:

условие 1. Объединение стихов общей речевой единицей: а) словом; б) синтагмой.

условие 2. Деление строки сильным (т. е., в частности, отмеченным пунктуационно) синтаксическим швом.

Смежным с СП (но, разумеется, не равным ему) понятием представляется **СТИХОВОЕ ЧЛЕНЕНИЕ** – разделение речевой единицы (текста, фразы, словоформы) посредством терминального паузирования (в устной речи) и графической сегментации (в письменной речи) на ряд относительно кратких соизмеримых частей. В античной традиции условию краткости, или «благообозримости» [Aristotelis 1833: 180], отвечали колонны размером от 1-6 (краткий колон, или комма) до 17 (предельный размер гексаметра) и даже 22 слогов (размер аристофанова стиха). В следующем верлибре имеет место **ВНУТРИСЛОВНОЕ СТИХОВОЕ ЧЛЕНЕНИЕ** комматического типа:

Древность
 канула в вечность
 Средние века
 закружились
 мель-
 кает
 но-
 вое
 вре-
 мя

В. Куприянов. Древность...

СП облигаторно предполагает стиховое членение, в связи с чем первое понятие нередко отождествляется со вторым. Так, в следующем трёхстишии имеет место резкое стиховое членение, СП отсутствует:

Вы играли уж при мер-
-цаньи утра бледной лампе
Танцы нежные Химер.

И. Ф. Анненский. Перебой ритма

Вместе с тем А.С. Карпов [Карпов 1964: 889], придерживающийся узкого понимания СП, наблюдает здесь «слоговой Е.<enjambement>», М.И. Шапир [Шапир 1995: 11] – «внутрисловный enjambement», утверждая, в частности: «Несколько тяжелее переживается последний из трех переносов: *Вы играли уж при мер – // – цаньи* [так в тексте. – В. М.] <...>, так как безударный слог слова [м'эр-] приходится на место ударной константы [...]. Д.В. Кузьмин видит «внутрисловный перенос» в следующем тексте:

В окнах инфекционного
бабы и мужики
будут светить цианово-
белым под музыку.

М. Шраер

Далее в его статье как примеры «внутрисловного переноса» приводятся, в частности, следующие стихи: *Когда незренье протис- | нется в тебя наполовину, | исходную найдя причину | двуполого паденья вниз...* (А. Куроптев); *Фиалково пахнущее жарой | и молью проеденное в углу | воспоминание о прогу- | лках на лодках...* (К. Щербино); *Но влезает шмель в громкого- | воритель нездешнего сада...* (В. Ефимов); *волнуясь и скитаясь | катя себя на рас- | целовыванье таинств – | но с песенкой для нас* (Ника Скандиака) и др. [Кузьмин 2003]. Во всех этих случаях имеет место резкое стиховое членение; СП здесь можно увидеть лишь при широком понимании данного термина.

Широкие трактовки СП связаны с различными степенями сближения данного понятия с понятием стихового членения, возникающими при нарушении обозначенных нами выше условий (1) и (2).

В англоязычной научной литературе широкое понимание СП связывают с именем М. Пэрри (1902–1935), который выделил два типа СП: 1) «непериодический перенос», в этом случае концовка стиха совпадает с концовкой синтагмы, которая «уже содержит завершённую мысль, хотя и переходит в следующий стих, добавляя новые мысли новыми синтагмами»; 2) «вынужденный перенос», в этом случае стих кончается на части фразы, которая либо не содержит завершённую мысль, либо режет синтагму [Parry 1929: 203]. Концепция М. Пэрри принята, в частности, в ряде работ учёных Оксфордского и Кембриджского университетов [e.g.: Kirk 2010: 147–149; Kirk 1966: 106–108; Higbie 1990: 29; Janko 2007: 30–31; Wolosky 2001: 50–51; Usher 1998: 59, etc.]. С точки зрения концепции М. Пэрри 2-я

и 3-я строчки следующего четверостишия связаны непериодическим переносом, поскольку здесь, по разъяснению Дж. Кирка, предложение «продолжается путём добавления к нему причастного оборота» [Kirk 2010: 149]:

Так непреклонно они за корабль крепкоснастный сражались.	1
Тою порою Патрокл предстал Ахиллему герою,	2
Слезы горячие льющий, как горный поток черноводный	3
Мрачные воды свои проливает с утеса крутого.	4

Гомер. Илиада (пер. Н.И. Гнедича)

В данном примере нарушено указанное нами выше условие (1), вместе с тем такое понимание СП вполне отвечает:

1. Французской филологической традиции. Так, в словаре А. Фуретьера (1619–1688) читаем: «**ПЕРЕНЕСТИ** (*enjamber*) – так, применительно к поэзии, говорится о стихе, смысл которого не завершён и заканчивается лишь в середине или в начале следующего. <...> Например, смысл 1-го стиха <здесь> не завершён и заканчивается лишь в середине следующего:

Огни его взоров, **его возвышенное величие,**
Он был легко [по ним] **узнаваем**» [Furetière 1690: Vvvv].

Согласно трактовке французского грамматиста К. Буфье (1661–1737), СП: а) возникает, когда «*смысл* [курсив наш. – В. М.] не заканчивается в конце стиха, дабы распространиться на часть следующего стиха»:

Vain fantome d'honneur; **c'est pour toi qu'un héros,**
S'immole: mais hélas! trouve-t'il son repos!

б) отсутствует, «если смысл продлевается до конца следующего стиха, т. е. оказывается завершён вместе со следующим стихом» [Buffier 1732: 273]:

Vain fantome d'honneur; **c'est pour toi qu'un héros,**
Immole chaque jour sa vie & son repos.

Следует, видимо, принять мысль о том, что при рассмотрении СП «синтаксический анализ должен быть сосредоточен прежде всего на поверхностной структуре» [Wolosky 2001: 50], т. е. на формальных, а не на смысловых связях стихов. С точки зрения узкого (т. е. формального, а не смыслового) понимания СП последний в приведённых примерах отсутствует.

2. Античной (см. второй из приведённых выше примеров Дионисия), а также средневековой традициям, с которыми связан термин *конкатенация* [лат. *concatenatio* ‘сцепление’ <*catena* ‘цепь’], обозначающий, в частности, цепочку СП. Первое употребление термина *concatenatio* в указанном нами значении находим в трактате Беды Достопочтенного (ок. 672–735) «О метрическом искусстве». Автор, изучая вопрос о «лучшей стихов фор-

ме», высказывает мнение о том, что такой формой является «concatenatio versuum», т. е. многократный СП. Дефиниция СП здесь отсутствует, однако в качестве примера приводится следующее пятистишие, все строки которого, по указанию Беды [Venerable Bede 1843: 60 & 61], связаны конкатенацией:

Iura ministerii, sacris altaribus apti, →
In septem secuere viris, quos, undique lectos, →
Levitas vocitare placet: quam splendida coepit →
 Ecclesiae fulgere manus! quae pocula vitae →
 Misceat, & latices cum sanguine porrigat Agni.

Перевод с латинского:

‘Должно обязанности, священных алтарей касаемые, →
Семерым отправлять мужам, коих из всех изберут, →
С готовностью согласившихся. Вот блистательная приступает →
 Когорта, и сияет рука, иже бокалы жизни →
 Смешивает, и воду с кровию [нам] даёт Агнца’.

Как видим, 1, 2 и 3-я строчки связаны стиховым переносом, который соответствует трактовкам А. Фуретьера, К. Буфье, М. Пэрри, Дж. Кирка и др.

В определениях СП регулярно не отражается указанное нами выше условие (2); соответственно, условие (1) абсолютизируется, в результате чего под СП понимается приём объединения ряда стихов общей речевой единицей (вне зависимости от того, членит ли она стих сильной синтаксическим швом или нет). Трактовки подобного типа находим:

1. В немецкой филологии. Так, Б.-К. тен Бринк (1841–1892) определяет СП как «[р]азделение даже тесно связанных элементов предложения концовкой метрической строки» [Brink 1901: 226]. В. Мюллер, указывая на то, что «различные формы переноса выявляются по месту, в котором предложение разрезается поворотом стиха», иллюстрирует свой тезис следующим примером, где «поворотом стиха» разделены «субъект и предикат» [Müller 2010: 355]:

И несчастного солдата вздох →
 Стекает кровью по дворцов стенам.

У. Блейк. Лондон

2. В российской филологической традиции. Приведём определение, составленное Я.О. Зунделовичем [1925: 235–236; ср. также: Тимофеев 1930: 74]: «ENJAMBEMENT – стихотворный прием, состоящий в переносе части фразы из одного стиха в другой, из одной строфы в другую. <...>Так, СХХII строфа <поэмы М. Ю. Лермонтова> “Сашк[а]” кончается стихами:

И на печи капот покинув свой,
Пленительна бесстыдной наготою,
Она подходит к нашему герою,

а СХХIII строфа начинается стихами:

Садится в изголовьи и потом
На сонного студенной влагой плещет».

Возможность широкого понимания СП даёт и следующая дефиниция: «ПЕРЕНОС (франц. enjambement, от enjamber – перешагнуть, перескочить) – несовпадение интонационно-фразового членения в стихе с метрическим членением, причем фраза (или часть ее, составляющая цельное синтаксическое сочетание), начатая в одном стихе, переносится в следующий стих; в живом чтении обязательно должна быть сохранена структурная концевая пауза в стихе» [Квятковский 1966: 206]. Автор приводит, в частности, следующие иллюстративные примеры:

а) «строчного переноса» (с. 206):

Стряпуха, возвратясь из бани **жаркой**,
Слегла. Напрасно чаем и вином...
А. С. Пушкин

б) «слогового переноса» (с. 208):

И когда, зарей подбитый
Из-за гор,
Задохнется под **копыта-**
ми костер,
Будут хлопоты и лязги,
А пока
Шарит нож под **опояска-**
ми рука.

Н. Браун

Определение, составленное А.П. Квятковским, не отражает: а) условие (1), отсюда сближение данной трактовки с подходами Дионисия, Беды, А. Фуретьера и К. Буфье, см. пример (а); б) условие (2), отсюда отождествление СП со стиховым членением, см. пример (б).

3. В англо-американской, прежде всего оксфордской традиции [e.g.: Cooney 2015: 91–95; Dobbs-Allsopp 2015: 44–48; Watson 2007: 332–336, etc.], ср.:

Если тебя устрашает какой-либо грозный оракул, →
Если тебе от Кронида поведала что-либо мать, →
В бой отпусти ты меня и вверх мне своих мирмидонян [...].

Гомер. Илиада, 16: 36–38 (пер. Н.И. Гнедича)

Дж. Кирк, анализируя данный образец «периодического анжамбемана», указывает на то, что здесь придаточные предложения «явным образом продолжены в последующем стихе главным предложением, которое они предваряют» [Kirk 2010: 149]. При таком подходе считается, что «длина анжамбемана может варьироваться от одного слога до целой строки» [Clark 1997: 26, cf. 27–28]. Приведём дефиницию СП, составленную Дж. Кирком: «СП представляет собой перенесение предложения из одного стиха в другой, с перебросом через конец стиха» [Kirk 2010: 147]. Это определение стало объектом следующего критического замечания: «[...] данная дефиниция не соответствует тому, что принято называть стиховым переносом в общем стиховедении, поскольку она игнорирует существование сильной синтаксической паузы в середине следующего стиха [...] – признака, который большинством экспертов в области стиховедения признаётся существенным. Нет сомнения, что стиховой перенос в понимании Пэрри и Кирка отвечает только их личным целям» [Dukat 1991: 303].

В подобных оценках видится некоторая поспешность. Анализируемый вариант широкого понимания СП связан, разумеется, не с трудами М. Пэрри и его последователей. Рассмотрим в этой связи концепцию СП, предложенную французским филологом XVIII в. А. Демандром: «СТИХОВОЙ ПЕРЕНОС. Считается, что один стих переносится в другой, когда смысл фразы, начатой в этом стихе, не кончается в нём и переносится в следующий» [Demandre 1802: 484]. При этом «смысл, продолжающийся таким образом в следующем стихе, *может завершиться в конце этого второго стиха* [курсив наш. – В. М.]» (с. 485). В рамках данной концепции СП членится на два типа:

1. ПОРОЧНЫЙ ПЕРЕНОС («enjambementvicieux»), приводящий к рассечению стихов сильным синтаксическим швом; в этом случае фразы «завершаются перед концом стиха» (с. 487).

2. РЕКОМЕНДУЕМЫЙ ПЕРЕНОС («enjambementtrèspermise») (с. 485). Такой СП используется «в трагедии, как и во всей поэзии высокого стиля, где любая речь (*chaque récit*) не должна кончаться ранее, чем целый стих» (с. 488), ср.:

Si le plaisir, vainqueur de nos douleurs,
Eternisoit l'éclat qui l'environne;
Si les remords ne fanoient point les fleurs
Dont en tout temps sa tête se couronne [...].

Здесь «первый стих, будучи перенесён во второй, кончается только на рифме», то же самое происходит с третьим стихом, etc. (с. 486).

Истоки широких трактовок СП (конкатенации, синафии), отождествляющих этот приём со стиховым членением, видятся в работах античных учёных. Так, в цитируемом ниже трактате Максима Викторина (ок. IV в. н. э.)

термин *concatenatio* понимается как перенос слога: ‘Иногда в гекзаметре появляется гиперметрический слог, который к следующему стиху присоединять должно синалефой, как в этих стихах Вергилия’:

iamque iter| emen|si tur|res ac| tecta La|tino|rum →
ardua| cernebant iuvenes muroque subibant.

В следующем переводе сохранён гиперметрический перенос:

‘Юноши| путь между| тем свой про|шли и| дальних у|виде|Ли→
крыш вер|хушки| и вот всё |ближе| город ла|тинян’.

Вергилий. Энеида VII: 160–161

«скандовка производится так: *iamquiter* дактиль, *emen* хорей, *situr* хорей, *resac* хорей, *tectala* дактиль, *tino* хорей. Лишний слог *rum* переносится из первого стиха в следующий с синалефой и произносится так: *rardua cernebant* и т. д.» [Victorini 1874: 222]. Гиперметрический перенос был известен и как *синафия*, ср.: «Синафией именуется <случай>, когда не стопа, но смысл в конце <стиха> завершается» [Сципиус 1578: 174]. Доводом в пользу рассмотрения гиперметрического переноса как разновидности СП является тот факт, что он объединяет стихи общей стопой, что удовлетворяет указанному нами выше условию (1). Античные учёные, в частности Гай Марий Викторин (ок. 281–363), понимали под синафией и приём объединения двух стихов общим словом. Такое объединение «per synaphian», или «per coniunctionem» [Marii Victorini 1874: 129], встречаем в стихах Горация:

‘горе той, кто не может податься любви
или сладким вином смыть тоску и не слу-
шать от страха немея сварливого дядюшки брань’.

Гораций. Ода 12 (кн. III)

Это определение соответствует широкому пониманию СП.

Несовпадение естественного синтаксического и (зачастую принудительного) стихового членения даёт повод говорить о существовании в стихотворной речи «двух систем пресечения» [Брик 1927: 33], т. е. «двух членений», ср.: «Любой текст членится на соподчиненные синтаксические отрезки; но в стихотворном тексте с этим членением сочетается членение на стихотворные строки и на более крупные и мелкие, чем строка, стиховые единства [...]» [Бухштаб 1973: 110–111]. Считается, что СП возникает в результате двойной сегментации стихотворной речи, конфликта этих двух сегментаций: «логико-синтаксической и ритмико-графической» [Матяш 2017: 43]. Данное мнение, а также типовая трактовка СП как «нарушения соответствия ритмической и синтаксической единиц» [Лотман 1994: 183],

как кажется, упускают из вида тот факт, что конфликт «двух систем пресечения» возникает и при отсутствии СП в узком значении термина, ср.:

Внимает он привычным ухом
Свист;
Марают он единым духом
Лист [...].

А.С. Пушкин. История стихотворца

Здесь на четыре ритмико-графических членения приходится всего два логико-синтаксических. Налицо конфликт этих двух членений, однако СП отсутствуют. С учётом сказанного думается, что при узком понимании СП определять его как «нарушени[е] соответствия ритмической и синтаксической единиц» (М.Ю. Лотман) нецелесообразно, поскольку под такое определение подпадает и процедура стихового членения.

Если стиховое членение, например в народной поэзии, может обойтись без СП в узком смысле термина, то СП обязательно предполагает стиховое членение. Стиховое членение (вид изоколона) и перенос части речевой единицы из одного стиха в следующий – приёмы хотя и регулярно взаимодействующие, но различные. Тем не менее заметность *стихового переноса*, в соответствии со сложившейся традицией, ставится в зависимость от силы ассоциативных связей между частями речевой единицы, разделяемыми *стиховым членением*. Так, считается, что «[п]ереброс бывает *тем резче* [здесь и далее курсив наш. – В. М.], чем короче по числу слов перебрасываемые части фраз и чем они теснее связаны по смыслу», т. е. когда «[...] тесно спаянные группы [...] пересекаются *междустрочными паузами*» [Шенгели 1960: 36; cf., e.g.: Гаспаров, Скулачева 2004: 174]. Измерение ощутимости стихового *переноса* при узком его понимании по ощутимости стихового *членения* представляется уязвимым с точки зрения логики, поскольку в результате данной процедуры *defacto* измеряется резкость стихового членения. В рамках оксфордской традиции сила СП определяется так же, как и при узком понимании данного феномена, ср.: СП создаёт напряжение между «[...] движением речи, которое определяется синтаксисом, и значением завершённости, которое обозначено концовкой строки» [Levin 1971: 183]. Однако здесь такой подход вполне логичен, если учесть тот факт, что под СП, в рамках данной традиции, подразумевается вид стихового членения.

Принято полагать, что «[в] настоящее время в стиховедческой литературе (в словарных статьях отраслевых энциклопедий и научных работах) нет значительных различий по поводу определения стихотворного переноса [...]» [Матяш 2015: 26]. Данный тезис справедлив по отношению к отечественной традиции, хотя и тут имеются альтернативные трак-

товки (Я.О. Зунделович, Л.И. Тимофеев, А.П. Квятковский и др.); в иноязычной же литературе (французской, немецкой, англо-американской) и античной филологии наблюдаем явное противостояние узкого и широких пониманий СП.

С одной стороны, феномены СП и стихового членения следовало бы разделить и различать, с другой стороны, необходимо учесть тот факт, что в российской и аfortiori зарубежной, а тем более в античной филологии существует не только узкое, но и ряд широких пониманий СП, сближающих его с понятием стихового членения. Как за узкой, так и за широкими трактовками СП стоят авторитетные научные традиции.

Литература

- Беляев В.Ф. Основная терминология метрики и поэтики // Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С. 573–605.
- Брик О.М. Ритм и синтаксис // Новый Лепф. – 1927. – № 5. – С. 32–37.
- Бухштаб Б.Я. Об основах и типах русского стиха // International journal of Slavic linguistics and poetics. – Vol. XVI. 1973. – P. 96–118.
- Гаспаров М.Л. Перенос // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 738.
- Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // Статьи о лингвистике стиха. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 170–201.
- Зунделович Я. Enjambement // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. – М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – Т. 1. – С. 235–236.
- Карпов А.С. Enjambement // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – С. 888–889.
- Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966.
- Кузьмин Д.В. План работ по исследованию внутрисловного переноса // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 392–409.
- Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике [1964] // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 11–246.
- Матяш С.А. О типологии функций стихотворных переносов (enjambements) в русской поэзии // Вестник Оренбургского гос. ун-та. – 2017. – № 6 (206). – С. 42–48.
- Матяш С.А. Ещё раз о проблеме выявления стихотворных переносов // Вестник Оренбургского гос. ун-та. – 2015. – № 11 (186). – С. 26–33.
- Тимофеев Л. Enjambement // Литературная энциклопедия / Под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского: в 11 т. Т. 4. – М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. – С. 74–75.
- Шапир М.И. «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // Philologica. – 1995. – Т. 2. – № 3/4. – С. 7–47.
- Шенгели Г.А. Техника стиха. – М.: Гос. изд-во художественной лит-ры, 1960.
- Ярхо В.Н. Античная драма: Технология мастерства. – М.: Высшая школа, 1990.
- Aristotelis De rhetorica libri tres. Oxonii: E Typographeo Academico, 1833. 239 p.
- Brink B. The language and metre of Chaucer. 2-nd ed. / Rev. by F. Kluge; Transl. by M.B. Smith. Macmillan, 1901 [1870].
- Buffier C. Cours de sciences sur des principes nouveaux & simples; pour former le langage, l'esprit et le cœur, dans l'usage ordinaire de la vie. A Paris: Chez G. Cavelier, 1732.

- Couey J.B. Reading the poetry of First Isaiah. Oxford: Oxford Univ. Press, 2015.
- Cruquius J.Q. Horatius Flaccus. Antverpiae: Ex officina Christophori Plantini, 1578.
- Demandre [A.] Dictionnaire de l'élocution Française. T. 1. A Paris: Chez Delalain fils, 1802 [1769].
- Dionysii Halicarnassensis De compositione verborum liber. Graece et latine / Ed. G.H. Schaefer. Lipsiae et al.: In libraria Weidmannia, 1808.
- Dobbs-Allsopp F.W. On Biblical poetry. New York: Oxford Univ. Press, 2015.
- Dukat Z. Enjambement as a criterion for orality // Oral tradition. Vol. 6. 1991. P. 303–315.
- Fortson B. W. Language and rhythm in Plautus. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Furetière A. Dictionnaire universel. T. 1. A la Haye et a Rotterdam: Chez Arnout & Reinier Leers, 1690.
- Higbie C. Measure and music. Enjambement and sentence structure in the Iliad. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Janko R. Homer, Hesiod and the hymns. Diachronic development in epic diction. Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press, 2007.
- Kirk G.S. Verse-structure and sentence-structure in Homer [1966] // Kirk G.S. Homer and the oral tradition. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2010 [1976]. P. 146–182.
- Kirk G.S. Studies in some technical aspects of Homeric style // Yale classical studies / Ed. G.S. Kirk & A. Parry. Vol. XX. New Haven & London, 1966. P. 73–152.
- Levin S.R. The conventions of poetry // Literary style. A symposium / Ed. S. Chatman. New York & London: Oxford Univ. Press, 1971. P. 177–193.
- Marii Victorini Artis grammaticae libri IIII // Grammatici latini / Ex rec. H. Keilii. Vol. VII. Scriptorum artis metricae. Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri, 1874. P. 1–184.
- Maximi Victorini De ratione metrorum // Grammatici latini ex recensione Henrici Keilii. Vol. VI. Scriptorum artis metricae. Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri, 1874. P. 216–228.
- Müller W.G. Metrical inversion and enjambment in the context of syntactic and morphological structures: Towards a poetics of verse // Signergy / Ed. C.J. Conradie, R. Johl, & M. Beukes. John Benjamins Publishing, 2010. P. 347–366.
- Parry M. The distinctive character of enjambement in Homeric verse // Transactions and Proceedings of the American philological association. Vol. 60. 1929. P. 200–220.
- Usher M.D. Homeric stitchings: the Homeric centos of the empress Eudocia. New York & Oxford: Rowman & Littlefield, 1998. 173 p.
- Richelet C.-P. Dictionnaire français. A Geneve: Chez Jean Herman Widerhold, 1680. 560 p.
- Ronsard <P.> L'art poétique: cinq préfaces. Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press, 2013 [1930]. 78 p.
- Venerable Bede. De arte metrica // The complete works of Venerable Bede in original latin [...]. Vol. VI. Scientific tracts and appendix. London: Whittaker and Co., 1843. P. 40–79.
- Watson W.G.E. Classical Hebrew poetry. A guide to its techniques. London: T&T Clark, 2004 [1984].
- Wolosky Sh. The art of poetry. How to read a poem. Oxford: Oxford Univ. Press, 2001.

СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩЕЕ ПРОСТРАНСТВО РИФМЫ
КАК МЕТАПРИЕМА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ В.Т. ШАЛАМОВА)

Л.В. Жаравина

Россия, Волгоград

В статье на материале поэзии В.Т. Шаламова рассматривается роль рифмы как метаприема, обладающего специфическими смыслопорождающими ресурсами. В процессе анализа поэтических образов основной акцент сделан на принципах их взаимосоотношения в контексте единого сверткестового пространства.

Ключевые слова: метаприем, рифма и ее виды, сверткест, эквивалентность образов.

The article is based on the material of V.T. Shalamov considers the role of rhyme as a meta-technique with specific sense-generating resources. In the process of analyzing poetic images, the main emphasis is placed on the principles of their mutual relations in the context of a single supertext space.

Keywords: meta-reception, rhyme and its types, supertext, image equivalence.

Казалось бы, трудно найти менее известный и изученный маркер стихотворной речи, чем рифма. Но Варлам Шаламов писал о «секретах» своей поэзии, в сферу действия которых входит и этот традиционный элемент поэтики. Предваряя дальнейшие рассуждения, скажем: «секрет» рифмы действительно существует, и он неожидан, непредсказуем, экстраординарен, как и некоторые другие. Так, стихотворение «Птицелов», написанное после Колымы, однако включенное в «Колымские тетради» в качестве «важной» страницы «поэтического дневника», автор сопроводил комментарием, в котором писал о многих «ловушках», поставленных жизнью, «и эти ловушки надо было, во-первых, угадать, почувствовать, предвидеть, во-вторых, по возможности избежать, а в-третьих, воспеть, определить в стихи» [Шаламов 2004–2005: 3, 452]. Да и сами шаламовские стихотворения, как мы увидим, своей архитектурой часто напоминают лабиринты со множеством тайных лазеек, из которых далеко не просто найти выход. Не случайно Шаламов уподоблял процесс чтения поэтических произведений «детской игре»: один ищет спрятанное, другой приговаривает: «Тепло. Теплее. Холодно. Горячо!» [Там же: 6, 21]. Или такое высказывание: «Стихи – это боль, мука, но и всегда – игра» [Там же: 502]. Рифме этой в процессе расширения и «распаковки» поэтического смысла принадлежит важнейшая роль, далеко не всегда «схватываемая традиционными рационалистическими построениями» [Налимов 2011: 28].

Одним из ярких проявлений творческой индивидуальности Шаламова является склонность к теоретическому осмыслению технической стороны писательского мастерства. «Искусство стиха – это не чудо, а самой высокой квалификации мастерство <...>» [Шаламов 2004–2005: 5, 342]. В «Таблице умножения для молодых поэтов» одним из обязательных требований было: «Изучать технику стиха, понимая, что это – техника» [Там же: 15]. Себя, как выясняется из записей, Шаламов тоже не щадил: «Я писал стихи всегда. Плохо, хорошо ли – я всегда делал попытку фиксировать свои жизненные впечатления, суждения в какой-то поэтической форме. Уйти от нее было выше моих сил» [Там же: 164]. В.В. Есипов удачно назвал эту ежедневную практику «своеобразной версификационной гимнастикой» [Шаламовский сб. 2017: 16]. Впрочем, подобная «гимнастика» уходит корнями в прошлое: «В Бутырской тюрьме, во время следствия, мы часто играли “в слова”. Из букв заданного слова надо было составить другие слова, повторяя комбинации букв сколько угодно. Все повторения вычеркивались взаимно, и победителем считался тот, кто записал больше слов-вариантов. Это было превосходное упражнение на аллитерации, специальная техника поэта, воспитание его уха» [Шаламов 2004–2005: 4, 590].

В серьезнейшем отношении Шаламова к технической стороне поэтического (и прозаического) мастерства убеждают прежде всего обстоятельные теоретико-литературные эссе и отдельные суждения о литературе, русской и зарубежной, разбросанные в автобиографической прозе, записных книжках, эпистолярном наследии и свидетельствующие не только об эрудиции автора, но и об оригинальности наблюдений, исследовательском профессионализме.

Поэтому, воспринимая поэзию Шаламова, мы просто обязаны подходить к автору, помимо прочего, как поэту-«филологу». Разумеется, он не отрицал, что, будучи на протяжении десятилетий оторван от современной ему гуманитарной мысли, «плохо знаком, почти незнаком с литературной терминологией» и зачастую «сам для себя» их (термины) придумывает [Там же: 6, 24]. Тем не менее «в приоритетах», которые Шаламов «определял себе как теоретик, как стиховед», он был «предельно последователен и точен» [Некрасова 2017: 144].

В частности, Шаламов неоднократно заявлял, что стихотворный язык – это язык «всеобщий», «всеобщий знаменатель, то число, на которое делится весь мир без остатка», поэтому на него «может быть переведено любое явление жизни – общественной, личной, физической природы» [Шаламов 2004–2005: 5, 12]. Исходя из данного тезиса, мы пытались показать, что аналогичное утверждение корректно распространить на колымскую прозу, выделяя феномен сюжетно-образной рифмы. Так, свое-

образной формой рифмовки (именно в широком смысле термина) можно считать воспроизведение в рассказах однотипных ситуаций, переход героев из одного рассказа в другой, их двойничество, характерологическое и сюжетно-функциональное дублерство и т. п., объективной основой чего являлась всеобщая унификация, неотличимость персонажей друг от друга: «ни одеждой, ни голосом, ни пятнами обморожений на щеках, ни пухляками обморожений на пальцах» [Шаламов 2004–2005: 2, 120]. Все это, на наш взгляд, соответствует понятию *точной, полной, хотя и бедной* рифмы [Жаравина 2014: 67–72].

В высшей степени принципиальным является еще один момент: не отрицая известных функций рифмы («орудие благозвучия», «мнемоническое средство»), автор «Колымских тетрадей» подчеркивал, что это, прежде всего, «поисковый инструмент», вызывающий «в мозгу огромное количество представлений, сведений, видений, которые отсеиваются, отбиваются мгновенно». «Рифма должна удержать – один смысловой ряд из миллиона, из тысячи, из сотни» [Шаламов 2004–2005: 62, 64].

Поистине с философской глубиной эти качества раскрыты в стихотворении «Некоторые качества рифмы», посвященном теоретику и историку русского стиха Л.И. Тимофееву: «Инструмент для равновесья / Неустойчивости слов, / Укрепленный в поднебесье / Без технических основ // <...> // Ты – не только благозвучье, / Мнемонический прием <...> // Ты – волшебная наука / Знать, что мир в себе хранит <...>» [Там же: 3, 341 – 342]. Понятно, что о рифме как носительнице и хранительнице тайн мироздания мог написать исключительно философски настроенный поэт. Здесь нет и намек на элементарные определения, относящиеся к стиховедческой практике, которые массовый читатель в лучшем случае помнит со школьных времен и весьма пренебрежительно относится к подобным «мелочам». Возможно и недоумение: человек, переживший ГУЛАГ, пишет о свойствах рифмы! Зачем? Ведь со времен Пушкина известно: «Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядит непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чудный*, *верный* и *лицемерный*, и проч.» [Пушкин 1958: 298].

Между тем это тот редкий случай, когда Пушкин ошибался: рифма *любовь/ кровь* будет актуальна во все времена. Если исходить из стихотворения Шаламова, то «магнитный поиск» рифмы, озабоченной «заповедным следом» истины, не знает ограничений: «Чтоб сигналы всей планеты, / Все пространство, все века / Уловила рифма эта, / Зарожденная строка» [Шаламов 2004–2005: 3, 342].

Именно такая трактовка рифмы как метаприема с ярко выраженной смыслопорождающей функцией помогла Шаламову миновать одну из «ловушек», которую расставляли поэту умудренные редакторы первых поэтических сборников, пытаясь максимально отдалить художественные образы от колымских реалий. Но в которую, согласно русской поговорке, попали сами.

Дело в том, что «на ключе Дусканья, летом 1949 года» у Шаламова сформировался замысел уникального триптиха, включающего стихотворения «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» и «Разговор о Данте». Из авторского комментария следует, что все три текста должны восприниматься «вместе» как «анalogии к историческим образам прошлого» [Шаламов 2004–2005: 3, 450]. Именно так, друг за другом, читаются эти стихи сейчас – в 3-м томе последнего собрания сочинений Шаламова. Сначала речь идет о стрельцах с их словами «любви и мести», затем о боярыне, «знатной начетчице Псалтыри», затем о великом флорентийце.

Но в 1960-е гг. редакторы не пошли «на поводу» у автора, разрушив его замысел. Так, при составлении первого сборника «Огниво» Шаламов был поставлен перед необходимостью выбора между «Утром стрелецкой казни» и «Боярыней Морозовой». Выбор пал на второе стихотворение, которое шло с сокращением и под заглавием «Суриков. Боярыня Морозова» [Шаламов 1961: 91 – 92]. Во втором сборнике «Шелест листьев» опубликован «Рассказ о Данте» [Шаламов 1964: 61 – 62]. В третьем – «Дорога и судьба» – наконец, нашлось место «Утру стрелецкой казни», но тоже с сокращением и тоже с уточнением, отсылающим к картине В.И. Сурикова [Шаламов 1967: 78 – 79]. В итоге стихотворный *триптих* оказался разорван.

Но разорван скорее механически, чем по существу, т. к. во все три сборника (случай поистине уникальный!) вошло процитированное выше стихотворное рассуждение о свойствах рифмы. На поверхностный взгляд, этот факт никакого отношения ни к перипетиям судьбы поэта, ни тем более к поискам исторических параллелей не имеет. Причем здесь рифма? Оказалось, весьма кстати.

Разумеется, можно понять, почему образы стрельцов и «первой из боярынь», встретившей «арестантскую судьбу», не могли быть напечатаны одновременно: слишком силен двойной акцент на противоборстве с системой. Однако если рассматривать ситуацию в стиховедческом аспекте, то получится, что образно-смысловое созвучие непокорных мучеников-героев образовывало *внутреннюю*, более того – *корневую* рифму. Ее роль – скреплять не только стихотворные строки, но и людские судьбы, стоять *внутри* колымского бытия. Протопоп Аввакум (стихотворение о нем напечатано в третьем сборнике, наряду со «Стрельцами») этот ряд продолжает и

укрепляет. Но такое укрепление произойдет уже на основе рифмующегося *корнеловия*, возводимого к духовным первоосновам русского протеста. Так «безобидная» рифма вошла в большую политику. А с помощью «Разговора о Данте» – и в мировую историю. Именно он поставил точку в стихотворном *триптихе*, хотя, с позиций формальной логики, более ожидаемо, если бы завершающим было стихотворение о неистовом протопе. Но у поэта свой резон, благодаря чему «Разговор о Данте», в отличие от многих отсеянных автором, вошел в «Колымские тетради». Более того, в отдельном комментарии к тексту Шаламов приблизил его, помимо «Стрельцов» и «Боярыни Морозовой», к стихотворениям «Картограф» и «Стланик», т. е. абсолютно колымским стихам, написанным в том же месте, в то же время [Шаламов 2004–2005: 3, 450]. Конечно, поэтическая аналогия *Данте – Шаламов* в высшей степени закономерна, но все же вопрос о причинах сближения великого поэта с русскими подвижниками раскола вольно или невольно возникает. Но обратимся к самому «Разговору ...».

В стихотворении описан знаменитый флорентийский баптистерий – место абсолютно сакральное. Забывавший в храм играющий мальчишка, видимо, мало задумывался над данным фактом. Он «промахнулся», и его мяч «упал в купель». «Резьба была хитра, тонка. / Нетерпеливая рука / В купель скользнула за мячом <...>» и оказалась затянутой в мраморный узор, который верующие приняли за «ангельский капкан». «И на ребячий плач и крик / Толпа людей сбежалась вмиг. / И каждый мальчика жалел, / Но ссоры с Богом не хотел». Даже родная мать, «боясь святыню оскорбить», не смела зарыдать. «Но Данте молча взял топор / И расколосил святой узор, / Зажавший в мрамора тиски / Тепло ребяческой руки. / И за поступок этот он / Был в святотатстве обвинен / Решеньем папского суда / Без колебанья и стыда...» [Там же: 3, 79 – 80].

Этот эпизод нашел отражение в «Божественной комедии»: «Я, отрока спасая от страданий, / В недавний год одну из них (скважин баптистерия. – Л.Ж.) разбил» [Данте 1968: 85]. Видимо, эти стихи и вдохновили Шаламова на создание собственной интерпретации эпизода. Однако суть проблемы глубже. Почему все-таки этот эпизод вспомнился на ключе Дусканья?

«Новая рифма рождает новое сравнение», – записал автор в дневнике 1950-х гг. [Шаламов 2004–2005: 5, 266]. И если снова обратиться к пониманию рифмы как воспроизведению всего, «что в памяти бездонной / Мне оставил шар земной», то получится, что «богопротивный» поступок Данте действительно рифмуется и с правдой стрельцов, ждущих плахи с «невозмутимыми улыбками», и со святостью боярыни Морозовой, уверовавшей в «крепость старины», и, добавим, с неистовством Аввакума. Но

это уже *перекрестная* рифма: все упомянутые персонажи – «замес» одного «теста»: «Закваски муки и тоски» [Шаламов 2004–2005: 3, 78]. Понятно и дальнейшее развитие темы: «Ледяная вода Кадыкчана, / Дусканьи снеговая вода / Ты подобье крестильного чана / В кипятке разведенного льда. // Обожгу свою взрослую кожу, / Душу выверну начисто я, / На купель ледяную похожа / Обжигающая полынья» [Шаламовский сб. 2017: 18]. Так, колымская вода стала подобием флорентийского баптистерия, мраморная ловушка которого отождествилась с многочисленными «ловушками-западнями» самой Колымы. Историческая же (точнее – характерологическая) рифма-аналогия сама собой разумеется: «И призрак Данте до сих пор / Еще с моих не сходит гор / Где жизнь – холодный мрамор слов, / Хитро завязанных узлов» [Шаламов 2004–2005: 3, 80].

Как видим, редакторы одним только включением в три поэтических сборника подряд стихотворного размышления о свойствах рифмы не только не разрушили, но троекратно актуализировали авторский поиск параллелей в лабиринтах прошлого. Там, где «холодный мрамор слов» становится «хитро» завязанными узлами-ловушками, необходим надежный «поводырь». Им и стала рифма, основной стиховой маркер, «палка, сунутая в тьму»: «Чтоб нащупать путь искусству / И уменью моему» [Там же: 3, 343].

В итоге стихотворение, казалось бы, чисто филологическое, говорит о проблемах экзистенциального плана, включается в «потаенный разговор» Вселенной со всем богатством смысловых ассоциаций.

Литература

- Данте А. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. – М.: Наука, 1968.
- Жаравина Л.В. «И верю, был я в будущем»: Варлам Шаламов в перспективе XXI века: монография – М.: ФЛИНТА: Наука, 2014.
- Налимов В.В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М.: Акад. проект, 2011.
- Некрасова И.В. Теоретическое наследие Варлама Шаламова и его поэзия: опыт литературоведческого интегрирования // Поезд Шаламова. Проблемы российского самосознания: судьба и мировоззрение В.Т. Шаламова (к 110-летию со дня рождения). Материалы 14-й Международной науч. конф. Института философии РАН с регионами России (Москва, 15 июня 2017– Вологда, 17–18 июня 2017 г.). – М.: Голос, 2017. – С. 137–144.
- Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 7. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1958.
- Шаламов Варлам. Огниво: Стихи. – М.: Сов. писатель, 1961.
- Шаламов Варлам. Шелест листьев: Стихи. – М.: Сов. писатель, 1964.
- Шаламов Варлам. Дорога и судьба: Книга стихов. – М.: Сов. писатель, 1967.
- Шаламов В. Т. Собр. соч.: в 6 т. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2004–2005.
- Шаламовский сборник. Вып. 5. – Вологда; Новосибирск: Commonplace, 2017.

ПОДАРОК КАК СЮЖЕТНЫЙ МОТИВ И ЕГО ЯЗЫКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ЛОКАЛЬНЫХ ТЕКСТАХ

В.И. Карасик

Россия, Москва

Рассматривается сюжетный мотив «подарок» как последовательность поведенческих ходов, связанных с вариантами развития темы повествования. В качестве двигателя сюжета обычно фигурирует особый, неожиданный, непрошенный и реальный либо волшебный подарок. Обнаруживается жанровая специфика повествований о сказочном либо несказочном подарке. Ситуация дарения часто ритуализируется, и тогда подарок приобретает символический смысл.

Ключевые слова: сюжетный мотив, подарок, нарратив, сказка, рассказ.

The article discusses a motive «gift» as a sequence of behavioral ways connected with varieties of narration. Some genre specific features were found in fairy and non-fairy gift storytelling.

Keywords: motive, gift, narrative, story, fairy tale.

Сюжет как нарративное изложение события может быть представлен в виде последовательности узловых моментов, определяющих его развитие. Эти узловые моменты, обычно называемые сюжетными мотивами [Веселовский 1940; Неклюдов 2004; Силантьев 2004], отражают определённые фрагменты осмысливаемой действительности и поэтому в когнитивном плане соотносятся с концептами («встреча», «испытание», «предательство», «узнавание / неузнавание» и т. д.). Такова семантическая сторона этих компонентов нарратива, специфически проявляющихся в разных типах дискурса. Эти компоненты повествования (топики) при всём их многообразии могут быть исчислены и обозначены, поскольку они повторяются в разных сюжетах [Пропп 1928; Thompson 1955–1958]. Будучи явлениями того же порядка, что и концепты – кванты переживаемого опыта, сюжетные мотивы характеризуются в содержательном плане понятийными, образными и ценностными признаками, т. е. могут быть обозначены и дефинированы, описаны как более и менее типичные перцептивные образования и объяснены через отсылки к тем или иным ориентирам поведения, этическим и эстетическим канонам, нормам и обыкновениям [Карасик 2004; Воркачев 2007; Стернин 2008]. Обычно о сюжетных мотивах идёт речь применительно к произведениям художественной литературы, фольклорным и авторским, но эти смысловые образования присущи любому дискурсу, включающему повествование. Изучение сюжетных мотивов даёт возможность в новом ключе осмыслить аксиологические ориен-

тиры, прогностические ожидания и интертекстуальные коннотации в дискурсе [Кашкин 2010: 12].

В плане синтактики – соотношения знака с другими знаками – сюжетные мотивы образуют множественные пересечения с другими аналогичными единицами в рамках данного повествования либо интертекстуально. Такие пересечения – смысловые траверсы (лат. transversus – поперечный) в разных направлениях – определяют логику сюжета. Например, испытанию предшествует стремление получить что-либо, а результатом испытания является обретение либо утрата чего-либо; превращение сочетается с потребностью замаскироваться и возможностью обмануть чьи-либо ожидания; наказание следует за нарушением предписаний и запретов, а похищение влечёт за собой поиск похищенного. В линейном отношении такие связи нарративных компонентов образуют синтагматику сюжета, в ассоциативном плане – его парадигматику (герой мог бы совершить иное действие, и тогда бы возникла иная последовательность событий). Интертекстуальные траверсы сюжетных мотивов доказывают типичность и вариативность этих композиционных образований.

Прагматическое осмысление сюжетных мотивов выдвигает на передний план идею ассоциативно-деривационного потенциала этих смысловых единиц. О таком универсальном измерении языковых образований, развивая классическую схему Ф. де Соссюра, писал Д.Н. Шмелёв (1977). Прагматически осмысленные сюжетные мотивы выступают в качестве триггеров (спусковых крючков), определяющих развитие сюжета.

К числу часто используемых сюжетных мотивов относится смысловой узел «подарок». Этот поступок в определенной мере архетипичен и поэтому имеет все основания для того, чтобы рассматриваться в качестве «порождающей модели словесного творчества» [Гольденберг 2007: 6]. Содержательный минимум этого смыслового образования, его концептуальное ядро образуют признаки «то, что отдаётся безвозмездно по доброму желанию», т. е. это добровольная передача чего-либо в собственность другого человека, не предполагающая компенсации. Соответственно, фрейм «подарок» предполагает наличие двух участников – дарителя и получателя подарка, предмет дарения, причину (а иногда и повод) для вручения подарка, цель осуществления этого действия, способ действия и типичные обстоятельства. Например, по случаю окончания университета родители устроили домашний праздник и подарили своему сыну новый компьютер. Некоторые компоненты этой ситуации входят в пресуппозиционный фонд носителей культуры: ситуация разворачивается в домашних условиях, поэтому имеют место шутки, царит непринуждённая обстановка, получатель подарка не произносит ответную речь, цель подарка самоочевидна – доставить сыну радость. Можно выделить типичные признаки подарка и ситу-

ации дарения: это может быть обычный (как правило, календарный) либо особый подарок (взаимные подарки коллег по случаю Нового года либо подарок на свадьбу), ожидаемый либо неожиданный подарок (нечто обещанное либо сюрприз), подарок, о котором заранее просили либо не просили (усиление предыдущего типа), подарок, после которого статус участников ситуации меняется либо не меняется (вручение обручального кольца либо обычного украшения), подарок может быть волшебным либо относиться к реальной ситуации (подарок феи либо бабушки), он может быть сделан от чистого сердца либо вынужденно (подарок другу либо начальнику в надежде на возможность карьерного роста). В рамках данной работы важно противопоставить два типа подарков – сюжетообразующие и фоновые. К первым обычно относятся особые подарки, меняющие статус их участников, предполагающие волшебные последствия, часто интрига образуется благодаря вынужденным подаркам. К признакам ситуации дарения относятся также действия получателей подарка – ответная благодарность, выражение радости и удивления, редко – отказ от подарка, обычно с объяснением такого поступка.

Денотативная ситуация дарения предполагает противопоставление этого действия близким по смыслу фрагментам опыта: завещанию (передачи после смерти), презенту (бесплатному, но не бескорыстному подарку, в ответ на который от получателя чего-то ждут), обмену (эквивалентной ответной передачи чего-либо), продаже (ответной передачи денег), дани (вынужденной передачи чего-либо), откупу (вынужденной передачи денег для избавления от неблагоприятных обстоятельств), взятке (преступной передаче денег или любых ценных предметов для получения чего-либо) и т. д. Мы видим, что передача чего-либо как некая транзакция собственности детально уточняется в коллективном опыте, перцептивные разновидности такого действия весьма вариативны и, что особенно важно, характеризуются чётко осознаваемыми нормами и обычаями.

Дарение как символически маркированное коммуникативное действие противопоставляется двум другим действиям: 1) нечто преподносится либо воспринимается как подарок, но при этом подарком не является; 2) нечто по своей сути является подарком либо воспринимается как подарок, хотя участники коммуникативной ситуации квалифицируют это событие иначе. В первом случае мы сталкиваемся с имитацией подарка (типичная ситуация передаривания ненужного предмета, либо вручение подарка, который неуместен или неприятен его получателю), сюда же относится ситуация преподнесения подарка с неблагоприятными последствиями для его получателя. Во втором случае происходит радикальное переосмысление какого-либо поступка и понимание, что это был подарок. Ситуации второго типа являются аксиогенными. Таков сюжет рассказа Нодара Думбадзе «Цыгане»:

Во время Великой Отечественной войны в одном из горных селений на Кавказе остановился цыганский табор. Как обычно, цыганки гадали и предсказывали судьбу жителям этого места. В основном там были женщины, мужья которых ушли на фронт, и все с тревогой ждали вестей. Цыганки всем предсказали, что мужья, сыновья и братья вернутся домой целыми и невредимыми, и внушили жителям этого селения надежду и радость. А утром, когда табор ушёл, некоторые обнаружили пропажу скота и птицы. Обратились в милицию. Похищенная собственность была скоро обнаружена. Но когда милиционеры стали опрашивать жителей селения, те сказали, что подарили эту живность своим гостям.

Этот неожиданный перлокутивный эффект события раскрывает важную доминанту в ценностной картине мира горцев – умение быть благодарными.

Особым типом подарка является гостинец – подарок, который приносят, приходя в гости. Заслуживает внимания сюжет из известного рассказа М.А. Шолохова. Советский солдат Андрей Соколов совершает побег из фашистского плена и доставляет в штаб нашей армии немецкого офицера:

Полковник встал из-за стола, пошел мне навстречу. При всех офицерах обнял и говорит: «Спасибо тебе, солдат, за дорогой гостинец, какой привез от немцев. Твой майор с его портфелем нам дороже двадцати “языков”. Буду ходатайствовать перед командованием о представлении тебя к правительственной награде» (Шолохов. «Судьба человека»).

Развитие этого сюжета соответствует канону получения подарка: дарение – благодарность и оценка подарка. В приведенном примере получатель подарка дает обещание наградить героя.

Типичным перцептивным образом подарка является красиво упакованный и перевязанный ленточкой предмет, который преподносится дарителем получателю с выражениями благопожеланий, по случаю определённого события (либо без повода), и этот поступок предполагает ответную благодарность со стороны получателя подарка (в случае подарка по случаю дня рождения такая благодарность сопровождается угощением). Ситуация дарения имеет высокую символическую ценность и поэтому закономерно представлена в качестве сюжетного приёма в различных нарративах.

В сказках подарок обладает волшебными свойствами.

У одной вдовы, злой и жадной женщины, было две дочери, старшая, похожая на свою мать, и младшая, похожая на доброго покойного отца. Мать считала младшую дочь глупой и часто бранила её. Однажды эта девушка пошла к роднику, чтобы принести домой кувшин воды. Ей встретилась бедная старая женщина, которая попросила дать ей напиться. Добрая девушка с улыбкой передала ей кувшин. В награду старушка, которая была волшебницей, дала героине удивительный подарок: каждый раз, когда та произносила слово, с ее губ слетал цветок или драгоценный

камень. Вернувшись, младшая дочь рассказала об этом событии матери, та возмущилась, что такой подарок достался нелюбимой и глупой девушке, и отправила к роднику старшую дочь. Та, встретившись со старушкой, повела себя грубо и высокомерно, и за это волшебница сделала так, что всякий раз, когда эта грубиянка что-либо говорит, из её рта выпрыгивают жабы и змеи. Рассердившись, мать избила свою младшую дочь, выгнала её из дома, и та ушла в лес. В лесу ей встретился возвращавшийся с охоты молодой принц, который влюбился в неё, восторгаясь её красотой и добрым сердцем. Он женился на ней. А старшую дочь, наполнившую весь дом гадами и постоянно скандалившую, мать выгнала вон.

В этом сюжете выделяются четыре основных смысловых компонента: доброе дело младшей дочери – подарок от волшебницы – злой поступок старшей дочери – наказание от волшебницы. К этим ключевым сюжетным мотивам добавляются фоновые смысловые образования, содержательно усиливающие фокусную часть: изгнание младшей дочери – её встреча с принцем – изгнание старшей дочери. Противопоставление доброй и злой дочери (иногда их несколько) является типичным сюжетным приёмом, транслирующим воспитательную задачу – научить девочек вести себя доброжелательно, скромно и кротко. Обратим внимание на то, что добрая дочь обычно оказывается младшей и часто выступает падчерицей (сюжет Золушки). Заслуживает внимания занятная гендерная фольклорная особенность: если речь идёт о сыновьях, то противопоставляются не добрые и злые персонажи, а якобы глупые и умные, при этом фольклорный дурак, младший сын, одерживает победу над своими старшими братьями. Воспитательная задача по отношению к мальчикам оказывается другой – нельзя хвастаться и вести себя высокомерно.

Подарок часто оказывается вознаграждением за честность и скромность.

Один мужик пошёл к озеру дрова рубить и нечаянно уронил топор в воду. Сидит он на берегу и плачет. Появился чёрт, узнал о причине этих переживаний и предложил мужику серебряный топор, спросив героя, тот ли инструмент потерян. Герой честно ответил отрицательно. Отверг он и золотой топор. Тогда чёрт показал потерпевшему его настоящий топор, и мужик сразу же признал свою вещь. В награду за честность он получил все три топора. Его богатый односельчанин узнал об этом и тоже захотел получить такие подарки. Придя к озеру, он бросил туда свой топор и стал ждать чёрта. Когда чёрт показал ему серебряный топор, богатый мужик сразу же сказал, что уронил именно этот предмет. Чёрт ушёл, и мужик остался без топора.

Обратим внимание на то, что в русской сказке честность по определению связана с бедностью, а богатый склонен жадничать и вести себя не-

честно. Фольклорный чёрт оказывается положительным персонажем, воплощающим справедливость. Впрочем, сказка оставляет без ответа возможное развитие сюжета: мы не знаем, остался ли бедняк столь же скромным и непритязательным, получив неожиданное богатство. Важным культурно значимым признаком является и то, что богатство было именно подарком от судьбы, а не результатом затраченных усилий – в коллективном опыте отложилась установка: трудом богатство заработать невозможно. Эта установка отражает экономическую ситуацию крепостного права.

Заслуживает внимания изменившееся отношение наших современников к пониманию ценности подарка. В шестидесятые годы XX в. в Советском Союзе была популярна песня со словами *«Не могу я тебе в день рождения дорогие подарки дарить, но зато в эти ночи весенние я могу о любви говорить»* (музыка А. Новикова, слова В. Харитоновна). Для большинства слушателей в то время этот текст в исполнении популярного певца Георга Отса выражал идею большой любви. У наших молодых современников через полвека эта песня вызывает иронические комментарии.

Как и любой концепт, смысловое образование «подарок» может пересмысливаться, теряя некоторые характеристики. В политическом медийном дискурсе Советского Союза существовал концепт «трудовой подарок», его содержанием были признаки «трудовые достижения во славу Родины». Так, в газете «Пионерская правда» (№ 74 от 15 сентября 1970 г.) читаем:

Несколько месяцев назад прошел XVI съезд комсомола. Съезд обратился ко всем пионерам страны: «Мы уверены, что каждая пионерская дружина достойно встретит 50-летие пионерской организации. Пусть подготовка к юбилею идет под лозунгом: ТЕБЕ, РОДНАЯ ПАРТИЯ, ТЕБЕ, СОВЕТСКАЯ РОДИНА, НАШИ ОТЛИЧНЫЕ ЗНАНИЯ, ТРУДОВЫЕ ПОДАРКИ, ВЕРНОСТЬ И ЛЮБОВЬ!».

В медийном политическом дискурсе возникает новый смысл у данного ментального образования – демонстрация верности и преданности, что соответствует одной из важнейших функций этого дискурса – интегративной, консолидирующей всех своих. Идея подарка как безвозмездной передачи чего-либо с благопожеланием в таком контексте претерпевает трансформацию.

Подарок как выражение любви может вызвать зависть. В Библии есть пассаж, в котором сказано:

Исаак *«любил Иосифа более всех сыновей своих, потому что он был сын старости его, – и сделал ему разноцветную одежду. И увидели братья его, что отец их любит его более всех братьев его; и возненавидели его и не могли говорить с ним дружелюбно»* (Бытие, 37: 3-4).

Через некоторое время братья Иосифа хотели убить его, но потом решили бросить его в пустой ров и продать его в рабство проходящему мимо

каравану. Братья сорвали с него его красивую одежду, испачкали её кровью животного и предъявили её отцу, сказав, что хищный зверь сожрал Иосифа. Подарок превратился в знак беды.

Развитие сюжетного мотива дарения может быть парадоксальным:

Утесов рассказывает:

– Это было в Одессе в 1914 году. Я вскочил на площадку трамвая. Купил билет. К рядом стоящей женщине подошел кондуктор. Она хватается за карман и обнаруживает пропажу кошелька. Начинает дико плакать. «Сколько денег было у вас?» – спрашиваю я. «Двадцать копеек», – говорит она. Я даю ей двадцать копеек. Она покупает билет. Кондуктор уходит. «Отдайте мне кошелек тоже», – говорит она.

Бесплатно полученное благодеяние, сделанное в качестве подарка, воспринимается порой как должное.

Подведём основные итоги.

Сюжетные мотивы образуют сеть взаимосвязанных ключевых тем, повторяющихся в разных типах дискурса в разные эпохи. Сюжетный мотив «подарок» реализуется следующим образом: в качестве регулятивного концепта он соотносится с более общей идеей благодеяния и частными конкретизациями подарка как обычного либо особого, ожидаемого либо неожиданного, прощенного либо непрощенного, реального либо волшебного, естественного либо вынужденного. Сюжетообразующими оказываются обычно мотивы второго типа. Дарение коррелирует с имитацией дарения и с интерпретацией иного поступка как дарения. В сказках подарок выступает как испытание / награда / наказание. В романном нарративе подарок используется для раскрытия внутреннего мира героев. Ситуация дарения в ее естественном выражении применительно к особым случаям ритуализуется.

Литература

Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и примечания В.М. Жирмунского. – Л.: Художественная литература, 1940.

Воркачев С.Г. Наполнение концептосферы // Лингвокультурный концепт: типология и области бытования: монография. – Волгоград: ВолГУ, 2007. – С. 8–93.

Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя: монография. – Волгоград: Перемена, 2007.

Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004.

Кашкин В.Б. Парадоксы границы в языке и коммуникации: монография. – Воронеж: Издатель О.Ю. Алейников, 2010.

Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). Отв. ред. С.М. Толстая. – М.: Индрик, 2004. – С. 236–247.

Пропп В.Я. Морфология сказки. – Л.: Academia, 1928.

Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004.

Стернин И.А. Описание концепта в лингвоконцептологии // Лингвоконцептология. Вып.1 / Науч. ред. И.А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2008. – С. 8–20.

Шмелев Д.Н. Современный русский язык. Лексика: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1977.

Thompson S. Motif-index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. Revised and enlarged edition. – Bloomington: Indiana University Press, 1955–1958.

Раздел 2

ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОГОЛЯ

ГОГОЛЬ И ПРЕПОДОБНЫЙ МАКАРИЙ ОПТИНСКИЙ: ИЗ ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ¹

В.А. Воропаев

Россия, Москва

Освещены взаимоотношения Гоголя с преподобным Макарием Оптинским. Уточнено время их знакомства; рассмотрены сохранившиеся предания о пребывании писателя в обители; аргументируется недостоверность сообщения, что в монастыре Гоголь впервые прочитал «Лествицу» преподобного Иоанна Синайского.

Ключевые слова: Гоголь, преподобный Макарий Оптинский, монашество, святоотеческое наследие, творческие замыслы.

The article casts the light on relations between Gogol and Reverend Makary of Optina Pustyn. It refines the date of their acquaintance, analyzes survived legend on the author's staying in the monastery and argues the unreliable statement that Gogol read «The Ladder of Divine Ascent» by Saint John Climacus in the monastery for the first time.

Keywords: Gogol, Reverend Makary of Optina Pustyn, monkhood, patristic legacy, writer's designs.

Преподобный Макарий Оптинский (в мире Иванов Михаил Николаевич; 1788–1860) происходил из дворян Орловской губернии. Он окончил приходское училище в г. Карачеве; служил бухгалтером в Львовском уездном казначействе, затем в Казенной палате Курска. В 1806 г. после смерти отца вышел в отставку в чине губернского секретаря и поселился в родовом имении. В октябре 1810 г. поехал на богомолье в Богородицкую Площанскую пустынь Орловской епархии и домой уже не вернулся; в ноябре определен послушником, в декабре пострижен в монахи с именем Мелхиседек. В 1815 г. пострижен в мантию и наречен Макарием; в 1817 г. рукоположен в иеромонахи. Во второй половине 1810-х гг. он становится духовным сыном старца Афанасия (Захарова), ученика преподобного Паисия (Величковского), и под его руководством познает святоотеческие творения, совершенствуется в мастерстве перевода. С конца 1820-х гг. – по-

слушник и ближайший друг преподобного Леонида (в схиме Лев), положившего начало оптинскому старчеству. В 1834 г. прибыл на постоянное жительство в Оптину Пустынь (где уже подвизался старец Леонид); духовник монастыря с 1836 г., начальник Иоанно-Предтеченского скита с 1839 г. За два года до смерти принял тайную схиму. В 2000 г. прославлен в лике святых Русской Православной Церковью вместе с другими преподобными отцами и старцами Оптинскими.

Более четверти века преподобный Макарий нес в Оптиной Пустыни подвиг старчества, ежедневно принимая множество посетителей, приходивших в монастырь, и ведя обширную переписку с монашествующими и мирянами. После его смерти она отчасти была издана в шести томах: «Собрание писем блаженных памяти Оптинского старца иеросхимонаха Макария к монашествующим» (Ч. 1–5. М., 1862–1863) и «Собрание писем блаженных памяти Оптинского старца иеросхимонаха Макария к мирским особам» (Ч. 6. М., 1863). Уже в наше время вышли в свет научно-критические издания эпистолярного наследия старца: «Собрание писем преподобного Макария Оптинского к мирским особам» (Т. 1–3. Петрозаводск, 2010–2014) и «Собрание писем преподобного Макария Оптинского к монахам» (Т. 1–2. Петрозаводск; Чехово, 2014).

Во многом благодаря старцу Макарию и его ученикам-монахам у русских писателей появился интерес к святоотеческой литературе. В середине 1840-х гг. по инициативе преподобного Макария и его духовных чад И.В. и Н.П. Киреевских в Оптиной Пустыни началось издание классики аскетической письменности. Были выпущены творения преподобных отцов Исаака Сирина, Нила Сорского, Симеона Нового Богослова, Максима Исповедника, Аввы Дорофея, Иоанна Лествичника. Настоятель монастыря архимандрит Моисей вместе со старцем Макарием рассылали эту литературу по всей России, в первую очередь епископам всех епархий, в Духовные академии и семинарии, в Афонские монастыри. Это была забота о духовном просвещении русского народа. Таковую же цель имел и Гоголь, который трижды посетил святую обитель: в июне 1850 г. и в июне и сентябре 1851 г.

Знакомство писателя со старцем Макарием состоялось во время его второго посещения монастыря (2–3 июня 1851 г.) проездом с юга в Москву. Сохранилось предание, что преподобный Макарий предчувствовал приход Гоголя. Старец Варсонофий рассказывал своим духовным детям: «Говорят, он был в то время в своей келье (кто знает, не в этой ли самой, так как пришел Гоголь прямо сюда) и, быстро ходя взад и вперед, говорил бывшему с ним иноку: “Волнуется у меня что-то сердце. Точно что-то необыкновенное должно совершиться, точно ждет оно кого-то”. <...> В это время докладывают, что пришел Николай Васильевич Гоголь» [Гоголь в

воспоминаниях, дневниках, переписке современников 2011–2013. Т. 3: 1018; см. также: Преподобный Варсонофий Оптинский 2005: 362–363].

Почти несомненно, что в беседе со старцем речь зашла и о «Выбранных местах из переписки с друзьями». В библиотеке Оптиной Пустыни хранился экземпляр книги с вложенным в нее отзывом святителя Игнатия (Брянчанинова), переписанным рукой преподобного Макария. Неизвестно, каким путем отзыв попал в Оптину; возможно, его привез сам Гоголь, узнавший мнение святителя (в ту пору архимандрита) еще в 1847 г.

По возвращении в Москву Гоголь пишет письма отцу Моисею и старцу Макарию, благодарит за гостеприимство, просит молитв и посылает деньги на обитель (двадцать пять рублей серебром). Старцы, в свою очередь, благодарят Гоголя, а преподобный Макарий, кроме того, благословляет его на написание книги по географии России для юношества [см.: Гоголь 2009–2010: XV, 423, 425–427]. Замысел этого труда возник у Гоголя давно, и именно с ним связаны предполагаемые поездки по монастырям. В набросках официального письма (июль 1850 г.) высокому лицу, испрашивая материальной помощи на три года, он излагает свои соображения по этому поводу: «Нам нужно живое, а не мертвое изображение России, та существенная, говорящая ее география, начертанная сильным, живым слогом, которая поставила бы русского лицом к России еще в то первоначальное время его жизни, когда он отдается во власть губернеров-иностранцев...» [Там же: 341–342].

Старец Макарий благословил это начинание писателя, но предупредил его, чтобы он ждал препятствий в благом деле: «...по желанию вашему не смею отказать и только тем могу служить, что, взяв перо, простираю мою грешную руку на сию хартию; а вера ваша да будет ходатайством у Господа внушить мне слово к вашему утешению. <...> В благом вашем намерении об издании полезной книги Бог силен даровать вам Свою помощь, когда будет на сие Его святая воля. Но, как пишут Св<ятые> отцы, что всякому благому делу или предыдет, или последует искушение; то и вам предложит<ся> в сем деле искус, требующий понуждения» [Там же: 425–426]. Замысел этот остался неосуществленным.

Новая встреча Гоголя с преподобным Макарием произошла во время его последнего посещения обители в сентябре 1851 г. 22 сентября он выехал из Москвы в Васильевку на свадьбу сестры Елизаветы Васильевны, намереваясь оттуда проехать в Крым и остаться там на зиму. Однако, доехав до Калуги, он отправился в Оптину, а потом неожиданно для всех вернулся в Москву. Поездка породила разнообразные толки среди знакомых Гоголя. Достоверно известно следующее.

24 сентября Гоголь был у старца Макария в скиту и на другой день обменялся с ним записками, из которых видно, что Гоголь пребывал в нерешительности.

шительности – ехать или не ехать ему на родину. Он обратился к старцу за советом. Тот, видя тайное желание Гоголя возвратиться в Москву, и посоветовал ему это. Но Гоголь продолжал сомневаться. Тогда отец Макарий предложил все-таки поехать в Васильевку. Очевидно, мысль о дальнем путешествии испугала Гоголя, и старец, в полном недоумении, оставил решение за ним самим, благословив его образком преподобного Сергия Радонежского, память которого совершалась в тот день [см.: Гоголь 2009–2010: XV, 441–442].

Во время последней встречи Гоголя со старцем Макарием между ними состоялся разговор, содержание которого нам неизвестно. Возможно, Гоголь имел намерение остаться в монастыре. Преподобный Варсонофий рассказывал в беседе со своими духовными чадами: «Есть предание, что незадолго до смерти он (Гоголь. – В. В.) говорил своему близкому другу: “Ах, как я много потерял, как ужасно много потерял...” – “Чего? Отчего потеряли вы?” – “Оттого, что не поступил в монастырь. Ах, отчего батюшка Макарий не взял меня к себе в скит?”» [Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников 2011–2013. Т. 1: 1018; см. также: Преподобный Варсонофий Оптинский 2005: 364]. Это предание отчасти подтверждается свидетельством сестры Гоголя Анны Васильевны, которая писала В.И. Шенроку, биографу писателя, что брат ее «мечтал поселиться в Оптиной Пустыни» [Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников 2011–2013. Т. 1: 153].

По словам преподобного Варсонофия, старец Макарий отнесся к желанию Гоголя с определенной осторожностью: «Неизвестно, заходил ли раньше у Гоголя с батюшкой о. Макарием разговор о монашестве, неизвестно, предлагал ли ему старец поступить в монастырь; очень возможно, что о. Макарий и не звал его, видя, что он не понесет трудностей нашей скитской жизни» [Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников 2011–2013. Т. 3: 1018; см. также: Преподобный Варсонофий Оптинский 2005: 364].

Недавно было опубликовано по автографу письмо преподобного Макария к духовной дочери Анне Ивановне Воейковой (от 26 января 1849 г.), в котором речь идет о пребывании Гоголя на Корфу и о чуде у мощей святителя Спиридона Тримифунтского: «Кстати о св. мощах идет речь, скажу вам сообщенное мне в письме от Нат<альи> Петр<овны> Киреевской», а им пересказывал Гоголь, бывший в прошлом году в Корфу; там есть мощи св. Спиридона Тримифунтского. На открытии английский путешественник, бывши там, желал видеть мощи св. Спиридона без покрова, что и было исполнено. Англичанин осматривал св. мощи (которые, как говорит Гоголь, сохранились совершенно невредимыми и представляют вид недавно умершего человека), начал рассуждать о том, что это св. мощи набальзамированы и что это особенно известный род бальзамирования, употребляющийся еще в

Египте, и состоит в том, что мертвому вырезают кусок из спины, – чрез отверстие вынимают внутренность и наполняют тело ароматическими веществами. Когда он это говорил и монахи его слушали, может быть, иные и начинали сомневаться, тогда, *св. мощи вдруг сами собою повернулись в раке, и перево<ро>тились к нему спиною!* Это так поразило англичанина, что он тут же с ума сошел, а весь город ни о чем не говорил как об этом происшествии, когда Гоголь туда приехал» [Собрание писем Макария Оптинского к мирским особам 2010: 298]. Это письмо впервые было опубликовано в 1862 г., но с исключением эпизода у мощей святителя Спиридона Тримифунтского [см.: Собрание писем блаженный памяти Оптинского старца иеросхимонаха Макария 1862: 430–432]. Письмо Н.П. Киреевской, на которое ссылается преподобный Макарий, не обнаружено.

Гоголь предположительно был на острове Корфу в конце января 1848 г. по пути в Иерусалим [см.: Захарченко 2012; см. также: Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников 2011–2013. Т. 3: 616]. Эпизод у мощей святителя Спиридона Тримифунтского известен также в рассказе преподобного Амвросия Оптинского со слов инока Порфирия (Григорова) [см.: Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников 2011–2013. Т. 3: 616–617].

Существует предание (сразу отметим – недостоверное), что именно в Оптиной Гоголь впервые прочел «Лествицу» преподобного Иоанна Синайского, одну из главных книг в монашеской аскетике. Вот как рассказывается об этом в жизнеописании старца Макария: «В первый свой приезд в Оптину Пустынь, в летнее время, Гоголь, по рассказу оптинского старожилы, бывшего настоятеля Оптиной обители архимандрита Досифея, прожил в монастырской гостинице недели три. Во все это время он ежедневно посещал старца (Макария. – В. В.) и подолгу с ним беседовал. Со своей стороны и старец, посещая почти ежедневно в послеобеденное время гостиницы, заходил в номер, в котором проживал Гоголь. <...> Во время пребывания этого почтенного гостя в Оптиной Пустыни предложено было ему, между прочим, конечно, с благословения старца Макария, прочитать книгу святого Иоанна Лествичника. Прочитав, Гоголь высказался о ней так: “Какая глубокая психология!” <...> После того Гоголь еще два приезжал в Оптину к батюшке Макарию и во время своего пребывания в монастырской гостинице усердно посещал церковные службы в скиту» [Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников 2011–2013. Т. 3: 734–735; см. также: Схиархимандрит Агапит (Беловидов) 2017: 342–343].

На это «свидетельство» автора жизнеописания старца Макария ссылаются современные исследователи [см.: Гуминский 2015; Каширина 2017]. Между тем во время первого посещения Гоголем Оптиной 17–19 июня

1850 г. (он провел в обители не три недели, а три дня) преподобного Макария не было в монастыре [см.: Летопись скита во имя святого Иоанна Предтечи и Крестителя Господня, находящегося при Козельской Введенской Оптиной пустыни 2008: 183, 185]. Этим обстоятельством объясняются, кстати сказать, слова старца в письме к иеромонаху Антонию (Бочкову) от 2 октября 1851 г., что «Николай Васильевич Гоголь два раза был в обители» [Собрание писем преподобного Макария Оптинского к монахам 2014: 94].

Известно, что «Лествица» была одной из любимых книг Гоголя. Можно думать, что он ознакомился с ней уже в школьные годы. Образ лестницы, соединяющей землю с небом, встречается уже в одном из самых ранних произведений Гоголя – в повести «Майская ночь, или Утопленница» (1829). Сохранились свидетельства, что Гоголь внимательно изучал «Лествицу» и делал из нее подробные выписки. Дошедший до нас автограф Гоголя, хранящийся ныне в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) и датируемый приблизительно 1843 г., включает в себя выписки из «Лествицы» в том переводе, который был издан в Москве в 1785 г. с названием «Лествица, возводящая на небо» (возможно, что Гоголь пользовался и другим изданием этого перевода). Цитаты и реминисценции из нее встречаются в письмах Гоголя первой половины 1840-х гг.

Достоверно известно, что в Оптиной Пустыни (во второй или третий свой приезд) Гоголь прочитал рукописную книгу – на церковнославянском языке – преподобного Исаака Сирина (с которой в 1854 г. старцем Макарием было подготовлено печатное издание), ставшую для него откровением. В монастырской библиотеке хранился экземпляр первого издания «Мертвых душ», принадлежавший графу А.П. Толстому, а после его смерти переданный оптинскому иеромонаху Клименту (Зедергольму), с пометами Гоголя, сделанными по прочтении этой книги. На полях одиннадцатой главы, против того места, где речь идет о «прирожденных страстях», он набросал карандашом: «Это я писал в прелести (обольщении. – В. В.), это вздор – природженные страсти – зло, и все усилия разумной воли человека должны быть устремлены для искоренения их. Только дымное надмение человеческой гордости могло внушить мне мысль о высоком значении природженных страстей – теперь, когда стал я умнее, глубоко жалею о “гнилых словах”², здесь написанных. Мне чудилось, когда я печатал эту главу, что я путаюсь, вопрос о значении природженных страстей много и долго занимал меня и тормозил продолжение “Мертвых душ”. Жалею, что поздно узнал книгу Исаака Сирина, великого душеведца и прозорливого инока. Здравую психологию и не кривое, а прямое понимание души встречаем у подвижников-отшельников. То, что говорят о душе запутав-

шиясь в хитросплетенной немецкой диалектике молодые люди, – не более как призрачный обман. Человеку, сидящему по уши в житейской тине, не дано понимания природы души» [Гоголь 2009–2010: VI, 258].

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 17-04-00440.

² Выражение святого апостола Павла (Еф. 4, 29). Ср. в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя: «Слово гнило да не исходит из уст ваших! Если это следует применить ко всем нам без изъятия, то во сколько крат более оно должно быть применено к тем, у которых поприще – слово...» («О том, что такое слово») [Гоголь 2009–2010. Т. 6: 22].

Литература

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. / Сост., подготовка текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. – М.; Киев, 2009–2010.

Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: В 3 т. / Издание подготовил И.А. Виноградов. – М.: ИМЛИ РАН, 2011–2013.

Гуминский В.М. Гоголь и «Лествица» прп. Иоанна Синайского // Творчество Гоголя в диалоге культур. Четырнадцатые Гоголевские чтения: сб. научных статей по материалам международной научной конференции. – М.; Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2015. – С. 55–62.

Захарченко С.О. Гоголь на Корфу // Ученые записки Петрозаводского гос. ун-та. – Петрозаводск, 2012. – № 5. – С. 72–74.

Каширина В.В. «Лествица» в издании Оптиной Пустыни // Актуальные вопросы светской и духовной словесности. Вып. 1 / Российская академия наук. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: У Никитских ворот, 2017. – С. 225–234.

Летопись скита во имя святого Иоанна Предтечи и Крестителя Господня, находящегося при Козельской Введенской Оптиной пустыни: В 2 т. / Сост. монах Марк (Хомич). Т. 1. – М., 2008.

Преподобный Варсонофий Оптинский. Беседы. Келейные записки. – Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2005.

Собрание писем блаженных памяти Оптинского старца иеросхимонаха Макария. Т. 4: Письма к монахиням. Издание Козельской Введенской Оптиной Пустыни. – М., 1862.

Собрание писем Макария Оптинского к мирским особам: В 3 т. Т. 1 / Сост., вступ. ст. С.О. Захарченко; коммент. В.В. Кашириной, С.О. Захарченко, Т.В. Паноковой. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2010.

Собрание писем преподобного Макария Оптинского к монахам: [В 2 т.] Т. 1 / Сост. и вступ. статьи к текстам писем С.О. Захарченко; коммент. С.О. Захарченко, Т.В. Паноковой. – Петрозаводск; Чехово: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2014.

Схиархимандрит Агапит (Беловидов). Житие Оптинского старца Макария. – Козельск: Введенский старообрядческий мужской монастырь Оптиной Пустыни, 2017. – (Духовное наследие Оптиной Пустыни).

К ПРОБЛЕМЕ ПРОСТРАНСТВА У ГОГОЛЯ

В.М. Гуминский

Россия, Москва

Рассматриваются некоторые принципы пространственной организации художественного мира гоголевской повести «Старосветские помещики» в связи с развитием идиллического хронотопа в мировой литературе.

Ключевые слова: идиллия, художественное пространство, земной рай, изобилие, бездетность, историко-литературные параллели.

The article is reviewing some principles of space organization of Gogol's «The Old World Landowners» artistic world in relation to the development of idealistic chronotope in the global literature.

Keywords: idyll, artistic space, earthly paradise, abundance, childlessness, historical and literary parallels.

Идиллический мир повести строится по особым пространственно-временным законам, главный из которых – замкнутость (об этом писали Ю.М. Лотман, М.Н. Виролайнен и др.). Примеров подобной замкнутости в истории мировой литературы можно привести множество: все они, так или иначе, восходят к библейскому архетипу.

Шиллеровская трактовка идиллии в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» не раз привлекала внимание исследователей творчества Гоголя (В.В. Гиппиуса, И.А. Есаулова и др.). Однако не меньший интерес в связи с той же проблемой представляет интерпретация образа библейского рая в статье Шиллера «Нечто о первом человеческом обществе по данным Моисеева Пятикнижия» (1792)¹. В этой статье немецкий поэт настаивает на «низменных» и даже «животных» чертах «счастливейшей» первобытной жизни. У прародителей не было свободы «действий и поступков» и, «следовательно, нравственности», но если бы «Провидение остановило» человека во времени, то «в сладостном покое <...> протекала бы его жизнь, и круг, в котором бы он неизменно вращался, был бы предельно тесен: от желания к наслаждению, от наслаждения к покою и от покоя снова к наслаждению» [Шиллер 1957: 503].

Конечно, далеко не христианская характеристика райской жизни в «границах, положенных миру животных», появилась у Шиллера, скорее всего, под влиянием Руссо, а может быть, Шекспира (ср. в монологе Гамлета: «Что человек, когда он занят сном и едой / Животное и только...» – д. IV, явл. 4), но то, что «райская жизнь» Адама и Евы, по Шиллеру, напоминает «тесный круг» существования старосветских помещиков – очевидно. Однако если «растительно-животная» жизнь Афанасия Ивановича и Пуль-

херии Ивановны – «рай»), а это мнение прочно утвердилось в гоголеведении (см. об этом в работах Г.А. Гуковского, А.М. Ремизова и др.), то его обитатели оказались как раз в том положении, о котором предупреждал первоисточник шиллеровской статьи: «Когда будешь есть и насыщаться <...> то смотри, чтобы не надмилось сердце твое и не забыл ты Господа, Бога твоего...» [Втор. 8, 12–14; 6, 12; 31, 20; 32, 15]. Об этом же Гоголь писал родным 3 апреля 1849 г. из Москвы: «Довольство во всем нам вредит. <...> Заплывет телом душа – и Бог будет забыт» (ср. в письме к ним же от 4 марта 1851 г. упоминание о том, что «собственная земля» производит «достаточно для того, чтобы не только наестся, но даже и *объесться*»), и призыв в связи с наступившим Великим постом не забывать «святое слово» [Гоголь 1937–1952, XIV: 115, 224]).

Идиллический мир старосветских помещиков – это своего рода заведомо обреченная на провал попытка «возвращения» земного рая, Эдема: «сокращенным Эдемом» называл украинские селения в «Малороссийской деревне» (М., 1827) гоголевский гимназический учитель И.Г. Кулжинский. Как и положено, земной рай «загражден и замкнут», у врат Эдема после изгнания Адама и Евы из рая был поставлен херувим с огненным мечом [Быт. 3, 24]. Старосветский мир вполне включается в традицию «освящения вещественного, телесного начала», которая, по мнению С.С. Аверинцева, связывалась с образом «земного рая» для «христианства (особенно сирийского, византийского и русского)». Мотив «целящих или утешающих плодов, занесенных из рая», отразившийся в многочисленных христианских легендах [Аверинцев 1982: 364], перекликается в «Старосветских помещиках» с «перечетом» Пульхерией Ивановной целебных свойств «аптеки» из наливок и настоек, которыми она была всегда готова пользоваться обитателей и гостей своего дома (ср. с мнением М.М. Бахтина о «врачевании» идиллией героев руссоистских романов; ср. также с реальной практикой «домашней медицины» на Украине, изложенной в кн.: А. Потебня. Малорусские домашние лечебники XVIII в. Киев, 1890 и с описанием «рецептурной» тетради Афанасия Демьяновича Гоголя-Яновского [см.: Чаговец 1902: 6]).

Сад старосветских помещиков, в котором одновременно плодоносят вишни, сливы, цветет черемуха и сушатся яблоки (на это несоответствие впервые обратил внимание Л. Леже [см.: Leger 1914: 106]), напоминает «райские сады» многочисленных народных легенд о «блаженных землях», где все произрастает само собой «во изобилии» в любое время года, а это, в свою очередь, отразилось и в литературной традиции. Ср. с «райским» пейзажем в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837), в котором созревающие колосья и плоды («малиновая слива») соседствуют с весенним «ландышем серебристым».

Но по своему национальному колориту «райское» существование старосветских помещиков, естественно, ближе всего к изображению «райского изобилия» в «Энеиде» И. Котляревского, строфы из которой Гоголь, как известно, включил в свои «эпиграфы» из «Книги всякой всячины». В одном из набросков к статье «Взгляд на составление Малороссии», не вошедшем в окончательный текст, Гоголь дал «кулинарную» характеристику первоначальной жизни малороссийского народа: «Все, что до наслаждения относилось, все это имел народ. Он в этом не отказывал себе никогда. Разнообразии разных блюд, совершенно <...> отличных в разные времена года, в разных случаях» [Гоголь 1937–1952, VIII: 600].

Возможно, с «райской» жизнью старосветских помещиков (Эдем до грехопадения) связана их бездетность – хотя тут явно присутствует и овидиевская традиция изображения «благодатной четы» Филемона и Бавкиды (Гоголь с ними как раз и сравнивает старосветских помещиков), в которой В.С. Соловьев увидел высокий смысл, присущий многолетней и счастливой любви: «Верное поэтическое чутье действительности заставило и Овидия, и Гоголя лишить потомства Филемона и Бавкиду, Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну» [Соловьев 1988: 498]. С философом в сущности согласился проф. богословия С.В. Троицкий, полагавший главную цель христианского брака в «достижении вневличного единства и полноты бытия» (второстепенная – «размножение» – должна обязательно «координироваться» с главной), также сославшийся на пример гоголевских Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны [Троицкий 1933: 29, 168; о богословском смысле брака Адама и Евы см.: 89–126]. Сравните с тем, что записал 20 декабря 1940 г. в свой дневник М.М. Пришвин: «Одна любовь ограничена любовью к детям, как в природе, другая, усиливаясь, соединяется с вечностью, с Богом. <...> В одной человеку необходимы дети, чтобы через них продолжаться, в другой дети не являются необходимостью: Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна были бездетны» [цит. по: Гоголь. История и современность 1985: 476].

К ряду «самых ярких образов» бездетной любви (Филемон и Бавкида, Тристан и Изольда, Данте и Беатриче, Ромео и Джульетта и др.), приведенному С.В. Троицким, необходимо добавить имена блгв. кн. Петра, в иночестве Давида, и кн. Февронии, в иночестве Евфросиньи, Муромских чудотворцев (память 25 июня) – героев древнерусской «Повести о Петре и Февронии». Это – идеальная семейная пара, давно уже напоминающая исследователям Тристана и Изольду, дожила в любви и согласии до смерти в один день (подобно Филемону и Бавкиде) и является в русской литературе едва ли единственным (до Гоголя) примером многолетней, чудесной «любви после брака». Можно вспомнить, впрочем, и героев «Идиллии» А. Дельвига (1828) – Титира и Зою, «под старость» прибредших «к двум

заветным платанам», на коре которых в пору «первых чувств» любви они вырезали свои имена, и обнаруживших

Чудо: пни их, друг к другу склонясь, именами
срослися.

Этот поэтический топос соотносится со сросшимися корнями деревьев, в которые после смерти были превращены Филемон и Бавкида у Овидия; с общим гробом, в который чудесным образом возвращаются, несмотря на все попытки их разъединить, умершие Петр и Феврония Муромские и т. д.

Впрочем, вопрос о бездетности Афанасия Ивановича у Гоголя как бы выходит за рамки «высокой» проблематики повести и на «низменном», бытовом уровне остается «открытым» (ср. с его «решением» в случае Ивана Ивановича и Гапки в «Повести о том, как поссорился...»).

По наблюдению А.М. Ремизова [Ремизов 1989: 45], ближе всего к «Старосветским помещикам» оказывается (хотя и это, как справедливо отметил писатель, «не заимствование, а общее восприятие») семейная идиллия в повести о «безрассудном любопытном» из «Дон Кихота», о героине которой говорится, что «ее желания не переступают за стены ее дома» [Сервантес 1935: 518]. А.А. Елистратова в связи со «Старосветскими помещиками» вспомнила об идиллическом патриархальном поместье Дингли-Делл из «Записок Пиквикского клуба» [Елистратова 1972: 129], но этот роман впервые увидел свет уже после издания «Миргорода» – в 1837 г. (рус. пер. 1838).

Очень напоминает старосветский мир гоголевского произведения повесть В. Ирвинга «Безголовый мертвец» (совр. пер.: «Легенда о сонной лощине»), напечатанная в № 11 (ч. IX) «Московского телеграфа» за 1826 г. (далее сноски на страницы этого номера в тексте)².

Хорошо известно, что «Московский телеграф» вместе с «Московским вестником» выписывали нежинские гимназисты. Что касается номеров журнала за 1826 г., то в письме в редакцию 11 декабря 1825 г. Н.Я. Прокопович сообщал: «Общество наше на следующий год будет выписывать “Телеграф” через моего соученика г. Яновского» [цит. по: Супрунчук 2009: 79]. Следовательно, повесть В. Ирвинга вряд ли могла миновать Гоголя еще в гимназические годы.

Эта повесть, повлиявшая и на другие произведения молодого писателя («Учитель», «Майская ночь» и др.), представляет собой своеобразный американский вариант разработки общеевропейской фламандской темы. В обеих повестях похожи принципы подачи материала (особенно в экспозиции), интонационный и образный строй, детали, лексика. Ирвинг также рассказывает о «самом уединенном месте в свете» (116) и противопоставляет патриархальную жизнь «добрых обитателей» (117) «маленьких голландских долин, замкнутых в обширные области Соединенных Штатов»

(«старое народонаселение, старые нравы и обычаи»), «наводнению переселенцев и нововведений, все перевертывающему в непостоянной Америке», которое «протекает мимо сих округов, даже и не замеченное их обитателями» (120). Отношение рассказчика американской повести к жизни «детей Усыпительной долины» (117) также самое сентиментальное: «Если когда-нибудь вздумаю я удалиться от света и от всех его сует, вздумаю отдать остаток жизни мечтаниям и думам, не знаю, где лучше сыскать мне убежище, если не в этой небольшой долине» (117), ведь здесь даже ручеек «шумом своим нечувствительно усыпляет странника» (116).

«Взоры и мысли» одного из главных героев «Безголового мертвеца» – старого Бальтуса Фан-Тасселя («совершеннейший образец богатого мызника, большого хозяина, довольного своим жребием»), так же, как и у гоголевских героев, никогда «не переходили за пределы его мызы, зато в мызе его все цело и благоденствовало» (130). Его дом своим устройством также напоминает усадьбу Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны: он «состоял в обширном здании, которое оканчивалось пологим скатом. <...> Скат образовывал огромное крыльцо, которое в дурную погоду можно было запереть» (133).

Последняя приведенная нами параллель особенно любопытна тем, что в оригинале «Безголового мертвеца» дом «старосветского помещика» Нового Света еще больше похож деталями своей «староголландской» архитектуры на усадьбу Товстогузов: у Ирвинга на самом деле речь идет не о «скате», а о «карнизе кровли», который «был низко опущен, образуя по фасаду здания веранду, закрывавшуюся в случае ненастной погоды»³. Но Гоголь, как известно, не знал английского языка и не мог обратиться к оригиналу повести Ирвинга, при этом описание жилища старосветских помещиков этнографически точно, и та же «галлерея» («веранда») является почти обязательной принадлежностью настоящих домов гоголевских земляков-полтавцев⁴.

Однако Гоголь не только «заимствует» у Ирвинга, но и скрыто полемизирует с ним, проявляя тем самым оригинальность собственного подхода к идиллической теме. Так, на фоне благостно-оптимистической уверенности американского рассказчика в неизменном существовании идиллического оазиса Усыпительной долины («Я уверен, что приду ныне и найду <...> тех же, что прежде, жителей, прозябающих под ветвями прежних деревьев»; 120) еще более удручающей выглядит картина разрушения старосветской идиллии. Тем более что весь рассказ о жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны проходит под знаком этого будущего разрушения, обещанного уже в самом начале повести.

Подобная кольцевая композиция характерна и для всего гоголевского цикла, открывающегося восклицанием: «Грустно! Мне заранее груст-

но!» («Старосветские помещики») и завершающегося на не менее пессимистической ноте: «Скучно на этом свете, господи!» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

Примечания

¹ Вопрос о степени знакомства Гоголя с творчеством Шиллера требует дополнительного рассмотрения, ведь по настоящее время единственным авторитетным суждением на этот счет полагается мнение Н.Я. Прокоповича, переданное П.А. Кулишем, что «у Гоголя скоро не стало терпения добиваться смысла в Шиллере, и что это было только минутное увлечение» [Кулиш 2003: 116]. Однако эти слова относятся к ученическим годам будущего писателя, а с тех пор его отношение к Шиллеру (под влиянием хотя бы В.А. Жуковского и других почитателей таланта немецкого поэта), естественно, могло измениться.

² Впервые об американской повести в связи с гоголевским творчеством в самом общем виде упомянула И.В. Карташова [см.: Карташова 1982: 109–110].

³ Цит. по более точному, чем в «Московском телеграфе», современному переводу В.И. Бернацкой [Ирвинг 1989: 348].

⁴ См.: [Юрченко 1941], особенно фотогр. № 82–84 – «Галлерея с приподнятым полом».

Литература

- Аверинцев С.С. Рай // Мифы народов мира. В 2 т. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – С. 363–366.
- Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
- Гоголь: история и современность. – М.: Сов. Россия, 1985.
- Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. – М.: Наука, 1972.
- Ирвинг В. Альгамбра. Новеллы. – М.: Худож. лит., 1989.
- Карташова И.В. Своеобразие романтической позиции Н.В. Гоголя // Проблемы эстетики и творчества романтиков. – Калинин: КГУ, 1982.
- Кулиш П.А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. – М.: ИМЛИ РАН, 2003.
- Ремизов А.М. Огонь вещей. – М.: Сов. Россия, 1989.
- Сервантес де М. С. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. В 2 т. Т.1. – М.–Л.: Academia, 1935.
- Соловьев В.С. Соч. В 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1988.
- Супронюк О.К. Н. В. Гоголь и его окружение в Нежинской гимназии. – Киев: Академперіодика, 2009.
- Троицкий С.В. Христианская философия брака. – Париж: YMCA-Press, 1933.
- Чаговец В.А. Семейная хроника Гоголей (по бумагам семейного архива) // Памяти Гоголя: научно-литературный сборник, изданный Историческим обществом Нестора-летописца. – Киев: Тип. Р.К. Лубковского, 1902. – С. 3–71.
- Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. – М.: Гослитиздат, 1957.
- Юрченко П.Г. Народное жилище Украины. – М.: Гос. архитектур. изд-во Акад. архитектуры СССР, 1941.
- Leger L. Nicolas Gogol. – Paris: Bloud, 1914.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ И ОБРАЗЫ
В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «СТАРΟΣВЕТСКИЕ ПОМЕЩИКИ»

В.Д. Денисов

Россия, Санкт-Петербург

Рассматриваются особенности малороссийского локального текста и художественные образы в хрестоматийной повести Н.В. Гоголя. Характеризуя ее классических персонажей, мы придаем большое значение их сопоставлению с мифологическими героями.

Ключевые слова: *Н.В. Гоголь, старосветские помещики, Афанасий и Пульхерия, Филемон и Бавкида, идиллия, сентиментализм.*

The article is devoted to the peculiarities of the Little Russian local text and the artistic images in the textbook novel by N.V. Gogol. Describing her classic characters, we attach great importance to their comparison with mythological heroes.

Keywords: *N.V. Gogol, old-world landowners, Athanasius and Pulcheria, Philemon and Baucis, idyll, sentimentalism.*

Первая повесть из цикла Н.В. Гоголя «Миргород» (1835) представляется уникальным примером малороссийского локального текста. С начала своего повествования рассказчик утверждает, что всё изображаемое ему очень близко и дорого: это плод его воспоминаний, оценок, размышлений о прошлом в то время, когда его жизнь течет в ином пространстве и времени. Поэтому возникающие в его памяти картины обособлены и «всевременны» как *идиллия* «старосветского Эдема», где наравне существуют весенняя «душистая черемуха», летние «багрянец вишен» и «яхонтовое море слив» и осенний «воз с дынями» [Гоголь 1937¹]. Для рассказчика это и вечная, но исчезающая в городе благодать природы, и его прибежище-ковчег среди мирской суеты. И даже породив «низменную буколическую жизнь», множество мелочей, «кушаний», картинок, «поющих» дверей, это все же единственное, что осталось от патриархальных времен Филемона и Бавкиды в современной Малороссии. А потому воспоминания о той, **уже** разрушенной и утраченной естественной *идиллии* (фактически *иллюзии*) противостоят искусственному, суетному полувосточному Петербургу, где находится одинокий повествователь.

Супруги, о которых он рассказывает, вели «скромную», «необыкновенно уединенную жизнь», и она была «так тиха, так тиха», как будто «страсти, желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют...» (13). Это искренне и заботливо принимавшие гостей старики-помещики, на чьих лицах была «всегда написана такая доброта, такое радушие и чистосердечие...» (14). О патриархально-

сти свидетельствует и сочетание их «говорящих» имен: Афанасий (греч. ‘бессмертный’) и Пульхерия (греч. ‘прекрасная’). Но эти «поэтические, идеализирующие имена» сопровождаются народными, частотными *крестьянскими* отчествами (Ивановна – Иванович; причем в 1-й ред. повести героиня имела явно *крестьянское* отчество Иванова), фамилией Товстогуб и «мужицким» прозвищем Товстогубиха (в черновике было «Сырогубы»), – так «высокое и приземленное неразрывно связываются уже в самих прозваниях персонажей» [Карпов 2011: 158]. Общность и различие антропонимов подчеркивают «союзность» супругов при всем «несходстве их характеров: шутливость Афанасия Ивановича – серьезность его подруги, “игривость” его ума – ее простодушие, безразличие героя к повседневным заботам – хозяйственность героини. Дополняя друг друга, они лишь вместе составляют гармоничное единство» [Там же: 160].

Такое единство подтверждается прокламируемыми рассказчиком уменьшением, локализацией и особенностями пространства, общего для героев. Так, он вспоминает, что комнаты их домика «были маленькие, низеньки <...> В каждой... была *огромная печь*, занимавшая почти третью часть ее. Комнатки эти были *ужасно теплы*... Топки их были все проведены в сени, *всегда почти до самого потолка наполненные соломою*» (16–17). Такая стесненность усугубляется дальнейшей «рамочной» и объемной детализацией: «Стены комнат убраны были *несколькими картинами и картинками в старинных узеньких рамах* <...> Вокруг окон и над дверями находилось *множество небольших картинок* <...> Комната Пульхерии Ивановны была *вся уставлена сундуками, ящичками, ящичками и сундучочками. Множество узелков и мешков с семенами, цветочными, огородными, арбузными, висели по стенам. Множество клубков с разноцветною шерстью, лоскутков старинных платьев...* были уложены по углам в сундучках и между сундучками» (17).

Кроме того, масса «соломы» в домике и его «глиняный пол» – в отличие от «паркета в богатом доме» (17) – напоминают малороссийскую хатку, которую строили, смешивая глину с соломой, а затем покрывали соломенной крышей. Это подтверждается и поведением крепостного кучера, который на «бричке» возил рассказчика в упомянутое поместье, а там «преспокойно слезал с козел и набивал трубку, как будто бы он приезжал в собственный дом свой...» (14). Но, при подобном добросердечном, патриархальном, почти родственном отношении к дворовым и крепостным, старосветские помещики не могут и подумать, что их обманывают, обворовывают, пользуясь их добротой и неосведомленностью. Однако это неизбежно – и тогда человеческой неблагодарности противостоит лишь Божественная природа. И «сколько ни обкрадывали приказчик и войт, как ни ужасно жрали все во дворе, начиная от ключницы до свиней <...> сколько

ни клевали... воробьи и вороны, сколько вся дворня ни носила гостинцев своим кумовьям в другие деревни и даже таскала из амбаров старые полотна и пряжу, что всё обращалось к всемирному источнику, т. е. к шинку, сколько ни крали гости, флегматические кучера и лакеи, – но благословенная земля производила всего в таком множестве, Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне так мало было нужно, что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными в их хозяйстве» (20–21).

Также неизбежно возникает вопрос о христианских устоях героев. Как выясняется в ходе повествования, единственной церковью в поместье была кладбищенская (иначе Пульхерию Ивановну отпевали бы в домовой). Но нигде не сказано, что старички посещали эту церковь **вне** усадьбы (хотя упомянуто о поездках Афанасия Ивановича «иногда к косарям и жнецам», а его жены – однажды «на ревизию» в окрестные леса. – 19–20). То есть замкнутость их «самодостаточного» существования в какой-то мере связана и с неисполнением ими христианского долга. Ведь если у супругов не было детей, то истинным христианам следовало бы официально взять на воспитание ребенка и / или заняться благотворительностью. Вероятно, нарушение этих норм и приводит к последующему явлению наследника «реформатора». Может быть, сознавая всё это, Пульхерия Ивановна заещает похоронить себя на границе освященной земли, «возле церковной ограды» (30).

Дело в том, что старички стали считать храмом Дом, усадьбу, личное хозяйство, а само богослужение травестиrowали угощением, подменили культом еды – непрерывным гомерическим насыщением плоти от зари до ночи («Афанасий Иванович по точному подсчету кушал девять раз в сутки...» [Белый 1934: 168]). Потом Пульхерия Ивановна умирает и от того, что «не могла уже принимать никакой пищи», а без жены вдовец будет склонен видеть в обычной совместной трапезе поминальную тризну. Кроме того, при жизни хозяйки дом иногда походил на «химическую лабораторию», то есть на языческий «храм науки»: здесь стоял жреческий «треножник» (с котлом или медным тазом для варки плодов), под ним «вечно был разложен огонь», а рядом «кучер вечно перегонял в медном лембике водку», причем это происходило под яблоней – библейским «древом соблазна» (19).

Представляя старичков **жрецами** их семейного Дома-храма, автор указывает на источник сравнения – миф о Филемоне и Бавкиде (Philemon, Baucis) в «Метаморфозах» Овидия. Однажды Юпитер и Меркурий, чтобы испытать благочестие людей, приняли обличье странников и стали обходить дома в одном из селений, просясь на ночлег. Но никто не дал им приюта, а в каком-то доме даже хотели натравить на них собак. Лишь в убогой лачуге с камышовой крышей их встретили достойно. Хозяева

этой хижины прожили здесь от свадьбы до старости, но не нажили ни детей, ни достатка. Не стыдясь нищеты, Филемон и Бавкида омыли ноги гостей теплой водой, потом заняли беседой и выставили на стол лучшее, что было, даже хотели зарезать единственного гуся. Когда они с изумлением увидели, как гусь ищет защиты у гостей, а вино пополняется само собою, то поняли, *кто* перед ними. Испуганные старики стали униженно просить прощения за столь скромный прием... Боги оценили их благочестие и наказали потопом селение, превратив его в болото, а нечестивых жителей – в лягушек. По просьбе Филемона и Бавкиды, боги сделали их жрецами своего прекрасного храма, возникшего из хижины. Кроме того, старики пожелали окончить жизнь вместе, в один и тот же миг, чтобы им не пришлось оплакивать друг друга! И когда истек срок их жизни, они сразу превратились в растущие из одного корня два дерева – дуб и липу, которые напоминают путникам о случившемся.

Европейская литература по-своему переложила этот миф в период классицизма, когда было важно подчеркнуть *поучительную* сторону истории о добродетельных супругах, их верность Дому и Долгу. Такими же их показал Ж. Лафонтен в своей поэме (1685; вольный русский перевод сентименталиста И.И. Дмитриева – 1805). Буржуазный век принес переосмысление мифа: во второй части «Фауста» (1831) И.В. Гете гибель Филемона и Бавкиды стала символом крушения понятного и уютного патриархального мира-храма, предвещая уход самого автора. Гоголь, видимо, переосмысливал мотивы античного мифа – на фоне традиций классицизма и сентиментализма карамзинского толка – по правилам нового, романтического направления как литературной игры, которые он тогда принимал и от которых затем попытался так же настойчиво отказаться. В этом плане повести «Миргорода» можно понимать как реквием великой литературе и художникам-историкам Карамзину, Гете (умер весной 1832 г.) и В. Скотту (умер осенью 1832 г.).

Какие же мотивы истории Филемона и Бавкиды, начиная с «длинношейного гуся», использованы Гоголем для характеристики локального малороссийского пространства? В исследованиях отмечено: «Вообще параллель Филемон и Бавкида / Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна <...> представляется более глубокой, чем это может показаться на первый взгляд. При всем различии “Метаморфоз” Овидия и реалистического произведения XIX столетия имеет место целый ряд знаменательных переключек, что свидетельствует о “памяти” идиллической традиции.

1. Радушие супругов обнаруживается при помощи взгляда извне: богов у Овидия и рассказчика у Гоголя, которые и в том и в другом произведении выступают в функции “гостей”.

2. Противопоставление мира старичков иному, “большому” миру, совпадающему у Гоголя с миром, в котором живет рассказчик, наблюдается и у Овидия, где противопоставлены “праведные” супруги и “безбожные соседи”.

3. Отсутствие детей у Товстогубов... не может быть показателем их семейно-идиллической “ущербности”: у овидиевских героев детей также нет.

4. И для Овидия, и для Гоголя время, в котором разворачивается действие произведений, как показывает экспозиция, – уже прошедшее» [Есаулов 1997: 27–28].

Очевиден и мотив *служения*, связанный с образами на упомянутых картинах в локальном пространстве дома старосветских помещиков: архиереем (его избирают только из черного монашества), Петром III (видимо, ему присягал Афанасий Иванович, поступая на службу, и остался верен своей присяге) и, наконец, герцогиней Лавальер – фавориткой Людовика XIV, которая его боготворила и родила от него двух детей, но не смогла перенести охлаждения любви короля и ушла в монастырь. Описывая ограниченное пространство этого монастыря кармелиток в «Письмах русского путешественника», Н.М. Карамзин восхищается картиной живописца Лебрюна, изображающей «милую, трогательную» Марию Магдалину, и объясняет причину своего пристрастия: художник «в виде Магдалины, изобразил нежную, прекрасную Герцогиню Лавальер, которая в Лудовике XIV любила не Царя, а человека, и всем ему пожертвовала: своим сердцем, невинностью, спокойствием, светом» [Карамзин 1987: 277].

Подобный «окукленный» мир, производный от мира «большого», отражающий какую-то его часть, создается *служением* человека, который тем самым сохраняет и охраняет подобный *мир* в себе. Однако в дальнейшем Гоголь травестирует мотив *службы*, иронически показывая **жрецами** героев, по сути дела, ограничивших свою жизнь личным хозяйством: они интенсивно расходуют, перерабатывают, потребляют (и пожирают) **блага** своего замкнутого земного Эдема, который обеспечивает не только господ, но и челядь, родственников и даже гостей в кругообороте патриархального хозяйства. Однако без этих непрерывных, зачастую неосмысленных, а иногда бессмысленных забот, разнонаправленных усилий самих господ, дворовых и крепостных механизм хозяйствования останавливается – и тогда локальное пространство *расширяется*, а значит, *разрушается*: «Избы, почти совсем лежавшие на земле, **развалились** **вовсе**; мужики распьянствовались и стали большею частию числиться **в бегах**», а позже здесь будет лишь «куча развалившихся хат, заглохший пруд, заросший ров на том месте, где стоял низенький домик, – и ничего более» (14, 38).

Еще раньше в повести возникает мотив **наказания** за первородный грех, связанный с изобилием «земного рая»: это и страдания от пресы-

ждения («...дворовые девки... забираясь в кладовую, так ужасно там объедались, что целый день стонали и жаловались на животы свои»; иногда по ночам от того же стонал Афанасий Иванович; сам рассказчик в этом доме «обедался страшным образом, как и все гостившие у них, хотя... это было очень вредно...» – 20, 23, 27), это и непосредственный, хотя травестированный, мотив непорочного зачатия, будто бы обусловленного такой едой: «...не проходило нескольких месяцев, чтобы у которой-нибудь из... девушек стан не делался гораздо полнее обыкновенного; тем более это казалось удивительно, что в доме почти никого не было из холостых людей...» (18–19). Но, чтобы не подозревать в адюльтере, подобно некоторым исследователям-морализаторам, Афанасия Ивановича, вспомним, что старички «никогда не имели детей, и оттого вся привязанность их сосредоточивалась на них же самих» (15). То есть границы сакрализованного локального пространства усадьбы (хаты за «частоколом») были относительно непроницаемы для господ, но только не для дворовых. Потому-то и свободу, с какой кошечка-фаворитка исчезает из пространства «домашних благ» после почти ритуального потребления и насыщения ими, помещица воспринимает как выход за пределы, а значит – *разрушение* своего локального избыточного мира, по сути – весть о смерти.

Все это мотивировано несколько иначе и ранее, когда Афанасий Иванович вместо кошки предлагал завести *в доме* собаку, а жена ответила, что та «нечистоплотная, собака нагадит, собака перебьет всё, а кошка тихое творение, она никому не сделает зла» (28). В канонических правилах православной церкви есть запрет вводить собаку в храм из-за ее беспокойного поведения, нарушающего благоговейный порядок и тишину, запаха и т. д., а кошка допускается даже в алтарь. Основание тому – древние представления о нечистоте пса и его упоминание как нечистого животного в Библии [см.: Успенский 1994] и поверья, что под видом пса может являться дьявол. Поэтому собаке нельзя давать христианское имя, а кошке можно. Впрочем, привязанность собаки к хозяину, ее верность и самоотверженность вошли в поговорку – так же, как «обособленность» кошки от людей из-за ее животных инстинктов.

В понимании Гоголя связанные с землей животные амбивалентны: и кошка, и собака, и «бурая свинья» могут стать, как в фольклоре, пристанищем беса, игрушкой дьявольских сил², угрожающе разрушительных для дома и хозяев в ограниченном «храмовом» пространстве. Поэтому образ серенькой домашней кошечки, уходящей по зову природы к «диким котам» в первозданные заросли и «бурьян» и туда же возвращающейся – от родного теплого дома, от «домашних благ», несмотря на заботы хозяйки, – это проявление «дикой» земной стихии, неодухотворенного и потому «неблагодарного» хаоса, разрушающего сложившиеся границы и

порядок Дома, равные отношения человека и мира. Этим кошка противопоставлена собаке, что живет вне Дома-храма, но порядок его (с)охраняет. – Ср.: постоянный «лай, который поднимали флегматические барбосы, бровки и жучки, был приятен» рассказчику при посещении «Эдема», и затем, когда он приезжает через 5 лет после смерти хозяйки, «те же самые барбосы и бровки, уже слепые или с перебитыми ногами, залаяли, поднявши вверх свои волнистые, обвешанные репейниками хвосты» (14, 34). И столь же убогим, больным, недееспособным, но свято хранящим память о супруге предстает вдовец, доживающий в доме, где прошла жизнь «старичков прошедшего века <...> и чувства мои странно сжимаются, когда вообразю себе, что приеду со временем опять на их прежнее, ныне опустелое жилище и увижу кучу развалившихся хат, заглохший пруд, заросший ров на том месте, где стоял низенький домик, – и ничего более» (14).

Ничего более... ибо Дом-храм разрушен и вместе с малороссийскими Филемоном и Бавкидой исчезают «старомодные» проявления любви, приязни, уважения к другим и заботы о них, гостеприимства, верности традициям, обязанностям, своим привычкам, и та особая атмосфера, что ценит и потому не может забыть автор. Оказывается, по закону жизни, от нее в небытие приводят не только «страсти», но и «уединенность» (обособленность) и бесконфликтность недвижимого растительного мира, ничем не возмущаемого, «райски» изобильного (как будто в барочных утопиях «Сказание о роскошном житии и веселии» XVII в. или «Энеиде» И.П. Котляревского), и глубокая, по меркам века, старость супругов 60 и 55 лет, косные, пошлые формы заботы и любви, искажающие духовное содержание. Можно полагать, именно последнее и не позволяет супругам *вместе* уйти в иной мир, как было даровано Филемону и Бавкиде и героям средневековой «Повести о Петре и Февронии» (с этой историей любви князя и крестьянки связаны в «Старосветских помещиках» мотивы ответственности любящих, житейской премудрости и хозяйственности героини, лечения «целящими или утешающими плодами, занесенными из рая» [см.: Гуминский 1999: 70–71]). Вместе с тем Пульхерии, а позже и Афанасию, в отличие от простых смертных, дано *знать* о времени своего ухода. Но после того как «прекрасная» хозяйка навсегда покидает Дом-храм, ее «бессмертный» супруг оказывается не способен служить ему, потеряв «половину» души, – духовная утрата делает его существование еще и физически бессмысленным, как будто он лишился части своего тела³. И тогда домик все больше становится неудобной, никому не нужной лачугой, а по смерти владельца и вовсе исчезает, хотя в античном прошлом ветхая хижина Филемона и Бавкиды, по воле богов (превративших других, «неправедных» жителей вместе с их домами в лягушек и болото), «вдруг» становилась большим великолепным Домом-Храмом – подобием Эдема.

Для малороссийского локального пространства такая метаморфоза принципиально невозможна, и оно постепенно утрачивает патриархальные черты – вероятно, вслед за «теми низкими малороссиянами, которые выдираются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку со своих же земель, наводняют Петербург ябедниками, нажимают наконец капитал и торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на *о*, слог *въ*» (15). Пример столицы для того и приведен, что здесь «пространство Храма» (Града Божьего) неумолимо сокращается и разрушается, уступая материально растущему «граду земному». Поэтому живущий здесь рассказчик испытывает «тяжелое чувство», описывая разрушение «прошлой», патриархальной жизни, того помещичьего быта, среди которого прошли его детские и юношеские годы. Поэтому он придает героям какие-то черты родных и близких (так, по семейному преданию Гоголей, дед Афанасий увез тайком будущую жену из ее родительского дома) и видит их двойников в античной мифологии, делится своими жизненными впечатлениями, детскими страхами или переживаниями и заботами, характерными для жизни провинциала в столице. Но в целом тот задушевный, доверительный рассказ *автора* о самом главном в природном круговороте – о постепенном естественном увядании, разрушении, умирании, предвещающем новую жизнь, – и предопределяет сентиментальный тон повести о старосветских помещиках, «ненарочное» сочетание в ней высокого и низкого, прозаического, комического и трагического, истории и современности, локального и всеобщего, что свойственно и жизни, и настоящему искусству.

Примечания

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 2. Миргород. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. – С. 13. Далее номера страниц повести приведены по этому изданию в круглых скобках после цитаты. Выделения, подчеркивания, курсивы везде наши. – *В.Д.*

² Ср.: в повестях «Вечер накануне Ивана Купала» и «Вий» ведьма может обернуться и кошкой, и собакой, в повести «Майская ночь» – кошкой «с железными когтями». По народным представлениям, она также могла стать свиньей или сорокой.

³ Физиологическое сравнение вдовца с безногим инвалидом, подчеркивающее ущербность одиночества, видимо, навеяла Гоголю повесть Н. Полевого «Блаженство безумия» (Московский Телеграф. – 1833. – № 1–2). Отмечено: Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М.: РГГУ, 2002. – С. 363–364.

Литература

- Белый Андрей. Мастерство Гоголя: Исследование. – М.; Л.: ОГИЗ, 1934.
 Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
 Гуминский В.М. О смысле любви у Гоголя (церковная и литературная традиция в «Старосветских помещиках») // Рождественские чтения: сб. докладов. – М.: Московский Патриархат, Отдел религиозного образования и катехизации, 1999. – Вып. 7. Христианство и культура. – С. 58–71.

Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). – М.: РГГУ, 1997.

Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – Л.: Наука, 1987. (Литературные памятники).

Карпов А.А. «Афанасий и Пульхерия» – повесть о любви и смерти // Феномен Гоголя: Материалы юбилейной Междунар. науч. конф., посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. – СПб.: Петрополис, 2011. – С. 151–165.

Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Он же. Избр. труды: В 2 т. – М.: Гнозис, 1994. Т. II. – С. 86–99.

ПАРОДИЙНЫЙ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ В ПРОЗЕ («КОЛЯСКА») И КОМЕДИИ («ИГРОКИ»)

Е.Г. Падерина

Россия, Москва

Два гоголевских пародийных сюжета о провинциальной жизни обрамляют творческий этап с созданием «Ревизора» и «Мертвых душ»: повесть «Коляска» (1835) открывает этот этап, а комедия «Игроки» – завершает. Статья о пародировании в разных жанрах темы русской провинции и карточной игры.

Ключевые слова: Гоголь, «Коляска», «Игроки», «Ревизор», провинция, анекдот, мнимая карточная игра, литературная пародия.

Two Gogol's parody stories about provincial life frame the creative stage with the creation of the «Inspector» and «Dead souls»: the story «Stroller» (1835) opens this stage, and the comedy «Gamblers» – completes. Maps to parody various genres of the theme of the Russian provinces and card games.

Keywords: Gogol, “Stroller”, “Gamblers”, “Inspector”, provinces, anecdote, imaginary card game, literary parody.

Поездка Гоголя на родину летом 1835 г. переполнила его впечатлениями и замыслами, в числе которых были «Коляска» и «Игроки». Повесть Гоголь написал мгновенно, по крайней мере черновик (в одной из его рабочих тетрадей, бывшей у него с собой) записан с очень небольшим количеством исправлений, а беловая редакция была прочитана и высоко оценена Пушкиным, как известно, не позднее 11 октября 1835 г. Противоположным, в определенном смысле, образом сложилась творческая история «Игроков»: первоначальный замысел был «вывезен» из поездки в набросках, начальные явления комедии без названия были записаны набело весной 1836 г. и, что немаловажно, по завершении «Ревизора»; следующий – и тоже черновой – этап приходится на время приезда в Россию осенью 1839 г. для первой «обкатки» в чтении написанных глав «Мерт-

вых душ», а целостный комедийный образ и его драматургическое решение начали складываться (или сложились в первом приближении) только после окончательного завершения поэмы, и лишь после всех цензурных и издательских перипетий как с «Мертвыми душами», так и с подготовкой текстов для первого собрания сочинений. В итоге уже ближе к осени 1842 г. Гоголь в Гастейне подготовил по всем своим черновикам и наброскам окончательный текст «Игроков», тогда же утвердив и название пьесы [см. подробнее: Падерина 2009].

Так «Коляска» и «Игроки» заняли эксклюзивное положение в гоголевской творческой биографии 1835–1842 гг. Родившись из того же ступка творческого восприятия провинциальной жизни, что и два очень значимых для автора и самых значительных для потомков сюжета («Ревизора» и «Мертвых душ»), небольшая повесть и одноактная комедия обрамляют в конечном итоге плодотворнейший этап работы писателя и драматурга. Между тем это два «анекдота», две «шутки», по восприятию (с разной оценкой) не только современников, но позднейших критиков и большей части исследователей. А кроме того – оба текста являются тотальными, можно сказать, пародиями в разном роде и в разном жанре, при этом повесть только литературной, а комедия и литературной, и драматургической пародией. Иными словами, оба сюжета реализовывали авторскую потребность в остранении жанрово-стилевого опыта (чужого, прежде всего, но и своего; см. о «самопародии у Гоголя»: [Кривонос 1993]), а потому представляют для нас особый интерес, кроме прочего – в плане гоголевской «борьбы» за возвращение смысла каждой истертой широким и длительным употреблением «букве» литературного произведения.

Присмотримся к тому, как по-разному осуществляется пародирование провинциальных сюжетов в повести и комедии, в 1835-м и в 1842 г.

«Игроки» стали единственным гоголевским произведением, все персонажи которого – карточные игроки и шулера, а слуги – соучастники в шулерстве. Судя по черновым материалам к пьесе, так она и задумывалась. Между тем законченная комедия, несмотря на полное поглощение фабулы карточно-шулерскими подробностями, – вовсе не о картах и даже не об игре вообще. Технологическая роль игровой и карточно-игровой структуры событий в «Игроках» всегда ощущалась гоголеведением; вся история критики и научной рецепции одноактной комедии о картежниках (не столь уж, впрочем, обширная), даже во времена прямолинейных трактовок сюжета, пронизана сопоставлением ее персонажей – с другими гоголевскими обманщиками или, напротив, простодушными (и / или недалекими) лгунами и хвастунами. А чаще всего к сопоставлению привлекались эпизоды и коллизии «Ревизора» и «Мертвых душ», в большинстве – не связанные с карточной игрой именно. Сопоставление, на наш взгляд, неизбежное и пока не исчерпанное¹.

В то же время гоголевские впечатления от провинции 1835 г. были, судя по всему, связаны с карточной игрой в большей мере, чем принято думать, и при этом тему карт сразу сопровождала авторская насмешка. Примечательно, что Мейерхольд для своей знаменитой постановки «Ревизора» (1926) использовал и «Игроков»², и «Мертвые души», и «Коляску» [Слонимский 1927: 5; Мацкин 1964: 87]. В своей сценической экспликациии он синтезировал разнородные и разновременные гоголевские решения интриганства и мотива карточной игры наверняка. В этом была не только интуиция художника, но и внимание к истории текста «Ревизора».

Гоголь, надо сказать, не вывез интерес к карточной теме из поездки домой, обернувшейся, в своем роде, путешествием столичного жителя по провинции. И отношение его к карточной игре не изменилось за это время. В карты играли везде, в том числе подавляющее большинство его петербургских и московских знакомых, играли и безобидно (как М.П. Погодин и С.Т. Аксаков) и всерьез (как в пушкинском кругу), но сам Гоголь не играл и при снисходительном отношении к друзьям и приятелям такой досуг, несомненно, осуждал – как никчемную трату времени. И эта отстраненность от пристрастия, азарта, зависимости, всепоглощающего интереса и прочих эмоционально-психологических перипетий жизни заядлых картежников или любителей карт обеспечила, среди прочего, его авторский взгляд особым ресурсом, выступив фактором остранения как в рецепции литературных сюжетов или эпизодов, так и в восприятии реальных событий. Известна, в частности, его запись в рабочей тетради 1831–1834 гг. о «старом правиле комедии» и о «комедии вообще»; и важно, что в этом, действительно, «старом» (глубоко традиционном) правиле построения комической коллизии («хочет схватить и вдруг <...> отдаление») Гоголь уже в 1832 г. усмотрел аналог карточной игре – «как в карточной игре или игре в наикду» (см. подробнее: [Падерина 2009: 110–112]).

Меж тем, если прежде, до лета 1835 г., эпизоды с карточной игрой («Пропавшая грамота», например, или «Утро делового человека») или отсылки того или иного из его повествователей к этому досугу («Портрет», «Невский проспект») составляли необходимый нравоописательный штрих, то отмеченная выше ситуация с четырьмя замыслами может быть охарактеризована как настойчивое проникновение карточной темы в структуру сюжета. При этом того тематического вектора, который примыкает, с одной стороны, к плутовским историям (коммерциализация игры со случаем), а с другой – к замеченным Гоголем моделирующим возможностям карточной игры.

Тот и другой взгляд на карты реализовывался в литературном процессе до 1835 г. неоднократно [Падерина 2009: 190–199], и Гоголь во многом полемически воспринял прежние литературные решения (в границах от полного неприятия «Выжигина» до определенного несогласия с «Пиковой

дамой»). Но впечатления от провинции в этом плане придали, несомненно, известному и понятному осязаемую фактурность. А кроме того – высветили для него ту сторону провинциальных карточных и шулерских баталлий, которая теснейшим образом связана с одним из его магистральных мотивов – уподобления провинции столичным (как петербургским, так и парижским) образцам. Мнимость, будучи глубоко традиционной (если не сказать – архаической) коллизией комических и комедийных сюжетов, образовала, как известно, интригу «Ревизора», но еще летом 1835 г. была вписана в рамках карточной темы в черновую редакцию «Коляски», т. е. в самый ранний из четырех обсуждаемых замыслов черновик, поскольку наброски к комедии о шулерах не сохранились.

Прежде всего отметим сугубо комическое, шаржированное решение карточно-шулерской темы в повести. Фамилия главного героя «Коляски», будущего Чертокуцкого, изначально героя анекдотического и нелепого, в черновой редакции неустойчива и варьирует производные от корня «крап» – Крапушкин, Крапун, Кропотов. Смешное и явно пародийное описание грандиозного генеральского обеда включает *непременный* карточный эпизод с участием *своего* шулера, и характерно, что со стороны привычного образа жизни городка Б. в эпизоде участвует местный шулер с фамилией-кличкой, т. е. Крапушкин, а со стороны расквартированного кавалерийского полка – господин майор, которого повествователь аттестует как «страшного шулера», сразу начавшего с передергивания. Однако и игра, и оба шулера, «нечувствительно» поглощающие случайно оказавшиеся рядом напитки, ведут себя несообразно роли, отводимой нравоописанием. «Так г-н майор, страшный шулер, вместо того, чтобы по обыкновению передернуть карту, взял и смешал всю колоду по середине талии и <на> вопрос оскорбленного пунтера: “что это значит?” посмотрел ему пристально в <глаза> и велел подать себе рюмку мадеры» [Гоголь 1938: 470]. Пародийное «остранение» не минует и уездного шулера. Но существенно интереснее и важнее для нас, что результат игры главного героя оказывается не просто «странно-необычным» [Манн 1988: 101], а – мнимым, образуя комическое противоречие с традиционным образом шулерства: «Сам Крапушкин [заметил], что он что-то выиграл, но что именно выиграл никак не мог вспомнить, а тем более не мог найти, как нужно потребовать выигранное» [Гоголь 1938: 470–471].

В окончательной редакции «Коляски» формулировка нелепого для шулера результата игры приобрела афористичный характер и особый ресурс будущей повествовательной (в поэме) и комедийной стратегии. Наиболее явно и одновременно поразительно точно она передает задуманную и позднее воплощенную драматургически коллизию Ихарева: «Чертокуцкий очень помнил, что выиграл много, но руками не взял ничего» [Гоголь

1938: 185]. Вместе с тем эта, возникшая в поле комического взгляда на карточную игру, «формула неуспеха» совпадает и с коллизией Городничего в «Ревизоре». В строгом смысле она описывает и положение Чичикова, уезжающего из города, спрятавшись, подобно Чертокуцкому, в своем экипаже. По всей видимости, именно в сентябре 1835 г. при завершении «Коляски» в творческом сознании Гоголя получило четкие очертания его комедиографическое «правило», идея построения комедийной интриги на иллюзиях героя, который из обманутого обманщика обычной плутовской интриги превратился у Гоголя в обманувшего обманщика.

В свете интересующей нас истории двух из четырех исходящих из общих впечатлений сюжетов получает особое значение известное письмо Гоголя к Пушкину от 7 октября 1835 г., которое непосредственно относится к «Мертвым душам» (сообщение о начале работы [Гоголь 2012: 346–347]) и к «Ревизору» (просьба сообщить любой «смешной или не смешной, но русский чисто анекдот» [Гоголь 2003: 554–555]), а опосредованно – к «Коляске» и комедии о шулерах. Написанное Гоголем для будущей поэмы в 1835 г. не сохранилось, и мы не будем строить догадки о том, в каком объеме там присутствовала карточно-шулерская тема и была ли задуманная фабула спроецирована на названную выше комическую формулу. Однако существенно уже то, что многочисленные наблюдения исследователей свидетельствуют о тесной связи окончательной редакции поэмы (1842) с «Коляской» [Гиппиус 1924: 158; Машинский 1979: 179; Манн 1988: 101; Зингерман 1997: 12], текст которой в издании 1842 г. был лишь чуть-чуть подновлен автором относительно напечатанного Пушкиным в «Современнике». Что касается просьбы Гоголя подсказать анекдот для пятиактной комедии, заметим, что уже само точное указание на классическую комедийную форму говорит о созревшей у Гоголя новой идее построения комедийной интриги. Идее столь, по-видимому, ясной, что ему, в сущности, было неважно, какой именно «анекдот», в том числе «смешной или не смешной», ляжет в основу «мигом написанной» комедии в 5 актов. Почему же, зададимся естественным вопросом, он сразу не привлек эту идею к работе над уже задуманной комедией о шулерах?

Объяснение следует искать, на наш взгляд, именно в том, сколько было пройдено в разработке карточного замысла со стороны драматургической структуры. Определенной ловушкой оказалась, судя по всему, тематическая цельность. Во-первых, то, что шулерская авантюра была поставлена в центр фабулы, требовало включения карточной (и / или шулерской) игры в ряд сценических событий, иначе пришлось бы насытить диалоги фрагментированным повествованием об игре или вывести на сцену персонажа, целиком изложившего подробности карточной баталии. Гоголь, надо сказать, и в 1842 г. стал в этом плане первопроходцем, а до него, несмотря на чрезвычайное распространение в литературе, карточная игра (и тем более

шулерские махинации и авантюры) никогда не ставилась в центр драматического сюжета. Так, например, в популярных на русской сцене «Игроке» Реньера и драме Дюканжа «Тридцать лет...» интрига раскрывает деструктивное воздействие страсти к картам на любовь и жизнь, а сама карточная игра сценическим событием не является. Во-вторых, несмотря на фабульную привязку задуманной комедии к провинциальному быту (комическая история с провинциальным шулером, возмнившим себя Наполеоном, как пушкинский Германн, но сделавшим ставку не на три верные карты, а на целую колоду), анекдот об обманутом шулере сам по себе вовсе не был «чисто русским», каким сделал его Гоголь впоследствии. Это сковывало Гоголя и в отношении построения интриги, и в применении множественных наблюдений комика над провинциальной жизнью.

Любопытно между тем, как карточно-шулерская мотивика искала себе место в работе над «Ревизором». Карточная игра подана как равно характерная бытовая деталь и пространства, и героя уже во второй черновой редакции (*AKI* в «Источниках текста» к «Ревизору»; см.: [Гоголь 2003: 543], где Хлестаков «с проезжающим знакомится, а потом в картишки и вот тебе и доигрался» [Там же: 259]), так он проиграл и пехотному капитану. В последнем случае к карточной присоединяется и шулерская тема: «...удивительно бестия штосы срезывает. Чорт его знает: всего только две талии прокинул и все забрал. Нужно когда-нибудь поучиться у него» [Там же: 262]. Но если в этой редакции и в окончательном тексте 1836 г. шулерство проскальзывает намеком, то в одном из предваряющих набросков к окончательному варианту письма Хлестакова к Тряпичкину (явление IX, действие V) прописано подробнее. Здесь и пехотный капитан – шулер, и сравнивает его Хлестаков с «нашим Кропотовым» (ср.: «Приемы у него лучше, нежели у нашего Кроптова» [Там же: 238]), а это один из черновых вариантов фамилии главного героя «Коляски». Набросок датируется декабрем 1835 г. – серединой января 1836 г. [Там же], и в нем Хлестаков, описывая ход игры, перечисляет карточные номинации («сряду пятерка, восьмерка, девятка, тройка, Валет, Туз... <...> Вообрази, дама... двойка, все до одной были убиты» [Там же]), из которых большая часть варьирует названные Пушкиным в «Пиковой даме» (в течение трех роковых талий Германна Чекалинский выкидывает налево тройку, семерку, туза, а направо – девятку, вальта и даму). То, что в конечном итоге в «Ревизоре» все эти подробности были сняты, а остались лишь намеки на шулерские проделки капитана из Пензы, было следствием, на наш взгляд, параллельной во времени разработки комедийного сюжета о шулерах. Кстати, карточные номинации роковой игры Германна с Чекалинским войдут в окончательную редакцию «Игроков» (в эпизод с карточной игрой в явл. 16).

Но комедия будет целиком написана только через 6 лет, когда сформируется удовлетворившая автора общая идея пьесы. Сатирический акцент сделан в итоге на ценностные aberrации главного героя, Ихарева. В первоначально задуманном характере выделялись типические черты провинциализма (подражание столичным образцам и стремление превзойти их, оборачивающееся гипертрофией внешних признаков), и эти черты соответствовали событийному ядру комедийного замысла, в котором нраво-описательный вектор неотделим от пародийной функции заповедной колоды верных карт. В завершённой комедии представления Ихарева о жизни и его мечты (мнимые цели) образованы амбициями ума и расчета: эти амбиции подчиняют восприятие сложной и многообразной действительности простым арифметическим вычислениям и вовлекают героя в нелепое, комическое, положение обманувшегося обманщика. Провинциализм остался, но отошел на второй план, уступив место типической черте нового поколения российской культуры – «гордости ума», принявшей пародийный по отношению к романтической идее исключительности характер и заслонившей, по убеждению Гоголя, насущные жизненные задачи.

Кроме того, в «Игроках» реализован совершенно иной принцип пародирования, чем в «Коляске». Несуразность всего что ни есть и что происходит в «Коляске» подается в проекции на традиционный литературный сюжет «военные на постое»; в комедии – совершенное правдоподобие происходящего в восприятии Ихарева и зрителя основывается на их знании тех самых расхожих литературных и театральных клише, которые вольно Утешительным и невольно самим Ихаревым припоминаются по ходу действия, а остранение обнаруживает себя только в развязке.

Примечания

¹ Например, исследовательское внимание к провинциальной тематике у Гоголя зафиксировало связь «Коляски» с «Мертвыми душами» и «Ревизором», но прошло мимо «Игроков» [Зингерман 1997], действие которых разворачивается в уездной гостинице.

² Режиссер считал, что Хлестаков мог бы быть «шулером, одним из действующих лиц “Игроков”» [Мейерхольд 1927: 82; см. подробнее: Мацкин 1964: 200–201].

Литература

Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. III. – М.: Изд-во АН СССР, 1938.

Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 4. – М.: Наука, 2003.

Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 7. Кн. 2. – М.: Наука, 2012.

Зингерман Б. Образ русской провинции в творчестве Гоголя (цитаты и комментарии) // Мир русской провинции и провинциальная культура. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. – С. 6–30.

- Кривонос В.Ш. Самопародия у Гоголя // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 25–34.
- Куприянова Е.Н. Гоголь-комедиограф // Русская литература. 1990. – № 1. – С. 6–32.
- Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Изд. 2-е, доп. – М.: Худож. лит., 1988.
- Мацкин А.П. На темы Гоголя. Театральные очерки. – М.: Искусство, 1984.
- Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1979.
- Мейерхольд Вс.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. II. – М.: Искусство, 1968.
- Мейерхольд В.Э. Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене Государственного театра имени Вс. Мейерхольда в 1926/27 году // Гоголь и Мейерхольд: Сборник литературно-исследовательской ассоциации ЦДРП / Под ред. Е.Ф. Никитиной. – М.: Никитинские субботники, 1927. – С. 76–83.
- Падерина Е.Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя: История текста и поэтика. – М.: ИМЛИ РАН, 2009.
- Слонимский А.Л. Новое истолкование «Ревизора» // Ревизор в театре имени Вс. Мейерхольда. Сб. ст. – Л.: Academia, 1927. – С. 5–18.

«ЦАРИЦЫНСКИЙ ТЕКСТ» В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ГОГОЛЯ

А.Х. Гольденберг

Россия, Волгоград

Анализируется роль «царицынского текста» в гоголевском конспекте книги П.С. Палласа «Путешествие по разным провинциям Российской империи в 1768–1773 гг.» и его место в творческой истории второго тома «Мертвых душ» и книги о географии России для юношества.

Ключевые слова: Гоголь, литература путешествий, Паллас, «царицынский текст», география для юношества, второй том «Мертвых душ».

The role of the “Tsaritsyn text” in the Gogol abstract of the book by P.S. Pallas “Journey to different provinces of the Russian state in 1768–1773” and his place in the creative history of the second volume of Dead Souls and books on the geography of Russia for young people is analyzed.

Keywords: Gogol, travel literature, Pallas, “Tsaritsyn text”, geography for young people, the second volume of “Dead Souls”.

В начале прошлого века к столетию Гоголя ученый хранитель Румянцевского музея Г.П. Георгиевский опубликовал неизвестные ранее тексты, написанные рукою писателя. Среди них были конспекты трудов по географии и этнографии России, занимавшие шесть объемистых тетрадей. В четырех первых находился конспект книги П.С. Палласа «Путешествие по разным провинциям Российской империи в 1768–1773 гг.» – самый большой из гоголевских конспектов естественно-научной литерату-

ры. В полном собрании сочинений писателя он занимает около полутора сотен страниц [IX: 277–414]¹. Первый публикатор выявил в рукописи две редакции переработки Гоголем книги Палласа – краткую и полную, относящиеся к 1849–1850 гг. [Георгиевский 1909: 211–212].

Это был период интенсивной работы Гоголя над двумя большими трудами. В июле 1850 г. он писал о них в неотправленном обращении к правительству, содержащем просьбу о материальной поддержке, которая дала бы ему возможность в течение трех лет завершить второй том «Мертвых душ» и написать книгу о географии России для юношества: «Книга эта составляла давно предмет моих размышлений. Она зреет вместе с нынешним моим трудом и, может быть, в одно время с ним будет готова» [XIV: 281]. В обращении раскрываются цель и характер будущих сочинений: «В остальных частях “Мертвых душ”, над которыми теперь сижу, выступает русский человек уже не мелочными чертами своего характера, не <какими-нибудь> пошлостями и странностями, <случайно к нему пришедшими>, но всей глубиной своей природы и богатым разнообразьем внутренних сил, в нем заключенным» [XIV: 278].

От продолжения поэмы неотделим замысел книги о географии: «Нам нужно живое, а не мертвое изображение России, та существенная, говорящая ее география, начертанная сильным, живым слогом, которая поставила бы русского лицом к России еще в то первоначальное время его жизни <...>, когда все его способности свежее, чем когда-либо потом, а воображение чутко и удерживает навеки всё, что ни поражает его. Такую книгу (мне всегда казалось) мог составить только такой писатель, который умеет схватывать верно и выставлять сильно и выпукло черты и свойства народа, а всякую *местность* со всеми ее красками поставлять так ярко <и> выставить так живо <...>, чтобы вся земля от края до края со всей особенностью своих местностей, свойствами кряжей и грунтов врезалась бы как живая в память даже несовершеннолетнего отрока <...>» [XIV: 342 (курсив Гоголя)].

Образцы «живого слога», необходимого для создания «говорящей» географии России, Гоголь находил в записках путешественников, входивших в круг его чтения еще с гимназических времен. В статье «Мысли о географии (Для детского возраста)» (1829) он писал: «Слог преподавателя должен быть увлекающий, живописный. <...> Слог его должен более подходить к слогу путешественника <...>, нужно стараться познакомить сколько можно более с миром, со всем бесчисленным разнообразием его, но чтобы <...> это представлялось бы светло нарисованною картиною. Богатый для сего запас заключается в описаниях путешественников, которых множество и из которых, кажется, донныне в этом отношении мало умели извлекать пользы» [VIII: 105–106]. Увлекательность и живописность из-

ложения, наряду с многообразием картин мира, видятся писателю важнейшими достоинствами литературы путешествий.

Одна из первых заметок в записной книжке Гоголя за 1841–1844 гг. гласит: «Читать путешествия Лепехина, Палласа, Гмелина» [VII: 317]. В конце десятилетия особую актуальность в этом ряду русских путешествий приобретает для него книга Палласа.

Труд академика Палласа (1741–1811) был издан в 3 томах сначала на немецком языке (СПб., 1771–1776), а затем на русском в переводе Василия Зуева, помощника ученого по экспедиции (СПб., 3 ч. в 5 т., 1773–1788). По масштабу охвата материала он не имел себе равных. Книга содержит подробнейшее описание европейской части России, Поволжья, Прикаспия, Урала, Алтая, Сибири, включает в себя сведения по географии, геологии, метеорологии, ботанике, зоологии, биологии, экономике, этнографии и языковедению. Трудно переоценить вклад Палласа в разные сферы научного знания. По словам В.И. Вернадского, его труды «лежат до сих пор в основании наших знаний о природе и людях России. К ним неизбежно, как к живому источнику, обращается географ и этнограф, зоолог и ботаник, геолог и минералог, статистик, археолог и языковед – раз только он столкнется с вопросами, связанными с природой и народами России. <...> Может быть, для истории русской культуры особенно важным представляется то, что Паллас делал свои крупные обобщения на основании изучения русской природы, быта и остатков племён, населяющих нашу страну» [Вернадский 1988: 223–224].

К работе над конспектом книги Палласа Гоголь возвращался несколько раз. Особенно подробно он конспектировал ее сибирские части, что, как уже замечали исследователи (Г.М. Фридлиндер, Ю.В. Манн, И.А. Виноградов и др.), было связано с работой над вторым томом «Мертвых душ». По свидетельству С.П. Шевырева, которому Гоголь читал летом 1851 г. семь глав из второго тома, в нем было описание ссылки в Сибирь за участие в политическом обществе одного из главных героев второго тома Андрея Ивановича Тентетникова и поездки к нему туда его невесты Улиньки Бетрищевой [см.: Манн 1987: 256].

Но Гоголь конспектировал не только сибирские части труда Палласа. Никто пока не обратил внимания на то, что завершает гоголевский конспект обширный «царицынский текст», посвященный годичному пребыванию Палласа в Царицыне с конца июня 1773-го по начало июня 1774 г.

Царицын был избран ученым в качестве базы для экспедиций по Нижнему Поволжью². Три дня он проводит в Сарепте, немецком поселении гернгутеров, последователей религиозного учения Яна Гуса. В течение июля изучает обычаи и образ жизни калмыков, кочуя с ними между Вол-

гой и Доном. 4 августа Паллас отправляется из Царицына вверх по Волге до Саратова с остановками в правобережных городках Дубовка и Дмитриевск (Камышин). Там он переправляется на левый берег Волги, осматривая расположенные по дороге в Саратов немецкие колонии. В городе он пробыл три дня и на обратном пути вновь переправился через Волгу, чтобы увидеть озеро Эльтон и описать промысел по добыче соли. 28 августа Паллас вернулся в Царицын с намерением провести там зиму, «ибо сия страна весьма удобна к учинению многоразличных наблюдений в естественной истории» [Паллас 1788: 187]. Царицынский дневник ученого лег в основу заключительной части гоголевского конспекта.

О характере «царицынского текста» Гоголя можно судить по тем страницам книги Палласа, которые более всего привлекли писателя. Прежде всего, это климат. Согласно наблюдениям Палласа, «Царицынская сторона не имеет ни в чем недостатка <...> Много здесь растет дикого, чего выше по Волге, в прочем и в России не находится <...> Дикие груши <...> Тутовые деревья <...> Оливковые деревья. <...> Миндальные кусты, сливные деревья и некоторые другие растения часто осенью цветут здесь в другой раз» [Там же: 274–275]. Гоголь вольно перефразирует архаичный стиль перевода книги. Он начинает описание Царицына иначе: «Зимовка в Царицыне. Благословенный климат, могущий возрастить растения южных стран» [IX: 408].

Обратим внимание на гоголевский эпитет «благословенный климат», которого нет у Палласа. Оливковые, тутовые и сливовые деревья, миндальные кусты, цветущие осенью «другой раз», вероятно, напоминают ему любимую Италию, самый плодотворный в творческом отношении период его литературной деятельности. Здесь были созданы первый том поэмы «Мертвые души», повесть «Рим», вторые редакции «Портрета» и «Тараса Бульбы». В феврале 1838 г. он писал А.С. Данилевскому: «О, Италия! Чья рука вырвет меня отсюда? <...> Что за небо! что за дни! Лето не лето, весна не весна, но лучше и весны и лета, какие бывают в других углах мира <...> В душе небо и рай <...> никогда я не был так весел, так доволен жизнью» [XI: 121]. Обращаясь к правительству с просьбой о поддержке в июле 1850 г., он вновь упомянет о необходимости в течение трех лет жить и работать зимой «под благорастворенным климатом юга, всегда действовавшим освежительно на мои силы и творческую способность», а летом совершать «поездки во внутренность России» [XIV: 279].

Во втором томе поэмы на первых же ее страницах в описании имения Тентетникова возникает сквозной для замысла продолжения поэмы топос «земного рая»³. Сначала в словах, передающих ощущения молодого помещика при виде красоты родных мест, куда он возвращается из Петербурга

после отказа от чиновничьей службы: «Судьба назначила мне быть обладателем *земного рая*, а я закабалил себя в кропатели мертвых бумаг» [VII: 19] (курсив наш. – А.Г.). Широкое развитие райская тема получает в картинах расцветающей весенней природы и связанной с ними брачной символике хороводов крестьян Тентетникова: «Рай, радость и ликование всего! Деревня звучала и пела, как бы на свадьбе» [VII: 30]. На другом, российском материале писатель словно возвращается к образам своего юношеского стихотворения «Италия»:

Италия – роскошная страна!
По ней душа и стонет и тоскует.
Она вся рай, вся радости полна,
И в ней любовь роскошная веснует [IX: 9].

Однако указанием на «благословенный климат» Гоголь в своем конспекте не ограничивается. В нем целиком представлен составленный Палласом климатический месяцеслов, выделенный в особый раздел – «Царицынские погоды». Он был необходим Гоголю для книги о географии России. В нем отмечаются осадки, направление ветров, состояние Волги, изменения во флоре и фауне, характерные для каждого месяца температуры воздуха («Жары в июле 1774 были в Царицыне так велики, что тепломер, наполненный спиртом, лопнул» [IX: 409]). Для географического труда предназначена и теория французского ботаника, систематика живой природы и путешественника Ж.П. Турнефора (1656–1708) о разделении в прошлом единого Черного и Каспийского морей, объясняющая соленость почв прилегающих к Царицыну степей и равнин тем, что они некогда «были покрыты по всей вероятности морем» [IX: 402]. Под пером Гоголя ее многостраничное изложение у Палласа превратилось в небольшой, но емкий образный текст, состоящий из ритмизованных предложений: «Бег Черного моря в Средиземное быстр оттого, что не может испарять всех вод, в него бегущих» [IX: 403].

Значительную часть конспекта составляют материалы по царицынской флоре. Еще в Нежинской гимназии зародилось увлечение Гоголя ботаникой. Директором гимназии в это время был придворный врач Александра I, ученый с мировым именем Иван Семенович Орлай де Карва, ставший, по убедительному мнению И.А. Виноградова, прототипом «необыкновенного наставника» Тентетникова [см.: Виноградов 2007: 163–167]. Известно, что Орлай посылал в Общество Истории и Древностей Российских рукопись (вероятно, перевод) книги Палласа «Флора России» [см.: Гоголь 2009–2010, IX: 900]. В знак уважения к его знаниям в области ботаники профессор Ф.Г. Гофманн назвал именем ученого род растений «Орлайя». Не удивительно, что Гоголь окончил курс естественной истории гимназии с оценкой «превосходно» [см.: Карташов 2007: 221].

Гоголь передает в конспекте рассказ об успешных агрономических опытах Палласа, которому удалось вырастить в Царицыне золотистую фасоль, «*Phaseolum radiatum*, семена которого привез из Китая, вместе с другими китайскими растениями, теплолюбящими травами» [IX: 408]. С описанием теплолюбивой царицынской флоры перекликается рукотворный начальный пейзаж второго тома «Мертвых душ», в котором «Искусственным насаждением <...> север и юг растительного царства собрались <...> вместе» [VII: 8]. Рукотворное начало акцентируется и в описании лесов, посаженных искусным «землеведом» Костанжогло: «Это всё у него выросло каких-нибудь лет в восемь–в десять, что у другого и в двадцать <не вырастет>» [VII: 57].

Интерес писателя к ботанике отразился в длинном перечне царицынских цветов, занимающем две с половиной страницы конспекта, с указанием точного времени их распускания: «Настоящий тюльпан, *Tul<ipa> Gesneri*, появляется в великом множестве на черноземе около 10 апреля. <...> Ребята, резвящиеся в это время <...> на полях, вырывают из земли луковичи их, называемые раст, и едят» [IX: 411–412].

Важно обратить внимание на проблему терминологического многообразия у Палласа. Ботанические и зоологические термины даются у него в трех языковых регистрах: научном латинском, опирающемся на систематику Карла Линнея, чьим последователем он был, немецком, на котором написан его труд, и русском. Ученый непременно фиксировал местные народные названия растений, птиц, насекомых и животных: «*Thlictrum flavum*, зяблица, золотуха, щелкун» [IX: 401]. Эту языковую особенность отразил переводчик его книги Василий Зуев, бывший не только учеником академика, но и активным участником его экспедиций. Сходным терминологическим подходом руководствовался в своих естественно-научных и художественных интересах Гоголь. Ехавший вместе с ним в 1849 г. из Калуги в Москву Д.А. Оболенский вспоминал, что «при всякой остановке выходил Гоголь на дорогу и рвал цветы, и ежели при том находились мужик или баба, то всегда спрашивал названия цветов; он уверял меня, что один и тот же цветок в разных местностях имеет разные названия и что, собирая эти разные названия, он выучил много новых слов, которые у него пойдут в дело» [Гоголь в воспоминаниях современников 1952: 547]. Когда через два года мемуарист присутствовал на чтении Гоголем первой главы второго тома, он «увидел, как прекрасно Гоголь воспользовался теми местными названиями разных трав и цветов, которые он так тщательно собирал» [Там же: 548].

Во всех частях конспекта Гоголь сохраняет упоминания о целебных свойствах растений, используемых в народной медицине и повседневном быту. Например, «Змеевик, *Dracunculus major*. Мужики едят сырой от по-

носа» [IX: 310]. Тема целебной силы трав не раз возникает в художественных текстах писателя. В идиллическом топосе повести «Старосветские помещики», наделенном чертами райского сада [см.: Ремизов 1989: 41–46], она связана с образом Пульхерии Ивановны, предлагающей гостям домашние настойки на травах: «Вот это, – говорила она, снимая пробку с графина, – водка, настоянная на деревий и шалфей. Если у кого болят лопатки или поясница, то она очень помогает. Вот это на золототысячник: если в ушах звенит и по лицу лишай делаются <...>» [II: 26]. Сведения Палласа о народной фитотерапии могли понадобиться Гоголю не только в книге о географии России, но и во втором томе «Мертвых душ» при описании поездки Чичикова к родственникам генерала Бетрищева для их оповещения о предстоящей свадьбе Тентетникова и Улиньки. В сохранившемся фрагменте 3-й главы жена Костанжогло сушит на липовых досках «лепестки каких-то цветков» как «лучшее средство от лихорадки», которым «вылечили <...> в прошлый <год> всех мужиков» [VII: 59]. В работе над вторым томом Гоголь мог также использовать рукописные материалы из шестой тетради – «Лекарственный арзамасский травник» и «Травник симбирский» [IX: 415–418]. Их содержание, как полагал Г.П. Георгиевский, «выбрано Гоголем, по-видимому, из труда Палласа» [Георгиевский 1909: 213]⁴.

Особое внимание уделено в конспекте миру царицынских птиц, описание которых занимает значительную часть помесячных записей. При этом Гоголь опускает колоритные сцены охоты на птиц (например, ловля куропаток сетями), но выделяет в описании птиц их звуковые характеристики: «У копаней и луж находились прекрасные куропатки с острыми крыльями и голубиным полетом <...> подымаясь, кричат наподобие скрежетанья, но летают безо всякого приметного шума» [IX: 400]. Они перекликаются с поэтической звуковой картиной голосов «воздушного певучего населения» в начальной главе второго тома поэмы, «когда оно отовсюду, от небес и от земли, соединяется в один звукосогласный хор, не переча друг другу. Во ржи бьет перепел, в траве дергает дергун, над <ним> урчат и чирикают перелетающие коноплянки <...>» [VII: 21].

На царицынских страницах конспекта мы находим характерные для гоголевского стиля многочисленные *перечни* бытовых предметов и природных материалов, представителей флоры и фауны. Вспомним перечни домашних птиц в усадьбе Коробочки, охотничьих собак на псарне Ноздрева, предметов разного рода в описании знаменитой кучи Плюшкина и др. Для натуралиста Палласа перечни цветов и трав, деревьев и кустарников, животных и птиц, насекомых и рыб, почв и ископаемых являются важнейшим приемом научного описания. Таков, к примеру, перечень зимующих в Царицыне и перелетных птиц с указанием точного времени их прилета и отлета, полностью сохранившийся в конспекте Гоголя: утки, жа-

воронки, куропатки; желтобрюшки, овсянки, юрки, лесные и степные кулики, белые журавли, гуси; белые и красные чапуры, кваквы, остроносые кулики, степные курицы, малые дудаки, бакланы, красноголовые нырки, поганки; подорожники, пеночки, овсянки, скворцы, красноголовые утки; обоих родов лебеди, особенно крикуны с желтым на носу концом; бакланы и луговки, камышенные воробьи и князьки; белые трясогузки, черные и белые плешанки, коршуны; ласточки, дикие полевые голуби, сивоворонки, шурки, потатуйки; красногорлые гуси, зяблики, серые коноплянки [IX: 410–411]⁵. Гоголя явно привлекает цветовой и языковой колорит орнитонимов птичьего царства.

Для Палласа цветовая гамма глин и минералов, растений и птиц, народных костюмов и природных явлений – неперемнное условие научного описания местности и ее обитателей. Осип Мандельштам, один из самых внимательных читателей Палласа в XX веке, называл стиль его описаний, направленных на «единичное явление», искусством «миниатюрь», «живописью в медальоне» [Мандельштам, 1994: 213]. «Натуралист, – пишет он, – преследует чисто живописные феерические задачи. Он забывает упомянуть анатомическую структуру насекомого» [Там же: 393]. В черновых заметках <Читая Палласа> (1931–1932), примыкающих к его книге «Путешествие в Армению», немец Паллас предстает как создатель одного из самых увлекательных русских травелогов: «Никому, как Палласу, не удавалось снять с русского ландшафта серую пелену ямщицкой скуки» [Там же: 387].

И в этом ряду ближе всех к Палласу оказывается для Мандельштама Гоголь. Сближая их как авторов путешествий, он подчеркивает принципиальные различия художественной оптики в способах описания России: «Вообразите спутником Палласа не кого иного, как Н.В. Гоголя. Все для него иначе. Как бы они не перегрызлись в дороге <...> Картина огромности России слагается у Палласа из бесконечно малых величин. Ты скажешь: в его почтовую карету впряжены не гоголевские кони, а майские жуки. Не то муравьи ее тащат цугом, с тракта на тракт, с проселка на проселок <...>» [Там же: 387–388].

Добавим от себя, что и словесная живопись Гоголя – при всем внимании писателя к деталям природного и вещного миров – иного рода, ей присущ широкий размах художественной кисти⁶.

Обнаружив значительный пласт гоголевских образов в стихотворении Мандельштама «Дикая кошка, армянская речь» (1930), его современный комментатор замечает: «Для Мандельштама в ту пору Гоголь предстал, в частности, как путешественник, описывающий лежащие пред ним нравы и земли, подобно тому как натуралист изучает и каталогизирует флору и фауну никем до него не описанного края. Если П.С. Паллас, к примеру,

с тонкими подробностями и ажурной точностью характеризует встреченные им в России экзотические виды насекомых, грызунов или растений, то на долю Гоголя достается описание многочисленных диких видов людей, населяющих империю» [Успенский 2014: 115–116].

В царицынском конспекте писателя «диковинами» такого рода предстают военнопленные турки, немцы-колонисты и калмыки⁷. Первые «делают трубки, чернильницы и мелкую посуду» из «темносерой мыловатой глины», которая «по обжиганью так же красна и нежна на вид, как тонкая китайская» [IX: 402]; вторые, получившие землю от государства, – хотя и «рукомесленники и побродяги, к земледелью сих стран не привыкшие», – успешно «разводят виноград, из которого получается красное вино, похожее на французское» [IX: 406–407].

Что касается роли «царицынского текста» в реализации замысла второго тома «Мертвых душ», выскажем осторожное предположение, что он мог быть связан с развитием чичиковского сюжета о «переселении» скупаемых мертвых душ не в Херсонскую губернию, а в Поволжье. Именно там, в необжитой заволжской степи, в 1840-е годы правительство стало наделять немецких колонистов новыми землями в размере 15 десятин на мужскую душу⁸.

В книге «Выбранные места из переписки с друзьями», изданной в 1847 г., Гоголь объяснял читателям причины, препятствующие написанию второго тома поэмы. Одна из них – плохое знание автором русской жизни: «все мы очень плохо знаем Россию» [VIII: 287]. Для того, «чтобы узнать, что такое *Россия нынешняя*, – пишет Гоголь, – нужно непременно по ней проездиться самому» [VIII: 303] (курсив Гоголя). И в этом плане книга Палласа стала для писателя не только ценнейшим источником знаний о России, но и вдохновляющим примером ее «живой географии»: «в бытность свою в Калуге, он читал с восторгом Палласа, восхищался его познаниями в геологии и ботанике. “С ним я точно проехался по России от Питера до Крыма”» [Смирнова-Россет 1989: 69–70].

Примечания

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Все гоголевские цитаты, за исключением особо оговоренных, даются в скобках по этому изданию с указанием тома римскими, страниц – арабскими цифрами.

² Царицын должен был стать местом зимовки Палласа в первый год экспедиции. Причины изменения плана ученый объяснил в рапорте, отправленном 12–14 сентября 1768 г. из Пензы в Академию наук: «Вследствие задержки с отъездом из С.-Петербурга, план экспедиций, направляющихся в Оренбург, претерпел настолько сильные изменения, что мы с г. доктором Лепехиным сочли необходимым определить местом наших зимних квартир город Сызрань, в то время как ранее намеревались перезимовать в Царицыне» [Паллас 1993: 36].

³ См. подр.: [Гольденберг 2012: 52–60].

⁴ Комментаторы этих травников в собраниях гоголевских сочинений предполагают, что они могли быть получены вместе с другими этнографическими материалами из Симбирска от П.М. Языкова. Дочь А.О. Смирновой, О.Н. Смирнова рассказывала о замысле Гоголя «составить народную ботанику, в которую предполагал внести не только сравнительный словарь народных названий цветов, но и легенды о цветах» [см.: Фридлендер 1952: 644, 646; Гоголь 2009–2010: VIII, 689].

⁵ Перечень как стилистический прием доминирует во всех природоописаниях второго тома «Мертвых душ», а также в гротескном изображении библиотеки одного из его сатирических персонажей, поклонника европейского просвещения полковника Кошкарева. В ней перечни книг по всем отраслям знаний – от свиноводства до философии – соседствуют с чучелами животных [VII, 304]. Не исключено, что последняя деталь является реминисценцией одной из важных граней экспедиции Палласа. Так, в рапорте из Симбирска от 10 ноября 1768 г. в Академию он пишет: «Поскольку и летом при постоянных разъездах, видимо, не представится возможности заниматься набивкой чучел животных и их хранением, то к весне я намереваюсь также послать наперед в Царицын моего чучельника universitetas: Шумского и одного студента, чтобы они до июля собирали там зверей, птиц, рыб, насекомых, растения и окаменелости...» [Паллас 1993: 50].

⁶ См., например, размышления о «драме взглядов» в географическом пейзаже Гоголя как столкновении принципов европейской пейзажной живописи Ренессанса и Барокко [Видугирите 2015: 208–218].

⁷ О калмыках, образ жизни которых подробно описан в царицынском дневнике Палласа, Гоголь упоминает мельком. Вероятно потому, что им посвящена пятая рукописная тетрадь писателя – конспект книги «Подробные сведения о волжских калмыках, собранные на месте Н. Нефедьевым» (СПб., 1834).

⁸ О наделении колонистов Саратовской губернии землею по числу душ 8 ревизии. Высочайше утвержденное положение Комитета Министров, объявленное Министром Государственных Имуществ. 12.03.1840 // Полн. собр. законов Российской Империи. Собр. 2. Т. XV. Отд. 1. СПб.: Тип. П.О. Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1841. С. 138–140.

Литература

Вернадский В.И. Труды по истории науки в России / Сост. Бастракова М.С., Неаполитанская В.С., Фирсова Г.А. – М.: Наука, 1988.

Видугирите Инга. Географическое воображение. Гоголь. – Vilnaius: Vilnaius universitetas: Petroofsetas, 2015.

Виноградов И.А. «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?» Проблемы интерпретации и текстологии второго тома поэмы // Гоголевский вестник. Вып. 1. – М.: Наука, 2007. – С. 135–220.

[Георгиевский Г.П.] Памяти В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя. Вып. 3. Гоголевские тексты / Изданы Г.П. Георгиевским. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1909.

Гоголь в воспоминаниях современников. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов, коммент.

И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. – М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.

Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012.

Карташов В.С. Гоголь и ботаника // Гоголевский вестник. Вып.1. – М.: Наука, 2007. – С. 221–233.

Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994.

Манн Ю.В. В поисках живой души: «Мертвые души». Писатель – критика – читатель. – М.: Книга, 1987.

Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российского государства. Часть третья, половина вторая. 1772 и 1773 годов. Перевел Василий Зуев. – СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1788.

[Паллас П.С.] Научное наследие П. С. Палласа. Письма 1768–1771 гг. / Сост. В. И. Осипов. – СПб.: ТИАЛИД, 1993.

Ремизов А.М. Огонь вещей. – М.: Сов. Россия, 1989.

Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. – М.: Наука, 1989.

Успенский Ф.Б. Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: «Соподчиненность порыва и текста». – М.: Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований», 2014.

Фридендер Г.М. Конспект книги П.С. Палласа <Путешествие по разным провинциям Российского государства в 1768–1773 гг.>. Комментарий // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. IX. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 641–644.

ГЕРОИ-ДВОЙНИКИ В ДВОЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОГОЛЯ И В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЕГО СЕРБСКИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Т. Попович

Сербия, Белград

Рассматриваются биполярные структуры в прозе Гоголя и в сербской прозе второй половины XIX века. Биполярность художественного мира создается с помощью разных приемов и форм, таких как сказ, зеркальность, фантастика, гротеск, сатира, идиллия и др. Здесь рассматриваются и формальная, и семантическая роль двойных структур.

Ключевые слова: биполярные структуры, двойник, фантастика, гротеск, сказ.

The article discusses the binary structure of the Gogol's and Serbian realistic prose. The doubled world of theirs fiction was accomplished through a several varied devices: skaz, mirror structure, mixing the real and fantastic; and forms: grotesque, satire and idyll. In both, formal as well as semantic duality, doubles have the important role.

Keywords: binary structure, doubled characters, fantastic, grotesque, skaz.

Одна из основных методологических предпосылок структурализма в понимании художественных, литературных и культурных моделей опирается на их бисферическое устройство [Пропп 1928; Levi Stros 1979; Мелетинский 2000]. Хотя в настоящее время теория литературы и культуры

удалилась от такого «радикального» подхода, она не отказалась от него вовсе. Более того, в определенных литературных произведениях, особенно в произведениях, возникших на основе фольклора, среди которых несомненно можно назвать повести Гоголя и его сербских последователей (Милована Глишича, Стевана Срамца, Йована Грчица Миленка, Янка Веселиновича), данные предпосылки оказались весьма плодотворными. Исходя из этого, мы обсудим в нашем анализе возможности семантического и формального толкования биполярных структур в художественном мире Гоголя и сербских повествователей второй половины XIX века.

В исследованиях художественной прозы XIX века, возникшей в диалоге с устными народными преданиями, особое внимание было посвящено речевым формам [Эйхенбаум 1986; Виноградов 1963], а также повествовательному преобразению пространства и времени [Лотман 1988; Манн 1988; Гольденберг 2012], причем хронотопичность прозы толковалась как *sui generis* определенных повествовательных жанров и тем самым становилась основной парадигматичной характеристикой в сложном процессе исторической поэтики отдельных жанров [Бахтин 1975; Мелетинский 1986]. В качестве примера приведем архетипическое пространство, типичное для фольклора и для большинства произведений, созданных в эпоху Античности и Средневековья, понимание и размеры которого определены линейным перемещением героя, вертикальным или горизонтальным [Топоров 1994: 29–33]. Данный подход в конечном счете приводит к раздвоению пространства и в формальном смысле (верх / низ), и в смысле семантическом (добро / зло, счастье / несчастье), а также и архетипическом (рай / ад), и жанровом (идиллия / сатира). Раздвоенное, бисферическое пространство отличает многие повести Гоголя («Вий», «Ночь накануне Ивана Купала», «Старосветские помещики», «Нос»), а также повести сербского писателя М. Глишича («Сахарная голова», «После 90 лет», «Первая борозда»). Удвоенные пространства (верх и низ) с внешнего плана постепенно переходят на план внутренний (добро и зло), т. е. на план нравственности и характеристики персонажей, причем такое оформление реляции между микро- и макрокосмосом в широком смысле отражается и на взаимообусловленности человека и окружающего мира. Похожую роль играют разные детали, использованные в дескрипции пространства: их можно принять как «реальную» информацию об окружающем мире, а с другой стороны, благодаря их преобразованиям с помощью гротеска или фантастики они от нейтрального знака нередко переходят к знаку нравственного дискурса. Таковы, например, дескрипции полицейских комнат или судебной конторы у Н.В. Гоголя («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») и М. Глишича («Сахарная голова»). У Глишича конторы пахнут дымом и водкой, они грязные, похожие на скотный сарай или на загон («загојаџена сурутком», «искрмаче-

на», «заудара као ракијска мешина»; [Глишић 1963. Т. 1: 168]); тождественную картину находим у Гоголя: «канцелярский и его помощник, инвалид, от дружных усилий дыханием уст своих распространили такой сильный запах, что комната присутствия превратилась было на время в питейный дом» [Гоголь 1976. Т. 2: 114]. Итак, художественное пространство выполняет не только дескрипционную функцию, но и функцию структурной и семантической детерминанты жанра (идиллия vs сатира) и тем самым выражает идеологию текста.

Художественное понимание течения времени у Гоголя, а также у его сербских последователей нередко двуобразно: иногда оно циклично – архетипично, вечно и воспроизводяще, а иногда оно «реально», т. е. линейно, однонаправленно, без возможности поворота. Пересечения и взаимоприкосновения разных времен, как правило, связаны с пересечениями разных пространств. Двойная хромотопичность определяет поступки и действия удвоенных героев (ср. бахтинское понимание биографического, парадигматического хромотопа, происхождение которого он связывает со «Сравнительными жизнеописаниями» Плутарха [Бахтин 1975]), и все они вместе оформляют биполярную художественную структуру с определенной семантикой.

В формировании биполярной структуры художественного мира значительную роль играют и речевые приемы, в частности *сказ*. Перенос устной речи на литературный лад вершится в плане языка и/или в плане композиции, причем надо различать два рода сказа: воспроизводящий и повествующий. В анализе текста повести «Шинель» Эйхенбаум подчеркивает, что он «слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций» [Эйхенбаум 1986: 48], а звуковая семантика в языке Гоголя свой смысл получает независимо от логического или вещественного значения. Тем самым открывается пространство для игры с реальностью, для расстановки, разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются «в этом заново построенном мире недействительными, и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров» [Там же: 63]. Создавая своеобразный мир гротеска, сказ распространяется на два уровня: звукосемантический и композиционный.

Характеристики сказа, которые Б.М. Эйхенбаум обнаружил в творчестве Гоголя, можно перенести и на сербскую реалистическую прозу. Стихийное повествование, смешивание и свободное включение эпизодов, использование поговорок или, по словам повествователя «Шинели», «предлогов, наречий, частиц, которые решительно не имеют никакого значения» – все это вместе творит и воспроизводит структуру (интонацию и композицию) устной речи и фольклорной наррации. В связи с этим надо

подчеркнуть и важнейшую роль опосредованного повествователя. Сборники повестей Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» обрамлены автореференциальными комментариями о том, что они сначала были услышаны от некоего рассказчика и лишь позже записаны и собраны редактором. Тождественный метапоэтический прием находим и у сербских писателей (рассказы «В гостинице у Полузвезды» Й. Грчица Миленко; «Ночь на мосту», «Сахарная голова», «Редкий зверь» М. Глишича; «Посиделки» Я. Веселиновича).

Двойные и рамочные структуры как у Гоголя, так и у сербских писателей оформлены не только с помощью повествователя-двойника, но и благодаря подчеркиванию, акцентированию на вещах и мелочах. В начале и в конце первого тома «Мертвых душ» читатель видит и слышит колесо и колесницу (бричку), создающие аллегория пути России. Колесо, которое в начале романа в Казань не доедет, но доедет в Москву, в конце вместе с «птицей-тройкой» понесётся в небесную дорогу. Похожим образом семантическую и композиционную функцию в «Сахарной голове» М. Глишича исполняют *кандалы*, *петух* и *поп*, повторяющиеся в начале и конце повести как в разговоре, так и в действиях персонажей и определяющие дальнейшие события, т. е. «уголовную» судьбу главного героя Рада-на [Поповић 2011].

Двойственность композиции и наррации характеризуют и *зеркальные структуры*. Зеркальность как основной структурный признак поэтики Гоголя упоминает и М. Вайскопф, выделяя несколько его аспектов: 1) полную адекватность идеи (сущности) и ее образного выражения; 2) любую организующую идею как любой конструктивный принцип поэтики, т. е. идею отображения понятия в образе, которая получает у Гоголя свое предметно-пространственное выражение – непосредственно в образе зеркала; 3) поскольку неизбежно возникает антиномия между *статической* заданной идеи конкретного образа или произведения в его целом и сюжетной *динамикой* образа или повествования, проблема реализации идеи интерпретируется как вопрос о соотношении статических, «рамочных» форм ее фиксации с динамическими формами ее становления в сюжете, прежде всего, в плане непосредственного хронотопического воплощения; 4) диалектическое становление идеи, которая динамизирует и деформирует ее предметно-пространственную объективность; таким образом создается эффект нарочитой неадекватности или асимметрии заданной изначально идеи и ее предметного отражения в образе [Вайскопф 2003: 51–52]. Зеркальность и отражение перевернутого мира значительную роль получили и в обрядовом поведении, в ритуале развораживания и в колдовстве [Чајкановић 1994: 213], которые не раз использовались в повествовании Гоголем («Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством»), а так-

же Глишичем («После 90 лет», «Ночь на мосту») и С. Сремцем (романы «Зона Замфирова», «Поп Чира и поп Спира»).

Двойные пространство и время раскрывают мир потусторонний и фантастический, выдвигая на первый план вопрос об их границах и о семантических (идеологических) тенденциях. Нередко художественное пространство расширяется благодаря движению или перемещению точки зрения либо повествователя, либо героя (ср. взгляд сверху героев, летящих на черте и ведьме, в повестях Гоголя «Ночь перед Рождеством» и «Вий», а также в рассказе «В гостинице у Полузвезды» Грчица Миленка). И наоборот – в их художественной прозе заметно и уменьшение пространства, иногда с отрицательными тенденциями (например, в представлении кабака, конторы, мельницы, ручья, водоворота и других «демонических» мест), а иногда с повелительными характеристиками (сады, нивы, усадьбы, семейные дома в повестях «Старосветские помещики» Гоголя и «Первая борозда» Глишича). Открытое или закрытое пространства удваивают композицию произведений и одновременно с помощью аллегории ставят вопрос о раздвоенном существе человека, находящегося на границе посюстороннего и потустороннего миров. Заметим, что данная метафизическая постановка гораздо больше отличает творчество Гоголя, чем сербскую реалистическую прозу. Такая постановка в гоголеведении иногда толковалась с помощью мистических наук, включая манихейство и кабалу [Белый 1934; Манн 1988; Вайскопф 2002]. В сербской прозе XIX века архетипы хронотопа возникли преимущественно на почве местного фольклора, и потому они определены символикой либо суточного (если ночью появляются упыри и демоны, то днем они исчезают: ср. повести «Ночь на мосту», «После 90 лет», «Сахарная голова» М. Глишича; «В гостинице у Полузвезды» Грчица Миленка), либо годового цикла (рамочные функции весны и осени в романах С. Сремца).

Биполярный мир прозы Гоголя и сербских писателей создан с помощью разных приемов – сказа, опосредованного повествователя, рамочных и динамичных форм, зеркальности, а также благодаря гротеску и абсурду, которые сочетают несочетаемое. В таком устройстве художественных структур важную функцию (роль) играют и герои-двойники: два Ивана («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович»), панночка и ведьма в повести «Вий», Поп Вуица и учитель Груица в одноименной повести Глишича, два попа Чира и Спира, а также и их жены, Перса и Сида в романе «Поп Чира и поп Спира» С. Сремца и т. д. Надо подчеркнуть, что их характеры очень редко получают глубокую психологизацию – они неопределенные, герои «посередине» («господа средней руки»; «ни в городе Богдан, ни в селе Селифан»), пошляки и плуты, как Чичиков или его сербский двойник Вукадин (роман «Вукадин» С. Сремца). Женщины и мужчины в их прозе часто лишены половых характеристик («то ли баба, то ли

мужик»), их возраст не определен («нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так чтобы слишком молод»). Молодые герои, которые преодолевают препятствия на пути своей любви (см. повести Гоголя «Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством», «Майская ночь, или Утопленница», романы «Зона Замфорова», «Поп Чира и поп Спира» С. Сремца, повесть «После 90 лет» М. Глишича), представлены статично, причем их поступки непосредственно определены фабулой. Вообще вместо психологической мотивации их индивидуальность обозначают языковые маски и каламбуры, что особенно ярко проявляется в именах героев. По словам Ю.Н. Тынянова, основной прием Гоголя в живописании людей – прием маски [Тынянов 1977: 202]. Имена его персонажей построены на звуковом сходстве (Акакий Акакиевич, Иван Иванович и Иван Никифорович, Чичиков), на этимологической игре, антономазии или на скрытом абсурде. Тождественные приемы наблюдаем и у сербских писателей (ср., например, имена: Радан Раданович, Яков Яковлевич, Сима Симеунович, гетман Степан Стенчич, поп Пера Перич в повести «Сахарная голова» Глишича). У Сремца звуковое сходство сопровождает имена героев-двойников: Поте и Шоте, Мане и Манулач, Таске и Ташана («Зона Замфорова»), Калча и Куряк, Смук и Сике («Ивкова слава») и т. д.

В заключение можно заметить, что повествовательный мир Гоголя и его сербских последователей объединяет схожее художественное языковое поведение. Они пользовались тождественными формами и приемами: сказом, гротеском, фантастикой, звуковыми повторами, антономазией, зеркальностью и проч. Благодаря этому их проза обнаруживает как внутреннюю, так и внешнюю двойственные структуры, в которых каждая мелочь выполняет единственную (удваивающую) функцию.

Литература

- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975.
Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. – М.; Л.: Худож. лит., 1934.
Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – М.: РГГУ, 2002.
Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя // Птица-тройка и колесница души. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 45–105.
Виноградов В.В. Сюжет и стиль. – М.: Худож. лит., 1963.
Глишић М. Сабрана дела. Т. 1–2. – Београд: Просвета, 1963.
Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 томах. – М.: Худож. лит., 1976.
Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012.
Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Он же. О прозе. О поэзии. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 45–63.
Levi-Stros K. Divlja misao. – Beograd: Nolit, 1978.
Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 293–325.

- Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Худож. лит., 1988.
 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 2000.
 Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986.
 Поповић Т. Стратегије приповедања. – Београд: Службени гласник, 2011.
 Пропп В. Морфология сказки. – Л.: Academia, 1928.
 Топоров В.Н. О мифопоэтическом пространстве. – Pisa: ECIG, 1994.
 Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь. К теории пародии // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 198–226.
 Чајкановић В. Сабрана дела. Т. 1–5. – Београд: СКГ, 1994.

«ВИЙ» ГОГОЛЯ И КОМИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Г. САКСА

С.А. Шульц

Россия, Ростов-на-Дону

Воспроизведение в позднеренессансном творчестве Г. Сакса бытовистского фона в сочетании с комической карнавальностью могло быть востребовано Гоголем. Гоголь, в отличие от Сакса, не избежал метафизики в своем искусстве. Саксовская топика школяров с их розыгрышами, проделками, авантюрами подготавливает отдельные мотивы «Вия», где протагонист – именно школяр (бурсак).

Ключевые слова: Сакс, Гоголь, бытовизм, карнавальность, школяры.

The reproduction in the late Renaissance work of H. Sachs of the domesticistic background in combination with the comic carnivalization could be claimed by Gogol. Gogol, unlike Sachs, did not avoid metaphysics in his art. The Sachs's theme of schoolchildren with their pranks, adventures prepares separate motives of «Vij», where the protagonist is a carnival medieval student («bursak»).

Keywords: H. Sachs, Gogol, domesticistic background, carnivalization, medieval students.

И.В. Гете вспоминал в своей «Поэзии и правде» о творческом периоде штурмерства: «Всех ближе был для нас Ганс Сакс, истинный мастер поэзии, бесспорный талант, правда, <...> простой бюргер, чем могли похвалиться и мы. Его дидактический реализм пришелся нам по вкусу...» [Гете 1976: 604]. Воздействие позднеренессансного творчества Сакса на Гете подтверждается наблюдением Р. Бухвальда: «Господь у Гете (в “Фаусте” – С.Ш.) напоминает наивные изображения Бога в песках <...> Г. Сакса» (цит. по: [Аникст 1979: 43]).

Под «дидактическим реализмом» Гете в данном случае имеет в виду непосредственное внимание к действительности, сопровождающееся на-

зидательными целями. Хотя Сакс создавал также аллегорические произведения, в целом он не выходил в изображении за рамки миметического правдоподобия. Кроме того, бытовой фон действия его разножанровых текстов остается самоценным: «В будничном мире таилась для него уйма поэзии» [Пуришев 1975: 197–199].

С другой стороны, гетевское именование манеры Сакса «дидактическим реализмом» обращает к факту отсутствия у Сакса какой-либо метафизики или смысловой амбивалентности, столь свойственных, например, «литературе о дураках» предшествующих эпох (достаточно назвать имя Эразма Роттердамского) и присущих самому Гете (как и Гоголю) (ср.: [Шульц 2017 а: 117–138]).

Вместе с тем, когда В.А. Пронин замечает о Саксе, что тому «удалось изменить тенденцию “дурацкой литературы”, которая из обличительной постепенно превращается в развлекательную» [Пронин 2007: 50], в этом наблюдении есть некое рациональное зерно. Эксплуатация тем дурачества до Сакса не столько «обличительна», сколько метафизична. Сакс же «развлекателен» в том числе за счет избегания метафизики. А он избегает ее, даже поднимая теологические вопросы (например, тему утверждения дела Лютера, утверждения протестантизма; в ее решении у Сакса заметны, однако, элементы доктринерства и ригоризма).

Ф.В.Й. Шеллинг, отмечая «ущерб, причиненный протестантизмом общественному характеру религиозной жизни» Германии, констатировал, что у Сакса «религия трактуется без насмешки, но все же в парадоксальном виде, а библейские мифы – в комическом» [Шеллинг 1999: 537–538]. Шеллинг отметил вдохновляющее воздействие религии на Сакса, отнеся его произведения к «настоящим и энергичным устремлениям в области комедии» [Там же: 537].

Гоголь, в отличие от Сакса, метафизики в своем творчестве не избежал, конечно. Воспроизведение же Саксом бытовистского фона в сочетании с комической карнавальностью могло быть Гоголем востребовано, как и общий, целостный религиозный аспект восприятия жизни. Во всяком случае, в аспекте исторической поэтики (т. е. объективного развития литературных форм) тема «Гоголь и Сакс», безусловно, оправданна.

С другой стороны, бытовая наблюдательность Сакса часто излишне замкнута сама на себя. У Гоголя наблюдательность, напротив, взрывает смысл вещественного, ставит последнее в такое положение, когда оно не равно само себе – а это подход, присущий отношению к личности. В манере повествования у Гоголя уже сказывается школа Стерна (см.: [Дмитриева 2011: 29–51]) и его последователя Радищева [Шульц 2017 а: 177–188], когда описания нарочито «чрезмерны», «избыточны», специально уводят в сторону в целях философического комизма.

По точному наблюдению Б.И. Пуришева, «лучше всего у Г. Сакса получились шванки и фастнахтшпили (т. е. работы в масленичных, карнавализованных жанрах. – *С.Ш.*), связанные с народной традицией. Есть у них общее с лубочными картинками: они также шероховаты и немного топорны и также подкупают своей демократической непосредственностью и почти детской наивностью. Как в сказке, земное в них причудливо переплетается с небесным»; «к традициям нюрнбергского фастнахтшпиля XV в.» восходят используемые Саксом «приемы площадного комизма с его потасовками, перебранками и солеными словечками...» [Пуришев 1975: 197–199]. Творческая манера Сакса в силу ее нарочитой наглядности, часто резкой прямолинейности, действительно, напоминает «лубок». Иногда «лубочность» используется Саксом для трансляции довольно непростых идей. Как и положено «лубку», дидактическая наглядность сочетается у Сакса с «оформлением», обращая к мифо-фольклорной архаике.

В.В. Виноградовым показано воздействие на мотивы гоголевского «Носа» «носологии» гоголевской эпохи, однако в качестве предшества «Носа» необходимо назвать также саксовскую «Пляску носов», обращая к топологичности и символике человеческого тела, карнавализованную.

Интерес Гоголя к колоритным типажам (в том числе в начале «Вия», где дано карнавализованное шествие бурсаков) подготовлен в том числе Саксом, ведь тот показывал «представителей разных сословий и профессий», в его художественном мире «порой раздаётся оглушительный звон дурацких бубенцов, подчас сливающихся с многоголосым гомоном карнавала. Здесь клирики и миряне, крестьяне, ландскнехты, рыцари, купцы, школяры, ищущие приключений, лекари и слуги, ремесленники и воры» [Пуришев 1989: 25].

Саксовская топика школяров с их розыгрышами, проделками, авантюрами подготавливает отдельные мотивы «Вия», где протагонист – именно школяр (бурсак). Эпизоды почти ритуального воровства бурсаков в «Вие» напоминают сюжетные ситуации шванков Сакса «Монах и украденный петух», «Два вора и баран»:

Не знали двое школяров,
Как в Эрфурте сыскать им кров.
Нужда их жала, и нужда же
Толкнула на ночные кражи.

(«Два вора и баран») [Сакс 1989: 251]

В шванке «Заклинание ведьм» суеверный крестьянин во всех своих неудачах винит колдуний вообще (которых он никогда не видел), причем отношение Сакса к этому сугубо иронично:

И так он (крестьянин. – *С.Ш.*) суеверен был,
 Что старых ведьм во всем винил,
 Когда несчастье с ним случилось –
 Ну, скажем, лошадь засекалась
 Иль не давала молока
 Корова, прихворнув слегка.
 Проникся к ведьмам он враждою
 И часто думал, как с лихвою
 Им отомстить, да вот беда,
 Он ведьм не видел никогда [Сакс 1989: 277].

Суеверием мужика не преминули воспользоваться школяры:

Однажды вечером в субботу
 Зашел школяр бродячий к Оту,
 А школяры не прочь тайком
 Потешиться над мужиком [Там же].

Школяр, знающий, что никаких колдуний не существует в принципе, не пытается разуверить крестьянина в их существовании и научает своего визави обхождению с ними. В пародийной речи школяра появляются и мотивы заклятий, и мотив круга – те, что затем воспроизведены в «Вие»:

И, чтоб несчастья избежать,
 Творите заговор опять.
 Но если вы, – напомню снова, –
 В нем переврете хоть полслова,
 Нечистый забросает враз
 Горячими углями вас,
 А стая ведьм, беснуясь рядом,
 На вас накличет бурю с градом.
 Тогда вас вгонит в пот испуг,
 Но вы не покидайте круг:
 Кто ступит за черту ногою,
 Погибнет тут же смертью злою... [Там же: 278].

Группа школяров, изображая из себя нечистую силу, разыгрывает крестьян:

По кругу понеслись стремглав
 С хватками нечистой силы.
 Лопаты, метлы, грабли, вилы,
 На дурней нагоняя страх,
 Держали шутники в руках.
 Их шайка выла и свистала.
 Тут месяц засиял, и стало
 От их ужимок и прыжков
 Темно в глазах у мужиков,
 В испуге потерявших разум
 И заговор забывших разом [Там же: 279–280].

В саксовском тексте важно само балансирование ведьмовской топики между буквальным ее восприятием (крестьяне) и восприятием условным, карнавализованным.

В «Заклинании ведьм» как позднеренессансном произведении вера в inferнальное по-карнавалному высмеивается. Это сходно с финальным резюме Тиберия Горобця о том, что Хома погиб от того, что побоялся, т. е. поверил в сам факт существования нечистой силы: «А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать. Нужно только перекрестившись плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже всё это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре – все ведьмы» [Гоголь 1937: 218]. Хома, согласно резюме Тиберия Горобця, тем самым словно уподобился «дурню» Сакса, хотя Хома сам школяр и сам мог бы водить за нос каких угодно «дурней».

Кроме того, в «Вие» все сведения о ведьмовстве панночки основаны преимущественно на слухах и толках; прямых же и буквальных доказательств нет (ср.: [Бочаров 2007]). Когда, например, повествователь «Вия» описывает восприятие панночки Хомой, то прибегает к примечательным выражениям с частицей «ли»: «Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится? Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит и вьется, и подступает и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью...

“Что это?”, – думал философ Хома Брут» [Гоголь 1937: 187].

В саксовском фастнахтшпиле «Школяр в раю» через сниженные бытовые сцены представлена топика смерти и посмертного существования: вдова заботится об участи умершего первого мужа, поэтому проезжему школяру, уверяющему ее, что отправляется в рай, она всучает для умершего деньги и припасы. Затем школяру удается ввести в заблуждение нынешнего (второго) мужа этой особы, безуспешно пытающегося вернуть обратно захваченное школяром-обманщиком. Хотя внешний акцент поставлен Саксом на бытовистских комических действиях, идея потустороннего, безусловно, выражена в произведении. Бытовизм не снижает у Сакса самой этой идеи.

Саксовский мотив непомерного угощения духовных лиц (особенно монахов или высшего духовенства) как проявления с их стороны стяжательства иронически призван обличить тех в аспекте протестантского мирозерцания:

Теперь на очереди – змеи,
Или, иначе говоря,
Монахи. Племя их не зря
Веками кровь из нас сосало:
За деньги, яйца, свечи, сало,

За уток, кур, сыры, масла
Творили добрые дела
У нас монашеские братства –
За то и нажили богатство! [Сакс 1989: 186–187].

У Гоголя мотив угощения и награждения ректора бursы и самого Хома со стороны отца панночки, сотника, подан гораздо миролюбивее, хотя также не без иронии: «Благодари пана за крупу и яйца, – говорил ректор: – И скажи, что как только будут готовы те книги, о которых он пишет, то я тотчас пришло. Я отдал их уже переписывать писцу. Да не забудь, мой голубе! прибавить пану, что на хуторе у них, я знаю, водится хорошая рыба и особенно осетрина, то при случае прислал бы: здесь на базарах и нехороша и дорога. А ты, Явтух, дай молодцам по чарке горелки. Да философа привязать, а не то как раз удерет» [Гоголь 1937: 189–190]; обращение сотника к Хоме: «Уж как ты себе хочешь, только я всё, что завещала мне моя голубка, исполню, ничего не пожалея. И когда ты с сего дня три ночи совершишь, как следует, над нею молитвы, то я награжу тебя; а не то – и самому черту не советую рассердить меня» [Там же: 198].

Сам Хома далее надеется: «Три ночи как-нибудь отработаю, <...> зато пан набьет мне оба кармана чистыми червонцами» [Там же: 199].

У Сакса «плуты» – и сам папа, и все католические духовные лица, и все «паписты». XVI век, когда началась Реформация и когда творил Сакс, – век зарождения плутовского романа, зафиксировавшего и глубоко исследовавшего на протяжении своей истории глубокомысленную «философию» плутовства. Саксовские монахи и школяры, как и гоголевские бурсаки, – «плуты» (ср.: [Овечкин 2005: 15; Шульц 2017 b]), хотя у каждого из писателей с разнящимся значением: у Гоголя оно полностью амбивалентное, не развенчивающее.

Литература

Аникст А.А. «Фауст» Гете. Литературный комментарий. – М.: Просвещение, 1979.

Бочаров С.Г. Случай или сказка? // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 121–146.

Виноградов В.В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976.

Гете И.В. Собр. соч. в 10 т. – М.: Худож. лит., 1976. Т. 3. (пер. с нем. Н. Ман).

Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14 т. – М.; Л.: АН СССР, 1937. Т. 2.

Дмитриева Е.Е. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. – М.: ИМЛИ РАН, 2011.

Овечкин С.В. Повести Гоголя. Принципы нарратива: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2005.

Пронин В.А. История немецкой литературы. – М.: Логос, 2007.

Пуришев Б.И. Ганс Сакс // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1985. Т. 3. – С. 197–199.

Пуришев Б.И. Себастиан Брант и Ганс Сакс // Брант С. Корабль дураков. Сакс Г. Избранное. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 7–27.

Сакс Г. Избранное // Брант С. Корабль дураков. Сакс Г. Избранное. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 171–446 (пер. с нем.).

Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. – М.: Мысль, 1999. – С. 537–538 (пер. с нем.).

Шульц С. А. Поэма Гоголя «Мертвые души»: внутренний мир и литературно-философские контексты. – СПб.: Алетейя, 2017. (При цитировании – Шульц 2017а).

Шульц С. А. Хома Брут и Франсуа Вийон // Человек. – 2017. – № 2. – С. 144–154. (При цитировании – Шульц 2017б).

ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА В ПЬЕСЕ О.А. БОГАЕВА «БАШМАЧКИН»

Е.Е. Завьялова

Россия, Астрахань

Раскрываются особенности организации художественного пространства в сиквеле, точнее – в интерквеле, драматурга уральской школы О.А. Богаева. Очерчивается структура топоса, рассматриваются связанные с ним интертекстуальные включения, выявляется философский смысл представленного образа мира.

Ключевые слова: образ пространства, сценический топос, локус дома, энтропия, интертекстуальность, контраст.

The article reveals the features of the organization of art space in the sequel, more precisely, in the interkvele, of the playwright of the Ural school O.A. Bogaev. The structure of the topos is outlined, intertextual inclusions connected with it are considered, the philosophical meaning of the presented image of the world is revealed.

Keywords: image of space, scenic topos, locus at home, entropy, intertextuality, contrast.

Пространство драматического произведения, как правило, ориентировано на театральную постановку, призвано уместить «большее число событий, чем любая другая литературная форма» [Редгрейв 1965: 235]. Это обуславливает некоторую ограниченность автора в выборе художественных средств и особую значимость сценического топоса, представляющего наглядно-зримый «образ мира» [Пави 1991: 261].

В соответствии с современной терминологией пьесу О.А. Богаева «Башмачкин. Чудо шинели в одном действии» можно определить как **интерквел**, в ней повествуется о событиях, происходивших между теми, что отражены в «Шинели» Н.В. Гоголя. Грабители отнимают у Акакия Акакиевича Шинель, она переходит от одного претендента к другому, мечта-

ет вернуться к своему хозяину. Форменное пальто превращается в полноценного героя, странствия которого составляют основное содержание произведения.

В бреду больному чиновнику видятся зловключения Шинели. Однако сцены путешествия героини чаще предшествуют тем, в которых описывается соответствующее моменту поведение Башмачкина. Читатель (зритель) склонен поверить, что Акакий Акакиевич действительно чувствует свою подругу на расстоянии, а всё, что с ней происходит, происходит «на самом деле».

Как и в повести Н.В. Гоголя, замкнутое, тесное пространство противопоставляется открытому, «бескрайнему» [Богаев 2004: 3]¹ («предельно закостенелое и предельно раскованное» по Ю.М. Лотману [Лотман 1988: 288]). **Энтропические характеристики**, актуализирующие мотивы одиночества и неприютности, дополняются элементами «метельного текста»: встречный ветер (6), «снежная пелена» (8, 15), вьюга (3, 17, 29), пурга (29).

Эпиграф, фрагмент из «Шинели», указывает на эпизод, с которого начинается действие пьесы О.А. Богаева: «Он вступил на площадь...» [Гоголь 1938: 161]. Ремарки воспроизводят описание, данное в первоисточнике, в сокращённом виде.

Шинель в одиночку вновь и вновь **повторяет путь и действия** Акакия Акакиевича. Ср. (здесь и далее в статье курсив наш. – Е.З.):

«Шинель» Н.В. Гоголя	«Башмачкин» О.А. Богаева
«...Он упал навзничь в снег... <...> Он чувствовал, что в поле холодно, и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади» [Гоголь 1938: 161], «ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырёх сторон, из всех переулков» [Там же: 167].	«Шинель бредёт через бескрайнее снежное поле, кричит на все четыре стороны: “Башмачкин! Башмачкин!”. Слов не слышно. Вьюга бьётся в её пустых рукавах, дёргает за полы, хватает за воротник. Шинель идёт, а поле всё не кончается, она устала кричать и идти, села в сугроб, и подняла воротник» (3). «Шинель стоит одна посреди площади <...> обессиленно садится на мостовую» (13). «Шинель растерянно стоит посреди пустынной площади, бесцельно бредёт дальше в снег. Устала, падает на сугроб» (31).

Акакий Акакиевич сокрушается, что Шинель плурует кругами (22).

Вопреки драматургическим законам, сцены пьесы О.А. Богаева не отличаются единством места, не представляют «запечатлённые “куски” пространства» [Хализев 1978: 167]. Например, во второй части грабители Тихон и Егор перемещаются с улицы во двор, оттуда – в дом, после на другую улицу и в другой двор. Далее Тихон, уже в одиночку, заходит в ка-

бак, оказывается на кухне, затем выбегает на улицу. В третьей части Шинель покидает дом сапожника, «идёт тёмными дворами» (3), пересекает поле. В шестой – убегает из дворницкой, «прыгает с Набережной на замёрзшую Неву» (6). В восьмой – «проходит Исаакиевскую площадь» (8), «поворачивает к Адмиралтейству» (8), «в три секунды долетает до конца улицы, сворачивает за угол» (8). И т. д. Мотив пути звучит в «Башмачкине» очень отчётливо.

Помимо собственно «гоголевского», в пьесе можно выделить другие **типы пространства, отсылающие к литературной классике**. Например, петербургская улица с хорошим освещением и оживлённым движением условно может быть обозначена как «Онегинский» топос. Вслед за ремаркой «Здесь свет ярче, прохожих больше; мимо то и дело проезжают сани с седоками» (2) следуют рассуждения грабителя Егора по поводу цен на шинели: «Вона, глядь... Воротник едет бобровый... Такая шинель потянет на триста...» (2). Это, скорее всего, реминисценция из пушкинского романа в стихах: «Уж тёмно: в санки он садится. / “Пади, пади!” – раздался крик; / Морозной пылью серебрится / Его бобровый воротник» [Пушкин 1978: 13]. У Н.В. Гоголя тоже есть описание улиц в лучшей части города, живых и более освещённых, с лакированными санками, дорогими каретами. Но мужчины в одежде с бобровыми воротниками показываются пешими (сначала в «Невском проспекте» [Гоголь 1938: 13], затем в «Шинели» [Там же: 158]).

С «Преступлением и наказанием», точнее, с континуумом, где убивал и прятал улики Родион Раскольников, соотносится обстановка, в которой в пьесе О.А. Богаева совершаются первые злодеяния. Драматург нагнетает напряжение: по «*тёмному двору*» (2) «мужики... идут к *серому* дому, заходят в открытую *холодную* парадную, становятся *под тёмной* лестницей» (2). Через несколько минут «в *глухом* дворе» (2), погружённом в полумрак, Тихон убивает Егора. Сравните с описанием места, где Раскольников прячет «заклады»: «...он вдруг увидел налево вход во двор, обставленный совершенно *глухими* стенами. Справа, тотчас же по входе в ворота, далеко во двор тянулась *глухая* небелёная стена соседнего четырёхэтажного дома. Слева, параллельно *глухой* стене и тоже сейчас от ворот, шёл деревянный забор <...>. Это было *глухое* отгороженное место, где лежали какие-то материалы» [Достоевский 1982: 106]. В обоих произведениях безлюдность, изолированность двора являются важными для преступников факторами². Способ убийства в «Башмачкине» подчёркивает сходство. Ср.: «...тут он изо всей силы ударил раз и другой, всё обухом и всё по темени» [Там же: 78] – «Тихон бьёт его топором по голове. Хруст. Раз, ещё раз, и ещё» (2).

Второе убийство в пьесе О.А. Богаева совершается в кабаке. Обстановка питейного заведения соотносится с похожей в «Преступлении и на-

казании». В «Башмачкине»: «Внутри шум, гулянка, накурено» (2), «шумный дым» (2), «шумная толпа» (2), значимая деталь – грязное полотенце полового Захара. В «Преступлении и наказании» хмельное разгорячённое сборище обрисовывается неоднократно: в пригородном кабаке, пугавшем Раскольникова в детстве [Достоевский 1982: 56], в трактире, расположенном недалеко от Сенной [Там же: 153], в доме на -ском проспекте [Там же: 450, 451]. Табачный дым Ф.М. Достоевский дважды описывает у Мармеладовых [Там же: 27, 173].

В пьесе О.А. Богаева Тихон убивает Захара у конторки на кухне, ударом по затылку, когда тот поворачивается спиной, чтобы отсчитать деньги. Сравните с обстоятельствами убийства Алёны Ивановны: «Стараясь развязать шнурок и оборотясь к окну, к свету <...>, она на несколько секунд совсем его оставила и стала к нему задом» [Там же: 77], «удар пришёлся в самое темя» [Там же: 78].

Сам Тихон задавлен на улице, как Мармеладов. Он «выбегает из кабака и попадает под несущуюся лошадь с санями» (2). Ф.Н. Достоевский не описывает происшествие, обрисовывает последствия. О.А. Богаев подробно излагает обстоятельства, но не изображает жертву: «Грохот, ржание лошади; тяжёлые сани в воздухе перевернулись и накрыли собой несчастного Тихона» (2).

После смерти грабителя-убийцы Шинель, кем-то подобранную, покупает на рынке Сапожник. Холодным, пустынным петербургским улицам противопоставляется его тёплый, обжитой дом: «Запах гуталина и клея. На крючках висят сапоги и галоши», «У печи Жена. Заправляет щи картофелем» (3). Вкусная горячая еда – знак **идиллического домашнего локуса**. Подтверждение тому – популярная пословица «Добрая жена да жирные щи – другого добра не ищи» [Даль 2008: 236]. В «Капитанской дочке» Василиса Егоровна угощает щами Гринёва и Швабрина [Пушкин 1960: 308]. В «Мёртвых душах» щами потчует Феодулия Ивановна. «Щи, моя душа, сегодня очень хороши!» [Гоголь 1951: 369], – хвалит жену Собакевич. Ест щи и главный герой «Шинели», но в одиночестве, без удовольствия: «хлебают наскоро, <...> вовсе не замечая их вкуса» [Гоголь 1938: 145]³.

А.Х. Гольденберг называет щи в числе блюд традиционного поминального стола, призванного насытить проходящие в дом души предков [Гольденберг 2007: 21]. Возможно, эта деталь учитывается и О.А. Богаевым. Во всяком случае, во время семейной трапезы Шинель впервые оживает и зовёт Башмачкина. Испуганные супруги принимаются выдворять «нечисть», падает керосинка – и дом Сапожника сгорает вместе с его обитателями.

Следующая семейная трагедия происходит в гостиной Инженера. Вновь зарисовка уютного застолья сменяется картиной бедствия. Приятель Сидора Андреича – вятский губернатор Степан Варламыч – среди прочего рассказывает, как на обеде у Ивана Абрамыча, «значительного лица» (5)

(оба имени те же, что в повести Н.В. Гоголя [Гоголь 1938: 165]), стал свидетелем визита «какого-то мельчайшего чиновника» (5). После ухода губернатора Иван Абрамыч устраивает скандал, приревновав жену к слуге. В порыве гнева Марья Антонна (отсылка к «Ревизору») убивает мужа: «Супруга хватает со стола нож, бьёт инженера ножом в горло. Бьёт ещё и ещё» (5). Свидетельницей – виновницей? – происходящего вновь является Шинель: рабочие принесли её хозяйину из котельной, где, вероятно, героиня собиралась погреться.

Шинель оказывается в дворницкой. Убогая обстановка жилища передаётся через ремарки: «Маленькое окошко на уровне мостовой, оттого видны только собаки и ноги прохожих» (6), табурет, чайник. Тоскуя по Башмачкину, странница мечется в комнатке; вырвавшись на свободу, бежит по замёрзшей Неве; преследующий её Андрон «проваливается под лёд» (6).

«Домашние» локусы сменяются **не-домашними, не-уютными**: ателье портного (15), полицейский участок (9), канцелярия запросов и находок (19), редакция газеты «Пчела» (21). В эти помещения Шинель заходит самостоятельно, в поисках хозяина. Затем действие снова переносится в дом, куда она опять попадает против воли. Героиня отвергает настойчивые ухаживания Вдовы. В отместку женщина пытается выкинуть её в окно – и падает с третьего этажа, а Шинель «подхватывает ветер» (23). Из окна своего кабинета во дворце её, висящую на дереве, разглядывает в подзорную трубу Император. Шинель доставляют государю, тот велит отыскать Башмачкина, но подданные перекалывают выполнение задания со старших на младших.

В конечном итоге странницу передают в гардеробную департамента, где она одиноко висит на крючке «у окнá» (27); трогательная деталь: даже здесь Шинель не прекращает своих поисков. (Заметим, окна упоминаются в пьесе всё чаще.) Швейцар, выслушав её жалобы, решает помочь. О.А. Богаев предельно коротко повествует об их скитаниях, ремарки превращаются в синопсис: «Они заходят в один Департамент, другой, третий. Но везде тот же ответ: “Нет такого”. И в четвёртом, и в пятом нет Акакия Акакиевича...» (29). За счёт этого приёма чередование мест действия перед финальными сценами идёт на максимальной скорости. А.В. Чурина отмечает: «... когда Башмачкина и Шинель разлучают, между ними образуется некая пропасть, в которую проваливается весь остальной мир» [Пенькова 2008].

Комната чиновника в повести Н.В. Гоголя не описывается. По замечанию Ю.М. Лотмана, «пространство, в котором помещается герой, разделённый простотой и человечностью, – это некоторый неопределённый “дом” (“добрался он домой”, “возвратился домой” и т. д. – об Акакии Акакиевиче)...» [Лотман 1988: 283]. Форма пьесы предполагает, как правило, большую ясность. В произведении О.А. Богаева жилище Башмачкина показывается 16 раз; в ремарках упоминаются кровать (в 11 сценах), туск-

ло горящая свечка (4, 7), старый капот на крюке (4, 7, 23), платяной шкаф (20, 34), комод (20, 34), окно (16, 34, 35).

Особая функция отводится одеялу – ночной «одежде», неказистой альтернативе Шинели. Оно указывает на болезненное состояние, слабость, беззащитность героя, который: стоя «кутается в одеяло» (1), «лежит на кровати под одеялом» (4, 14), «накрыт с головой одеялом» (14, 34), укрыт им Хозяйкой (4, 7, 18). (В «Шинели» одеяло упоминается единожды, когда в бреду Акакий Акакиевич просит вытащить из-под него вора [Гоголь 1938: 168].)

Согласно версии О.А. Богаева, расстроенное сознание чиновника **преодолеывает замкнутое пространство** жилища. Под одеялом герою видится Невский проспект (14), на потолке – «Анечкин» (т. е. Аничков) мост (16), через дыру плинтуса Башмачкин наблюдает за спешащими на службу чиновниками (22). Заглядывая внутрь предметов, он получает возможность следить за перемещениями Шинели. Здесь можно усмотреть отсылку к романтическим представлениям о художниках-энтузиастах и их волшебном таланте наделять окружающие вещи сверхъестественной силой. Сначала Акакию Акакиевичу помогает чернильница (одним из литературных прототипов Башмачкина является Ансельм из гофмановского «Золотого горшка», в сказке-повести из чернильницы выскакивает чёрный кот). Затем – голенище сапога (16) (по древним представлениям, обувь имеет отношение к миру нечистой силы [Виноградова, Толстая 1995: 479]). Позднее Акакий Акакиевич смотрит в свёрнутую подзорной трубой газету (22), в дамский ридикюль (22), в собственный ночной горшок (24, 26).

Недуг Башмачкина обостряется. Сапог разорван (18), газета скомкана (22), чернильница и горшок разбиты (12, 26). В двадцатой части пьесы О.А. Богаев подробно обрисовывает царящий в комнате чиновника беспорядок: «...ящики перевернуты вверх дном, на полу валяется тарелка опрокинутых щей и всякий хлам: тряпки, спички, <...> коробки...» (20). Вся эта куча мусора представляется герою Петербургом, аналогии не лишены смысла: сколотый подсвечник – Адмиралтейство со шпилем; спичечные коробки – проспекты со зданиями городского управления, Дворянского собрания, департамента; перевернутая тарелка – собор. Произведения Н.В. Гоголя являются средоточием пургаментарных мотивов. О.А. Богаев опирается на эту традицию. Так же, как у классика, мусор в пьесе маркирует **чужое пространство**, место обитания нечистой силы. Таковой видится Акакию Акакиевичу Невская столица.

В состоянии, близком к безумию, персонажи «Петербургских повестей» – Башмачкин, Поприщин, Пискарёв – начинают осознавать себя как личности. В «чуде шинели» внутренний рост главного героя показан наглядно. Он ходит между зданиями маленького «Петербурга», нечаянно сминает одну из картонных коробок (свой департамент, что примечатель-

но) и задумывается: «Я – великан...» (20). Вокруг лужиц пролитых щей собираются тараканы. Акакий Акакиевич принимает их за сослуживцев, что пришли его навестить, – кафкианское превращение наоборот. Тараканы неоднократно упоминаются Н.В. Гоголем как составляющая мешанского быта (в «Шинели», «Шпильке», «Мёртвых душах»). В «Башмачкине» люди отождествляются с тараканами; возможно, это аллюзия на Раскольниковскую теорию [Достоевский 1982: 67].

На протяжении всей пьесы картины видений Акакия Акакиевича (странствия Шинели) чередуются с описанием его безумного поведения: жуёт компресс (10), рвёт кальсоны (17), пытается оживить свой старый капот (26) и т. п. Но в предпоследней части читатель (зритель) «собственными глазами» видит происходящие чудеса. За окном Башмачкина идёт «красный снег» (34), парят «миллионы генеральских шинелей» (34). После начинается светопреставление в самой комнате: скрипят и шатаются доски в полу, сцену заполняют вылезавшие отовсюду герои пьесы, в разбившееся окно влетает долгожданная Шинель. Последняя сцена, напротив, подчёркнуто реалистична: «Разбитое окно заткнуто старым капотом. <...> В гробу Башмачкин. Хозяйка сметает с пола мусор, наводит уборку» (35). «Чудо шинели» закончилось, её самой в комнате нет. И, видимо, не было.

Многие из событий пьесы О.А. Богаева невозможно показать на подмостках в традиционной сценической форме, по крайней мере, без помощи проектора. Дорожную катастрофу, падение из окна третьего этажа, извилистый маршрут действующих лиц, их слишком протяжённый путь. Задачу режиссёра осложняет чрезмерно частая смена мест действия. Некоторые подробности трудно передать и в киноинтерпретации: «запах гуталина и клея» (3), духоту (34), «промёрзший воздух» (34). Особую проблему в этом плане представляют «лиризованные» описания, например: «Шинель впереди, снег падает в воротник, туда, где должно быть тепло, и где нет человека, ветер залез в плечи, и сидит там, воет тихо, тоскливо» (29).

Постоянная трансформация образа главной героини, сходная с перевоплощениями в «Носе», оборачивается алогизмами. Не имея тела, Шинель ходит, говорит, смотрит (17), пьёт (23), плачет (27) и т. п. Пьеса «Башмачкин» содержит признаки лезедрамы – произведения, предназначенного для чтения, а не для сценического воплощения. Что не мешает театрам включать её в свой репертуар (достаточно успешными оказались экспериментальные постановки В.В. Мирзоева, Н.В. Коляды, Т.Д. Баталова, С.А. Пантыкина, Р.Р. Файзрахманова и др.).

Пространство в произведении О.А. Богаева являет **два мира**. Один – бесконечный, неприютный, с чередой пустынных площадей, тёмных улочек, грязных подворотен, холодных подъездов и чужих квартир. Другой – маленький, убогий, жалкий, но свой. В *том* мире происходят невероятные события, их и на сцене-то невозможно изобразить – автору удаёт-

ся достигнуть органичного соответствия невоплотимой формы непередаваемому содержанию. В *этом* мире всё просто и доступно, коллективное явление живых и мёртвых героев в финале тому наглядное подтверждение.

Однако возвращение Шинели становится возможным только тогда, когда разбито окно. Акакий Акакиевич вынужден впустить в свой мир хаос, смерть, олицетворением которых становится «холодный, промёрзший воздух» (34). Последняя и самая большая жертва, на которую Башмачкин идёт ради любви.

Примечания

¹ Далее ссылки на пьесу О.А. Богаева будут помещаться в круглые скобки и содержать порядковый номер части (сцены).

² В середине пьесы мертвец Егор зарежет квартального в похожем месте: «... идут тёмным переулком через дворы, мимо поваленных досок и ящиков, затем ещё вдоль забора» (11).

³ В пьесе О.А. Богаева щипцы появятся в виде лужиц на полу комнаты Башмачкина (20).

Литература

Богаев О.А. Башмачкин // Нулевой километр / сост. Н.В. Коляда. – Екатеринбург: Уральское изд-во, 2004. – С. 57–91.

Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Обувь // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого. – Т. 3. – М.: Ин-т славяноведения РАН, 1995. – С. 475–479.

Гоголь Н.В. Полное собр. соч.: в 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. – Т. 3. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938.

Гоголь Н.В. Полное собр. соч.: в 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. – Т. 6. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951.

Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007.

Достоевский Ф.М. Собрание соч.: в 12 т. / общ. ред. Г.М. Фридендера, М.Б. Храпченко. – Т. 5. – М.: Правда, 1982.

Даль В.И. Пословицы русского народа. – М.: Эксмо, 2008.

Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251–293.

Пави П. Словарь театра / пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991.

Пенькова Н. Спектакль «Акакий А. Башмачкин» – продолжение «Шинели» // Коммерсант. – 2008. – 5 мая.

Пушкин А.С. Полное собр. соч.: в 10 т. / текст проверен и примеч. сост. Б.В. Томашевским. – Т. 5. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978.

Пушкин А.С. Полное собр. соч.: в 10 т. / под общ. ред. Д.Д. Благого. – Т. 5. – М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1960.

Редгрейв М. Маска или лицо. – М.: Прогресс, 1965.

Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978.

Раздел 3
ЛОКУСЫ РОССИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ УРАЛА

Е.К. Созина

Россия, Екатеринбург

Ставится вопрос о возможности применения к Уралу методологии исследования локальных текстов. Выделяется «горнозаводской текст», истоков которого стоит опера Державина «Рудокопы». Рассматриваются произведения Решетникова и Мамин-Сибиряка. Свое классическое воплощение «горнозаводской текст» получил в «Уральских сказах» Бажова.

Ключевые слова: *Большой Урал, горнозаводской текст, Гавриил Державин, Федор Решетников, Дмитрий Мамин-Сибиряк, Павел Бажов, Алексей Иванов, Майя Никулина.*

The article raises the question of the possibility of applying the methodology of studying local texts to the Urals. The “Gornozavodsk text” stands out, the source of which is Derzhavin’s opera “Rudokopy”. The works of Reshetnikov and Mamin-Sibiriyak are considered. The classic embodiment of “mining text” was in the Bazhov’s “Ural tales”.

Keywords: *Great Urals, mining text, Gavriil Derzhavin, Fedor Reshetnikov, Dmitry Mamin-Sibiriyak, Pavel Bazhov, Alexey Ivanov, Maya Nikulina.*

Урал или «Большой Урал», как иногда называют территорию всего региона, представляет собой довольно обширный край, административные, культурные и даже географические границы которого неоднократно менялись во времени. В русской политико-административной традиции Урал лишь во второй половине XVIII – начале XIX в. был оформлен как единое пространство совместно с Прикамьем и таким образом административно отделен от Сибири. К.В. Анисимов пишет: «Будучи одним из ключевых ландшафтных миров геокультурного арсенала России, Урал, именованный на первых порах Камнем, Каменным Поясом, Великим Поясом и т. д., стал известен в качестве литературной реальности задолго до того, как он открылся русским и европейцам в качестве реальности географической» [Анисимов 2006: 22]. Имя «Урал» было найдено и утвердилось

как концепт не сразу; считается, что это произошло со времен В.Н. Татищева – он осуществил акт идентификации Урала: «Уральские горы суть знатнейшие во всей империи и по признанию разумеются за те, которые у древних описателей назывались Гипербореи и Рифеи» [Татищев 1950: 156].

Довольно долго Урал воспринимался, а нередко воспринимается и сейчас, как «шов», соединяющий Европу с Азией, т. е. и как последний бастион Европы, и как начало «другого», неевропейского мира – настоящий «фронтир», если воспользоваться термином Ф. Тёрнера. Поэтому можно говорить о том, что символично-идеологическая интерпретация Уральского горного хребта дает жизнь «сибирскому», а затем и собственно «уральскому» тематическим субстратам русской словесности.

Однако Уральский горный хребет – своеобразный «ствол», ядерная зона Уральского региона – не исчерпывает его ни территориально, ни природно-географически, ни образно-семантически. Урал принципиально неоднороден и в природном, и в социальном отношении. Западный склон Урала, по традиции относимый к Прикамью, а в прошлом именуемый Пермской землей, имеет совсем другую идентичность, нежели, скажем, Южный Урал – Оренбуржье, башкирские степи, граничащие со степями «киргиз-кайсацкими», или чем восточный склон хребта, плавно переходящий в Сибирь. За Средним и Западным Уралом (Екатеринбург, Пермь и прилегающие земли) закрепилось значение центров «горнозаводской цивилизации», для юго-восточной части региона с момента ее освоения Россией был более характерен тип полувоенной «казачьей» культуры: колонизация этих земель шла позже, дольше и болезненнее.

Следует также иметь в виду, что Урал исторически складывался как многонациональный регион, этнический «котел» народов, где русские были пришлыми, все более и более укреплявшими свои позиции за счет промышленно развитой цивилизации, но где сохранялись иные по истокам и характеру этнические культуры народов, проживавших здесь издревле. Так, если в Сибири пришлое русское население вскоре начало численно преобладать над аборигенами, тесня их культуру, то в Приуралье и Урало-Поволжском регионе, несмотря на возраставшую ассимиляцию местного населения и русских, удмурты, коми, мордва, татары, башкиры и другие народы сохраняли основы этнических религий и самобытное искусство, ставшие затем базой этнонациональных идентичностей.

В силу отмеченных обстоятельств понятие «локальный текст» к Уралу в целом едва ли применимо, хотя можно говорить о некой совокупности «сверхтекстов» в пределах «Большого Урала»: например, пермский текст (с этой семиотической реальностью активно работает В.В. Абашев [Абашев 2000]), екатеринбургский / свердловский, челябинский, оренбургский, невьянский, чердынский и т. д. – по числу более или менее крупных цен-

тров региона, осознающих и позиционирующих свою особость и представляющих ее в текстах самоописания.

Однако далее я хотела бы остановиться не на городских или региональных текстах, а на той знаково-символической текстуальной общности, которая имеет содержательную – историческую, а в литературе сюжетно-образную – закреплённость. Речь идет о так называемом «горнозаводском тексте» в составе уральского семиозиса. Термин «горнозаводская цивилизация» был запущен в середине 1920-х гг. пермским ученым П.С. Богословским [Богословский 1927]. Он работал в русле формирующегося тогда родинovedения или краеведения, по сути, стоял у истоков отечественной антропогеографии или культурной (гуманитарной) географии, как называют ее сегодня. В настоящее время его формула оказалась весьма востребована, она известна, пожалуй, всем, говорящим или пишущим об Урале. «Горнозаводская цивилизация» – так называется одна из книг апологета Урала Алексея Иванова. По мнению писателя, «горнозаводская цивилизация» – это уральский эксклюзив, определяющий региональную идентичность; «горнозаводской державой» называет он весь Урал. В каждом регионе, говорит он, есть свой исторически сложившийся и наиболее эффективный тип хозяйства. «На русском севере – промысловые артели. А на русском юге – казачьи станицы. В центре России – крестьянские общины. Урал же эффективнее всего осваивается промышленностью – горными заводами» [Иванов 2014: 10]. Тип освоения диктует основные ценности, через которые определяется человек. Для Урала, его горнозаводских рабочих, это труд. «Горнозаводской Урал был толпой промышленных городков среди бескрайней аграрной страны» [Там же: 21]. Давая комментарии к портретам разрушенных или сохранившихся горных заводов Урала, А. Иванов подчас совершает некоторую аберрацию (так, он пишет, что не свобода была главной ценностью для уральских рабочих, а – завод, т. е. опять-таки труд; судьбы многих уральских крепостных, чьи имена сохранились в истории, говорят о другом). Но по существу, т. е. в главном, он, конечно, прав.

В русской литературе «горнозаводской текст», по-видимому, ведет свое начало с конца XVIII – XIX в. Это малоизвестная комическая опера Г.Р. Державина «Рудокопы», действие которой разворачивается на Урале, а точнее, как следует из авторской ремарки, «частью на заводе, частью в руднике Златогоровом, в Перми» [цит. по: История литературы Урала: 387]. Она была написана Державиным предположительно в 1806–1813 гг., хотя есть и другие версии, относящие произведение к более раннему периоду. Уже в тексте этой оперы присутствует ряд черт, характеризующих топик «горнозаводской цивилизации» и т. н. «горнозаводского текста». Прежде всего, это соответствующий тип ландшафта: «Театр представляет на раз-

свете дня замок Златогора, окруженный высокими, дымящимися горами, с которых низвергается шумящий источник, приводящий в движение вододействующие машины; а влево виден вход в пещеру (или шахту). <...> Слышен колокол и на оный сходятся со всех сторон работники, всякий со своим орудием, надевая на себя горные платья» [цит. по: История литературы Урала: 387]. В тексте оперы приводятся рабочие хоры, свидетельствующие о знакомстве автора с горнозаводским фольклором, вот один из них, рисующий трудовой процесс:

Нас колокол сюда сзывает,
Да огонь горы разрывает.
Мы ночь и день живем
В шахтах здесь с огнем.

<...> [цит. по: История литературы Урала: 387]

Наконец, в произведении присутствует мифологическая составляющая – в действие вводятся подземные горные жители: «По горам, между скал, в разнообразных пещерах видны гномы обоего пола, богатства из недр земли добывающие. Иные, на оленях, в нартах возят руды; другие мехами раздувают пламенеющие горны; третьи плавят и выпускают из них ручьями металлы; четвертые куют их на наковальнях...» [цит. по: История литературы Урала 2012: 387]. Впоследствии все эти три элемента, характеризующие «горнозаводской текст», будут использованы и развиты в уральских сказах П.П. Бажова: горный ландшафт, изображение его в динамическом производственном процессе – воздействие людского труда на природу и ее преобразование, мифологические образы неких хтонических сил, обуславливающие мистический характер сюжетных событий. «Камень, пещера, гора» – так лаконично обозначила М.П. Никулина, известный на Урале поэт, своеобразие его природного строя и его вещественно-пространственную организацию. «У Ершова в “Коньке-Горбунке” – в прекрасной русской сказке – люди живут “против неба на земле”, а у Бажова – в уральских сказах – на камне и в камне. Без всякого неба» [Никулина 2002: 15]. В.В. Абашев это особое измерение уральского мира называет теллурическим кодом и обнаруживает его в произведениях Д.Н. Мамина-Сибиряка. Исследователь подчеркивает, что даже литературная конвенция второй половины XIX в. – требование достоверного и строго реалистического описания, сработавшая своего рода «цензором» письма, – не помешала Мамину изобразить своих героев, уральских мастеров и рабочих, «в тесной, доходящей почти до мифологического тождества связи с подземными глубинами и стихиями» [Абашев 2012: 50].

Предшественником Мамина в изображении горнозаводского облика региона выступает Ф.М. Решетников, в середине века вошедший в ли-

тратуру своим «народным романом», по существу же, – романом «горнозаводским». Никакой особой горной мифологии у Решетникова мы не найдем, нет у него и умиления или любования красотой труда рабочих в подземных недрах гор. Решетников выступил в литературе как «трезвый» реалист, сумевший понять и занять позицию и точку зрения самих рабочих, объектов его описания. Поэтому и «горнозаводской текст» предстает у Решетникова в натуралистически достоверном виде, но с сохранением ряда основных его компонентов, включая главный – погруженность человека и пространства, в первую очередь подземного, в процесс труда, меняющего природный ландшафт. В раннем очерке Решетникова «Осиновцы», где воссоздается история освоения железных и медных месторождений, найденных в отдаленном углу Пермской губернии, едва ли не впервые в русской литературе подробно обрисован характерный план уральского горного завода с заводскими зданиями в центре поселка, господским домом и всеми службами, заводоуправлением, прудом и уютящимися вокруг домишками слободчан. «На горных заводах» происходит также действие ранней драмы Решетникова «Раскольник». По признанию автора, «я ... пишу быт нашего края, и быть может, публика узнает многое о нем, узнает то, чего не знала: в нашем краю много тайн, много...» [Решетников. Т. 6: 343]. Таким образом, некий мифо-мистический элемент или, скорее, колорит Урала Решетниковым предполагался, имелся в виду, будучи не выведен в его пьесе на первый план, и был связан с темой раскола, неотрывной от жизни Урала.

«Горнозаводские люди» – таково название цикла очерков Решетникова начала 1860-х гг., описывающих недавнее прошлое уральских заводов («В казенных заводах, селениях, рудниках и в городе Екатеринбурге жили горнозаводские люди» [Решетников. Т. 1: 318]). Более известны три романа Решетникова, укладываемые в единую трилогию: «Горнорабочие», «Глумовы», «Где лучше?». Писатель ставил перед собой задачу дать своеобразную летопись жизни горнорабочих Урала, и его романы стали первыми «рабочими романами» в России. Кроме того, они, безусловно, являются предшественниками производственного романа, производственной прозы, широко распространенной в отечественной литературе советского периода, а в особенности на Урале, – такова была эволюция «горнозаводского текста» и самой темы труда на Урале в середине и второй половине XX в.

Разные аспекты в подходе к теме труда горнорабочих в забое или шахте (своего рода ядерная составляющая обозначенного «текста») Решетникова и Мамина иллюстрирует сопоставление двух сцен. Из романа Решетникова «Горнорабочие»: «Сегодня его (штейгера. – Е.С.) ужасно взбесила гора. <...> Теперь он решил зарядить один угол в шурфе... Бок горы разорвало, и тут-то в одном месте он увидел широкий пласт медной руды... <...> Спустились они вниз... Темно, душно, сыро, дышится тяжело.

Ноги ступают и скользят по доскам, которые укреплены на сваях, вбиты в землю, а под ними вода; зажгли кое-как фонарь. <...> Вся шахта, от верху до низу... была закреплена срубами ... между которыми были пробиты и шурфы – узкими коридорчиками, узкими так, что можно в них пройти только одному человеку...» [Решетников. Т. 3: 70]. Из романа Мамина-Сибиряка «Золото»: «Часто он совершенно забывался, сидя где-нибудь у машины и прислушиваясь к глухой работе и тяжелым вздохам шахты. Там, в темной глубине, творилась медленная, но отчаянная борьба со скупой природой, спрятавшей в какой-то далекий угол свое сокровище» [Мамин-Сибиряк. Т. 6: 284]. Из романа Мамина «Три конца»: «Лука Назарыч несколько раз наклонялся к черневшему отверстию шахты, откуда доносились подавленные хрипы, точно там, в неведомой глубине, в смертельной истоме билось какое-то чудовище» [Мамин-Сибиряк. Т. 5: 113]. Наконец, вот фрагмент из более раннего очерка Мамина «Сестры», где речь идет не о руднике, а о горном заводе («фабрике»), но аспект тот же, еще более проявленный: «... Фабрика казалась входом в подземное царство, где совершается вечная работа каких-то гномов, осужденных самой судьбой на “огненное дело”, как называют сами рабочие свою работу» [Мамин-Сибиряк 1980: 31]. Таким образом, для натурализма Решетникова характерно изображение тяжелого подземного труда уральских мастеровых, преисполненное настоящего, не выдуманного «хорора». Ближе к концу века в произведениях Мамина-Сибиряка начинается процесс мифологизации и символизации горнозаводской, горнорабочей темы – она встраивается в «горнозаводской текст», заложенный еще оперой Державина: через использование языковых тропов (сравнений, метафор), привлечение сказочных аналогий Мамин «оживляет» подземные недра Урала и сакрализует преобразующий труд рабочих, которые вначале превращают мир вокруг в беспорядок и хаос (а эта картина всегда сопровождает описание мест разработки подземных залежей), а затем, путем невероятных усилий, достают на поверхность земли ее спрятанные сокровища. Дальнейшая мифологизация этого процесса будет происходить в творчестве П.П. Бажова, который уже вполне осознанно встраивает особый уральский космос со своей онтологией и праксиологией, своими ценностями, антропологией и демонологией, т. е. придает полноту и целостность «горнозаводскому тексту», но не завершает его: горнозаводской текст и миф уходят дальше и актуализируются вновь ближе к концу XX в.

Литература

Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2000.

Абашев В. Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики: учеб. пособие. – Пермь: Перм. гос. нац.-исслед. ун-т, 2012.

Анисимов К.В. Урал глазами путешественников: мифопоэтика, идеология, этнография // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV – XVIII вв. / отв. ред. Е. К. Созина. – Екатеринбург: Институт истории и археологии УРО РАН, 2006. – С. 21–51.

Богословский П.С. О постановке культурно-исторических изучений Урала // Уральское краеведение. Вып. 1. – Свердловск: Уральское областное архивное бюро, 1927. – С. 33–37.

Иванов А. Горнозаводская цивилизация. – М.: АСТ, 2014. (Хребет России).

История литературы Урала. Конец XIV – XVIII в. / глав. ред. В.В. Блажес, Е.К. Созина. – М.: Языки славянской культуры, 2012.

Мамин-Сибиряк Д.Н. Собр. соч.: в 12 т. / под ред. Е.А. Боголюбова. – Свердловск: Свердловоблиздат, 1949.

Мамин-Сибиряк Д.Н. Очерки и рассказы. 1880–1883 гг. – Свердловск: Ср.-Урал. кн. изд-во, 1980.

Никулина М.П. Камень. Пещера. Гора. – Екатеринбург: БКИ, 2002. (Очерки истории Урала. Вып. 15.)

Решетников Ф.М. Полн. собр. соч.: в 6 т. / под ред. И.И. Векслера. – Свердловск: Свердловоблиздат, 1936–1948.

Татищев В.Н. Избранные труды по географии России. – М.: Географгиз, 1950.

СЕВЕРНЫЙ ТЕКСТ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА: КОММЕНТАРИИ К «ВОДНЫМ» ЭПИЗОДАМ

Ю.В. Розанов

Россия, Вологда

Выделены и прокомментированы «водные» эпизоды в текстах А.М. Ремизова, связанных с северной ссылкой писателя в начале XX в. Анализ эпизодов показывает, что они в общих чертах соответствуют мифопоэтическому осмыслению водной стихии в русском символизме.

Ключевые слова: реки Севера, пароходы, мифопоэтический символизм, купальские обряды, колокольный звон.

The article highlights and comments the «water» episodes in the A.M. Remizov's texts associated with the northern writer's exile of the early XX century. Analysis of episodes shows that they generally correspond to the mythopoetic understanding of the water element in Russian symbolism.

Keywords: rivers of the North, steamboats, mythopoetic symbolism, Kupala rites, bell ringing.

Говоря о водной символике в произведениях А.М. Ремизова, в первую очередь вспоминают фольклорный гидроним «Море-Океан». Свою основную «неомифологическую» книгу, вышедшую в 1911 году, писатель назвал «К Морю-Океану». Именно туда отправляются юные герои Ремизова – Алалей и Лейла. На пути они встречаются со множеством мифологи-

ческих и квазимифологических существ, описание которых и составляет основной смысл книги. «Море-Океан» как ритуальная или символическая (в парадигме фольклорного символизма) цель «хождения» чаще всего встречается в зачинах русских заговоров: «Стану я, раб Божий, благословясь, пойду перекрестясь из избы в двери, из ворот в ворота, в чисто поле в восход, в восточную сторону, к Окияну морю, и на том святом Окияне стоит стар матер муж...» [Майков 1994: 142]. Это устойчивое выражение, представляющее собой столь распространенное в языке фольклора парное сочетание синонимов, не имеет четкого значения. Под «Морем-Океаном» фольклор подразумевает и иной мир («тот свет»), и небо, и некую изначальную водную стихию – «океан-море – всем морям отец», и водную преграду на границе «сокровенной страны Беловодье», а также и некоторые реальные водные объекты, чаще всего северные, например Белое море.

Другая грань «водного символизма» Ремизова проявилась в его текстах, связанных с Русским Севером, с Вологдой. Начинаящий писатель отбывал ссылку в Вологодской губернии с 1900-го по 1903 год, жил он во вполне речных местах: сначала в Устьсысольске – небольшом городке близ устья достаточно крупной реки Сысолы, притока Вычегды (система Северной Двины), потом в Вологде, на берегу одноименной реки. В «вологодских» произведениях писателя встречаются самые разнообразные речные мотивы: названия рек, их характеристики, речные пейзажи, названия судов и пароходных компаний, исторические и мифологические представления о реках и речных существах, экзистенциальные взгляды на сущность рек.

Исследователь мифопоэтики русского символизма А. Хансен-Лёве выделяет две разновидности водной символики у авторов этого направления: «Стоячая вода отражает некий диаволический (лунный) мир теней и демонов, но обнаруживает и свои глубины, где обитают существа нижнего мира; а текучая вода символизирует реку времени, вечное течение или текучую вечность, с которой мы встречались в описаниях космогонии» [Хансен-Лёве 2003: 676].

Стоячая вода – это река Вологда. В энциклопедической статье особо подчеркивается, что «падение реки небольшое и поэтому скорость течения невелика» [Ю.Ш. 1892: 59]. Летом вода в реке обычно «зацветала» – покрывалась плавающими на поверхности зелено-бурыми водорослями, издавала неприятный запах. Историческая песня, основанная на местной легенде, утверждает, что раньше река была быстрая и чистая, но испортилась из-за проклятия Ивана Грозного, на голову которому упала «плинфа красная» из свода Успенского собора в Вологде.

Обратимся к одному из самых ранних «вологодских» текстов Ремизова – рассказу «Иван Купал» (1903). На Иванов день к рассказчику приходит гость, Иван Степанович, любитель ночных купаний и подводной археологии. Это довольно странный субъект с «испытым, изболевшимся ли-

цом» и «мутными страдальческими глазами». Гость демонстрирует рассказчику не менее странные предметы, найденные им прошлой ночью в реке: склянку с песком, который он считает золотоносным, и старую позеленевшую кость, предположительно фрагмент бивня мамонта. Из слов Ивана Степановича следует, что главное речное сокровище ему мешают найти некие демоны, которых он по закону табуации называет местоимением «они». «*Они* все знают, ... знают и чувствуют. И сила их в том, что чувствуют. А мы что? И знаем немного, а того меньше чувствуем. Но дай срок, нырну я в самую глубь, найду я такое место в реке» [Ремизов 2000б: 110]. Здесь, несомненно, отразились городские предания о «водяных тайниках», якобы устроенных Иваном Грозным на дне реки при строительстве на крепости, и о водяных демонах, охраняющих царские сокровища.

Вторая часть рассказа ориентирована на более традиционную водную мифологию. Вечером приятели идут на реку. Они наблюдают, как дети, исполняя древний купальский обряд, бросают венки из полевых цветов в воду, загадывая «на счастье». Герои подходят к омуту. ««Вот тут, – шепнул Иван Степанович. Он вытащил из-под полы венки и, показав на темную вздрагивающую воду омута, бросил: – На тебя, на твоё счастье». И венок завертелся, запрыгал, потом глубоко скрылся и снова выплыл. Выплыл мой венок и канул» [Там же: 111].

Из краткого изложения эпизода видно, что в нем имплицитно присутствует мифологический рассказ, основанный на поверьях о гадании на Ивана Купалу, но герой Ремизова, очевидно по незнанию, нарушает правила обряда. Гадание на брошенном в воду венке предполагает такие результаты: чей венок утонет – та умрет в течение года; чей венок поплывет в определенную сторону – в ту сторону эта девушка в ближайший год и выйдет замуж; чей венок уплывет дальше прочих – той улыбнется самое большое счастье; у кого венок стоит неподвижно – у той не будет особых перемен в жизни. Тем не менее в рассказе «Иван Купал» в сакральное время «приведен в действие» мантический механизм и получен вполне определенный ответ: венок «канул», что означает смерть в ближайшем году человека, бросившего в воду этот венок.

Ровно через полвека Ремизов вновь вспомнит реку Вологду в мемуарном рассказе «Мое вступление в литературу», позднее вошедшем в книгу «Иверень». За этот срок Ремизов не только неплохо изучил народную демонологию, но и создал собственную мифологию, в которой причудливо переплелись традиционные демонологические представления с фантазиями писателя и реалиями его долгой жизни в искусстве. Начнем с более традиционного эпизода. Бездна «тихих вод» обычно сопоставляется с любовными переживаниями под знаком луны и ночи, при этом в раннем символизме «еще доминирует типично диаволическое наслаждение гибели и демоническая красота» [Хансен-Лёве 2003: 669]. У Ремизова любовный

аспект заменен дружеским: «По Вологде на лодке, за нами луна – широкий ключ – а не догонит. Лунная ночь – находчивый и хитрый вопрошающий Кирик, а разговоры – душа нараспашку» [Ремизов 2000в: 487]. Если учесть, что самым близким другом автора в Вологде был поэт и будущий террорист Иван Казаев, то и тема смерти не будет лишней в этом душевном мужском разговоре на реке под луной.

Еще два эпизода из книги «Иверень» происходят на реке Вологде, точнее, в ее окултуренном сегменте – купальне. Дощатые купальни, представляющие собой полуоткрытый сарай с затопленным полом-дном, в различных модификациях просуществовали в Вологде до начала 1960-х годов. В первом эпизоде рассказчик вновь встречает странного купальщика, но теперь это странность другого рода. «В тесной купальне, как и все купальни по примеру Силоамовой Купели, плескалась шушера и мелочь, но один из купальщиков обращал на себя всеобщее внимание. Это был природный вологодский титан, громкое имя Желвунцов, а по прозвищу “невесомое тело”, в чем я убедился собственнoглазно». Секрет загадочного купальщика заключался в том, что его большие пальцы на ногах «были онапёрстаны двумя перепончатými хоботками, припаянными прямо к когтям, – вращаясь эти хоботки и держали его на воде, как пробку» [Там же: 435].

Эпизод рифмуется со сценой купания Павла Щеголева, друга Ремизова по вологодской ссылке, в будущем видного историка и пушкиниста, из шутливoго ремизовского «подорожия». (Начинающий писатель всем отбывшим срок ссылкой и уезжающим из Вологды писал такие прощальные тексты). «Подорожие» Щеголеву в новой редакции также вошло в «Иверень». «Павел Елисеевич скинул с себя рубашку, повесил на гвоздик. В купальне занял он всю скамейку, а на краешке нас трое: я, часовщик и лесоторговец. На подсыхающем полу играет солнце – по щелястой стене бегали зайчики. Щеголев, не торопясь, погрузился в воду – поднимаются волны, купальня ходуном пошла, буря. “Эх, не выдержал часовщик, Россия”. – “Дда, одобряет сосед, Ангарец!” И оба, прикованные, следят за пловцом: с намыленной головой Щеголев плывет. В купальню набрались любопытные: не купаться, а посмотреть. <...> Только бы не упустить, когда выходить будет. “Зосима и Савватий!” – подхватывает кто-то из опоздавших» [Там же: 489].

Комментаторы современного собрания сочинений Ремизова сообщают, что возглас восхищенных зрителей процедуры не что иное, как «обращение к соловецким святым как защита от опасности или стихийного бедствия» [Там же: 671]. На самом деле речь идет не о соловецких угодниках, а о двух новых товарно-пассажирских пароходах, появившихся в то время на вологодской пристани: «Преподобный Савватий» и «Преподобный Зосима». Эти суда одной серии с цельнометаллическими корпусами грузоподъемностью по 160 тонн были построены в 1902 году на Коломенском заводе и принадлежали «Северному акционерному пароход-

ному обществу». Несмотря на их отечественное происхождение, пароходы упорно называли «американскими» или просто «американцами». Оба судна работали на маршруте Вологда – Архангельск. Таких гигантов, рассчитанных на 766 пассажиров и 30 членов команды каждый, в Вологде до этого не было, чем и объясняется сравнение дородного купальщика с пароходами. К такому же типу относится и сравнение Щеголева с «Ангарцем». В «Иверне» Ремизов упоминает этот пароход в связи со своей поездкой из Устьсысольска: «Приехал я в Вологду – пять суток плыл на Хариновском Ангарце!» [Ремизов 2000в: 478].

Пароходные комментарии привели нас к большой, «текучей» воде, если воспользоваться выражением Ханзена-Лёве. Речной маршрут из Вологды в Устьсысольск по большим рекам описан Ремизовым дважды: в синхронном плане – в цикле рассказов «В плену», в диахронном – в «Иверне». Итак, молодой москвич не по своей воле отправляется на долгих три года в «царство полуночного солнца»: «Стою на трапе. Далеко над рекою раскинулась ночь, последняя летняя. <...> Месяц широким густым ключом падает в реку. И взапуски бегут серебряные дрожащие струйки и, нагоняя друг друга, извиваются кованой лентой». На этот, пока еще нейтральный речной пейзаж, накладывается звук – слова речников: «– Налево, куда правишь, налево! – закричал командир. – А-ах! – ответили с баржи. – Налево, коли надо, прими чалку, а то отходи, поверни что ль еще! – А-ах! – ответили с баржи! <...> – На правой, вперед! – кричит командир. – Де-вять, де-сять... – отвечают с баржи». Постепенно тоска и страх овладевают рассказчиком, он осознает, что плывет в страну вечного холода, в царство смерти, где он должен забыть прежнюю жизнь. «Там, впереди для меня словно остров – там что-то заброшенное и утонувшее в снеге, а позади оторванное и застывшее. <...> И протяжно и гулко запел пароход. Вздогнул лес, вздогнули берега и, громогласно ответив на зов, погрузились в сон. Что-то страшное вошло в ночь и затеснило грудь» [Ремизов 2000б: 98–99]. Присутствующий в этом тексте мотив забвения, связанного с рекой, традиционен. Тут и державинская «пропасть забвения» в стихотворении «Река времени», и замерзшая река времени Андрея Белого, и народные мифологические представления. В Вологодской губернии существовало поверье, существенно упрощенный вариант античной мифологемы *Лета – река забвения*, что умерший человек через сорок дней после смерти переправляется через *Забить-реку*, после чего полностью забывает свою прежнюю жизнь, родных и знакомых [Успенский 1982: 56]. Позднее Ремизов называл себя «угнанным за пять рек» [Ремизов 2000в: 451]. Такая номинация также намекает на «иной мир», который в некоторых мифологических системах отделен от реального мира рекой или реками. Словом, как выразился декадент Бальмонт, «Кто в реку заглянул, / Тот Небо видит ближе».

В поздних мемуарных текстах Ремизова взгляд на северную ссылку изменился, стал более позитивным. В Вологодскую губернию в нача-

ле XX века шел все увеличивающийся поток ссыльных, распределяясь внутри региона по уездным городам. Добирались до своих мест ссыльные преимущественно на пароходах. Кроме того, и «старые» ссыльные не слишком долго сидели на одном месте. Благодаря либеральным взглядам высшего губернского начальства им разрешалось менять города. Ремизов вспоминал: «Срок ссылки три года. Усидеть на одном месте нет никакой возможности – осточертеет! – и обыкновенно передвигались: из Яренска и Устьсысольска в Сольвычегодск; из Сольвычегодска в Великий Устюг, а потом в Тотьму, либо в Кадников и наконец, в Вологду, или прямо в Вологду» [Ремизов 2000в: 483]. Практически все эти передвижения также осуществлялись по рекам. На возросшее количество «плавающих и путешествующих» отреагировал бизнес. Известное пароходство «Лебедь» перенало с Волги на север три парохода мощностью по 130 лошадиных сил 1860 года постройки: «Триада», «Сильфида» и «Ниска». При этом громкие иностранные имена судов меняются на отечественные, простые: «Гражданка», «Москвичка» и «Зырянка» соответственно.

В ремизовских мемуарах присутствует панорамный взгляд на большие северные реки, эта панорама, вопреки устойчивым литературным штампам в описании Севера («серая вода», «серое небо»), – яркая и цветная. «Нигде во всем мире нет такого неба, как в Вологде, и где вы найдете такие краски, как реки красятся – только вологодские. Полуношное солнце в белые ночи – вон глядите! Голубая и алая плывет Вологда – Вологда, Лея, Сухона, Луза, Юг, Вычегда, Сысола. А зимой при северном сиянии – небо пополам! И над белой (на сажень лед), скованной рекой льется багровое, как июньская полночь, а зеленее самой суздальской муравы, а уж такое красное – осенняя лесная ягода» [Там же: 477]. Мистическая составляющая ремизовского описания больших рек также по-своему эпична. В рассказе «Семь бесов» (1915), посвященном воспоминаниям о северной ссылке, писатель утверждал, что в пасхальную ночь из воды звучат колокола: «В Сольвычегодске на пустынном усолье <...> задается год, и счастливые в полночь слышат звон <...> разливной, гудет по Устюжине шире Сухоны, Лузы, Юга и Вычегды – “Христос воскрес!”» [Ремизов 1916: 118]. В рассказе «Суд Божий» (1908) Ремизов «вспоминает», как преподобный Логгин Коряжемский «молился среди своих печальных кедров белою ночью всю ночь до колокольного звона, плившего по реке из Соли Вычегодской» [Ремизов 2015: 145]. Из этих текстов не совсем ясно, звонят ли это фантомные колокола утонувших церквей, как в легенде о Китеже, или реки служат проводниками реальных звонов крупных церковных центров, находящихся на их берегах, но на большом отдалении от «счастливых» реципиентов. Таким образом, даже беглое рассмотрение комплекса речных мотивов в «вологодских» произведениях писателя показывает, что они в самом общем виде соответствуют двум основным трактовкам символики воды в русском модернизме начала XX века.

Литература

- Майков Л.Н. Великорусские заклинания. – СПб.: Европейский Дом, 1994.
- Ремизов А.М. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. – М.: Русская книга, 2000а.
- Ремизов А.М. Собр. соч.: в 10 т. Т. 3. – М.: Русская книга, 2000б.
- Ремизов А.М. Собр. соч.: в 10 т. Т. 8. – М.: Русская книга, 2000в.
- Ремизов А.М. Собр. соч. Т. 11. – СПб.: Росток, 2015.
- Ремизов А. Укрепя. Слово к русской земле родной, тайностях земных и судьбе. – Пг.: Лукоморье, 1916.
- Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1982.
- Хансен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. – СПб.: Академический проект, 2003.
- Ю.Ш. [Шокальский Ю.М.] Вологда или Вологода // Энциклопедический словарь / Издатели Ф.А. Брокгауз, И.А. Эфрон. Т.7. – СПб., 1892.

ЛЕРМОНТОВСКИЙ ПЯТИГОРСК В РОМАНАХ Б. АКУНИНА «ГЕРОЙ ИНОГО ВРЕМЕНИ» И ДЖ. ЛИТТЕЛЛА «БЛАГОВОЛИТЕЛЬНИЦЫ»

Я.В. Погребная

Россия, Ставрополь

Анализируются современные парафразы романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», отправной точкой для которых выступает погружение героев в пространство лермонтовского Пятигорска, вычитываемого не из действительности, а из лермонтовского романа. Погружение в пространственный миф приводит в трансляцию образов лермонтовского романа на современную героев действительность и сообщает направление поискам идентичности, которые ведутся обоими героями.

Ключевые слова: парафраз, пространственный миф, периферийный миф, поиски идентичности.

The article analyzes the modern paraphrases of the novel by M. Yu. Lermontov's "Hero of Our Time", the starting point for which is the immersion of heroes in the space of Lermontov Pyatigorsk, not read from reality, but from the Lermontov novel, immersion in spatial myth leads to the translation of images of Lermontov's novel to modern heroes reality and tells the search for identity that being led by both heroes.

Keywords: paraphrase, spatial myth, peripheral myth, the search for identity.

Обращение литературы к мифу в периоды ремифологизации культуры принимает одну из двух возможных форм: интерпретации архаического мифа или сотворения неомифа, согласно архаическим прецен-

там по общему абрису мифологического творения. Уже в период романтической ремифологизации культуры Ф.В. Шеллинг, соотнося новые интерпретации архаических мифов и неомифы, создаваемые в индивидуальном авторском творчестве, отметил: «Мы можем утверждать, что всякий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создавать новую мифологию... Достаточно вспомнить “Дон-Кихота”, чтобы уяснить себе понятие мифологии, созданной гением одного человека» [Шеллинг 1989: 180]. Р. Барт, анализируя тенденции развития мифотворчества художников XX века, пришел к выводу, что современный миф «может строиться на основе какого угодно смысла» [Барт 1989: 98]. Таким образом, в литературе XX века начинает складываться новая мифология пространства, направленная на мифологизацию или неомифологическую ресемантизацию того или иного пространственного локуса, отмеченного тем, что в нем разворачивался сюжет того или иного классического произведения русской или мировой литературы. Так, статус неомифа приобретает Дублин – место действия рассказов и романов Джойса, Париж и его отдельные локусы – собор Парижской богородицы – через роман В. Гюго, Латинский квартал – через романы О. де Бальзака, Монмартр и Монпарнас – через картины М. Утрилло, К. Писарро, Д. де Кирико, Х. Сутина, Мулен-Руж – через творчество А. де Тулуз-Лотрека.

В русской литературе таким мифологическим пространственным локусом выступает прежде всего Петербург, литературный феномен которого идентифицирован и описан В.Н. Топоровым как «петербургский текст», восходящий к произведениям А.С. Пушкина [Топоров 2003: 14]. Параллельно со столичным, соотносимым с центром, в русской литературе складывается миф периферийного пространства, локализуемый на Кавказе, пространстве, куда военным путем продвигается империя и где оказываются в ссылке неугодные империи или же неблагонадежные поэты, писатели, как правило, декабристской ориентации. Огромную роль в создании периферийного пространственного мифа, кавказского текста русской и мировой литературы сыграли произведения М.Ю. Лермонтова: освоение Кавказа в современных парафразах романа М.Ю. Лермонтова – романах Б. Акунина «Герой иного времени» (2010) и Дж. Литтелла «Благовоительницы» (2006, рус. пер. 2014) – осуществляется через лермонтовский кавказский текст. В.Н. Топоров, анализируя феномен петербургского текста в русской литературе, указывает, что «начиная с Достоевского, мы научились по-новому видеть Петербург и замечать то, чего раньше не видели» [Там же: 60]. Эта особенность восприятия мифологизированных в классической литературе пространственных локусов, открытая в фундаментальном исследовании В.Н. Топорова, выступает универсальным принципом манифестации мифологизированного пространства в новом художественном произведении.

Отправной точкой для создания современных парафразов романа М.Ю. Лермонтова выступает погружение в тот же пространственный локус, который описан в романе «Герой нашего времени». Особенность восприятия Кавказа вообще, и Пятигорска, где происходит основное действие обоих романов, в частности, состоит в том, что места, где разворачивается действие парафразов лермонтовского романа, вычитываются из пространства художественного мира романа Лермонтова, воспринимаются через лермонтовский роман и из лермонтовского романа транслируются на действительность, в которую погружены герои. Герои современных романов живут в пространстве лермонтовского мифа и ищут собственную идентичность, обращаясь к героям лермонтовского романа и собственно к судьбе Лермонтова, стремясь, следуя современным принципам чтения произведения художественной литературы, выявив замысел автора, вступить в диалог непосредственно с создателем произведения.

Роман «Герой иного времени» Бориса Акунина (издан под псевдонимом Анатолий Брусникин) строится как парафраз лермонтовского романа на уровне ахронной композиции путем совмещения авторского повествования и дневникового монолога героя. Но принципиально значимым для поисков главным героем собственной идентичности выступает локализация действия романа в городе Серноводске, в котором легко узнается Пятигорск. Герой романа Мангаров дважды затевает дуэли, выбирая для них описанное в романе Лермонтова место. Герой, переживая нравственный кризис, ищет выхода через обретение идентичности с Печориным, князь Бельский, один из друзей Мангарова, выкупивший фантастической красоты черкешенку, хотел сделать из нее «лермонтовскую Бэлу» [Брусникин 2010]. Герои романа Акунина ведут споры о творчестве Лермонтова, затем, переключаясь на рассуждения о личности самого Лермонтова, о его судьбе и трагической гибели. Таким образом, лермонтовский текст выступает в романе Акунина как многоуровневый феномен, включающий смысловой уровень хронотопа, в котором доминирует пространственная составляющая (исходная точка поисков идентичности для героев – Пятигорск, описанный в романе Лермонтова), уровень самоидентификации через лермонтовских героев и повторения их поступков (идентификация себя и других в образах героев лермонтовского романа, повторение сюжетных ситуаций романа: похищения горянки, дуэли непримиримых противников), уровень самоидентификации через диалог с автором романа.

Притяжение к лермонтовскому роману фиксируется в романе Б. Акунина не только на уровне цитат и композиционных переключек: герои ведут споры и о самом Лермонтове. Друзья героя романа Б. Акунина – ссыльного декабриста Никитина спорят о лермонтовской дуэли. Капитан Иноземцев «стоял на позиции пушкинского Моцарта, что гений со злодейством несо-

вместны, и логически развивал эту позицию, говоря: “Кому более дано, с того более и спросится. Как мог Лермонтов опускаться до мелкого разврата, склок и сплетничества, ежели он – гений? Тем самым он оскорблял и унижал свой Дар”» [Брусникин 2010]. Никитин судит иначе: «Почему же я должен с человека, так много для меня сделавшего, спрашивать строже, чем с какого-нибудь Мартынова? Наоборот, я буду к гению снисходителен и извиню все его слабости – из благодарности» [Там же]. Именно эта концепция, гуманистическая концепция человека, вычитываемая из самой судьбы и личности Лермонтова, будет избрана Мангаровым – героем, находящимся в состоянии выбора жизненной позиции.

Роман Джонатана Литтелла (США, Франция) «Благоволительницы» (2006, рус. пер. 2014) описывает события Второй мировой войны и падение Берлина. Своеобразие творческого решения Дж. Литтелла (р. 1967) состоит в том, что он помещает вымышленного героя в детально и точно воссозданные обстоятельства – события Отечественной войны на юге СССР. В романе Дж. Литтелла часть действия протекает в оккупированном Пятигорске, который герой-рассказчик воспринимает через призму лермонтовского романа. Главный герой признается, что «когда-то не расставался с “Героем нашего времени”» [Литтелл 2014: 210]. Академическая галерея сразу аттестована им как «бывшая Елизаветинская», в которой «Печорин впервые увидел княжну Мери» [Там же: 209], немецкое казино, помещенное в здании, где ранее располагалась «Ресторация», герой отмечает как место, где «Печорин встретился с княжной Мери» [Там же: 215], у Провала герой спрашивает: «Не здесь ли Печорин встретил Веру?» [Там же: 221]. Другой герой романа, лингвист Фосс, отмечает: «Для тех, кто любит Лермонтова, это настоящее место паломничества» [Там же: 210].

Воспринимая Пятигорск через лермонтовский роман, герои романов Б. Акунина и Дж. Литтелла начинают идентифицировать себя с героями романа Лермонтова. Более того, как в романе Лермонтова первый день Печорина в Пятигорске начинается с неожиданной встречи с Грушницким, так и главный герой романа Литтелла убеждается, что «Пятигорск – действительно место встреч», заметив доктора Хоэнэнга, «веселого и циничного военного врача» [Там же: 211]. Таким образом, в романе Литтелла повторяется расстановка действующих лиц лермонтовского романа: Печорин близок с доктором Вернером, его собеседником и поверенным, как Ауэ с доктором Хоэнэггом. После встречи героев в романе Литтелла предлагается парафраз остроумного диалога Печорина и доктора Вернера: Печорин вспоминает, что сблизился с доктором после того, как тот заметил, что точно знает только одно, что в одно прекрасное утро умрет [Лермонтов 2018], на что Печорин отвечает, что богаче доктора, поскольку знает, что «в один прегадкий вечер имел несчастье родиться» [Лермонтов 2018]. Ауэ цитирует Тертуллиана, приводя заключение: «Умирает лишь то, что рож-

дается... У рождения долг перед смертью» [Литтелл 2014: 213], а доктор его поправляет: «Рождение должно смерти, а смерть рождению... Рождение и смерть – взаимные кредиторы» [Там же]. Именно во время этой беседы Ауэ заявляет: «...некоторые из моих коллег здесь отъявленные мерзавцы» [Там же], тем самым обозначая возможный конфликт между собой и абсолютными приверженцами нацизма, причем в контексте рассуждений о жизни и смерти становится очевидным, что этот конфликт может закончиться смертью героя.

Поиски главным героем идентичности, назревающие в его сознании сомнения в верности нацистской идеологии приводят его к сравнению с героем лермонтовского романа; в обретении этой идентичности Ауэ надеется изменить свой статус как офицера СД. Уже в первых ранних парафразах лермонтовского романа в русской литературе авторы стремились подчеркнуть принципиальное различие между ищущим свое назначение, рефлексивно осмысливающим свои действия Печориным и его двойником Грушницким, механически копирующим модные стереотипы поведения, принимающим скучающие байронические позы. В романе «Проделки на Кавказе» (1844), подписанном псевдонимом Е. Хамар-Дабанов (автором романа была Е.П. Лачинова, жена генерала Н.Е. Лачинова, служившего в Кавказском отдельном корпусе), есть эпизод, в котором описывается появление располневшего и вошедшего в чины Грушницкого, который уверяет, что Печорин описал в «Журнале» поединок, которого не было, потому что как герой времени он должен быть «лгун и хвостун» [Хамар-Дабанов 1986: 191]. В этом эпизоде Грушницкий дает характеристику самому себе как мнимому герою времени, которому чужды рассуждения о собственном назначении и поиски осмысленного существования. Если в романе Акунина такими псевдогероями времени выступают друзья из петербургского окружения Мангарова, а в начале романа и сам герой, еще не нашедший нравственно осмысленного способа поведения, то в романе Дж. Литтелла таким двойником Ауэ выступает офицер Турек, который, по замечанию главного героя, «принадлежал к <...> редким убежденным, циничным антисемитам» [Литтелл 2014: 204]. Ауэ в Пятигорске пытается, сам еще плохо осознавая это, спасти так называемых татов, горских евреев, считая, что их не должна коснуться ликвидация, и неизбежно приходит в столкновение с Туреком. Между героем и оскорбившим его хвостуном Туреком назревает дуэль, секундантом со стороны героя-рассказчика должен выступить доктор Хоенэгг, который о дуэли отзывается так: «Вам, наверное, Лермонтов голову вскружил» [Там же: 239]. Причем Турек и его секунданты задумывают обман, отчасти повторяющий тот, что придумали секунданты с Грушницким. Но вместо дуэли происходит дознание у начальства, после которого главный герой отправляется в Сталинград [Там же: 276]. Таким образом, именно всемогущая воля военного начальства,

представляющего государственную машину, оказывается той силой, которая делает решительный выстрел, вместо смехотворного противника на дуэли, и именно она – главный противник героя. В романе Литтелла герои не обладают той степенью свободы, которая есть у героев Лермонтова: их свобода ограничена не только требованиями военной дисциплины (Печорин после дуэли тоже получает приказ отправиться в крепость N), но полностью подчинившей их сознание идеологией нацизма, которая вершит судьбы героев и не дает полностью осуществиться сюжету лермонтовского романа.

Во время пребывания в Пятигорске Ауэ, начав поиск идентичности с отождествления с Печориным и цитирования сюжетных ситуаций романа «Герой нашего времени», завершает этот поиск размышлениями о судьбе Лермонтова, о его гибели на дуэли: «Я снова подумал о Лермонтове... В отличие от своего героя Печорина, Лермонтов выстрелил в воздух, его противник – нет... Что он почувствовал, когда, разрядив пистолет в воздух, увидел, что Мартынов целится ему в сердце, – разочарование, безысходность, гнев? ... Есть мнение, что Пушкин намеренно искал смерти и спровоцировал собственное убийство; если с Лермонтовым дело обстоит так же, то навстречу гибели он ринулся радостно, глядя ей прямо в глаза, тем самым показав разницу между собой и Печориным» [Литтелл 2014: 223]. Герой, которого выворачивает после Бабьего Яра, который разучился спокойно есть и спать после тех массовых расстрелов, в которых принимал участие, видевший, как на смерть отправляют детей и отца с младенцем на руках, скорее таким образом представляет сценарий собственной дуэли, чем гибели Лермонтова. Он испытывает явное разочарование, когда его дуэль с Туреком оказалась расстроена, и все пытается узнать, кто мог донести на них. Поиски идентичности и стремление снова обрести человечность приводят героя к попытке отождествления с автором, а не с героем его романа. Таким образом, герой, переживающий нравственный кризис и глубокий внутренний конфликт между идеями и способами поведения, крепко укорененными нацистской пропагандой в его сознании, и теми моделями поведения, которых требуют общечеловеческие гуманистические нормы, обращается к сначала к герою романа Лермонтова, а потом к судьбе самого Лермонтова, чтобы обрести пути и способы выпрямления своей личности.

Оказавшись в лермонтовских местах, транслируя на свою судьбу сюжетные ситуации лермонтовского романа, герои современных романов, парафразов лермонтовского «Героя нашего времени», проходят путь идентичности сначала с Печориным, а затем, обнаружив глубинную разницу между автором и его героем, открывают для себя путь истинной человечности, на который герой Дж. Литтелла не может вступить, не преодолев влияния нацистской идеологии, а герой романа Б. Акунина, Мангаров, вступает и

описывает свой путь в записках, выступающих одним из источников текста романа «Герой иного времени».

Литература

- Барт Р. Избранные работы. Поэтика. Семиотика. – М.: Прогресс, 1989.
- Брусникин Анатолий (Борис Акунин). Герой иного времени. URL: <http://knizhnik.org/anatolij-brusnikin/geroj-inogo-vremeni> [Электронный ресурс].
- Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. URL: <http://lib.ru/LITRA/LERMON-TOW/geroi.txt> (дата обращения: 27.10.2018).
- Литтелл Дж. Благовоительницы. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014.
- Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. – СПб.: Искусство-СПб, 2003.
- Хамар-Дабанов Е. Прodelки на Кавказе. – Ставрополь: Ставропольское книжное изд-во, 1986.
- Шеллинг В.Г. Сочинения: в 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1989.

САКРАЛИЗАЦИЯ СЕВЕРНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПОЭЗИИ Н. ГУМИЛЕВА: ОТ МИФОПОЭТИКИ К ИСТОРИОСОФИИ

А.А. Чевтаев

Россия, Санкт-Петербург

Рассматривается репрезентация северного пространства как сакрального локуса в мифопоэтике Н. Гумилева. Представая в ранней лирике поэта в качестве идеальной земли, порождающей событийную героико-существования, север в поздней гумилевской поэзии обнаруживает историософскую семантику и мыслится сакральным истоком бытийного движения человечества в историческом измерении миропорядка.

Ключевые слова: *Н. Гумилев, историософия, мифопоэтика, сакральный локус, север, художественное пространство.*

The article deals with the representation of the northern space as a sacred locus in the mythopoetics by N. Gumilev. Appearing in the poet's early lyrics as an ideal land, generating the event heroics of existence, the North in the late Gumilev's poetry discovers historiosophical semantics and is thought to be a sacred source of the human being movement in the historical dimension of the world order.

Keywords: *N. Gumilev, historiosophy, mythopoetics, sacred locus, north, artistic space.*

В основе художественного мировидения Н.С. Гумилева находится стремление постичь бытийное движение миропорядка в единстве различных аспектов взаимодействия на оси «человек – космос» и уяснить ценностный смысл онтологических противоречий человеческого существо-

вания. Данная интенция определяет специфику формирования гумилевского поэтического мира и способствует его предельной мифологизации. Мифопоэтический универсум в лирике Н. Гумилева создается посредством принципиального совмещения эмпирической данности лирического субъекта с архетипическими моделями бытийного саморазвития. Как указывает М.В. Смелова, гумилевская поэтика демонстрирует «мифологическую типизацию структурных закономерностей бытия», направленную на то, «чтобы, объяв все прошлые культурные эпохи, объяснить их, найдя структурообразующие матрицы, основные законы в развитии культурных форм, схожие с законами бытия» [Смелова 2004: 18]. При этом пространство и время, эксплицируемые в произведениях поэта, обнаруживают явную укорененность в мифологические, исторические и географические контексты, за счет которых вскрывается универсальный смысл индивидуальной самоактуализации «я» в мироздании.

Мифологизация пространства в поэзии Н. Гумилева сопряжена с максимальным расширением эмпирических пределов мира, экстенсивное освоение которого становится процессом интенсивного обретения духовного опыта. Поэтому одним из магистральных параметров создаваемой в творчестве поэта авторской мифологии является репрезентация пространственно-географических координат, формирующих своеобразную «сакральную географию» и порождающих геософские смыслы художественной рефлексии лирического субъекта. Геософия как вектор движения субъектного «я» к целостности микрокосма и макрокосма в гумилевской лирике раскрывается в «совокупности знаковых, символических географических реалий» и в «иерархической последовательности культуронимов» [Раскина 2009: 14], что, в свою очередь, способствует мифологической градации пространства.

В художественном миромоделировании Н. Гумилева принципиально значимым оказывается осмысление семантики сторон света («севера», «юга», «запада» и «востока»), символический потенциал которых позволяет прозреть глубинные основания бытия. При этом особый мифопоэтический статус получает пространство севера, с одной стороны, актуализирующее архаический опыт самоопределения человека, а с другой – концептуализирующее путь лирического «я» к примирению бытийных антиномий посредством пространственного восстановления связи времен.

В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на художественной репрезентации северного пространства как сакрального локуса в поэтическом творчестве Н. Гумилева в аспекте развития авторской мифологии. Север воспринимается гумилевским лирическим «я» той пространственной областью, в которой становится возможным постижение духовного родства прошлого и настоящего в перспективе грядущего синтеза микромира и макромира.

Прежде всего, отметим, что в творчестве поэта обнаруживается ценностная перекодировка сущности северного пространства в сравнении с большинством мифологических систем, в которых север сопряжен с проявлением негативной стороны бытия и символизирует «агрессивные силы, тьму, голод, холод, хаос, зло» [Тресиддер 1999: 359]. Являясь местом пребывания темных богов и демонов, северный локус, как правило, наделяется «ночной» и «зимней» семантикой. Конечно, в мифопоэтике Н. Гумилева акцентируются моральные значения северной реальности, предстающей суровым и жестоким по отношению к человеку краем, однако эти качества природного пространства осмысляются не столько в отрицательном (профанном), сколько в положительном (сакральном) регистре смыслообразования. По наблюдениям Е.Ю. Раскиной, для творчества поэта в целом «характерна “нордическая традиция”, в которой священной стороной признается север, а самой чудесной является загадочная страна “на севере мира”» [Раскина 2009: 12]. Реорганизуя мифологические системы (древнеиндийскую, древнегреческую, скандинавскую), в которых «символизм Севера имеет отношение к изначальному раю» [Раскина 2009: 47], Н. Гумилев наделяет северный локус значениями онтологического преобразования тварного мира и возможностью волевого освоения бытия. При этом мифопоэтическая концептуализация севера в гумилевской поэзии обнаруживает определенную динамику и характеризуется изменением спектра коннотаций, в результате чего миф о сакральном северном пространстве начинает высвечивать логику исторического развития микрокосма и макрокосма в их неразрывном единстве.

В ранней поэтике Н. Гумилева, во многом обусловленной мировоззренческими и эстетическими установками символизма, север предстает пространством героических свершений древности. Так, в стихотворении «Оссиан» (1905), заглавие которого отсылает к «Поэмам Оссиана» (творению-мистификации Дж. Макферсона), реконструирующим ирландские эпические предания о воителях прошлого, пространство древней Ирландии оказывается местом, где сталкиваются сила и воля подлинных героев (Кухулина, Фингала и Сварана). При этом детализация северного пейзажа акцентирует и моральный вектор событий, и их бытийное величие: «По небу бродили свинцовые, тяжкие тучи, / Меж них багровела луна, как смертельная рана»; «Зловеще рыдали сивиллы седой заклинанья, / Вспененное море вставало и вновь опадало»; «И слушают вести от ветров протяжноголосых / О битве великой в великом испуге равнины» [Гумилев 1998: 40]. Явленная здесь суровость северного края осмысливается лирическим «я» в качестве неотъемлемого атрибута героизма, ментальную причастность к которому он ощущает в своем эмпирическом бы-

тии: «Я слышу, как воздух трепещет от грозных проклятий, / Я вижу на холме героев суровых и гневных» [Гумилев 1998: 40]. Соответственно, север оказывается жестоким, но идеальным краем, позволяющим человеку волевым деянием утвердить свою бытийную самоценность.

В стихотворении «На мотивы Грига» (1905) северный локус становится той пространственной точкой универсума, в которой лирическому герою открывается перспектива сказочно-мифологического инобытия: «А на высотах, столь совершенных, / Где чистых лилий сверкают слезы, / Я вижу страстных среди блаженных, / На горном снеге алеют розы» [Там же: 69]. Поэтому северный край земли мыслится сакральной областью соприкосновения эмпирического «я» с мифопоэтической идеальностью универсума, в которой природа превосходит человеческую тоску: «И где-то светит мне образ бледный, / Всегда печальный, всегда безмолвный... / ...Но только чайка кричит победно / И гордо плещут седые волны» [Там же: 70].

Так как север является священным пространством, он порождает идеальное «я», к которому аксиологически причастен лирический герой. Ипостась воина-странника, константная для поэтики Н. Гумилева, определяет рефлексивное самоопределение лирического субъекта в стихотворении «Зачарованный викинг, я шел по земле...» (1907). Заявленная в заглавии субъектная маска («викинг») предстает «северным» вариантом гумилевского «конквистадора» – волевой личности, способной приблизиться к онтологическому порогу миропорядка: «Изумрудным покрывло земные пути, / Зажигало лиловым морскую волну... / Я не смел подойти и не мог отойти / И не в силах был словом порвать тишину» [Там же: 113]. «Северное» бытие героя маркирует его разомкнутость в эмпирику земного мира и в идеальность мира потустороннего, которые в художественном сознании поэта не столько противопоставлены, сколько нуждаются в конвергентном соположении.

Как видно, в ранней поэзии Н. Гумилева север предстает вне историко-географической конкретизации, как мифологическое пространство, совмещающее черты различных архаических северных локусов (древней Ирландии, Исландии, Скандинавии) в их природном и антропологическом измерениях. При этом северный край мыслится средоточием той жизни, которая определяет ценностное бытие человека (воителя) и напоминает ему о подлинной системе ценностей. В стихотворении «Варвары» (1908) северные завоеватели, сталкиваясь с жертвенной красотой южной царицы, ментально обращаются к личному прошлому, «домашнее» величие которого превосходит жажду порабощения иных народов: «Но варвары севера хмурили гордые брови, / Они вспоминали скитанья по снегу и по льду. // Они вспоминали холодное небо и дюны, / В зеленых трущобах веселые щелеты птички, / И царственно-синие женские взоры... и струны, /

Которыми скальды гремели о женском величьи» [Гумилев 1998: 191]. Север здесь явно элелизируется, определяя «ценностное напряжение <...> между “временами”, состояниями мира» и тем самым пространственно развертываясь как «оглядывание назад» [Тюпа 2013: 136], меняющее волевые устремления героя (субъектного alterego): «Но хмурый начальник сдержал опененную лошадь, / С надменной усмешкой войска повернул он на север» [Гумилев 1998: 191].

Элелизация северного пространства в качестве утраченного рая ведет к его преобразению в рай искомый, с которым связывается подлинное изменение человеческого миропорядка. В поэме «Северный раджа» (1908) сакрализация севера происходит за счет его бытийного освоения носителем иного, восточного, сознания, жаждущего постичь и преобразить суровое пространство. Явление «чужого» «я» продуцирует мифопоэтическое оживление северной земли и насыщение ее витальными силами: «Она простерлась, неживая, / Когда замышлен был набег, / Ее сковали грусть без края, / И синий лед, и белый снег. // Но и задумчивые ели / В цветах серебряной луны, / Всегда тревожные, хотели / Святой по-новому весны» [Там же: 205]. Движение «на север» героя (раджи), влекомого желанием познать иной пространственно-аксиологический полюс мироздания, оказывается ментальным актом подлинного одухотворения северного пространства: «И древле мертвая страна / С ее нетронутою новью, / Как дева юная, пьяна / Своей великою любовью» [Там же: 207–208]. Север здесь наделяется статусом священного края, в котором свершается таинство духовного преобразования мира.

Мифологизация севера как идеального локуса, бытийный потенциал которого определяется и архаической героикой, и ментальной устремленностью к упорядочению универсума, продуцирует в поэтике Н. Гумилева осмысление северных координат земной реальности в их историческом измерении. В поздних стихотворениях поэта на первый план выходят те смыслы северного пространства, которые высвечивают логику исторического движения лирического «я» в мифопоэтическом универсуме.

«Скандинавский» цикл, написанный в 1917 году и включающий в себя стихотворения «Швеция», «Норвежские горы», «На Северном море» и «Стокгольм», концептуализирует идеологему исторического родства северных стран и России [Дедова 2011: 132–133]. Н. Гумилев здесь поэтически утверждает норманнскую теорию происхождения древнерусского государства, и его лирический субъект декларирует онтологическую ценность северной земли как истока становления русского культурного самосознания: «Страна живительной прохлады / Лесов и гор гудящих, где / Всклокоченные водопады / Ревут, как будто быть беде; // Для нас священная навеки / Страна, ты помнишь ли, скажи, / Тот день, как из Варягов в

Греки / Пошли суровые мужи?» («Швеция») [Гумилев 1999: 123]. Величие северной природы и суровая северная воинственность мыслятся залогом исторического движения России, и ее отказ от этой системы ценностей сознается в качестве утраты сакрального смысла бытия: «И неужель твой ветер свежий / Вотще нам в уши сладко выл, / К Руси славянской, печенежьей / Вотще твой Рюрик приходил?» [Там же]. В стихотворении «Норвежские горы» лирический субъект всматривается в бытие норвежского севера, предельно его мифологизируя и представляя природным и антропологическим идеалом: «А вечный снег и синяя, как чаша / Сапфирная, сокровищница льда! / Страшна земля, такая же, как наша, / Но не рождающая никогда. // И дивны эти неземные лица, / Чьи кудри – снег, чьи очи – дыры в ад, / С чьих щек, изрытых бурями, струится, / Как борода седая, водопад» [Там же: 125].

Постижение сущности северного характера оборачивается присущим гумилевской поэтике актом «анамнетического припоминания», прозрения лирическим «я» своего жизненного пути в древности и его ценностного принятия в современности [Баскер 2000: 30–31]. В стихотворении «На Северном море» утверждается духовное родство лирического героя с викингами-норманнами, архаические деяния которых определяют вектор развития славянской ментальности в настоящем и сакрализируют северные истоки русской души: «О, да мы из расы / Завоевателей древних, / Взносивших над Северным Морем / Широкий крашенный парус / И прыгавших с длинных стругов / На плоский берег нормандский <...> // Уже не одно столетье / Вот так мы бродим по миру» [Гумилев 1999: 129]. Пространство Северного моря здесь обретает темпоральную семантику и предстает исторической прародиной лирического субъекта, в результате чего мифопоэтика севера трансформируется в историософию, призванную вскрыть возможности бытийного преобразования человечества в структуре миропорядка. По мысли Ю.В. Зобнина, в «скандинавских» стихотворениях Н. Гумилева «историософская эмблематика» определяет «полярные начала, взаимодействие которых обуславливает движение русской истории» [Зобнин 2000: 49]. Именно попытка уяснить онтологический смысл личного существования в неразрывной связи с историческим бытием России и универсума в целом вызывает жажду духовного прозрения. Так, в стихотворении «Стокгольм» северное пространство Швеции раскрывается лирическому герою как истинная прародина, анамнетические «воспоминания» о которой, с одной стороны, встраивают его личное «я» в контекст «большой» истории («О Боже, – вскричал я в тревоге, – что, если / Страна эта истинно родина мне? / Не здесь ли любил я и умер не здесь ли, / В зеленой и солнечной этой стране?» [Гумилев 1999: 124]), а с другой – маркируют бытийный разрыв между сакральным прошлым и про-

фанным настоящим («И понял, что я заблудился навеки / В слепых переходах пространств и времен, / А где-то струятся родимые реки, / К которым мне путь навсегда запрещен» [Гумилев 1999: 124]).

Расподобление временных планов бытия и стремление соединить их в единое целое исторического процесса усиливают интенсивность поиска лирическим субъектом сакральных основ миропорядка. При этом север, сохраняя свой священный статус, в поздней поэтике Н. Гумилева осмысливается не столько пространственно, сколько темпорально: как архаический исток современной жизни. Апофеозом «северных» историософских прозрений субъектного «я», эксплицирующих колебания между христианским и языческим полюсами миропонимания, является стихотворение «Ольга» (1920), в котором лирический герой вскрывает родство своей души с древними варяжскими воителями. Встраивая собственное бытие в реальность скандинавской мифологии, которая мыслится сакральным «северным» грядущим («Древних ратей воин отсталый, / К этой жизни затая вражду, / Сумасшедших сводов Валгаллы, / Славных битв и пиров я жду» [Гумилев 2001: 100]), лирический субъект ценностно «опрокидывает» свое «я» в историко-мифологическое прошлое становления Древней Руси и тем самым преодолевает онтологическую пропасть между различными аспектами своего существования: «Вижу череп с брагой хмельною, / Бычьи розовые хребты, / И валькирией надо мною, / Ольга, Ольга, кружишь ты» [Там же: 101].

Таким образом, северное пространство, являясь одним из ключевых сакральных локусов в структуре поэтического мира Н. Гумилева, обнаруживает динамическое развитие смыслового потенциала. Представая в ранней лирике поэта в качестве идеальной, священной земли, порождающей событийную героику существования и влекущей жаждущее духовного откровения человеческое «я», север в поздней гумилевской поэзии эксплицирует историософские смыслы. В мифопоэтике северного пространства актуализируется идеологема скандинавской прародины русской души, ценностное возвращение к которой мыслится постижением логики исторического пути России и преодолением темпоральных разрывов бытия. Мифопоэтический северный «рай» превращается в сакральный исток движения человечества в историческом измерении мироздания.

Литература

- Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. – СПб.: РХГИ, 2000.
Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: В 10 томах. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902 – 1910). – М.: Воскресенье, 1998.
Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: В 10 томах. Т. 3. Стихотворения. Поэмы (1914 – 1918). – М.: Воскресенье, 1999.

Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: В 10 томах. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918 – 1921). – М.: Воскресенье, 2001.

Дедова Л.М. Скандинавия в лирике Н.С. Гумилева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». – 2011. – № 5. – С. 131–133.

Зобнин Ю.В. Странник духа (о судьбе и творчестве Н.С. Гумилева) // Н.С. Гумилев: proetcontra. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 5–52.

Раскина Е.Ю. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. – М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2009.

Смелова М.В. Онтологические проблемы в творчестве Н.С. Гумилева. – Тверь: ТГУ, 2004.

Тресиддер Дж. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.

Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. – М.: Intrada, 2013.

**ПОЛИЭТНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ВЛАДИВОСТОКА
В РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ А.А. ФАДЕЕВА «ПОСЛЕДНИЙ ИЗ УДЭГЕ»:
К ВОПРОСУ О МЕЖЭТНИЧЕСКИХ КОММУНИКАЦИЯХ
В РЕГИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Т.В. Краюшкина

Россия, Владивосток

На материале романа-эпопеи А.А. Фадеева «Последний из удэге» изображено полиэтническое пространство Владивостока начала XX в. Автор показывает соответствующий действительности многонациональный Владивосток, в котором живут или который временно посещают представители многих европейских и восточных народов.

Ключевые слова: А.А. Фадеев, «Последний из удэге», дальневосточная литература, этносы Владивостока, владивостокский текст.

On the material of the epic novel A.A. Fadeev “The Last of Udege” depicts the multi-ethnic space of Vladivostok at the beginning of the 20th century. The author shows the corresponding reality multinational Vladivostok, in which representatives of many European and Eastern peoples live or temporarily visit.

Keywords: A.A. Fadeev, “The Last of Udege”, Far Eastern Literature, Vladivostok Ethnic Groups, Text of Vladivostok.

Незавершенный роман-эпопея А.А. Фадеева «Последний из удэге», над которым автор работал с начала 20-х гг. XX в. по середину 1950-х гг., является уникальной энциклопедией о Владивостоке начала XX в. Автор показывает жизнь одного из колоритных городов Дальнего Востока России, знакомого ему не понаслышке. Как отмечает Биргитта Ингемансон¹, «в культурном плане Владивосток <...> представляет собою смесь.

Это русско-европейский город в Азии, <...>, <...> заселенный русскими, немцами и скандинавами <...>» [Ингемансон 2014: 10]. Далее исследовательница именует Владивосток *конгломератом различных культурных традиций* [Прей 2014: 11]. Реализацию этого утверждения находим и на страницах художественного произведения. Во Владивостоке, изображенном А.А. Фадеевым, живут не только русские, но и корейцы, китайцы, японцы, американцы, французы, англичане, немцы, чехи, поляки, евреи, эстонцы и другие народы. Каким же предстает Владивосток на страницах романа-эпопеи?

Владивосток как локус впервые появляется в XI главе (т. 1, ч. 1), когда Софья Михайловна Гиммер забирает осиротевшую племянницу Лену, одну из главных героинь романа, и привозит ее к себе домой. Но уникальность Владивостока, связанную с полиэтническим полем, мы впервые видим в XVII главе (т. 1, ч. 1), когда Лена из мира богатых попадает в мир бедных, отправляясь проводить свою одноклассницу Хлопушкину. Если богатый дом Гиммеров наполнен иностранными предметными реалиями: *японскими мандаринами, французскими булками, тарелками, расписанными «цветастыми и хвостатыми китайскими драконами»* [Фадеев 1981: 48], то локус бедняков контактирует с предметными реалиями других этносов иначе: они становятся его частью, но в самое сокровенное – в дома – пока не входят. Хлопушкина живет в слободе Голубиная падь (она существует во Владивостоке и поныне), в вершине которой *«стояло квадратное деревянное строение голубиной почты, похожее на китайскую погоду»* [Там же: 66], на улице русские ребяташки играют *с раскосым китайским змеем* [Там же].

Взаимодействие с китайским миром реализуется и на бытовом уровне у представителей русской городской элиты. Софья Михайловна с дочерьми и племянницей приходит в лавку китайского портного. И здесь А.А. Фадеев не избегает возможности сделать акцент на классовых противоречиях: Сян Яюй оказывает неизмеримо ближе русским представителям имущих классов, чем китайским портным, работающим на него. Описание Сян Яюй вызывает отвращение: *«Через некоторое время она вернулась в сопровождении китайца, одетого в шелковый черный халат, с лоснящимся лицом и черной маслянистой косой, похожего на тучную крысу. Низко кланяясь, выказывая в улыбке белые крысиные зубки, он попросил девочек следовать за ним»* [Там же: 69].

Китайцы, работающие на него, напротив, вызывают жалость: *«<...> среди всевозможного шитья и выкроек сидели, поджав под себя ноги, китайцы-портные и работали иглами вручную. В другом ряду стояли швейные машины, – за ними, ногами приводя машины в движение, тоже*

сидели китайцы-портные, с потными лбами и согнутыми спинами» [Фадеев 1981: 69]. Если русские гимназисты, которым китайцы шьют форму, позволяют себе проказничать с ними, при этом вовсе не испытывая к ним отвращения, то совсем иначе реагирует на появление китайцев у себя дома Софья Михайловна. Показательно, что это представители одного с ее мужем сословия. *«На званых обедах и ужинах Гиммера появились китайские купцы в шелковых халатах, похожих на сутаны ксендзов. Посещения их доставляли невероятные мучения Софье Михайловне. Это были чистые, вежливые, упитанные люди, но Софья Михайловна не переносила китайцев, и после их ухода комнаты тщательно проветривались и опрыскивались из пульверизаторов»* [Там же: 83].

Сам мир богатых, по мнению автора, отвратителен еще и потому, что его представители нарушают моральные устои, принятые в традиционном русском обществе, жизнь простого человека для них не является ценностью. Деньги, возможность наживы ставится ими во главу угла. Глазами выросшей Лены мы видим цвет владивостокской буржуазии: поляка Станислава Бомбулевича, который *«до смерти засек мальчишку-пастуха за порчу породистой лошади и что ему за это ничего не было»* [Там же], француза Карла Паспарне, ради получения страховки утопившего свои суда с шестьюдесятью четырьмя рыбаками на борту, купца Вайнштейна, владельца опиекурильни в китайском квартале, похотливую польку Терезу Вацлавну Пачульскую, имеющую нескольких любовников, промышленники Герц и Грибанов сожительствуют с женами друг друга и в своих браках воспитывают детей, зачатых не от них.

Торговый порт – уникальный и в национальном плане локус Владивостока – становится любимым местом детских игр Лены и ее брата Сережи. Яркое описание представителей разных этносов связано с иностранными языками и экзотической одеждой, детское восприятие не делит еще мир на бедных и богатых: дети *«бродили <...>, оглушаемые <...> разноязыким говором – китайцев, японцев, американцев, французов, корейцев, малайцев, индусов, кишевших на пристани в своих разноплеменных одеждах – синих робах, матросках, круглых, похожих на поварские, белых и синих шапочках, китайских ватных шароварах, корейских халатах, японских кимоно, индусских и малайских белых, желтых чалмах»* [Там же: 74].

Одним из ярких впечатлений повзрослевшей Лены, попытавшейся тайно проникнуть в мир бедных, становится посещение ею китайского квартала. И вновь мы видим нищету и трудолюбие бедного класса, поданного сквозь призму экзотического для русской девушки, выросшей в богатой среде, мира. Китайский квартал наполнен другими запахами и звуками: *«Здесь улочки были теснее. Квартал еще только просыпался. Пахло*

чесноком, копченой рыбой, древесным углем. Лавочники снимали щиты с окон. У ворот висели бумажные фонарики, похожие на разноцветные цилиндрические гармоники. За стенами кустарных мастерских бренчали жестяницы, медники. Китайские нищие спали, свернувшись у крыльцека: их никто не трогал, и они никого не трогали.

<...>

Лену обогнало несколько гремящих эхом подвод с ломовиками-китайцами; из-под рогож торчали круглые мослы с красным и синим мясом.

Мир, окружавший Лену, был велик и разнообразен и до краев наполнен человеческой деятельностью» [Фадеев 1981: 91–92]. Не обходит автор и упоминания об экзотическом для Владивостока месте, связанном с трансляцией культуры другого этноса – китайским театром. Лену привлекает его необычный для русского глаза антураж, но внутрь она не заходит, любитесь им с улицы: «На здании китайского театра свисали из-под узорных балконов два узких полотнища с жирными черными надписями: над входом колыхался бумажный отсыревший дракон с выпученными глазами» [Там же: 92].

Противоречивым в романе-эпопее представляется отношение к евреям. У представителей красного движения эта национальность, как транслирует автор мнение имущих классов, становится недостатком. «Газета “Дальний Восток”, издававшаяся на средства Гиммера и Солодовникова, глухо намекала, что черненький комиссар, разогнавший думу, – еврей» [Там же: 101]. Показательно, что у богатых евреев, к которым принадлежит и Гиммер, финансирующий газету, их национальность будто нивелируется.

Иное отношение к евреям показывают бедняки. Среди них – председатель села (А.А. Фадеев не дает ему фамилии), рассказывающий Алеше Чуркину о своем пребывании в городе для поиска большевистского комитета. Председатель отправляется искать его в народ. «Ну, грузила там одна артель муку с парохода в вагоны. Присмотрелся я к ним со стороны <...>. Когда пригляделся к одному горбоносенькому, – еврейчик, должно, – и вот чем он меня завлек: вижу я, что в артели он не старшой, одет, как все <...>. А главное – вижу, что, когда у них меняются, кому с парохода до вагона кули носить, а кому в вагон подавать, всегда они его так ставят, чтобы ему в вагон подавать: полегче, значит, – вроде оберегают его...» [Там же: 303].

Акцентным можно назвать упоминание представителей других национальностей во время выборов в городскую думу. Среди многочисленных русских рабочих, идущих голосовать семьями, Лена, принятая на работу членом комиссии по подсчету голосов, замечает представителя другой национальности. Причем вывод этот она делает не на основании его

иностранных фамилии и отчества, а услышав акцент. Так аудиальное восприятие становится знаковым для различения представителей других этносов: «*Мюрисеп Иван Эрнестович, – отвечал кто-то с сильным эстонским акцентом...*» [Фадеев 1981: 141]. Предположительно это указывает на то, что представители других национальностей уже вошли в картину русского мира многонационального Владивостока, разграничителем людей на иностранцев и своих является владение ими в совершенстве или с акцентом русским языком.

Во время интервенции лицо города кардинально меняется. Владивосток, представленный на страницах романа-эпопеи, наводняют военные разных национальностей. А.А. Фадеев более не говорит о китайцах, о матросах торгового флота. Теперь все его внимание сосредоточено на военных: иностранных офицерах (они для автора являются представителями богатого сословия) и солдатах. Чаще представителей других наций в военный локус Владивостока оказываются вписанными чехи. Автор не уделяет им значительного внимания, их образы лишь намечены. «*К весне в город стали прибывать чешские эшелоны; говорили, что они сосредотачиваются для отправки на родину. По улицам, <...>, маршировали дисциплинированные, хорошо подтянутые и подобранные чешские солдаты, похожие на старых русских солдат*» [Там же: 102]. Но больше об этом сходстве А.А. Фадеев не говорит. Чехи ночью сгружают грохочущую артиллерию, ходят ротами по улицам города, поселая тревогу, чешские патрули братаются с народом, но при этом активно участвуют в наведении белого порядка во Владивостоке.

Вслед за чехами во Владивостоке появляются японцы. Если чехи своим сходством с русскими оказываются близки русскому миру Владивостока, то иначе воспринимаются японцы: они не только вступают в визуальный диссонанс с чехами, но и оказываются за рамками представлений о мирной Японии и мирных японцах, возникших на основе японского искусства. Они будто уменьшены в размерах, кажутся вписанными в какую-то детскую игру: «*На рейде загремел якорными цепями японский крейсер. С балкона Гиммеров он походил на игрушечный <...>. Маленькие тяжелые японские солдаты в зеленых обмотках, совсем не похожие на тех бесплотных и созерцательных человечков, которые изображались на гравюрах и картинах, задефилировали по улицам*» [Там же: 102–103]. Если чехи связаны с улицами города, с активными действиями на них, то японцы на страницах романа связаны с морем, они будто лишены движения. А.А. Фадеев упоминает о японских судах: «*На рейде застыло несколько японских военных судов*» [Там же: 110]. Если японские суда изображаются замершими, будто лишенными жизни, то в ином ключе описан аме-

риканский крейсер. Он тоже бездвижен, но при этом приковывает к себе внимание: «<...> выделяясь на синем фоне острова, стоял американский крейсер, плавающий на солнце, как храм» [Фадеев 1981: 110].

Бухта во времена детства Сережи и Лены *«забита торговыми, военными, парусными, паровыми судами. Меж ними сновали шлюпки, китайские шампуньки, шаланды»* [Там же: 74]. Мир иноэтнических, прежде мирных, предметных реалий теперь тоже сосредоточен вокруг военной семантики. Показательно, что *китайские шампуньки* вписались и в локус военного порта. А.А. Фадеев изображает жизнь теперь уже военного порта: *«Снова на пристани и в военном порту стояла мертвая тишина, но бухта, заставленная судами, оживилась: сновали катера, китайские шампуньки»* [Там же: 121].

Автор осуждает праздный образ жизни иностранных офицеров и владивостокской элиты. В то время как в стране и в крае бушуют революционные события, они укрываются в привычном радостном мирке, отгораживаясь им от реальной жизни. Лена, погруженная в личные переживания, выходит на улицу. Ее взору предстает следующая картина: *«Оживленная, разряженная толпа, с вкрапленными в нее мундирами русских, японских, американских офицеров, катилась по тротуарам. <...> Впервые за этот сезон открылась “Чашка чая”; залитые солнцем мраморные столики заняты веселыми дамами и офицерами, слышался разноязыкий говор и смех»* [Там же: 118–119]. О подобном заведении, где она поит чаем иностранных военных, упоминает в своих письмах и Элеонора Прей. «В первой половине дня приходят в основном наши (американцы) ребята, но попозже начинают заходить чехи, англичане, французы и итальянцы, и там такая смесь языков!» [Прей 2014: 354]. Так письма жившей во Владивостоке американки вновь подтверждают достоверность изображенной А.А. Фадеевым картины Владивостока периода интервенции. В саду Невельского тоже царит праздная жизнь, иностранные офицеры присутствуют и там: *«Две пары – по мужчине и женщине с каждой стороны (судя по говору, мужчины – иностранцы, а дамы – русские) – перебрасывались мячами, смеясь и шаркая белыми туфлями по корту. Скамьи внизу заняты морскими офицерами-американцами»* [Фадеев 1981: 119].

Примерно сорок страниц спустя, А.А. Фадеев вновь делает акцент на оторванности представителей других этносов, принадлежащих высоким социальным классам, от реальности: *«Несмотря на восстания в области, город жил все той же буднично-праздничной жизнью: <...> по улицам без конца катились разряженные толпы, пестрящие мундирами солдат и офицеров тринадцати наций, и такая вековая мощь была в грохоте*

этих тринадцати языков, в звоне оружия, в тяжести крейсеров и пушек, в смраде костров, вокзалов, тюрем, пристаней, госпиталей, в безумном круговращении товаров и денег, что казалось, нет и не будет такой силы, которая может своротить эту давящую людей адскую плиту из металла и крови» [Фадеев 1981: 152–153].

Итак, А.А. Фадеев с высокой долей достоверности изображает полиэтничное пространство Владивостока. Оно предстает не только в лицах, реально существовавших локусах, но и в предметных реалиях, причем из этого списка для А.А. Фадеева оказываются более значимыми именно персонажи. Как и русские герои, представители других национальностей четко делятся на своих и чужих, причем деление это имеет смещенный центр тяжести. Более важным, чем национальная градация, для А.А. Фадеева является деление на бедных и богатых: бедные одной национальности оказываются в его восприятии ближе к бедным другой национальности, чем представители одной национальности, но разных сословий между собой. Таким образом еще более отчетливым становится внутреннее разрушение национального единства. Видимо, это было продиктовано и спецификой того времени, когда писался роман-эпопея. Не менее важным для А.А. Фадеева является деление полиэтничного пространства Владивостока на мирное и военное, из которых первое оказывается разнообразнее и ярче, чем второе. Показательно, что на страницах романа-эпопеи «Последний из удэге» если и возникает негативное восприятие представителей других наций, то связано оно исключительно с их ролью в военном вмешательстве в политическую жизнь русского города.

Примечание

¹ Американка Элеонора Лорд Прей, приехавшая с мужем во Владивосток в 1894 г. и вынужденная покинуть его в 1930 г., оставила биографию города этого периода в письмах, насчитывающих около 16000 страниц. Письма в сложных жизненных условиях были сохранены самой Э.Л. Прей, а позже ее дочерью, систематизированы ее внучкой Патрицией Д. Сильвер, вышли под редакцией американской исследовательницы Биргитты Ингемансон. Книга «Письма из Владивостока (1894–1930)» является уникальным документом эпохи. К настоящему времени переиздавалась несколько раз.

Литература

Прей Э.Л. Письма из Владивостока (1894–1930) / под ред. Б. Ингемансон; пер. с англ. А.А. Сапелкина. – 4-е, доп. и испр. изд. – Владивосток: Альманах «Рубеж», 2014.

Фадеев А. А. Последний из удэге. – Владивосток: Дальневосточное книжное издательство, 1981.

**«СИБИРСКИЙ ТЕКСТ»
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ В. СОРОКИНА¹**

Я. Войводич
Хорватия, Загреб

В данном тексте рассматривается пространство Сибири в романах и повестях В. Сорокина («Голубое сало», «Сахарный Кремль», «День опричника», «Теллурия», «Манарага» и особенно – «ледяная трилогия»). Обыгрывая разные мифологемы, факты и вымыслы, мы прочитали сорокинское пространство будущего сквозь призму неомифологизма.

Ключевые слова: Сорокин, Сибирь, пространство будущего, Тесла, неомиф.

The paper analyzes Siberian space in various Sorokin's novels and short stories (Blue Salo, Kremlin Made of Sugar, Day of the Oprichnik, Telluriya, Manaraga, and IceTrilogy respectively). It aims to demonstrate that Sorokin's space of future can be productively analyzed through the methodological framework of neomythologism, i.e. through the analysis of author's narrative games with different mythologemes, reliable and unreliable historiographical resources and cultural references, truths and simulacrum.

Keywords: Sorokin, Siberia, space of future, Tesla, neomyth.

Сибирь в романах и повестях В. Сорокина является особым местом восточной евразийской суши, территориально более или менее четко очерченным, иногда даже огражденным стеной, пространством с разными влияниями, нередко географически и политически разъединенным. В этом пространстве близкого будущего изобретаются очень важные вещества, от которых зависит весь мир, и это жизненное пространство позволяет нам прочитать его сквозь призму неомифологизма².

В романе «Теллурия» производят теллуровые гвозди, которые забивают в головы людей, что принимается не как наказание, а, наоборот, как наркотическое средство. Знакомство с сибирской Теллурией начинается в XXIII главе романа пробуждением президента «на склоне горы Кадын-Бажы, венчающей Алтайские горы» [Сорокин 2013: 214]. В этом государстве есть три государственных языка: алтайский, казахский и французский. «Последний использовался в основном элитой и чиновниками. В школах и высших учебных заведениях преподавание шло на трех языках» [Там же]. Политически Республика Теллурия – молодое государство, которое только что начало утверждать свое положение, поскольку не все государства признали ее. Байкальская Республика с Иркутском как столицей официально признала Республику Теллурия, поэтому ничто не препятствует транспортировке теллуровых гвоздей в другие части мира. Пространство

Сибири описывается и в романе «Манарага». Время середины XXI века изображает будущее пространство Республики Урал, которая «уже потеряла статус государства» [Сорокин 2017: 207]. Манарага в одноименном романе не только гора на Урале, но и машина, производящая бумагу для book'n'grillеров. Тем самым пространство Сибири подтверждается как пространство производства существенных вещей (бумага в «Манараге», теллуровые гвозди в «Теллурии», голубое сало в одноименном романе и ледяные молоты из сибирского льда в «ледяной трилогии»), что является «плавающим» мотивом в сорокинских произведениях.

Пространство Восточной Сибири актуально и в «Сахарном Кремле». В части «Харчевание» лагерные строят Великую русскую стену, разделяющую Россию и Китай. Сибирь в этом тексте появляется не как пространство холода (тем более что лагерных греет жаркое июльское солнце Восточной Сибири), а как типичное политическое пространство. Точно таким оно предстает и во «Дне опричника», где также возникает образ Стены. Главный герой, опричник Андрей Данилович, путешествует в сибирский город Тобол, чтобы разговаривать с ясновидящей Прасковьей Мамонтовой. Андрей Данилович прилетел в аэропорт «Ермак Тимофеевич», только что построенный китайцами, что расширяет политические и экономические границы пространства. Сюжет «Дня опричника», как и многих других романов и повестей, помещен в будущее – после 2027 года, в так называемую Новую Россию.

В романе «Голубое сало» важнейшие эпизоды сюжетной линии сопряжены с Сибирью. Сибирь является местом производства «голубого сала», а само пространство ограничивается языковой сферой: «И здесь все по-прежнему, как в V или XX веке. Восточные сибиряки говорят на старом русском с примесью китайского» [Сорокин 2002: 12]. В «Голубом сале» происходит сакрализация и одновременно десакрализация земли в смысле почвы и страны, когда посредством молитвы высокое и сакральное перекликается с низким, земным: «Благословенна Земля наша Сибирская ныне, и присно, и во веки веков!» [Там же: 132]. Высокое заменяется низким, а десакрализация (совокупление с землей) становится новым типом сакрализации (мифологема матери-земли), или, как пишет М. Эпштейн, обращая внимание на мифологическую основу материализма, сакрализация обозначает «культ матери-природы, почитание материнского начала бытия» [Эпштейн 2006: 2]. Земля наподобие матери принимает семя (в буквальном смысле) и рождает, причем в романе подтверждается миф о циклическом времени.

Особенно наглядно признаки мифологизации пространства наблюдаем в «ледяной трилогии» Сорокина («Путь Бро», «Лед», «23000»). Бро, один из героев и «избранных», «пробужденных», рассказывает, как он до-

брался до льда и какое значение имеет лед в его жизни и в жизни вообще. В его речи смешивается историческое и вымышленное, т. е. мифологизируется особым способом то, что произошло в Сибири, когда в 1908 году упал метеорит в районе реки Подкаменной Тунгуски, и к этому добавляются разные научные и лженаучные гипотезы. Отсутствие конкретных фактов рождает миф или, другими словами, там, где кончается рациональное объяснение, появляется иррациональное. Тунгусская катастрофа является идеальной почвой для мифологизации пространства и происшествия. На основе конкретных данных (год падения метеорита, год исследования, т. е. время прибытия научной экспедиции, организованной советским специалистом по минералогии и исследованию метеоритов Леонидом Алексеевичем Куликом и т. п.), а также предположений, слухов и разного рода гипотез в романе рождается особый миф о метеорите. Осколками метеорита является лед. Причем найти его могли только «избранные». И локализуется он исключительно в Сибири.

Нельзя забывать, что из этого космического льда «избранные» точат молоты. Не каждый молот годится, а только выточенный из сибирского льда. Лед, таким образом, является истоком (они первые почувствовали его) и материалом будущего, поскольку только благодаря сибирскому льду можно «разбудить» сердца еще спящих собратьев.

В сюжетной структуре всей «трилогии» падение Тунгусского метеорита – важная точка отсчета, вокруг которой сосредоточены все герои романа. Все три романа имеют своих пророков, которые ведут к последнему ритуалу, но в то же время повествуют о начальной точке – об обретении льда в Восточной Сибири. Тунгусский метеорит, значение которого, несомненно, велико в исторических масштабах, до сих пор разными способами документируется в энциклопедиях, лексиконах, научно-популярных книгах, документальных фильмах, а также в легендах сибирских народов. Отдельные части этих документов и легенд входят в сорокинскую «трилогию», получая совершенно новое значение. Сибирское пространство предстает отдаленным, плохо населенным, до него трудно добраться. Всё это рождает разные предположения и домыслы, а обстоятельства тунгусской катастрофы создают предпосылки для появления мифа о самом происшествии и пространстве.

В романе актуализированы признаки так называемого сибирского текста³. Сибирь предстает как страна холода и смерти, «мифологическая страна мертвых» [Тюпа 2002: 27]. Но одновременно это и место нового пробуждения, т. е. «край лиминальной полусмерти» [Там же: 28], который открывает возможность особого перерождения и обновления жизни. Ссылаясь на литературные тексты декабристов, агиографические тексты протопопа Аввакума и особенно на роман «Преступление и наказание» Ф.М. До-

стоевского, в котором «воскресение» главного героя происходит именно в сибирском пространстве, В. Тюпа приводит символику переходного обряда или смерти, которая свидетельствует о возрождении. Татьяна Рыбальченко, в свою очередь, указывает на антиномичность мифа о Сибири, просторы которой, с одной стороны, воспринимаются как пространство смерти и холода, а с другой – как обетованная земля [Рыбальченко 2004]. Указанные дихотомии весьма значимы в исследовании городского текста и фольклора и, по справедливому замечанию А. Гольденберга, примыкают к мифологическому сознанию, которое подчеркивает оппозиции свое / чужое, освоенное / неосвоенное [Гольденберг 2015: 348].

Таким образом, мы вновь возвращаемся к образу Тунгусского метеорита как значимой точке отсчета в сорокинской «ледяной трилогии», воплощающей дихотомию начала и конца.

Тунгусская катастрофа, несомненно, ассоциируется с Большим взрывом как возможным и одновременно общепринятым космологическим понятием, по теории которого в период более чем XIII миллиардов лет назад произошло сотворение Вселенной [см.: Ньюкасл 1997]. В трилогии Сорокина избранные берут свое начало от сибирского взрыва, а заканчивают свой путь Большим Кругом. Большой Взрыв, таким образом, уравнивается с Великим Кругом, причем начало сопрягается с концом, космогоническое с эсхатологическим, смерть с воскресением и новой жизнью, и впоследствии – научное с мифологическим.

Миф о Тунгусском метеорите, падение которого все еще не объяснено и считается «неразрешимой тайной», может быть сравним с «мифом о летающих тарелках», который описал хорватский исследователь Миливой Солар в своем одноименном тексте, опубликованном в книге «Братья и сыновья Эдипа» («Edipova braća i sinovi», 2008). Солар пишет о недостаточно исследованных явлениях, которые требуют дополнительного изучения, наблюдения различными комиссиями, выдвигающими различного рода гипотезы, и т. п. Всё это находит отражение и в сорокинском тексте, поскольку в том месте, где устанавливается научная точка зрения, раскрывается возможность разных гипотез, псевдогипотез и мифов. Происшествие, связанное со слухами, формирует взгляд на конкретное происшествие без возможности его проверки. Единичное происшествие, которое подтверждено фактически (в нашем примере – это тунгусский взрыв 30 июня 1908 года), впоследствии стало обретать черты, напоминающие «всеобщую теорию», закрепившуюся в народном сознании. Только через 19 лет после взрыва, в 1927 году, первая экспедиция под руководством Л.А. Кулика отправилась исследовать пространство взрыва. Этого времени было достаточно для развития разных гипотез о сибирском событии, или Тунгусском феномене, как нередко называют данное происшествие.

Сорокин мастерски обыгрывает ассоциации, гипотезы и псевдогипотезы о сибирском взрыве. Был ли в Сибири в 1908 году метеорит? Комета? Космическое ядерное нападение? Была ли это вулканическая активность? Возможно ли, что энергию в эту часть Сибири направил Никола Тесла, находившийся в тот момент в США на Лонг-Айленде? Либо он помог Земле защититься от более сильного нападения? Последний вопрос нам кажется существенным.

О Тунгусском метеорите говорится во многих журналах, статьях, книгах, документальных фильмах, энциклопедиях. Один из фильмов – это «Тунгусское нашествие. Сто лет вместе с тайной» 2008 года, режиссер – Виталий Правдивцев. В документальном фильме участники говорят о разных гипотезах, в том числе и о той, что участником в сибирском взрыве вероятнее всего был сам Никола Тесла, что подтверждается его постоянным интересом к вибрациям и резонансам, благодаря которым он мог вызвать землетрясение (см. биографии Николы Теслы, напр., Rudež i dr., 2006). Предполагается, что именно Тесла, который во время Тунгусского взрыва находился в США, мог вызвать взрыв в Сибири, тестируя беспроводную передачу энергии на большие расстояния. В указанном нами фильме научные деятели (физики, геологи, минералоги, астрологи и др.) близки к тезису, что в Сибири произошел взрыв, но Тесла предотвратил еще более обширную катастрофу и направлением энергии на большое расстояние побудил механизм защиты земного шара, интуитивно чувствуя, что произойдет нападение из Космоса. Это, в свою очередь, почувствовали шаманы и животные, живущие в районе Подкаменной Тунгуски. Если б Тесла этого не сделал, Земля могла бы быть полностью уничтожена.

Все эти гипотезы и псевдогипотезы открывают возможность мифологического «плетения». Сорокин в своей трилогии, как и в других романах и повестях, описывает сибирское пространство как конкретное и мифологическое, пользуясь разного рода гипотезами, историческими преданиями, историко-культурными реалиями [см.: Руднев 1999: 185]. Переместив это сибирское пространство в близкое будущее, автор обыгрывает факт и вымысел таким образом, что в итоге они полностью уравниваются. Сорокинская Сибирь – это витальное пространство новой жизни, изобретений и производства, начальная и конечная точка в игре в космогоническо-эсхатологический миф.

Примечания

¹ Данное исследование вписывается в мой интерес к «сибирскому тексту» и неомифологизму (напр., Войводић 2015; Vojvodić 2018; Войводић 2018), а также выполнено в рамках проекта «Неомифологизм в культуре XX и XXI веков» при финансовой поддержке Хорватского фонда науки (HRZZ, 6077, 2014–2018).

² Термином «неомифологизм» мы пользуемся, ссылаясь на «Словарь культуры XX века» В. Руднева [см.: Руднев 1999: 184–185], в котором автор определяет неомифологическое сознание как «одно из главных направлений культурной ментальности XX в.» и в котором подчеркивает, что в современной литературе в «роли мифа, “подсвечивающего” сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого».

³ Новосибирская исследовательница Н.Е. Меднис пишет о феномене «сверхтекста». К таким текстам относятся как городские («московский», «петербургский» и другие тексты), так и региональные – наподобие «сибирского» или «алтайского» [см.: Галимова 2015: 365].

Литература

Войводич Я. Миф и неомифологическое сознание. Образ Сибири как пространства будущего в текстах В. Сорокина и В. Пелевина // Сибирская идентичность в зеркале литературного текста. Тропы, топосы, жанровые формы XIX–XXI веков. – М.: Флинта: Наука, 2015. С. 233–246.

Войводич Я. Вернуться к истокам (О документе в «следяной трилогии» Владимира Сорокина) // Документ и «документальное» в славянских культурах: между подлинным и мнимым. – М.: Институт славяноведения РАН, 2018. – С. 282–305.

Галимова Е. К вопросу о методологии исследования локальных (городских и региональных) литературных сверхтекстов (на примере Северного текста русской литературы) // Сибирская идентичность в зеркале литературного текста. Тропы, топосы, жанровые формы XIX–XXI веков. – М.: Флинта: Наука, 2015. – С. 365–380.

Гольденберг А. Гетеротопии в современном городском фольклоре и литературе // Гетеротопии: миры, границы, повествование. Сборник научных статей. – Вильнюс: Издательство Вильнюсского университета, 2015. – С. 347–355.

Ньюкасл Х. Большой астрономический словарь. 1997 // <http://slovo.yaxy.ru/129.html>.

Правдивцев В. Тунгусское нашествие. Сто лет вместе с тайной. 2008 // http://dochornika.ru/load/zagadki_i_tajny/tungusskoe_nashestvie_100_let/17-1-0-7117.

Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999.

Рыбальченко Т. Мифологемы образа Сибири в русской прозе второй половины XX века. 2004 // http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/6_1.html.

Сорокин В. Собрание сочинений в трех томах. Голубое сало, Пир, Лед. Т. 3. – М.: AdMarginem, 2002.

Сорокин В. День опричника. – М.: Захаров, 2008а.

Сорокин В. Сахарный кремль. – М.: Астрель, АСТ, 2008б.

Сорокин В. Теллурия. – М.: Издательство АСТ, 2013.

Сорокин В. Манарага. – М.: Издательство АСТ, 2017.

Эпштейн М. Эдипов комплекс советской цивилизации // Новый мир. – 2006. – № 1. – С. 113–126.

Тюпа В. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический форум, 220. № 1. Новосибирск, 2002. – С. 27–36.

Solar M. Edipova braća i sinovi. – Zagreb: Golden marketing, Tehnička knjiga, 2008.

Rudež T. i dr. Nikola Tesla: istraživač, izumitelj, genij – Zagreb: Školska knjiga, 2006.
Vojvodić J. Mit o tunguskom meteoritu ili Tesla u Sibiru // Kolar, M.; Tkalec, G.; Kovač, Z. (ur.) Jezik književnosti, znanosti i medija. Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu 80. rođendana akademika Milivoja Solara (ur. M. Kolar, G. Tkalec, Z. Kovač). – Koprivnica: Sveučilište Sjever, 2018. Str. 293–305.

ПОЛЬША И РОССИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПОЭЗИИ А. МИЦКЕВИЧА

Л.А. Шестак

Россия, Волгоград

Рассматривается типология художественных образов пространства в поэзии А. Мицкевича, анализируются образы пространства Польши и России, их место и роль в творчестве великого польского поэта-романтика.

Ключевые слова: *топос, пространство космическое, географическое, социальное, психологическое, фантастическое, политическое.*

The article deals with the typology of artistic images of space in the poetry of A. Młkowski, analyzes the images of the space of Poland and Russia, their place and role in the work of the great Polish romantic poet.

Keywords: *topos, cosmic, geographical, social, psychological, fantastic, political space.*

Творчество А. Мицкевича, основоположника польского революционного романтизма, *wieszcz* (гения), отражает биографию и мироощущение поэта – его рефлексии по отношению к «городу и миру». В соответствии с канонами теории текста [Бабенко, Казарин 2003] топос произведений А. Мицкевича можно классифицировать как пространства космические, географические, социальные, психологические и фантастические, как *sacrum* и *profanum*.

Доминантными топосами романтической эпохи являются космос и дом (традиция) [Свирида 2007: 33]. Космическим, мифологическим («*Все во мне, и я во всем*» – Ф. Тютчев) является витальный восторг поэта, путешествующего по степям Аккермана и побережью Крыма. Природа в эпоху Мицкевича была романтическим космосом, вбирающим в себя основные ценности (духа, свободы, бессмертия, связи человека с Богом и миром), – пространством мистериальным [Софронова 2006: 5]. Ощущения ветра, ароматов трав, брызг водных громад сродни религиозной медитации: *Wyciągam ręce, padam na piersi okrętu, Zdaje się, że pierś moja do pędu go nagli: Lekko mi! rzeźwo! lubo! wiem, co to by ptakiem. (Простираю руки,*

падаю на палубу корабля, Кажется, что грудь моя бег его ускоряет: Легко мне! бодро! хорошо! знаю, что значит быть птицей. – Здесь и далее перевод наш. – Л.Ш.) [Żegluga // Poezja Polska 1973: 276].

Но и в космическом восторге помнится дом: утраченный дом, как и утраченное историческое пространство Польши, поэт и его соотечественники постоянно носили в душе: *W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie, Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie wola.* (В этой тишине – с таким любопытством напрягаю слух, что слышал бы голос из Литвы. – Поехали, никто не зовет.) [Stepy Akermacskie // Poezja Polska 1973: 275]. После подавления восстания 1830–1831 гг. семейный очаг стал также местом культивирования национальной идеи, исторических воспоминаний (Do matki Polki).

Географическое пространство поэзии Мицкевича отражает вехи жизни поэта: университет в Вильно (Wiersze filomackie), преподавательская деятельность в Европе (Okres rzymsko-drezdeński), общественно-политическая деятельность в эмиграции (Okres parysko-lożański). Пространства Польши и России являются романтически-мистическим, религиозным (Польша) и гротескно-политическим (Россия).

Романтически-мистическое пространство Польши – это память о славном шляхетском прошлом и исторической борьбе за независимость (Świtez, Reduta Ordon (Opowiadanie adjutanta) и др.), о польском скитальничестве (Bakczysaraj, Grób Potockiej). Могила Потоцкой в Бахчисарае вызывает у поэта образ звездной дороги на север, выжженной взорами Марии: *Tam na północ ku Polsce świecą gwiazd gromady, Dlaczegoż na tej drodze błyszczą się ich tyle? Czy wzrok twój ognia pelen, nim zgasnął w mogile, Tam wiecznie lecąc jasne powypalał ślady?* Два польских сердца объединяет судьба одиночества на чужбине: *Polko, i ja dni skończę w samotnej żalobie...* (Полька, и я дни окончу в одиноком трауре.) (Grób Potockiej) [<http://mickiewicz.kulturalna.com/s-7.html>].

Фантастическая баллада «Свитезь» повествует о славном прошлом Польско-Литовского княжества. На основе романтического синтеза народных нравственных понятий конструируется сказочно-поэтический мир со своей суровой справедливостью, противопоставленной реальности. Озеро Свитезь скрывает тайну: на дне его погребен старинный город, жители которого, не пожелав попасть в плен к врагам, Руси, предпочли быть превращенными в водяные растения. Легенда переплетается с историей борьбы за независимость: *Biegą na dworzec starce, nędzne matki, Dziewice i drobne dzieci. «Gwałtu! – wołają – zamykajcie bramę! Tuż, tuż za nami Ruś wali. Ach! zgińmy lepiej, zabijmy się same, Śmier nas od hańby ocali»* (Скорей! – кричат. – Замыкайте ворота! Прямо за нами Русь мчится. Ах! Луч-

ше погибнем, убьем себя сами, Смерть нас спасет от позора.) (Świtez) [Poezja Polska 1973: 265–266].

Образ дикой орды (*Ruś wali*) повторяется и в стихотворении «Reduta Ordone» (*walq*), созданном под впечатлением рассказа участника знаменитой битвы под Варшавой в польско-русской войне 1830 г. Stefana Garczyńskiego. Мицкевич прибегает к приему маски, что позволяет фиксировать батальные подробности. Литературной фикцией здесь является самопожертвование полковника Juliusza Konstantego Ordona (*Ordon skacze do lochów, gdzie jest proch, i decyduje się wysadzi ją – i siebie – w powietrze*), в действительности уцелевшего и выехавшего в Шотландию. В сражении противостоят черная масса русских войск, подобная грязевому потоку (*Długą czarną kolumną, jako lawa błota, czernią się na białych palisadach wałów*), и белое острие польского редута (*biała, wąska, zaostrzona >reduta Ordona*). Символом несгибаемого духа защитников редута является метафора скалы. Цветовой контраст поддерживается ономотопеей (*Tam kula, lecąc, z dala grozi, szumi, wuje*). Но главным средством выразительности является прием расчеловечивания: войско русского царя изображено в виде свирепых и вызывающих отвращение животных – быка, удава, червей (*Ryczy jak byk przed bitwą, miota się, grunt ryje; jak boa śród kolumn się zwija, Pali piersią, rwie zębem, oddechem zabija*) или в виде предметов: наместник Кавказа генерал Ермолов – *jak knut w ręku kata* (как *кнут в руке палача*). В описании царя контраст его малейших движений с трагическими последствиями для мира (*Zmarszczył brwi – i tysiąc kibitek wnet leci; Podpisał – tysiąc matek oplakuje dzieci; Skinął – padają knuty od Niemna do Chiwy*) завершается оксюмороном, соединением в облике царя черт Бога и шайтана. Персонафикация в облике царя зла освящает грядущее отмщение, делая его апокалиптическим: *Karząc plemię zwycięzców zbrodniami zatrute, Bóg wysadzi tę ziemię, jak on swą redutę*.

Художественные упоминания Польши-Литвы опозитизированы романтической стариной золотого века польских дворянских вольностей – *dawnych Polaków duma i szlachetność* (поляков *прошлого гордость и благородство*), на которые ориентируется поэт. В пророческом стихотворении, написанном за несколько месяцев до восстания 1832 г., он возвещает: *Bo cho w pokoju zakwitnie świat cały, Cho się sprzymierzą rządy, ludy, zdania, Syn twój wyzwany do boju bez chwały I do męczeństwa... bez zmartwychpowstania. (Хоть весь мир расцветет в благодати, Хоть примирятся правители, люди, фразы, Сын твой вызван на бой без славы, И на мученичество... без воскресения.)* [Do matki Polki // Poezja Polska 1973: 285].

Описание России представляет собой переход социального пространства в гротескно-политическое. Это страна политических марионеток и художественного эклектизма. В стихотворении «Reduta Ordona» русский

царь представлен тираном, играющим жизнями: *Gdy Turków za Balkanem twoje straszą spiże, Gdy poselstwo paryskie twoje stopy liże, – Warszawa jedna twojej mocy się urąga, Podnosi na cię rękę i koronę ściąga, Koronę Kazimierzów, Chrobrych z twojej głowy, Boś ją ukradł i skrwawił, synu Wasilowu!* (Когда турок за Балканом страшит твоя бронза, Когда посланники парижские твои стопы лижут, – Одна Варшава власть твою поносит, Простирает руку и корону стягивает, Корону Казимиров, Хобрых с головы твоей, Так как ты ее украл и окровавил, сын Васильев!) [Reduta Ordona (Opowiadanie adjutanta)//Poezja Polska 1973: 287].

Употребление поэтом отчества *Wasilowu* носит характер политической аллюзии. Мицкевич не мог не знать, что отцом Николая I был император Павел I. Прилагательное *Wasilowu* используется ради рифмы (*głowu – Wasilowu*); однако можно также предположить, что «забывчивость» поэта намекает на преемственность образа правления русских царей, восходящего к кровавому деспотизму Ивана Васильевича Грозного.

Широкое описание России представлено А. Мицкевичем в драматической поэме «*Dziady*», синтезирующей различные жанровые элементы (оперы и мистерии) и следующей традициям польского театра XV–XVI веков разыгрывать мистерии на религиозную тему. Образ огромной горизонтальной пустой холодной равнины появляется в самом начале поэмы: *Po śniegu, coraz ku dzikszej krainie Leci kibitka jako wiatr w pustynie* [<http://mickiewicz.kulturalna.com/a-7445.html>]. Это пустое пространство – пространство зла, в нем свищет кнут деспотии [Studia Polonica 2002: 414].

Красота российских дворцов оплачена кровью окраин – *krwią Litwy, łzami Ukrainy i złotem Polski* (кровью Литвы, слезами Украины и золотом Польши) [Przedmieścia stolicy // <http://mickiewicz.kulturalna.com/a-7446.html>]. Даже блестящий Петербург на трупах русских крестьян *строили, видно, шайтаны: W głąb ciekłych piasków i błotnych zatopów Rozkazał wpuścić sto tysięcy palów I wdeptać ciała stu tysięcy chłopów. Potem na palach i ciałach Moskalów Grunt założywszy, inne pokolenia Zaprzągł do taczek, do wozów, okrętów... <....> U architektów sławne jest przysłowie, Że ludzi ręką był Rzym budowany, A Wenecją stawili bogowie; Ale kto widział Petersburg, ten powie, Że budowały go chyba szatany.* (В глубь жидких песков и потоков грязи Приказал вогнать сто тысяч свай И втоптать тела ста тысяч холопов. Затем на сваях и телах москалей Положив грунт, другие поколения Запряг до тачек, телег, кораблей ... <....> У архитекторов известна поговорка, Что человеческой рукою Рим построен, А Венецию возводили боги; Но кто видел Петербург, тот скажет, Что, верно, строили его шайтаны.) (Petersburg) [Poezja Polska 1973: 290–291].

Памфлет «*Przegląd wojska*» представляет тираническую державу-казарму плацем постоянной муштровки и изобилует едкими сравнени-

ями: *szczwalnia* ‘крысятник’, *saranczarnia* ‘саранчарня’, где *car hoduje nasiona chmiury sarańczy, która wypasiona wyleci kiedyś i ziemię ogarnie* (где царь выводит семя туч саранчи, которая когда-нибудь вылетит и мир весь покроет); *toczydło chirurga* ‘точило хирурга’, на котором *car naprzód lancety szlifuje, nim wyciągnąwszy rękę z Petersburga, nie tak, że cała Europa poszuje...* (царь скальпели точит перед тем, как протянув руку из Петербурга, ткнет так, что вся Европа почувет...) (Przegląd wojska) [<http://mickiewicz.kulturalna.com/a-7449.html>].

Религиозное пространство текстов Мицкевича представляет собой два евангелия – мирового христианства (*Śniła się zima*): *Śniła się zima, ja biegłem w szeregu, Za procesyją pod niebem, po śniegu. Nie wiem, skąd wiemy, że na brzeg Jordanu Idziem...* (Снилась зима, я бежал в толпе За процесией под небом, по снегу. Не знаю, откуда известно, что на брег Иордана Идем...) (*Śniła się zima*) [Poezja 1973: 282] и изложенное библейски стилизованной прозой Польское евангелие (Od początku świata aż do umęczenia narodu polskiego, Księgi pielgrzymstwa polskiego). Польское евангелие Мицкевича – национальная эсхатология (Od początku świata aż do umęczenia narodu polskiego), мессианство (Księgi pielgrzymstwa polskiego), жертвенность (жертва страны, попадающей под *rozbiory* – территориальные расчленения, и жертва тирании во имя торжества будущей демократии), это народ в рассеянии – в ссылках и эмиграции, это польские пилигримы: *Duszą narodu polskiego jest pielgrzymstwo polskie. A każdy Polak w pielgrzymstwie nie nazywa się tulaczem, bo tulacz jest człowiek błędzący bez celu. Ani wygnańcem, bo wygnańcem jest człowiek wygnany wyrokiem urzędu, a Polaka nie wygnał urząd jego. Polak w pielgrzymstwie nie ma jeszcze imienia swego, ale będzie mu to imię potem nadane, jako i wyznawcom CHRYSYUSA imię ich potem nadane było. A tymczasem Polak nazywa się pielgrzymem, iż uczynił ślub wędrówki do ziemi świętej, Ojczyzny wolnej, ślubował wędrowa róty, aż ją znajdzie.* (Душой польского народа является польское паломничество. А каждый поляк в паломничестве не называется ни скитальцем, ибо скиталец – это человек, блуждающий без цели. Ни изгнанником, ибо изгнанник – человек, изгнанный решением власти, а поляка его власть не изгоняла. Поляк в паломничестве еще не имеет своего имени, но ему это имя позже дано будет, как последователям ХРИСТА их имя позже дано было. А тем временем поляк называется пилигримом, так как принял обет путешествия в святую землю, Отчизны свободной, и поклялся путешествовать, пока ее не найдет.) (Księgi pielgrzymstwa polskiego) [<http://mickiewicz.kulturalna.com/a-116.html>].

В поэтическом творчестве Мицкевича объединяются пространства Бога, свободы и Отчизны. В притче «Od początku świata aż do umęczenia narodu polskiego» в качестве исторических примеров тирании рассматри-

ваются римские императоры и русский царь, превосходящий турецких султанов: *nie było takiej niewoli nigdy na świecie, ani przedtem, ani potem; oprócz w Rosji za dni naszych. Bo i u Turków Sultan musi szanować prawo Mahometa, ani może go sam wykladać, ale są na to księża tureccy. W Rosji zaś Imperator jest głową wiary, i w co każe wierzy, w to wierzy muszą (и не было такой неволи никогда в мире, Ни до того, ни после; кроме России наших дней. Ибо и турецкий султан должен уважать закон Магомета, и не может его сам толковать, а есть для этого турецкие священники. В России же Император – глава церкви, и во что велит верить, в то верить и должны)* [<http://mickiewicz.kulturalna.com/a-115.html>].

Политическое пространство России (Do przyjaciół Moskali, Pomnik Piotra Wielkiego) – пространство тирании. Повешен Рылеев (*Kłątwa ludom, co swoje mordują proroki. (Проклятье людям, убивающим своих пророков!)*) [Do przyjaciół Moskali // Poezja Polska 1973: 295]. Сослан в рудники Бестужев, *wieszcz i żołnierz – genii u солдат*, и рука его прикована к тачке рядом с польской ладонью: *Ta ręka, którą do mnie Bestużew wyciągnął, Wieszcz i żołnierz, ta ręka od pióra i broni Oderwana, i car ją do taczki zaprzagnął; Dziś w minach ryje, skuta obok polskiej dłoni* [Там же]. Наивысшим же позором, с точки зрения поэта, покрыл себя тот, кто *Duszę wolną na wieki sprzedał w łaskę cara I dziś na progach jego wybija pokłony. (Душу вольную продал навеки за царскую ласку и ныне на порогах его бьет поклоны.)* [Там же].

Разящий вердикт северному царству и подданным его правителя А. Мицкевич называет ядом, который только и может выжечь раболепие: *Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny, Żrąca jest i paląca mojej gorycz tomy, Gorycz wyszana ze krwi i z łez mej ojczyzny, Niech zrże i pali, nie was, lecz wasze okowy* [Там же]. Но терпеливая покорность русских не является органическим свойством русского человека: «Русские не могли бы быть слепыми орудиями деспотизма, они помнят давние славянские свободы, у них есть чувства благородства и чести» [цит. по: Хорев 2007: 61–62]. «Героизм неволи» как монгольское влияние виделся А. Мицкевичу временным, историческим явлением. Атмосфера дружбы и внимания, которой был окружен Мицкевич в Петербурге, Москве и Одессе, благотворно отразилась и на его творчестве. Поэт признавался, что период пребывания его в России был одним из счастливейших.

Послание заканчивается пожеланием политической свободы: *Jeśli do was, z daleka, od wolnych narodów, Aż na północ zalecą te pieśni żalodne I odezwą się z góry nad krainą lodów, Niech wam zwiastują wolność, jak żurawie wiosnę. (Если к вам, издалёка, от вольных народов, Аж на север залетят эти песни печали И прозвучат сверху над страной льдов, Пусть возвестят вам вольность, как журавли весну.)* [Там же: 296].

Пространства Польши и России в поэзии А. Мицкевича – летопись не только его личной биографии, но и взгляд на «город и мир» поэта-философа и политика. «Мир» для него – мистерия (его сотворение, история и появление деспотии, где исторической Польше-Литве отведена высокая трагическая участь государства – искупительной жертвы), а «город» ссылки – помпезный, тиранический российский Петербург, копирующий европейские формы, но лишенный европейского духа свободы, ждущий *журавлей весны*.

Литература

Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. – М.: Флинта: Наука, 2003.

Британишский В.Л. Речь Посполитая поэтов. Rzeczpospolita Poetów: очерки и ст. – СПб.: Алетейя, Ист. кн., 2005.

Свирида И.И. Пространство романтика // Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре / [отв. ред. В.А. Хорев]; Науч. совет РАН «История мировой культуры», Ин-т славяноведения РАН. – М.: Наука, 2007. – С. 33–42.

Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. – М.: Языки славянских культур, 2006.

Хорев В.А. Мицкевич и польский канон в восприятии России // Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре / [отв. ред. В.А. Хорев]; Науч. совет РАН «История мировой культуры», Ин-т славяноведения РАН. – М.: Наука, 2007. – С. 58–71.

Pigoń S. Zawsze o nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu. – Warszawa, 1998.

Poezja Polska: Antologia w układzie Stanisława Grochowiaka i Janusza Maciejewskiego. – T. I. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.

Studia Polonica: К 70-летию В.А. Хорева / Рос. акад. наук. Ин-т славяноведения; [Редкол.: В.К. Волков (отв. ред.) и др.]. – М.: Индрик, 2002.

URL:<http://mickiewicz.kulturalna.com/a-43.html>.

Раздел 4

ВОЛЖСКИЙ И ДОНСКОЙ ТЕКСТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ, ФОЛЬКЛОРЕ, ЯЗЫКЕ

СИМБИРСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Л.А. Сапченко

Россия, Ульяновск

Предпринята реконструкция «симбирского/ульяновского текста», который веками живет в русской культуре, показана высокая степень значимости образа города, его общерусский масштаб, связанный, прежде всего, с творчеством таких корифеев отечественной литературы, как Н.М. Карамзин, И.И. Дмитриев, А.С. Пушкин, Н.М. Языков, И.А. Гончаров и др. Автор анализирует литературные, культурные, политические составляющие «симбирского текста», временной и пространственный факторы его формирования, представляет образ города в индивидуально-авторских художественных системах.

Ключевые слова: локальный текст, Симбирск, место заточения Пугачева, родина Н.М. Карамзина, родина И.А. Гончарова, родина В.И. Ленина.

The article undertakes a reconstruction of the “Simbirsk / Ulyanovsk text”, which has been living in Russian culture for centuries, and shows a high degree of significance of the image of the city, its all-Russian scale, associated primarily with the works of such luminaries of Russian literature as N.M. Karamzin, I.I. Dmitriev, A.S. Pushkin, N.M. Yazykov, I.A. Goncharov and others. The author analyzes the literary, cultural, and political components of the “Simbirsk text,” the temporal and spatial factors of its formation, and represents the image of the city in individual authorial artistic systems.

Keywords: Local text, Simbirsk, the place of imprisonment of Pugachev, the birthplace of N.M. Karamzin, the birthplace of I.A. Goncharov, the birthplace of V.I. Lenin.

В работах В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, Вяч. В. Иванова и др. «локальный текст» рассматривается как вид культурного текста, связанный с определенным локусом и не просто надстраивающийся над каноническими авторскими текстами, содержащими описание этого локуса, но отчасти и порождающий их. В этой ситуации зримо проявляются смысловая определенность и высокая степень значимости «симбирского текста» в русской культуре.

Под «симбирским текстом» здесь подразумевается некий инвариант связанных с Симбирском литературных и культурных текстов разных эпох, противоречиво стремящихся образовать единый текст, – то, «что город говорит сам о себе» [Топоров 1983: 34].

Возможны различные пути изучения «симбирского текста» в его развитии: мифологические, литературные, историко-политические, важны их динамика и взаимодействие. Анализируя локальный текст, необходимо учитывать не только историко-культурный, но также климатическо-метеорологический и ландшафтный факторы, пространственные и темпоральные отношения, рассматривать локальный текст в индивидуально-авторских художественных системах и т. д.

Симбирский текст не скоротечен, он принадлежит к той категории «локальных» текстов, которые существуют в течение столетий и даже тысячелетий. С момента основания и до конца XVIII столетия город назывался Синбирск. Две существующие модели формирования локального текста (город как пространство и город как имя) применительно к Симбирску неотрывны друг от друга. Многочисленные трактовки топонима «Симбирск» сходятся в том, что именем в данном случае характеризуется место: «сюмбир» – молельня, кумирня, храм (монг.); «сумм бэр» – священная гора (монг.); «сын бер» – одинокая могила (общетюрк.); «сююн бир» – зеленая гора (мордовск.), чувашск. – белая гора; древнескандинавск. «sinn biarg» – горный путь и др. Большинство из них указывает на высокогорное местоположение Симбирска с соответствующей этому сакральной символикой. «Симберская гора» упоминается в записках Адама Олеария под 1636 г., «Синбирское городище» – в писцовой книге Ивана Болтина под 1603 г. На Симбирской горе найдены археологические материалы от каменного века до Средневековья. Поселение того же имени существовало с VIII–IX вв. Таким образом, археология и топонимика предписывают городу статус священного и вечного. В соотнесенности с этим можно наблюдать в формировании «симбирского текста» два пространственных архетипа: город концентрический (город на горе, не имеющий конца, «вечный») и город эксцентрический (расположенный на краю культурного пространства, основанный как форпост, крепость для защиты от набегов кочевников). Н.М. Карамзин место своего рождения определил так: «на краю Европы, среди народов варварских» [Карамзин 1986: 228].

Осмысление конкретно-исторического содержания «симбирского текста» связано с этапами формирования его основных семантических констант.

В течение трех столетий сложились следующие общеизвестные варианты «симбирского текста»: 1) место, где был заточен Пугачев; 2) родина Н.М. Карамзина; 3) родина И.А. Гончарова (пространство «обломовщины»); 4) родина В.И. Ленина; 5) город в поисках своего имени (Ульяновск или Симбирск? «Край – отчина поэтов», «Ульяновск – родина талантов». «Культурная столица» и др.). Связь пространства со значимыми событиями и выдающимися личностями способствует его сакрализации. Культ славных предков «является одним из универсальных проявлений архетипических структур» [Данченко, Грачев 2014: 287].

В русской литературе XVIII – первой трети XIX столетия симбирский текст определяется как «место, где был заточен Пугачев». Этот вариант симбирского текста представлен у А.П. Сумарокова («Станс граду Синбирску на Пугачева»), М.И. Веревкина («Точь-в-точь, комедия, сочиненная в Симбирске», первоначальное название – «Емелька Пугачев»), у Г.Р. Державина («Записки...»), в мемуарных произведениях русской литературы XVIII – начала XIX в. Так формировался образ города как места пленения и, соответственно, желанного освобождения. В «Капитанской дочке» А.С. Пушкина выход Гринёва в биллиардную из скучного номера в симбирском трактире с окном в грязный переулок имел последствием крупный проигрыш. Этот эпизод в начале повести актуализирует сквозной для пушкинской повести амбивалентный мотив выхода из замкнутого пространства как спасительного освобождения или, напротив, бедственного своеволия. Исторические судьбы города подтвердили эту амбивалентность.

Для XIX столетия наиболее значимым оказывается текст: «Симбирск – родина Н.М. Карамзина», сложившийся в ряде произведений: «Стихи на объявление памятника историографу Н.М. Карамзину» Н.М. Языкова, «Слово» преосвященного Феодотия, «Историческое похвальное слово Н.М. Карамзину» М.П. Погодина, его же «Письмо из Симбирска об открытии памятника Карамзину...» («Москвитянин», 1845. Ч. V. № 9. Отд. 1. С. 1–18), письма А.И. Тургенева, Н.М. Языкова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, вызванные самой идеей симбирского монумента и его композицией, «Памяти Карамзина» Д.П. Ознобишина, его же «Стихи, произнесенные на 100-летнем юбилее российского историографа Николая Михайловича Карамзина в Симбирске, 1-го декабря 1866 года», стихотворение «Давно ль еще на площади теснился...», его же репортаж «Карамзинский юбилей в Симбирске», напечатанный в «Московских ведомостях» (1866. № 265), а также другие многочисленные юбилейные публикации в столичной и провинциальной прессе.

В целом «симбирский текст» XIX столетия предстает как двойственный, противоречивый, несводимый к однозначным характеристикам, обрывающий бинарные оппозиции, такие, как, например, глухая провинция / культурный центр («столица» чего-либо) или город / река (противоположность пространств открытого и замкнутого).

Взгляд на Волгу с высоты Симбирской горы, ширь, размах, приволье, ощущение полета в безграничном пространстве, свобода и прихотливость течения, разнообразие картин: крутизна обрыва, сады, оживленный берег, стремнина, протоки, острова, заволжские дали, леса, свежесть воздуха – всё это было неиссякаемым источником вдохновения для многих поэтов и писателей.

Город же чаще имел отрицательные коннотации: «Самая наружность родного города не представляла ничего другого, кроме картины сна и застоя. Те же, большею частью деревянные, посеревшие от времени дома и домишки, с мезонинами, с садиками, иногда с колоннами, окруженные канавками, густо заросшими полынью и крапивой, бесконечные заборы; те же деревянные тротуары, с недостающими досками, та же пустота и безмолвие на улицах, покрытых густыми узорами пыли. Вся улица слышит, когда за версту едет телега или стучит сапогами по мосткам прохожий.

Так и хочется заснуть самому, глядя на это затишье, на сонные окна с опущенными шторами и жалюзи, на сонные физиономии сидящих по домам или попадающиеся на улице лица» [Гончаров 1980: 242].

Волга нарушала спокойный ритм провинциальной жизни затрудненностью подъема и спуска с Симбирской горы. Крутизна обрыва, неблагоустроенность дороги, ведущей от пристани в город и обратно, представляли опасность для путешественников, мешали развитию речного судоходства, торговому обороту. Да и сама река нередко показывала свой крутой нрав (см. описание переправы через Волгу в «Детских годах Багрова-внука» С.Т. Аксакова).

Культурная жизнь города тоже противоречиво характеризуется в локальном тексте. С одной стороны, повторяющимися мотивами становятся глушь, отсутствие свежей прессы, театра, высокообразованного общества. Но одновременно Симбирск предстает как родина знаменитых писателей и поэтов («Край – отчина поэтов»), «масонская столица», город культурных инициатив и благородных начинаний (сооружение памятника Карамзину по всенародной подписке, Карамзинская общественная библиотека и т. д.).

Ученые, читатели и краеведы давно заметили, что симбирский волжский материал присутствует в большинстве художественных произведе-

ний И.А. Гончарова. На основе симбирских впечатлений написаны все провинциальные сцены в его романах – «Обыкновенной истории», «Обломове» и «Обрыве».

Специфический образ города создается на страницах гончаровского очерка «На родине». Хотя симбирская губерния «славилась отборным обществом родовитых и богатых дворян» [Гончаров 1980: 267], все же, обладая художнической зоркостью и впечатлительностью, созерцая «беззаботное житье-бытье», «безделье и лежанье» [Там же: 276], писатель уже в ранние годы получил представление об «обломовщине».

Исследование гончаровского «симбирского текста» (мотивной организации локального текста, роли художественной детали в его строении, символических метафор и клише, «ландшафтного» аспекта «симбирского / волжского» текста) позволяет отметить общее и особенное, стереотипное и собственно гончаровское, привычное и парадоксальное в презентации «симбирского текста». Это «сонный город», замерший в прошлом, расположенный далеко от столиц, город, до которого трудно добраться, который хочется скорее покинуть, город, откуда все уезжают. Это город старого поколения, где пропадали, уходили ни на что силы и дарования, где не было ничего «нового, живого, интересного во всей административной машине», где все оставалось по-прежнему: «Родимый город не представлял никакого простора и пищи уму, никакого живого интереса, для свежих молодых сил» [Там же: 310]. Это пространство «обломовщины» («картина сна и застоя») и в то же время – город, наполненный «поэзией лени», домашнего покоя, родственной любви; это замкнутая, глухая провинция, где нет железной дороги, и при этом – город на «обрыве», на великой русской реке, среди «широкого раздолья волжских вод» [Там же: 273]).

Очерк обнаруживает некоторое сходство с «симбирским текстом» Д.Д. Минаева, автора сатирической поэмы «Губернская фотография»: безнадежно погрязший в пороках и невежестве провинциальный город – «Отчизна воблы, грязи, сплетен» [Минаев 1947: 177]. «... над всем этим губерньским людом царила пустота и праздность. Искры интеллектуальной жизни нигде не горело, не было ни одного кружка, который бы интересовался каким-нибудь общественным, ученым, эстетическим вопросом» [Там же: 327].

В очерке «На родине» представлена еще одна страница «симбирского текста»: город как один из крупных центров масонского движения [см.: Беспалова 2002; Беспалова, Рыкова 2011].

Симбирский текст представлен также в документальных и художественно-публицистических жанрах: в «Дневных записках путешествия...»

И.И. Лепехина, в «Воспоминаниях» В.А. Соллогуба, в очерках Н.Н. Оглоблина («Сонный город»), в «Дневнике темного человека» Д.Д. Минаева, в «Русском Ниле» В.В. Розанова и др.

В описании Н.Н. Оглоблина Симбирск при всей своей провинциальности и экономической отсталости предстает вполне культурным городом: «Да, присмотритесь-ка повнимательнее к нашему городу и тогда уже сами по совести решайте, действительно ли это “сонный город”...» [Оглоблин 1901: 212]. Историк называет знаменитых уроженцев края – И.И. Дмитриева, А.И. и Н.И. Тургеневых, Н.М. Языкова, Д.П. Ознобишина, Д.Д. Минаева, Д.Н. Садовникова и замечает, что «всего более Симбирск дал поэтов, чего и следовало ожидать от такого поэтического города» [Там же: 219].

Оглоблин упоминает также о Карамзинской и Гончаровской библиотеках, о Симбирской Ученой архивной комиссии, Музыкальном обществе, Обществе врачей, Обществе сельского хозяйства и т. д. [см.: Громова 2011: 43]. «Духовная жизнь Симбирска настолько полна, разнообразна и представляет такие счастливые задатки для дальнейшего развития, – резюмирует автор очерка, – что предвзятый взгляд на какую-то чрезвычайную сонливость города представляется чистейшим вздором. <...> Симбирск и не спит, и не ленив, а живёт и движется вперед довольно энергично» [Оглоблин 1901: 224].

Фактором формирования «симбирского» («ульяновского») текста стал также политический дискурс. Декрет ЦИК от 9 мая 1924 г. постановил «в ознаменование места рождения В.И. Ульянова-Ленина переименовать город Симбирск в город Ульяновск и Симбирскую губернию – в губернию Ульяновскую». «Газета “Пролетарский путь” писала: “Осиновый кол в дворянский Симбирск! Да здравствует родина Ильича!” Так начал формироваться новый имидж города – идеологизированный образ родины Ленина» [Качкина 2014: 119–120].

В творчестве писателей и поэтов советской эпохи город окончательно связывается с судьбой исторического персонажа, принимая его имя («Ульяновск – родина Ленина»); происходит восстановление исконных мифологем: «город вечный и священный» (интериоризация древнего значения).

В постперестроечное время Ульяновск пытается осмыслить себя в новом историческом и культурном пространстве. «Симбирский текст» коренным образом меняется. Он заявляет о себе по-разному: «Край – отчина поэтов», «Ульяновск – родина талантов», «Культурная столица Поволжья», «родина колобка», «столица обломовщины», «авиационная столица» и даже – «геопатогенная столица» (что обусловлено разнонаправленностью течения двух рек: Свяги – на север и Волги – на юг).

Для последних двух десятилетий характерно возрождение текстов XIX столетия: «Родина Карамзина», «Родина Гончарова». Именно так воспринимается Симбирск/Ульяновск современной культурной общественностью. Продолжаются активные поиски «симбирского» («ульяновского») текста в новом тысячелетии, встает вопрос: «Кто победит Ленина?», вновь заявляет о себе проблема (не)возвращения старого имени. Город предстает как механизм, «постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопрягаться с настоящим как бы синхронно», по словам Ю.М. Лотмана [Лотман 1996: 283].

Очевидно, что начиная с XVIII века симбирский текст (здесь приведены его наиболее известные варианты) имеет не строго локальное, а общерусское значение и причастен к официальным текстам «высокой» культуры.

Литература

Беспалова Е.К. И.А. Гончаров и симбирские масоны // Русская литература. – 2002. – № 1. – С. 124–135.

Беспалова Е.К., Рыкова Е.К. Симбирский род Тургеневых. – Ульяновск: УлГТУ, 2011.

Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. – М.: Худож. лит., 1980.

Громова Т.А. Образы Симбирска в общероссийских литературных источниках XVIII–XIX веков // Симбирский текст русской культуры: проблемы реконструкции. – Ульяновск: Издатель Качалин Александр Васильевич, 2011. – С. 30–47.

Данченко Е.М., Грачев М.А. Прошлое в преломлении идентичности // Человек в меняющемся мире. Проблемы идентичности и социальной адаптации в истории и современности: методология, методика и практики исследования. Программа и тезисы. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2014. – С. 286–288.

Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя. – М.: Московский рабочий, 1986.

Качкина Т.Б. Ульяновск – Родина Ленина: от идеологического символа к туристскому бренду (к проблеме идентичности места) // VIII Сытинские чтения. Региональная идентичность в историческом и культурном пространстве России: материалы международной научно-практической конференции, посвященной памяти историка С.Л. Сытина. Ульяновск, 25–26 сентября 2014. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2015. Ч. 1. 2014. – С. 118–135.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. – М.: Языки русской культуры, 1996.

Минаев Д.Д. Стихотворения. – Куйбышев: Обл. изд-во, 1947.

Монастырский С.И. Иллюстрированный спутник по Волге. – Казань: Типо-литография Ключникова, 1884.

Оглоблин Н.Н. Сонный город (Из путевых заметок) // Исторический вестник. Т. LXXXVI. 1901. Октябрь. – С. 209–229.

Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.

**РАСТИТЕЛЬНОСТЬ В КУЛЬТУРНОМ ЛАНДШАФТЕ
УЛЬЯНОВСКОЙ ОБЛАСТИ
(НА ПРИМЕРЕ РУССКОГО ТРАДИЦИОННОГО СВАДЕБНОГО
ОБРЯДА И КАЛЕНДАРНЫХ ОБРЯДОВ ВЕСЕННЕ-ЛЕТНЕГО ЦИКЛА)¹**

М.Г. Матлин

Россия, Ульяновск

Рассматриваются роль и место растительности в культурном ландшафте Ульяновской области. На примере русского традиционного свадебного обряда и календарных обрядов весенне-летнего цикла осмысляется влияние ландшафта и его изменений на особенности функционирования растительности в этих обрядах.

Ключевые слова: культурный ландшафт, растительность, свадебное дерево, русская народная свадьба, русские календарные обряды, ритуальная динамика.

The article discusses the role and place of vegetation in the cultural landscape of the Ulyanovsk region. Using the example of the Russian traditional wedding ceremony and calendar rites of the spring-summer cycle, the influence of the landscape and its changes on the functioning of vegetation in these rites is comprehended.

Keywords: cultural landscape, vegetation, wedding tree, Russian folk wedding, Russian calendar rites, ritual dynamics.

Одним из актуальных направлений в изучении культуры, в том числе традиционной культуры, в настоящее время является исследование ее взаимодействия с окружающей природной средой, в результате чего формируется новое образование, называемое культурным ландшафтом.

Существуют разные подходы к его определению и осмыслению. В частности, в коллективной монографии «Культурный ландшафт как объект наследия» он определяется как «результат сотворчества человека и природы», как «целенаправленно и целесообразно формируемый природно-культурный территориальный комплекс, который обладает структурной, морфологической и функциональной целостностью и развивается в конкретных физико-географических и культурно-исторических условиях. Его компоненты образуют определённые характерные сочетания и находятся в определённой взаимосвязи и взаимообусловленности» [Веденин 2004: 13]. Близко к такому определению культурного ландшафта концепция А.А. Ивановой и В.Н. Калуцкова, в которой он понимается как «природно-культурный комплекс, созданный и/или освоенный сообществом людей» [Иванова, Калуцков].

Характеристика и описание культурного ландшафта определенного региона – сложная и трудная процедура. Отдельные ученые предлагают при этом учитывать как внешние, так и внутренние моменты. Так, например, с точки зрения В.М. Щурова, к внешним моментам можно отнести «различия в природном окружении (степь и лес, суровый север и теплый юг, горы и открытое поле); различные исторические обстоятельства (характер миграционных процессов, этническая обособленность одних районов и живые контакты, межэтнические влияния в других); хозяйственный и бытовой уклад (т. е. различия в хозяйственно-культурной типологии)», а к внутренним – «факторы, связанные с творческой деятельностью самих носителей фольклорной культуры» (цит. по: [Путилов 1994: 148]). Уточняя данный подход, Б.Н. Путилов акцентирует внимание на том, что историческая преемственность как один из важнейших факторов определения региона в случае тех из них, которые сформировались на родоплеменной основе, и поздневторичных будет различной. Как подчеркивает ученый, «в новых регионах не просто поддерживались и развивались перенесенные из “метрополии” традиции, но и создавались новые» [Путилов 1994: 150].

При исследовании культурного ландшафта также необходимо учитывать, что функционирование традиционной культуры и ритуалов в пространстве и времени порождало динамические процессы как в традиции, так и в культурном ландшафте. Об этом, в частности, писал П.Г. Богатырев в статье «Магические обряды, действия и верования Закарпатья», отмечая, что «народные обряды, магические действия и их значения непрерывно движутся, изменяются, смешиваются, разрастаются в зависимости либо от социальной среды, либо от характеров отдельных лиц» [Богатырев 2007: 29].

Происходящие изменения ритуалов бывают двух видов: «изменения в их контексте (как результат переноса) и изменения в самих ритуалах (как ответ на изменения в контексте)» [Robert Langer, Dorothea Lüddeckens, Kerstin Radde, Jan Snoek 2006: 1]. При этом контекст не всегда определяет саму динамику – огромную роль играет внутренняя динамика самих ритуалов, значимую роль в которой играет «творчество (креативность) их участников, которые могут вносить изменения» [Robert Langer, Dorothea Lüddeckens, Kerstin Radde, Jan Snoek 2006: 1].

Необходимо также отметить, что такое духовное освоение окружающего мира в традиционной культуре и фольклоре осуществляется при помощи культурных кодов, среди которых важную роль играет растительный, или вегетативный. Особо значим он в календарных обрядах и в традиционной народной свадьбе. Его анализу посвящено много научных исследований [Karapović, Jokić: 2016; Автономов 1902: 244–288; Агапкина 2012:

134–137; Аничков 1903: 120–168; Веселовский 1894; Вуйнович 2013; Гура 2012; Елеонская 1994; Зеленин 1933: 591–629; Зорин 2004; Колосова 2010: 7–30; Минх 1893: 191–192; Потебня 1914: 159–187; Пропп 1995: 67–78; Соколова 1979; Сумцов 1996: 136–143; Толстая 2008: 338–346; Толстой 1986: 39–43; Толстой 1995: 333–340; Чередникова 2012; Швед 2010: 362–369].

В некоторых работах есть попытка проследить связи между типом растительности и своеобразием флористико-географических территорий проживания того или иного этноса. Так, еще А. Автономов полагал, что «народ для своих образов берет в большинстве случаев то, что имеет перед глазами, и то, что его поражает каким-нибудь качеством. Поэтому-то растения, чаще встречающиеся в известной местности, чаще являются там и символами» [Автономов 1902: 286]. Конечно, подобное утверждение не соответствует современному пониманию связи культурных символов и природных объектов, однако важна и значима сама постановка вопроса о необходимости исследовать эти связи.

Важно и то, что в разных регионах России растительный код реализовывался при помощи различных диких и культурных растений. В данном отношении чрезвычайно интересным объектом исследования является культурный ландшафт Ульяновского Поволжья.

Это связано с тем, что данная территория представляет собой лесостепную зону Среднего Поволжья, заселение которой русскими происходило начиная с конца XVII в., в течение XVIII в. и частично XIX в. Переселенцы не только приносили свою культуру в новые места, но и оказывались часто в иных ландшафтных условиях, что порождало адаптационные явления не только в хозяйственной, но и культурной сфере. А в процессе их жизнедеятельности, в результате воздействия на природную среду, происходила трансформация ландшафта (обезлесивание, распахиwanie лугов, появление новых лесных массивов и др.), что также влияло на традиционный свадебный обряд, порождая многообразные его трансформации.

Эти и другие факторы были учтены при проведении исследования роли растительности в культурном ландшафте Ульяновской области (на примере русского традиционного свадебного обряда и календарных обрядов весенне-летнего цикла). Материалом исследования стали записи русских народных календарных и свадебных обрядов, сделанные в 19 районах области (из 21 два района, в которых преимущественно проживают чуваша и татары, не учитывались) из архива НОЦ «Традиционная культура и фольклор Ульяновского Поволжья» им. Д.Н. Садовникова УлГПУ им. И.Н. Ульянова. Эти записи отражают особенности русской традиционной культуры первой трети XX в., а также 1950–1960-х гг. и 1970–2010-х гг.

Их анализ показал, что на территории Ульяновского Поволжья в русском народном свадебном обряде в период от 20-х годов XX в. до начала XXI в. на всех его этапах доминировали три типа растительности – хвойное дерево (сосёнка, ветки сосны), лиственное дерево (берёзка, берёзовая ветка, берёзовый веник), травянистое растение (репейник), в календарных обрядах также – хвойное дерево (сосёнка), лиственное дерево (берёза), травянистое растение (репейник), а также зерновые культуры (рожь) и полевые цветы.

Было также установлено, что нет прямого соответствия типа растительности в обрядах и ландшафтах района. К тому же особенности ландшафта сел, расположенных в одной и той же зоне, могут отличаться. Например, берёзка зафиксирована в свадебном обряде сел, расположенных в лесостепной зоне. Однако часть из них (сёла Апалиха, Волостниковка и посёлок Безречный Майнского района, Бестужевка Кузоватовского района) окружены обширными полями и лугами и отстоят на достаточно большом расстоянии от ближайших лесов. В других же леса располагаются сравнительно недалеко от сел. Это – лиственные (дуб, береза), как, например, с. Малая Борла, Озерки Кузоватовского района и Большая Борла Теренгульского района, или смешанные (хвойные и лиственные деревья), как, например, сёла Новиковка и Красная Река Старомайнского района.

Соседние населённые пункты одного района также могут отличаться типом используемого свадебного дерева. Например, в Сурском районе сёла Студенец и Араповка расположены рядом друг с другом (на расстоянии примерно 8 км), но в с. Студенец в свадьбе функционирует берёзка, а в с. Араповка – репей.

Два и более типов растительности могут встречаться в свадебном обряде и одного села. Например, в с. Заречное Барышского района в свадьбе одновременно функционировали репей и сосёнка.

Сохранение типа растительности, используемого в свадьбе, или применение двух и более типов может быть прямо связано с изменениями ландшафта, обусловлено вырубкой лесов, сменой типа леса (хвойный сменялся лиственным), а также выращиванием новых лесов. Оба эти процесса с разной степенью интенсивности существовали уже в XIX в.

Так, например, в с. Водорацк Барышского района использовались два типа растительности – берёзка и репей. Сравнение карт середины XIX в. и середины XX в. показывает, что расстояние от села до леса увеличилось, что, вероятно, и обусловило использование репья в качестве свадебного дерева.

Использование нескольких типов растительности в свадьбе одного села могло быть связано и с другими факторами, в частности с расстоя-

нием до леса; с сезонными особенностями (летом – сосёнка, зимой – репей; летом – берёзка, зимой – сосёнка).

В целом установлено, что в свадебном обряде на территории Ульяновской области березка в качестве свадебного деревца функционировала в 17 селах 9 районов, сосенка – в 31 селе 9 районов, репей – в 63 селах 12 районов. В семи районах зафиксировано наличие в разных селах всех трех типов растительности, в трех – 2 типа и в четырех – только один.

Установлено также, что в некоторых районах Ульяновской области функционирование отдельных типов растительности концентрируется в небольших локусах. Так, например, берёзка в свадьбе в основном сосредоточена в пяти небольших локусах, в которых располагаются 12 из 16 сел, отстоящие друг от друга на небольшом расстоянии: с. Водорацк, Силаевка – Барышский район; с. Валгуссы, Большое Шуватово – Инзенский район; с. Озерки, Малая Борла – Кузоватовский район и с. Большая Борла – Теренгульский район; с. Безречный, Апалиха, Волостниковка – Майнский район; с. Новиковка, Красная Река – Старомайнский район.

Причинами такой концентрации могли стать, с одной стороны, история заселения (например, с. Малая Борла возникло как выселки из с. Большая Борла), а с другой – устойчивые брачные связи между селами.

С особенностями ландшафта и его изменениями также связано функционирование растительности в календарной обрядности весенне-летнего цикла (Семика, Троица, Проводы весны).

Особенности ландшафта могли привести, например, к изменению в таком важнейшем компоненте ритуала Семика, как завивание венков и гадание по ним. Например, в случае отсутствия в селе рек или других водоемов в одних селах гаданий на венках не было; в других венки бросали в колодец, определяя по венку – выйдешь замуж или умрешь? или – какой будет муж: пьяница или нет?; в третьих венки бросали за околицу, гада об урожае.

Если рядом с селом отсутствовал лес, то в одних селах венки завивали на траве, в других – на ржи, в третьем – на любом дереве или даже кустарнике, которые росли в селе.

В некоторых селах выбор места проведения ритуала мог быть обусловлен особенностями его расположения, распределением ритуальных действий по разным локусам. Например, в с. Чумакино Инзенского района часть села ходила на гору к березкам, другая часть – в луга; в с. Приволье Кузоватовского района завивали березку в овраге, рядом с селом, так как они росли только там; в с. Старое Томышево Новоспасского района венки завивали на горе, а яичницу ели в саду.

В Семике, Троице и на Проводы весны, хотя и преобладала березка в качестве ритуального деревца, также могли использовать и другие типы растительности – сосёнка и репей. В некоторых селах могли использоваться два деревца. Например, в с. Юлово Инзенского района это были берёзка и сосёнка.

Зафиксированы разные типы взаимодействия свадебной и календарной растительности: *полное совпадение* (в с. Апалиха Майнского района Ульяновской области на свадьбе и на проводах весны носили украшенную березку), *частичное совпадение* (в с. Силаевка Барышского района Ульяновской области на свадьбе носили березку, сосёнку и репей, а на проводах весны – украшенную березку), *несовпадение* (в с. Тагай Майнского района Ульяновской области на свадьбе носили репей, а на проводах весны – березку).

Таким образом, проведенное исследование показало, что растительность играла важную роль в формировании культурного ландшафта русских сел, но в то же время изменения природной среды, вызванные деятельностью человека, также меняли и его.

Примечание

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, регистрационный номер проекта 34.6993.2017/БЧ.

Литература

Karanović Z., Jokić J. Plants and herbs in traditional serbian culture: Handbook of folk botany. – Belgrade: Serbian folklorist association, University library „Svetozar Marković”, 2016.

Robert Langer, Dorothea Lüdeckens, Kerstin Radde, Jan Snoek. Transfer of ritual // Journal of Ritual Studies. – 2006. – № 20 (1). – P. 1–10.

Автономов Я.А. Символика растений в великорусских песнях // Журнал Министерства народного просвещения. – 1902. – СССРV. – Ноябрь. – С. 46–101; 1902. – СССРXXXIV. – Декабрь. – С. 244–288.

Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. – М.: Индрик, 2002.

Аничков Е.В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Ч. 1. От обряда к песне. – СПб.: тип. Имп. АН, 1903.

Богатырев П.Г. Народная культура славян / Сост. Е.С. Новик, Б.С. Долгин; Под ред. Е.С. Новик. – М.: ОГИ, 2007.

Веденин Ю.А., Кулешова М.Е. Культурные ландшафты как категория наследия // Культурный ландшафт как объект наследия / Под ред. Ю.А. Веденина, М.Е. Кулешовой. – М.: Институт Наследия; СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 13–36.

Веселовский А.Н. Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности // Журнал Министерства народного просвещения. – 1894. – ССХСІ. – Февраль. – С. 287–318.

Вуйнович Т. Функции и значения растений в свадебных песнях из сборника Вука Караджича // Традиционная культура. – 2013. – № 4. – С. 110–119.

Гура А.В. Брак и свадьба в славянской народной культуре: Семантика и символика. – М.: Индрик, 2012.

Елеонская Е.Н. Крещение и похороны кукушки в Тульской и Калужской губерниях // Сказка, заговор и колдовство в России. Сб. трудов. – М.: Индрик, 1994. – С. 179–187.

Зеленин Д.К. Тотемический культ деревьев у русских и у белорусов // Известия Академии Наук СССР. Отд. общ. наук. – 1933. – № 6. – С. 591–629.

Зорин Н.В. Русский свадебный ритуал. – М.: Наука, 2004.

Иванова А., Калуцков В. Концепция культурного ландшафта в исследовании и репрезентации фольклора. URL: <http://www.dvinaland.ru/culture/site/Publications/EoC/EoC2006-2/2.pdf> (дата обращения: 06.08.2018).

Колосова В.А. Славянская этноботаника: Очерк истории // Этноботаника: растения в языке и культуре / Отв. ред. В.Б. Колосова, А.Б. Ипполитова. – СПб.: Наука, 2010. – С. 17–30.

Минх А.Н. Репей в народных обрядах и песнях // Этнографическое обозрение. – 1893. – № 2. – С. 191–192.

Потебня А.А. О купальских огнях и сродных с ними представлениях // Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Изд. 2-е. – Харьков: Изд. М.В. Потебня, 1914. – С. 159–187.

Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. – СПб.: Изд-во «Азбука»; изд. центр «Тerra», 1995.

Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – СПб.: Наука, 1994.

Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов, XIX – начало XX в. – М.: Наука, 1979.

Сумцов Н.Ф. Символика славянских обрядов: Избранные труды. – М.: Изд. фирма «Восточная литература», 1996.

Толстая С.М. Коды культуры и культурные концепты // Толстая С.М. Пространство слова: Лексическая семантика в общеславянской перспективе. – М.: Индрик, 2008. – С. 333–337.

Толстой Н.И. Невестка стала в поле тополем // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне / Отв. ред. Н.И. Толстой. – М.: Наука, 1986. – С. 39–43.

Толстой Н.И. «Мужские» и «женские» деревья и дни в славянских народных представлениях // Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М.: Индрик, 1995. – С. 333–340.

Чередникова М.П. Семик // Традиционная культура Ульяновского Присурья: этнодиалектный словарь: в 2 т. / Отв. ред.: д-р ист. наук И.А. Морозов, д-р филол. наук М.П. Чередникова. – М.: Индрик, 2012. – Т. 2. – М–Я. – С. 500–503.

Швед И.А. Образ ели в белорусской фольклорной картине мира (в общеславянском контексте) // Этноботаника: растения в языке и культуре / Отв. ред. В.Б. Колосова, А.Б. Ипполитова. – СПб.: Наука, 2010. – С. 362–369.

**«ВОЛЖСКИЙ ТЕКСТ» А.Н. ОСТРОВСКОГО:
ТРАВЕЛОГИ И ДРАМАТУРГИЯ**

О.Н. Купцова
Россия, Москва

Рассматривается «волжский текст» А.Н. Островского, параллельно возникавший в его травелогах и драматургии. Основой волжских травелогов, в которых Островский выступил как историк, этнограф, фольклорист, лексикограф, стала фактографичность, научность, объективность. В цикле волжских пьес создавалось художественное пространство «сборных городов» с искусственными названиями, географически и историографически репрезентировавших «всю Россию».

Ключевые слова: А.Н. Островский, травелог, драматургия, Волга.

The article deals with the A.N. Ostrovsky's so called «Volga text», arising in his travelogues and dramaturgy in parallel. The factographic, scientific objectivity could be considered as the basis of the Volga travelogues, where Ostrovsky acted as a historian, ethnographer, folklorist. The art space of «prefabricated cities» with artificial names that geographically and historiographically represented «all of Russia» was created in the cycle of the Volga plays.

Keywords: A.N. Ostrovsky, travelogue, dramaturgy, Volga.

Художественная карта Островского-драматурга состоит из двух неравных частей: подробного описания Москвы (с точными адресами) и обобщенного «волжского текста». Москва для Островского – центр, столичный город, единственный и уникальный. Верхняя Волга, ставшая «волжским текстом», – фокусная точка, создающая образ всей провинциальной России.

В драматургии Островского волжские города с искусственными и прецедентными названиями (уездный Калинов и губернский Бряхимов) представляют полувывмышленное (сборное, суммированное) геопозитическое пространство, которое создано вокруг реальной Волги – крупнейшей реки европейской части Российской империи. В художественной же картографии драматурга Волга – мифологический предел, граница, за которой (в заречье, в Заволжье) как будто и жизнь иная, нездешняя: то ли райская, то ли адская¹.

Еще до возникновения волжского цикла пьес, а также параллельно с ним создавались волжские травелоги Островского как цельные путевые записки и как фрагменты дневниковых записей и писем. В них драматург проявил себя как историк, географ, фольклорист, лексикограф, этнограф.

Интерес к географии и географической литературе, по-видимому, возник у Островского рано и одновременно с интересом к театру². Ю.В. Ле-

бедев отмечает, что путевые записки Островского указывают на его знакомство с трудами московской географической школы, развивавшейся под влиянием известного профессора Московского университета натурфилолога, шеллингианца М.Г. Павлова [Лебедев 2012: 140].

Выбор именно волжского бассейна (как ареала нестоличного, провинциального художественного мира Островского) определен, вероятно, не в последнюю очередь, родиной предков драматурга (Кострома). Первое восьмидневное путешествие двадцатидвухлетнего Островского состоялось в августе 1845 г., когда через Богородск, Покров, Владимир, Вязники, Красный он приехал на Волгу, в Нижний Новгород. В дневниковых записях этого времени (почти все недолгие попытки вести ежедневные записи у Островского связаны с путешествиями) заметно внимание к структуре и топографии города, дан подробный план прогулки по Нижнему (начиная от ярмарки, с заокской стороны) [Островский 1978: 348–350].

В апреле 1848 г. Островский впервые отправляется в только что приобретенную отцом усадьбу Щельково (недалеко от Кинешмы) с заездом в Ярославль и Кострому. В путевых записях этого путешествия он фиксирует смену ландшафтов, местоположение сел и городов, общее от них впечатление, тип внешности жителей.

На протяжении следующих почти четырех десятилетий драматург практически ежегодно летом переезжает из Москвы в Щельково (и обратно) через Волгу и волжские города.

Весной – летом 1856 г. Островский принимает участие в литературной экспедиции от Морского министерства, в которой ему достаются верхняя Волги (от истоков до Нижнего Новгорода). Островский начинает обследование верхневолжских городов и сел с Твери (19 апреля – 9 мая); далее следуют села Городня (3 мая) и Медное (10 мая); Торжок (11–16 мая); села и почтовые станции на пути к озеру Селигер: Рудниково, Кузнечиково, Качаново, Жилино, Крапивна (16–17 мая); Осташков и окрестности (17–29 мая): исток Волги (23 мая), Нилова пустынь (27 мая); деревни Бочарово (с ночевкой) и Бахмутово; Ржев (30 мая – 9 июня); Зубцов (9–10 июня); Старица (10 июня); Тверь (11–13 июня). После возвращения в Москву и пятидневного московского пребывания Островский снова приезжает в Тверь (18–30 июня), через Корчеву (30 июня) и Кимры (1–3 июля) добирается до Калязина (3 июля) [Островский 1978: 322–348; 360–374]. 7 июля драматург собирался покинуть Калязин, но в результате несчастного случая получил перелом ноги и вынужден был остаться в этом городе на два месяца.

Учитывая последнее обстоятельство, в апреле следующего года Морское министерство снова отпустило Островскому средства на продолжение экспедиции [Коган 1953: 82]. В первых числах мая 1857 г. Островский выехал в Ярославль (совместно с композитором К.П. Вильбоа, собиравшим народные песни). Затем после непродолжительной передышки в Щель-

кове драматург посетил в июле Углич, Рыбинск, Романово-Борисоглебск и снова Ярославль. На этом литературная экспедиция завершилась.

Через восемь лет во второй половине мая 1865 г. Островский вместе с братом Михаилом и актером И.Ф. Горбуновым осуществил путешествие на пароходе от Нижнего Новгорода до Саратова и обратно (то есть именно по той средней части Волги, которая не была охвачена экспедицией 1856–1857 гг. ни Островским, ни Писемским, исследовавшим тогда низовья и дельту реки). Такова краткая хроника волжских путешествий, питавших творчество драматурга на протяжении всей его жизни.

Главный волжский травелог Островского, цикл очерков «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода», был задуман и частично осуществлен по заказу Морского министерства как итог литературной экспедиции, растянувшейся на два лета. В предписании, полученном Островским в марте 1856 г. от морского министра адмирала Ф.П. Врангеля, указывалось, что в целях изучения прибрежных жителей ему следует обратить внимание на их жилища, промыслы, суда и судовые приспособления (с точным обозначением названий частей и по возможности с изображением), на их физический вид, привычки, нравы, обычаи, локальные особенности («как в нравственном, так и в промышленном отношении»), речь, пословицы, поговорки и пр. [Островский 1978: 631].

Островский подошел к экспедиционному заданию, как всегда, ответственно (тщательность и скрупулезность – свойства его личности). Еще до начала поездки он начал собирать сведения в уже опубликованных книгах и статьях, а в самой экспедиции получал их от официальных лиц, в губернских статистических комитетах, у добровольных помощников (чиновников, учителей, врачей, священников, купцов, мещан и крестьян). Островский обращался за консультациями к местным любителям старины и краеведам: костромскому литератору П.И. Андроникову³, ярославцу Н.Н. Клирикову⁴, жителю Рыбинска Г.Г. Голубенцову⁵, угличанину И.Ф. Шестакову, собирателю древних рукописей из Торжка Е.М. Елизарову⁶ и др. С некоторыми из них он был знаком или находился в переписке еще до поездки. Высокая плотность встреч, знакомств, событий позволила накопить за короткое время обширный и разнообразный фактический материал. Но лишь малая его доля нашла отражение в первых четырех очерках «Путешествия по Волге» («Тверь», «Весенний караван», «Село Городня», «Дорога к истокам Волги от Твери до Осташкова»), напечатанных во втором номере «Морского сборника» за 1859 г.

Публикация обрывалась на Осташкове. Обещанное читателям продолжение (в частности, отдельная статья по наречиям Тверской губернии) так и не состоялось. Главной причиной отказа Островского от дальнейшего сотрудничества в «Морском сборнике», как считается, стал редакторский призыв председателя Морского ученого комитета адмирала М.Ф. Рейнеке.

По свидетельству С.В. Максимова, из рукописи, в первую очередь, были исключены те места, в которых Островский делился личными впечатлениями [Лебедев 2012: 140]. Островский не продолжил позже публикацию путевых записок в других журналах и не собрал их в отдельное издание, как другие участники литературной экспедиции – С.В. Максимов и А.Ф. Писемский⁷. Завершить начатый цикл географических очерков Островскому не позволила работа над драматургией (в частности, над пьесами волжского цикла), которая именно с этого времени становится для него основной.

Окончательные выводы о «Путешествии по Волге» без серьезной архивной работы делать рано, но можно наметить контур проблем, выявить некоторые литературные связи.

Для «Путешествия по Волге» характерна установка на фактическую точность и объективность: в очерках сочетаются реферативность (использованная литература частично реконструируется по сноскам), полевые экспедиционные записи (рассказы, свидетельства местных жителей) и авторские наблюдения⁸. Заслуживает внимания чередование строгости (иногда даже сухости) изложения и оставшихся, несмотря на правку редакции «Морского сборника», художественных включений: пейзажей, жанровых зарисовок, живых диалогов, развернутых метафор. Важна и постоянная смена авторской оптики: от панорам – к взглядыванию в детали. Островский конкретен в описаниях, внимателен к мельчайшим различиям быта, речи, внешнего вида, уклада и обычаев каждой местности, например соседних сел.

По составу личной библиотеки драматурга можно восстановить (хоть и не полностью) круг его чтения, связанный с географией и историей земель, входящих в бассейн Волги⁹. Книжное собрание Островского демонстрирует разнообразие источников (исторических, статистических, географических, этнографических, литературных). Наибольший интерес для нашей темы представляют книги, которые содержат пометы драматурга: к ним относятся исторические исследования В.А. Борисова «Описание города Шуи и его окрестностей, с приложениями старинных актов» (М., 1851) и «Старинные акты, служащие преимущественно дополнением к описанию г. Шуи и его окрестностей. Собраны В.А. Борисовым» (изд. М.Я. Гарелина, 1853); М.И. Гомилевского «Описание города Рыбинска, составленное попечением Рыбинского градского главы, почетного гражданина Федора Тюменева, и изданное на его иждивении при статистическом отделении Совета Министерства внутренних дел» (СПб., 1837)¹⁰; Ф. Кисселя «История города Углича» (Ярославль, 1844); кн. А.Д. Козловского «Взгляд на историю Костромы» (М., 1840); М.С. Рыбушкина «Краткая история Казани» (Ч. 1–2. Казань, 1848–1849). Все эти издания вышли до путешествия Островского и могут быть рассмотрены как подготовительная основа путевых записок.

Некоторые генетические связи «Путешествия по Волге» (по крайней мере отдельных его частей) обнаруживаются в метафорах внутри текста, восходящих к литературным предшественникам. Так, в очерке «Тверь» Островский пишет: «Особенная чистота главных улиц приметна даже и для приезжих из столиц. По всему видно, что Тверь играла роль коридора между Петербургом и Москвой, который беспрестанно мели и чистили и, по привычке и памяти, метут и чистят до сих пор» [Островский 1978: 325]. В том же абзаце Островский вспоминает, что, по словам Пушкина, Тверь славилась макаронами, и цитирует пушкинское четверостишие «У Гальяни иль Кольони...». В этом ряду ироническое обозначение Твери как «коридора» между двумя столицами вместе с другими отсылками к Пушкину вызывает в памяти известное определение из «Романа в письмах» («... Петербург прихожая, Москва девичья, деревня же наш кабинет. Порядочный человек по необходимости проходит через переднюю и редко заглядывает в девичью, а сидит у себя в своем кабинете» [Пушкин 1948: 52]). Совпадающие начальные географические пункты пути (Тверь, Городня, Медное, Торжок) хоть и по касательной, но почти неизбежно выводят на радищевскую и пушкинскую традицию «путешествий» как на литературную точку отсчета, о чем и напоминает Островский. Однако его отношение (как, впрочем, и немалой части литераторов «поколения сороковых») к данной линии русских травелогов складывалось непросто по нескольким параметрам (в частности, по определению места и роли Москвы и Петербурга в российской геопоэтике, пониманию «провинции» и «провинциального» и мн. др.). Проблема эта по своей значимости заслуживает отдельного исследования.

Хотя Островский старался следовать обширному списку предписаний Морского министерства, «Путешествие по Волге», конечно, выявило круг его личных пристрастий. И, возможно, на первом месте здесь можно назвать рыбную ловлю – увлечение драматурга, которому он не изменил до самого конца жизни. Именно в этой области Островский проявил предельную скрупулезность. Обратим внимание, например, на важность для него исправления незначительной ошибки С.Т. Аксакова в книге «Рассказы и воспоминания охотников о разных охотах», связанной с неточностью употребления названий некоторых рыболовных «снарядов» в разных губерниях [Островский 1978: 337].

В очерках Островского в изобилии представлены лингвистические наблюдения: от целого словаря диалектных слов (с обязательным разъяснением значений) до жанровых сцен (например, анекдот об отце-лоцмане и сыне-коноводе в главе «Городня»). К этой же лингвистической группе можно добавить и подробное перечисление названий деревень, сел, средних и малых рек (притоков Волги), отдельных частей городов, а также поговорок и присказки о различных местностях, городах и горожанам¹¹. По

путевым запискам видно, что Островский обладал этнографической зоркостью и памятью, позже еще обострившимися в связи с постоянной театральной практикой: внешний вид местных жителей (рост, телосложение, стать, пластика), особенности лиц, одежды, поведения даются им детализированно, со знанием дела, часто в сравнении¹². Значительную часть в «Путешествии по Волге» занимают поездки в святые места, посещения монастырей и храмов, встречи со священнослужителями, местные религиозные праздники. Этот пласт описания не входил в перечень приоритетных сведений для Морского министерства и был добавлен Островским самостоятельно.

Накопленные Островским в волжских путешествиях впечатления и собранные им факты несомненно отразились в его драматургии на всех уровнях: от общего конструирования целостного художественного мира до поэтики отдельных пьес. Однако «волжский текст» в драматургии выглядит принципиально иным, чем в травелогах. Главное различие – в степени реальности-условности, конкретности-обобщения и способах их передачи.

Ограничимся лишь одним (и достаточно узким примером), а именно именованием вымышленных волжских городов Островского.

Каждый из двух волжских городов Островского стал местом действия двух его пьес – своего рода диалогий: уездный Калинов – драмы «Гроза» и комедии «Горячее сердце», губернский Бряхимов – драмы «Бесприданница» и комедии «Красавец-мужчина». «Сборные» города получили узнаваемые черты всех верхневолжских городов (неслучайно за право считаться прототипами Бряхимова и Калинова боролись губернские Ярославль, Кострома, Нижний Новгород и уездные Кинешма, Юрьевец, Рыбинск¹³): высокий берег с видом на заволжскую, луговую сторону, бульвар-набережная с беседкой, общественный сад над Волгой. Литературные волжские города Островского стоят на высоком месте («на горах»), заречье представляет низкий берег. В то же время текущая река, на которой кипит жизнь, противопоставлена застывшему миру городов.

Условная обобщенность волжских городов впрямую связана как с геоэтической, так и историософской позицией Островского. Его поиски места и времени формирования русской государственности и национального характера переместились из Москвы на волжские берега. «Замоскворецкая Азия» сменилась волжской «вечной Азией», еще более очевидной и исторически обоснованной. Азиатская составляющая волжского мира была спрятана драматургом, но не слишком глубоко (шифр здесь одновременно и ключ), в частности, в его топонимах.

Так, Бряхимов Островского – прецедентное название, имеющее реальный исторический прототип. Бряхимов (Ибрахим) – средневековый город XI–XII вв., возможно, столица Волжской Булгарии, в 1164 г. сожженный войсками князя Андрея Боголюбского. Раскопками Волжской Булгарии во

времена Островского занимались казанские археологи (не исключено, что особое внимание драматурга к этому историческому городу было связано с интересами его младшего брата Андрея Николаевича¹⁴). По одной из тогдашних версий, Брюхимов находился на Каме, недалеко от места впадения в Волгу. Перенос местоположения литературного Брюхимова (значительно выше по течению Волги) объясняется, возможно, наблюдением кн. А.Д. Козловского, отмеченным драматургом: «По достоверным историческим сведениям найдено, что Великий князь Юрий (Георгий) Владимирович, сын Великого Владимира Мономаха, не имевший достаточных сил к удержанию за собою престола Киевского, оставя южные страны, удалился в северные пределы России и основал там независимое владение Суздальское; построив в оном многие города, населил их болгарами, мордвою и венграми» (курсив дан на месте отчеркивания на полях А.Н. Островским. – О.К.)...» [Козловский 1840: 5–6]. Эти суздальские болгары (булгары), по-видимому, и натолкнули драматурга на мысль позаимствовать имя исторической столицы волжских булгар для губернского города, якобы существующего, в районе Ярославля – Костромы. Название Брюхимов, таким образом, отсылало к глубокой истории: нынешняя жизнь в этом городе обретала древние корни. Динамичность современности (внешняя европеизация) не в меньшей степени, чем в уездных городах Островского, вступала в Брюхимове в конфликтное противоречие с традицией (причем с традицией азиатской). Важно, что приметы технического прогресса и коренных изменений жизни в Брюхимове связаны не с городским странством, но с рекой (пароходство как знак европейской цивилизации).

Уездные города у Островского имеют общий для всех, но другой, как кажется на первый взгляд, чем у губернского Брюхимова, код именования – растительный. Их названия можно представить как антитезу, где Черёмухин («Не в свои сани не садись») представляет идиллическое, «счастливое» пространство¹⁵, а волжский Калинов – пространство внутренне конфликтное, драматическое, место «горького житья», разрушающее идиллию. Калинов Островского – по своим характеристикам сонный, статичный город, с почти неструктурированным, аморфным пространством, порождающий небывальщины и в сновидениях, и в «реальных» рассказах персонажей. Название Калинов обычно связывают со славянским фольклором: песнями, сказками, былинами, в которых «горькая ягода» калина рифмуется с горькой судьбой девушки или женщины. Этот ряд богат на примеры и достаточно хорошо изучен.

Однако напрашивается и другая ассоциация – Калинов/Калинов мост, соединяющий этот и «тот» мир в былинах и волшебных сказках¹⁶, место, где былинные богатыри бьются со злой силой (татарами, врагами). Калинов мост – застава, граница между христианским и нехристианским миром.

Один из возможных прототипов Калинова – уездный город Кинешма. В именном указателе комментариев П.А. Бессонова к «Песням Киреевского» упоминается местность, встречающаяся в былинах об Илье Муромце: «Илья, в одну поездку из Муромца, спасает Кидиш или Кидаш от осевших врагов (вып. 1, стр. 79, 82, песня из Арханг. губ.; в других песнях здесь вставлен Краков или смешана Кинешма...)» (в экземпляре из личной библиотеки абзац отчеркнут Островским. – *О.К.*) [Песни 1844: СХVIII]. Кидиш или Кидаш (а также Кидишь, Кидошь, Китиж, Покидошь) – варианты названий града Китежа (на озере Светлояр/Светлояре), спутанного по созвучию с Кинешмой [Песни 1844: СХХХVI. Ст. 174]. Линия же Ильи Муромца связана с именем татарина Кáлины (Кáлина) как противника русского богатыря, и эти строки также отчеркнуты Островским¹⁷.

Калинов-Кинешма становится своего рода анти-Китежем, а соотносённое с Кáliном и татаро-монгольским нашествием название города приобретает «татарский» (азиатский) смысл. Таким образом, Бряхимов и Калинов у Островского составляют родственную по смыслу пару городов, глубоко и внутренне азиатских по сути.

«Замоскворецкой Азии» противопоставлена Москва «на другом берегу». Волжской Азии, представляющей всю провинциальную Россию, опять же Москва. И в этом смысле заметное отсутствие Петербурга в художественной картографии Островского, по-видимому, нужно рассматривать как осознанный минус-прием драматурга. «Несуществующий» Петербург (город-призрак, город-фантом, попытка стать Европой) почти не влияет на общий ход российской жизни и на «азиатскую» однородность российского пространства.

«Волжский текст» Островского в травелогах и драматургии создавался с помощью двух разнонаправленных писательских стратегий. В путевых записках автор занимал позицию живого (реагирующего и чувствующего), но стремящегося к объективности наблюдателя. Модель «экспедиции», то есть условий, в которых путешественник находится в положении собирающего, изучающего, фиксирующего, классифицирующего, оставалась для Островского главной в его травелогах. В драматургии же путь создания геопоэтических образов иной: суммирующий, обобщенный, гротескно (преувеличенно) сдвинутый, сознательно и намеренно отражающий субъективную позицию писателя (как один из способов включения авторской оценки в объективный мир драмы).

Примечания

¹ Зауральская часть, Сибирь редко упоминается в пьесах Островского и в основном как место ссылки («Пучина») или дальней поездки с поручением, тоже своего рода ссылки («Гроза»).

²В личной библиотеке Островского имелось значительное количество путевых записок. В частности, сохранился конволют из статей журнала «Библиотека для чтения» (с 1834-го по 1839 г.), в котором среди прочего собраны тексты А.Н. Муравьева «Остров Валаам», К.И. Арсеньева «Путевые записки. Ямбург. Нарва. Гдов. Псков. Изборск. Печоры. Псковская губерния. Рига. Ливония», О.И. Сенковского «Аму-Дарья». Конволют косвенно указывает на знакомство Островского с жанром географического очерка еще до поступления в университет в 1840 г.

³Павел Иванович Андроников – собиратель фольклора Костромской губернии, снабжавший Островского историческими, фольклорными и этнографическими материалами. Подарил драматургу свою статью 1853 г. «Свадебные обычаи и песни в селе Костенева». В 1850-е гг. редактор неофициальной части «Костромских губернских ведомостей». «Вы обещали сообщить мне историю городов и некоторых сел (Совдога, Решма, Городец и другие)», – писал ему Островский 16 октября 1857 г. [Островский 1979: 98].

⁴Клириков Николай Николаевич (1819–1895) – действительный член ярославского Губернского статистического комитета. В письме к Островскому от 1 октября 1857 г. он сообщал, что выслал «копию с угличской бумаги о рыбе и три вида церквей...» [Островский 1979: 100].

⁵От Григория Григорьевича Голубенцова Островский получил рукопись статьи «Описание работы класса людей, находящихся ежегодно в городе Рыбинске в навигационное время» (датирована 5 сентября 1857 г.). Н.Н. Клириков собирался печатать эту статью Голубенцова в ярославских «Губернских ведомостях» [Островский 1979: 99–100].

⁶Купец Ефрем Матвеевич Елизаров – собиратель древних рукописей в Торжке. «У него я видел между прочим “Описание г. Торжку, учиненное по указу царя Михаила Федоровича в 1625 году”» [Островский 1978: 341].

⁷Свод экспедиционного материала (как подготовительной основы завершенных, а также задуманных, но не написанных очерков) до сих пор полностью не опубликован. «Путешествие по Волге» в 12-томном собрании сочинений Островского 1970-х гг. переиздано по тексту «Морского сборника» без подробного текстологического сравнения с авторскими вариантами, хранящимися в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.

⁸Островский подчеркивал, что его главным делом «было добросовестное собирание фактов; что же касается до выводов <...>, то я им, как личным соображениям, не придаю большой важности...» [Островский 1978: 323].

⁹Среди путеводителей, изданий по истории русских городов отметим следующие книги: 1) Н.-в Ф. [Никольский Ф.Я.] Путеводитель по Ярославской губернии, составленный под ред. А.П. Бутурлина. Ярославль, 1859. 2) Островский П.Ф. Исторические записки о Костроме и ее святыне, благочестно-чтимой в императорском доме Романовых. Кострома, 1864. Книга написана дядей Островского, протоиереем костромского собора. 3) Преображенский В.А. Описание Тверской губ. в сельскохозяйственном отношении. СПб., 1854. На книгу Преображенского Островский неоднократно ссылался в «Путешествии по Волге». С автором драматург познакомился в Твери 30 апреля 1856 г. К сожалению, экземпляр, которым пользовался Островский, утрачен. В шельфовской библиотеке хранились также памятные книжки различных губерний, среди которых «Памятная книжка по отчету за 1844 год по Тверской губернии» (Тверь, [1845]).

¹⁰ В каталоге личной библиотеки Островского книга ошибочно указана под другим авторством – Ф. Тюменева и не отмечены множественные пометы драматурга [Библиотека 1963: 126]. На заднем форзаце книги рукой Островского составлен карандашный список людей, с которыми он предположительно встречался или собирался встретиться в Рыбинске.

¹¹ Так, на нижегородской ярмарке Островский обратил особое внимание на разнообразие торгующих народов: «Опрятные немцы. Русские. Татары. Персияне» [Островский 1978: 328]. А в личном экземпляре книги С.В. Максимова «Лесная глушь» драматург подчеркнул ряд географических присказок: «Ярославль городок – Москвы уголок»; «моя Кострома – веселая сторона»; Сибирь, «где бабы бьют собором коромыслами, а золота да серебра на ста возах во сто лет не перетаскаешь»; «Архангельск город – всему морю ворот»; «... с романовцем барана в зыбке закачал, толоком Волгу прудил...»; «... чухломской рукоусой рукавицы ищет, а рукавицы за поясом» [Максимов 1871: 126–128].

¹² В дневнике 1885 г. Островский отмечал для памяти: «Для театра: от всех иногородних фотографов собрать фотографии видов и типов» [Островский 1978: 429].

¹³ И не только верхневолжские. О Торжке Островский пишет в дневнике 1856 г. как о городе, в обычаях и костюме жителей которого есть отличия от других городов. Но именно этот особый уклад жизни с «совершенной свободой» девушек, обычаем умыкания невест и строгими правилами поведения для замужних женщин, которые «постоянно сидят дома», стал приметой Калинова в «Грозе» [Островский 1978: 344–345]. Кроме того, в уездном Калинове есть «антик», механик-самоучка Кулигин, вызывающий ассоциацию с И.П. Кулибиным, жившим почти на столетие раньше в губернском Нижнем Новгороде.

¹⁴ Андрей Николаевич Островский – библиофил, археолог-любитель, с 1877 г. почетный член и заведующий библиотекой Общества истории, археологии и этнографии при Казанском университете.

¹⁵ В «Пучине» упоминается также «калиновского городничества малиновский купец» – еще одна растительная антитеза и в данном контексте алогизм. «Аркадийные» топонимы во множестве вариантов – Малиновец, Малинники, Малиновка и пр. – встречаются в предшествующей и последующей литературной традиции.

¹⁶ В частности, Калинов мост фигурирует в пьесе Екатерины II «Храбрый и смелый витязь Ахридеич», с которой Островский был знаком. Феерия (первоначально имевшая название «Иван-царевич») была написана по мотивам русских волшебных сказок и быллин: «Тем государством владеет Царь-Девница, только не без труда тебе пройти будет, потому что к тому государству есть мост Калиновой, и чрез тот мост не пропускает ни конного, ни пешего змей двенадцатиглавной, который живет под тем Калиновым мостом, а ежели кому удастся того змея убить и чрез мост пройти в государство Царь-Девницы, то за того Царь-Девница выдет замуж...» [Российский феатр 1788: 140–141]. В неоконченной феерии самого Островского «Иван-Царевич» есть также персонаж Калин-Гирей, связывающий славянскую и восточную (татарскую) линии сказки.

¹⁷ «Полонил в Большой Орде у Тугарина Змеевича и привез во Владимир вороного коня: III, стр. 4,5, ст. 19–21, 39–41. – В послах к Татарам: I, стр. 74, 75, ст. 27 и дал. – В битве с татарами за Киев; с Мамаем: I, стр. 62, 63, ст. 169–191; с Калиною (курсив здесь и далее мой. – О.К.): I, стр. 68, 70, ст. 67–70, 142–149; с Калином: I, стр. 70–76, № 3; с Батыем: IV, стр. 43–46, ст. 146–263» [Песни 1844: CXXXVI. Ст. 36]].

Литература

- Библиотека А.Н. Островского. Описание. – Л.: Изд-во АН СССР, 1963.
- Российский театр, или Полное собрание всех российских театральных сочинений. Ч. XIX. – СПб.: Акад. наук, 1788.
- Коган Л.Р. Летопись жизни и творчества А.Н. Островского. – М.: Государственное издательство культурно-просветительной литературы, 1953.
- Козловский А.Д. Взгляд на историю Костромы. – М.: Тип. Н. Степанова, 1840.
- Лебедев Ю.В. Дневники, путевые заметки Островского // А.Н. Островский. Энциклопедия. – Кострома: Костромаиздат; Шуя: Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. – С. 139–141.
- Максимов С.В. Лесная глушь. Картины народного быта из воспоминаний и путевых заметок. Т. 2. – СПб.: К.Н. Плотников, 1871.
- Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. Статьи, записки, речи. Дневники. Словарь. – М.: Искусство, 1978.
- Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. Письма. 1848–1880. – М.: Искусство, 1979.
- Песни, собранные П.В. Киреевским. Вып. 4. – М.: Об-во любителей российской словесности, 1862.
- Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 8. Кн. 1. Романы и повести. Путешествия. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1948.

ЛОКАЛЬНЫЙ КАЗАЧИЙ ТЕКСТ В ЯЗЫКЕ И ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ Ф.Д. КРЮКОВА ДО Б.П. ЕКИМОВА

В.И. Супрун

Россия, Волгоград

Рассматривается донской казачий локальный текст, созданный Ф.Д. Крюковым, Р.П. Кумовым, Б.П. Екимовым и другими писателями. Определяется, что одним из признаков локального текста является его бесконечность и непрерывность существования.

Ключевые слова: локальный текст, *genius loci*, *топос*, *хронос*, Ф.Д. Крюков, Р.П. Кумов, Б.П. Екимов.

The article deals with the local Don Cossack text created by F. Kryukov, R. Kumov, B. Ekimov and other writers. It is determined that one of the features of the local text is its infinity and continuity of existence.

Keywords: local text, *genius loci*, *topos*, *chronos*, F. Kryukov, R. Kumov, B. Ekimov.

Проблемы взаимоотношения человека и окружающего мира, человека и ландшафта, гармонии между ними, отражения этих отношений в произведениях материальной и духовной культуры волнуют представителей разных наук: философии, социологии, географии, этнологии, антрополо-

гии, культурологии, искусствознания, архитектуры, филологии и др. На рубеже XIX–XX вв. родилась гуманитарная география [Замятин 2003], или география человека (фр. *géographie humaine*, англ. *human geography*), один из представителей которой американский географ китайского происхождения Дуань Ифу (段義孚, Tuan Yi-Fu) в 1961 г. в журнале «Ландскайп» («Ландшафт») рассмотрел выдвинутое тремя годами ранее французским философом и искусствоведом Г. Башляром понятие *топофилии*, под которой понималась неразрывная связь человека и места, восприятие мест обитания людьми, любовь человека к месту, ценностные характеристики ландшафта [Tuan 1961]. Эту мысль он развил в книге с таким же названием и с подзаголовком «Изучение восприятия окружающей среды, отношений и ценностей» [Tuan 1974: 1976]. Продолжая размышлять о топофилии, Дуань Ифу пришёл к выводу, что люди постигают места своего обитания не только через чувственный опыт, но и через веру, эта мысль стала основой его следующей книги «Landscapes of Fear» («Ландшафты веры») [Tuan 1979].

Норвежский архитектор, историк и теоретик архитектуры К. Норберг-Шульц утверждал, что человек должен воспринимать пространство не как абстракцию, не как форму, а как среду, обладающую смыслами. Это пространство должно иметь собственный «характер», «дух места» (*genius loci*), чтобы человек мог себя идентифицировать и соотнести с ним [Norberg-Schulz 1980]. Так античный образ «духа места» (*genius loci*), что-то типа русского домового, водяного, лешего и пр., стал использоваться по отношению к человеку или некоей метафизической сущности, охраняющей, защищающей или определяющей особенности топоса.

В филологии В.Н. Топоровым было предложено понятие литературного урочища (*locus poesiae*) [Топоров 1988а; 1988б: 1991], под которым понимался «сравнительно небольшой и осознаваемый как ограниченное целое участок городской территории, который в силу своих природных данных (рельефа, гидрографии, флоры и т. п.) и накладывающегося на них культурного ландшафта обрастает легендами, устной и литературной репутацией, в силу чего становится излюбленным местом тех или иных писателей, предметом их поэтических описаний и местом действия их произведений» [Щукин 2009].

К проблемам пространства города обращается в своих трудах, опираясь на работы русского историка-медиевиста, педагога и краеведа И.М. Гревса [1921], его ученика и последователя Н.П. Анциферова [Анциферов 1922 (1990); 1991; 2014], академик Д.С. Лихачев [Лихачёв 1991: 392].

В новейших трудах *genius loci* стал увязываться именно с деятельностью личности: «Гений места – художник или творец, чья жизнь (биография), работа и/или произведения связаны с определенным местом (домом, усадьбой, поселением, деревней, городом, ландшафтом, местностью) и

могут служить существенной частью образа места или географического образа» [Замятин 2013: 154]. Большое влияние на популярность термина *genius loci* в филологических и искусствоведческих трудах оказал П.Л. Вайль своим трудом «Гений места» [см.: Вайль 2015].

Следующим закономерным этапом в исследовании проблем взаимоотношений человека с окружающим миром и отражении этих отношений в произведении искусства и литературы стало введение в научный язык понятия локального текста. Упоминания о петербургских локальных чертах в оде В.П. Петрова 1799 г., о наводнении как локальном, римском, столичном событии в оде Горация, о локальной обстановке петербургской ночи и пр. встречаются ещё в статье Л.В. Пумпянского [1939]. В.Н. Топоров в своих исследованиях петербургского текста обращает внимание на частотность лексики «локального» описания, на единый «локально»-петербургский словарь [Топоров 1995].

Дефиниция термина *локальный текст* появилась, кажется, впервые у В.В. Абашева в работе о пермском тексте: «Его [текст] следовало бы назвать локальным, поскольку он поставлен в соответствие локусу и формируется из его семиотических ресурсов» [Абашев 2000: 36]. Помимо публикаций В.Н. Топорова [1993; 1995; 2003] и В.Г. Щукина [1999; 2007] о петербургском тексте и упомянутого выше пермского текста, представленного в трудах В.В. Абашева, в настоящее время описаны московский [Москва 1998; 2007; Селеменова 2015; Щукин 1996], тверской [Сорочан 2010], алма-тинский [Баянбаева 2016], новгородский [Абрамовская 2010], ивановский [Голубев 2014], сибирский [Сибирский текст 2002; Тюпа 2002], крымский [Люсый 2003], муромский [Ахметова 2009], могилёвско-подольский [Алексеевский и др. 2008] и другие локальные тексты.

Итак, для существования полноценного локального текста необходимо, чтобы топос, существующий в непрерывном хроносе, был воспет словесно, живописно, музыкально, кинетически и т. п. творцами (писателями, художниками, музыкантами, артистами, народными мастерами и др.). «Иными словами, локальный текст – это рассказ о “гении” данного места (*genius loci*), о его феноменальной, ноуменальной и мифологической (чудесной) сущности, составленный из десятков, сотен, а иногда и тысяч устных и письменных примарных текстов. Его культурная функция заключается в создании и распрямлении некоего семантического и идеологического компакта – простого для понимания и усвоения комплекса понятий и эмоций, призванных ассоциироваться с данным местом» [Щукин 2012: 30–31]. «Роль художественной литературы в осмыслении локального текста основополагающая, поскольку только в художественной литературе локальные тексты достигают той высокой степени осмысленности и завершенности, которая вводит их в культуру», – пишет И.С. Абрамовская [Абрамовская 2010: 219].

Донской локальный текст существует как фольклорное явление со времени формирования казачьего субэтноса на Дону, в песнях казаков воспевались подвиги героев, родные места, природа, конь как животное, находящееся в тесной связи со своим хозяином, Дон как центр притяжения жителей и субэтнософормирующая доминанта. С 1594 г. появляются документы, отражающие переписку Посольского приказа с донскими казаками, подлинные отписки донских казаков, дела о посылке Войску Донскому ежегодного жалования, отписки воевод о происходящих на Дону событиях, копии царских грамот, посланных казакам, и др. [Донские дела 1898–1917].

До последнего десятилетия XIX в. о донских казаках писали писатели, не связанные судьбой с Доном. А.С. Пушкин в 1814 г. написал стихотворение «Казак» с подзаголовком «Подражание малороссийскому». В нём героем выступает некий *донец*, однако упоминание о *коханочке*, *жупане*, в который одет казак, говорит о том, что всё же речь идёт о запорожском казаке. В том же 1814 г. юный поэт предлагает своему другу И.В. Малиновскому, имевшему прозвище Казак: *За здравие Платова / В казачью шапку пуни нальём*. Как видно из этих строк, лицеисты восторженно относились к войсковому атаману Войска Донского М.И. Платову (1753–1818). Представители донского казачества встречаются на страницах произведений А.С. Пушкина «История Пугачёвского бунта» (1834) и «Капитанская дочка» (1836), объединённых образом Емельяна Пугачёва.

В 14-летнем возрасте М.Ю. Лермонтов написал поэмы «Черкесы», в которой упоминает «сынов неустрашимых Дона, которых Рейн, Лоар и Рона видали на берегах своих», и «Кавказский пленник», где также вспоминает донских казаков: «Беда беспечным казакам, не зреть уж им родного Дона <...>». Речь идёт о линейных казаках, которые прибыли на Северный Кавказ с Хопра летом 1777 г.

В первой половине XIX в. появилось два произведения, посвящённые жителям Дона. Если в написанной в стихах «старинной донской повести» И.Б. Чеславского (1790–1844) «Колдун» (1838) к казачеству можно отнести только слова *станция*, *станичный*, то произведение некоего барона Донсона «Мария, или Некоторые черты из современного быта донцов» (1846) изобилует интересными реалиями донской жизни и их диалектными номинациями. Вот, например, как описан в книге старинный наряд донских казачек – женское платье в талию с узкими рукавами *кубилёк*: *Это была пожилая женщина, среднего роста, худощавая, в тивтиковом кубилеке. <...> Это женское платье с узкими рукавами, узким корсажем, с широкою без сборок остальною частью и разрезными полами; на груди и часть в разрезе пол застёгивается маленькими пуговицами*. Благодаря этому произведению мы узнаём о существовании в прошлом в донских станицах *огневицны* – службы по охране жителей станицы от пожа-

ра и воровства ночью, которую осуществляли *огневицики*: *Одним из древнейших, доселе не изменивших свой вид обыкновений станичной жизни казаков есть огневица. <...> Первоначальное назначение огневицины есть охранять жителей от огня или пожара во время ночи, а кстати, оберегать их и от ночного воровства. <...> Обязанность этих огневициков состоит в том, чтоб они, вооруженные палицами, прошли в продолжение ночи несколько раз по улицам и переулкам той части, в которой наряжены, непрестанно перекликаясь между собою.* Встречаются в этом произведении и другие диалектизмы: *пахалки* ‘гланды’ (*Иногда её уполномочивали агентом по делам брачным; иногда исправляла она должность лекарки: лечила от пахалок, от глаза и от других подобных болезней*), *чекменик* ‘уменьш. к чекмень’ (*Это был мужчина лет пятидесяти, среднего роста, с чёрными с проседью волосами, с неопределённой физиономиею; незапамятных времен чикменик, покрывавший его обширное туловище, давал ему вид подвижного квадрата*) и т. п.

В 1874 г. выпустил свой первый исторический роман «Пугачёвцы» Евгений Андреевич Салиас-да-Турнимир (1840–1908). Этот писатель второго эшелона русской литературы в своих произведениях большое внимание уделял описанию мелких деталей быта. Подробно обрисован в романе свадебный наряд казачьей невесты, в котором присутствуют историзмы *татаур*, *сальник*, *кубеляк*, *белезики*, *сая*: *На голове её блестела повязка, или венчик девичий, из серебряной ткани с кораллами, камнями и серебряными вистюлками, с венчика падал назад длинными складками до ног белый и тонкий шёлковый покров, или сальник, в котором надо ехать в церковь, укрытой от всех взоров. <...> Поверх рубахи был надет распахнутый на груди кубеляк – безрукавка из лазоревого бархата, обшитая золотой с шелками каймой, с золотыми пуговицами, тяжёлыми застёжками и цепочками. Разрезанные рукава шёлковой рубахи падали с плеч до полу, а красивые голые руки были продеты в проймы и на них горели белезики, или обручи, усыпанные яхонтами и алмазами. Талию поверх рубахи обхватывал татаур – золотой пояс, усыпанный также камнями. Белезики и татаур прислал в подарок жених. Поверх всего была наброшена на плечи длинная серебряная парчовая мантия, или сая. Наплечники были обшиты лопастями чёрного бархата и унизаны жемчугом.*

Традиции классической литературы были продолжены в русской литературе XX в. Благодаря творчеству Ф.Д. Крюкова, Р.П. Кумова, С.Я. Арефина, М.А. Шолохова, А.С. Серафимовича, Д.И. Петрова-Бирюка, И.Д. Сазанова, А.Д. Знаменского и др. донские обычаи, традиции и номинирующие их диалектные слова стали известны на всей территории России. Трагическая судьба разделённого казачества, значительная часть которого была вынуждена после Гражданской войны эмигрировать в различные страны

Европы, Азии, Америки и др., вызвала всплеск литературного творчества в культурных центрах донских казаков в зарубежье. Оказавшись за границей, с 1921 г. казаки стали создавать объединения (землячества), которые получили традиционные названия станиц и хуторов. В них объединялись казаки, проживающие в одном или в близлежащих населённых пунктах. В новых станицах казачье население стремилось сохранить культуру, традиции, оказывать друг другу помощь в решении материальных проблем, осуществлять заботу о больных, стариках и детях. Казаки вместе отмечали религиозные и войсковые праздники. В каждой станице существовали свои школы, ремесленные мастерские, курсы. Донское казачество в эмиграции оказалось сплочённым и смогло создать за рубежом общественные объединения, которые издавали газеты и журналы, печатали книги. Литературные издания донских казаков выходили в Болгарии, Чехословакии, Франции, США и других странах. В такой творческой атмосфере неизбежно появлялись авторы, которые создавали произведения, рассказывающие о родине, о тоске по ней, содержащие ностальгические воспоминания о прошлой жизни на Дону и т. д. Хорошее владение народным языком позволило им включать в тексты художественных произведений и мемуаров слова и речения, отражающие донской диалект. Среди писателей казачьего зарубежья оказалось немало весьма талантливых авторов, которые заняли своё достойное место не только в литературном процессе за рубежами России, но и в русской литературе в целом. В различных странах выходят десятки журналов и газет, в которых публикуются авторы с Дона. Разного уровня таланта создают свои произведения на казачью тему Н.Н. Туроверов, И. Колесов, П.М. Аврамов, В.С. Крюков, П.Д. Крюков, А.И. Бояринов, П.А. Соколова, Д.И. Воротынский (Ветютнев), Ю.Ф. Гончаров, В.П. Елисеев, М.Н. Залесский, Б.А. Кундрюцков, К.П. Михайленков, И.А. Родионов, М. Самсонов, В.Г. Седов и др.

Активно описывают жизнь современного казачества волгоградские и ростовские писатели XX–XXI вв.: Н.В. Сухов, И.П. Данилов, А.М. Иванов, Б.П. Екимов, Е.А. Кулькин, В.И. Кононов, А.В. Калинин, С.Н. Земцов, В.А. Ростокин, О.Б. Мраморнов, В.И. Весов, Г.И. Мирошниченко, Н.П. Самсонов, Н.П. Стариков, И.Ф. Нефедов и др. (см. подробнее: [Брыкина, Супрун 2017]).

Лишь тот писатель становится выразителем национального духа, вершителем дум и чаяний народа, кто с любовью относится к родному языку, бережно и нежно работает с каждым словом, обогащает национальный язык новыми речениями, которые вписываются в фонетическую и грамматическую традицию, но по-новому, ярко и образно рисуют природу родного края, показывают жизнь героев и их поступки. На фоне заполненной словесным мусором современной «модной» литературы произведения таких

писателей кажутся особенно нужными, без них, действительно, «как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома» (И.С. Тургенев).

Первой публикацией Ф.Д. Крюкова стала заметка «Казачи на академической выставке», напечатанная в 1890 г. в журнале «Донская речь». В «Историческом вестнике» он опубликовал два больших рассказа об истории донских казаков «Гулебщики. Очерк из быта стародавнего казачества» (1892, № 10) и «Шульгинская расправа. (Этюды из истории Булавинского возмущения)» (1894, № 9). Позже его произведения появились в «Петербургской газете», «Северном вестнике», «Русских ведомостях», «Сыне Отечества» и других столичных изданиях. Литературное наследство Ф.Д. Крюкова составляет 350 опубликованных произведений. В них талантливо воспроизведён традиционный уклад жизни донского казачества, красочно описаны казачьи обычаи и обряды. В 1918 г. он написал знаменитое стихотворение в прозе «Родимый край», которое сразу стала учить наизусть казачья молодёжь, его переписывали в сотнях экземпляров и отправляли на фронт, а 26 августа 1918 г. оно было опубликовано в выходящем в Ростове-на-Дону журнале «Донская волна».

Первый успех пришёл к Р.П. Кумову в 1904 г., когда в ежемесячнике «Отдых христианина» (№ 4) был опубликован рассказ «Пасха красная». В 1909 г. этот журнал издаёт книгу Р.П. Кумова «Бессмертники». Обозревателем «Отдыха христианина» Н. Смоленский писал: «Его книга – порыв христиански настроенного лирического чувства, это трогательная песнь природе, в каждом дыхании которой чувствуется величие её Творца, это песнь человеческой душе, в которой звучат напевы иного, высшего мира. Здесь горе претворяется в печаль, смягченную христианским упованием, здесь радость чужда бурной стихийности и обвеевна христианским настроением духовного примирения и истинной свободы». Рецензент духовно-просветительского журнала «Душеполезное чтение» попытался показать место книги Романа Петровича в тогдашнем литературном процессе: «Среди шумной и крикливой, наполовину революционной, наполовину порнографической современной беллетристики, книжки, подобные книжке г. Кумова, производят умиротворяющее и успокаивающее впечатление» (1909, № 8). В 1910 г. Роман Петрович начинает сотрудничать с журналом «Жизнь для всех». Печатается он также в журналах и газетах «Журнал для всех», «Исторический вестник», «Путь», «Мир», «Нива», «Родная жизнь», «Биржевые ведомости» и др. Выходят сборники рассказов писателя «Бессмертники» (СПб., 1909), «В Татьянину ночь» (СПб., 1913), «Очерки и рассказы» (СПб., 1913; Изд. 2-е. Пг., 1915), «Лиза» (М., 1916).

В журнале «Жизнь для всех» о творчестве Р.П. Кумова появилась критическая статья В. Поссе, который писал: «Все рассказы и очерки Кумова живые. Описывая обывательское, Кумов соприкасается с вечным, с бес-

смертным. Он улавливает огоньки бессмертного, зажигающиеся в обывательской жизни. Болезненно сжимается его сердце, когда гаснут эти огоньки от недостатка чистого воздуха, но и в эти болезненные минуты он верит, что огонь любви, знания, свободы задуть нельзя. И где-то когда-то он разгорится...» (1913, № 1).

Роман Петрович пробует себя и на драматургическом поприще. В июльском номере 1915 г. «Ежемесячного журнала, издаваемого В.С. Миролубовым» были помещены «отрывки из драматической поэмы» «Дочь земли». В пьесе собиратель народных песен именуется Фёдором Качалинским, своей деятельностью он напоминает знаменитого фольклориста Александра Михайловича Листопадава, прошедшего в 1902–1903 гг. по донским хуторам и станицам нашего края и собравшего несколько томов народных песен.

В годы Гражданской войны Р.П. Кумов оставался на Дону. В политической борьбе он участия не принимал, поскольку считал, что задача писателя – «вести общекультурную работу». В это время он подружился с Ф.Д. Крюковым, редактировал посвящённый ему сборник «Родимый край», который вышел в Усть-Медведицкой в 1918 г. В статье о Фёдоре Дмитриевиче, помещённой в «Донской волне» 18 ноября 1918 г., Р.П. Кумов пишет: «Крюков – донской национальный писатель. Через него впервые наши казацкие мочезинки и полынные степи заговорили о том, чем они живы» (см. подробнее: [Супрун 2004: 2008]).

В произведениях Бориса Петровича Екимова, «проводника литературных традиций донского края», щедро рассыпаны сочные донские слова, ярко рисующие «этот живой поток екимовских картин» (А.И. Солженицын). Творчество писателя заставляет нас ещё раз убедиться в том, что подлинная русская литература не может пренебрегать народным словом, что опора на народную речь для писателя становится тем стержнем, вокруг которого естественным образом разрастается ткань художественного текста, писательское слово становится ясным, открытым, естественным, ненапряженным. Сам Борис Петрович 14 мая 2013 г. в интервью, связанном с 30-летием со дня кончины Ф.А. Абрамова (1920–1983), говорил: «Для меня Фёдор Абрамов – ещё и хранитель русского языка. Некоторые упрекали его за диалектизмы – дескать, не всем они понятны. Но диалектизмы – часть русского языка. Река не может быть прямым руслом, прямое русло – уже не река, а канал. А река – это русло, а ещё – притоки, ручьи, старицы, плёсы, перекаты, займищные озёра. И любой язык, русский в том числе, обогащается, ширится родниками народного говора. Фёдор Абрамов – один из тех, кто сохранил для нас это богатство. И за это я тоже ему благодарен». Эти слова писателя перекликаются с мыслями известного русского историка языка и лексикографа И.И. Срезневского: «В каждом

народном языке, в каждом местном наречии есть сила неосязаемая и, тем не менее, мощная, сосредоточивающая в себе все другие силы. Это дух народности. Он один и тот же, только с оттенками во всех краях земли».

Сочно и увлекательно описывает Б.П. Екимов народные традиции, особенности донской кухни. На Дону казаки готовят каймак, о котором в других регионах России не знают или знают понаслышке. Это густые поджаренные пенки, снятые с топлёного молока. Описание его приготовления и потребления в рассказе «Память лета» можно считать стихотворением в прозе, гимном казачьей кухне: «Спросите у русского человека, любит ли он каймак. В ответ чаще всего недоуменье: “Что это за штука?”. Наверное, и вправду донской наш, казачий край – не Россия. Потому что свой народ, коренной ли, завзятый казачура или просто в наших краях поживший, тут же заулыбается, замаслятся глазки, а губы сами собой причмокнут: “Каймачок...”. И весь тут ответ. <...> Но конечно же за каймаком лучше пойти ли, поехать утром во двор, где держат коров и делают каймаки. На тот же хутор Камыши, он рядом. Надбежишь ко времени, хозяйка улыбается: “Сейчас буду снимать”. Именно “снимать”, каймаки снимаются. “Каймачный съём” называется. Один съём, два съёма... Вот приносится с холода тяжёлый казан или просторная кастрюля с молоком, и на твоих глазах деревянной лопаткой ли, ложкой снимается вершок – пышный, ноздреватый блин застывших топлёных сливок, огромная пенка в густых подтёках, сочная и душистая. Одним словом, каймак. Благодарю хозяйку, расплачивайся и правься к своему базу утренний чай пить со свежим каймаком. Желательно с горячими пышками. Отламываешь горячей пышки кусок, наверх – холодный каймак, который тут же начинает плавиться, подтекать. Скорее в рот... Пахучая горячая хлебная плоть и холодок тающего на языке душистого каймака. Ешь – не уешься. Не баловство, не лакомство – лишь каймак. Он в наших краях с детства до старости. Даже на поминках, после горячего хлебова, обязательно подают со взваром щедро намазанные каймаком пышки». Вряд ли кто останется равнодушным после прочтения этого отрывка, так и потянет читавшего на Дон, в казачий край: хоть бы попробовать эту удивительную еду, разделить с писателем то наслаждение, с которым она была описана.

Донской локальный текст продолжает создаваться и развиваться мастерами разного стиля, различных направлений творчества, разной степени таланта. Поёт аутентичные народные песни ансамбль «Станица», выходит в областном центре газета «Казачий круг», ставятся пьесы в Казачьем музыкально-драматическом театре, пишут новые произведения поэты и писатели донского края. В этом один из признаков локального текста – он бесконечен и непрерывен.

Литература

- Абашев В.В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000.
- Абрамовская И.С. Проблема «локального текста» в русской литературе XIX века (на материале новгородского текста) // Записки филиала РГГУ в г. Великий Новгород. Вып. 8: Историко-культурный и экономический потенциал России: наследие и современность: материалы междунар. науч.-практ. конф. – Великий Новгород: Виконт, 2010. – С. 218–225.
- Алексеевский М., Жердева А., Лурье М., Сенькина А. Материалы к «Словарю локального текста Могилева-Подольского» // Антропологический форум. – 2008. – № 8. – С. 419–442.
- Анциферов Н.П. «Непостижимый город...». – СПб.: Лениздат, 1991.
- Анциферов Н.П. Душа Петербурга. – М.: РИЦ «Литература»; Бертельсманн Медиа Москау АО, 2014.
- Анциферов Н.П. Душа Петербурга. – Пг.: Брокгауз и Ефрон, 1922. Переиздание: Л.: Лира, 1990.
- Ахметова М.В. «Русскость» как топос «локального текста»: случай Мурома // Вестник РГГУ. Сер. «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». – 2009. – № 9. – С. 207–215.
- Баянбаева Ж.А. Локальный текст и его функции (на примере алма-атинского локального текста) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2016. – № 2. – С. 77–84.
- Брысина Е.В., Супрун В.И. Предисловие // Донское слово в художественном тексте: словарь диалектизм. – Волгоград: Фортесс, 2017. – С. 5–12.
- Вайль П.Л. Гений места. – М.: Corpus, 2015.
- Голубев Н.А. Формирование локального текста: ивановский опыт: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2014.
- Гревс И.М. Монументальный город и исторические экскурсии // Экскурсионное дело / Под ред. проф. И.И. Полянского и акад. В.М. Шимкевича. – Петроград, 1921. – № 1. – С. 22–35.
- Донские дела / Издание Археографической комиссии Русской исторической библиотеки. Кн. 1–5. – СПб. / Пг.: тип. Главн. управл. уделов / Минист. земледелия, 1898–1917.
- Замятин Д.И. Гуманитарная география: пространство и язык географических образов. – СПб.: Алетейя, 2003.
- Замятин Д.Н. Гений и место: ускользящая со-в-местность // Общественные науки и современность. – 2013. – № 5. – С. 154–165.
- Лихачев Д.С. Книга беспокойств: Статьи, беседы, воспоминания / Сост. Г.А. Дубровская. – М.: Новости, 1991.
- Люсый А.П. Крымский текст в русской литературе. – СПб.: Алетейя, 2003.
- Москва и «московский текст» в русской литературе начала XX века: IX Виноградовские чтения: материалы междунар. науч. конф. – М.: Изд-во МГПУ, 2007.
- Москва и «московский текст» русской культуры: сб. ст. – М.: Изд-во РГГУ, 1998.
- Пумпянский Л.В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 4/5. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. – С. 91–124.

Селеменова М.В. Образ Москвы в русской литературе начала XXI века // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: «Литературоведение и журналистика». – 2015. – № 4. – С. 93–103.

Сибирский текст в русской культуре: к 400-летию Томска и 125-летию первого университета Сибири. – Томск: Сибирика, 2002.

Сорочан А.Ю. Тверской край в литературе: образ региона и региональные образы. – Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2010.

Супрун В.И. «Не мыслю великого Дона без великой России» // Отчий край (Волгоград). – 2004. – № 1. – С. 92–96.

Супрун В.И. Забытый сын донской земли // Кумов Р.П. Избранное. – Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008. – С. 515–563.

Топоров В.Н. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество / Гл. ред. Вяч. Вс. Иванов. – М.: Наука, 1991. – С. 200–279.

Топоров В.Н. К понятию «литературного урочища» (Locus poesiae): I. Жизнь и поэзия (Девичье поле) // Литературный процесс и проблемы литературной культуры: Материалы для обсуждения. – Таллин, 1988а. – С. 61–68.

Топоров В.Н. К понятию «литературного урочища»: II. Аптекарский остров // Литературный процесс и проблемы литературной культуры: Материалы для обсуждения. – Таллин, 1988б. – С. 68–73.

Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст» русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – С. 259–367.

Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Метафизика Петербурга: петербургские чтения по теории, истории и философии культуры / Отв. ред. Л. Морева. – СПб.: Эйдос, 1993. – С. 205–235.

Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб.: Искусство-СПб, 2003.

Тюпа В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. – 2002. – № 1. – С. 27–35.

Щукин В.Г. Как и почему рождается литературный локальный текст // Парк Белинского: общественно-политический, историко-публицистический, литературно-художественный журнал. – 2012. – № 1. – С. 30–47.

Щукин В.Г. Москва как предмет литературного мифотворчества // Svět literatury (Praha). – 1996. – № 11. – С. 17–35.

Щукин В.Г. Московские литературные урочища // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2009. № 1 // <http://www.art-education.ru/electronic-journal/moskovskie-literaturnye-urochishcha-simonovo-deviche-pole-iz-cikla-lekciy-po>.

Щукин В.Г. Петербургская Сенная площадь (к истории одной «профанологемы») // Щукин В.Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 496–509.

Щукин В.Г. Петербургская Сенная площадь (к характеристике одной «профанологемы») // Studia Litteraria Polono-Slavica 4: Utopia czystości i góry śmieci – Утопия чистоты и горы мусора. – Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1999. – С. 155–167.

Norberg-Schulz C. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. – New York: Rizzoli, 1980.

Tuan Yi-Fu. Landscapes of Fear. – New York: Pantheon Books, 1979.

Tuan Yi-Fu. *Topophilia (a Study of Environmental Perception, Attitudes and Values)*. – Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, [1974]. – 260 p. – 2nd ed. Minneapolis, 1976.

Tuan Yi-Fu. *Topophilia: or, Sudden Encounter with the Landscape // Landscape: Human Geography of the Southwest* / Ed. by J.B. Jackson. – Berkeley, Calif., 1961. Vol. 11. – P. 29–32.

АРХЕТИП ЦЕРКОВНОГО ПРАЗДНИКА В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ ПРОЗЫ Р.П. КУМОВА

М.А. Медведева

Россия, Волгоград

Дается типологический анализ святочных и пасхальных рассказов Р.П. Кумова, выявляются их жанровые модификации, архетипические мотивы.

Ключевые слова: архетип, праздник церковный, святочный рассказ, духовное прозрение, пасхальный рассказ, донской текст.

The study provides a typological analysis of the Christmas and Easter stories by R.P. Kumov, their genre modifications, archetypal motives are revealed.

Keywords: archetype, church feast, Christmas story, spiritual enlightenment, Easter story. Don text.

Роман Петрович Кумов (1883–1919) вошел в литературу Серебряного века как автор рассказов на духовно-религиозные темы. Неудивительно, что в прозе донского писателя немалое место занимают произведения, посвященные великим церковным праздникам – Рождеству и Пасхе.

С первым из них связан литературный жанр святочного рассказа. По мнению Е.В. Душечкиной, принадлежность текста к этому жанру определяется не только его приуроченностью к зимнему праздничному циклу, но и комплексом мотивов, основанных на семантике народных святок и Рождества. Так, основным сюжетобразующим мотивом святочного рассказа, определяющим духовный смысл праздника Рождества, является мотив «рождественского чуда» в различных его модификациях [Душечкина 1995: 201–205].

Мотив «рождественского чуда» является семантическим центром рассказа Кумова «Два Рождества». Его герой – мелкий чиновник Иван Григорьевич, вынужденный в рождественский сочельник ехать на ревизию в уездный город. В дороге он размышляет о своей несостоявшейся жизни. Читатель узнает о нелегкой судьбе Ивана Григорьевича, который после смерти отца стал кормильцем своей семьи: «И тогда, в молодые гиб-

кие годы, жизнь раскрыла ему еще одну свою тайну: она – не счастье, а долг, который надо выполнить, и – без надежды на награду – умереть» [Кумов 2008: 24].

Ивана Григорьевича не покидает тоска «по иной, прекрасной жизни». Осознание бессцельности и грубости своей жизни лишает героя Кумова веры в Бога: «Говорю: не верю. А сердце так бьется и мучится... и чувствую: по Богу, по бессмертию, по ангелам бьется оно!..» [Там же: 22]. Однако рациональные доводы, на которых основывается неверие героя, не могут заглушить в нем сердечную жажду веры. А сердце, согласно христианскому учению, является средоточием духовной жизни человека [см.: Юркевич 1990: 81]. Именно поэтому герой рассказа оказывается способен к духовному прозрению, толчком к которому послужила его исповедь случайно попутчику, старичку по имени Корнил Степанович.

В его облике выделялись глаза, в них «было что-то детское: наивное и светлое» [Кумов 2008: 26]. Так входит в рассказ тема младенца Христа. Старичок просит Ивана Григорьевича, чья исповедь произвела на него удручающее впечатление, вдуматься в смысл праздника Рождества: «Если поймете, сознательно, поймете, что родился Христос, – перед вами вдали, как на ладони, откроются тогда – и Преображение, и Голгофа, и Воскресение. И пораженный – вы поникните пред этими далями, в которых скрыто человеческое счастье» [Там же: 30]. Имя попутчика выбрано писателем не случайно. Оно отсылает читателя к евангельскому прототипу – сотнику Корнилию, первым из язычников принявшему крещение из рук апостола Петра и ставшему деятельным распространителем новой веры.

За словами случайного дорожного спутника героя Кумова стоит понимание неразрывного единства праздников Рождества Христова и Пасхи, принятое в православном богословии [см. подробнее: Скабаллонович 1916]. Согласно учению Церкви, праздники играют важнейшую роль в жизни христианина. Так, протоиерей Александр Мень пишет: «Праздники – не просто дань прошлому. Участвуя в них, каждый верующий <...> как бы заново переживает великие события евангельской и церковной истории, живет в них, проходя таким образом целую школу духовного возрастания» [Мень 1991: 54].

На рождественском богослужении в поселковой церкви Иван Григорьевич находит то, чего ему не хватало в обыденной жизни: «Была здесь, в маленькой убогой церковке, ласковость и нежность, и неведомая теплота, и неведомая тихая поэзия, какой нигде никогда не было в жизни» [Кумов 2008: 33]. Однако, почувствовав сердцем особую жизнь церкви, герой рассказа «не совсем ясно понимал ее». В его душе вновь возникает конфликт разума и веры. Одной из его причин может быть, если воспользоваться суждением русского религиозного философа П.Д. Юркевича, то об-

стоятельство, что «сердце может выражать, обнаруживать и понимать совершенно своеобразно такие душевные состояния, которые по своей нежности и преимущественной духовности и жизненности не поддаются отвлеченному знанию разума» [Юркевич 1990: 86].

Вернувшись в город, Иван Григорьевич опять начинает скучать и тосковать. В надежде прикоснуться к «иной, прекрасной жизни» он через год снова отправляется в далекий поселок. Но поразившие его светлые чувства, которые он испытал в церкви год назад, к нему не вернулись. Иван Григорьевич приходит к мысли, что дальше ему жить незачем. Духовный кризис героя неожиданно разрешается сном, ставшим для него откровением: «Пещера. Ясли глубокие, полные соломы. И в них – Христос. Он протягивал к Ивану Григорьевичу Свои маленькие детские ручки и улыбался. <...> А Иван Григорьевич смотрел на Него и видел вдали терновый венок, поругания, крест. <...> глубокая жалость охватила его, и он во сне тихо заплакал» [Кумов 2008: 33].

Рождество как вечная тема мирового искусства предстает во сне героя в новом ракурсе, позволяющем ему осознать глубинный смысл праздника и прийти к духовному прозрению: «Золотистые дали, белые ангелы, престол, осыпанный розами, вечерние прекрасные звезды – были не сон, а действительность. Где-то далеко-далеко, в неведомом чудном краю, сплелись они в лазурное царство. <...> Художники, поэты, композиторы – это отражение далекого лазурного царства. <...> Поэтому, когда люди читали, смотрели, слушали эти произведения, в них загоралась глубокая горячая тоска по иной жизни» [Там же: 37].

Таким образом, мотив «рождественского чуда» в святочном рассказе «Два Рождества» выступает в модификации «духовное прозрение». Писатель прослеживает путь своего героя от неверия, основанного на рациональных доводах, к обретению красоты истинной веры в Бога. Особую роль в рассказе играет рождественский хронотоп: за год в душе героя не происходит никаких перемен, духовная эволюция для него оказывается возможна только на Рождество.

Следует отметить, что мотив «духовного прозрения» получил широкое распространение в русских святочных рассказах. Так, в рассказе Н.С. Лескова «Зверь» (1883) происходит нравственное перерождение человека-зверя. Жестокий и деспотичный помещик, услышав рождественскую проповедь священника о милосердии и прощении, не только прощает крепостного, спасшего вопреки его приказу приговоренного к смерти медведя, но и дает ему вольную. Бывший крепостной становится его другом, вместе с которым он до конца жизни помогает несчастным и обездоленным.

В рассказе Л. Андреева «Из жизни штабс-капитана Каблукова» (1898) герой, испытывающий накануне Рождества острое осознание бессельно-

сти прожитой жизни, духовно преображается, увидев в своем денщике такого же человека, как и он. Чудо духовного прозрения, совершившееся в рождественскую ночь, позволяет герою преодолеть одиночество и раскрыть свое сердце навстречу другим людям.

В святочном рассказе Кумова мотив «духовного прозрения» имеет свою специфику. Если у его литературных предшественников он социально окрашен, то у Кумова этот мотив носит онтологический характер и связан с религиозным осознанием смысла бытия.

Особое место в творчестве Кумова занимают рассказы, посвященные Пасхе – главному православному празднику. Необходимо отметить, что в качестве самостоятельного жанра пасхальный рассказ выделяется далеко не всеми его исследователями. Так, по замечанию Е.В. Душечкиной, в пасхальных рассказах разрабатываются те же мотивы, что и в рождественских, с той лишь разницей, что тема Рождества заменяется в них темой Воскресения [Душечкина 1995: 198–199].

О.Н. Калениченко, напротив, считает пасхальный рассказ самостоятельным жанром. По мнению исследовательницы, на развитие жанра пасхального рассказа оказал влияние рассказ Ф.М. Достоевского «Мужик Марей» (1876), «высветивший новые возможности жанра: доступность серьезной проблематики и способность освещать глубинные духовные процессы, происходящие в душе человека» [Калениченко 2000: 15].

С.Ю. Николаева, тоже полагая пасхальный рассказ самостоятельным жанром, указывает на специфические признаки, присущие пасхальному тексту, – приуроченность к комплексу пасхальных праздников, духовное перерождение героя, притчеобразность, документализм, счастливая развязка [Николаева 2004: 17–18].

По мнению В.Н. Захарова, жанр пасхального рассказа связан не только с праздником Воскресения Христова, но и со всем пасхальным циклом – от Великого поста до Троицы и Духова Дня [Захаров 1994: 256].

В рассказе Кумова «Стояние» (1909) духовное пробуждение героя происходит вечером Великого четверга во время богослужения Страстей Христовых, когда читаются двенадцать евангельских отрывков, охватывающих события от Тайной вечери до погребения Спасителя. Герой-рассказчик, заболев накануне Вербного воскресенья корью, вынужден проводить Страстную неделю дома в одиночестве, читая книги. Однако в Великий Четверг, услышав призывный звон колокола, доносящийся из собора, он вспоминает старого священника, свои детские «стояния» и «милого, кроткого, изнемогающего Христа»: «И вспомнил я, что давно уже потерял из вида Христа, что забыл о нем, и как-то больно-больно стало от этого на сердце» [Кумов 2008: 77].

Отложив книгу, он отыскивает в часослове тропарь Великого четверга, а затем открывает Евангелие от Иоанна на пятнадцатой главе и начинает читать. Указание на главу, на наш взгляд, не случайно. Первый евангельский отрывок, читаемый на богослужении Страстей Христовых, представляет собой фрагмент Евангелия от Иоанна, начинающийся тридцать первым стихом тринадцатой главы и заканчивающийся первым стихом восемнадцатой (Ин. 13: 31–18: 1). Однако герой Кумова начинает чтение Евангелия именно с пятнадцатой главы, где Христос внушает ученикам мысль о необходимости поддерживать с Ним постоянное жизненное общение: «Если пребудете во Мне и слова мои в вас пребудут, то, чего ни пожелаете, просите, и будет вам» (Ин. 15: 7). Обращение к евангельскому тексту, таким образом, позволяет автору вывести на первый план ключевую религиозно-философскую проблему своего рассказа.

Когда снова раздается одинокий удар колокола, свидетельствующий о том, что в соборе читается первое Евангелие, героем овладевает столь страстное желание попасть на богослужение, что он, несмотря на строгий запрет врача выходить из дома, спешит в церковь, где *«упивается службой»*. Атмосфера пасхального праздника оживляет для него евангельский текст и требует соборного приобщения к чуду Воскресения.

Действие рассказа Кумова «Святая ночь» (1905) происходит в пасхальную ночь на плывущем по Волге пароходе. Рассказ включает в себя вставной текст («рассказ в рассказе»), случайно услышанный повествователем. Неизвестный попутчик из пассажиров третьего класса вспоминает о необыкновенном случае, происшедшем с ним в такую же пасхальную ночь, когда он, взяв с собой топор, решил ограбить своего богатого обидчика, описавшего у него корову. В решающий момент, услышав звук колокола, призывавшего людей на пасхальное богослужение, он вбегает в дом к обидчику и признается в своих намерениях. Происходит чудесное примирение враждующих: оба на коленях просят друг у друга прощение, а затем идут вместе в церковь. Кулак, который «сирот по миру пуascal», возвращает рассказчику его корову. Таким образом, во вставном тексте ключевым становится характерный для жанра пасхального рассказа мотив «прощения».

В основном тексте рассказа пасхальная «святая ночь» по-разному переживается его героями. В своей каюте повествователь слышит монолог одного из них, пожилого человека «с седой бородой и усталым лицом» [Кумов 2008: 187]. Обращаясь к студенту, он говорил о тщетности познания и своем глубоком разочаровании в жизни. Иная картина открывается перед рассказчиком с палубы: он видит толпящийся у церкви на берегу народ и слышит, как пассажиры четвертого класса поют тропарь Пасхи.

Рассказ, таким образом, строится на антитезе: разочарованности и пустоте жизни интеллигенции, лишенной веры в Бога, противопоставляется духовная жизнь народа, в которой есть место пасхальному чуду.

Своеобразным архетипом пасхальной прозы Кумова является локальный «донской текст» – небольшой цикл рассказов о детстве в родной станции Усть-Медведицкой Области Войска Донского. Это ранний рассказ-воспоминание «Пасха красная. Картинки далекого детства» (1904), подробно описывающий чувства ребенка, всем сердцем переживающего праздник Воскресения Христова: «В детские годы как-то особенно близко стоишь к евангельским воспоминаниям: всей душой переживаешь их, и они стоят перед очами – ясные и понятные» [Кумов 2008: 11]. Писатель прослеживает, как постепенно в детской душе глубокая скорбь Страстной пятницы сменяется тихой печалью Великой субботы, а затем – радостью и торжеством пасхальной ночи.

Празднику пасхального цикла, Дню Святой Троицы, посвящен другой рассказ-воспоминание Кумова – «Троица» (1909). В русской народной традиции этот праздник связывается с проводами весны и встречей лета, поэтому церкви и дома принято украшать березовыми ветвями и травами «в честь Духа Божия животворящего» [Мень 1991: 100]. Воспоминания автора о празднике Троицы начинаются именно картиной сбора трав и цветов в степи, рисуя которую писатель использует широкий спектр цветов, звуков и запахов: «Лазили по овражкам, поросшим весеннею бархатною зеленью, рвали душистый чёбор и длинные желтые медовники. <...> Сколь-ко было смеха, ауканья, беганья!» [Кумов 2008: 441].

Главным, кульминационным событием праздника предстает поход в Усть-Медведицкий женский монастырь к праздничной обедне. Вспоминая свои детские впечатления, автор воссоздает живую и яркую картину праздника, полную живописных деталей и запахов: «Обедня – какая-то зеленая. Деревца, цветы, чёборок, зеленые ризы батюшек, травяной запах, иногда песни монахинь о горнице, убранный зеленою травой – в далеком Иерусалиме... У всех – букетики, точно свечки на страстном стоянии. И каждый букетик пахнет по-своему» [Кумов 2008: 444].

Таким образом, в произведениях, посвященных главным церковным праздникам – Рождеству и Пасхе, Кумов не только развивает характерные для жанра святочных и пасхальных рассказов темы и мотивы, но и вносит в их художественную структуру мощное лирическое начало, обогащает традиционные сюжеты тонким психологическим анализом внутреннего мира героев. Эти рассказы органично вписываются как в религиозно-философскую проблематику творчества писателя, так и в «донской текст» русской литературы Серебряного века.

Литература

Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995.

Захаров В.Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. – № 3. – С. 249–261.

Калениченко О.Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX – начала XX в. (святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Волгоград, 2000.

Кумов Р.П. Избранное / сост. В.И. Супрун. – Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008.

Мень А. Православное богослужение. Таинство, Слово и образ. – М.: СП «Слово», 1991.

Николаева С. Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004.

Скабалланович М.Н. Христианские праздники: Рождество Христово. – Киев, 1916. Репринт. изд.– [Сергиев Посад]: Свято-Троиц. Сергиева лавра, 1995.

Юркевич П.Д. Философские произведения. – М.: Изд-во «Правда», 1990.

ЛОКУС ВОЛГИ В РОМАНЕ Г. ЯХИНОЙ «ДЕТИ МОИ»: ОТ ГЕОПОЭТИКИ К МИФОПОЭТИКЕ

И.Н. Иванова

Россия, Ставрополь

Рассматривается мифопоэтика последнего романа Г. Яхиной в ее геопоэтическом аспекте. Подчеркивается особая роль локуса Волги в формировании хронотопа и структуре сюжета романа.

Ключевые слова: современная отечественная литература, геопоэтика, локальный текст, мифопоэтика.

The article deals with mythopoetics of the recent novel by G. Yakhina in its geoepic aspect. The author emphasizes the special role that Volga locus plays in formation of chronotope and plot structure of the novel.

Keywords: modern Russian literature, geopoetics, local text, mythopoetics.

«Она погружает читателя в холодную волжскую воду, в волглый мох и торф, в зыбь и слизь, в Этель-Булгу-Су, и ее “мысль народная”, как Волга, глубока», – пишет о последнем романе Гузели Яхиной известный критик Елена Костюкович [Костюкович 2018: 7]. На наш взгляд, именно Волга, а не девочка Анче или ее мать, – главная героиня романа.

Волгой все начинается и завершается. Она формирует пространство и структурирует время, заменяя героям календарь. Пересечением Волги ознаменованы все основные события романа и контакты с внешним миром. По ней приходят и уходят новые персонажи («сухопутных» переме-

щений в романе почти нет: когда родители Клары пытаются уехать на поезде в Рейх, они опять-таки в финале оказываются на дне Волги; попытки Баха уехать «по земле» тоже обречены). Связь с германской культурой («немецчина в себе», по словам той же Е. Костюкович), казалось бы, определяющая сюжет через баховские сказки, гораздо слабее притяжения Волги. Данные автором фамилии персонажей (не простые, а сплошь великие – Бах, Гримм, Гендель, Гофман и др.) словно бы ничего не говорят самим гнадентальцам и никак не определяют их поведение и характер – «пустые знаки». (Так и хочется вспомнить Гоголя – «не тот» Шиллер и «не тот» Гофман.) И даже действие языка, основной «привязки» к далекой и почти уже легендарной родине для немецких персонажей романа, предельно ослаблено: большую часть романа Бах живет в состоянии немоты, Анче тоже заговорит лишь к концу романа, и не по-немецки, а на полублатном русском своего друга и названного брата Васьки.

Мир героев – не немецкий и не вполне русский (здесь чувствуется и мощное воздействие близкой Азии с собственной гео- и мифопоэтикой). Это даже не мир немецкой колонии в саратовских степях, со своими традициями и летоисчислением от Екатерины Великой до Сталина. Это уникальный микромир, созданный лично героем – и Волгой.

Именно ее имя, набранное разрядкой, начинает роман. Первое слово вызывает к жизни мощный взмах писательской кисти: «Волга разделяла мир надвое» [Яхина 2018: 13]. Автор начинает не с истории героев, а с сотворения мира, рисуя перед читателем гигантскую карту. Левый берег, обжитой и уютный, тот, где расположился микромир немецкого Гнадентала, не «европейский», а как раз «азиатский», со степью, ветер которой отдавал «туркменской пустыней и соленым Каспием». Правый берег (обратно карте, где «левое» – Запад, «правое» – Восток) – таинственное пространство, где «на горах» и в лесу обитает спрятанная строгим отцом «принцесса» Клара, а затем возникнет созданный Бахом иллюзорный рай, где будут жить трое: он, она (мать, затем дочь) и Волга. Уже на первой странице вводятся границы макромира романа: Каспий, восточный рубеж «представимого» пространства, и Северное море, называемое по старинке Великим Немецким [Там же]. И лишь затем взгляд читателя фокусируется в точке: главный герой, шультейстер Якоб Бах, выдающий этот раздел и границу, словно стоя в лодке «посередине волжской глади».

Гнадентальцы не понимают геопоэтических построений Баха: для них их уютный Гнаденталь – центр мира, Волга – его непрменный атрибут. Даже любимая песня колонистов – «Ach, Wolge, Wolge!». Где-то есть еще и «родной» Рейн, который никто из гнадентальцев не видел и не увидит, но он присутствует в сознании немцев-колонистов как некая не столько географическая, сколько мифологическая константа. Рейн – своего рода

«анти-Волга», что подчеркивается и представителем советской власти Гофманом. Он объявляет Волгу «замечательной», «правильной» рекой, в отличие от изредка мелькающего в поговорках «неправильного», «не нашего» Рейна, о котором давно пора забыть в новой жизни [Яхина 2018: 171]. Наивное географическое сознание Клары знает только Волгу и две страны – Россию и Германию, причем в представлении девушки Волга их соединяет [Там же: 53].

Волга – река судьбы. Она не просто присутствует фоном событий, но становится их непосредственным участником, активно вмешиваясь в повествование. Волга приводит Якоба к Кларе, на таинственный правый берег. Когда Бах впервые посещает Гриммов, расширяется, распахивается и его мир: с правого берега, высокого и обрывистого, открывается еще не виданная им панорама Волги: «Впервые обозревал он столь далекие просторы. Мир лежал внизу – весь, целиком» [Там же: 40]. Когда же Бах пытается уйти от своей судьбы, отказавшись учить Клару, знакомое пространство вокруг Волги искажается, берег отступает, суша и вода превращаются в какую-то пугающую болотную субстанцию. Волга становится враждебной и страшной и успокаивается, лишь когда Бах принимает свою судьбу – Клару и правый берег.

Волга соединяет Клару и Якоба на их недолгое счастье Адама и Евы в изолированном от эпохи раю. Позже в роли Евы оказывается дочь героев Анче, а сам Якоб невольно воспроизводит сказочного отца-«тюремщика», от которого Анче неизбежно уходит со своим Адамом – Васькой, взявшим себе фамилию Волгин, – уходит опять же по реке.

Вне Волги для персонажей романа нет жизни. Она везде, даже в языке фольклора гнадентальцев, знание которого отцом в буквальном смысле спасает Анче жизнь (обмен слова на еду). Пословицы и поговорки, записанные Бахом для Гофмана, в основном связаны с Волгой: «В тазу Волгу переплыл» (о хвостуне), «много воды утечет в Волге» (о том, что не скоро случится) и т. д. Великая река присутствует в сравнениях и метафорах персонажей романа: «Низкий мужской голос полился свободно и щедро, как волжская вода в паводок» [Там же: 365]. Даже стихи, читаемые еще не онемевшим Якобом Кларе над обрывом, «звучат так ясно и мощно» именно в присутствии бьющихся внизу волн.

Волга для героев может быть и местом вечного успокоения. Так случается с Гофманом, медленно уходящим в Волгу, чтобы не быть забитым разъяренной толпой. В Волгу как в «вечное» пытается уйти от «временного» сам Бах, когда его приходят арестовывать. Там же он собирается похоронить жену, но отказывается от этого плана. «Будь его воля – схоронил бы Клару в Волге: лучше быть съеденной рыбами, чем червями» [Там же: 199]. Гофман даже подозревает, что Бах – рыба (его невзрачная, «рыбья»

внешность и трагическая «рыбья» же немота). «А может, живешь ты вообще и не на том берегу, а где-нибудь на дне Волги, вместе с рыбами? Может, и сам ты – рыба? Оборачиваешься раз в неделю человеком?» [Яхина 2018: 243]. И это не так уж фантастично, учитывая, что сказки Баха, как он с ужасом понимает однажды, могут влиять на реальность (его сказочные герои воплощаются в советской действительности Гнаденталя).

Геопозитический центр романа – глава о переправе Сталина через Волгу, когда тот, чувствуя рубежность «главной реки русских», соглашается с машинистом: «Вот тебе и Азия...», хотя учебники географии предписывают Азии начинаться семью сотнями верст дальше, у Каспия, геопозитическая она здесь, несмотря на вызвавшую усмешку вожда немецкую надпись «Willkommen in Pokrowsk!» [Там же: 271]. Включающий вертикальное измерение пространства полет Сталина над Волгой окончательно оформляет и завершает волжский хронотоп романа. Черствый и безразличный ко всему вождь задыхается от восторга, переживая невероятный для него поэтический экстаз. Именно Волга заставляет его пережить озарение, катарсис, мгновенное и внезапное понимание того, что такое Россия – и Волга: «И он понял: под ним – не одна река, а десятки, сотни... Тонкими золотыми нитями светились в потоке Кура и Арагви, Ингури и Хоби. Белыми волосами – Катунь и Каравшан. Синими лентами вились Енисей с Леной, черными – Аргунь с Кольмой» [Там же: 277]. То же самое чувствует «изнутри» реки маленький человек Бах в финале романа, пытаясь в ней раствориться, – универсальность Волги, волшебство слияния в ней всех рек, всего пространства России. «Пальцы ног его несло в тихие Заводы Шексны и Мологи, к пологим берегам Дубны и Костромы. Колени раскинулись по Оке, бедра легли в синие воды Свяги. Руки его дотянулись до Камы <...> Волосы разметались по Ахтубе, концами макувшись в Каспий» [Там же: 483].

«Большое пространство» в романе соответствует «большому времени», в котором живет и не хочет жить Бах (для чего придумывает свой личный календарь) и куда уходят его дети. Для Баха есть «где-то» прочая жизнь, мир большого времени – и его маленький мир посреди всего этого. В этом большом мире-времени что-то происходит, и отголоски долетают до хутора-корабля (от катастрофы с нападением на хутор и насилием над Кларой до «похищения» миром детей). Четыре года, страшные и тяжелые для страны, 1931–1934, в том числе Год Большого Голода, – неожиданно оказываются самыми счастливыми для героя в его микромире: «Яблони плодоносили. Волга то застывала, скованная льдом, то продолжала неспешное течение к Каспию» [Там же: 397]. Линейное время (советское «время, вперед!») стремится в романе стать циклическим, и Бах всячески хочет этому способствовать. Разрыв циклического мифологического времени происходит, когда за Анче и Васькой приезжает (по Вол-

ге, естественно) агитатор из большого мира, забравший детей в интернат. Волга утешает и утоляет страшную боль героя: «Он решил сесть на валун и сидеть – просто смотреть на вечный бег Волги. Сел и начал смотреть» [Яхина 2018: 408]. После отъезда детей, когда жизнь Якоба предельно съежилась и мир сузился, Волга продолжает оставаться в его центре: «Был сад... Была Волга... Было собственное тело Баха» [Там же: 437]. Волга «вымывает» из него страх, психологическую доминанту эпохи. Бах перестает бояться, принимая буддийское спокойствие великой реки. «Случилось – и ушло, стало песком, уткло в Волгу» [Там же: 441].

Когда в финале романа за Бахом пришли, чтобы арестовать его, герой, подобно своему приятелю-антагонисту Гофману, тоже пытается уйти в Волгу – в вечное от временного: «Не знал почему. Казалось: так правильно» [Там же: 472]. Самый сильный и мифологичный эпизод романа, где автор виртуозно играет с реальностью и страшной сказкой, – Бах на дне Волги. Там он чувствует себя, как Садко у морского царя, – жив, дышит и сохраняет разум и зрение. Мнимый «утопленник»-беглец видит людей и предметы, которые не удержались бы там естественным образом: целые дома, лодки, людей, несчастных животных из страшного Года Нерожденных Телят: «Тела устлали дно Волги – вернее, составляли его» [Там же: 481]. Читатель не сразу догадывается, что реальное пространство переходит в мифологическое: как в сказках в «настоящем» лесу герой встречает избушку Бабы Яги, обозначающую начало волшебного мира.

Волга сохранила все, даже Удо и Тильду, родителей Клары, которых здесь никак не могло быть, даже Гофмана, чье уродливое тело стало прекрасным. Волжская вода изменила качество, превратившись в анти-Лету, реку не-забвенья, «сохраняющую людей, животных, предметы в том же состоянии, в каком они погрузились в нее» [Там же: 479]. Река амбивалентна: она «полна смерти», проклятий и крови, но и «полна жизни». Она и есть жизнь. Она и есть «сплошной обман», но и «одна только правда». Правда памяти.

И хотя, по признанию автора, «преодоление мифологического сознания» – одна из ключевых тем романа [Яхина, Балужева 2018: 18], оно не преодолено. На наш взгляд, немецкие сказки, с которыми тесно связан сюжет романа, – низший уровень мифологизма. А вот пространство Волги – мифологизм подлинный, вырастающий из «реальной» геопоэтики.

Литература

- Яхина Г. Дети мои: роман. – М.: АСТ, 2018.
- Яхина Г., Балужева А. Тема Сталина сейчас актуальна (интервью с писателем) // Собеседник. – 2018. – № 18. – С. 18.
- Костюкович Е. На всю глубину // Яхина Г.Ш. Дети мои: роман. Предисловие. – М.: АСТ, 2018. – С. 7–8.

ДОНСКИЕ НАИМЕНОВАНИЯ МЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИХ ЯВЛЕНИЙ

Е.В. Кузнецова
Россия, Волгоград

Анализируется роль метафорического переноса при образовании диалектных семантических вариантов общерусских слов. Приводятся примеры метафорической связи слов разной степени сложности.

Ключевые слова: лингвистическая география, диалектология, семантический диалектизм, метафора.

The article analyzes the role of metaphorical transfer in the formation of dialect semantic variants of common Russian words. Examples of the metaphorical connection of words of different degrees of complexity are given.

Keywords: linguistic geography, dialectology, semantic dialectal word, metaphor.

Метеонимы – наименования погодных явлений – входят в ценностное ядро локального текста и, следовательно, в активный словарный запас современных территориальных диалектов. Состояние погоды, атмосферы непосредственно влияет на жизнедеятельность человека, и в сельской местности, где функционируют территориальные диалекты, это влияние проявляется в большей степени, чем в городской среде. Безусловно, актуальные для человека явления получают более детализированные, эмоционально окрашенные наименования.

В этой работе рассматриваются донские метеонимы, семантические диалектизмы, в основе формирования значений которых лежит метафорический перенос. Семантическими диалектизмами в диалектологии считаются слова, имеющие одноструктурные эквиваленты в литературном языке, но отличающиеся от них значением (дон. *зерно* – ‘осадки в виде града’ и лит. *зерно*: 1) Плод и семя злаков, семя растений; 2) Отдельная частица, крупинка какого-л. вещества)¹.

Перенос значения по сходству, или метафору, многие современные исследователи диалектов считают основным способом переосмысления общерусских слов носителями диалектов. Метеорологическая лексика донских говоров не является в этом смысле исключением: здесь встречаются яркие примеры метафорического переосмысления.

Так дон. суш. *лохматый* ‘первый снег’ метафорически соотносится с лит. *лохматый* (1) С длинной густой шерстью, косматый; 2) С длинными и густыми вклокоченными волосами);

дон. *исхо* ‘д’ ‘закат солнца’ и лит. *исход* (1) *книжн. устар.* Действие по глаг. *исходить* – пройти много раз по разным дорогам; 2) Способ разрешить

какое-л. затруднение, выйти из сложных обстоятельств; 3) Окончание, завершение, конец);

дон. *ледене'ц* (1) Кусочек льда, 2) Сосулька) и лит. *леденец* (прозрачная конфета из застывшей смеси сахара с фруктовым соком) и др.

В нашем материале встречаются примеры и более сложной метафорической связи слов, лежащей в основе значений донских диалектизмов.

Д.Н. Шмелев, рассуждая о деривационной связанности слова, говорит о ситуациях, когда в каком-либо словообразовательном ряду появляются производные, значения которых обусловлены именно переносным значением исходного слова. Например, *кипеть* (перен.: *кипеть от злости*) > *кипучий* (*кипучие страсти*). Д.Н. Шмелев называет значения таких производных метафорическими [Шмелев 1977: 227]. Ярким примером такого типа производных могут служить многие глаголы в метеорологической лексике донских говоров.

Например, значение глагола *закуриться* ‘начаться метели, пурге’, являющегося семантическим диалектизмом, мы считаем метафорическим вследствие того, что значения однокоренной диалектной лексемы *курево* ‘метель, выюга’ и лит. *курево* (1) *прост.* То, что курят, курительный табак; 2) *устар. и спец.* Вещество, дающее при горении ароматный дым, то, чем курят где-л. и окуривают что-л.; 3) *перен.* Поднимающиеся над водой, землей испарения, туман, мгла) метафорически соотносимы. Вследствие этого метафорическим считаем значение однокоренных лексем *кура'*, *ку'ровище*, *закури'ть*, *куру'ть*, *раскуру'ться*.

Другой пример: синонимичные донские глаголы *зачерепене'ть*, *зачерепи'ть*, *зачерепи'ться* ‘покрыться коркой земле’. В литературном языке нет одноструктурных эквивалентов, однако есть лексема *череп* (1) Скелет головы позвоночных животных и человека; 2) *устар. и обл.* Лёд, покрывающий землю под снегом). Между первым и вторым значениями литературной лексемы явно прослеживаются метафорические отношения (на основе сем ‘твёрдый’, ‘покрыться коркой’). А на основе лексемы *череп* во втором метафорическом значении, вероятно, образовались глаголы *зачерепене'ть*, *зачерепи'ть*, *зачерепи'ться* в значении ‘покрыться коркой земле’.

Несколько иной след метафоризации можно проследить в семантической структуре донских глаголов *юри'ть* ‘поднимать столбом, кружить снег, пыль’ и *заюри'ть* ‘задуть сильному пронизывающему ветру’. В литературном языке зафиксированы лексемы *юр*, *на (самом) юру* (1) На открытом возвышенном месте; 2) На бойком людном месте), *юркий* (1) Быстрый и ловкий в движениях, проворный; 2) *разг.* Ловкий, пронырливый, предприимчивый), *юркнуть* (быстрым, ловким движением проникнуть куда-л., скрыться где-л.). Основой метафорического переноса

в данном случае являются семы 'быстрое движение', 'сила'. Косвенным доказательством этого положения и как бы промежуточным звеном между указанным диалектным и литературными словами является зафиксированный В. Далем глагол *заюри'ть* в значении 'заспешить, заторопиться' [Даль Т. 1: 669]. Этот глагол совпадает по форме с отмеченным нами диалектным глаголом *заюри'ть*, а по значению близок лексемам литературного языка *юркий*, *юркнуть*, так как тоже обозначает действия одушевленных существ.

Таким же образом значения однокоренных диалектных слов *засине'ть* 'начаться метели', *засину'жить* 'начаться метели', *сину'га* 'метель', *сину'ка* 'метель', *сину'чка* 'метель' метафорически соотносятся с литературными лексемами *сипение* 'действие по знач. глаг. *сипеть*, а также звуки этого действия', *сиплый* 'приглушенно-хриплый с легким шипением и присвистыванием (о голосе, звуках чего-л.)', *сипеть* (1) Издавать сиплые звуки; 2) Говорить сиплым голосом) на основании сем 'присвистывание', 'сиплые звуки'.

Особо следует отметить, что среди диалектизмов с метафорическим значением подавляющее большинство таких, в основе семантики которых лежит сравнение с человеком, его чертами характера, настроением, действиями, занятиями, внешним видом и даже семейным положением, т. е. антропоморфная метафора.

Такого рода метеонимы условно можно разделить на три группы по параметру сравнения с человеком. В основе метафорического значения первых лежит сравнение с чертами характера человека, его настроением, межличностными отношениями: *зуба'н неженатый* 'ветер, дующий круглые сутки без перерыва', *дря'зга* 'мокрый снег с дождём', *ду'ра* 'сильная метель, буран', *мо'ро'к* 'мелкий дождь, туман, сырость', *нудь'га* 'непогода, мгла', *посо'бник* 'попутный ветер', *проти'вник* 'встречный ветер', *тва'рь* 'мокрый снег'. Значение вторых основано на сравнении с внешним видом человека: *голощёк* (1) Место без снега, прогалина; 2) Гололедица), *лохматый* 'первый снег', *плешина* 'голое, не покрытое снегом место'. Третьи отсылают к действиям и занятиям человека, в основном это глаголы, в том числе и упомянутые выше: *заби'ть* 'начаться метели', *зайти* 'наступить времени года, суток', *закида'ть* 'о дожде, идущем продолжительно, с перерывами', *залепи'ть* 'пойти снегу', *нести* 'дуть ветру', а также другие: *бури'ть* 'вихриться, кружить снегу', *игра'ть* 'о полои воде, разливе реки', *кути'ть* 'мести метели', *перебива'ть* 'об изменении погоды', *бузова'ть* 'идти сильно дождю' и т. д.

Данные этимологических словарей косвенно подтверждают тот факт, что диалектные «метеорологические» значения у большинства таких слов развились позже, чем первичные, относящиеся к человеку (или другим живым существам).

Так, например, М. Фасмер отмечает, что в древнерусском и старославянском языках слово **тварь** имело значение ‘создание, лицо, творение’ [Фасмер. Т. IV: 32], а в словаре Н.М. Шанского говорится о том, что бранное значение у слова *тварь* является собственно русским и возникло позже в результате лексико-семантического способа словообразования [Шанский 1975: 437]. А уже, вероятно, на основе последнего (бранного) значения развилось «метеорологическое», которое тоже имеет отрицательную эмоциональную окраску.

По тому же принципу (от названия человека, его качеств и черт к названию метеорологических явлений), вероятно, шло развитие значений и многих других слов.

Дон. *дура* ‘сильная метель, буран’ (ср.: *дурной* ‘плохой, негодный, дикий’, *дурной нрав*, Э.М. Мурзаев в своём словаре упоминает форму *дуры* в значении ‘непроходимые места’ [Мурзаев 1984: 194]).

Дон. *нудьга* ‘непогода, мгла’ (ср.: *нуда* ‘принуждение, плохое житьё’; укр. *нуда* ‘скука, неудовольствие, мука’; блр. *нуда* ‘нужда, нечистоплотность’; чеш., польск., слов. *nuda* ‘скука’, а также др.-рус. **нудити** ‘принуждать’ [Фасмер. Т. III: 88; Шанский 1975: 295]). В. Даль также указывает формы *ну’да*, *нудга’*, *нудота’* с «антропологическим» значением ‘дурнота, тошнота, тоска’ [Даль. Т. II: 559].

Особо интересно донское словосочетание *губан неженатый* со значением ‘ветер, дующий круглые сутки без перерыва’. СРНГ, ссылаясь на словарь В. Даля 1912 г. издания, фиксирует сочетание *холостой ветер* ‘дующий несколько суток подряд без перерыва’ [СРНГ, В. 4]. У Мурзаева видим: *женатый ветер* ‘затаивший на ночь’ [Мурзаев 1984: 120]. *Губан*, как отмечает В. Даль, первично – ‘человек с большими губами’, но может употребляться также со значением ‘тот, кто обижается, дует губы’ [Даль. Т. I: 404]. Антропоморфная метафора, по всей видимости, основана на признаках ‘незанятый’, ‘свободный’, а также на общности отрицательной эмоциональной оценки, сопровождающей и «человеческий», и «метеорологический» варианты значения.

Многие исследователи диалектов отмечают, что наиболее ярко языковое творчество сельских жителей (в сфере словообразования и семантики) проявляется прежде всего в словах, содержащих отрицательную оценку, особенно если это касается характеристики человека, его характера, внешнего вида и пр. А поскольку мы обратились к словам, в основе значения которых лежит антропоморфная метафора, то и здесь в большинстве случаев налицо яркая отрицательная оценка (*ду’ра* ‘сильная метель, буран’; *тварь* ‘мокрый снег’; *нудьга* ‘сырая, промозглая погода’ и др.).

Некоторые диалектизмы с метафорическим значением отличаются особым фонетическим и словообразовательным обликом. Е.В. Колосько

пишет: «Очень часто процесс фонетических изменений тесно связан с усилением экспрессивной, воздействующей роли слова, поэтому видоизмененная словоформа создаётся прежде всего для актуализации именно переносного значения. Прямое значение слова, как правило, не нуждается в обновлении фонетического облика слова. Происходит постепенный отрыв словоформ с переносным значением от своего этимона» [Колосько 2004: 117].

В донских говорах в качестве примера такого явления может быть приведена группа слов, характеризующих весеннее половодье: *взлом*, *взло 'мный*, *зало 'мный*, *изло 'мный*, *злом*, *зло 'мный*, *взло 'бный*. На основании метафорического значения семантического диалектизма *взлом* 'весенний ледоход' делаем заключение о метафоричности значения остальных лексем группы, которые являются собственно лексическими диалектизмами. Прилагательные *взло 'мный*, *зало 'мный*, *изло 'мный* характеризуются словообразовательными особенностями (изменение приставки). Далее: сущ. *злом* характеризуется уже особой фонематической чертой по сравнению с лексемой *взлом* (отпадает начальный согласный звук); на основе этого существительного, вероятно, сформировалось прилагательное *зломный*. Особый интерес представляет последнее звено в этой цепочке – прил. *взло 'бный*, наиболее отошедшее по своим формальным характеристикам от исконной основы. При помощи замены согласного звука в корне осуществилось не что иное, как лексическая ремотивация слова в диалекте, т. е. создание новой лексической мотивированности слова на основе установления иных мотивационных отношений. В результате прилагательное *взлюбный* ассоциируется не с корнем *-лом-*, а с корнем *-злюб-* 'злота, злобный', следовательно, переносное значение в данном случае порождает фонетические изменения, приводящие к лексической ремотивации слова.

Таким образом, множество примеров метафорического переосмысления значения слова в метеорологической лексике донских говоров свидетельствует о способности народной речи «не просто называть предмет или явление, но одновременно и характеризовать его, квалифицировать, определять его место в системе жизненных ценностей человека» [Брыкина, Кудряшова 2003: 273].

Значительное количество метафор в диалектном локальном тексте являются антропоморфными. Вероятно, в языке народа запечатлелись следы древних представлений о природе как о живом существе. Главный объект сравнения – сам человек, его внешность, жизнедеятельность, чувства, и образность, метафоричность метеорологической лексики – следствие особой роли метеонимов в жизни носителей диалекта.

Примечание

¹ Все значения слов в литературном языке здесь и далее даны по МАС [Словарь русского языка 1964–1973].

Литература

Брысина Е.В., Кудряшова Р.И. Составные наименования растений в донских говорах // Лексический атлас русских народных говоров (Материалы и исследования). 2000. – СПб.: Наука, 2003. – С. 269–274.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Рус. яз., 2000.

Колосько Е.В. Лексикализованные варианты метафорических наименований // Лексический атлас русских народных говоров (Материалы и исследования). 2001 – 2004. – СПб.: Наука, 2004. – С. 115–119.

Мурзаев Э.М. Словарь народных географических терминов. – М.: Мысль, 1984.

Словарь русских народных говоров /Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз., Сектор словарного сектора. – М.: Наука, 1965 – 2014. – Вып. 1–47.

Словарь русского языка: в 4 т. / РАН, Ин-т лингв. исслед.; под ред. А.П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.: Полиграфресурсы, 1999.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. – 2-е изд., стер. – М.: Прогресс, 1964–1973.

Шанский Н.М. Краткий этимологический словарь русского языка: пособие для учителей. – М.: Просвещение, 1975.

Шмелёв Д.Н. Современный русский язык: Лексика: учеб. пособие для пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1977.

Раздел 5

ПРОСТРАНСТВО ВОСТОКА И ЗАПАДА В БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

ТУРГЕНЕВСКАЯ АМЕРИКА

А.А. Фаустов
Россия, Воронеж

Рассматривается семиотический ореол слова «Америка» в художественном творчестве Тургенева. Будучи внутри текста знаком повторяющегося возвращения (или, может быть, возобновляющегося повторения), Америка наделена у Тургенева еще и автобиографическими коннотациями, связанными с фигурой Полины Виардо.

Ключевые слова: *Тургенев, Америка, любовь, повторение, Полина Виардо.*

The article considers the semiotic aureole of the word 'America' in Turgenev's oeuvre. America is a sign of a repeating reversion (or, maybe, a resuming repetition) within the texts; it also has autobiographical connotations, connected with Pauline Viardot's personality.

Keywords: *Turgenev, America, love, repetition, Pauline Viardot.*

В настоящих заметках речь пойдет не об американских знакомствах Тургенева, не о возможных американских литературных подтекстах в тургеневском творчестве, не об отношении писателя к Америке и не о том, как Тургенева в Америке воспринимали. Речь пойдет о топониме «Америка» и о его семиотическом ореоле в тургеневской прозе, причем сразу оговоримся, что это не будет исчерпывающий все случаи обзор.

Америка как событийный (но при этом остающийся за кадром) элемент появляется в двух тургеневских произведениях – в «Вешних водах» (1871) и в «Сне» (1876). В первом из них в Америку, в Нью-Йорк уезжает семейство Джеммы, которая там выходит замуж, а из последнего предложения повести мы узнаем, что туда же собирается Санин. Во втором произведении в Америку переселяется барон – насильник над матерью рассказчика, его настоящий отец, который в основном диегетическом времени рассказа возвращается на родину, чтобы потом снова отправиться назад. При всем очевидном различии двух этих «американских» сценариев их, так или иначе, объединяет любовный / матримониальный мотив. Но

к нему одному дело не сводится. Если взглянуть на произведения в целом, то выяснится, что в действительности между ними есть несколько разномасштабных пересечений и эквивалентностей, сближающих сценарии куда теснее.

В характерологическом плане¹ в «Вешних водах» на авансцену выведен «слабый» герой, который становится добычей «хищной» героини и навсегда теряет обретенное им счастье любви. В тургеневских текстах два этих сопровождающих «слабого» человека мотива – подчинения и утраты – могут, как в «Вешних водах», совмещаться, а могут и существовать по отдельности, как в «Кларе Милич (После смерти)» (1882) или в «Асе» (1857). Базовая ситуация в «Вешних водах» (складывающаяся для героя вполне по-тургеневски: как бы сама собою) – мужчина между двумя женщинами, и та из них, которую Санин предает и которая уезжает в Америку, обращает для него эту страну в воплощение несбывшегося счастья. Больше того: Америка окружена в повести и другими, прямо смертельными коннотациями. Там скончается мать Джеммы, перед самым отъездом туда умрет Панталеоне, а Эмиль погибнет, отправившись оттуда освобождать Италию в числе гарибальдийской «тысячи». В этом смысле завершающие повесть слова о готовящемся переселении Санина в Америку с неизбежностью получают двоящиеся коннотации.

В лице рассказчика «Сна» представлен столь же типичный «лишний» человек, который не может занять предназначенное ему как будто бы место, потому что оно оказывается для него недоступным. В более широком плане такая недоступность связывается у Тургенева с тем, что место кем-то (или чем-то) захвачено, как это событийно разыгрывается, к примеру, в «Дневнике лишнего человека» (1850) или в «Первой любви» (1860) (рефлекс подобного мотива соперничества есть и в рассказе). Позиция нарратора в «Сне» – это позиция перед «полузакрытой дверью», перед «высокой стеною», на пороге той реальности, где скрывается «ночной» отец и попасть куда невозможно. Базовая, и при этом удвоенная, ситуация здесь (также возникающая помимо воли и героини, и рассказчика) – зеркальная по отношению к «Вешним водам»: женщина между двумя мужчинами. Сначала «хищный» герой, овладев героиней, разрушает ее счастливое замужество, причем появление барона в номере гостиницы рисуется матерью рассказчика соответствующим образом: «...прямо из стены, весь черный, длинный, вышел тот ужасный человек с злыми глазами!» [С. 9, 110]². Барону – в отличие от рассказчика – удается буквально проникать сквозь стены. Потом, вторгшись в мир героини во второй раз, «ночной» отец навсегда сделает для нее чужим их сына: «...прежние наши отношения не возобновились. Ей было неловко со мною – до самой ее смерти...» [С. 9, 119–120]. То пространство, куда уходит и откуда приходит барон, в конеч-

ном счете ассоциируется с Америкой. И оба исчезновения героя в рассказе предваряются его, казалось бы, несомненной смертью. Через некоторое время после сцены в гостинице героиня на улице увидит лежащего на носилках убитого барона с разрубленной головой; а рассказчик после того, как столкнется со своим «ночным» отцом наяву и затем будет тщетно пытаться его отыскать, столь же случайно найдет на берегу моря труп героя, который они с матерью меньше чем через три часа спустя там уже не обнаружат. Рассказ построен так, что дверь в запретную реальность Америки служит смерть, но такая, которая словно не может совершиться до конца. Недаром обе встречи с бароном (рассказчика и его матери) во время его возвращения из Америки вызывают в тексте сравнение с явлением привидения-призрака. А «пронзительные» глаза героя, которые он «словно вонзал» в рассказчика, и двусмысленная внешность («Странное было лицо у барона! Поблеклое, усталое и в то же время молоджавое, неприятно молоджавое!» [С. 9, 107]) напоминают облик вампира.

Почти столь же зеркально соотносятся в двух произведениях знаки любовной власти. В «Вешних водах» Полозова вручит покорившемуся ей Санину (как и другим своим возлюбленным) железное кольцо; в «Сне» барон похитит у обесчещенной им героини обручальное кольцо, которое рассказчик затем, сорвав с пальца утонувшего героя, вернет матери. Но и в «Вешних водах» есть предмет другого рода – залог верности, который также участвует (и к тому же на активных ролях) в круговом движении, в игре повторений. Гранатовый крестик со своей шеи, который Джемма отдаст Санину, герой случайно обнаружит тридцать лет спустя. Именно эта находка запустит его воспоминания (занимающие почти весь нарратив, за исключением рамки в диегетическом настоящем времени) и заставит Санину отправиться на поиски героини туда, где он ее встретил. А под конец крестик (оправленный в жемчужное ожерелье) будет послан в Америку в подарок дочери Джеммы – невесте, точь-в-точь похожей на свою мать.

Как несложно убедиться, Америка в этой циркуляции персонажей и знаков выступает в функции места, где начинается новый цикл развития событий, а точнее – такой цикл, который повторяет, осуществляет (в смещенной конфигурации, с измененным составом участников) то, что однажды в Старом Свете не смогло произойти (в «Вешних водах») или уже произошло (в «Сне»). Америка имеет отношение к тому, что случается после событий, не предусматривающих продолжения, – после сюжетных катастроф (и к этому мы еще вернемся в конце статьи), но лицам, которые находятся в «Вешних водах» и в «Сне» в фокусе повествования, такое «последствие» никакой принципиальной перемены участи с собой не приносит.

Локальные и не получающие событийной развертки «американские» знаки – как правило, нарочито немотивированные – есть и в некоторых

других тургеневских текстах. Об одном из таких произведений – «Призраках» (1863) – мы говорим в другой работе. А здесь остановимся подробнее на повести, где «американский» топоним выглядит еще более экзотично. Когда Аратов – герой «Клары Милич» – решит поехать в Казань встретиться с семейством погибшей героини, то его тетка Платоша удивится этому так, как если бы он объявил ей, что «уезжает в Америку» [С. 10, 94]. Хотя на первый взгляд это не более чем гипербола, сама ее несообразность выдает в тропе присутствие особой семантической интенции, которая, как мы попытаемся показать, уводит за пределы собственно текста – в автореферентное измерение повести – и в итоге обращает гиперболу в метафору: *Америка* → *Казань*.

То, что в «Кларе Милич» отразилась судьба Е.П. Кадминой, почти зашло от исследователей лежащие на поверхности параллели между героиней и Полиной Виардо³, имя которой в повести произносится вслух: поклонники сценического таланта Клара никак не могут найти ответ, кто она – Рашель или Виардо? Нельзя сказать, что внешность героини повести в точности копирует черты Виардо, однако в портрете этом есть и черные глаза (правда, не крупные, а небольшие), и черные волосы, и запомнившееся герою противоречие («Не красавица... а какое выразительное лицо!» [С.10, 91]), и главное – сам характерный тип лица: «...не то еврейского, не то цыганского типа...» [С.10, 75]. И затем в речевом кругозоре Аратова Клара будет несколько раз фигурировать как «цыганка» и «черномазая цыганка». Можно сказать, что в «Кларе Милич» предлагается почти открытый ключ к конструированию в творчестве Тургенева особого (и весьма разветвленного) автореферентного текста, связанного с Полиной Виардо.

Между тем в тургеневском кругозоре фигура возлюбленной писателя и вообще была помечена отчетливым «американским» (или, вернее, «англо-американским») знаком. Биографическая подоплека тут вполне прозрачна. В детстве вместе с остальными членами семьи своего отца Полина Виардо побывала в Америке (в Северо-Американских Штатах и в Мексике), в Англии не раз выступала; ее старшая сестра Мария Фелиция в Нью-Йорке в первый раз вышла замуж (и получила фамилию Малибран, которую прославила), а в Манчестере умерла. Неудивительно, что в письме к Полине Виардо 1850 года Тургенев, покидая Париж, сравнит себя с эмигрантом, уезжающим в Америку [П. 2, 29], а в более раннем письме 1847 года пожелает своей избраннице, которая должна была отправиться на гастроли в Англию, завоевать ее, подобно Цезарю [П. 1, 240] (сошлемся на эпизод с вызыванием тени Цезаря в «Призраках»). Добавим, что в «Кларе Милич», как и в «Призраках» (героиня которых носит английское имя – Эллис), помимо «американского» есть и акцентированный «английский» знак. Псевдоним героини напомнит Аратову о романе Вальтера Скотта «Сент-Ронанские воды» и о навеянном этим романом

стихотворении В.И. Красова «Клара Моврай», переиначенные строки из которого все время будут приходить герою в голову. И весь этот «английский» интекст возникает в повести сразу после слов о «цыганке», встык с ними: «...Аратов не в силах был выкинуть из головы своей эту черномазую цыганку, – пение и чтение и самая наружность которой ему не нравились. Он недоумевал, он сердился на себя. Незадолго перед тем он прочел роман Вальтера Скотта: “Сен-Ронанские воды” <...>» [С. 10, 79]. Кстати, и в романе Скотта, и в стихотворении Красова с героиней сопряжен «призрачный» мотив.

Самое любопытное, однако, что разнородные сигналы «текста Виардо» рассеяны и по тем двум произведениям, с которых мы начали (и это, заметим попутно, лишь очень отдаленно и косвенно граничит с проблемой прототипов). В «Вешних водах» Панталеоне будет с благоговейным воодушевлением рассказывать о великом теноре Гарсиа, с которым вместе он пел однажды в опере, – об отце Полины. Дочери Джеммы Тургенев даст имя одной из дочерей Виардо – Марианны. Санин оказывается ровесником автора, а встречу героя с Джеммой Тургенев приурочит к 1840 году, когда Полина Гарсиа вышла замуж за Луи Виардо. Наконец, вспоминая о начале своего любовного рабства у Полозовой, Санин (в передаче повествователя) опишет этот момент так: «...когда он отдался ей под ноги...» [С. 8, 378]. А это фразеологически почти рифмуется с безызвестным признанием, которое Тургенев сделал Фету, имея в виду свои отношения с Виардо: «...я подчинен воле этой женщины <...> Я только тогда блаженствую, когда женщина каблуком наступит мне на шею и вдавит мое лицо носом в грязь» [Фет 1992: 159].

Особенно любопытен «Сон», в котором автореферентный план проявляется, если посмотреть на рассказ сквозь призму «Истории лейтенанта Ергунова» (1867). Действие «Сна» разворачивается в неизвестной стране и в неизвестном городе, о котором мы знаем только, что он расположен на берегу моря. Из онимов в рассказе фигурируют Америка и более чем интернациональное имя работника в доме, где останавливался барон, – Петр⁴. Тем интереснее внешность барона, который наделен черными волосами, черными глазами, крючковатым носом и смуглым лицом. Портрет этот отсылает к обличью цыгана Луиджи – грабителя, который обокрал и пытался убить лейтенанта Ергунова и который обладал такими же черными пронзительными глазами и крючковатым носом (от «ночного» отца его отличают только наличие черных усов и костюм). В речи героини «Сна» барон – это «ужасный человек», а в письме Эмили (переведенном для лейтенанта с немецкого на русский) Луиджи – это «ужасный субъект (ein schröckliches Subject)» и «ужасный человек». И попадает цыган в комнату Колибри, чтобы напасть на одурманенного лейтенанта, точно так же,

как барон – в гостиничный номер матери рассказчика, – из стены, сквозь потайную дверь. А разрубленная голова лейтенанта превратится в «Сне» в разрубленную голову барона: объект и субъект насилия поменяются местами. Есть в истории Ергунова, также разыгрывающейся в приморском городе (в рассказе это вполне реальный Николаев) и насыщенной акваторической топикой, и характерный «американский» след. Имя соблазнительницы и отравительницы лейтенанта – Колибри, и двойная ошибка героя в его интерпретации лишь усиливает эту «американскость»: «Вот необыкновенное имя! Это, помнится, в Африке бывают такие насекомые?» [С. 8, 22]. Вообще, история в рассказе – это «цыганско-еврейский» заговор против героя: одна из сообщниц Луиджи – «тетка» Эмилии и Колибри – снабжается даже усилиями автора паспортом на имя Шмультке. И увенчивает антропонимическую игру двойная эквивалентность: фамилия заглавного героя рассказа – *Ергунов* – прочитывается как неполная анаграмма фамилии *Тургенев*, а имя цыгана – как италянизированный вариант имени мужа Полины Виардо.

Весь этот комплект физиогномических, национальных, ономастических и прочих сигналов в проекции на рассказ «Сон» позволяет и в нем увидеть присутствие автореферентного слоя, связанного с Полиной Виардо. И число подобных примеров в тургеневских произведениях можно было бы умножить. Но более существенным может считаться вопрос о той общей событийно-тематической логике, даже ритмологике, которая маркирована «американским» знаком и о которой мы уже начинали говорить. Если еще раз обратиться к трем в этом отношении ключевым произведениям – к «Вешним водам», «Сну» и «Кларе Милич (После смерти)», то можно заметить, что *Америка* появляется в них в определенный (с некоторыми вариациями и погрешностями) момент. В «Вешних водах» герой отправится отыскивать Джемму во Франкфурт, где некогда встретил героиню, и узнает, что ее там больше нет. В «Сне», с его ритмом удвоений, рассказчику будет сниться повторяющийся сон о том, как он находит и тотчас же теряет своего отца, а после встречи с ним наяву, стремясь увидеть его снова, в конце концов очутится у того самого дома, который снился и в котором отца уже не окажется, и затем обнаружит на берегу труп барона. В «Кларе Милич» Аратов после единственного свидания с героиней будет пытаться забыть ее, так и не сможет сделать этого («... там, внизу, под поверхностью его жизни, что-то тяжелое и темное тайно сопровождало его на всех его путях» [С. 10, 86]) и неожиданно прочитает в газете, что Клара покончила с собой. И всякий раз такое событие исчезновения тянет за собой «американскую» сигнатуру.

Иными словами, *Америка* в тургеневских текстах обозначает место, где локализуется то (или следы того), что в минувшей жизни было героя-

ми упущено, что больше невозможно обрести (отсюда смертельный ореол), но что способно – в том или ином виде – вернуться. Причем актуализация сигнатуры совершается в том случае, если произведение находится в поле влияния «текста Виардо». И это сцепление наводит на одну гипотезу в психоаналитическом вкусе. В биографической плоскости альянс между Полиной Виардо и Тургеневым был таков, что сам по себе запустил механизм повторения. Писатель был вынужден снова и снова возвращаться к Виардо и никогда не мог вернуться к ней в подлинном смысле этого слова, поскольку само место возвращения было для него не-местом, не-домом. И Тургенев это ясно осознавал⁵. Графине Е.Е. Ламберт, перед очередным отъездом за границу, он напишет еще в 1856 году известные строки (обратим внимание на красноречивую фразеологию): «В мои годы уехать за границу – значит: определить себя окончательно на цыганскую жизнь и бросить все помышленья о семейной жизни. Что делать! Видно такова моя судьба. Впрочем, и то сказать: люди без твердости в характере любят сочинять себе “судьбу”»; это избавляет их от необходимости иметь собственную волю <...>» [П. 3, 106]. Подчеркнем, что здесь следует иметь в виду структурную сторону дела. Именно «судьба» Тургенева подпитывала столь значимую для его текстов работу повторений⁶, образующих и тот особый событийный и семантический узор, в центре которого находилась фигура Полины Виардо.

Примечания

¹ О типологии характеров Тургенева см.: [Фаустов, Савинков 2015].

² Здесь и далее цитаты из текстов Тургенева даются по изданию [Тургенев 1978 – наст. время] с указанием тома и страниц и пометами С. (сочинения) и П. (письма).

³ Бегло это впервые было замечено в книге: [Родзевич 1918: 130]. Позднее см. детальнее: [Топоров 1998: 93–97].

⁴ Не исключено, впрочем, что здесь есть ироническая аллюзия к апостолу Петру, которому, согласно преданию, были вверены ключи от дверей рая. Диалог рассказчика с работником и происходит у ворот во двор дома.

⁵ И.М. Гревс – осторожный и доброжелательный (до прекраснотушия) толкователь любовной истории Тургенева и Виардо – описывает ее развитие во времени как примирение писателя с судьбой и признание им чужого счастья как своего и чужой семьи как своей [Гревс 1927]. Но исходной для тургеневского жизненного мира диспозиции это никак не меняет.

⁶ Р. Грюбель в своей интересной статье [Грюбель 1993] привлекает для интерпретации Тургенева знаменитый трактат С. Кьеркегора о повторении. Но, как кажется, тургеневской логике в большей степени соответствует понимание повторения в концепции Ж. Лакана, определявшего парадоксальный опыт встречи с Реальным как упущенное, но решающее событие, как такое свидание, «куда мы изначально приглашены и которого Реальное всякий раз избегает» [Лакан 2004: 60]. Это определение могло бы послужить эпиграфом к настоящим заметкам.

Литература

Гревс И.М. История одной любви. И.С. Тургенев и Полина Виардо. – М.: Книгоизд-во «Современные проблемы» Н.А. Столляр, 1927.

Грюбель Р. Воспоминание и повторение. Две модели повествования на примере повестей «Первая любовь» Тургенева и «Вымысел» Гиппиус // Русская новелла. – СПб.: Изд-во С.-Петербурга. ун-та, 1993. – С. 171–194.

Лакан Ж. Четыре основных понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)) / Пер. с фр. А. Черноглазова. – М.: Гнозис; Логос, 2004.

Родзевич С.И. Тургенев. К столетию со дня рождения. 1818–1918. Статьи. I. – Киев: Летопись, 1918.

Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998.

Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1978–наст. время.

Фаустов А.А., Савинков С.В. Универсальные характеры русской литературы. – Воронеж: Воронежский гос. пед. ун-т, 2015.

Фет А.А. Воспоминания. Т. 1. – М.: Культура, 1992.

О МОДЕЛЯХ И ВАРИАНТАХ ПОВЕДЕНИЯ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В ЗАПАДНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: СЛУЧАЙ ЧЕХОВА

Н.В. Капустин

Россия, Иваново

Рассматриваются особенности поведения А. П. Чехова во время его первой поездки за границу весной 1891 года.

Ключевые слова: русский писатель, Чехов, заграница, модель, вариант поведения.

The chapter deals with the peculiarities of behaviour of A. Chekhov during his first trip abroad in the spring of 1891.

Keywords: Russian writer, Tchekhov, abroad, model, behavioural variant.

Если под моделью поведения русских писателей, оказавшихся за границей в качестве путешественников, понимать устойчивые, стандартизированные формы проявления действий, поступков, эмоциональных реакций, то в исторической перспективе можно выделить две такие модели.

Первая свойственна русскому Средневековью. Ее специфику определяло религиозное сознание древнерусских книжников, воспринимавших пространство как чистое и нечистое, праведное и грешное. В соответствии с этим «пребывание в чистом пространстве есть признак святости (отсюда объясняется паломничество в святые земли), пребывание в пространстве нечистом, напротив, – признак греховности (отсюда объясняется не-

желание путешествовать в иноверные страны» [Успенский 1996: 385]. Последнее могло сильно сказываться на поведении, превращающемся в антиповедение, особенности которого были показаны Б.А. Успенским на материале «Хожения за три моря» Афанасия Никитина [Там же: 395 – 402].

Вторая модель (при всех ее вариациях) сформировалась в XVIII веке и сохраняется до наших дней. Религиозные установки в этом случае хотя и могут иметь место, решающей роли не играют, и тип поведения определяется сценарием, как бы негласно предписанным любому причастному к культуре путешественнику. Начиная со времен графа А. Р. Воронцова, видимо, первого русского, поехавшего за границу по своей воле, не отягощенного государевыми поручениями [Шенле 2004: 6] или какими-то иными обстоятельствами, формируется стандартная конструкция, включающая, как минимум, три обязательных элемента. Каждый путешественник должен по возможности побывать в пользующихся особой известностью городах; осмотреть достопримечательности (музеи, архитектурные памятники, картинные галереи, церкви и др.); выразить свое отношение к увиденному.

У оказавшихся за границей людей разных статусов и пристрастий могут возникать свои, но чаще всего опять-таки стандартные точки притяжения. В этом контексте интересен «случай Чехова», впервые побывавшего в Западной Европе в 1891 году в одной компании с А. С. Сувориным.

На первый взгляд, каких-либо расхождений с привычным поведенческим сценарием у Чехова нет. Еще до поездки он мысленно перебирал типичные ситуации, участником которых себя представлял. «Взбираясь на Везувий или глядя на бой быков в Испании, я помяну Вас в своих святых молитвах» [Чехов 1976: 192], – писал он из Москвы М.В. Киселевой. В другом письме, отосланном уже из Рима, он вновь шутливо сообщал ей, что по дороге в Неаполь не прочь встретиться с красивой русской дамой и ссылался на путеводители, в которых сказано, что в «путешествии по Италии роман есть непременно условие» [Там же: 209]. Довольно типичен для любого путешественника и перечень городов, где Чехов побывал в эту свою первую поездку в Европу: Вена, Венеция, Флоренция, Рим, Неаполь, Ницца, Монте-Карло, Париж.

Однако особенности были. И они как раз и интересны, поскольку высвечивают характерные стороны его личности и на фоне типичной поведенческой модели, и поведения, свойственного спутникам Чехова.

Так, Мережковский и Гиппиус, в это время также путешествовавшие по Европе и случайно встретившиеся с Чеховым, расценили его поведение как странное для культурного человека.

«Я восторженно говорил с Чеховым об Италии, – вспоминал Мережковский. – Он шел рядом, высокий, чуть горбясь, как всегда, и тихонько усмехался. Он тоже в первый раз был в Италии. Венеция тоже была для

него первым итальянским городом, но никакой восторженности в нем не замечалось. Меня это даже немного обидело» [Мережковский 1991: 248].

С точки зрения Мережковского, странность в том, что Венеция не вызвала у Чехова того восторга, какой должна была вызвать. Об этом же писала и Гиппиус, истолковав, правда, чеховское поведение несколько тоньше: «Ироничный и умный Чехов подчеркивал свое равнодушие, нарочно “ничему не удивлялся”, чтобы позлить патрона. С добродушием, впрочем, он прекрасно относился к Суворину.

Но было в Чехове немножко и настоящего безразличия к “чудесам Европы”. У него уже имелся на них свой, чеховский взгляд. Суворин, смеясь, с досадой жаловался: “Вот, все просится скорее в Рим. А вось, говорит, там можно где-нибудь хоть на травке полежать!”» [Гиппиус 2002: 161].

Вас. И. Немирович-Данченко передает рассказ Суворина и о других деталях поведения Чехова: «Антон Павлович там ни на что не смотрел. Больше с Алешей (сын его) (Суворина. – *Н. К.*) в винт играл. В Венеции мне хотелось, чтобы он памятник Кановы посмотрел.<...> Взял с него слово. Утром спрашиваю: “Видели?” – “Видел”. – “Ну что ж?” – “Хоть сейчас на Волково кладбище!” Я даже плюнул. А потом добился: он там и не был. Купил себе открытку с этим памятником и на этом успокоился. Упрекаю его – а он: “А зачем мне?”<...> Или винтит или сидит у Квадри и ест *granita d’arancio* [апельсиновое мороженое]» [цит. по: Летопись... 2004: 553–554].

Мережковский обратил внимание и на такие странности в поведении Чехова: «Он занимался мелочами, неожиданными и, как мне тогда казалось, совершенно нелюбопытными. Гид с особенно лысой головой, голос продавщицы фиалок на площади Св. Марка, непрерывные звонки на итальянских станциях... а вечером, когда мы все шли по лунным улочкам Венеции в гостиницу пить чай и попадались там простоволосые девицы, стучающие деревянными подошвами, Чехов мне рассказывал:

– Хотелось узнать, какая тут у них последняя цена. Ко многим подходил, спрашивал “quanto?”» [Мережковский 1991: 248].

По приезде в Россию распространилось мнение, что за границей Чехову не понравилось. Сам он, однако, с этим не соглашался, что видно из письма к Суворину: «...кто оповестил всю вселенную о том, будто за граница мне не понравилась?<...> Что же я должен был делать? Реветь от восторга? Бить стекла? Обниматься с французами?» [Чехов 1976: 237]. В письмах к родственникам немало восторженных оценок европейской жизни, как, впрочем, и упоминаний самых разных культурных явлений. В таком случае встает вопрос, в какой мере точны оставленные спутниками Чехова наблюдения и объяснения, касающиеся особенностей его поведения.

Суворин, если его слова точно переданы Вас. И. Немирович-Данченко, объяснял необычность поведения Чехова за границей его национальными чувствами: «“Голуби-то, – радуется, – совсем как у нас на Собачьей площадке”. Было ли это безразличием, отсутствием любознательности? Нет, разумеется. Но он до болезненности страстно любил Россию. Зарубежные дива его занимали не много <...> “У нас есть все, – говорил он, – и яркое и тусклое. Почему-то нас называют серенькими в серенькой природе, – а мы раскинулись вон как, и у нас найдутся и краски и такие эффекты, до которых, пожалуй, и вашей Италии далеко”» [цит. по: Летопись... 2004: 554].

Акцент, как мы видим, сделан не на «безразличии» Чехова к увиденному в Европе, а на его национальных чувствах, на том, что «он до болезненности страстно любил Россию». Однако его «роман» с Россией вряд ли стоит упрощать и характеризовать с такой экспрессией, как это делал Суворин. Оказавшись за границей, Чехов, естественно, не мог не сопоставлять «свое» и «чужое». Как свидетельствуют его письма, круг явных или неявных, но подразумеваемых параллелей довольно широк: от искусства – до вещей сугубо материального характера. И сделать вывод о каких-либо предпочтениях – «русских» или «западных» – невозможно. Ни русская, ни европейская жизнь не расцвечивалась им какой-то одной, светлой или черной краской.

Интереснее другое замечание Суворина: «Его мало интересовало искусство, статуи, картины, храмы. <...> Венеция захватывала его своей оригинальностью, но больше всего жизнью, серенадами, а не дворцом дождей и проч.» [Суворин 1904: 2]. Это соотносится с ранее приведенными словами Мережковского о том, что Чехов занимался мелочами, неожиданными и, как ему тогда казалось, совершенно нелюбопытными. Но эти «мелочи» – голоса и картины реальной жизни, внимание к которым заметно отличало чеховское восприятие от восприятия Мережковского, привыкшего смотреть на мир сквозь призму культуры, вечных проблем и масштабных концептуальных построений. В записной книжке Чехова 1891 года, наряду с упоминаниями памятников культуры (собора св. Марка, дворца дождей, дома Дездемоны, Цецилии Рафаэля и др.) и разговора с Мережковским о смерти, помечено: «Дождь. Попробовать грузди со сметаной» [Чехов 1980: 8]. Обративший на это внимание А.П. Чудаков писал, что «для Мережковского соседство разговора о смерти, Рафаэля и груздей со сметаной, конечно, непредставимо.

Для него Италия была окрашена в одну краску, не допускавшую никаких других: “О слава древних дней, о Рим, погибший Рим!”, “Как тихий жертвенник, дымится Везувий в светлой вышине. Огонь краснее при луне. И белый дым над ним клубится... Мне бесконечно дорога Земля

твоих цветущих склонов, Сорренто с рощами лимонов. О золотые берега!..”» [Чудаков 1996: 61].

Однако стоит заметить, что свойственное Чехову соединение духовного и вещного присуще и А.Н. Островскому, маршрут заграничного путешествия которого в 1862 году в значительной мере совпадает с чеховским. В дневниковых записях Островского этого времени также немало со вмещений «высокого» и «низкого», параллельных тем, что наблюдаются у Чехова. Ср.: «Миланский собор превзошел все ожидания. После него уже чудес нет на свете. Бегло осмотрели внутренность собора, что за скульптура! <...> Заходили к портному, заказали летнее платье...» [Островский 1978: 394]. Или: «Поднимаемся на горы, древние постройки и подземелья. Взобрались на крутую и высокую гору S. Lorenzo. Отличный вид на озеро <...> заходили в лавочку, купили колбасы. Вот так колбаса! В жизни не ел такой прелести» [Там же: 398]. Если воспользоваться обобщениями и терминологией Ю.М. Лотмана, то, в отличие от бинарного художественного мышления Лермонтова, Гоголя и Достоевского с их резкими антитезами греха и святости, демона и ангела [Лотман 1997: 596], Чехов, как и Островский, являет тернарную модель восприятия мира, включающую не только антитезы, но и срединный пласт бытия – мир обычной, обыденной жизни. В таком случае дело не только в отмеченной А. П. Чудаковым противоположности мировосприятия Чехова и новой, в лице Мережковского, линии в развитии литературы, но в самом типе писательских индивидуальностей, принадлежащих разным этапам ее развития.

Примечательно и отсутствие у Чехова той восторженности при восприятии Венеции, какую испытывал Мережковский («Меня это даже немного обидело»). Конечно, это следствие разного миропонимания, особенности которого открываются в письме Чехова, посланном Суворину по приезде в Россию: «Восторженный и чистый душою Мережковский хорошо бы сделал, если бы свой quasi-гетевский режим, супругу и “истину” променял на бутылку доброго вина, охотничье ружье и хорошенькую женщину. Сердце билось бы лучше» [Чехов 1977: 8]. Вместе с тем здесь сказываются и психоэмоциональные особенности, свойства темперамента, проявляющиеся у Чехова на фоне не только Мережковского, но и Суворина. Несмотря на разные факторы, определившие оценки Гиппиус таланта и личности Чехова [см. об этом: Капустин 2007: 176–188], на ошибочность прогноза относительно недолговечности его творчества, вряд ли стоит сомневаться в том, что бросившийся ей в глаза контраст между ним и Сувориным действительно имел место. Вспоминая свои впечатления от встречи в Венеции, Гиппиус писала: «“Страшный” Суворин <...> мне понравился. Какой живой старик! Точно ртутью налит. Флегматичный Чехов дви-

гался около него, как осенняя муха» [Гиппиус 2002: 161]. Ср.: «Пока мы продолжаем наш спор, и Суворин горячится, и отлетают во все стороны полы его коричневой размахайки, – Чехов ровным баском своим рассказывает, что любит здесь попозднее спрашивать каждую итальянскую “девочку”, – quanto?» [Там же: 162]. Сравните также о встрече в Риме: «Опять живой и быстрый Суворин, медлительный Чехов... Уж не знаю, удалось ли ему тут, в Риме, где-нибудь “на травке полежать”» [Там же: 163].

Обозначенные Гиппиус характеристики темперамента Чехова корреспондируют со «сниженно-сдержанно-закрытым» типом поведения [Чудаков 1996: 64], тем свойством его личности, какое сказывается и в художественном творчестве. Прояснение этой связи – предмет специальной работы. Что же касается рассматриваемой темы, то итог очевиден: типичный сценарий поведения за границей обретал очертания, выразительно высвечивающие особенности мировоззрения и темперамента Чехова.

Литература

Гиппиус З. Благоухание седин: (о многих) // Гиппиус З. Живые лица. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 152–178.

Капустин Н.В. З. Гиппиус о Чехове (к вопросу об античеховских настроениях в культуре «серебряного века») // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. – М.: Наука, 2007. – С. 176–188.

Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. – Т. 2: 1889 – апрель 1891. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.

Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода (вводные замечания) // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб.: Искусство – СПб, 1997. – С. 594–604.

Мережковский Д. Брат человеческий // Акрополь: избр. лит.-крит. ст. – М.: Кн. палата, 1991. – С. 247–252.

Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. – Т. 10. – М.: Искусство, 1978.

Суворин А.С. Маленькие письма // Новое время. – 1904. – 4 июля. – № 10179.

Успенский Б.А. Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале «Хождения за три моря» Афанасия Никитина) // Успенский Б. А. Избр. тр.: в 3 т. – 2-е изд., испр. и доп. – Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Школа «Языки рус. культуры», 1996. – С. 381–432.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1974 – 1983. – Сочинения: в 18 т. – Т. 17. – 1980; Письма: в 12 т. – Т. 4. – 1976; Т. 5. – 1977.

Чудаков А.П. Чехов и Мережковский: два типа художественно-философского сознания // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М.: Наука, 1996. – С. 50–67.

Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий, 1790 – 1840. – СПб.: Акад. проект, 2004.

КАПРИЙСКИЙ ТЕКСТ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА:
НОВЕЛЛА «РОГОНОСЦЫ»

Р. Джулиани

Италия, Рим

Рассматривается новелла Л.Н. Андреева «Рогоносцы» (1915), действие которой имеет место на безымянном острове в Средиземном море. Речь идет о Капри, и описанный праздник рогоносцев – настоящая каприйская реалья, о которой нет других письменных свидетельств. Не переписи ее Андреев, эта страница истории Капри была бы навсегда утрачена: значение новеллы как этнографического свидетельства трудно переоценить.

Ключевые слова: Л.Н. Андреев-этнограф, «Рогоносцы», Капри, праздник рогоносцев.

The plot of L.N. Andreev's short story "Cuckolds" (1915) takes place on an unnamed island in the Mediterranean Sea. The article could establish that it is about Capri and that the described cuckold 'festival' was a real unknown Capri realia. Do not rewrite it Andreev, this page of the history of Capri would have been lost forever: the value of "Cuckolds" as ethnographic evidence is difficult to overestimate.

Keywords: L. N. Andreev-ethnographer, "Cuckolds"; Capri, cuckold 'festival'.

Леонид Андреев написал новеллу «Рогоносцы» в августе 1915 г. и напечатал ее в декабре того же года в журнале «Аргус». Хотя в письме к С.С. Голоушеву от 10 сентября он назвал ее «миленькой штучкой» [Реквием 1930: 117], он был доволен стилем, полным юмора и иронии, к которому пришел в прозаических произведениях тех лет («Черт на свадьбе», «Мои анекдоты», «Чемоданов», «Ослы», «Рогоносцы» и др.), определяя их как «нечто новенькое для читателя» [Там же: 133].

В годы Первой мировой войны Италия дарила писателю сюжеты, позволявшие хотя бы на время отрешиться от окружающей действительности. Они-то и легли в основу «легких» историй, рассказанных в «Ослах» и «Рогоносцах».

Андреев был в Италии четыре раза [Davies 1989: 113–120]¹, на Капри он приезжал дважды: в 1906–1907 гг. (тогда он прожил на острове полгода сразу после смерти первой жены) [Кен, Рогов: 179–189] и в январе 1913 г. для рабочей встречи с Горьким. Историю пребывания Андреева на Капри еще предстоит написать, и в ней немало белых пятен.

В свой первый приезд он остановился на Вилле Караччоло² неподалеку от Виллы Блезус, где жил Горький. Сегодня виллы больше нет, а на ее месте построены отели «Ла Резиденца» и «Семирамис». На Капри Андре-

ев написал рассказ «Иуда Искарот и другие», задумал «Черные маски», «Мои записки», «Тьму», «Любовь к ближнему», «Сашку Жегулева», «Океан» и начал работу над некоторыми из них. В отличие от самого Горького, он живо интересовался всем, что его окружало [Горький 1970: 35]. Четыре раза в неделю он занимался с преподавателем итальянским языком [Леонид Андреев. Материалы и исследования 2000: 49], а его сын Вадим ходил в каприйский детский сад.

В его произведениях, написанных или задуманных на Капри, не проглядывается «образ Италии», есть только детали, малозначительные указания на «итальянскую среду». Потребуется много лет, чтобы воспоминания о жизни на Капри выкристаллизовались и обрели свое место в его прозе. В исследованиях о писателе, как и в работах, посвященных Капри, с островом напрямую связывают только один рассказ – «Иуда Искарот» и отрывок из романа «Дневник Сатаны» (1918–1919), где описывается солнечный каприйский пейзаж [VI: 216–217]³, а не новеллу «Рогоносцы», родившуюся годы спустя на волне ностальгии.

«Рогоносцы» – это новелла, малоизвестная и еще менее изученная. Ее действие разворачивается на безымянном острове: «На одном из маленьких островков Средиземного моря, где среди камней, жирных кактусов и низкорослых пальм еще витают призраки веселых греческих богов, сохранился от давних времен один очень странный и необъяснимый обычай ... » [V: 37].

Несколько лет назад я высказала предположение, что речь могла идти о Капри [Джулиани 1998: 124]. Моя гипотеза основывалась на описанном в новелле характерном пейзаже, на том, что в тексте упоминаются находившиеся в обращении итальянские лиры, на именах действующих лиц – именах итальянских или диалектных вариантах⁴, а также на том, что Андреев хорошо знал Капри⁵.

В новелле описан праздничный день, когда все мужья, убежденные в неверности своих жен, надевают на лоб рога всякого сорта и в этом наряде шумной ватагой шатаются по острову, сопровождаемые криками и насмешками островитян: «Обычай этот, или празднество, каким считают его некоторые, приурочен к осеннему времени, когда собран виноград и молодое кислое вино уже начинает невинно покруживать головы и веселить сердца. Самый день торжества обычно держится в тайне <...>, но в один из первых больших церковных праздников, следующих за сбором винограда, весь островок вдруг наполняется громким пеньем, музыкой и криком ... » [V: 37].

Мужья, считающие себя преданными, тайно готовят рога, которые они оденут во время шествия. И пока неверные супруги прячутся по домам, участники шествия собираются в заранее условленном месте, чтобы про-

следовать по всему острову под радостные крики детворы и толпы. Песни, музыка, звон бубенчиков, барабаны, прибаутки, остановка в остерии, и даже «отчаянная тарантелла» [V: 46–47] – так проходит шествие, завершающееся после захода солнца. Его участники играют на разнообразных инструментах и поют. Рога делают самых разных фасонов, размеров и цветов: бычьи и бараньи, большие и маленькие, пурпурные и с позолоченными кончиками, украшенные бубенцами, отделанные серебром [V: 45–46]. Забыт всякий стыд, встретив клиента, местный нотариус, не снимая рога, отделяется от шествия, чтобы поговорить о деле [V: 46].

Для того чтобы установить место действия новеллы, пришлось проверить историческую достоверность описанных событий и выяснить, существовал ли на Капри праздник рогоносцев и, если существовал, был ли он похож на праздник, про который говорится в новелле?

Праздник рогоносцев или обманутых мужей, очень похожий на тот, что описан у Андреева, в центральной и южной Италии действительно существовал, существует до сих пор и даже рекламируется в Интернете. Отмечают его 11 ноября в День св. Мартина, которого народ считает покровителем рогоносцев. Не ясно, идет ли речь о св. Мартине – епископе города Тура, поминаемом в этот день Церковью, или о другом Мартине, разбойнике, ставшем святым отшельником, предание о котором сохранилось в этих районах Италии. Праздник это древний, как он возник, неизвестно. В нем соединились разные элементы: празднование конца сельскохозяйственных работ, празднование второго этапа изготовления вина, которое в это время разливали по емкостям, и дегустация молодого вина. В народе говорят: «На святого Мартина всякое сусло превращается в вино» («Per San Martino ogni mosto è vino»), потому что по легенде в этот день святой превращает сусло в вино. С винодельческим циклом связан, по всей видимости, и характерный для этого праздника мотив изобилия, традиционным символом которого является рог. Речь идет об аграрном празднике, во время которого проходила самая большая ярмарка рогатого скота, так что «аналогия между рогами выставленных на продажу животных и символическими рогами обманутых мужей напрашивается сама собой» [Cattabiani 1999: 708]. До сих пор в некоторых итальянских городах 11 ноября отмечается большая аграрная ярмарка. В этом празднике языческие, кельтские и средневековые обычаи переметаны с элементами христианской традиции.

Особенно живописен «праздник рогоносцев», отмечаемый в Рувиано. Маленький городок в регионе Аbruццо⁶, объявивший себя «страной рогоносцев», превратил вековую традицию в событие вселенского масштаба, где реклама в Интернете сочетается с древними ритуалами. Открывает шествие мэр, увенчанный рогами и украшенный лентой, повторяющей цвета национального флага. Особое место отводится «новым адеп-

там», принимающим своеобразное «крещение». Следуют члены «Общества рувианских рогоносцев», для вступления в которое требуется предьявить выписанное супругой «удостоверение рогоносца». Завершает вечер торжественный ужин в ресторане. Поражает, что в Рувиано, как и в новелле Андреева, рога бывают самых разных фасонов, размеров и цвета. Языческий ритуал сопровождается элементами христианского культа (пародийная и богохульственная имитация обряда крещения, шествия со святым образом, монахов и служек, церковных свечей, парадного облачения и т. п.) [Sangiovanni]. Так и в «Рогоносцах»: неверная жена Розина выходит посмотреть на шествие с четками в руках, в шествии четверо музыкантов исполняют «Аве Мария» и т. п.

Проверить историческую достоверность фактов, описанных Андреевым, оказалось куда сложнее, чем можно было ожидать. Первая трудность связана с отсутствием письменных источников, подтверждающих существование этой традиции на Капри. На острове есть два краеведческих центра – «Документальный центр острова Капри» и «Каприйский Центр Иньяцио Черио», с библиотеками, в которых хранятся документы об истории острова и его обычаях. Однако ни в одном источнике не говорится об этом празднике, и ни один специалист по истории острова никогда о нем не слышал. Тогда я провела расследование среди местных жителей. Стараясь сформулировать вопросы, не подсказывая ответа, я спросила: «1) Отмечался ли на острове День св. Мартина и если да, то как? 2) Существует/существовал ли обычай устраивать шествие «рогоносцев»? Если да, когда и по какому поводу?»

Поколение пяти-шестидесятилетних не помнит «праздника рогоносцев» и ничего о нем не слышало. Помнят, что в городке Анакапри среди женатых мужчин было принято ужинать вместе в канун дня св. Мартина, но с супружескими изменами это, по крайней мере, явно, связано не было. В этот же день дети разносили по домам выпеченных из хлеба раскрашенных кукол. Утверждать, что этот обычай как-то связан с супружеской изменой, было бы натяжкой. В городе Капри помнят, что на св. Мартина устраивали шествие, следовавшее раз и навсегда установленным маршрутом, на которое сбегалась поглазеть вся детвора. Шествие было шумным и веселым и проходило под аркой на Пьяцца Рома. Однако такую деталь, как рога, никто не помнит.

Люди старшего возраста рассказывали о похожем празднике, хотя их воспоминания не совпадают. Синьор Джузеппе Федерико помнил шествие, проходившее по острову, во время которого взрослые и дети несли на своеобразных носилках глиняную статуэтку. Однако он не ручался за такую важную деталь, как рога. Синьор Аугусто Вуотто (1914) также помнил похожий обычай, связанный не со св. Мартином, а со св. Себастьяном, которого поминают 20 января. Образ св. Себастьяна находился под аркой,

связывающей Пьяццетта ди Капри с дорогой, ведущей в Марина Гранде. На закате под аркой собирались изрядно подвыпившие носильщики. Двое брали приставную лестницу, один с одного конца, другой – с другого, третий носильщик, согнувшись, становился под лестницей, ровно посередине, просунув между ступенек голову, украшенную бычьими рогами. По сути, шествия как такового не было, под шутки собравшихся зевая и под всеобщий смех трое с лестницей обходили площадь. Этот праздник просуществовал до 1930-х годов. Синьор Антолино Мареска, которому уже перевалило за восьмой десяток, утверждал, что ребенком видел шествие рогносцев в День св. Мартина. Впереди шел самый рогатый из мужей. Этот рассказ подтверждает существование праздника, описанного Андреевым. Косвенным свидетельством в его пользу служит также выражение «а начнется шествие от твоего дома» (*«la processione parte da casa tua»*), которое до сих пор используют на Капри, чтобы в шутку намекнуть, что собеседник – рогносец.

Наибольшие трудности связаны с датами: Андреев никогда не бывал на Капри и вообще в Италии в ноябре, следовательно, видеть праздник своими глазами он не мог. Возможно, находясь на острове, он слышал про этот праздник, особенно если учесть его «необычный» характер. Поэтому Андреев и сомневался, был ли праздник переходящим. Писателя всегда мало интересовало историческое правдоподобие, так что обычай, описанный в «Рогносцах», мог родиться как переплетение воспоминаний о «празднике носильщиков», который он мог видеть на Капри, и гораздо более колоритного праздника рогносцев, о котором он мог знать понаслышке.

Наличие устного свидетельства, подтверждающего описание Андреева, позволяет утверждать, что новелла не является плодом чистого вымысла. Очевидно, что она связана с «мифом» о счастливой, беззаботной, хотя и нищей Италии и, в свою очередь, укрепляет этот миф. В то время как реальная Италия постепенно утрачивала свои архаичные черты под «игмом войны», в «Рогносцах» Андреев делает достоянием литературы живописный каприйский обычай, которому вскоре будет суждено исчезнуть, сохранившись лишь в местной фразеологии.

Оригинальность новеллы состоит еще и в том, что она развивает «положительную» сторону каприйского мифа в противовес распространенному среди символистов стремлению обнаружить на острове дисгармонию, смерть и печаль. «Рогносцы» написаны в тот же год, что и бунинский «Господин из Сан-Франциска». Эти произведения обозначают два полюса, положительный и отрицательный, между которыми колеблется образ Капри в русской литературе тех лет.

Капри – это место, где утрачивают силу табу, например, в отношении супружеской измены. В отличие от других своих произведений, в которых

измена приводит к трагическим последствиям («Анфиса», «Екатерина Ивановна», «Тот, кто получает пощечины» и т. п.), в «Рогоносцах» Андреев легко обращается с изменой, теряющей среди простых людей напряженность и драматичность и превращающейся в повод для шуток, песен и смеха.

Подобное видение счастливой «языческой» Италии сближает Андреева со многими северными писателями. Среди множества примеров упомянем рассказ З.Н. Гиппиус «Перламутровая трость» (1933), действие которого разворачивается на Сицилии, в вымышленном селении Блестра, где однополая любовь легко принимается и культивируется. В то время Капри, отсталый нищий остров, предоставлял интеллектуалам, увлеченным восходящим к Руссо мифом о «естественном человеке», возможность погрузиться в «первозданность» местной жизни. Русские с любопытством наблюдали обычаи острова и его праздники: Д.С. Мережковский сочиняет стихотворение «Праздник Св. Констанция» (1891), Горький обожает тарантеллу, корреспонденции М. Первухина с Капри (1908) пестрят смешными историями и наблюдениями за жизнью острова.

Вряд ли случайно то, что Андреев, всю жизнь мучившийся от ревности, решил разыграть на Капри сюжет, столь далекий от его излюбленных тем и такой неандреевский по темпераменту. Назвать имя острова было бы лишним: для Андреева неважно, что праздник рогоносцев отмечают именно на Капри, важно, что есть на земле «иное» в географическом и культурном смысле место, где такое возможно. Любопытно и то, что Андреев дал своему тексту подзаголовок «новелла», как и «Ослам» (1915). Автор нарочито подчеркивает принадлежность «Рогоносцев» жанру новеллы, тщательно воспроизводя характерные элементы ее построения. Новелла и рассказ – не одно и то же; вот что писал о новелле Э. Ауэрбах: «Ее субъектом всегда является общество <...>. При этом новелла подразумевает существование сплоченного и закрытого по отношению к внешнему миру круга людей, выработавших определенное видение земной жизни и заинтересованных в его признании и критическом рассмотрении. Новелла всегда находится в точке пересечения эпохи и местности, это часть истории, – здесь Ауэрбах цитирует Ф. Шлегеля, – “хотя и такой истории, которая, строго говоря, не является частью Истории, с самого начала в ней заложено стремление к иронии”» [Auerbach 1986: 15]. Кроме того, новелла подразумевает «этику, не опирающуюся на метафизические основания, но основанную на законах сосуществования в обществе» [Там же: 15–16].

В «Рогоносцах» этика, в свете которой показано действие, – это этика жителей острова того времени. Что же касается «сплоченного и закрытого по отношению к внешнему миру круга людей», что как не остров подходит для описания закрытого общества с самобытной, ни на кого не похожей культурой. В «Рогоносцах» остров – это остров культурный и пси-

хологический не в меньшей степени, чем остров физический и географический. Возможно, Андреев не говорит, как называется остров, как раз для того, чтобы подчеркнуть инаковость «праздника рогносоцев», его утонченность, его аксиологический островной характер. Кстати, так поступали многие авторы, действие произведений которых было связано с Капри, например венгерский писатель Ф. Корменди в романе «Встретиться и проститься» (1937) и польский писатель Г. Герлинг-Грудзинский в новелле «Pietà dell'Isola» (1959). В то время как у Герлинга-Грудзинского описано вымышленное шествие, у Андреева, пусть со свободой, присущей художественному тексту, рассказано о реальном обычае. Вряд ли удастся установить степень достоверности эпизода, описанного Андреевым, важно, что мы имеем дело с настоящей каприйской реалией. Новелла не только дарит читателю писателя Андреева, необычайно радостного и примиренного с жизнью, но и раскрывает перед нами страницу истории Капри, которая, не переписи ее Андреев, была бы навсегда утрачена. В этом смысле значение «Рогносоцев» как этнографического свидетельства трудно переоценить.

Перевод А. Я. Ямпольской

Примечания

¹ С декабря 1906 г. по май 1907 г.; в декабре 1910 г.; в декабре 1912-го – января 1913 г.; с февраля по май 1914 г.

² Андреев называет ее «Вилла Катерина» в письме к С.П. Боголюбову от 5 (18).V.1907 // ЦГАЛИ, ф. П, оп. 1, № 29, л. 3. См. на карте Капри расположение виллы Караччоло [Capri 1905/1940, 1993: 8–9].

³ Цитаты приводятся по изданию: Л. Андреев. Собрание сочинений в 6 томах. М., 1990–1996.

⁴ В новелле большинство имен воспроизведено правильно (Джованни, Мартуччо, Леоне, Никколо, Розина и т. п.), а иногда память автору изменила (Типе – имя главного героя, Эсминия (читай Эрминия), Ричхардо (вместо Риккардо) и т. п.). Катарина – неаполитанский вариант имени Катерина.

⁵ Этой теме была посвящена более подробная статья на итальянском языке [Giuliani 2006].

⁶ Регион центральной Италии, расположенный на берегу Адриатики, в сердце Апеннинских гор.

Литература

Андреев Л.Н. Собрание сочинений в 6 томах. – М.: Художественная литература, 1990–1996.

Горький М. // Книга о Леониде Андрееве. Воспоминания. – Letchworth: Prideaux Press, 1970. – С. 5–40.

Джулиани Р. Италия в жизни и творчестве Л. Андреева // «Russica Romana». – 1998. Т. V. – С. 115–131.

Кен Л., Рогов Л. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. – СПб.: КОСТА, 2010.

- Леонид Андреев. Материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000.
- Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева, под ред. Д.Л. Андреева и В.Е. Беклемишевой. – М.: Федерация, 1930.
- Auerbach E. La tecnica di composizione della novella. – Roma-Napoli: Theoria, 1986 (2-е изд.).
- Capri 1905/1940. Frammenti postumi. A cura di L. Vergine. – Capri: La Conchiglia, 1993 (2-е изд.).
- Cattabiani A. Santi d'Italia. – Milano: Rizzoli, 1999.
- Davies R. Leonid Andreyev. Photographs by a Russian Writer. An undiscovered portrait of Pre-Revolutionary Russia. Foreword by O. Andreyev Carlisle. – London: Thames and Hudson Ltd, 1989.
- Giuliani R. "Rogonoscy" di Leonid Andreev: un contributo sconosciuto alla storia di Capri // Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion. A cura di C. De Lotto e A. Mingati. [Padova]: Unipress, 2006. – С. 205–218.
- Sangiovanni G. Ruviano, festa dei cornuti: mix di ironia, goliardia e puro divertimento // <https://www.vivitelese.it/2011/11/ruviano-festa-dei-cornuti-mix-di-ironia-goliardia-e-puro-divertimento/> (30.X.2018).

ОРИЕНТАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ И СТРУКТУРНЫЕ ДОМИНАНТЫ В ЦИКЛЕ К.М. ФОФАНОВА «ВОСТОЧНЫЕ БРЫЗГИ»

Т.А. Дьяченко

Россия, Астрахань

Статья посвящена мотивам Востока в поэтическом цикле К.М. Фофанова «Восточные брызги». Большое внимание уделяется элементам ориентального стиля – на лексическом уровне, а также на уровне образов. Особенно отмечается использование идентичных фигур речи, например параллелизма.

Ключевые слова: восточная поэзия, структурная доминанта, параллелизм, образ, ориентальный мотив.

This paper is devoted to the motives of the poetry of the Orient in the poetic cycle by K.M. Fofanov «Vostochnyye bryzgi». Much attention is given to the elements of oriental versification and also to the poetry style on the linguistic level and the level of image. It is specially noted the use of the identical devices, e.g. parallelism.

Keywords: oriental poetry, structural dominant, parallelism, image, oriental motive.

1887 год был отмечен для К.М. Фофанова выходом его первого поэтического сборника, в состав которого вошел цикл «Восточные брызги» (1886 г.). В свои произведения поэт включил элементы ориентального стихосложения, образы традиционной восточной экзотики.

Двух друзей вместить возможно
В небольшом ушке иглы;
Двух врагов вместить не может
Вся вселенная Аллы.

Синкретизм культуры, ставший характерным для поэзии символистов, демонстрирует 1-е «мелкое произведение». Неоромантическая поэзия К.М. Фофанова отмечена присутствием ряда принципов, позднее вошедших в эстетическую концепцию творцов Серебряного века. Основные из них – синестезия и наблюдаемое в данном отрывке слияние полярных начал (впоследствии один из главных принципов «старших» символистов): в центр евангельской притчи помещен образ «вселенной Аллаха».

В четверостишии авторская идея излагается в соответствии с притчей об игольном ушке: пересказанные евангелистом Матфеем слова Христа о бремени земного богатства («...*трудно богатому войти в Царство Небесное*; <...> *удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие*» [Кузнецова 2002: 389]) заменяются К.М. Фофановым на мысль о тяжести мировой вражды («*Двух врагов вместить не может/Вся вселенная Аллы*»).

Поэт выстраивает собственную метафорическую систему, в которой «ушко иглы» и «вселенная Аллаха» – два ее полюса (по аналогии с анти-тетическими образами евангельской притчи, полюсами христианской модели мира – ушком иглы и Царствием Божиим), в духе романтического мироощущения подчеркивающие разрушительную силу ненависти и недосягаемость человечеством идеала, мира и гармонии.

В нехристианском имени Всевышнего прослеживается ориентация на мусульманский Восток и религиозный мистицизм. В увлеченности К.М. Фофанова поэзией суфизма – мистического течения ислама, чьи многочисленные образы и символы обнаруживаются в его произведениях, с одной стороны, видится ретроспективность, подражание образцам русской поэзии золотого века (например, у А.С. Пушкина в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят...»), с другой – склонность К.М. Фофанова к сверхъестественному, спиритизму. Об этой особенности творческой личности стихотворца говорили многие его современники. В письмах к А.В. Жиркевичу К.М. Фофанов признавался, что время от времени посещает сеансы известных медиумов и гипнотизеров. А.В. Жиркевичу довелось и лично на себе испытать парапсихологические способности своего друга, о чем сохранилась запись в дневнике: «Вчера много говорили о тайнственном, окружающем человека, и отрицать которое нельзя. <...> Он рассказал, что два раза пробовал вызывать лиц умерших, но которых никогда не видел даже на портретах: своего деда и Магомета. Опыты удались, и ему представились оба лица...» [Сапожков 2010: 10].

Структурный элемент конфессионального происхождения обнаруживает 10-е произведение цикла, демонстрирующее религиозный дидактизм:

Уснули горы,
Уснули скалы,
Сомкнулись взоры
Святого Аллы.

Но бойся, смертный:
Он не очами –
Он всей душою
Следит за нами.

Поэзия религиозного чувства с указанием на символ магометанской веры оказывается близкой К.М. Фофанову. Образ «*святого Аллы*», которому придается суровость и величественность посредством уподобления его *взора* горам и скалам, имеет конкретно-чувственный характер и становится выразительным эмоциональным акцентом стихотворения.

Стилистическая черта приведенных отрывков – использование тождественных элементов речи в смежных частях текста, в чем проявляется особенность ориентального стихосложения. Пристальное внимание к смысловым и формальным соответствиям отмечено у восточных, в частности персидских, поэтов [Чалисова 2000: 245]:

تسا شوخ زور و نوبه سدل گره چرد
تسا شوخ زور فلد يور نمچن حصرد
تسا شوخ ييوگ چره تشنگ مک يد ز
تسا شوخ زور ما مک وگم يد و شابه شوخ
(рубаи О. Хайяма)

Легкий ветер ноуруза на лице розы –
прекрасен,
Лицо возлюбленной на фоне цветущего
луга – прекрасно,
Вчерашний день прошел,
и что сказать – это не прекрасно,
Радуйся и не говори о прошлом,
ведь настоящее – прекрасно.
(Подстрочный перевод с фарси мой. – Т.Д.)

В приведенном отрывке встречаем параллелизм в его традиционной форме, который выявляется в большинстве произведений фофановского цикла и, таким образом, выступает в качестве его структурной доминанты:

Как в сорванном цветке сильнее аромат,
Так в сорванной любви свежей благоуханья,
Так в гибнущей душе певучее страданья
И осушенных слез целительнее яд.

В четверостишии представлена интересная диффузия образности. Подобно взаимопроникновению двух планов бытия в символизме, у К.М. Фофанова изображение конкретно-вещественного («сорванный цветок») переходит в показ абстрактно-отвлеченного («сорванная любовь»), и наоборот, трансцендентное («гибнущая душа») обращается в материально-осязаемое («осушенные слезы»), составляя внутренний обратный параллелизм – хи-

азм. Эпитеты «сильный аромат» и «свежие благоуханья» дополняются оксюморонными сочетаниями «певучие страдания» и «целительный яд», что подчеркивает романтическую антитетичность в стихотворении К.М. Фофанова. Поэт сравнивает с цветком сердечную привязанность, рисует романтические переживания на фоне фитонимических образов, что роднит его произведение с поэзией мусульманского Востока, где фитонимы (роза, фиалка, жасмин и др.) связываются с изображением любовного чувства, свидания: *«Когда фиалки льют благоуханье / И веет ветра веешнего дыханье, / Мудрец – кто пьет с возлюбленной вино / Разбив о камень чашу покаянья»* (рубаи О. Хайяма) [Хайям 2012: 38]. В 15-м отрывке цикла «Восточные брызги» фиалки и незабудки становятся свидетелями встречи влюбленных; цветы антропоморфизируются по женскому вектору, передавая чувственное состояние возлюбленной лирического героя, ее иронично-шутливое настроение, возможно, вызванное его низким социальным статусом: *«Стыдно нищему влюбиться./Мы с тобой, должно быть, жалки, / Что хихикают над нами/В синих чепчиках фиалки, / Точно кумушки лесные, / И глазенки-незабудки/Пересмеивают дерзко / Наши маленькие шутки»* [Фофанов 2010: 98].

В 11-м отрывке цикла К.М. Фофанов прибегает к другому важному в персидской поэзии фитонимическому образу тюльпана («лала») – одному из центральных составляющих любовной атмосферы, символу страстной любви, прекрасной девы (ср.: 1. *«С той, чей стан – кипарис, а уста – словно лал, / В сад любви удались и наполни бокал...»* (отрывок из рубаи О. Хайяма) [Хайям 2012: 149]; 2. *«...О, тюрчанка в кабо с серебристым кольцом в ушке! / Глубина твоих губ, как раскрытый цветок – тюльпан»* (отрывок из газели Хафиза) [Шедевры поэзии Востока 2013: 247]:

Посмотри, как рады грому
Ярко-алые **тюльпаны**,
Как пьют жадно дождь небесный,
Эти капли божьей манны.

Так и ты, моя подруга:
Гнев мой – гром – тебе отрада,
И слезой моей горячей,
Как дожем, упиться рада.

Стихотворение являет последовательный антропоморфизм, в основе которого лежит главный стилистический прием фофановского цикла – параллелизм. Возможно, поэт изображает сцену ревности: лирический герой (мужское начало), его психофизическое состояние (гнев, плач) уподобляются грому и дождю, возлюбленная лирического героя (женское начало) – ярко-алым тюльпанам. Она, подобно тому, как цветы «пьют жадно дождь небесный», радуется гневу-грому лирического героя, сопровождающемуся дождем-слезами, которыми «упиться рада».

Обратный параллелизм становится структурной доминантой в 6-й части:

Звезды – сны неба ночного, и сны человечества – звезды;
Ночь их одна засветила, и день их погасит один.

Несмотря на миниатюрность, это произведение представляет немалый интерес как с точки зрения образности, так и метрики.

Идея фатальной недостижимости прекрасного является отличительной особенностью неоромантизма К.М. Фофанова, отсюда один из центральных лейтмотивов его поэзии – *звезды*. Образ имеет одинаковую важность в контексте различных культур: в христианской иконографии изображение звезд указывает на небесное событие; звездное множество – символ Авраамова потомства; в поэзии мусульманского Востока образ звезды связан с описанием любовного чувства (у Джамии: «*От любви к тебе пылает и становится звездой / Каждый вздох, что достигает многозвездной вышины*»), является символом рока (у Хафиза: «*Из-за жестокости любимой у слез горячих – цвет зари: / Звездой судьбы неумолимой меж нас резня učinена*» [Лучшая персидская лирика 2015: 382]), ассоциируется с прекрасной девушкой, возлюбленной лирического героя (там же: «*...Я прорицателя спросил: «Что звезды говорят?» / А он в ответ: “Увы! Померк огонь звезд твой!”*» [Там же: 382]; похожее наблюдаем в лирике К.М. Фофанова: «*Ты помнишь ли, подружка юных дней, / Ты, черных дней звезда любви прекрасной, / Свиданий час...*» [Фофанов 2010: 352]), связывается с ирреальностью, подчеркивает божественность, недостижимость идеала.

В 6-й части цикла «Восточные брызги» *звезды* несут религиозно-мистический смысл, как было заявлено в стихотворении К.М. Фофанова «Звезды ясные, звезды прекрасные»: «*...Отдаю я вам, звезды прекрасные, / Ваши сказки задумчиво-чудные!*» [Там же: 69]. Подобная интерпретация образа звезд важна для понимания исходных принципов эстетической программы поэта, утверждавшей исконное триединство Красоты, Добра и Истины. «Звезды прекрасные» символизируют «сны человечества» – его высшие идеалы, их содержание настолько же шире воспроизведения прекрасных образов окружающего мира, насколько «положительное единство» трех начал шире чистой Красоты [Тарланов 1994: 288].

Неожиданным оказывается выбор метрики. К.М. Фофанов пишет гекзаметром, в точности соответствуя метрическому размеру гомеровских поэм, где из шести дактилических стоп последняя обычно была усеченной:

С трепетом сердца мы ждали явленья божественной Эос.
Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос: <...>

(Гомер, «Одиссея», перевод В.А. Жуковского)

_UU | _UU | _UU | _UU | _UU | _U
 _UU | _UU | _UU | _UU | _UU | _U
 _UU | _UU | _UU | _UU | _UU | _U
 _UU | _UU | _UU | _UU | _UU | _

(К.М. Фофанов, 6-й отрывок из цикла «Восточные брызги»)

Это – свидетельство ретроспективности лирики К.М. Фофанова, поскольку известно, что веком русского гексаметра стала пушкинская эпоха, являющаяся образцом для поэта рубежа веков.

7-й отрывок цикла написан в форме двучленной параллели:

Льды хрустальные лежат.
 А в жерле его таится
 Огнедышащий каскад.
 Так под белой сединою
 Неустанного бойца
 Кровь кипучая струится,
 Реют грезы без конца.

Усиление метафорической параллели осуществляется посредством антитетических глаголов и словосочетаний:

<i>Прозрачное, бледное. Статика</i>	<i>Пламенное, красное. Динамика</i>
Хрустальные льды	Огнедышащий каскад
Белая седина	Кипучая кровь
Лежать	Струиться
Таиться	Реять

Особого внимания заслуживает образ бойца (воина), являющийся константным для восточной поэзии. Конечно, он существует и в поэзии Запада (показателен «Фауст» И.В. Гете: «...*В плаще матери атласной, / Как фронт, кутила и боец*, <...> / *Чем я не бравый молодец?*») [Гете 2010: 176]), однако образы предыдущих отрывков цикла «Восточные брызги», а также само его название переносят в места, где «неустанный боец» соотносится с ценностным миром ориентальной культуры. Клишированное использование этого образа (в сочетании с разыгравшейся кровью, острым клинком, блестящим кинжалом и т. д.) – черта лирики Востока, которую находим в произведениях русских поэтов, к примеру в стихотворениях М.Ю. Лермонтова («Поэт», «Беглец» и др.).

В ориентальной поэзии образ бойца часто связывается с мотивом любви, чувственной страсти: «*От пожара души, от любовной тоски, от мук / Я бреду, как больной... Я брожу, как хмельной... Я пьян... / Унесли мое сердце, умчат мою веру вдаль... / Истекающий кровью, умру, как боец от ран*» (отрывок из газели Хафиза) [Шедевры поэзии Востока 2013: 247]. Подобное обнаруживаем в лирике Фофанова:

Не правда ль, все дышало прозой,
Когда сходились мы с тобой?
Нам **соловьи**, пленившись **розой**,
Не пели гимны в тьме ночной. <...>

В них ты – блистательная фея;
В них я – восторженный **боец** –
Тебя спасаю от злодея
И торжествуя наконец.

А посмотри – в какие речи,
В какие краски я облек
И наши будничные встречи,
И наш укромный уголок!.. <...>

В отрывке присутствует еще один маркер ориенталистики – жанрово-тематическая цепочка «Соловей и роза», интерес русского поэтического искусства к которой не ослабевает на протяжении всего XIX столетия. Творчество К.М. Фофанова не исключение: данные образы используются им в качестве неотъемлемых атрибутов описания любовного чувства:

Уста твои – **розы**, и груди, что волны,
И взоры, что звезды, и косы, что тучи;
Но **розы** твои мне поют **соловьями**,
И волны твои, точно лава, горячи. <...>

(13-й отрывок из цикла «Восточные брызги»)

Мотив любви на фоне сада, слияние образа возлюбленной с образами окружающей природы неизменно отсылает к великому прототипу – «Песне Песней Соломона», ставшей эталоном языка любовной поэзии: «...*Глаза твои голубиные под кудрями твоими; волосы твои – как стадо коз, сходящих с горы Галаадской; <...> как лента алая губы твои, и уста твои любезны...*» К.М. Фофанов обожествляет женщину, придает ей значение планетарного масштаба («*взоры, что звезды, и косы, что тучи*»), в чем слышатся в том числе и отзвуки идеи Вечной Женственности, распространенной в культуре Серебряного века.

Традиционной восточной экзотикой наполнен 14-й отрывок цикла. Такие элементы образной системы, как *падишах, гарем, Аллах*, составляют смысловой фон произведения:

Падишах суров и грозен
Перед подданными всеми,
Но зато он тих и ласков
Между женами в гареме.

Так и Алла: над землею
Он суров, как вождь и воин,
Но зато в раю румяном
Он вселюбящ и спокоен.

Принцип построения стихотворения – сочетание антитезы с параллелизмом. Предметами изображения становятся два мира – земной (мир падишаха, его подчиненных, жен) и небесный (мир Бога, «румяного рая»).

Усиление метафорической параллели происходит за счет использования антитестических пар эпитетов *суров и грозен / тих и ласков, суров / вселюбящ и спокоен*, лексем *подданные / жены, над землею / в раю румяном*.

Таким образом, структурной доминантой цикла К.М. Фофанова «Восточные брызги» является изошрённый, подчёркнутый, присутствующий на всех композиционных уровнях параллелизм, в чем видится ориентация поэта на восточное стихосложение. Художественная система произведений демонстрирует признаки восточной лирики: образы традиционной экзотики (падишах, гарем), элементы конфессионального происхождения (святой Алла), фитонимические образы (тюльпаны, розы, фиалки) используются в романтическом, возвышенном ключе и становятся выразительными эмоциональными акцентами стихотворений.

Литература

- Гете И.В. Страдания юного Вертера: роман. Фауст: трагедия. – М.: Эксмо, 2010.
- Кузнецова В.Н. Евангелие от Матфея. Комментарий. – М., 2002.
- Любовный напиток. Лучшая персидская лирика. – М.: Эксмо, 2015.
- Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. Т. 1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: поэма. – М.: Худож. лит., 1985.
- Сапожков С.В. Творческий путь Константина Фофанова: между классикой и модернизмом // Константин Фофанов. Стихотворения и поэмы. – СПб.: Изд-во Пушкинского дома, 2010. С. 5–64.
- Тарланов Е.З. Христианские мотивы в поэзии К. Фофанова // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1994. – С. 285–293.
- Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, составление, подготовка текста и примечания С.В. Сапожкова. – СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010.
- Хайям О. Рубаи. Газели. – М.: Эксмо, 2012.
- Чалисова Н., Смирнов А. Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабо-персидской поэтики. Сравнительная философия. – М.: Изд. фирма «Вост. лит-ра» РАН, 2000. – С. 245–344.
- Шедевры поэзии Востока. – М.: ЗАО «Олма Медиа Групп», 2013.

**ГРУЗИНСКИЙ ТЕКСТ В КОНТЕКСТЕ ПОЭЗИИ
БОРИСА ПАСТЕРНАКА
(НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА «ВОЛНЫ»)**

М.К. Кшондзер
Германия, Любек

Цикл «Волны» из книги «Второе рождение», посвященный Грузии и в то же время ставящий важнейшие для всего творчества Пастернака мировоззренческие проблемы, в полной мере является поэтической второй реальностью, которая обретает «изначальность чуда».

Ключевые слова: Грузия, духовность, мировоззрение, культура, гармоничность, единство, объект, восприятие, контекст.

The cycle «Waves «from the book» the Second birth», dedicated to Georgia and at the same time putting the most important for all Pasternak's creative worldview problems, is fully a poetic second reality, which acquires the «primordial miracle».

Keywords: Georgia, spirituality, worldview, culture, harmony, unity, object, perception, context.

Изучение грузинской темы в творчестве Б.Л. Пастернака возможно только в контексте общемировоззренческих, социально-политических и философских воззрений поэта, ибо Грузия была для него не просто темой творчества, а одной из ипостасей души, в ней он видел цельность и гармонию. Письмо Б. Пастернака к Паоло Яшвили от 30.07.1932 года – ярчайшее тому доказательство и важнейшее свидетельство поэта о той роли, которую призвана была сыграть Грузия в его жизни: «Это не только юг и Кавказ, то есть красота бездонная и везде ошеломляющая; и это не только Тициан и Шаншиашвили, Гаприндашвили и Леонидзе <...> А это нечто большее, и притом такое, что на всем свете стало теперь редкостью. Потому что <...> это и в более общих отношениях страна, удивительным образом не испытывавшая перерыва в своем существовании, страна неотсроченной краски и ежесуточной действительности, как бы велики ни были ее нынешние лишения. <...> Этот город (Тифлис) со всеми, кого я в нем видел, будет для меня тем же, чем были Шопен, Скрябин, Марбург, Венеция и Рильке, – одной из глав Охранной грамоты, дящейся для меня всю жизнь... Уже это не предмет вольной переписки. Уже этот круг воспоминаний владеет мной; уже он пишет меня, как сказал бы Тициан. <...> Что бы я ни задумал теперь, мне Грузии не обойти в ближайшей работе» [Пастернак 1966: 173–174].

В этих строках в концентрированном виде предстает перед нами глубинная суть пастернаковского восприятия Грузии, воплощенная в разных

формах в творчестве поэта. Внимание исследователя в данном письме привлекает несколько моментов, являющихся основополагающими для понимания существа проблемы:

– восприятие Грузии как целостной органической формы (в данном случае форма понимается расширительно как содержательная форма), не испытавшей перерыва в своем развитии, соединившей в себе абстракцию и вещественность;

– обратная связь между объектом восприятия и самим автором, т. е. воспринятая действительность настолько овладевает сознанием поэта, что становится «самостоятельным переживанием», дающим писателю новый импульс к творчеству.

Это та самая вторая реальность, которая становится первой и основной в поэзии Пастернака. Духовная связь с Грузией, став частью поэтического «я» автора, влияет на его мировоззрение и в такой опосредованной форме воплощается не только в стихах, непосредственно посвященных Грузии, но и в общефилософских установках поэта.

Цикл «Волны» из книги «Второе рождение», посвященный Грузии и в то же время ставящий важнейшие для всего творчества Пастернака мировоззренческие проблемы, в полной мере является поэтической второй реальностью, которая обретает «изначальность чуда». Существование различных редакций и вариантов лишний раз подчеркивает важность данного цикла для Пастернака. Цикл состоит из тринадцати стихотворений, соединенных между собой не столько тематически, сколько общей идейной и художественной установкой, позволяющей придать разрозненным на первый взгляд отрывкам цельность и единство.

Текстуальный анализ некоторых стихотворений из цикла «Волны» позволяет наглядно показать, как в творчестве поэта проявилась обратная связь с Грузией. Уже первый отрывок из «Волн» определяет мировоззренческую установку автора, указывая на то, что в цикле будут сосуществовать два пласта: с одной стороны, «груз пережитого», а с другой стороны, непосредственные впечатления от увиденного:

Здесь будет все: пережитое,
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву [Пастернак 1965: 343].

Первый отрывок из «Волн» имеет раннюю редакцию, сохранившуюся в архиве Г. Бебутова и значительно отличающуюся от окончательного варианта.

В первоначальном тексте больше конкретики, сиюминутности, больше реалий грузинского быта. В окончательной редакции убраны привязывающие к месту названия и конкретные биографические моменты, сти-

хотворение приобретает более мировоззренческий, философский характер, непосредственные впечатления уходят в подтекст, приобретая характер философских обобщений. Так, в первоначальном варианте конкретно названы время и место действия:

Четырнадцатого июля
Чуть свет мы прибыли в Тифлис.
Три месяца как сон мелькнули,
Как вал над головой сошлись [Пастернак 1965: 674].

В окончательной редакции стихотворение лишается этой конкретики, становясь отвлеченнее и в то же время обретая мировоззренческую глубину:

Гуртом сворачиваясь в трубки,
Во весь разгон моей тоски
Ко мне бегут мои поступки,
Испытанного гребешки [Там же: 343].

Грузинская атмосфера, природа и духовная среда, преломившись в творческом восприятии поэта, лишились своих конкретных черт, но стали частью поэтического мира Пастернака, выявившись в стихах на глубинном уровне – на уровне философского осознания действительности. В данном случае эта связь может быть обнаружена путем сопоставления нескольких редакций, а иногда остается невыявленной, однако постоянно присутствует в стихах цикла. Почти каждое стихотворение из цикла «Волны» может служить примером мучительных поисков Пастернака, многомерности его поэтического восприятия действительности. Второй отрывок цикла, так же как и первый, сохранился в двух редакциях: окончательной и бebutовской.

Обнаруживая внешне непосредственную связь с грузинскими реалиями, стихотворение продолжает внутреннюю идейно-мировоззренческую линию цикла, утверждая поэтическое кредо автора:

Здесь будет спор живых достоинств,
И их борьба, и их закат,
И то, чем дарит жаркий пояс,
И чем умеренный богат [Там же: 344].

Как видим, непосредственные впечатления от увиденного органично совмещаются с так называемыми умозрительными рассуждениями, и никакого разрыва между ними нет. Наоборот, основная мысль цикла – стремление автора выразить со всей определенностью свою творческую позицию, одновременно уясняя ее для самого себя, – придает как бы разрозненным отрывкам цельность и композиционную стройность. Стихотворение «Здесь будет спор живых достоинств» посвящено одной из важней-

ших для поэта тем – теме творчества. Именно в нем появляется знаменитая строка о «тяжбе борющихся качеств», в контексте стихотворения при­вязанная к «огромному берегу Кобулет», но, как всегда у Пастернака, имеющая второй смысл:

И в тяжбе борющихся качеств
Займет по первенству куплет
За сверхъестественную зрячесть
Огромный берег Кобулет [Пастернак 1965: 344].

Здесь появляется та вторая реальность, при которой берег Кобулет очеловечивается и становится живым персонажем стихотворения, его лирическим героем. Автор проводит прямую параллель между ожившим берегом и поэтом:

Обнявший, как поэт в работе,
Что в жизни порознь видно двум, –
Одним концом – ночное Потти,
Другим – светающий Батум [Там же: 344].

Ассоциация построена по метафорическому принципу: бескрайний берег уподобляется необъятному, всеобъемлющему поэтическому миру. Происходит одно из чудес, свойственных поэтике Пастернака: неодушевленные предметы одушевляются, вбирая в себя всю многомерность и сложность мира. Если на первый взгляд человек в поэзии Пастернака уступает место природе, то затем, опосредованно, в образе одухотворенных явлений и предметов, философская мысль поэта возвращается к человеку как центру мироздания. Композиция стихотворения построена по принципу сравнения берега с поэтом. В окончательной редакции говорится о сверхчеловеческой зрячести «берега-поэта», о его умении понять любое, «с чем к нему ни выйдешь», и в то же время «унять, как временную блажь». Основная редакция отличается более философским и отстраненным подходом к проблеме, в ней убраны чисто личные, субъективные моменты: стихотворение заканчивается описанием пляжа, который является для Пастернака как бы высшим судьей, беспристрастным и объективным. Очеловеченная природа становится для поэта высшей реальностью – реальностью творчества, способной судить и своего творца.

Последующие отрывки цикла непосредственно связаны с кавказскими и грузинскими мотивами, в них проявился историзм Пастернака, обусловленный его интересом к прошлому и настоящему грузинского народа как к единому целому. История вписывается в пейзаж не в пафосно-публицистической манере, а в интимно-лирическом ключе, «стихи, проникнутые чувством истории и современности, часто звучат как вступление или предисловие к будущему и в большинстве своем передают состояние

эпохи через незаметные движения природы и души поэта, через бытовые подробности и приметы текущей повседневности» [Пастернак 1965:48].

Чрезвычайно интересен пятый отрывок из «Волн», в котором вновь используется характерный для Пастернака прием олицетворения природы. В данном случае лес наделяется человеческими качествами, и все стихотворение приобретает глубокий подтекстовый смысл. Восприятие отрывка происходит путем наложения друг на друга двух смыслов: непосредственного, буквального, и опосредованного, глубинного:

Зовите это как хотите,
Но все кругом одевший лес
Бежал, как повести развитье,
И сознавал свой интерес.

Он сам повествовал о плене
Вещей, вводимых не на час,
Он плыл отчетом поколений,
Служивших за сто лет до нас [Там же: 346].

«Лес» – это обобщенный образ Кавказа, его гордой природы, древней истории и культуры, которые, «осознавая свой интерес», пленяют как описание, что-то знают и сообщают. Отчет поколений, служивших за сто лет до нас, – одновременно и историческое напоминание о тех офицерах и чиновниках, которые сначала по долгу службы, а затем по зову сердца сроднились с этим краем, и одновременно выход в современность.

В последующих отрывках из «Волн» поэт вновь обращается к проблемам Кавказа, к его древней истории и культуре. Общение с Грузией было для Пастернака «равносильно крайнему творческому освобождению», это была попытка разобраться в сложнейших вопросах современности и найти какие-то основополагающие нравственные ориентиры, которые были так необходимы поэту в переломный период его жизни. Восхищение прекрасным краем, его трудолюбивым, стойким и несгибаемым народом, органически связанным с родной природой и черпающим в ней источник силы, звучит в восьмом отрывке из «Волн»:

Мы были в Грузии. Помножим
Нужду на нежность, ад на рай.
Теплицу льдам возьмем подножьем,
И мы получим этот край.

И мы поймем, в сколь тонких дозах
С землей и небом входят в смесь
Успех и труд, и дом, и воздух,
Чтоб вышел человек, как здесь [Там же: 348].

Если в большинстве стихотворений цикла Пастернак выражает свое отношение к Грузии опосредованно, т. е., воспринимая ее реальные черты, он переосмысливает их, создавая вторую реальность, то в данном отрывке подведен как бы итог впечатлениям и размышлениям поэта о Грузии, но итог этот не повисает в воздухе, а органично вплетается в стихотворную ткань. Поэтому не случайно, что стихотворение не заканчивает цикл, а служит его кульминацией, эмоциональной вершиной, связующим звеном в поэтической цепи творческих ассоциаций, среди которых Грузия занимает важнейшее место.

Восьмой и продолжающий его девятый отрывки – это попытки поэта осмыслить современность через историю, определить свое место в жизни. Пастернаку нужны какие-то ориентиры, ясность и четкость позиций в осмыслении «нашего» дня, генерального плана. Сравнивая исторические события, связанные с завоеванием Кавказа в XIX веке, поэт приходит к выводу, что даже эти драматические страницы истории более понятны и легче объяснимы, чем сегодняшний день. Поэт стремится обрести единство с миром, понять смысл происходящего – и тогда могла бы осуществиться его мечта о слиянии поэзии с жизнью, об их равнозначности и гармонии:

Незаподозренный никем,
Я вместо жизни виршеписца
Повел бы жизнь самих поэм [Пастернак 1965: 349].

В девятом отрывке открыто проводится параллель между мыслями поэта о социализме и о Грузии как о стране, выход в которую дарует свет и устойчивое равновесие:

Ты рядом, даль социализма.
Ты скажешь – близь? Средь тесноты,
Во имя жизни, где сошлись мы, –
Переправляй, но только ты.

Ты куришься сквозь дым теорий,
Страна вне сплетен и клевет,
Как выход в свет и выход к морю,
И выход в Грузию из Млет [Там же: 350].

Как известно, Пастернак воспринимал революцию и социализм в какой-то степени не как реальные политические явления, а скорее, как нравственные категории, как отражение своих представлений о будущей гармонии и справедливости. В этом контексте становится понятным упоминание в одном ряду таких понятий и явлений, как «отцовская деятельность», «Скрябин», «русская ночь в деревне», «революция», «Грузия».

Впоследствии взгляд на революцию как на осуществившуюся реальность с ее трагическими событиями и кровавым «искуплением» нашел наиболее полное выражение в романе «Доктор Живаго».

Квинтэссенцией цикла является одиннадцатый отрывок, который как бы окаймляет его, перекликаясь с первым, вторым и третьим, но уже на более высоком уровне. Если в первом отрывке поэт только намечает общую тематику цикла, то в одиннадцатом уже появляется оценочный момент, та самая категория подлинной и мнимой значимости людей и явлений, которая лейтмотивом проходит через весь творческий путь Пастернака. Это еще раз подтверждает мысль о том, что все творчество поэта пронизывает «тема пути», т. е. несмотря на различия в лексическом и стилистическом строении стиха, при всей эволюции поэта, Пастернака периода «Волн» и периода стихов Юрия Живаго и цикла «Когда разгуляется» объединяют общие идеи, темы, мировоззренческие установки:

Здесь будет все, – пережитое
В предвиденьи и наяву,
И те, которых я не стою,
И то, за что средь них слыву [Пастернак 1965: 350].

Вторая строфа одиннадцатого отрывка, перефразируя строфу из второго отрывка, вновь возвращает читателя к непосредственной теме цикла, к реалиям и атмосфере Грузии, давшей автору импульс для творческих ассоциаций и размышлений о судьбе и о художнике. Вновь появляется огромный берег Кобулет, который во втором отрывке прямо сравнивался с деятельностью поэта. В данном отрывке такого уподобления нет, но в контексте стихотворения, центром которого снова является тема художника и творчества, возникновение грузинского пейзажа закономерно, даже трудно определить, что первично, а что вторично: в цикле, посвященном Грузии, постоянно звучит тема поэта, его значимости, его роли в обществе, его полной драматизма судьбы:

И в шуме этих категорий
Займут по первенству куплет
Леса аджарского предгорья
У взморья белых Кобулет [Там же: 350].

Образ Грузии появляется преимущественно в мировоззренческих стихах, не случайно именно в цикле «Волны» Пастернак впервые четко сформулировал внутреннее противоречие, присущее его поэзии: стремление к «неслыханной простоте» и одновременно наличие неслыханной сложности в творчестве. Именно в постоянной борьбе с самим собой, со временем и в преодолении мучительных противоречий складывался стиль Пастернака, который может быть понят только по принципу «дополнительности», т. е. сложность и простота, новаторство и традиции, ниспровержение и утверждение сосуществовали в его поэзии, и рассматривать его творчество нужно в контексте единства и тязбы борющихся в них качеств.

Подводя итог своей жизни, Пастернак в письме к Нине Табидзе от 15.04.1951 года снова называет Грузию в ряду самых основных для себя

ориентиров: «Нина, лучший друг мой, радость моя, вот я ко всему готов в любую минуту. Но вот кончусь я, останется жизнь моя, такая счастливая, за которую я так благодарен небу, изложенная с таким сосредоточенным смыслом, как книга, и что в ней было главного, основного? Пример отцовской деятельности, любовь к музыке и Скрябину, две-три новых ноты в моем творчестве, русская ночь в деревне, революция, Грузия» [Пастернак 1966: 189].

Казалось бы, столь несоединимые категории оказываются связанными между собой, и связующим звеном является сам поэт. «Волны» – прекрасный образец глубоко цельного по своей структурной, тематической и философской направленности цикла. Грузия открылась Пастернаку не только своей экзотикой и восточным колоритом, но в гораздо большей степени высокой духовностью и глубокой органичностью, корни которых обнаруживаются в особенностях национальной культуры. Поэт видит самобытность и исключительность Грузии не в ее природной красоте и даже не столько в неповторимой одаренности ее поэтов, сколько в ее органической связи с родной, народной почвой и национальной историей. Грузия стала одной из знаковых тем, оказавших в нравственном отношении огромное влияние на поэтическую судьбу Б.Л. Пастернака.

Литература

Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. – М.; Л.: Советский писатель, 1965.

Пастернак Б.Л. Письма к грузинским друзьям // Вопросы литературы. – 1966. – № 1. – С. 173–189.

ПАРИЖСКАЯ ПОЩЕЧИНА (ВЫБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ БИОГРАФИИ И.Э. БАБЕЛЯ)

Зеев Бар-Селла

Израиль, Иерусалим

Рассматривается один из парижских эпизодов биографии И.Э. Бабеля и раскрываются стоящие за ним обстоятельства, относящиеся к жизни писателя в Одессе в 1920 г.

Ключевые слова: Бабель И.Э., Горянский В.И., литературная биография, достоверность мемуарных свидетельств, ВЧК.

The article deals with one of the Parisian episodes of I.E. Babel's biography and reveals the preceding circumstances, relating to the writer's life in Odessa in 1920.

Keywords: Babel I., Goryansky V.I., literary biography, reliability of memoirs, Cheka.

В 1996 г. Сергей Поварцов вспомнил свой четвертьвековой давности разговор с Владимиром Брониславовичем Сосинским (1900–1987; настоящее имя: Бронислав-Рейнгольдт-Владимир Брониславович Сосинский-Семихат).

Речь зашла о бабелевском рассказе «Дорога», точнее, о том эпизоде, где сказано о поступлении рассказчика в ноябре 1917 г. на службу в Иностранный отдел петроградской ВЧК.

Итак:

«...на каком-то писательском собрании Бабель вспоминал: “В свое время мои рассказы о прежней работе в Чека подняли за границей страшный скандал, и я был более или менее бойкотируемым человеком”»¹.

В 1970 г. русский литератор-эмигрант Владимир Брониславович Сосинский любезно согласился прокомментировать это давнее признание и припомнил следующий эпизод. «Когда Бабель однажды появился в одном из парижских кафе, где обычно собирались русские писатели, на него с криком “чекист!” неожиданно бросился бывший “сатириконовец” и друг Саши Черного поэт Валентин Горянский. Бабель ответил на пощечину, а скандал получил огласку в эмигрантской прессе. Все же о полном бойкоте говорить не приходится» [Поварцов 1996: 7].

Оказалось, однако, что историей этой Сосинский делился не только с Поварцовым. Годом ранее (точнее, 21 июня 1969 г.) он поведал ее Виктору Дмитриевичу Дувакину:

В. С<осинский> <...> Бабель обворожил нас с первого же момента и... А должен вам сказать, что эмиграция, эмиграция его встретила в штыхы. Во-первых, в 27-м году первое его появление в “Ротонде” вызвало скандал, который даже проник во все газеты, в особенности в вечерние. Валентин Горянский, бывший сатириконец, друг Аркадия Аверченко, Тэффи и других эмигрантских писателей, нанес ему пощечину с криком: “Чекист!”. Дело в том, что тогда вышла небольшая книга автобиографий советских писателей, и она дошла тогда в Париж, где Бабель писал, что он был чекистом в Одессе. Вот это и сыграло такую роль для встречи его в эмиграции, потому что для эмигранта самое страшное было именно это слово. Бабель, конечно, ответил сразу на его пощечину.

В. Д<увакин>: Ответил?

В. С<осинский>: Конечно! Произошла драка. Ну, в общем, скандал был довольно такой крепкий, серьезный. В общем, эмиграция встретила в штыхы» [Дувакин, Сосинская, Сосинский]².

Хотя Сосинский и уверяет, что «скандал <...> проник во все газеты, в особенности в вечерние», нам удалось отыскать в парижской прессе лишь одну заметку об этом инциденте – в газете «Возрождение», где в то время сотрудничал Валентин Горянский.

Автор заметки – Александр Александрович Яблоновский (1870–1934), признанный моральный авторитет, в сентябре 1928 г. на белградском Первом съезде зарубежных русских писателей избранный председателем Совета Союза русских писателей и журналистов.

ИСТИННАЯ ДРУЖБА

«Я слышал, что в “Ротонде” произошел маленький литературный скандал. Вернее даже – скандальчик.

Советский писатель Бабель, который гостит ныне в Париже, подошел к группе эмигрантских писателей и, узнавши среди них своего знакомого по России, В. Горянского, весело протянул ему руку...

Но г. Горянский руки не подал и только сказал не без отвращения:

– Проходите! Проходите! Проходите...

Я спросил у г. Горянского, отчего он так немилостиво поступил с советским писателем.

– Ведь это несчастье, а не преступление – быть подсоветским писателем?

Но г. Горянский принес мне книгу “Писатели”, изданную в Москве под редакцией Вл. Лидина <...> и указал автобиографию г. Бабеля, где сказано буквально следующее:

“В 15-м году я начал разносить свои сочинения по редакциям, но меня отовсюду гнали. Все редакторы убеждали меня поступить куда-нибудь в лавку, но я не послушался их и в конце 1916 г. попал к Горькому. И вот – я всем обязан этой встрече и до сих пор произношу имя Ал. Макс. с любовью и благоговением. Он напечатал первые мои рассказы в ноябрьской книжке “Летописи” за 1916 г. Он научил меня необыкновенно важным вещам, и потом, когда выяснилось, что два-три сносных моих юношеских опыта были всего только случайной удачей и что с литературой у меня ничего не выходит и что пишу я удивительно плохо, – Алексей Максимович отправил меня “в люди”. За это время я был солдатом на румынском фронте, потом служил в чека, в наркомпросе, в продовольственных экспедициях 1918 г. и пр.”

Когда я прочитал эту страничку из автобиографии Бабеля, г. Горянский спросил меня:

– Разве я был неправ?

– Да, теперь я вижу... Малый служил в чека и участвовал в продовольственных грабежах. Этого довольно. Значит, “нерукопожатная” личность.

А интересно все-таки было бы знать:

– Это по программе Горького действовал г. Бабель или по личной инициативе? Как будто бы, Горький посылал его только “в люди”, а в чекисты он сам догадался поступить.

Но, с другой стороны, разве не может быть, что под словом “люди” Горький понимал именно “чекистов”?

Считал же он своим “другом” Дзержинского?

Во всяком случае, добрые отношения между двумя сов. писателями не нарушились и после службы г. Бабеля в чека.

И если г. Бабель до сих пор вспоминает о Горьком с “благоговением”, то и Горький вспоминает о Бабеле с благосклонностью.

– Свой своему по-неволе брат...»³

Итак, согласно заметке, никакого рукоприкладства не было! Просто некто протянул знакомому руку, а тот эту руку пожимать не стал, презрительно цедя сквозь зубы: «Проходите – проходите – проходите...»

Такой инцидент даже разглядеть трудно. И совершенно понятна издательская реакция «Известий», 16 марта 1928 г. откликнувшихся на событие фельетоном Григория Рыклина «Случай с Бабелем»:

«<...> писатель Бабель подошел к своему старому знакомому и беззаботно протянул руку.

И маленький эмигрантик гордо поднялся на цыпочки, посмотрел на писателя и отвернулся. По словам постоянных “очевидцев” из белых газет, на лице Горянского в ту минуту “появилось презрение”.

Похорошел ли от этого Горянский или нет, нам доподлинно неизвестно. Но в эмигрантской среде в одно мгновение приобрел большую популярность. Герой! Смелчак! С таким не пропадешь!» [Рыклин 2006: 370–371]⁴.

И то правда, не к чему было выставлять подобную мелочь на всеобщее обозрение. Ведь даже автобиографические признания Бабеля были новостью для одного лишь Яблоновского. А читатели «Возрождения» знали о них уже целый год – из статьи Владислава Ходасевича «Советское описательство»:

«Итак, признаемся откровенно: особых эстетических радостей нам советская беллетристика не приносит. Если и попадают в ней относительно хорошие вещи, то редко. <...> Но, к счастью, осведомительная ценность советской литературы обратно пропорциональна ценности художественной: чем хуже, тем проще, точнее, а нам того и надобно. Мы смотрим не на советскую литературу, а сквозь нее на Россию. Наш интерес не художественный, а политический, социальный, публицистический и – увь! – уже почти что этнографический <...> – и естественно, что для нас большую ценность представляют советские “описатели” просто, нежели писатели, имеющие большее или меньшее понятие о творческом преображении и художественном осмыслении жизни. До мыслей, мнений и чувств, до “философии” какого-нибудь Бабеля нам, по совести, дела мало: не велика невидаль эта “философия” бывшего чекиста (см. его автобиографию: “служил в

Чека, в наркомпросе, в продовольственных экспедициях 1918 года...”). Но материал, с которым он оперирует, нам в высшей степени любопытен»⁵.

В высшей степени любопытен и источник сведений В.Б. Сосинского. Рассказом о том, что про службу Бабеля в ЧК Горянский узнал из бабелевской автобиографии, он обязан, несомненно, заметке Яблоновского. А что с пощечиной? Очевидцем события Сосинский не был! Значит... Ничего не значит, поскольку были другие очевидцы, они-то и разнесли слух об имевшем место мордобое.

Отчего же тогда Яблоновский такой колоритный факт утаил? Ответ, полагаю, мы найдем на той же газетной странице – в напечатанном чуть ниже объявлении:

ВЕЧЕР ПОЭТА ГОРЯНСКОГО

Завтра, в среду, 29 февраля, в помещении Русского Клуба (70, рю д-Ассомпсион), состоится, как уже сообщалось, вечер Валентина Горянского, при участии А.И. Мозжухина, А.И. Куприна, Шошанны Авивит, Раисы Оцуп и арт. пражской группы М.Х.Т. В.М. Греч, М.Л. Бахаревой и А.А. Вырубова. Начало в 21 час.

Таким образом, вечер Горянского был назначен на завтра. А тут по русскому Парижу расходятся слухи об учиненном поэтом скандале.

Мероприятие, слава Богу, состоялось, о чем читателей уведомили неделю спустя:

«29 февраля, в помещении Русского Клуба, с большим успехом прошел вечер Валентина Горянского. А.И. Мозжухин был “в ударе” и не отпускаемый публикой, со сцены, пел много и вдохновенно, под блестящий аккомпанимент <sic!> талантливой Клео Карини. А.И. Куприн сказал краткое слово о Валентине Горянском и прочел превосходную сказку о муравье и слоненке <“Звериный урок” (1927) – Б.–С.>. В.М. Греч и А.А. Вырубов разыграли “В гавани” Мопасана <sic!>. Совершенно исключительное впечатление на публику произвело чтение Шошанны Авивит, отмеченное подлинным трагическим пафосом. Пианистка Раиса Оцуп <sic!> – правильное написание: «Оцуп»> еще раз показала свою высокую школу и изысканный вкус»⁶.

Удивительно – вечер поэта, но никто со сцены стихов не читает, ни один поэт не выступает... Вместо этого маститый писатель, автор «Возрождения», произносит краткое вступительное слово – это торжественная часть, за которой следует праздничный концерт с участием оперного певца, двух актеров Пражской группы Московского художественного театра, бывшей актрисы «Габимы» и рижской пианистки. И это не друзья поэта, а совершенно ему чужие концертирующие артисты. Так что суть «вечера поэта» совершенно ясна – это рекламная акция газеты «Возрождение»,

чуть не сорванная неуместным и неприличным скандалом. И целью Яблоновского было свести этот скандал к минимуму.

О Горянском Рыклин глумливо писал:

«Каемся, мы не знаем, кто такой Горянский... Так себе – небольших размеров эмигрант. <...> Белые газеты уверяют, что он писатель. Может быть. Толстого мы читали. Горянского нет».

Действительно, в российской и эмигрантской словесности Горянский – фигура не самая приметная, до Саши Черного ему далеко... Установлением его биографии мы обязаны Л.А. Спиридоновой (Евстигнеевой)⁷.

Горянский Валентин Иванович – незаконнорожденный сын вологодской мещанки А.А. Александровой, родился в Луге в 1886 г. Вначале носил фамилию Иванов (по имени крестного отца И.Л. Леонтьева-Щеглова). В 1906 г. в петербургской газете «Слово» опубликовал первое стихотворение, а с 1913 г. стал постоянным автором журнала «Сатирикон», после раскола в редакции перейдя в «Новый Сатирикон». Выпустил два сборника стихов – «Крылом по земле» (1915) и «Мои дураки. Лиро-сатиры» (1916). Первый сборник был встречен критикой благожелательно, а второй весьма сурово. Февральскую революцию приветствовал, от Октябрьской в восторг не пришел, хотя в «Красной газете» печатался (1918). Впрочем, в июле 1918 г. перебрался в Одессу, где опубликовал «Поэму о революции»⁸, поносящую большевиков. В феврале 1920 г., ввиду приближения к Одессе Буденного, эвакуировался в Константинополь, оттуда в 1922 г. переехал в Югославию, а в 1926-м – в Париж. Печатался в правой газете «Возрождение». Идеологические баталии «Возрождения» и либеральных милюковских «Последних новостей» принесли Горянскому некоторую известность...

Рассказывая о нравах эмигрантской прессы, возвращенец Л.Д. Любимов упоминает следующий эпизод: владелец «Возрождения» нефтяной магнат А.О. Гукасов «из года в год платил все меньше своим сотрудникам; так что многие из них (например, Бунин, Тэффи) перешли к Милюкову. Следует, однако, отметить, что в своих разговорах с ними он проявлял своеобразную “заботливость”».

Так, у полуслепого поэта Горянского, вечно голодного, вечно оборванного, он осведомлялся не раз:

– Видно, мало кушаете? Опять похудели, батенька.

– Да, мало, Абрам Осипович, – отвечал тот. – Разве на то, что у вас зарабатываешь, можно накормить себя и детей?

– Мясо вряд ли каждый день потребляете?

– Где уж там, Абрам Осипович!

– Сочувствую вам, батенька, искренне сочувствую. <...> Все мы должны нести жертвы. Посчитали, сколько я трачу во имя родины? Вот и вы

старайтесь для родной нашей матери довольствоваться скудным своим заработком.

А иногда еще присовокупял:

– Да у вас, батенька, и выхода нет другого. Вы уж так Милюкова в своих стихах изругали, что он все равно вас к себе в газету не возьмет» [Любимов 1963: 204].

О своем личном знакомстве с Горянским Любимов ничего не говорит и, скорее всего, передает рассказанное другими. В целом же вся эта история более всего напоминает анекдот, каковым, наверняка, и является.

Кстати, зловещее пророчество Гукасова не сбылось: Милюков Горянского принял сотрудником «Последних новостей»...

А вот вспоминает тот, кто Горянского знал лично – Аминад Шполянский, писавший под псевдонимом Дон-Аминадо:

«Сентябрь <1915 г. – Б.–С.> на исходе.

Пришел Валентин Горянский, талантливый, уродливый, тщедушный.

Принёс свою только что вышедшую книгу стихов “Крылом по земле”.

Книга отличная, ни на какие другие стихи не похожая, а похвалить нельзя, неловко: книга посвящена мне; так на титульной странице и напечатано.

Он сияет, а жертва смущена.

Зато Горянский не унимается.

Говорит, что два раза подряд ходил в Камерный театр, где всё еще продолжала идти моя трёхактная пьеска “Весна семнадцатого года”.

Неумеренно хвалит пьесу, обижается, что автор-шляпа назвал её обозрением, перевозносит постановку Азагарова, Татьяну Большакову в главной роли, и в восторге от публики, которая все время “реагирует”...

– Неужели так-таки всё время?

Валентин Иваныч не сдаётся, гнёт свою линию, требует драм, романов, трилогий, говорит, что “строка тебя погубит”, – строка это значит работа на построчных, работа в газете.

Возражать ему трудно, остановить словесный поток неммыслимо.

Человек он страстный, искренний, невоздержанный. В стихах целомудрен, в прилагательных и эпитетах расточительно щедр.

Ни один из собеседников не знает, не ведает, что, по прошествии многих лет и долгих десятилетий, Валентин Горянский будет писать в “Возрождении” вымученные пасквили, посвященные тому самому московскому другу, которому была посвящена прекрасная книга “Крылом по земле”.

Никакой личной вражды в этом не было.

“Ряд волшебных изменений милого лица” объяснялся проще и прозаичнее: нужда толкнула поэта к эмигрантскому набобу <А.О. Гукасову – Б.–С.>, которого в стихах и прозе изводили “Последние новости”.

– Война Белой и Алой Розы.

Набоб мечтал о мщении, и приобрел поэта по сходной цене.

Коготок увяз, всей птичке пропасть.

Следующей и последней ступенью был “Парижский вестник”, который на немецкие деньги издавал во время оккупации Жеребков.

Потерявший зрение, почти слепой, голодный, дошедший до крайней степени нищеты и отчаяния, несчастный Горянский со страстью и талантом обливал припадочной жёлчью и бешеной слюной всё, во что когда-то верил и что нежно и бескорыстно любил.

Незрячим глазам не суждено было увидеть вошедшие в Париж дивизии Леклерка, развернутые знамена, обезумевшую от радости толпу.

В раскрытые окна вливались звуки Марсельезы, звенела медь, и мерно и гулко отбивали марш не потерявшие веры батальоны, пришедшие с озера Чад.

Угасающее сердце встрепенулось, забилося в высохшей груди и угасло навсегда.

На весах справедливости перетягивает прошлое.

– Мир праху поэта» [Дон-Аминадо 1991: 185–187].

Замечательную жизненную позицию избрал себе Горянский – нищий, ради куска хлеба готовый на все. А раз так – любые моральные претензии лишаются смысла. Печатался в «Красной газете»? А куда податься поэту, раз только там выдают пайки! «Парижский вестник»? А что – был выбор? Ведь никакой другой русской газеты в Париже не осталось!..

Такой стратегии поведения Горянского, скорее всего, научила мать. 10 августа 1906 г. она писала И.Л. Леонтьеву-Щеглову о сыновних бедах: «Ни на фабрику и ни на завод у него физических сил совсем нет, никогда не был сытым, и не могла я его вырастить таким здоровым, и, кажется, он уже расположен к чахотке <...> умоляю вас, поддержите его» [Евстигнеева 1968: 263–264].

Вот такая своеобразная личность – проголодавшаяся на всю жизнь... Тем и запомнившаяся.

Но имеется еще одно обстоятельство, свидетельствующее в пользу достоверности инцидента с пощечиной. Дело в том, что с Горянским Бабель, и вправду, был знаком до всякого Парижа. Об этом свидетельствуют мемуары Людмилы Николаевны Лившиц, жены Исаака Леопольдовича Лившица, друга Бабеля со школьной скамьи.

«Не помню, когда Женя и Ися поженились⁹. <...> Они жили на Ланжероне, в маленькой сторожке, среди огородов, опустевших особняков и покинутых дач. Но для молодых Бабелей Екатерина Степановна¹⁰ подыскала две комнаты во вполне благоустроенном доме, на верхнем этаже. Окна выходили на море.

К зиме они все же переехали в город. У них были две маленькие смежные комнаты на Екатерининской улице в доме Маврокардато. <...>

Кого только не бывало в этих комнатках! Ежедневно, как на работу, являлся сатириконский поэт Валентин Горянский, прыщавый, неопрятный и какой-то не выпавшийся. Разжалобив Бабеля и вытянув у него ежедневное вспомоществование на жену и детей, он оскорбленно удалялся» [Лившиц 2007: 110].

О щедрости Бабеля рассказывала А.Н. Пирожкова: «Доброта Бабеля граничила с катастрофой. <...> Он раздавал свои часы, галстуки, рубашки и говорил: “Если я хочу иметь какие-то вещи, то только для того, чтобы их дарить”» [Пирожкова 2013: 203].

При этом никто не упоминает, чтобы Бабель брал кого-либо на содержание, и случай Горянского представляется малопонятным исключением.

Где и когда они познакомились? В белой Одессе Бабель не печатался, а, значит, завсегдадем редакций не был. Даже с Буниным, тогдашним кумиром одесской литературной молодежи, не встретился... Так что с Горяньским он, вероятно всего, впервые столкнулся в Петрограде в 1916–1918 гг. Тем более что Горянский печатался в массе петроградских изданий, в частности в горьковской «Летописи», где в ноябре 1916 г. увидели свет два бабелевских рассказа. Да и Бабель в эти годы публиковался, кроме «Летописи», еще в 6 столичных газетах и журналах.

А теперь перенесемся в Париж 1927 г. Увидев Бабеля в кафе «Ротонда», облюбованном русскими литераторами-эмигрантами, Горянский обзывает того чекистом и наносит ему пощечину.

Судя по автобиографии [Писатели 1926: 26–27], своего чекистского прошлого Бабель не стыдился. Моральное неудобство испытывают нынешние исследователи, которые ни за что не желают Бабелю верить. Оповещают, например, что, согласно справке, выданной начальником ООС Управления Министерства безопасности РФ по Санкт-Петербургу и области Е.В. Лукиным, данное ведомство материалами о службе И.Э. Бабеля в ВЧК не располагает [Ковский 1995: 56]. Ему вторит начальник Управления регистрации и архивных фондов ФСБ В.С. Христофоров – после многочисленных проверок установлено: Бабель ни в одном из списков сотрудников ЧК, ГПУ, НКВД не значится¹¹.

Подобный *argumentum ex silentio* мог бы быть принят, будь мы уверены в высокой степени сохранности документов начального периода деятельности ВЧК. Но такой уверенности у нас нет.

Еще одно утверждение: Бабель никак не мог в декабре 1917 г. служить в Иностранном отделе ВЧК, поскольку сам Иностраннный отдел был создан лишь 20 декабря 1920 года [Freidin 2007: 32]! Аргумент этот и вовсе несерьезен. Например, в 1919 г. Иностраннный отдел уже существовал, бу-

дучи частью Особого отдела. Что же касается времен более ранних, то заниматься иностранцами ВЧК начала с первых дней своего существования. И причина тому весьма проста: в Петрограде находились посольства стран Антанты, всячески препятствовавшие сепаратному сговору большевиков с немцами и выходу России из войны. Поэтому в рассказе «Дорога» Бабель так и написал о своей работе в ВЧК: «я принялся за перевод показаний, данных дипломатами». Понятно, что в рассказе, завершённом в 1930 г. (авторская датировка журнальной публикации [«30 дней». 1932. № 3: 43]: «1920–1930»; внутренняя хронология текста: 1917 + 13 лет), Бабель, не вдаваясь в административные тонкости, присваивает соответствующему подразделению имя, известное читателю.

Однако Горянскому совсем не обязательно было черпать сведения из бабелевской автобиографии и ненаписанных еще рассказов – источник его осведомленности мог быть иным. Например, разговоры 1918 г. с самим Бабелем о способах выжить в ледяном и голодном Питере: Горянский пошел служить в «Красную газету», а Бабель – переводчиком в ЧК.

А теперь взглянем на поведение Горянского в Одессе:

«Ежедневно, как на работу, являлся сатириконский поэт Валентин Горянский, прыщавый, неопрятный и какой-то не выспавшийся. Разжалобив Бабеля и вытянув у него ежедневное вспомоществование на жену и детей, он оскорбленно удалялся».

На что это похоже? Ни на что другое, кроме шантажа. И какой же повод Бабель мог дать шантажисту? Всего один – служба в ЧК. Повод убийственный, оттого что все пребывание Бабеля в белой Одессе прошло под властью Деникина, а следовательно, – деникинской контрразведки. Для нее еврей и чекист в одном лице – царский подарок.

Так что 8 лет спустя, увидев Бабеля в Париже, Горянский мгновенно все просчитал: заклеил писателя криком «Чекист!» и нанес ему пощечину. После этого все слова Бабеля о шантаже выглядели бы неловкой местью за разоблачение.

Бабель не стал ничего отрицать, а ответил действием, оплатив за страх и унижение, пережитые в 1920 г.

Примечания

¹ Выступление на заседании правления Федерации объединений советских писателей (ФОСП) 13 июля 1930 г. [ИМЛИ. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 1–2].

² Ничего нового, за исключением одной ошибки, не добавляет он и в своих писанных мемуарах «Бабель в Париже»: «Как только он появился <...> в монпарнасской “Ротонде”, где проводили время поэты и художники Парижа, один поэт из эмигрантского журнала <sic!> “Возрождение” набросился на него с криком: “Чекист!” – и нанес ему пощечину. Произошла драка, их кое-как разняли» [Синский 2002: 134].

- ³ Возрождение. 1928. № 1001. 28.02. С. 3.
- ⁴ Приношу благодарность Е.И. Погорельской, указавшей мне на эту публикацию.
- ⁵ Возрождение. 1927. № 632. 24.02. С. 3.
- ⁶ [Б.н.] Вечер поэта Горянского // Возрождение. 1928. № 1009. 7.03. С. 4.
- ⁷ Вначале в диссертации 1964 г. «Развитие русской сатиры в 1907–1917 гг. и поэты “Сатирикона”» и монографии «Журнал “Сатирикон” и поэты-сатириконцы» (1968), а затем в соответствующих статьях биографических словарей.
- ⁸ См. рец.: Вальбе Бор. Литературный дневник // Одесский листок. 1919. № 211. 31(18).12. С. 4.
- ⁹ И.Э. Бабель и Е.Б. Гронфайн сочтались браком 10 августа 1919 г. в Одессе.
- ¹⁰ Жена К.Г. Паустовского.
- ¹¹ Выступление на Международной научной конференции «Исаак Бабель в историческом и литературном контексте: XXI век» 25 июня 2014 г. в Москве (см.: [Погорельская 2016: 82]).

Литература

- Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. – М.: Книга, 1991.
- [Дувакин В.Д., Сосинская А.Д., Сосинский В.Б.] О встречах с Пастернаком и Бабелем, немецком плене, восстании на острове Олерон и своей работе в ООН <<http://oralhistory.ru/talks/orh-113-114>>.
- Евстигнеева Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. – М.: Наука, 1968.
- Ковский В.Е. Судьба текстов в контексте судьбы // Вопросы литературы. – 1995. – № 1. – С. 23–78.
- Лившиц Л.Н. Из неоконченных воспоминаний о И.Э. Бабеле // Бабель И.Э. Письма другу: из архива И.Л. Лившица / Сост., подгот. текста, коммент. Е.И. Погорельской. – М.: Три квадрата, 2007.
- Любимов Л.Д. На чужбине. М.: Сов. писатель, 1963.
- Пирожкова А.Н. Я пытаюсь восстановить черты: о Бабеле – и не только о нем. – М.: АСТ, 2013.
- Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков / Под ред. Вл. Лидина. – М.: Современные проблемы; Н.Я. Столяр, 1926.
- Поварцов С.Н. Причина смерти – расстрел: Хроника последних дней Исаака Бабея. – М.: ТЕРРА, 1996.
- Погорельская Е.И. Биография Исаака Бабея: мифы и реальность // *AutobiographiЯ*. – 2016. – № 5.
- Рыклин Г.Е. Случай с Бабелем / Публ. и коммент. Э. Шульмана // Вопросы литературы. – 2006. – № 6. – С. 370–371.
- Сосинский В.Б. Рассказы и публицистика: К 100-летию со дня рождения. – М.: Профиздат, 2002.
- Freidin G. Two Babels – Two Aphrodites: Autobiography in Maria and Babel’s Petersburg Myth // *The Enigma of Isaac Babel* / Ed., intro., contrib. by G. Freidin. – Stanford, Stanford Univ. Press, 2007.

ЛОКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ В ЛИРИКЕ ПОЭТОВ РУССКОГО КИТАЯ

Ван Е

Китай, Хух-Хото

Рассматривается локальный текст в лирике поэтов восточной ветви русского зарубежья, раскрывается богатое содержание, связанное с широким пространством (Харбином, Пекином, Шанхаем, Дайреном и т. д.) и китайской природой, пейзажем, обычаями, бытовой жизнью простых китайцев.

Ключевые слова: локальный текст, лирика, поэты, поэты русско-Китая, китайская культура.

The article deals with the local text in the lyrics of the first wave of the poets of the Russian abroad of China, reveals the rich content associated with a wide space (Harbin, Beijing, Shanghai, Daren, etc.) and Chinese nature, landscape, custom, everyday life of ordinary Chinese.

Keywords: local text, lyrics, poets, poets of Russian China, Chinese culture.

Литература русского Китая составила восточную ветвь литературы первой волны русского зарубежья. Литературным центром стали Харбин и Шанхай. В 20–40-е годы XX века русские литераторы в Китае создали огромное количество поэтических произведений, в которых содержится обширный пласт текстов, связанных со средой обитания русских поэтов. Китайская природа, пейзажи, обычаи, культура, повседневная жизнь Китая вдохновляли русских поэтов, в стихотворениях почти всех авторов можно найти связанные с ними мотивы. В. Крейд отмечает: «Сопки Маньчжурии, желтая Сунгари, лица, виды, уличные сценки, китайские виньетки, музыка, праздники, заклинания, тайфуны, драконы, храмы, рикши и даосские боги – все это густо, цветисто, одушевленно впервые пропитало ткань русского стиха. Каждый поэт открывал свой заветный уголок “второй родины”» [Крейд 2001: 24]. Таким образом в поэзии русского Китая сформировался локальный текст, который будет рассмотрен ниже.

В лирических произведениях поэтов восточной ветви русского зарубежья широко представлено географическое пространство, в котором они жили или которое посещали. Поэты чаще всего обращались к Маньчжурии (Северо-Восточному Китаю), где находится Харбин и река Сунгари. Поэты писали также о Пекине, Ханьчжоу, Шанхае, Дайрене и др.

Для русских поэтов-эмигрантов Харбин имел особое значение. Харбин был самым крупным культурным и литературным центром русской эми-

грации на Дальнем Востоке. Благодаря историко-культурным, экономическим и политическим особенностям региона, в Харбине существовали все условия для расцвета культурной и литературной жизни русской эмиграции, город стал центром русского Китая. Это обусловлено самой историей Харбина: в 1898 году было начато строительство Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД), русские специалисты принимали участие в строительстве города. В 1918–1923 годах, когда потоки русских беженцев хлынули в Китай из Сибири и с Дальнего Востока, значительная их часть поселилась в Харбине. Здесь были русские школы и гимназии, институты разного профиля, работали русские библиотеки, театры и кино-театры, более двадцати православных церквей. Печаталось огромное количество книг на русском языке, издавались газеты и журналы. В.В. Агеносов пишет: «Харбин был сытым благоустроенным городом, центром Китайско-Восточной железной дороги, связывающим Россию и Европу с Дальним Востоком. Порой его называли восточным Петербургом не только из-за того, что улицы обоих городов носили одинаковые названия <...>, но и по размаху культурной жизни» [Агеносов 1998: 51].

Образы Харбина занимают значительное место в произведениях русских поэтов-эмигрантов, живших в Китае. В своих стихотворениях они часто выражали свою глубокую нежность к этому городу совсем как к родному краю. Об этом пишет профессор Ли Иннань: «Привязанность к Харбину – один из лейтмотивов русской поэзии Китая» [Ли Иннань 2002: 279]. Так, в стихотворении «Второй родине» Елена Даль, жившая много лет в Харбине, где она вырастила сына и похоронила мать, пишет:

И теперь ни от кого не скрою,
Милым городом покорена,
Что мне стала родиной второю
Приютившая меня страна.

[Даль 2001: 167]

Поэт Василий Логинов описал Харбин и выразил свою любовь к этому городу в стихотворении «О, сунгарийская столица»:

О, сунгарийская столица!
До гроба не забуду я
Твои мистические лица
И желтые твои поля,
Бегущего рысцою рикшу,
Твоих изысканных «купез»,
Шелк платья, ко всему привыкший,
Твоих шаланд мачтовый лес,

И звонкой улицы Китайской
Движенья, шумы и огни,
И тяжкий скрип арбы китайской,
И солнечные в зимах дни...

[Логинов 2001: 294]

Георгий Гранин наслаждался прозрачной и спокойной утренней Сунгари, в стихотворении «Утром у реки» поэт говорит:

Вот так, не думая о будущем,
Я просидел бы сотни лет.

[Гранин 2001: 152]

Многие стихотворения русских поэтов, живших в Харбине, посвящены китайским обычаям, повседневной жизни, трудовым будням простых китайцев Харбина и Маньчжурии в целом.

Поэт А. Ачаир в стихотворении «Сунгари» описывает загруженные суда на реке, акцентируя такую деталь: «Паруса – одеяла; бобы и мешки... / Запотелая, голая грудь...» [Ачаир 2009: 213], что представляет нелёгкую жизнь людей. Борис Бета – автор стихотворения «Маньчжурские ямбы», в котором лирический герой мечтает о деревенской жизни в Маньчжурии. Он представляет ее как идиллическую: там дом с бумагой в переплетах рам, и постель, там уютно и тепло. Там можно «на скользкую циновку сесть, / Свинину палочками есть / И чаем горьким запивать; / Потом курить и рисовать, / Писать на шелке письма – / И станет жизнь моя ясна, / Ясна, как сами письма» [Бета 2001: 97–98].

А. Паркау и Н. Светлов красочно изобразили в своих поэтических произведениях самый важный китайский праздник – Новый год по лунному календарю. В стихотворении «Лунный Новый год» А. Паркау живописно изображает празднование Нового года китайцами. При этом она называет все элементы этого праздника: ладан поклонения предкам, пельмени – праздничное блюдо, символизирующее соединение всех членов семьи, новая цветная одежда с вышивкой цветов и зверей, канонада хлопушек: «и гремят с заката до заката / частой дробью шумные хлопушки», фонарики – «как созвездья дальних небосклонов, / огоньки фонариков мелькают» [Паркау 1937: 56]. В финальной части стихотворения автор представляет, как китайцы проводят первый день Нового года: родственники и друзья посещают друг друга, хозяева вместе с гостями играют в маджонг. Н. Светлов в стихотворении «Новый год Китая» особенно ярко воссоздал радостную и оживленную праздничную атмосферу китайского Нового года – «лихо в барабаны / От вина и шума пьяный / Бьет китайский весь

народ, / Провожая старый год» [Светлов 2001: 469], он упоминает обычай, когда китайцы стреляют в хлопушки, чтобы прогнать прочь от своих домов злых и вредных духов, чтобы были уют и счастье.

В стихотворении «Наша весна», посвященном китайской деревенской жизни, А. Несмелов правдиво описывал весеннюю деревню северного Китая, упоминал самое важное дело для китайских крестьян – весенние полевые работы:

У пожилых степенных манз
Идет беседа о посеве,
И свиньи черные у фанз
Ложатся мордами на север.
Земля ворчит, ворчит зерно,
Набухшее в ее утробе.

[Несмелов 2006: 278]

В стихотворении «Гряды» А. Несмелов создал образ китайского крестьянина, который молчалив и трудолюбив, работает в суровых условиях – «не даст ни растения нива без каторжного труда». В конце стихотворения поэт искренне восхищается трудолюбием китайских крестьян:

Гряда, частокол да мотыга,
Всю душу в родную гряду!
Влекущее, сладкое иго,
Которого я не найду!

[Там же: 249]

Кроме Харбина и Маньчжурии, в творчестве русских поэтов, живших и творивших в Китае, упоминаются Пекин, Шанхай, Дайрен и другие города.

Древняя столица Пекин вызывает большой интерес у русских поэтов. Евгений Яшнов обращается к многовековой истории Пекина, описывая его застывшим в неподвижности: «Зажги, Пекин, вечерние огни / Морщинистой рукой, / От шепота столетий отдохни, / Глаза на миг закрой» («Зажги, Пекин, вечерние огни») [Яшнов 2001: 639]. Мария Коростовец считала Пекин самым странным городом в мире, это «город ярких крыш», там «Величавые громады / Храмов и дворцов / Под немолчный звон цикады / Видят стаи снов. / И задумчивые ивы / В зеркале озер / Наблюдают сиротливо / Лотосов ковер. / В парке – видела воочью – Бродит Кубилай <...> Ярко убранные лодки / Вглубь восьми веков» («Пекин») [Коростовец 2001: 253]. Мария Визи в стихотворении «Память о Пекине» описывает ежедневную жизнь простых пекинцев следующим образом: «Открывали маленькие лавочки / под старинной городской стеной. / Продавали нитки и булабочки, / торговали чаем и ханой. / На закате, побренчав

гитарами, / рано спать ложились старики; / молодежь прогуливалась парами, / и в садах пестрели цветники. / Так трудились, обрастали внуками, / наживали денежки порой, / отдыхали в праздник под бамбуками / возле желтой речки за горой» [Визи 2005: 216]. Пекин – любимый город В. Перелешина. В 1939–1943 гг. поэт служил в Русской Духовной миссии в Пекине, часто посещал его достопримечательности, любовался красотой его природы. Например, в стихотворении «Чжунхай» В. Перелешин так изображает свой любимый парк: «Все лето будут лотосы цвести, / И озеро притихнет, зеленея, <...> И лотосы! Из-за ветвей сосны / Смотрю, с холма спускаясь по тропинке: / Как розовые звезды, зажжены / В воде широколистые кувшинки...» [Перелешин 1989: 109].

Виктория Янковская – любитель охоты, прожившая в маньчжурской тайге десять лет. Она описывает сильное впечатление, которое произвел на нее шанхайский одуванчик на могильном бугре. Автор сочувствует яркому цветку, который растет в скучном городе, «могилу считает высоким хребтом, / А пустырь – обиталищем райским! <...> забывши свой грустный удел / И раскрыв золотистые очи» («Шанхайское») [Янковская 2001: 615]. Поэтесса Ольга Скопиченко много лет прожила в Китае, увлекалась китайской культурой и интересовалась реальной жизнью китайцев. Известны ее стихотворения «Дайрен и Волга», «Пекин». В 1929 году она переехала из Харбина в Шанхай. В стихотворении «Шанхайское захолустье» поэтесса описывает запущенную шанхайскую улицу, на которой живут люди, оказавшиеся на дне жизни: «Ряд лавчонок и грязных домов / Пожелтевших и серых сутулятся / И толпятся у темных углов. Китайчата босые раскосые / Копошатся у лужи с водой» [Скопиченко 2001: 507], больной нищий спит, женщины болтают у лавочки, полуголые купцы играют в маджонг. «Пробирается к носу настойчивый / Запах масла, жаровен, бобов. / На прилавке за стенкой решетчатой / Позолота китайских богов» [Там же: 508]. Лирическая героиня по китайскому обычаю купила золочёного истукана Будды, поставила на своем столе, чтобы Будда принес ей счастье и благополучие.

Приморский китайский город Дайрен напоминает О. Скопиченко о родной реке Волге, вызывает в ней тоску по Родине. Поэтесса в стихотворении «Дайрен и Волга» так описывает впечатление о Дайрене: «Бросили якорь. В дымке тумана / Издали виден Дайрен. / Сказочным замком рисуются странно / Башни дайреновских стен. <...> Я люблена в тебя, море, надолго, / Пленница зыби твоей. / Ты мне напомнило дальнюю Волгу, / Волгу – царицу полей» [Там же: 501]. А. Паркау увидела серебряный Дайрен в тумане. Автор пишет: «Туман, туман над городом клубится, / В жемчужной дымке тонет пароход... / Серебряным крылом серебряная птица /

Чертит стекло замороженных вод. <...> Вобрал туман все звуки и лучи...» («Серебряный Дайрен») [Паркау 1937: 83].

Красивый город Ханьчжоу находится на юге, рядом с известным озером Си Ху, которое постоянно привлекает посетителей. В. Перелешин несколько раз бывал в этом городе, с большим наслаждением любовался красотой озера Си Ху, создал стихотворение «Ночь на Сиху». В данном стихотворении содержатся интересные китайские культурные элементы. Знаток китайской культуры, В. Перелешин не случайно связывает луну и родину. В китайской классической поэзии авторы часто выражают свою ностальгию по родному краю с помощью образа светлой луны. Известное стихотворение «静夜思 Думы в тихую ночь» древнекитайского поэта Ли Бо является типичным примером: 床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡 [Ли Бо 1961: 275] («Перед кроватью светлой луны сиянье, / Кажется – это на полу иней. / Подняв голову, смотрю на светлую луну, / Опустив голову, скучаю по родине» (перевод наш. – Ван Е). В тихую и лунную ночь в городе Ханьчжоу лирический герой В. Перелешина, как и китайцы, вспоминает о родном крае, и он чувствует китайскую землю уже как родную:

Шестнадцатого – каждый месяц лунный –
Как говорят, «окно полно луной».
Луна везде! И я, отныне юный,
Впадаю в мир уже почти родной.

[Перелешин 1989: 175]

Автор вспоминает поэтов Цюй Юаня и Ли Бо, используя легенду об их смерти: «Печаль, с которой сердце не сживется, / Поверь Цюй Юань в речную быстрину. / Седой Ли Бо нашёл на дне колодца / Похмельную и низкую луну...» [Там же].

А. Ачаир восхитился красотой Ханьчжоу, написал стихотворение «Ханьчжоу»:

Как пчелы и осы, звенели, жужжали и скрипки, и лютни,
и ярко в цветах утопало, вздыхая в дремоте, Ханьчжоу.
И жизнь, что пред этим казалась оскаленных скал бесприютней,
цвела, распускаясь нарядно, и пышно, и сказочно ново.
И в зеркале вод отражались священные древние храмы.

<...>

...И несся мучительно сладкий
томительный запах курений от гнувших к водам глициний,
и ветра бесплотные руки меня заносили в нирвану.

[Ачаир 2009: 131]

Таким образом, локальный текст в лирике поэтов русского Китая имеет богатое содержание, связанное с широким пространством (Харбином, Пекином, Шанхаем, Дайреном и т. д.) и китайской природой, пейзажем, обычаями, бытовой жизнью простых китайцев.

Литература

Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996 гг.). – М.: Terra. Спорт, 1998.

Ачаир А. Мне кто-то бесконечно дорог... Стихотворения. – М.: Янус-К, 2009.

Бета Б. Маньчжурские ямбы // Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В.П. Крейд, О.М. Бакич. – М.: Время, 2001.

Визи М. A Moongate in My wall: Collected Poetry of Mary Custis Vezey / edited by Olga Bakich. – New York: Peter lang Publishing, 2005.

Гранин Г. Утром у реки // Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В.П. Крейд, О.М. Бакич. – М.: Время, 2001.

Даль Е.Ф. Второй родине // Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В.П. Крейд, О.М. Бакич. – М.: Время, 2001.

Коростовец М.П. Пекин // Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В.П. Крейд, О.М. Бакич. – М.: Время, 2001.

Крейд В.П. Все звезды повидава чужие // Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В.П. Крейд, О.М. Бакич. – М.: Время, 2001.

Ли Бо. Думы в тихую ночь // Избранные стихотворения. – Пекин, 1961. (на кит. языке)

Ли Иннань. Образ Китая в русской поэзии Харбина // Русская литература XX века: Итоги и перспективы изучения. – М.: Сов. спорт, 2002. – С. 271–281.

Логинов В.С. О, сунгарийская столица // Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В.П. Крейд, О.М. Бакич. – М.: Время, 2001.

Несмелов А.В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. – Владивосток: Альманах «Рубеж», 2006.

Паркау А.П. Огонь неугасимый. – Шанхай, 1937.

Перелешин В.Ф. Русский поэт в гостях у Китая: 1920 – 1952: сб. стихотворений / ред., вступ. ст., коммент. J.P. Hinrichs. – The Hague: Leuxenhoff Publ., 1989.

Светлов Н. Новый год Китая // Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В.П. Крейд, О.М. Бакич. – М.: Время, 2001.

Скопиченко О.А. Дайрен и Волга // Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В.П. Крейд, О.М. Бакич. – М.: Время, 2001.

Янковская В.Ю. Шанхайское. – Нью-Йорк: Ам-Издат, 1978.

Яшнов Е.В. Зажги, Пекин, вечерние огни // Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В.П. Крейд, О.М. Бакич. – М.: Время, 2001.

«СВЯТАЯ РУСЬ» И «БЕЗВЕСТНЫЙ КРАЙ» – ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ РОССИИ И США В КНИГЕ СТИХОВ «ИЗ АМЕРИКИ»

А.Д. Алексенко

Россия, Ставрополь

Рассматриваются пространственные модели России и США в книге стихов «Из Америки», созданной группой поэтов-эмигрантов во главе с Г.В. Голохвастовым в Нью-Йорке. Оказавшись вследствие революционных катаклизмов за океаном в атмосфере языковой и культурной изоляции, они сформировали уникальное поэтическое мировоззрение, в котором отражены черты традиционной русской ментальности и формы чуждой западной действительности.

Ключевые слова: русские «американцы», Г.В. Голохвастов, цивилизация, идентичность, русский мир.

The article deals with the spatial models of Russia and the USA in the book of poems «from America», created by a group of poets-emigrants headed by G. V. Golokhvastov in new York. As a result of revolutionary cataclysms across the ocean in an atmosphere of linguistic and cultural isolation, they formed a unique poetic worldview, which reflects the features of the traditional Russian mentality and forms of alien Western reality.

Keywords: Russian “Americans”, G. V. Golokhvastov, civilization, identity, Russian world.

В исследованиях поэзии русской эмиграции прочно установилась традиция выраженного европоцентризма. Всесторонне изучены поэтические группы Парижа, Берлина, Праги, но при этом незаслуженно забытым оказалось поэтическое наследие эмигрантов первой волны, осевших в США. На протяжении последних десятилетий не уделялось должного внимания кружку поэтов, возникшему в 1935 году при пушкинском обществе в Нью-Йорке (Д.А. Магула, Е.А. Христиани, В.С. Ильяшенко и др.), а имя блистательного гения русской литературы XX века Георгия Владимировича Голохвастова (1882–1963), этот кружок возглавлявшего, ни разу не становилось предметом значительных монографических исследований.

«Расцвет» русско-американской школы поэзии можно обозначить датами выхода двух книг: «Из Америки. Стихотворения Е.А. Христиани, Г.В. Голохвастова, Д.А. Магула, В.С. Ильяшенко» (Нью-Йорк, 1925) и «Четырнадцать. Кружок русских поэтов в Америке» (Нью-Йорк, 1949). В последней представлены произведения Н. Алла, Е. Антоновой, А. Биска, Г. Голохвастова, В. Иванова, В. Ильяшенко, Г. Лахман, Д. Магула, Е. Марковой (Христиани), К. Славинной, Л. Славина, Т. Тимашевой, З. Троцкой, М. Чехонина. Хотя Глеб Струве в книге «Русская литература в изгнании» считает самым известным среди авторов «Четырнадцати» Александра Биска

(1883–1973), первого русского переводчика Рильке, наибольший вклад в развитие литературы русской эмиграции вносит Г.В. Голохвастов. Именно он доводит до совершенства созданную «американцами» твердую строфическую форму полусонета, пишет монументальную эзотерическую поэму «Гибель Атлантиды», выпускает пять книг стихов (к ним мы причисляем изданные и относительно доступные сборники, сколько же их на самом деле – останется неизвестным до тех пор, пока американские архивы Голохвастова не будут открыты и изучены).

Книга стихов «Из Америки», созданная в Нью-Йорке в 1925 году всеми участниками «русской» Америки, представляет значительный интерес для многомерного литературоведческого анализа в силу ряда причин. Во-первых, «Из Америки» в России не издавалась в аутентичном содержании, несмотря на содержащуюся безусловную эстетическую ценность. В книге стихов представлены различные жанровые формы (сонет, полусонет, триолет, терцина) Е.А. Христиани, Г.В. Голохвастова, Д.А. Магулы, В.С. Ильяшенко. Условия эмиграции поэтов, их оторванность от России и вынужденная необходимость к объединению в творческий союз стали катализатором для создания и публикации «большой» поэтической формы. Сверхжанровая конфигурация книги стихов создала специфические условия для поэтического дебюта участников, стала значимым событием в культурном пространстве американской эмиграции.

Книга стихов «Из Америки» транслирует смыслообразующие национально-цивилизационные образы и символы, манифестирует представления поэтической группы о векторе цивилизационного развития. В художественной системе книги явственно определились два цивилизационных полюса, однозначно мотивированных, с одной стороны, условиями североамериканской эмиграции и национально-гражданской принадлежностью к русскому миру – с другой. Создание художественно-философской антиномии «Запад» – «Русский мир» носит не эпизодический характер: это не единственный образ, а сложный идейный комплекс. Можно утверждать, что антиномия «Запад» – «Русский мир» («Святая Русь» и «Безвестный край») определяет пафос всего творчества русских «американцев», заброшенных в США, но мысленно оставшихся на родной земле. Непринятие чуждой действительности, культурная и языковая изоляция способствовали созданию поэтического образа России – «Святой Руси». Это трансграничный, надэтнический художественный образ, содержащий важнейшие пространственные идентификаторы, культурологические, ментальные, аксиологические и онтологические установки Российского государства.

Открывает книгу стихов «Из Америки» поэтический раздел Евгении Христиани, самой юной и претенциозной поэтессы среди «американцев». Образ России в поэзии Христиани транслируется через поэтическое про-

странство монастыря, где находит спасение и утешение в христианском смирении:

А вдали, как отраженье, блещет солнце куполов,
И доносится чуть слышно мерный звон колоколов;
И легко иду межой я, светом радости горя,
Под покров единой правды, – в тишину монастыря.

В художественной системе стихотворения свое отражение нашли многие образы, традиционно ассоциирующиеся с Русью, идиллическими русскими пейзажами, широтой узнаваемого национального хронотопа: «поле», «шепот ржи», «поворот межи», «лазурь неба», «немая высь», «васильки», «солнце куполов», «звон колоколов».

Монастырь в контексте стиха – это общий дом, где живет охраняемая под «покровом» веры, людей и стен истина. Однозначно положительная коннотация монастыря традиционна для национального сознания. Она связана с историей и объединяющей ролью монастырей (прежде всего Троице-Сергиевой лавры и ее традиций, позже Оптиной Пустыни) в жизни Руси как государства и как духовной общности людей в православии [Останкович, Пономаренко 2015: 173–176].

В следующем стихе Христиани говорит от лица всех «американцев», обозначая тяготы эмигрантской судьбы:

Каждый вечер, с молитвой, в безвестном краю –
По пустыням безбрежным печали подлунной, –
Ищет музыка цитры моей тихострунной
В звездном небе погасшую веру свою.

Жанрово и строфически стихотворение тяготеет к полусонету, хотя традиционного для «американцев» идентификатора «полусонет» в заглавии нет. «Каждый вечер, с молитвой, в безвестном краю» содержит узнаваемое пространственное обозначение чуждой страны – «безвестный край». Использование слов-маркеров со значением неопределенности и неприятия характерно для всей поэтической группы, особенно для идейного лидера Г. В. Голохвастова, испытывавшего наиболее пронзительную и непреодолимую тоску по России: «Стою с толпой *чужих* людей», «*Враждебно-чуждая* мне ночь...», «*Чужой* нам мир. И мы одни», «Простой, но близкий на *чужбине* напев», «Прикован я к *чужой* *неласковой* стране», «*Чужая* жизнь кипит обильем и борьбой». «Чуждый край» обезличивается, ни единого раза в сборниках «американцев» не упоминается топоним «Америка» или производные от него.

Чуждый край у «американцев» может быть представлен архетипом Страшного Города (географически он соотносим с Нью-Йорком, где был расположен центр североамериканской эмиграции). Пространство Страш-

ного Города Голохвастова тождественно Городу Блока, используются те же антиномичные ряды: солнце–мрак, город–природа, свобода–несвобода. Город Голохвастова – бездушная капиталистическая машина, цивилизационный обман. Лирический герой отвергает мир ярких огней западного мира: «Здесь гул борьбы, продаж, измен / И лжи не смолк, а лишь при-тушен», «Так, связан с городом, как цепью, / Я грежу волей золотой»; «Я шел по городу... без цели... наобум... / Вокруг меня толпа кишела равнодушно»; «Здесь одиночества тревога приедета / Коварной близостью людских случайных пар». Страшный Город изображен в вечернее время, ассоциируясь с темным хтоническим началом. Поддельность, иллюзорность Города оттеняется светом разноцветных огней – в нем нет солнца и света, только искусственное освещение газовых фонарей.

Мечтая о возврате в Россию, Голохвастов включает в книгу стихов «Из Америки» множество текстов, содержащих образ Руси:

В огромном городе, как пчельник,
Гудящем в кипени борьбы,
Где мы своих страстей рабы,
Я был чужих страстей невольник –
Печальный пасынок судьбы.

А здесь, на воле, мирный странник,
Земли родной любимый сын,
В цвету и радости долин,
Я красоты единой данник
И сам свой раб и властелин.

Образ Родины в стихах русских «американцев» географически не идентифицирован, поскольку он наделен чертами всенаходимости. В силу полного понимания невозможности возврата к дореволюционному прошлому топоним «Россия» у Голохвастова теряет актуальное значение, поэтому поэт постоянно обращается к концепту «Русь», но не в историческом, географическом или хроникальном (Киевская Русь, Московская Русь, Россия), а в ментальном смысле. «Русь – это вся ее история, от первоисточков до современных поэту событий, это богатейшее культурное и историческое наследие, это всеединство проживающих на ее территории народов». Россия, которая покинута «американцами», – идиллический образ России деревенской, крестьянской, схожей с есенинской «страной березового ситца» [Останкович, Фокина 2015: 87–90].

Еще одна характерная черта России-Руси – ее неразделимость с миром природы, непротиворечивое единство с русским простором. Россия-Русь в воспоминаниях «американцев» – это типичный пейзаж средней полосы России с характерными географическими и климатическими маркера-

ми: «И тишь *полей* полна колоколами», «*Ширь полей* от звезд лучится, // В перелесках – полумгла», «Снеговые *поля* вдоль *дороги* // Искрометным горят серебром», «Я томился по *далям бескрайным* // И *полей* вспоминал тишину», «Отвори ж мне *раздолья глухие*, <...> Вековая родная стихия, // Непонятная, чудная Русь», «Когда ж пушусь и я, невольник, // В свой путь на зов *родных полей*».

Россия-Русь, отмеченная лексико-семантическим рядом «простор», «воля», «необъятность», может сжиматься до конкретного локуса, наделенного автобиографическими чертами. Голохвастов нередко в сонетах вспоминает о родовом поместье, символизирующем потерянную страну: «Знать, не дождутся – ждут меня в *гнезде родимом*». Вероятно, «гнездо родимое» – фамильная усадьба Голохвастовых, происходящих из старинного дворянского рода.

А в доме – старинная мебель... и книги...
Часов неспешащих размеренный стук;
Под шаг их – свиданий счастливые миги,
Мечты, и пожатья трепещущих рук.

Память о родном доме в творчестве Голохвастова претерпевает трагическую эволюцию – от образа заснеженной деревни и идиллического родового поместья («Мне грежится пруд, ивняком окаймленный, / И тени и свет на дорожке в саду») до поруганной и разоренной России: «А в доме, дышавшем теплом и любовью, / Зловещая тишь, как покой мертвеца».

Новая Россия, пережившая «кровавую дикую смуту», стала для Голохвастова и остальных «американцев» чужой, несущей в себе разрушительное, а не созидательное начало. Старая Россия осталась для русских «невозвращенцев» навсегда неким утопическим, благодатным краем, потерянным в пространстве и во времени, как некогда Атлантида стала легендой-мифом для всего мира.

Литература

Голохвастов Г.В., Христиани Е.А., Ильяшенко В.С., Магуа Д.А. Из Америки. Стихотворения Е.А. Христиани, Г.В. Голохвастова, Д.А. Магула, В.С. Ильяшенко. – Нью-Йорк, 1925.

Останкович А.В., Пономаренко Е. Н. Из Америки в «тишину монастыря» (о православной традиции в лирике Е. А. Христиани // Гуманитарные и юридические исследования. Вып. 4 / под ред. Крючкова И. В. – Ставрополь: ФГАОУ ВПО «Северо-Кавказский федеральный университет», 2015. – С. 172–176.

Останкович А.В., Фокина А.Д. Цивилизационные концепты «Русь», «государство» и «правитель» в художественном выражении общероссийской идентичности: сонеты на исторические сюжеты Г. В. Голохвастова // Гуманитарные и юридические исследования. Вып. 2 / под ред. Крючкова И.В. – Ставрополь: ФГАОУ ВПО «Северо-Кавказский федеральный университет», 2015. – С. 87–92.

**ПАРИЖСКИЙ ТЕКСТ В ПОЭЗИИ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ,
ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО И АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА**

В.И. Новиков
Россия, Москва

Исследуется художественная специфика парижского текста в поэзии Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича. Выявляются сквозные образы и мотивы, маркирующие парижский (и шире – французский) текст в творчестве трех классиков авторской песни.

Ключевые слова: парижский текст, образ, тема, мотив, пространство, авторская песня.

The article explores the artistic specificity of the Parisian text in the poetry of B. Okudzhava, V. Vysotsky, A. Galich. Revealed through images and motifs, marking the Paris (and, more broadly, French) text in the works of the three classics of art song.

Keywords: Parisian text, image, theme, motif, space, author's song.

Поэзия Окуджавы, Высоцкого и Галича сегодня живет и как предмет академических исследований, и как часть культурного сознания интеллигенции, и как живая часть русского языка. И для всех этих уровней ее бытования важна французская тема. По аналогии с введенной В.Н. Топоровым категорией «Петербургский текст русской литературы», мы можем говорить о парижском (и шире – о французском) тексте в творчестве трех классиков авторской песни.

«Франция», «Париж» – традиционные и многозначные образы русской поэзии, включающие в себя такие значения, как «свобода», «красота», «культура», «поэзия», «утонченность», «остроумие» и т. п. Естественно, эти образы оказались представленными в произведениях трех классиков авторской песни. Для трех великих бардов Франция стала частью житейской и литературной судьбы. Достаточно вспомнить, что Галич и Окуджава завершили на французской земле свой жизненный путь (соответственно в 1977-м и 1997 годах; трагическая гибель Галича по сей день остается неразгаданной тайной), а у скончавшегося 25 июля 1980 года в Москве Высоцкого остался неиспользованный авиабилет в Париж на 29 июля.

Теперь же о том, как сложился «роман с Францией» у каждого из легендарных поэтов.

Булат Окуджава сначала обратился к французской теме, что называется, не от хорошей жизни. Живя и работая в Калуге, он выпустил там свою первую книжку «Лирика» (1956), составленную из вполне советских, осторожных по форме и содержанию лирических стихов, ничем не выдающих в авторе настоящего Окуджаву. Многие из этих стихов в

ортодоксально-комсомольском духе первоначально печатались в калужской газете «Молодой ленинец». Среди них – стихотворение «Моя Франция». Оно начинается с лирических тонов («Дождя пелена косая. / Пропитано всё водой. / А ты под дождем босая/ стоишь, протянув ладонь. / Усталостью смяты плечи. / Мертвы на губах слова.../ Такою тебя под вечер / Художник нарисовал» [Окуджава 2001: 89]), но тут же переходит в расхожую газетную риторику:

Но я за осенней мглою
вижу тебя другой:
с поднятой головою
идешь ты в последний бой.

И в этом бою неистовом
рождается и встает
в поступи коммунистов
будущее твое.

Честно говоря, трудно заподозрить автора этих строк в искренности. Это, конечно, стихи неискренние и конъюнктурные. По этим строкам никак не опознать автора – их вполне мог написать, скажем, Роберт Рождественский, а то и еще менее искусный поэт. Не случайно Окуджава никогда не включал «Мою Францию», как и остальные опусы из «Лирики», в свои позднейшие книги, в том числе в последнее прижизненное издание «Чаепитие на Арбате» (1997).

Потому отнюдь не радует тот факт, что «Моя Франция» открывает посмертное издание Окуджавы «Стихотворения» (2001) в «Новой библиотеке поэта». Думается, подобные стихи, от которых автор фактически отсекся, надлежало бы помещать в конце книги, а то и вовсе оставить за ее пределами. Со стороны текстологов такое нарушение авторской воли – досадная ошибка (причем такая, которая, согласно французскому присловью, *est plus qu'une crime*).

Настоящий образ Франции появится у Окуджавы гораздо позже. Первая поездка во Францию в конце 1967 года, успешное выступление перед публикой и выход в 1968 году пластинки в *Chant du monde* впоследствии нашли несколько мифологизированное описание в прозе Окуджавы, а именно в рассказе «Около Риволи, или Капризы Фортуны» (1992)¹. Первый поэтический отклик на посещение Франции появился только в 1982 году. «Я никогда не вел путевых дневников, не писал очерков о загранице или стихов. Специально – никогда не получалось. А вот в последний раз, вернувшись из Франции, написал стихотворение...» [Окуджава 2001: 651]), – рассказал поэт на страницах «Московских новостей» 6 ян-

варя 1985 года. Речь о стихотворении-песне «Парижская фантазия» (первая публикация – в журнале «Дружба народов», 1983, № 3).

Здесь творческий юмор сочетается с ненатужной романтикой, конкретность и зримость деталей – с ироничной философичностью:

У парижского спаниеля лик французского короля,
не погибшего на эшафоте, а достигшего славы и лени:
набекрень паричок рыжеватый, милосердие в каждом движенье,
а в глазах, голубых и счастливых, отражаются жизнь и земля.

На бульваре Распай, как обычно, господин Доминик у руля.
И в его ресторанчике тесном заправляют полдневные тени,
петербургско ветхой салфеткой прикрывая от пятен колени,
розу красную в лацкан вонзая, скатерть белую с хрустом стекла.

Эту землю с отливом зеленым между нами по горсти деля,
как стараются неутомимо Бог, Природа, Судьба, Провиденье,
короли, спаниели и розы, и питейные все заведенья,
сколько мудрости в этом законе! Но и грусти порой... Voila!

Если есть еще позднее слово, пусть замолвят его обо мне.
Я прошу не о вечном блаженстве – о минуте возвышенной пробы,
где уместны, конечно, утраты и отчаянье даже, но чтобы –
милосердие в каждом движенье и красавица в каждом окне!

[Окуджава 2001: 397]

Текст развернут как картина или даже как кинофильм: каждый из удлинённых шестистопных стихов (самый первый – дольник, а затем анапесты) являет собою своеобразный кадр. Отметим лирический мост, перекинутый между Парижем и Петербургом, где в XIX веке на Невском проспекте был кафе-ресторан «Доминика» и откуда фантазия поэта переносит «ветхую салфетку». Париж предстает гармоничным средоточием вечных ценностей, предстающих в динамическом единстве. Человечность неотделима от красоты, этика от эстетики: «милосердие в каждом движенье и красавица в каждом окне!».

Постепенно у Окуджавы вырабатывалось фамильярно-родственное отношение к Франции, о чем он сам говорил достаточно отчетливо и открыто в беседе с В. Амурским: «Франция – моя вторая родина». А Париж в этой поэтической системе был эквивалентен Арбату. «Никогда до конца не пройти тебя», – было сказано об Арбате, длина которого чуть больше одного километра, но ясно, что речь шла о бесконечности жизни. Такое же настроение создавал для поэта Париж, о чем говорится в стихотворении 1990 года:

Париж для того, чтоб ходить по нему,
глазеть на него, изумляться,
грозящему бездной концу своему
не верить и жить не бояться [Окуджава 2001: 459].

При таком «домашнем» отношении к этому городу проблемы эмиграции для Окуджавы как бы и не возникало – притом что он находился в дружеских контактах со многими русскими писателями-эмигрантами: Виктором Некрасовым (упомянутым в процитированном стихотворении), Анатолием Гладилиным и другими. Слово «эмигрант» Окуджава употребил однажды, говоря о разлуке с Арбатом и проживании в Безбожном переулке (в доме для привилегированных писателей). В жизни Окуджавы осуществилось то, о чем большинство советских людей не смело даже мечтать: будучи москвичом, часто бывать во Франции и чувствовать там себя как дома. До перестройки второй половины 1980-х годов многим писателям-вольнодумцам посещение заграницы (и Франции в том числе) давалось только ценой бегства (или изгнания) из СССР. Академик А.Д. Сахаров, борясь за права человека, дерзко говорил о «свободе перемещения по планете» (что в застойные времена казалось утопическим лозунгом). Окуджава находит для этой идеи свободного перемещения разговорно-поэтический эквивалент: «прогулка». В 1988 году он выражает уже реальную по тем временам надежду, что бывшие изгнанники смогут беспрепятственно посетить Россию (что и произошло, например, с В. Аксеновым, В. Войновичем, А. Синявским, Е. Эткингом):

Когда пройдет нужда за жизнь свою бояться,
тогда мои друзья с прогулки возвратятся,
и расцветет Москва от погребов до крыш.
Тогда опустеет Париж... [Там же: 582].

Это из песни «На Сретенке ночной...» 1988 года. Автору настоящей статьи довелось в том году участвовать в днях русской поэзии в Гренобле и Париже, общаться с Окуджавой, вместе с ним посещать редакцию эмигрантской газеты «Русская мысль». Тогда произошло желанное объединение писателей метрополии и эмиграции, начал выстраиваться единый литературный процесс. Окуджава ощущал себя в Париже «старожилом» и деликатно опекал литераторов, оказавшихся там впервые.

Нераздельная связь Парижа и Москвы, французской и русской культур – об этом одно из самых последних произведений Окуджавы – «Впечатление», датированное 19 мая 1997 года. Оно в целом шутовское, написано как бы на случай, адресовано М.А. Федотову, в доме которого гостил поэт, но первые две строфы звучат достаточно серьезно и в какой-то мере обобщенно:

Вниз поглядишь – там вздыхает Париж,
именно он, от асфальта до крыш.
Вверх поглядишь – там созвездие крыш:
крылья расправишь и тут же взлетишь.

Вот я взлетаю на самую крышу.
Что же я вижу? Что же я слышу?
Вижу скрещение разных дорог.
Слышу знакомый Москвы говорок [Окуджава 2001: 602].

В жизни и поэзии Окуджавы две страны, две столицы, две культуры нашли гармоничное сопряжение.

Несколько иная ситуация сложилась в поэзии Высоцкого. В 1966 году он, еще не бывавший за границей, был занят в съемках фильма «Вертикаль» вместе с известной актрисой Ларисой Лужиной, успевшей к тому времени побывать на нескольких международных фестивалях за рубежом. Это послужило поводом для написания шуточной песни «Она была в Париже»:

Наверно, я погиб: глаза закрою – вижу.
Наверно, я погиб: робею, а потом –
Куда мне до нее – она была в Париже,
И я вчера узнал – не только в ём одном!
[Высоцкий 2008. Т. I: 149]

В песне стилизуется речь «простого» человека («в ём одном»), ощущающего свою ущербность на фоне персоны из «высшего света». Формула «Она была в Париже» вошла в разряд «крылатых слов» как обозначение принадлежности к «элите». Значимость личности в массовом сознании во многом определялась количеством зарубежных поездок, причем в негласной иерархии мест, желательных для посещения, Париж уверенно стоял на первом месте. Попасть туда было мечтой, а само посещение сопровождалось серьезными трудностями, описанными Высоцким в песне «Перед выездом в загранку...» (1965). Герой этой сатирической песенной новеллы именно в Париже знакомится с «личностью в штатском» (т. е. секретным агентом КГБ, входящим в состав делегации под видом простого туриста). Этот согладатай ведет записи, где фиксирует подробности поведения рассказчика, не брезгуя явной клеветой:

Он писал – такая стерва! –
Что в Париже я на мэра
С кулаками нападал...

[Там же: 117]

Герой не без оснований беспокоится о возможных последствиях такого доноса:

Это значит – не увижу
Я ни Риму, ни Парижу
Больше никогда!

[Высоцкий 2008. Т. I: 117]

Песню «Она была в Париже» народная молва ошибочно связывала с Мариной Влади, с которой Высоцкий познакомился через год после написания этой вещи – в 1967 году, а через три года вступил с ней в брак. Отношения поэта со знаменитой французской кинозвездой дали пищу для новых разговоров, в том числе для слухов об отъезде Высоцкого на постоянное местожительство во Францию. На эти слухи он отвечает саркастической песней «Нет меня – я покинул Расею...», где доводит до абсурда «сплетни в виде версий»:

Кто поверил – тому по подарку, –
Чтоб хороший конец, как в кино:
Забирай Триумфальную арку,
Налетай на заводы Рено!

[Там же. 302]

Завершается песня недвусмысленным посланием всем недоброжелателям поэта:

Не волнуйтесь – я не уехал,
И не надейтесь – я не уеду!

[Там же]

Высоцкий не желал становиться эмигрантом, он стремился к свободному посещению Франции (как и других стран) с последующим возвращением домой. В ту пору это было роскошью – даже для законного супруга французской подданной. Первая поездка Высоцкого во Францию с женой состоялась только в 1973 году, после чего он до конца жизни бывал там уже систематически, считая Париж своим городом и извещая друзей: «в Парижск уезжаю».

В «Парижске» у Высоцкого произошло немало важных событий. Здесь вышли его большие виниловые диски (в Chant du Mond, как и у Окуджавы, причем две песни Высоцкий исполнил в переводе на французский). Эти пластинки стали мечтой для миллионов соотечественников, но доставались только тем номенклатурным начальникам, которые запрещали Высоцкому выступать и печататься в СССР. В Париже он выступал в 1977 году с сольными концертами в театре «Элизе» на Монмартре – на родине подобное было заведомо невозможно.

В 1978 году Высоцким написана легендарная песня «Письмо к другу, или Зарисовка о Париже», адресованная другу-артисту Ивану Бортнику. Песня насквозь иронична, о чем красноречиво свидетельствует ее финал:

Проникновенье наше по планете
Особенно заметно вдалеке:
В общественном парижском туалете
Есть надписи на русском языке!

[Высоцкий 2008. Т. II: 283]

Любопытно, что для оформления шуточного тезиса о «ненужности» русского человека в Париже Высоцкий находит нетривиальные, парадоксальные рифмы, выходящие за пределы традиционного набора («Париж – крыш», «Париже – ближе», «Парижу – вижу») и т. п.):

Про то, что, Ваня, мы с тобой в Париже
Нужны – как в бане пассатижи.

[Там же. 282]

Между тем именно с 1978 года парижская тема начинает основательно осваиваться Высоцким – и в песнях, и в стихотворениях, которые сохраняются в рукописном виде. Это прежде всего произведения, обращенные к художнику и скульптору Михаилу Шемякину, жившему тогда в Париже: тут прежде всего надо назвать песню «Открытые двери...» – рассказ о совместном кутеже двух друзей под влиянием «французских бесов», стихотворение «Осторожно, гризли!», экспромт «Как зайдешь в бистро-столовку...». Есть стихотворения, в которых осмысляются те политические события, которые Высоцкий наблюдал в Париже: «Новые левые – мальчики бравые...» (о митинге «левой» молодежи), «Жан, Жак, Гийом, Густав» (о визите римского папы в Париж). К 1980 году относится и рукопись восьмистишия (возможно, это заготовка для будущей песни):

Мог бы быть я при теще, при тесте,
Только их и в живых уже нет.
А Париж? Что Париж! Он на месте.
Он уже восхвален и воспет.

Он стоит, как стоял, он и будет стоять,
Если только опять не начнут шутковать,
Ибо шутка в себе ох как много таит.
А пока что Париж как стоял, так стоит.

[Там же. Т. 3: 250]

Текст явно незавершенный, но мотив вечности Парижа, звучащий здесь со всей серьезностью, свидетельствует о том, что диалог Высоцкого с Францией и ее столицей к моменту его трагической кончины был отнюдь не исчерпан.

Третий из легендарных бардов – Александр Галич – не оставил такого количества стихов и песен о Франции, как Окуджава и Высоцкий. Но именно ему суждено было в конце жизни пополнить ряды русской литературной эмиграции в Париже. Это произошло в начале 1977 года, когда, по решению дирекции радиостанции «Свобода», он был переведен из Мюнхена в парижское бюро и возглавил там отдел культуры. Из Мюнхена, впрочем, он ездил в Париж нередко. О своем «романе с Парижем» Галич вдохновенно и поэтично рассказал, беседуя с радиослушателями 19 июля 1975 года (когда еще служил в мюнхенской редакции):

«Сегодня я говорю с вами из Парижа. Вот сейчас, сию минуту, из города Парижа, из города, о котором сложено столько стихов, столько песен, как, вероятно, ни об одном другом городе в мире, из города, названного Хемингуэем “Праздник, который всегда с тобой”. И должен сказать, что это ощущение праздничности – оно действительно наступает в ту секунду, когда ты прибываешь в Париж, прилетаешь в Париж. Вот это ощущение необычности, радости, какой-то необыкновенной приподнятости и одновременно с этим необыкновенной удобности твоего существования. Я бывал в Париже довольно много раз. Когда-то в первый раз я попал туда в качестве туриста, советского туриста с группой советских кинематографистов, потом мне довелось бывать здесь трижды. В Париже я бывал, уже когда мы работали над совместным советско-французским фильмом “Третья молодость”, который был посвящен жизни и творчеству замечательного французского танцовщика, ставшего великим русским балетмейстером, Мариуса Петипа. И вот когда оформляли мои дела на выезд в Париж, мне приходилось ждать так долго, так несусветно долго, и приезжал я в Париж всякий раз с таким невероятным опозданием, что путал, сбивал планы всех участников парижского бюро, связанных с этой работой. Помню, как-то совершенно изведясь, я набрался мужества и позвонил в ЦК человеку, кажется, его фамилия была Козлов, который ведал оформлением моих документов на выезд в Париж, и помню, как товарищ Козлов сказал мне отечески, но строго: “Товарищ Галич, вы ведь не куда-нибудь едете, а в Париж, так что вы уж потерпите”» [У микрофона Александр Галич 1990: 115–116].

С подобными проблемами, как мы знаем, сталкивались и Окуджава, и Высоцкий («Перед выездом в загранку // Заполняешь кучу бланков...»). Потому-то Галич далее с таким упоением говорит о «нормальном» переезде из Германии во Францию, который в наши дни, в условиях Шенгена, стал еще проще:

«А теперь я приезжаю в Париж уже довольно часто, за этот год я бывал несколько раз в Париже, просто сажусь в поезд вечером в Германии и утром просыпаюсь в Париже. Перед сном я отдаю свой паспорт проводнику, и когда утром он приносит в купе кофе, он заодно отдает мне и мой паспорт. В первый же день по приезде в Париж я, естественно, помчался в госпиталь, который находится в Булонском лесу, в котором сейчас поправляется уже Виктор Платонович Некрасов – наш замечательный писатель, благороднейший, мужественный человек, автор одной из лучших книг о войне “В окопах Сталинграда”. <...> Потом вместе с Синявским бродили по Парижу, любовались Парижем, вдыхали этот необыкновенный парижский воздух, который даже табуны машин, заполнивших улицы Парижа, не могут испортить, потому что воздух этот прекрасен. Я вспоминал, как мы любили говорить в Москве, повторяя известные строчки из стихотворения Маяковского “Прощание с Парижем” (точное название – “Прощанье” – В.Н.):

Подступай к глазам разлуки жижя,
Сердце мне сентиментальностью расквась,
Я хотел бы жить и умереть в Париже,
Если б не было такой земли Москва.

И помню, мы тогда еще острили, что точку в этом стихотворении надо было бы ставить раньше, так, примерно:

Подступай к глазам разлуки жижя,
Сердце мне сентиментальностью расквась,
Я хотел бы жить и умереть в Париже. (Точка.)

Точку мы тогда в Москве ставили здесь. А вот сегодня, когда я живу в Париже, я думаю – нет, все-таки прав был Маяковский: Я хотел бы жить и умереть в Париже, Если б не было такой земли Москва. Так я думаю сегодня» [У микрофона Александр Галич 1990: 116–118].

Если для Окуджавы и Высоцкого поездки во Францию были исключительно благом, то Галичу, получавшему изрядное жалованье, имевшему достойное жилье, выступавшему перед русскоязычной публикой (не всегда, впрочем, его адекватно воспринимавшей), участвовавшему в международных форумах, вместе с тем довелось испытать и горькое чувство ностальгии. О возможности возвращения на родину думать было невозможно. Отсюда то ощущение неприкаянности, абсурдности эмигрантского существования, которое вдруг прорвалось в шуточном, но довольно печальном экспромте, родившемся у него в результате одного реального эпизода:

Какие нас ветры сюда занесли,
Какая попутала бестия?!
Шел крымский татарин
По рю Риволи,
Читая газету «Известия»!

[Галич <http://www.cs.technion.ac.il/~zmaria/TXT/galich>]

Здесь есть и невольная топографическая переключка с Окуджавой (улица Риволи), и смысловое сходство с процитированным выше посланием Высоцкого другу Ивану Бортнику.

Эта миниатюра стала потом завершающей частью лирического триптиха «Дикий запад. Упражнение для правой и левой руки» с эпиграфом из Ходасевича (предшественника поэта по эмиграции). В первой части ностальгическое отчаяние звучит в полную силу:

И немея от вздорного бешенства,
Я гляжу на чужое житьё,
И полосками паспорта беженца
Перекрещено сердце мое!..

[Там же]

Парижский текст авторской песни – свидетельство того, что для истинных русских поэтов чувство привязанности к родине и открытость зарубежному миру – два взаимосвязанных источника творческого вдохновения.

Примечание

¹ Обстоятельное исследование этого рассказа см.: «...Было вымысла в избытке» // *Голос надежды. Новое о Булате*. Вып. 5. – М., 2008. С. 184–233. Сюда вошли статьи А. Крылова «Булат Окуджава: Париж – 1967», Ф. Салказановой «Из передачи “Радио Свобода”. Декабрь 1967 года», Л. Робеля «Булат: семь фотографий и несколько эпизодов», Г. Гусейнова «Поэтика мемуаров, или Технология редактирования прошлого. Взгляд на ноябрь 1967-го из 1990-х».

Литература

Высоцкий В. Собр. соч. в 4 т. – М., 2008.

Галич А. Когда я вернусь (Полное собрание стихов и песен). <http://www.cs.technion.ac.il/~zmaria/TXT/galich>.

Окуджава Б. Стихотворения. – СПб.: Академический проект, 2001.

У микрофона Александр Галич... Избранные тексты и записи. – Париж: Радио «Свободная Европа» / Радио «Свобода», 1990. С. 115–116.

БАКИНСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ ИННЫ ЛИСНЯНСКОЙ**Н.Е. Рябцева**

Россия, Волгоград

Рассматриваются художественные особенности бакинского текста в творчестве Инны Лиснянской. Исследуются семантика и структура топоса Баку в контексте биографического мифа автора. Городской топос как место памяти актуализируется в функциональном единстве мифопоэтических, геокультурных и исторических констант образа места.

Ключевые слова: локальный текст, топос, миф, мифопоэтика, геокультурный ландшафт, урбанистический пейзаж.

The article deals with the artistic features of the Baku text in the works of Inna Lisnyanskaya. The semantics and structure of Baku topos in the context of the author's biographical myth are studied. Urban topos as a place of memory is actualized in the functional unity of mythopoetic, geocultural and historical constants of the place image.

Keywords: local text, topos, myth, mythopoetics, geocultural landscape, urban landscape.

Одно из самых заметных явлений в гуманитарных науках последних десятилетий – концептуализация локальных текстов культуры (сверхтекстов, супертекстов) [Люсый 2012]. Однако, несмотря на пристальное внимание современных ученых к феномену локального текста, бакинский текст в художественной литературе до сих пор не получил всестороннего и глубокого научного осмысления. Исключение составляют лишь работы О.В. Орловой, которые реализуют лингвокультурологический вектор исследования, направленный на детальное осмысление концепта «нефть» в русской литературе. Вместе с тем бакинский текст с его метатекстовыми, интертекстуальными компонентами весьма репрезентативен в творчестве целого ряда поэтов и писателей XX и XXI вв. Бакинский текст в художественном пространстве реализуется именно как «образ места» [Сорочан 2010]: «Объединяя реальные исторические события, биографии его жителей и тексты – средоточия памяти – мы получаем место памяти» [Нора 1999: 39].

Образно-тематические компоненты бакинского текста весьма разнообразно представлены в творчестве Инны Лиснянской. Не только ее поэтические тексты, но и лиро-эпическое творчество, а также проза соотносены с основными мифологемами, культурными кодами бакинского текста, образуя в итоге некий единый сверхтекст, «постоянно возвращающийся сам к себе и исключаяющий возможность своего окончательного завершения» [Дайс, Сид 2011]. В творчестве поэта можно выделить пейзажно-

ландшафтные, этнографически-бытовые и материально-культурные признаки, маркирующие топос Баку. При этом именно бакинский топос в художественном мире поэта наделяется особыми структурно-семантическими характеристиками, заметно отличающими его от иных пространственных образов. Прежде всего, бакинский текст в творчестве Лиснянской высокоинформативен и синкретичен, актуализирует одновременно концептуальные образы различной природы и семантики – исторические, геокультурные, мифопоэтические, биографические и т. д. Нередко в творчестве Лиснянской мы можем столкнуться со своеобразным стереоскопическим эффектом, когда разновременные и пространственно удаленные образы как бы накладываются друг на друга, соединяются в едином семиотическом пространстве (что особенно заметно в поздних стихах поэта). Подобное пространственно-временное смешение и смещение можно сравнить с известным мандельштамовским образом «веера времен», предполагающим творческое единство – «культурную синхронизацию» – разновременных событий. В основе этого принципа лежит интуитивная способность поэта воспринимать культурные явления не в порядке их временной последовательности, а «как бы в порядке их пространственной протяженности», когда «связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостижаемому свёртыванию» [Мандельштам 1990: 173]. Важно отметить, что как историко-культурная, так и мифопоэтическая семантика бакинского топоса актуализируется в поэзии Лиснянской исключительно в рамках единого лирического сюжета пути-странствия-возвращения к родному берегу, пронизывающего всё творчество поэта. Бакинский текст можно считать ключом к прочтению биографического мифа о поэте. Уже в раннем поэтическом сборнике «Виноградный свет» (1978) пунктирно намечены основные грани этого лирического сюжета. Именно в этот период в стихах поэта закрепляется образ чужого «зимнего города» – символической проекции России как «северной страны» в противовес родному теплому дому на южном взморье. Образы зимнего и летнего лирического пейзажа образуют в этот период в стихах Лиснянской устойчивые контрастные пары, аналогичные геокультурной пространственной антитезе Юг – Север (Родина – Чужбина). Зимние образы соотносятся с глубокой традицией геокультурной самоидентификации России, которая до определенного момента остается чужой для поэта, мачехой, а не матерью. Так, в стихотворении «Иней» возникает образ Дома с характерными атрибутами зимнего лирического пейзажа. Центральный образ стихотворения – «окно памяти», сквозь заснеженное стекло которого поэт созерцает милые сердцу образы из детства: тёплый бакинский Дом, увитый виноградной лозой, и морской берег, «где светит солнце внутри лилового пятна»: «Откуда зна-

ет ангел зимний, / Какая участь мне дана? / Что из того, что без ответа / Любила свой бакинский дом / И тёплый камень парапета, / Где ивы морю бьют челом. / Но что теперь переиначу? / И хоть в окошке – два крыла, / Не перебраться, как на дачу, / В ту жизнь, которая прошла» [Лиснянская 2004: 23]. Образы южного геокультурного ландшафта формируют авторский миф о детстве как «утраченном рае».

Пространственные мифопоэтические образы, соотнесённые с реальными географическими объектами, играют важную роль в художественном осмыслении национального ландшафта в поэзии Лиснянской. Даже в тех случаях, когда геокультурный образ наполняется обобщенно-символическим звучанием, он не утрачивает своей связи с реальным прототипом. Наиболее наглядно эту особенность авторского мировосприятия демонстрирует образная мифологема *моря*, которая традиционно является символическим воплощением первоосновы бытия, всеобщего источника жизни. В стихах Лиснянской этот образ имеет отсылку к реальному географическому объекту – Каспийское море. При этом морская семантика прочно соотносится в ее поэзии с геокультурными особенностями «южного» приморского ландшафта. Как правило, образ моря как свободной стихии соотносится у Лиснянской с образом «морского берега», художественная семантика которого соответствует модели южного национально-культурного пространства. Известно, что архетип берега получает различные интерпретации в русской и южной приморской культурах, что убедительно доказывает в своём исследовании на примере космологии Грузии и Абхазии Г. Гачев. По мнению учёного, для русского пространства-времени характерно осмысление «берега» как «отплытия», «порог – не как *приход*, а как *выход* из дома в путь-дорогу (ибо место Абсолюта на Руси – в Дали, и Бог – вдали, а не наверху)... Психо-Космос *от-бытия*». Южные приморские страны, напротив, «чувствуют себя скорее как Колхиду, место *прибытия*, берег, конец странствия... приход к цели, осуществление и свершение»; «тут пункт *при-бытия*, *при-сутствия*» [Гачев 1995: 419]. В этом ключе прочитывается и актуальный для позднего творчества поэта мотив возвращения к родному дому как к первоистоку бытия, к глубинным основам «прапамяти» человеческого рода: «Всякий раз кажется, в море входя, / Выйдешь на берег, как будто дитя / Из материнского лона... / Если к тому же у моря рождён, / Водной утробой ты заворожён / С первых шагов до своих похорон» [Лиснянская 2004: 451]. В стихотворении «Ностальгия зеркала» (цикл «Старое зеркало», 2001) память – как зеркало – отражает прошлое, оживляя в сознании лирической героини красочные образы из детства и юности. При этом мифопоэтическая и сказочная условность сюжета «путешествия в прошлое» отходит на второй план. В орбиту авторского внимания попадают прежде всего яркие культурно-географические

реалии города Баку, детали городского и примыкающего к нему природного ландшафта. Память смещает пространственно-временные границы, соединяя прошлое, «свет пространства былого», и настоящее в едином модусе. Девочка, глядящая сквозь «венцианское окошко» на море, одновременно созерцает и яркое, полное жизнью и надежд детство («Еще со мной отец и мать / И парус странствия не поднят»; «Еще меня не мучит грусть, / Что станет родина чужбиной»), и смутное, тревожное настоящее, в котором ей уже не хватает сил «поднять паруса, да и мускулы не напрячь» («Полумёртвое горе – полуживая речь») [Лиснянская 2004: 462–463]. Топос города в этом контексте оказывается органичной частью целостного историко-культурного ландшафта, реализуя в данном случае «функцию сохранения, аккумулируя... системы устойчивых культурных значений объектов географического пространства» [Лавренова 1998: 21]. Топос Баку в стихотворении Лиснянской выполняет роль «пространственной памяти», «несёт в себе узор пространственных связей, смыслов» [Там же]. «Баку. Песчаные холмы / И желто-серый холм верблюда, / В тарелках – холмики долмы – / Моё излюбленное блюдо. / Баку. Его нагорный край. / Цветет кизил, багрянец сея. / И там, где караван-сарай, / Кровавый след шахсей-вахсея. / Внизу иной пейзажный пласт – / Сирень, и море, и торгпредство, / И что такое есть контраст, / Усвоено, пожалуй, с детства. / Дома Европы здесь, где порт, / Домишки Азии в нагорье, / Один на всех – лишь ветер-норд, / Мазутом веющий и морем [Лиснянская 2004: 462–463].

Примечательно, что лирическая героиня Лиснянской фиксирует два культурно-географических лика города, между которыми устанавливаются одновременно и геокультурный контраст, и межкультурный диалог: так называемый «азиатский» образ Баку – в нагорье и «европейский» – там, где порт и бульвар. Подобная пространственная антитеза весьма значима для интерпретации бакинского текста в поэзии Лиснянской. Мотив раздвоенного пространства проецируется в том числе и на внутренний мир лирической героини, живущей памятью о прошлом – в «расслоенье эфира – на белый и голубой, в раздвоении мира на берег и на прибор» [Там же]. Эксцентрический по своей структуре бакинский топоним в стихах поэта расположен на периферии культурного пространства, отражая тем самым древнейший конфликт природного и культурного. Стихийное – дионисийское – начало символизировано в образе «кровавого следа шахсей-вахсея», оставленного на месте караван-сарая. Вероятнее всего, речь идет об известном караван-сараяе Мултани в Баку. Он расположен в старой части города – Ичеришехер. В XV в. его построили для индийских купцов – огнепоклонников, приезжавших из города Мултан в Индии. Образ древней культуры воплощается в религиозной церемонии шахсей-вахсея, традиционной для шиизма. В траурный день Ашура, одного из важнейших праздни-

ков в календаре мусульман шиитов, проходят традиционные шествия мужчин, которые в знак траура по Хусейну – внуку пророка Мухаммеда, калечат свои тела бичами, ножами, мачете и бьют себя в грудь. Так они выражают свою скорбь и солидарность с погибшим внуком пророка Мухаммеда. Для лирической героини Лиснянской шиитский обряд – своеобразная этническая константа традиционной национальной культуры с доминантой природного естественного начала. «Европейский пейзаж» Баку описан в иной манере и представлен несколькими выразительными штрихами: море, торгпредство, порт, Бульвар, «дома Европы» (в противовес «домишкам Азии» в нагорном пейзаже). Природными символами этого антропогенного пространства выступают в стихотворении море и камень. Олицетворением единства двух природных начал бытия – свободного динамичного моря и статичного прочного камня – становится образ бульвара, который нередко встречается в творчестве поэта.

Городская набережная Баку, повседневно называемая «бульваром», является одной из главных достопримечательностей города. Бульвар занимает важное место в городском ландшафте, благодаря близости к известным достопримечательностям – дворцу Ширваншахов со знаменитой Девичьей башней и старым кварталам внутреннего города-крепости. По архитектурному замыслу бульвар воплощает модель Нового города начала XX столетия. В процессе обустройства городского побережья была снесена часть крепостной стены Старого города, гавань очистили от хозяйственных построек, чтобы «город смотрел на Каспий с широкого и открытого бульвара... Это приобщило городской ландшафт Баку к европейским стандартам с присущей им доминантой эстетической ценности морского пейзажа» [Дариева 2011]. Именно в начале XX в. городской ландшафт Баку обретает европейскую урбанистическую открытость и разомкнутость, причастность морской стихии, не характерную для старого Баку с его ориенталистской замкнутостью. «Пространственная организация городской жизни в старом Баку была четко отделена от воды, а морской ландшафт ассоциировался с природной опасностью и холодным пронизывающим ветром» [Там же]. После 1920-х годов Бульвар становится пространством «культурного отдыха» нового «социалистического города». При этом советская реконструкция Бульвара «была ориентирована на стандартные “европейские” образцы городского пространства. Она по-прежнему резко отличалась от соседнего жилого квартала махалля с его кривыми и узкими улицами» [Там же]. Именно в первые десятилетия XX столетия начинается качественно новый этап художественного осмысления топоса Баку как особого межкультурного пространства. В стихах о Баку поэтов различных эстетических взглядов (В. Брюсова, С. Есенина, В. Хлебникова, Вяч. Иванова, В. Маяковского, Д. Бедного и др.) топос Баку представлен как мульти-

культурный топос: «Былое здесь неизгладимо – / Россия, Запад и Восток / Переплелись нерасторжимо / В один причудливый клубок. / Орнаменты мечетей, камни / И коридоры тупиков, / Как в них отчетливо видна мне / Душа нетленная веков!» (В. Мануйлов «В Бакинской крепости», апрель 1922 г.) [Гаджиев 2005]. Успешная модернизация города в начале XX в. – отголосок тех глобальных социально-исторических преобразований, которые происходили в стране. Город являл собой «неоспоримое и великолепное доказательство успешности процесса строения государства рабочих, создания новой культуры» [Там же].

В автобиографической повести Лиснянской «Хвастунья» теплые воспоминания поэта о детстве связаны именно с бульваром. В 1932 г. семья Лиснянской переехала с улицы Колодезной (в доме по этой улице родился маэстро Мстислав Ростропович) в «трехкомнатную анфиладу, выходящую длинным балконом, четырьмя окнами и эркером на улицу, ведущую к приморскому бульвару» [Лиснянская 2006]. Дом возле приморской набережной в воспоминаниях Лиснянской превращается в объемный архитектурный символ трагической эпохи XX столетия. Этот дом хранит память и о репрессиях 30-х, и о тяжелых военных и послевоенных годах. «До нас квартиру занимала мамина тетка, вышедшая замуж за азербайджанца. К тридцать второму теткин муж Мусейб стал наркомом просвещения и переехал вместе с семьей в цеховский дом, откуда его в 36-м увезли и вскоре расстреляли, а тетке дали 8 лет с последующей ссылкой. Впрочем, почти всю взрослую родню моей мамы к 37-му году пересажали и частично уничтожили. Да и папину – также. А многочисленные дети родни по двум линиям рассосались, кто – по дальним родственникам, кто – по детдомам, а кто по армянским селениям Карабаха» [Там же].

Главной отличительной особенностью в описании городского пейзажа в стихах Лиснянской становится поликультурность, стилистическое архитектурное многообразие, причудливое переплетение оваянного мифами и легендами исторического прошлого с яркими приметами «нового времени». Геокультурный ландшафт Баку в поэзии Лиснянской наполнен живым ощущением времени, в котором одновременно сопричастствует и прошлое и настоящее. Подобное восприятие топоса Баку перекликается с авторским ощущением пространства в романе Александра Иличевского «Перс» (2009). Размышляя о феномене топоса Баку как места, «которое поглощает время», писатель отмечает, что в начале XX столетия город стал «символом нового времени и самым сверхъестественным городом не только в Российской империи, но и в Европе» [Александр Иличевский 2010]. Шестнадцатая глава романа «Город времени» – это своеобразный очерк о Баку, в котором история и миф слиты воедино. «Сердце ландшафта – Ичери-шехер, Внутренний город»: Старый Город, Крепость, «ка-

менный лабиринт» [Иличевский 2012: 261–262]. «Древнейшие постройки – прибрежный минарет Абу Бакра... и Гыз галасы – темная Девичья башня, коническое рослое строение, похожее на рубку подложки и породившее две легенды: о святом Варфоломее, апостоле Христа, казненном у ее подножия; и о дочери шаха, кинувшейся с вершины башни в море накануне свадьбы с собственным отцом» [Там же: 262]. Вокруг Крепости – воплощенный архитекторами нового времени Внешний Город, Форштадт.

В творчестве Лиснянской образы Старого и Нового города представлены в едином смысловом поле межкультурного диалога, в координатах «большого времени» истории и культуры. Примечательна в этом плане поэма «В госпитале лицевого ранения» (1984), построенная в форме венка сонетов. В основе сюжета поэмы, посвященной памяти отца, погибшего на войне, лежат детские воспоминания автора о Баку военного времени. Память, «оставшаяся вечным подростком», «окликает былое», рисуя «в свете войны маскировочно-жестком» знакомые и дорогие образы города детства: и «олеандровый дворик» родного дома, и море, «покрытое масляным лоском», и церковь, в которой её тайно от партийных родителей крестили бабушка и няня, и старинную Девичью Башню, «укатанную дремой» «над перекрёстком многоязычным». Лабиринты памяти замыкаются в центральной точке – в госпитале лицевого ранения, в котором Лиснянская, будучи подростком, работала санитаркой: «В городе нефти, в тылу приморском / Госпиталь близко и к церкви, и к дому» [Лиснянская 2004: 238]. Интересно, что здание «черепно-мозгового» госпиталя № 1419, описанное в поэме, до войны относилось к Азербайджанской государственной консерватории имени У. Гаджибекова (ныне Азербайджанская государственная музыкальная академия). Построенное незадолго до военных событий новое здание консерватории уже на третьи сутки войны было отдано под госпиталь: «Девочка пела в консерваторском / Зданье, чью внутреннюю отделку / Остановила война...» [Там же]. Лиснянская вспоминала, что она приходила петь к тяжелым и безнадежно больным: «В войну я пела песни, пела в госпитале людям с перевязанными лицами, слепым, одиноким... Потому что к “легким” и выздоравливающим и без меня приходили молоденькие девочки, они надеялись выйти замуж. А о тяжелых забывали. К ним не ходил никто...» [Поэтесса Инна Лиснянская 2014]. Судьба каждого из 118 раненых («что ни лицо, то закрытая рана») вплетается в общую трагическую судьбу России XX столетия, а образ госпиталя становится развернутой метафорой «израненного поколения»: «Лучше заглядывать в окна к Макбету, / Чем в эту чистую прорубь зренья / Страхом взлеянного поколенья» [Лиснянская 2004: 241].

Подводя некоторые итоги, можно отметить, что бакинский текст в творчестве Лиснянской и в современной русской литературе в целом – одна из

актуальнейших научных проблем, требующих детального и всестороннего изучения. Мы лишь наметили основные аспекты данной темы, обозначив перспективные направления дальнейшего исследования. В частности, объектом пристального изучения должны стать поздние стихи Лиснянской, написанные в Израиле. Именно в позднем творчестве поэта открываются новые пути прочтения бакинского текста, который обретает и особые художественные функции, и дополнительные коннотации.

Литература

Александр Иличевский: «Быть персом – функция становления...» / Автор «Перса» отвечает на вопросы, связанные с романом: Беседует Дм. Бавильский // Культура. 09.08.2010. URL: [http://glfr.ru/news/2010/08/9df97cfe1bf5df82adc0f8cf562f5c12.html].

Гаджиев А.Д. Баку в русской литературе // «Если ты Баку не видел...»: сб. стихотворений рус. поэтов XIX – XX столетий, посвященных Баку. – Баку, 2005 // URL: http://yazikilitra.narod.ru/qila.html.

Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психологос. – М.: Прогресс-Культура, 1995.

Дайс Е., Сид. И. Переизбыток писем на воде. Крым в истории русской литературы // Нева. 2011. № 3 // URL: [http://magazines.russ.ru/neva/2011/3/ku17.html].

Дариева Ц. Стерилизуя публичное пространство? Бакинская набережная как променада истории // Неприкосновенный запас. 2011. 6 (80) // URL: http://magazines.russ.ru/nz/2011/6/d9.html.

Иличевский А. Перс: роман. – М.: Астрель, 2012.

Лавренова О. А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX в. (геокультурный аспект). – М.: Наследие, 1998.

Лиснянская И. Одинокий дар: стихи; поэмы. – М., 2004.

Лиснянская И. Хвастунья. Монороман // Знамя. 2006. № 1 // URL: [http://magazines.russ.ru/znania/2006/1/li2.html].

Люсый А.П. Текстуализация и регионализация: Локальный текст культуры как реализация схемы «Вызова и Ответа» // Актуальные проблемы регионоведения. I Международная конференция, 22–24 ноября 2012 г. Фак. иностранных языков и регионоведения МГУ // 22–24 ноября 2012 г. http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/rubric/2012-11-02-22-16-38/289--1-g.pdf.

Мандельштам О. Э. Сочинения: в 2 т. Т. 2. – М.: Художественная литература, 1990.

Нора П. Проблематика мест памяти / Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999.

Орлова О.В. Нефть: дискурсивно-стилистическая эволюция медиаконцепта: монография. – Томск: Изд-во «ТомСувенир», 2012.

Поэтесса Инна Лиснянская: И если даже умру, не верь, что я умерла // Вечерняя Москва. 2.08.2014 // URL: [https://vm.ru/news/2014/03/12/poetessa-inna-lisnyanskaya-i-esli-dazhe-umru-ne-ver-cto-ya-umerla-239225.html].

Сорочан А.Ю. Тверской край в литературе: образ региона и региональные образы. – Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2010.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ
В ЛОКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ СРЕДИЗЕМЬЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ДЖ. Р. Р. ТОЛКИЕНА И Н. ПЕРУМОВА)

О.О. Путило

Россия, Волгоград

Исследуется топологическая структура Средиземья, вымышленного мира Толкиена, в котором добро и зло демаркируются не только этнически, но и территориально. Раскрывая новейшую историю Средиземья в цикле «Кольцо Тьмы», российский фантаст Ник Перумов переосмысливает толкиеновскую модель мира в духе принципа этического релятивизма, расширяет его пространство, включая отсутствующие у Толкиена южные и восточные территории. В Средиземье Перумова под сомнение ставится как абсолютное добро, так и абсолютное зло: вслед за персонажами трансформируются и определяемые ими пространственные образы, которые писатель привязывает к «средневековому» антуражу, вследствие чего мифопоэтическая эстетика «Властелина колец» замещается эстетикой квазиисторического романа. Такой подход к созданию пространственных образов становится отличительной особенностью современного фэнтези.

Ключевые слова: Толкиен, Перумов, Средиземье, пространство, топос.

The paper investigates the topological structure of Middle-earth, the fictional world of Tolkien, in which good and evil are demarcated not only ethnically but also territorially. Revealing the recent history of Middle-earth in the cycle «Ring of Darkness» the Russian fantasy writer Nick Perumov reinvents Tolkien's model of the world through the principle of ethical relativism, expanding its space, including southern and eastern areas missing in Tolkien's version. Perumov's Middle-earth doubts both absolute good and absolute evil: the defined spatial images are transformed following the characters, the writer binds them to the «medieval» entourage, whereby the mythopoetic aesthetics of «Lord of the rings» is replaced by the aesthetics of a quasi-historical novel. This approach to the creation of spatial images becomes a distinctive feature of modern fantasy.

Keywords: Tolkien, Perumov, Middle-earth, space, topos.

Каждый писатель, работающий в жанре фэнтези, пытается придумать собственный «автономный вторичный мир со своей географией, историей, культурой и языком, следовательно, со своим собственным ономастиком» [Новичков 2012: 10], который производит впечатление существующего в действительности «благодаря привнесению элементов сверхъестественного и сохранению принципиальных черт реально-

го мира» [Правдикова 2009: 113]. В процессе его созидания авторы пользуются апробированными средствами, в первую очередь обращая внимание на традиционные географические образы, систему «взаимосвязанных и взаимодействующих знаков, символов, архетипов и стереотипов, ярко и в то же время достаточно просто характеризующих какую-либо территорию» [Замятин 2010: 29].

Пожалуй, самым разработанным фэнтезийным миром является Средиземье Д.Р.Р. Толкиена, чей «Властелин колец» стал эталоном жанра. Толкиену удалось создать «самую целостную в истории литературы “индивидуальную” мифологию: воображаемый мир со своей “книгой бытия”, историей и историческими хрониками, географией, языками и т. п.» [Какавов 1998].

В России пик популярности «Властелина колец» пришелся на начало 90-х гг. XX в.: роман заметно выделялся среди бесчисленного количества переводной западноевропейской литературы и уже надоевшей советской science fiction (единственного фантастического жанра, признававшегося в Советском Союзе) и позволял отрешиться от неустроенной российской обыденности тех лет. Именно в это время появились отечественные тексты, в которых мир Средиземья дополнялся и переосмысливался: цикл Н. Перумова «Кольцо тьмы», «Последний кольценосец» К. Еськова, «Черная книга Арды» Н. Васильевой и др. Несмотря на вторичность вымышленного мира, российским писателям удалось по-новому взглянуть на Средиземье, рассмотреть его «с непривычной этической или эстетической позиции – максимально далекой от позиции его создателя» [Еськов 2015: 450].

Традиционное пространство Средиземья описывается в книгах, опубликованных Д.Р.Р. Толкиеном («Хоббит» и «Властелин колец») или его сыном Кристофером («Сильмариллион», «Неоконченные предания Нуменора и Средиземья», «История Средиземья» и др.). Созданные «по мотивам» тексты Перумова и других эпигонов могут рассматриваться как неканонические. В последние десятилетия вымышленный мир активно развивается за счет настольных и компьютерных игр, фильмов, сюжет которых часто противоречит толкиеновскому канону.

Определенную роль в передаче топонимии Средиземья играют карты, о важности которых упоминал как сам Д.Р.Р. Толкиен: «I wisely started with a map, and made the story fit» [Tolkien 1999: 177], так и другие фантасты. По мнению Анджея Сапковского, «в книге фэнтези карта является обязательным элементом, условием *sine qua non*» [Сапковский 1995]. Карта помогает читателю оценить расстояние, пройденное героями, разобраться в позиционировании разных географических объектов, упоминаемых в книге. В приложениях к четвертому тому собрания сочинения Толкиена [Толкиен 1994б] и в энциклопедии «Толкиен и его мир» [Королев 2000] собра-

ны отдельные карты Ристании, Северной Итилии, Хоббитании, Хельмовой крепости, Одинокой горы, Раздола, Минас-Тирита, Изенгарда, Лориэна, Лихолесья, Ородруина, Мглистых и Белых гор, Валинора; схемы сражения на Пеленнорских полях, битвы Пяти воинств и пяти войн за Белерианд. Обычно количество топонимов, представленных на картах, меньше количества географических образов, упоминаемых в книгах, что связано, в первую очередь, с полиграфическими возможностями книги. Однако современные технологии позволяют создавать в сети Интернет подробные и обширные интерактивные карты, содержание которых уже составляется не только на основании литературных текстов, но и компьютерных игр.

Упоминаемые в фэнтези топонимы условно можно разделить на природные и рукотворные, создателями которых могут быть не только люди, но и эльфы, гномы, хоббиты, орки. Природное пространство редко остается неизменным, мотив его преобразования, перехода в другую категорию, часто прослеживается в фэнтези. Народы Средиземья активно меняют окружающее их пространство. Так, гномы, создавая Морию, перестроили подземные пещеры, эльфы органично вписались в лесной мир, разместив в кронах деревьев свои дома, а «благодаря» вмешательству орков любая территория превращается в загаженную пустыню. При этом трансформация всегда связывается с экологической проблематикой: Фангорн жалуется на уничтожение лесов, а гномы Мории были наказаны за чрезмерную страсть к добыче мифриловой руды: «Наши предки стремились к богатству и славе – они вгрызались в горные недра, добывая драгоценные камни и металлы, пока не выпустили на поверхность земли замураванный в огненных безднах Ужас. Гномам пришлось бежать из Мории, но они постоянно вспоминали о ней – со страхом и тайной надеждой вернуться» [Толкиен 1994а: 253].

В классическом фэнтези географические образы предстают в виде обобщенных пространственных моделей: великой горы (Одинокая гора, Карадрас, Ородруин), великого леса (Фангорн, Лихолесье, Вековечный лес), великой реки (Андуин) и т. п. Однако ключевыми для мира фэнтези макротопонимами, по мнению А.А. Новичкова, являются обозначения стран и городов, мест проживания отдельных народов и в особенности родины главных героев: «... авторы с особой тщательностью конструируют пространство, являющееся для протагонистов точкой отсчета, образцом при усвоении полученного во время путешествия жизненного опыта» [Новичков 2012: 11]. Именно поэтому большинство карт отражает скорее политическое, нежели физическое устройство вымышленного мира.

В классическом наследии Толкиена «основной оппозицией в мироустройстве Средиземья является оппозиция “добро – зло”» [Кулакова 2011: 13], определяющая в том числе и пространственную структуру вымышлен-

ного мира. «Свет и тьма, метафорически обозначающие добро и зло, являются в романе точками притяжения образов пространства и времени <...> моральное начало определяет пространственную структуру Средиземья. В нем есть царство света (страна эльфов Кветлориен), есть покрытый тенью темный Мордор, есть промежуточные сумеречные области – клонящиеся к закату государства людей. Есть еще уже за пределами Средиземья, за западным морем – прародина людей и эльфов. Благословенная страна, что-то вроде Авалона артуровских романов» [Кошелев 1990].

«Свое» пространство, в пределах которого путешествующие герои чувствуют себя в безопасности, представлено эльфийскими обитателями – Раздолом и Лоризном. Эти «островки» спокойствия контрастируют с окружающим их «чужим» пространством, представляющим угрозу для хранителей. Абсолютным выражением «инаковости» становится Мордор, отгороженный от людских и эльфийских земель полукольцом высоких гор. Его расположение на юго-восточном краю карты толкиеновского Средиземья становится символичным, ведь «понятие “враг”, являющееся в произведении фэнтези одним из основополагающих и смыслообразующих элементов, соотносится с потусторонним, периферийным пространственным локусом» [Барашкова 2010: 317]. Таким образом, в мире Толкиена добро и зло демаркируются не только этнически, но и пространственно, отражая «грубое противопоставление цивилизованного Запада и дикого варварского Востока» [Мзареулов 2006]. Границей между ними становится великая река Андуин.

Раскрывая историю Средиземья в Четвертой эпохе, Ник Перумов во главу угла ставит принцип этического релятивизма и тем самым нарушает одно из главных требований жанра: «нравственный релятивизм в фэнтези категорически запрещен самим канонem» [Еськов 2015: 457]. При этом трансформируется и само Средиземье. Отечественные эпигоны намеренно разрушают толкиеновскую модель мира: «Когда мне настала пора составлять на доске фигуры, я положил для себя следующее: ладно, пускай будут “черные” и “белые” (канон обязывает), но уж по крайней мере граница между теми и другими у нас будет проведена не по фарватеру реки Андуин, а несколько более извилистым образом – по типу как в жизни бывает...» [Там же], – заявляет К. Еськов. Вот и Ник Перумов в попытке показать, что обитатели «темных» земель мало отличаются от жителей Эриадора и Рованиона, значительно расширяет пространство вымышленного мира, включая в него отсутствующие у Толкиена южные и восточные территории. За основу писатель берет географические образы, лишь косвенно упомянутые в каноничных текстах (внутреннее море Хелкар, место проуждения первых эльфов, столица пиратов – Умбар, Кханд и Харад – земли обитания верных прислужников темного властелина), добавляя эти то-

посы и в карту обновленного мира. В перумовском Средиземье река Андуин перестает быть центральным топосом, «осью, разделяющей Восток (зло) и Запад (добро)» [Путило 2013: 129] не только в тексте, но и на карте.

Научное обоснование вольному «расширению» географии Средиземья дает К. Еськов, палеонтолог по профессии, считающий, что «физическую географию филолог Толкиен творил явно без интереса, по обязанности», оставив без внимания «существенные элементы тамошнего естественно-исторического background'a» [Еськов 2015: 453]. По мнению писателя, «физический мир Средиземья имеет ряд “встроенных дефектов”» [Там же], которые снимаются только «при одном-единственном допущении, что Толкиен описывает не всю тамошнюю Ойкумену, а лишь ее часть, конкретно – северо-западный угол. Собственно, это никакое не допущение: оригинальная карта Толкиена явно неслучайно оборвана на юге и на востоке; а откуда, собственно, следует, что за означенными пределами находится “место, где Земля закругляется”? Там без труда найдется местечко не только для упомянутого нами гипотетического “центрального нагорья”, но и для иных материков и архипелагов...» [Там же: 455].

Разрушение устойчивой структуры Средиземья, на первый взгляд, порождает хаос. Однако «тесное взаимодействие постмодернистской поэтики с мирообразом хаоса, выразившееся, в частности, в расшатывании и разламывании традиционных структур художественной системы, не обязательно приводит к рассыпанию художественного целого, возможен также путь формирования новой, “ризоматической”, системности художественного целого» [Липовецкий 1997: 43]. В финале своего цикла Перумов выводит толкиеновскую Арду как один из миров Упорядоченного: «Арда (включающая в себя Средиземье, Унголиант и Валинор) здесь оказывается всего лишь небольшим миром среди множества других. И вся эпичность толкиеновской Арды начинает как-то резко меркнуть в контексте Упорядоченного. Маги оказываются не такими сильными, валлары – грозными, хоббиты – необычными. И даже всемогущий Илуватар из всемогущего творца-прародителя превращается в весьма посредственного локального божка, одного из миллионов миров Упорядоченного, где властвуют и правят другие, настоящие боги» [Романов 2013: 251]. Средиземье Толкиена теряет свою уникальность, оказываясь одним из множества миров.

В своем цикле «Кольцо тьмы» Н. Перумов, пересоздавая пространство Средиземья, заменяет традиционную мифопоэтическую модель, построенную на дихотомии «добра» и «зла», на модель реалистическую (и даже в чем-то постмодернистскую), в которой под сомнение ставится как абсолютное добро, так и абсолютное зло. Персонажи, «назначенные» Толкиеном на роль антагонистов, изображаются если не положительными, то точно не абсолютно отрицательными. Вслед за этим трансформируют-

ся и определяемые ими географические образы, которые Перумов привязывает к «средневековому» антуражу, вследствие чего мифопоэтическая эстетика «Властелина колец» замещается эстетикой исторического романа [Бережной 1993]. Такой подход к созданию пространственных образов фэнтези становится отличительной особенностью жанра на рубеже веков: «Мир реалистического фэнтези перестает быть иллюстрацией к эпическим сагам и легендам. Теперь это – квазисредневековый мир с реалиями, приближенными к Европе 13–14 веков. Мир средневековья жесток и мрачен, жестоки и книги реалистов – тут вам и ужасы войны, и интриги, и насилие. Сказочные персонажи, побледнев от ужаса, сходят со страниц этих книг, уступая место человеческим царствам, полным коварства, предательства, жестокости и алчности, которые и не снились драконам и гоблинам» [Кулик 2001]. Ярким примером следования этой тенденции не только в отечественном фэнтези, но и в зарубежном сегодня стал популярный цикл Дж. Мартина «Песнь Льда и Пламени».

Литература

- Барашкова А.В. Принципы художественного мифологизма в жанре фэнтези // *Личность. Культура. Общество*. – 2010. Т. 12. – № 3 (57–58). – С. 315–318.
- Бережной С. Рецензия на роман Н. Перумова «Эльфийский клинок». – СПб., 1993. Черное копые. – СПб., 1993. URL: http://www.fantasy.ru/perumov/stat/stat_gesenz.html (дата обращения: 07.07.2018).
- Еськов К. Как и зачем я писал апокриф к «Властелину колец» // *Последний кольценосец*. – М.: Алькор Паблишерс, 2015. – С. 445–462.
- Замятин Д.Н. Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие современных гуманитарных наук // *Социологическое обозрение*. – Т. 9. – № 3. – 2010. – С. 26–50.
- Кабаков Р.И. Повелитель колец Дж.Р.Р. Толкина и проблема современного литературного мифотворчества: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. – Ленинград, 1998. URL: http://www.fandom.ru/about_fan/kabakovr_1.htm (дата обращения: 07.07.2018).
- Королев К.М. Толкин и его мир: Энциклопедия. – М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2000.
- Кошелев Л. «Великое сказание» продолжается: эстет, теория Толкина и его «Властелин колец» // *Время покупать черные перстни: фантаст, повести и рассказы*. – М., 1990. С. 480–511. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/about/koshel90.html> (дата обращения: 07.07.2018).
- Кулакова О.К. Интертекстуальность в аспекте жанрообразования (на материале жанра фэнтези): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Иркутск, 2011.
- Кулик Р. Дым над серой гаванью. Противостояние идей в жанре фэнтези. 25 декабря 2011 г. URL: http://www.fantasy.ru/perumov/stat/stat_dym.html (дата обращения: 07.07.2018).
- Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997.

Мзареулов К. Фантастика. Общий курс. – Хьюстон, 2006. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/mzar/index.php (дата обращения: 07.07.2018).

Новичков А.А. Ономастическое пространство англоязычных произведений фэнтези и способы его передачи на русский язык: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. – Северодвинск, 2012.

Правдикова А.В. Микротопонимия как отражение картины мира: на материале английской литературы XIX–XX вв.: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Волгоград, 2009.

Путило О.О. Художественные функции образа реки в произведениях фэнтези // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер. «Филологические науки». – 2013. – № 9 (84). – С. 127–131.

Романов В.А. Поэтика современного отечественного фэнтези (на материале романов Ника Перумова) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013. – № 1 (2). – С. 250–252.

Сапковский А. Без карты ни шагу (Советы для авторов, пишущих фэнтези – 2) [Электронный ресурс] // Nowa Fantastyka. № 4. 1995. URL: https://royallib.com/read/sapkovskiy_andgey/bez_karti_ni_shagu.html#0 (дата обращения: 05.11.2017).

Толкиен Д.Р.Р. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Хранители. – Тула: Филин, 1994а.

Толкиен Д.Р.Р. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Возвращение государя. – Тула: Филин, 1994б.

144. To Naomi Mitchison, 25 April 1954 // The Letters of J.R.R. Tolkien. – Boston – New York: Houghton Mifflin Company, 1999. – P. 173–181.

Раздел 6

ЛОКУС ГОРОДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

ПРОСТРАНСТВО, ГОРОД И ТЕКСТ: КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ПОСТУРБАНИЗМА

Д.Н. Замятин

Россия, Москва

Рассматривается специфика формирования географических образов города на примере городских текстов и мифов, выявляются характерные черты метагеографии городов Модерна, осмысливается трансформация географического пространства в постурбанизме.

Ключевые слова: город, текст, пространство, коммуникативные стратегии, метагеография, постурбанизм.

The article discusses the specifics of the formation of geographical images on the example of urban texts and myths, the characteristics of meta-geography cities of Modernity are revealed, the transformation of the geographical mental space in post-urbanism is interpreted.

Keywords: city, text, space, communicative strategies, meta-geography, post-urbanism.

Город как поле междисциплинарных исследований

Город – предмет и объект изучения множества социально-гуманитарных научных областей и дисциплин. Он крайне интересен и как сложный социальный организм, и как поле политических битв и манифестаций, и как средоточие культурных и цивилизационных достижений, и как пространство особого языка и особой речи. По существу, урбанистика является междисциплинарной областью знания, «впитывающей» методологии и методики смежных наук – социологии, психологии, филологии, семиотики, архитектуры, антропологии, культурологии, политологии, истории, экономики и т. д. (этот список постоянно разрастается). Между тем значительный вклад в исследование города вносят и географические науки – в первую очередь, социальная, культурная и экономическая география. Существует и отдельная, интенсивно развивающаяся область географического знания – география городов, или геоурбанистика (среди специалистов до сих пор существуют различные мнения о соотношении этих двух названий). Образная география, опираясь на достижения, прежде всего, куль-

турной географии, географии городов, аксиологической географии, смыкается в ряде исследовательских аспектов с архитектурно-средовыми работами, трудами по семиотике города, социальной психологии (когнитивное картографирование города), когнитивной семантике, геокультурологии, культурной антропологии, искусствознанию, литературоведению. Заметим, однако, что образно-географический подход к проблеме города и городского пространства порождает специфический предмет исследования – гуманитарно-географические образы города, которые являются, несомненно, структурно сложными и неоднородными ментальными комплексами.

Локальные истории и моделирование гуманитарно-географических образов города

Всякая локальная история является элементом истории общей, глобальной, масштабной. Однако при этом локальные истории создают свои образные историко- и культурно-географические пространства, не сводимые к традиционным пространствам больших регионов, стран и цивилизаций. Такие небольшие и часто малоизвестные пространства-образы могут быть интровертными, не развернутыми к «большим» истории и географии, но их серьезная роль состоит в накапливании, переработке и глубокой интерпретации как бы невидимых издалека и свысока местных событий, становящихся в результате значимыми гуманитарно-географическими образами.

Гуманитарно-географические образы, взятые «абстрактно», без тесной и сиюминутной привязки к конкретной территории, есть согласованные ансамбли знаков, символов, архетипов и стереотипов, описывающих, характеризующих и интерпретирующих географическое пространство с точки зрения его переживания, осмысления и встраивания в различные экзистенциальные стратегии. Наиболее сложные гуманитарно-географические образы формируются в пространствах с многочисленными и противоречивыми социокультурными контекстами. При этом не следует забывать о том, что и само понятие пространства является мощным образным «сгустком».

Одним из инвариантов сложных гуманитарно-географических образов являются гуманитарно-географические образы города – как в силу естественных налагающихся друг на друга историко-культурных слоев, обладающих «взрывной» образной энергией («вертикаль»), так и вследствие постоянных динамических сдвигов историко-культурных стратификаций, приводящих к рождению всё новых интерпретаций городских пространств («горизонталь»). Мифы и образы города стали с начала XX в. ядром и концептуальной основой культурно-антропологического градоведения и гуманитарной географии. Городские мифологии рассматриваются как существенный элемент многих локальных историй и гуманитарно-географических образов.

Метагеография города: особенности образной коммуникации

Для описания дальнейших элементов разработки гуманитарно-географического образа города необходимо ввести понятие метагеографии города и рассмотреть наиболее общие особенности и закономерности ее развития. Дадим определение метагеографии города. Под *метагеографией города* понимается конструирование, разработка специфических ментально-географических пространств, в структуре которых главенствующие роли принадлежат знакам и символам определенного города, а также пространственным представлениям о нем.

Особенности метагеографии (метагеографий) города. Первая особенность – это известная *автономия метагеографии города по отношению к его реальной географии, топографии и планировке*; причем метагеография определенного города порой может диктовать и стратегии восприятия реальной городской среды. Такая ситуация характерна, как правило, для городов, имеющих свою богатую геокультурную мифологию – например, Петербурга, Венеции, Праги, Парижа, Лондона, Дублина, Буэнос-Айреса и т. д.

Вторая особенность состоит в следующем: *могут существовать метагеографии вымышленных городов с активно разрабатываемой символикой*, которая во многом может заимствовать характерные черты и знаки реальных городов и их географических образов. Такие метагеографии могут восприниматься как вполне самостоятельные и самодостаточные – например, метагеография городов Лисс и Зурбаган у Александра Грина или же метагеография описываемых Марко Поло вымышленных городов в романе итальянского писателя Итало Кальвино «Невидимые города».

Наконец, третья особенность заключается в том, что *метагеография города развивается по своим собственным специфическим законам* и может порождать образы, знаки и символы, не характерные для реального (материнского) городского пространства и / или же вообще не существующие в нем. Например, такие принципиально важные локусы метагеографии Петербурга, как Васильевский остров, Каменный остров, Аптекарский остров, Коломна, формируют свою небольшую, «карманную» метагеографию, практически целиком развивающуюся по своим собственным образным законам. Здесь, как правило, большую роль могут играть литературные произведения, поистине творящие или поддерживающие ландшафты отдельных районов и локусов города.

Географический образ города – настолько сложное и тонкое дело, что судьба многих литературных произведений часто напрямую зависит от яркости и силы описываемых авторами реальных и мнимых урбанистических ландшафтов. Париж Жюль Ромэна и Генри Миллера, Венеция Марселя Пруста, Томаса Манна и Иосифа Бродского, Дублин Джеймса Джойса – примерам несть числа. Иногда даже образ города определяет сюжет

произведения, его жанр, поведение главных героев, возможно, и качество самого текста. Случай романа Юрия Андруховича «Московиада» [Андрухович 2001] в этом смысле классический.

Главный герой романа, alter ego автора, запойный, любвеобильный и талантливый поэт Отто Вильгельмович фон Ф., злостный украинский «националист» (имеется в виду советская семантика), странствует по Москве рубежа 1990-х гг. Общежитие Литинститута, пивной бар на улице Фонвизина, квартира любовницы, «Детский мир» на Лубянке, площадь Киевского вокзала – вот основные образные локусы его московского путешествия. На первый взгляд, Отто фон Ф. откровенно повторяет путешествие Венички Ерофеева в незабвенных «Москве-Петушках»: те же пьяно-гениальные откровения, такие же заколдованные круги странствий, та же завязанность на политические реалии распада и гниения советской империи. Однако образ Москвы, постепенно формируемый странствующим поэтом, начинает диктовать свои условия, в отличие от Веничкиной поэмы.

Отто ненавидит Москву, он плюет и блюет на нее. Ужасающее описание пивного бара на Фонвизина – первый мощный образ столицы. Но поэтова ненависть поэтична, и путь в бар, по кругам Дантова ада, по сути, метафизичен: «...вы бредете под холодным майским дождем, облепленные пустыми банками, а мимо вас проплывают по лужам автомобили и троллейбусы, созданные не столько для того, чтобы кого-то возить, сколько чтобы обляпывать грязными струями из-под колес редких дождевых прохожих. Это не май, это какая-то вечная осень» [Андрухович 2001: 45–46]. На протяжении большей части романа Отто фон Ф. подбирается к знаменитому с советских времен «Детскому миру», а затем пытается выбраться из него. Путь непрост, и здесь он опять явно напоминает сакраментальное Веничкино: «Говорят – Кремль, Кремль...». Пьяный поэт пытается сначала описать разные пути и способы достижения этой сакральной точки, соединяя их с образами возлюбленной Гали и собственных поэтических строк. В отличие от Венички, Отто фон Ф. ждут эпизодические успехи на этом пути, однако сам «Детский мир» оказался в итоге эфемерным и жестоким парафразом образа советской империи. Выбираясь из него, блуждая по подземельям столицы и попадая на фантазмагорические собрания национал-патриотически-кгебэшных вождей и «серых кардиналов», герой стремится к третьему важнейшему локусу – площади Киевского вокзала и самому вокзалу. По ходу дела он еще успеваает рассказать о действительно имевшихся в начале 1990-х гг. легендах о гигантских крысах, завладевших ночным московским метро, но эти зловещие сведения лишь усиливают тягу к медиативному образу вокзала и мотиву спасения, бегства из Москвы.

Киевский вокзал, третья полка сорок первого поезда, уносящего Отто фон Ф. прочь из «злодейской столицы». Тут герой, конечно, не оригинален: «Это город тысячи и одной камеры пыток. Высокий форпост Восто-

ка перед завоеванием Запада. Последний город Азии, от пьяных кошмаров которого панически убегали обескровленные и германизированные монахи. Город сифилиса и хулиганов, любимая сказка вооруженных голодранцев. Город большевистского ампира с высотными уродами наркоматов, с тайными подъездами, охраняемыми аллеями, город концлагерей, нацеленный в небо шпилями окаменевших гигантов... Нужно этой земле дать отдых от ее злодейской столицы» [Андрухович 2001: 103–104]. Но взглядом внимательнее: расхожие образы из Есенина, Мандельштама, Булгакова, описаний иностранных путешественников соединились в нечто новое. Образ Москвы как сакральный заменитель, аналог образа зловещей советской империи обретает в романе Юрия Андруховича другой, более значимый уровень. Противостоя ангелоподобному образу Венеции как прообразу небесного города-сказки, города-мечты («... ты решил все-таки поспать и даже заказал себе в соответствующей небесной канцелярии сновидение про Венецию» [Там же: 187]), несбыточному образу пока несостоявшегося украинского государства, вечно давимого «москалями», имея жесткую негативную оценку, образ Москвы, тем не менее, а, возможно, благодаря этому становится расширяющимся, более емким, более масштабным и более пластичным. В конце концов, именно образ Москвы «размещает», так или иначе, и сам образ чаемой пьяным настрадавшимся поэтом Украины.

Вот что в образной подоплеке: образно-географическая карта романа располагает в центре отнюдь даже не Москву, а Украину. Образ Москвы – фон, катализатор, проявляющий и закрепляющий убегающий и неуловимый образ «незалежной». Бегство героя из Москвы через затопленную площадь Киевского вокзала, когда беспощадный ливень превратил ее в озеро, окончательно, но не бесповоротно превращает образ Украины в образ пока московской, шире российско-советской, имперской провинции – неудачливой, мягкой-мягкой женственной страны, цепляющейся за Европу и Средиземноморье: «Иногда нам снится Европа. Мы приходим ночью на берег Дуная. Что-то такое припоминается: теплые моря, мраморные стены, горячие камни, ветви южных растений, одинокие башни. Но долго это не держится» [Там же: 253].

В чем, в сущности, образно-географическая удача «Московиады»? Географический образ города, столицы оказался открытым, расплывающимся, усложняющимся, активным. Фактически он заменяет и подменяет образ страны (стран): России, Украины, почившего в бозе СССР – и создает собственную среду, образный «бульон», в котором Европа, Азия, Средиземноморье, Запад и Восток выступают как динамичные элементы сюжетной конструкции романа. Выясняется также, что образ советской Москвы периода распада империи весьма и весьма плодотворен, порождая текстовую и нарративную энергетику романа Юрия Андруховича.

К метагеографии постурбанизма: специфика коммуникативных стратегий

Если мегаполисы зрелого и позднего Модерна уже сталкивались с классическими гетеротопиями в духе Фуко, с постоянными феноменологическими трансформациями городских мест, с множественностью воображения различных типовых урбанистических сред, то постурбанистический «взгляд», не отрицая известной когнитивной продуктивности гетеротопических интерпретаций, тяготеет, скорее, к «номадическому» (а лучше – постномадическому) воображению не закреплённых изначально топографически/топологически сопространственностей, чья феноменологическая уникальность проявляется не в последовательной смене, трансформации (регулярной или нерегулярной) функций того или иного урбанистического локуса или же его образа, но в фактическом онтологическом «отрицании», негации всякого заранее выделенного и очерченного феноменологически места. Постгород может быть репрезентирован онтологически достаточно исчерпывающе как *номадическая постгеография «мест»* (где в качестве «мест» могут рассматриваться конкретные, уникальные, здесь-и-сейчас «случающиеся» сопространственности) или – иначе – как *постномадическая география*, в которой феноменологически фиксируются не собственно какие-либо движения, передвижения и соответствующие им субстанциальные атрибуты, нацеленные на понимание направленности, ориентации, пункта выхода и пункта достижения, но сама по себе онтологическая экзистенция движения, обозначающая – так или иначе – постгородские реальности.

Феномен постгородских реальностей может быть также обозначен и как постоянно становящееся пространственное «искусство» коммуникативных практик ускользания, уклонения, «онтологического партизанинга», ставящего своей целью не воспроизводство всё возрастающей символической социальности в рамках тех или иных городских форм (как современных и постсовременных мегаполисов, так и специализированных, демографически ограниченных, включая различного рода «экополисы») – хотя бы и в некоторых негативных коннотациях – а, скорее, наращивание практик «*картографий отсутствия*»¹, когда случаются не «события» («урбанистические события», «события мегаполиса»), а невидимые физически, а-визуальные сопространственности («*сопространственные эпифании*»), которые можно постфактум пытаться репрезентировать с помощью тех или иных, традиционных и нетрадиционных, способов картографирования (включая карты-анаморфозы в целом, ментальные карты, картоиды, образно-географические карты). По сути дела, медиативные постгородские практики будут, скорее всего, развиваться в преобладающих формах «*картографий воображения*», которые, в свою очередь, будут способство-

вать формированию «фрактальных» образов принципиально новых видов человеческого расселения, не связанных уже ни этимологически, ни генетически со словами «полис», «город», *urbs*, ‘city’ и т. д.

Примечание

¹ Термин и понятие «картография отсутствия» впервые, насколько мне известно, были предложены российским географом и художником С.А. Гавриловой в личной беседе с автором, однако развернутого определения и первоначальной концептуальной интерпретации этого понятия ею пока не дано. В российских научно-исследовательских дискурсах это понятие на данный момент не зафиксировано. В зарубежных англоязычных научных публикациях оно также отсутствует; тем не менее есть ряд работ, в которых интерпретируются близкие по смыслу понятия – как правило, связанные с исследованиями литературы и искусства в локальных и урбанистических метафизических контекстах.

Литература

Андрухович Ю. Москвиада. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

«СТРАШНЫЙ» ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОЛЬКЛОР И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В «ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПОВЕСТИ» А.С. ПУШКИНА

Е.Ф. Манаенкова

Россия, Волгоград

Рассматривается отражение «петербургского мифа» в поэме Пушкина «Медный всадник», осмысляются место и значимость «страшного» петербургского рассказа в пушкинской «петербургской повести».

Ключевые слова: «петербургский миф», трагически-фантастическое пространство, литературный анекдот, «салонный фольклор», «страшный» петербургский рассказ.

The article deals with the reflection of the “St. Petersburg myth” in Pushkin’s poem “The Bronze Horseman”, interprets the place and significance of the “dreadful” Petersburg narrative in Pushkin’s “Petersburg story”.

Keywords: “Petersburg myth”, tragic-fantastic space, literary anecdote, “salon folklore”, “dreadful” Petersburg story.

Место расположения, методы строительства, даже сам облик Петербурга – всё способствовало возникновению «петербургского мифа» – целого комплекса слухов и сказаний о городе как трагически-фантастическом пространстве. Многочисленные предания, связанные с Михайловским замком и Исаакиевским собором, с домами, населёнными привидениями, ро-

ковыми местами с персонажами-покровителями и их культом, были неотделимы от истории северной столицы.

Безусловно, Пушкин знал этот фольклор, о чём свидетельствуют как некоторые детали черновиков «Медного всадника», так и окончательный текст поэмы [см.: Манаенкова 1994].

Сердцевину «петербургского мифа» составляла мысль о призрачности, нереальности города. Уже во Вступлении к поэме автор подчёркивает зыбкую таинственность, загадочность Петрограда: «прозрачный сумрак» [Пушкин 1993: 261], «безлунный блеск» [Там же], «пустынные улицы» [Там же] и т. д.

Однако нам важны не только факты использования Пушкиным «петербургского мифа», но и приёмы его воплощения в поэме.

Специфику жанра «Медного всадника» («петербургская повесть») во многом определяет целая цепь городских анекдотов, в которых реализовывался миф о Петербурге. Определяющим для анекдота XVIII – начала XIX века было требование необычности и даже нелепости излагаемого реального происшествия, причём его нелепость нарастала и полностью разрешалась в остром финале. В нашей работе речь пойдёт, главным образом, о литературном анекдоте, охарактеризованном как «салонный фольклор» [Лотман 1984: 38] и рассыпанном по многочисленным записным книжкам, дневникам, мемуарам. В дальнейшем мы будем пользоваться термином – «устный литературный рассказ».

Литературный анекдот («устный литературный рассказ») занимает как бы промежуточную позицию между фольклором и письменной словесностью. Он перемещается из сферы быта в литературный ряд, закрепляется во всевозможных печатных изданиях и вновь уходит в быт. Вряд ли будет верным отрывать «устный литературный рассказ» от фольклора, выделяя его в самостоятельную группу, как это в своё время предложили Ю.М. Лотман и Е.Я. Курганов [Лотман 1973: 44; Курганов 1988: 146], поскольку он в большинстве случаев является лишь обработкой фольклорного материала. Не следует забывать: называя анекдот литературой (термин «фольклор» появился только в середине XIX века), Пушкин непременно прибавлял в этом случае эпитеты: обиходная, житейская, ходячая.

Осмысливая устный рассказ как летопись времени, документ эпохи, поэт стремился письменно его зафиксировать. Видимо, это желание подвигло Пушкина на создание в 30-е годы «Дневника», который вёлся им в течение полутора лет, с 24 ноября 1833 года по февраль 1835 года, и служил своеобразным архивом городских слухов.

Конечно, Пушкин-художник не мог удовлетвориться простой записью анекдотов. Для него необычные истории были, прежде всего, творческим материалом, нередко служившим основой его произведений, как это про-

изошло в стихотворной «петербургской повести». Анекдоты – источники отдельных сцен, описаний, эпизодов – составляют тот субстрат, на котором вырастает поэма и без которого она просто не существует.

Посвящая первую часть «Медного всадника» описанию «ужасного дня» – наводнения 7 ноября 1824 года, поэт использовал краткие устные рассказы, так или иначе связанные с этим событием. В частности, анекдот о графе Варфоломее Васильевиче Толстом, зафиксированный в «Старой записной книжке» П.А. Вяземского [Вяземский 1929: 103]. Смысл анекдота сводится к тому, что Толстой обрадовался случившемуся наводнению, поскольку подумал, что сошёл с ума, увидев на улице шлюпку с сидящим в ней графом Милорадовичем. Этот эпизод есть в черновой редакции поэмы, однако он не вошёл в её окончательный текст. Тем не менее в примечаниях Пушкин уточняет имена генералов, пустившихся по велению царя «В опасный путь средь бурных вод» [Пушкин 1993: 266]: граф Милорадович (действующее лицо анекдота) и генерал-адъютант Бенкендорф.

По замечанию исследователей [см.: Ленобль 1977: 73–74; Рябинина 1977: 91], в сцене Евгений «на звере мраморном верхом», оставшейся в окончательном автографе поэмы, Пушкин отразил анекдот, имеющийся в «Записках» Кочубея. Речь идёт о некоем Яковлеве, который в день наводнения «для спасения жизни <...> решился взлезть на одного из львов, стоявших у этого дома (дома князя Лобанова. – *Е.М.*), и там просидел всё время наводнения» [Кочубей 1890: 204].

На строку канонического текста «гроба с размытого кладбища» [Пушкин 1993: 266] обратил внимание Р.Г. Назиров, отметивший, что «эти гроба, плывущие к вдовам, стали излюбленной деталью народных рассказов о петербургских преданиях» [Назиров 1975: 129].

Поскольку в основу повести легло конкретное событие, завершившееся, к счастью, не столь трагично, как предрекала петербургская легенда, поэт должен был отвергнуть чудовищный миф о гибели города. Однако зловещий миф возвращается в поэму, входит «в порядок прежний» [Пушкин 1993: 270]. Город перед стихией устоял, но «против ужасных потрясений» не устояли его жители: «...кругом, / Как будто в поле боевом / Тела валяются» [Там же]. Погибает возлюбленная Евгения, сходит с ума он сам.

Сумасшествие героя «петербургской повести», вызванное потрясением в результате наводнения, соотносится с многочисленными городскими преданиями, подобными тому, что поведал А.Г. Венецианов [Венецианов 1931: 147]. Это история о капитане Луковкине, который до страшного происшествия отлучился за покупками, а после наводнения, обнаружив дом на Гутуевом острове с мёртвыми домочадцами, потерял разум.

В «устной литературе» петербургского салона – жанре, расцветшем в пушкинскую эпоху, особое место занимало рассказывание страшных и

фантастических историй. О петербургской атмосфере конца 20-х – начала 30-х годов, «когда все бредили мистицизмом» [Селиванов 1868: 14], впоследствии вспоминали многочисленные современники Пушкина [см., напр.: Керн 1987: 60].

Устный «страшный» петербургский рассказ прочно населили призраки царей. И среди них главенствующее положение занимал основатель города – Петр Великий. Показателен рассказ из «Русского Архива» за 1869 год, на который впервые указал Ю.М. Лотман [см.: Лотман 1984: 38]. В третьем номере журнала помещена история из записок Оберкирх о том, как Павел, будучи в Брюсселе, 10 июля 1782 года в общественном собрании поведал историю о появлении призрака Петра I, приведшего своего венценосного правнука к месту, где впоследствии была возведена конная статуя [см.: «Русский Архив» 1869, № 3: 520–523].

Было ли видение Павла использовано Пушкиным при создании одной из ключевых сцен «Медного всадника»? Утверждать не берёмся, хотя сопоставление текстов указывает на их определенную соотносённость: «Лунный свет был так ярк...» – «Озарён луною бледной...» [Пушкин 1993: 274]; «странный звук – точно как будто камень ударился о камень <...> звуки шагов его, как удары молота, раздавались по тротуару» – «Как будто грома грохотанье – / Тяжёло-звонкое скаканье / По потрясённой мостовой» [Там же]; «Они (глаза. – Е.М.) смотрели прямо на меня и производили на меня какое-то околдовывающее действие» – «Показалось / Ему, что грозного царя, / Мгновенно гневом возгоря, / Лицо тихонько обращалось...» [Там же] и т. д. Очевидным нам представляется то, что явление «грозного царя» стало результатом гениального освоения Пушкиным страшного петербургского предания.

В сознании петербуржцев памятник Петру, таким образом, был изначально окружён таинственным ореолом. Не исключалось, например, исчезновение памятника. Примечателен следующий фрагмент анекдота, записанного Н.В. Кукольником: «– Г. комендант! – сказал Александр I в сердцах Башуцкому, – какой это у вас порядок! Можно ли себе представить! Где монумент Петру Великому?..

– На Сенатской площади.

– Был да сплыл! <...> Поезжайте разыщите!

Башуцкий, бледный, уехал. Возвращается весёлый, довольный; чуть в двери кричит:

– Успокойтесь, Ваше Величество. Монумент целёхонек, на месте стоит! А чтобы чего в самом деле не случилось, я приказал к нему поставить часового» [цит. по: Русский литературный анекдот... 1990: 107].

Другой, восходящий к разным источникам петербургский рассказ о «сне 1812 года» напрямую связывают с поэмой Пушкина [см., напр.: Гербстман

1963: 81; Тоддес 1968: 97; Рябинина 1977: 90–91; Боров 1981: 221; Черейский 1988: 66 и др.].

Существует несколько версий легенды, в которой фигурирует Фальконетов монумент. Одна из них, принадлежащая А.П. Милокову, была опубликована впервые в газете «Сын Отечества» в 1869 году [см.: Милоков 1872: 225–231]. В 1874 году на страницах «Русской Старины» некто «М» заново изложил это предание. Его версия отличалась от первой тем, что скачущего Всадника видел во сне не князь А.Н. Голицын, а петербургский почт-директор К.Я. Булгаков, который поведал о том Голицыну [«Русская Старина» 1874, № 8: 786]. Нет необходимости цитировать упомянутые варианты «сна 1812 года»: А.Л. Осповат подробно излагает их в своих работах [см.: Осповат 1984: 238–247; Осповат 1987: 118–124]. Третья версия легенды, получившая наибольшее распространение в пушкиноведении, была опубликована в 1877 году издателем «Русского Архива» П.И. Бартеневым, утверждавшим, что мысль о «Медном всаднике» пришла Пушкину вследствие рассказа, который был ему передан известным графом М.Ю. Виельгорским [«Русский Архив» 1877, № 2: 424–425]. Заметим, что сновидение в последней редакции «приписано» безвестному лицу. Это снимало вопрос о достоверности рассказа, который переходил уже в ранг петербургского предания.

Применение Пушкиным рассказа о «сне 1812 года» в «Медном всаднике» остаётся спорным [см. об этом: Манаенкова 1999: 268]. Но кто бы ни был ближе к истине в этом споре, знаменателен сам факт спора: то ли устное предание принимают за отзвук пушкинской поэмы, то ли в поэме видят отзвук мифа. Так или иначе, и рассказ, и пушкинская повесть явно перекликаются друг с другом. Примечательно уже то, как отдельные бесспорно пушкинские образы, детали вписываются в предание: «Лик Петра поворачивается» – «Лицо тихонько обращалось» [Пушкин 1993: 274]; «влекомый какою-то чудною силою» – «Как обуянный силой чёрной» [Там же]; «слышит топот меди по мостовой» – «слышит... / Тяжело-звонкое скаканье / По потрясённой мостовой» [Там же]. «Тяжело-звонкое скаканье» – выражение, встречающееся в обоих текстах. Знаменательно, что Евгений видит ожившую статую Петра I как бы в состоянии сна: «Его терзал какой-то сон» [Там же: 270]. Но если во «сне 1812 года» всадник предстаёт защитником города, во сне-яви героя поэмы ожившая статуя – сила разрушительная.

Таким образом, следование преданию о грозящей в будущем гибели города, основанного Петром, не означало для поэта его копирования, механического перенесения в художественный мир произведения. Пушкин переосмысливает зловещее предсказание. Сохраняя его черты во Вступлении к «Медному всаднику», поэт излагает собственную позицию, отлич-

ную от традиционной, прославляя «юный град» [Пушкин 1993: 261], символ новой России. В первой части поэмы автор выборочно высвечивает миф, созданный общенародной фантазией и выразивший мировоззрение его творцов. В заключительной части стихотворной повести «петербургский миф» становится во главу сюжета. Страшная фантастика здесь является безусловно достоверной и для безумного героя, и для художественного мира произведения.

Литература

Борев Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». – М.: Сов. писатель, 1981.

Венецианов в письмах художника и в воспоминаниях современников / Вступ. ст., ред. и примеч. А. Эфроса и А.П. Мюллер. – М.–Л.: Academia, 1931.

Вяземский П. Старая записная книжка. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1929.

Гербстман А.И. О сюжете и образах «Медного всадника» // Русская литература. –Л., 1963. – № 4. – С. 77–88.

Керн А.П. Воспоминания о Пушкине. – М.: Сов. Россия, 1987.

Кочубей А.В. Семейная хроника. Записки (1790–1873). – СПб.: Тип. братьев Пантелеевых, 1890.

Курганов Е.Я. Устный рассказ в русском литературном процессе конца XVII – начала XIX веков: дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси, 1988.

Ленобль Г. К истории создания «Медного всадника» // Ленобль Г. История и литература. – М.: Худож. лит, 1977. – С. 50–83.

Лотман Ю.М. Сатира Воейкова «Дом сумасшедших» // Учёные записки Тартуского ун-та. – Тарту, 1973. – Вып. 306. – С. 38–54.

Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – Вып. 18. – С. 3–45.

Манаенкова Е.Ф. Фольклорная традиция в поэме А.С. Пушкина «Медный Всадник»: дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 1994.

Манаенкова Е.Ф. «Страшный» рассказ петербургского салона в поэме А.С. Пушкина «Медный Всадник» // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 3. – М.: Гос. республ. центр рус. фольклора, 1999. – С. 266–270.

Милюков А. Доброе старое время. Очерки былого. – СПб.: Тип. Скарятина, 1872.

Назиров Р.Г. Петербургская легенда и литературная традиция // Учен. зап. Башкирского ун-та. Вып. 80. Традиция и новаторство. – Уфа, 1975. – Вып. 3. – С. 122–135.

Осват А.Л. Вокруг «Медного всадника» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1984. – Т. 43. – № 3. – С. 238–247.

Осват А.Л. «Судьба с неведомым известьем...» // Осват А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальную повесть сохранить...». – М.: Книга, 1987. – С. 118–124.

Пушкин А.С. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 2. – СПб.: БИБЛИОПОЛИС, 1993.

Русский литературный анекдот конца XVIII– начала XIX века. – М.: Худож. лит., 1990.

Рябина Н.А. К проблеме литературных источников поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник» // Болдинские чтения. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1977. – С. 80–93.

Селиванов И.В. Воспоминания прошедшего. Были, рассказы, портреты, очерки и проч. В 2 т. Вып. 1–2. – М.: Тип. В. Готье, 1868.

Тоддес Е.А. К изучению «Медного всадника» // Пушкинский сборник. – Рига: Учен. зап. Латвийского гос. ун-та им. П. Стучки, 1968. – Т. 106. – С. 92–113.

Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. – Л.: Наука, 1988.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПАМЯТНИКИ ПУШКИНУ В ЛИРИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ А. КУШНЕРА

А.В. Кулагин

Россия, Коломна

Статья содержит анализ трёх стихотворений А. Кушнера, в каждом из которых появляется образ одного из петербургских памятников Пушкину. Три стихотворения рассматриваются в единстве лирических мотивов «оживающей» статуи и заинтересованно-личного восприятия фигуры Пушкина лирическим героем Кушнера.

Ключевые слова: Кушнер, Пушкин, Петербург, памятник, пространство, мотив.

The article contains an analysis of three A. Kushner's poems, in each one there is an image of one of the statues of A. Pushkin in Saint-Petersburg. The poems are considered in the unity of the lyrical motifs of the «awakening» statue and the character's perception of Pushkin.

Keywords: Kushner, Pushkin, Saint-Petersburg, monument, spase, motif.

Данная статья продолжает наши работы о творчестве А. Кушнера в связи с пушкинской темой памятников – как реального, так и аллегорического [см.: Кулагин 2015; Кулагин 2017]. Мотив памятника звучит в лирике Кушнера не раз, и памятники в поле зрения его лирического героя попадают самые разные. Лейтмотив таких стихотворений – сомнительность самой идеи «рукотворного» монумента, знаменующего собой, вопреки благим намерениям скульпторов, торжество смерти над жизнью («Перед статуей», 1981; «Как любит памятники маленький народ!..», 1984; «Бок отлежишь, затечёт ли рука...», 1995 и др.).

«Антимонументальная» линия в русской поэзии XX века восходит к Маяковскому, к его «Юбилейному», отчасти – и к Есенину как автору стихотворения «Пушкину». Спровоцировал поэтов XX века... сам Пушкин, в произведениях которого («Каменный гость», «Медный всадник») статуи оживают, хотя при этом становятся не друзьями и собеседниками

героя, а его преследователями [см.: Якобсон 1987]. «Героем» стихотворений Маяковского и Есенина является московский памятник поэту работы Опекушина. Оказалось, что с монументом можно разговаривать как с живым человеком, а можно даже и «свести» его на время с пьедестала. «Не навиху всяческую мертвечину, обожаю всяческую жизнь» – эти строки «Юбилейного» оказались востребованы в эпоху оттепели, в годы нового открытия классики как источника живых, а не затверделых, читательских впечатлений, когда был переосмыслен и классический мотив памятника. Назовём И. Бродского («Я памятник воздвиг себе иной!...»), А. Вознесенского («Разговор с эпитафией»), В. Высоцкого («Памятник»)… Думается, это общее лирическое «недоверие» к монументальности повлияло и на творчество Кушнера.

Нас будут интересовать стихотворения поэта, связанные именно с пушкинскими памятниками родного для него города – Петербурга.

Первое – «Белые стихи» (1984). Нам уже доводилось писать о нём – в связи с его композицией и стихотворной техникой [см.: Кулагин 2014: 94–96]. Но заслуживает интереса и возникающий в стихотворении образ памятника Пушкину. Лирический герой «Белых стихов» – поэт, приехавший в Царское Село выступать перед школьниками. Выступление происходит «в садике лицейском», возле памятника Пушкину работы Р.Р. Баха. Это один из двух памятников Пушкину (ещё – опекушинский в Москве), о которых поэт говорит, что они «очень хороши» (из письма автору статьи от 18.07.2018 г.). Тон лирического рассказа о выступлении ироничен, ибо, во-первых, школьники «перевирают» стихи, во-вторых, даже учительница допускает речевую ошибку, и в-третьих, до сознания юных слушателей стихи выступающего гостя не доходят: «По-видимому, школьники ни слова // Не поняли» [Кушнер 1986: 32]. Но «бронзовый поэт» слушает лирического героя, и это уже неплохо для последнего. Далее звучит реминисценция из «Каменного гостя», намечающая важный поворот лирического сюжета. В реминисценции слышна самоирония героя, но именно здесь ироническая тональность сменяется тональностью серьёзной: «...я побрёл к вокзалу // В задумчивости, разговор ведя // Таинственный... не то кивок в ответ, // Не то пожатье бронзовой десницы...».

Напомним, что в «Каменном госте» «кивок» статуи и «пожатье каменной десницы» несли Дон Гуану гибель. У Кушнера ситуация вроде бы раздваивается: «не то кивок... не то пожатье...». Но нам думается, что здесь за этими жестами кроется одобрение. Ведь «бронзовый поэт, казалось, слушал» лирического героя. Вообще здесь возникает эффект присутствия любимого поэта, который у Кушнера ощущается ещё в стихах о Фете или, скажем, Анненском. Напомним, например, строки позднейшего стихотворения «Тот вечер под эпитафией “Последний...”» (1993), где выступающий

на вечере памяти Анненского лирический герой «мнится, расслышан был обиженною тенью» («обиженною» потому, что прочие участники вечера по разным причинам не пришли) [Кушнер 1994: 84].

Памятник нашего героя, кажется, уже «понял». Но от последнего ещё нужен встречный шаг, нужно встречное настоящее понимание. Сейчас, в кульминационной части, оно наступит. «Бредущий к вокзалу» лирический герой неожиданно для себя оказывается возле музея-дачи поэта (дом Китаева). Царящие в музее «безлюдье и сверканье», даже «роскошество», поэтическому духу чуждые, готовят нас, однако, к чему-то главному, контрастному по отношению к увиденному. Так и есть: взгляд лирического героя падает на ничем вроде бы не примечательную «верандочку» как «залог // Другой какой-то, невозможной жизни, // Кусочек рая, выступ, выход – как // Его искал потом он, – неприметный, // Такой простой, засыпанный сухими // Серёжками, стручками, – не нашёл!». «Верандочка» – единственное место в доме, которое таит в себе скрытый драматизм лета «холерного тридцать первого», когда здесь жила «парочка счастливая, но втайне на гибель обречённая». Этот финальный прорыв лирического сознания был бы невозможен без «одобрения» пушкинского памятника. Поэтому в «Белых стихах» не один, а два эмоциональных центра. Возникающее у героя благодаря памятнику ощущение живого присутствия Пушкина открывает перспективу кульминации.

Второе стихотворение – «На станции метро, в подземном царстве...» (2012). В нём речь идёт о памятнике Пушкину работы М.К. Аникушина в подземном зале станции петербургского метро «Пушкинская»: «На станции метро, в подземном царстве // Есть памятник поэту, – всякий раз, // Оказываясь там, я словно в трансе // Смотрю туда, где он сидит при нас // В мучительном каком-то постоянстве. // Уйти б ему оттуда, хоть на час!...» [Кушнер 2016: 73]. Поэт изображён сидящим на фоне расположенного в специальной нише царскосельского пейзажа (панно М.А. Энгельке), которому подсветка придаёт иллюзию объёмности и «естественности». Заметим, пока безотносительно к стихам, что вся композиция производит на зрителя парадоксальное впечатление: иллюзия живой природы на панно и безжизненный мрамор статуи контрастируют между собой. Мы говорим не об эстетической ценности этого контраста, а о самой данности его – на наш взгляд, несомненной. Самому поэту, по его признанию (в том же письме от 22.07.2018 г.), и памятник, и «соседство скульптуры и рисунка <...> нравится. Другое дело, что само пребывание в подземном царстве наводит на мрачные мысли...».

К мотиву подземного царства мы ещё вернёмся, а пока попробуем понять, почему лирический герой Кушнера так остро («оказываясь там, я

словно в трансе») реагирует на привычное, казалось бы, изображение? Нам кажется, это поддаётся конкретному объяснению. На станции «Пушкинская» поэт оказывается каждый раз, когда направляется на Витебский вокзал, откуда ходят электрички в дачный посёлок Вырица. По пути на дачу он статую Пушкина не видит, ибо выход на улицу и к вокзалу находится на противоположной от статуи стороне. Вышедший из вагона пассажир сразу устремляется к эскалатору и не обращает внимания на остающуюся за спиной скульптуру. Другое дело – возвращение в город: здесь мраморный Пушкин обязательно оказывается в поле зрения дачника (по пути из Вырицы, кстати, проехавшего Царское Село). Ему, только что отдохнувшему среди *настоящей* природы, фальшь «подземного» пейзажа поневоле бросается в глаза.

Во второй строфе происходит попытка «реабилитации» всей картины. К чему, вроде бы, придирается? Памятник – «неплохой», ветвь «узорна и светла» и похожа на настоящую, «как если бы и впрямь росла снаружи» (на панно она в самом деле выделяется и привлекает к себе внимание, занимая всю верхнюю его часть и создавая иллюзию, что Пушкин сидит почти под ней), и «царкосельский пруд как будто тут же». Отметим прозрачные намёки на иллюзорность картины: «как если бы», «как будто»... А ещё эти обороты можно было бы отнести к введённым в текст здесь же словам самого Пушкина: «И блеск и тень...» Это, напомним, цитата из пушкинского стихотворения «К морю» («И блеск, и тень, и говор волн»). На самом-то деле – ни блеска, ни тени. Вот тут и срабатывает главный «перевёртыш» лирического сюжета: как фальшива природа за спиной поэта, так сам он, вообще-то мраморный, оказывается живым и страдающим. Эффект контраста, заложенный, по-видимому, в самой идее композиции (о чём мы уже говорили), сработал «наоборот», превратив как бы живое – в мёртвое, а как бы мёртвое – в живое.

Но есть ещё третья строфа с финальными стихами: «Легко ли так сидеть в стране теней? // Спускался грек во тьму: полдня без света. // Насколько ж наш несчастнее Орфей!» В ней тема получает новое измерение – вроде бы неожиданное, но для героя нашей статьи очень органичное. То, что бытовое, житейское наблюдение нередко подкрепляется у него историко-культурной ассоциацией, в литературе о поэте уже отмечалось [см.: Макарова 1986: 42]. Однако здесь особый случай: ассоциативность «в квадрате». Пушкинская тема в антураже современного метро есть уже выход в поле истории культуры. Но и сама пушкинская тема, в свою очередь, тоже «выходит» здесь в другую историко-культурную эпоху. Судьба «сидящего под землёй» русского классика словно поверяется судьбой мифологического Орфея, драматичная история которого тоже связана с под-

земным царством. Кстати, ассоциация с загробной жизнью привносит «потусторонний» оттенок и расположенному тоже под землёй современному городскому транспорту. Судьба Орфея всегда привлекала Кушнера, не раз упоминающего его в своих стихах и зачастую как бы проецирующего его судьбу на судьбу своего лирического героя («Ночной парад», «Новый Орфей» и др.). И вообще, лирически заинтересованное пристрастие его к античности очевидно и уже привлекало внимание [см., например: Поддубко 2012]. В стихотворении же 2012 г. Орфей (ещё один парадокс) оказывается «счастливее» помещённого в подземелье Пушкина.

И наконец, третье стихотворение – «Грибоедов, на площади сидя в кресле...» (2017): «Грибоедов, на площади сидя в кресле, // Скажет Пушкину: “Вам надоест стоять. // Посидим, может быть, у вокзала вместе? // И до Царского близко, рукой подать”. // Пушкину в самом деле стоять несладко // В позе, можно сказать, танцевальной, он // В центре города, – слишком его повадка // Вдохновенна, – витийствовать принуждён. // Ах, как было б уютно, как было б ладно, // Дельно, всех преимуществ не перечить, // Александру Сергеевичу приватно // К Александру Сергеевичу подсесть» [Кушнер 2018: 28].

Мы попадаем в тот же район Петербурга: бронзовый памятник Грибоедову работы В.В. Лишева находится на Пионерской площади (бывший Семёновский плац), неподалёку от Витебского вокзала – потому оттуда «и до Царского близко, рукой подать». Но памятник Пушкину здесь имеется в виду уже другой – скульптура того же Аникушина на площади Искусств (1957).

Поставленная «в центре города», она впрямь производит впечатление «витийства» – торжественности и парадности. Поза Пушкина кажется поэту «танцевальной»: рука отведена в сторону и приподнята, ноги чуть расставлены. Пушкин изображён читающим, кажется, какое-то из своих юношеских вольнолюбивых стихотворений, хотя изображён в возрасте уже не юношеском. Это, может быть, уже само по себе вносит диссонанс в восприятие скульптуры. Такое изображение Пушкина могло бы показаться поэтически привлекательным кому-то из поэтов поколения Кушнера, ценивших в лирике гражданский пафос. Но герой нашей статьи ценит в ней иное – свободу не трибунно-плакатную, а, по Блоку, «тайную». Приведём ещё замечание поэта из письма к автору этих строк: «...на аникушинского Пушкина <...>, наверное, повлиял репинский Пушкин, выступающий на экзамене перед Державиным с закинутой вверх рукой. Так художники понимают поэзию – как парадную декламацию, витийство» (22.07.2018 г.). Одним словом, взгляд Кушнера на аникушинскую работу не лишён иронии,

и потому его лирическому герою хочется Пушкина «увести» куда-нибудь в более «уютное» место.

Место это, надо признать, не самое уютное в Петербурге. Площадь малолюдна, пустынна; находящееся позади памятника Грибоедову здание ТЮЗа (коробка из бетона и стекла) шедевром архитектуры не назовёшь. Историческая репутация Семёновского плаца (казнь народовольцев; инсценировка казни петрашевцев) тоже не очень благоприятна. С биографией Грибоедова площадь не связана, он сам попал туда «случайно». Но поэтические аргументы – возможность «посидеть вместе» и близость вокзала, с которого можно съездить в Царское, – важнее. Если сидение в «подземном царстве» угнетает, то на площади оно, напротив, стало бы отдыхом от стояния в «танцевальной» позе и от «вдохновенной повадки». Малолюдность же площади может оказаться плюсом по сравнению с обилием людей на площади Искусств, от которого «витийствующий» поэт, наверное, тоже устал.

Поэтическая «встреча» Грибоедова и Пушкина в стихах Кушнера подкрепляется известным эпизодом из «Путешествия в Арзрум», где Пушкин описывает свою встречу с траурной процессией, везшей тело убитого писателя и дипломата. В 1998 г. Кушнер обыграл этот эпизод в стихотворении «До свиданья, Кавказ, мы тебя любили...» [см.: Кушнер 2000: 75]. Эпизод «Путешествия...» столь важен для его лирического героя, что он вспоминает его, «когда... бывает тоскливо». Так что в лирическом сознании Кушнера Грибоедов и Пушкин «встречаются» уже во второй раз. Ну и, конечно, ещё один «аргумент» в пользу «встречи» – совпадение имени и отчества поэтов.

Но особенно важно звучащее в финале стихотворения слово «приватно». В торжественной аникушинской скульптуре никакой приватности нет. Между тем этот мотив очень показателен для пушкинского творчества и пушкинской судьбы в 30-е годы, особенно для его стихотворения «Из Пиндемонти», которое очень дорого Кушнеру и вызвало целую серию его лирических откликов разных лет («Смотри же нашими глазами...», 1974; «Пойдём голосовать, воспользовавшись правом...», 1993 и др.). Кушнер вообще – поэт частной жизни, считающий, что огромный масштаб мироздания, преломлённый через её призму, ничуть не умаляется, а, напротив, обретает особое напряжение: «Кто, кто так держит мир в узде, // Что может птенчик спать в гнезде?» [Кушнер 1966: 10]. Поэтому обращённое одним классиком к другому приглашение «приватно посидеть» его (Кушнера) лирическому герою понятно и близко.

Итак, стихи Кушнера о пушкинских памятниках поневоле образуют как бы лирическую трилогию. Все три памятника «антимонументальны»:

они, в духе пушкинско-маяковской традиции, оживают или готовы ожить. При этом изваяния любимого поэта включены в сознание лирического героя как его своеобразные *alterego* (условность этой параллели мы понимаем). В том, как памятники «ощущают себя» в лицейском садике, в метро, на площади, узнаётся психология героя самого Кушнера – поэта, склонного не к «витийству», а к «таинственному разговору» с предшественником. Важно, что разговор этот происходит в любимом городе автора стихов, вообще воспринимаемом им через призму поэзии (см., например, стихотворение 2018 г. «Уличное каменное чтение...» в книге «Над обрывом»). В лирическое пространство «трилогии» входит и Царское Село, для Кушнера всегда притягательное [см.: Царскосельская антология: 404–413]. Одним словом, заинтересованно-личное восприятие Пушкина, поэтически «оживляющее» даже бронзу и мрамор, – вот главная нить, связывающая стихи о трёх памятниках великому поэту.

Литература

- Кулагин А. Бродский, Кушнер и пушкинский «Памятник» // Кулагин А. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: сб. статей. – Коломна: МГОСГИ, 2015. – С. 209–218.
- Кулагин А. Отзвуки «Медного всадника» // Кулагин А. Кушнер и русские классики: сб. статей. – Коломна: ГСГУ, 2017. – С. 18–26.
- Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. – Коломна: МГОСГИ, 2014. – С. 94–96.
- Кушнер А. Дневные сны. – Л.: Лениздат, 1986.
- Кушнер А. Испытание счастьем: (Стихи о Вырице). – [СПб.:] Умозрение, 2016. – С. 73.
- Кушнер А. Летучая гряда. – СПб.: Рус.-Балт. информ. центр «Блиц», 2000.
- Кушнер А. На сумрачной звезде. – СПб.: Акрополь, 1994.
- Кушнер А. Над обрывом. – М.: Время, 2018.
- Кушнер А. Ночной дозор. – М.; Л.: Совет. писатель, 1966.
- Макарова И.А. Трансформация «чужого слова» в поэзии А. Кушнера // Целостность художественного произведения: межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. С. И. Тимина. – Л.: ЛГПИ, 1986. – С. 37–49.
- Поддубко Ю.В. Античные мотивы и образы в поэзии А. Кушнера // Література в контексті культури: Зб. наук. праць. Вып. 22 (2). – Киев: Издат. дом Дмитрия Бурого, 2012. – С. 252–259.
- Царскосельская антология / Сост.: Б. А. Чулков, при участии А.Ю. Арьева; вступит. ст.: А.Ю. Арьев. – СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2016. – С. 404–413.
- Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Пер. с англ.: Н.В. Перцов // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145–180.

УРБАНИСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПРОЛЕТАРСКОЙ ПОЭЗИИ ЦАРИЦЫНА

Н.Е. Тропкина

Россия, Волгоград

Рассматриваются особенности урбанистического пространства пролетарской поэзии на материале стихотворений, опубликованных на страницах журнала «Пламя», издававшегося Царицынской ассоциацией пролетарских писателей в 1923–1925 годах.

Ключевые слова: *топос, урбанистическое пространство, производственное пространство, пространство праздника.*

The features of urban space of proletarian poetry on the material of poems published on the page of the magazine «Flame» published by the Tsaritsyn Association of proletarian writers in 1923-1925 are considered.

Keywords: *topos, urban space, production space, holiday space.*

Существенная роль Царицына в национальной истории и национальном сознании определяет актуальный статус царицынского текста как одного из локальных текстов в русской литературе. Само понятие «царицынский текст» было введено в научный оборот в монографии А.Х. Гольденберга и Е.С. Бирючевой «Жизнь и литературная судьба И.Д. Сазанова», в главе «У истоков “царицынского текста”» [Гольденберг 2014: 123–131]. В 1920-х годах актуальность царицынского текста в литературном пространстве особенно очевидна в связи с активной вовлеченностью Царицына в исторические события различного масштаба, что отмечено в статье «Царицынский текст в творчестве русских поэтов первой трети XX века» [Рябцева, Тропкина 2015: 123].

Завершением царицынского текста стал короткий, но яркий и насыщенный событиями период 1920–1925 годов. В то время уездный Царицын, который никогда не был «литературоцентричным» городом, становится средоточием литературной жизни, связанной с созданием и активной деятельностью Царицынской ассоциации пролетарских писателей (ЦАПП)¹. Такая активность и насыщенность закономерна. Царицын уже накануне 1914 года «был самым развитым промышленным городом юго-востока страны, его индустриальным центром» [Филиппова 2014: 4]. Царицын называли «русским Чикаго» [см.: Агеева 2007]. Поэтому закономерно, что именно в Царицыне, в городе, где такую значительную часть населения составляли рабочие промышленных предприятий, формируется в начале 1920-х годов мощное движение пролетарских писателей. Этой странице литературной жизни Нижнего Поволжья посвящены работы В.Б. Смирно-

ва [см.: Смирнов 1996], Е.Р. Якименко [см.: Якименко 2017], Н.Е. Тропкиной [см.: Тропкина 2016; 2018].

Главным печатным органом ЦАПП был журнал «Пламя», который издавался в Царицыне с 1923-го по 1925 год. В литературной жизни первой половины 1920-х годов журнал сыграл существенную роль, получил известность за пределами Царицына и Нижнего Поволжья. Значительное место в каждом номере занимали поэтические публикации. В «Пламени» печатались стихи известных всей стране московских поэтов – пролетарских поэтов Д. Бедного, В. Александровского, В. Кириллова, А. Дорогойченко, И. Доронина, стихи поэтов из Нижнего Новгорода, Тифлиса. Однако большая часть авторов стихотворений, публиковавшихся в журнале, – жители Царицына, поэты, входившие в ЦАПП и посещавшие литературную студию, созданную при журнале «Пламя». В статье Н. Золотухина «Годовой опыт. (Литературная студия “Пламя” за 1924 год)» говорится об итогах работы: в журнале напечатано 96 стихотворений 45 рабочих поэтов. Автор статьи пишет: «Литературная студия в новом 25 году будет также продолжать свое важное дело. Как и в прошлом году, она будет выявлять новые литературно-творческие силы трудящегося класса, и, вместе с тем, как и в прошлом году, будет служить барометром, определяющим должное направление литературного творчества, предназначенного для широких слоев пролетарского класса» [Золотухин 1925: 16]. Ни один из авторов, входивших в ЦАПП и в литературные студии Царицына, не стал сколько-нибудь значительным поэтом, стихотворения большинства из них художественно несовершенны. В силу этого стихотворные сочинения царицынских поэтов-пролетариев, разбросанные по страницам журнала «Пламя» и отчасти других печатных органов, могут рассматриваться как некий единый текст, отчасти реализующий пролеткультовскую идею коллективного авторства. И в этом тексте ярко и наглядно воплощаются эстетические и идеологические установки времени, особенности художественного языка эпохи, предопределившие, в частности, его пространственный континуум.

В пространственной структуре пролетарской поэзии Царицына существенное место занимают образы урбанистического города. Обращение к топосу города в целом характерно для пролетарской литературы первых пореволюционных лет. М.А. Левченко пишет: «Мощное биение городской жизни, ее стремительный ритм улиц, “товарищи, любящие – тысячами”, красные зори первых восстаний трудящихся и их первые победы, – вот намечающиеся мотивы нового искусства. И уже эти мотивы определяют новое восприятие жизни и новую форму этого искусства» [Левченко 2007: 19].

Город прошлого в пролетарской, как и в новокрестьянской поэзии, как правило, наделяется отрицательными коннотациями: это место угнетения и подавления рабочего человека, место разврата и разрушения личности. В пролетарской поэзии 1920-х годов такими негативными характеристиками наделяется пространство города эпохи НЭПа. Пример тому – стихотворение царичинского поэта П. Коростелева «Папиросник», напечатанное в 1923 году в журнале «Пламя». Пространство стихотворения – городская улица – обозначено с первых строк: «– Папирос кому, папирос! / На улице мальчик кричит» [Коростелев 1923: 7]. Все стихотворение – жанровая сценка с обилием достоверных художественных деталей (названия сортов папирос, детских игр). Стихотворение Коростелева перекликается с известной городской песней времен НЭПа «Купите папиросы» («Ночь туманна и дождлива, за окном темно...»), которая по популярности не отставала от «Кирпичиков» и «Бубличков» [см.: Запрещенные песни 2004]². О негативной семантике, которой авторы стихотворений, публиковавшихся в «Пламени», наделяют урбанистический топос, пишет В.Б. Смирнов, отмечая, что поэты-пролетарии «отвергают и порицают в городском пространстве все, что не связано с трудом, что относится к сфере буржуазной “красивой жизни”» [Смирнов 1996: 21]. Яркий пример тому – поэма С. Ленского «Этапы». Это историческое повествование в стихах, урбанистический топос интерпретируется в нем как пространство противостояния старого и нового мира. Город, в который попадет вчерашний крестьянин, оборачивается местом торжества НЭПа, враждебным пролетарию:

Театрится, ресторанится,
одевается НЭП в шелк...
<.....>
Город живет, кипит,
а нам многое, многое нужно. –
Как тут быть? [Ленский 1925: 93].

Спасительным прибежищем для героя стихотворения становится картина революционного митинга: слыша речи ораторов, он проникается верой в победу над торжествующим НЭПом:

Пусть НЭП корячится,
пыхтит автомобилями,
придет время – не спрячется,
ведь прежде ж его били мы... [Там же].

Системе урбанистических образов, наделенных негативным значением, противопоставит город как средоточие производственного пространства и город как место революционного праздника.

В стихотворениях пролетарских поэтов 1920-х годов продолжается и развивается тенденция, сформировавшаяся в системе поэзии Пролеткульта, когда «одну парадигму с “заводом” образует и “город”, воспринимаемый в поэзии Пролеткульта как сакральное культурогенное место» [Левченко 2007: 108]. В текстах царицынских поэтов, публиковавшихся на страницах журнала «Пламя», не столько завод вписан в пространство города, сколько, напротив, город – преддверие производственного пространства. Завод, цех – сакральный центр мира, движение по улицам и мостовым города – это направленное движение. Цель его обозначается сначала обобщенно, автор стихотворения «Утром» С. Ванина рисует почти космическую картину пробуждающегося города и мира:

Задвигается город утром,
звонко
мостовыми будет стучать.
Пойдут рабочие
спросонок
на зовы солнечного луча [Ванин 1923: 10].

Солярная символика получает в тексте дальнейшее развитие, дополняется образами зари, яркого шара солнца. В последующих строках стихотворения пространство города, картина пробуждения дня оказываются составляющей производственного топоса. О солнце сказано:

Луч его
цехи все зацелует,
чтоб завод смеялся
Октябрём [Там же].

Сама модель пространства города в соответствии с духом времени, жившим в произведениях как московских, так и провинциальных пролетарских поэтов, меняется. Заводы и фабрики, традиционно связанные с периферией урбанистического топоса, становятся его сакральным центром, в котором герой не только трудится, но в котором он, как демиург, творит новый мир и в котором живет, радуется, влюбляется.

Одна из характерных пространственных моделей в русской литературе первой половины 20-х годов связана с образом города как топоса революционного праздника. Она актуализирована в стихотворениях пролетарских поэтов Царицына со всей присущей ей атрибутикой. Этот тип пространства подробно изучен в специальной литературе [см.: Мазаев 1978; Чердовских 2013 и др.]. Показательны строки стихотворения С. Ленского «Октябрь»:

Сегодня ярче румянится заря,
ярче сполохи пылают.
Это в честь Красного Октября
багрянцами стяги витают.
В честь великого акта истории
сегодня гордость на лицах.
– Эй, сторонись! Не видишь что-ли,
что Октябрь наш бурлит на улицах?!
[Ленский 1923: 1]

В стихотворении Н. Золотухина «Гимн октябрю»³ использована традиционная символика, которая строится на антитезе унылого времени года поздней осени, когда происходит празднование годовщины революции, и праздничного, ликующего настроения героя стихотворения – торжествующего победу над старым миром пролетария:

Ну, и пусть города
ветер косматый полощет,
сегодня знамена труда
украсят шумящие площади.

Город в стихотворении пролетарского поэта Царицына Н. Сказина «О грядущем» представляет собой утопическую картину будущего, в котором дома – «диковина», новости узнают из «радио-газет», а сам город – «сад густой», куда «парень-пахарь», окончив рабочий день, летит на неназванном, но подразумеваемом летательном аппарате – нечто с пропеллерами.

Таким образом, урбанистический топос в пролетарской поэзии Царицына воссоздается в различных ипостасях: как негативное пространство нэпмановского города, как преддверие производственного пространства, как пространство революционного праздника, как пространство лучезарного будущего, в котором образ города моделируется по законам литературной утопии.

Примечания

¹ Первоначально ассоциация носила название ЦОВАПП – «Царицынское отделение Всероссийской ассоциации пролетарских писателей». Об истории ее организации подробно говорится в статье, опубликованной без подписи в № 6 журнала «Пламя» за 1923 год под названием «История ЦОВАППа за два года».

² Более подробно эта параллель рассмотрена в работе Е.Р. Якименко [см.: Якименко 2017].

³ В тексте именно так – со строчной буквы.

Литература

- Агеева Т.Г. Русский Чикаго, он же Царицын // Наш горожанин. – 2007. – 1–7 ноября.
- Бабкин В.С. Мотивы и образы власти в книжных сборниках П. Орешина, Л. Гуmileвского и А. Винокурова // Известия Саратовского университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2011. – Т. II. Вып. 4. – С. 70–75.
- Ванин С. Утром // Пламя. – 1923. – № 8. – С. 10.
- Гольденберг А.Х., Бирючева Е.С. Жизнь и литературная судьба И.Д. Сазанова. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2014.
- Запрещенные песни. Песенник / сост. А.И. Железный, Л.П. Шемета, А.Т. Шершун. 2-е изд. – М.: Современная музыка, 2004.
- Золотухин Н. Годовой опыт (Литературная студия «Пламя» за 1924 год) // Пламя. – 1925. – № 1. – С. 16.
- Коростелев П. Папиросник // Пламя. – 1923. – № 1. – С. 7.
- Левченко М.А. Индустриальная свирель: Поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг. – СПб.: СПГУТД, 2007.
- Ленский С. Этапы // Пламя. – 1925. – № 5. – С. 93.
- Ленский С. Октябрь // Пламя. – 1923. – № 3. – С. 1.
- Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление: Опыт историко-теоретического исследования. – М.: Наука, 1978.
- Рябцева Н.Е., Тропкина Н.Е. Царицынский текст в творчестве русских поэтов первой трети XX века // Язык и культура юга России: аспекты толерантного взаимодействия. Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции. – Волгоград: Научное изд-во ВГСПУ «Перемена», 2015. – С. 121–129.
- Смирнов В.Б. По следам времени. Из истории писательской организации Царицына-Волгограда. – Волгоград: Комитет по печати, 1996.
- Тропкина Н.Е. Тема революции в пролетарской поэзии Царицына // Нижнее Поволжье и Волго-Донское междуречье на перекрестке цивилизаций, культур, исторических альтернатив и природных ландшафтов: сб. науч. тр. – Волгоград: ООО «Бланк», 2018. С. 175–180.
- Тропкина Н.Е., Якименко Е.Р. Производственное пространство в пролетарской поэзии Царицына // «Гений места» в русском искусстве XX века: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 135-летию И.И. Машкова. – Волгоград: Изд-во «Панорама», 2016. – С. 252–259.
- Филиппова А.П. Царицын накануне и во время Первой мировой войны // Царицын. Сталинград. Волгоград. Вехи истории: альманах – Волгоград: ФГБУК «Государственный историко-мемориальный музей-заповедник «Сталинградская битва», 2014. – С. 14–23.
- Чердовских Т.В. Этнокультурные традиции в коммуникативном пространстве городского праздника // Городская культура и город в культуре: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Самара: Самарская государственная академия культуры и искусств, 2013. – С. 293–298.

Якименко Е.Р. Пролетарская поэзия Царицына 1920-х годов: истоки и образный строй: дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2017.

**ОБРАЗЫ СТАЛИНГРАДА – ВОЛГОГРАДА
В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ 1940–1960-х гг.
(НА МАТЕРИАЛАХ ВОЛГОГРАДСКОГО МУЗЕЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМ. И.И. МАШКОВА)**

О.П. Малкова

Россия, Волгоград

Рассматриваются проблемы художественного восприятия и репрезентации географического и культурного пространства Сталинграда – Волгограда, вопросы взаимодействия архитектурного и художественного текстов города, специфика Волгоградского союза художников.

Ключевые слова: *художественное освоение городской среды, гений места, советская архитектура и изобразительное искусство 1940–1960-х гг., Волгоградский союз художников.*

The article deals with the problems of artistic perception and representation of the geographical and cultural space of Stalingrad-Volgograd, the interaction of architectural and artistic texts of the city, the specificity of the Volgograd Union of Artists.

Keywords: *artistic mastery of the urban environment, the genius of the place, Soviet architecture and visual art of the 1940-1960s, Volgograd Union of Artists.*

Значительное количество работ, посвященных облику Сталинграда и Волгограда в фондах музея, позволяет сделать вывод о большой значимости этой темы для нескольких поколений волгоградских художников. Увеличение количества в последние годы комплексных научных исследований¹, творческих инициатив и проектов, посвященных антропологическим аспектам истории Волгограда, свидетельствует об осознании затрудненности диалога сообщества и города. Актуальным сегодня видится рассмотрение проблем художественного восприятия и репрезентации географического и культурного пространства нашего города. Пространственные образы, в том числе и города, – сфера научных интересов теоретиков архитектуры, которые уделяют внимание изучению восприятия пространственных форм (К. Линч, Р. Арнхейм, И. Араухо, В.К. Моор, В.М. Розин). Исследованию ценностных и образно-смысловых аспектов архитектуры Сталинграда посвящены труды последних лет историков архитектуры

Ю. Косенковой, П. Олейникова, Ю. Янушкиной. Творчество многих волгоградских художников достаточно хорошо изучено, музей неоднократно реализовывал проекты, затрагивающие региональные аспекты и вопросы взаимоотношений гения и места, однако как самостоятельный объект исследования корпус памятников, посвященных Сталинграду–Волгограду, не рассматривался. Сегодня в рамках проекта «Первая улица Мира» мы впервые рассматриваем художественные произведения, посвященные нашему городу, в контексте урбанистических, культурных, исторических, социальных процессов. Безусловно, анализируя музейную коллекцию, мы видим далеко не все полотно художественной жизни. Тем не менее такой анализ может приблизить нас к пониманию взаимоотношений творческого сообщества и городской среды.

На сегодняшний день в фондах ВМИИ выявлено более 200 произведений пейзажного, исторического, бытового жанров, запечатлевших образы нашего города. Первая по времени создания работа относится в 1918 г., последняя – к 2010 г. Они принадлежат 35 художникам разных поколений и дают в своей совокупности своеобразный портрет города. Для нас важно определить степень участия художников в формировании образа города, выявить преобладающие мотивы и сюжеты, выбор локусов; в равной степени важно и то, что было оставлено без внимания. В чем виделась творцам уникальность места; какие особенности территории эстетизировались? Какова степень устойчивости, долговечность найденных образов, частота обращения к ним? Каков спектр интонаций, образный диапазон художественных высказываний о нашем городе? Каково воздействие города на художественные процессы? Сегодня мы получили лишь первые наблюдения, за которыми должна последовать большая аналитическая и обобщающая работа.

Большинство авторов – наши земляки, связавшие с нашим городом свою жизнь. Они родились в Царицыне, учились в Сталинградском художественном училище. Многие из них были фронтовиками, а после войны, пройдя школу в высших учебных художественных заведениях, вернулись в Сталинград, принимали участие в формировании Волгоградского союза художников. Среди них И. Бирюков, А. Николаев, П. Гречкин, А. Легенченко, Н. Черникова, А. Червоненко, С. Щербаков, Б. Осиков, В. Стригин, С. Зиман. Для многих из них тема города была важнейшей на протяжении всего творческого пути (П. Гречкин, Б. Осиков, В. Лосев). Выпускники сталинградского художественного техникума К. Финогенов и В. Орлова стали известны как московские художники, Л. Гагарина жила и работала в Ленинграде, однако они сохраняли связи с родным городом.

В 1950-е гг. Союз пополнился молодыми художниками, большинство из которых получили образование в крупных художественных вузах: Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухоминой, Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Московском художественном институте им. В.И. Сурикова, Московском высшем художественно-промышленном училище, Тбилисской академии художеств, Харьковском художественном институте. Немаловажной причиной для этого решения была возможность участвовать в масштабных процессах рождения нового города. Среди приехавших художников были М. Пышта, Л. Голуб, Н. Пирогова, А. Прокопенко, М. и Н. Павловские и др. На рубеже 1950–1960-х гг. в городе сложился неординарный по составу творческий коллектив живописцев, скульпторов, монументалистов, графиков, которыми и был создан фактически весь арсенал художественных формул Сталинграда.

Определяющим историческим событием в формировании художественной антологии города является Сталинградская битва. Особую ценность представляют художественные документы, созданные непосредственно во время Сталинградского сражения. Сегодня они вызывают большой интерес у историков, социологов. В собрании ВМИИ есть этюды и рисунки, сделанные Н.Е. Черниковой («Вид на горящий город», 1942 г.). Панорамы пылающего города, написанные художницей с левого берега Волги в августе 1942 г., послужили основой для ее же многократных более поздних повторений, а также для работ иных художников, которые не были свидетелями битвы (Ф. Суханов «Сталинград в огне», 1960 г.; С. Щербаков «Сталинград. 1942», 1952 г.). Это трагические образы всеохватной катастрофы, где среди остовов зданий и непроглядного дыма не может быть ничего живого. Даже небольшие работы передают грандиозный масштаб и стремительность происходящих разрушений. Скорбная тема транслируется и в пейзажах суровых руин, вблизи которых даже трава не растет, – этот устойчивый мотив сохраняется в творчестве волгоградских художников в течение последующих десятилетий (В. Лосев «Городской пейзаж с башней», 1950-е гг.).

Скромные зарисовки, сделанные сразу после окончания битвы, сегодня также вызывают горячий интерес своей непредвзятостью, подлинностью как у исследователей, так и у широкой аудитории². Пейзаж разрушения – второй тематический блок работ, складывающийся в Сталинграде. Один из ведущих советских графиков Е.А. Кибрик был направлен сюда Комитетом по делам искусства. Его серия рисунков «Сталинград. Сентябрь 1943 г.» должна была послужить материалом для масштабной тематической кар-

тины. Художники-сталинградцы, вернувшиеся в родной город, говорят о Сталинграде как о живом и страдающем существе: «израненный», «изувеченный». Рисунки П. Гречкина, А. Легенченко, Г. Печенникова, А. Быкова, как и их тексты, наполнены состраданием: «сердце сжалось от боли» [Художники-сталинградцы о Сталинграде 1957: 13]. «Гибель этих зданий воспринималась как гибель близкого человека», – пишет Н.Е. Черникова [Кисть, не дрогнувшая под взрывами... 2002]. Для нас важна в этих работах степень искренности, сопричастности к судьбе города – наибольшая за все рассматриваемое нами время – определившая облик искусства в отсутствие еще не сложившихся канонов. Множество карандашных рисунков было сделано Н.Е. Черниковой, начиная с лета 1943 г., в ежедневных экспедициях в центр города. Заботливо-точно они фиксируют облик изуродованных домов (Н. Черникова «Мединститут», 1944 г.). Они выполнены с установкой на максимальную верность натуре, но сам характер штриха, светотеневых контрастов говорит о большом эмоциональном напряжении. Новый смысловой оттенок, появляющийся уже в 1943 г. в графике Н. Черниковой и Е. Кибрика, – зарождение жизни на руинах (Е. Кибрик «Город оживает. Сентябрь 1943 г.»). Редкие непропорционально маленькие фигурки людей, занятых расчисткой руин и строительством, снуют среди развалин. Так возникает третий важнейший образ – город, который принял решение жить. Он также имел долгую историю (М. Пышта «Весна в Сталинграде», 1960 г.) и прошел через творчество большинства наших художников. Вероятно, сам темп возрождения и его размах поражали художников. При создании образа города – гигантской стройки, как и в момент битвы, собственно художественные поиски (вопросы композиции, тона, линейных ритмов и т. д.) отступали на второй план, «обесценивались». В своей установке на документальность эти работы сегодня представляют интерес и как исторические свидетельства, давая представление об уголках города, не дошедших до наших дней, как, например, памятник Сталину у музея обороны (П. Гречкин «Улица Коммунистическая», 1949 г.). Свои многочисленные рисунки, выполненные в 1944–1953 гг., П. Гречкин объединил в серию «Возрождение Сталинграда». Акцент в этой группе работ делается на кипучей деятельности человека. Г. Печенников писал, что в своих зарисовках он стремился передать, «как быстро восстанавливается город, как росли кварталы за кварталами, как выстраивались они в прямые широкие улицы» [Художники-сталинградцы о Сталинграде 1957: 45]. Художники говорили о невозможности запечатлеть гигантский размах работ, успеть за их скоростью. «Я намеренно взял большой кусок ватмана, чтобы иметь возможность ясней показать всю грандиозность труда сталинградских строителей» [Там же: 38]. Чаще всего работы выполнены в тех-

нике быстрого, но очень бережного по отношению к деталям карандашного рисунка (К. Финогенов «Сталинград отстояли – отстроим!», 1943 г.; А. Быков «Сталинград. ул. Ленина, дом № 1», 1944 г.). Нам кажется, что этот пласт работ, демонстрирующих высокую эмоциональность, вовлеченность в жизнь города, сегодня имеет особую ценность. Он запечатлел наш город поражающим воображение, стремительные перемены его облика и есть здесь основной источник энергии произведений. Жизнь здесь решительно опережает искусство.

Особенно желанными в духовной атмосфере послевоенных лет были мотивы мирной жизни, отдыха, праздника. В интонациях художников появляются гедонистические ноты, любование, стремление к мягкости, завершенности форм, развернутой повествовательности (П. Гречкин «У театра музкомедии», 1958 г.). Эти работы бережно воссоздают дорогие приметы нормальной мирной жизни, устроенности: появление рядом с окопами общественного транспорта, первых памятников, высоких домов (А. Быков «Площадь чекистов», 1947 г.). Сама «жизнь после войны казалась праздником», – писал о том времени К. Симонов [Симонов 1967: 124]. Эмоционально приподнятые произведения формируют еще один внятно различимый образ города – территории праздника. Это пространство небудничное. Подобные дворцу или храму здания ассоциируются в массовом сознании с благополучием и счастьем. Здесь гуляет нарядная улыбчивая толпа, трепещут флажки, вспыхивает множество вечерних огней (Н. Терентьев «Набережная», 1961 г.; Н. Черникова, А. Червоненко «Салют», 1960 г.). Идея торжества, триумфа форсируется, чему способствуют высокая точка зрения, декоративная трактовка цветowych и световых эффектов (Н. Пирогова «Салют», 1970 г.). Не случайно в обсуждении концепции будущего города сразу же по окончании битвы звучали идеи создания идеального города, города счастья, архитектурные образы отмечены повышенной эмоциональностью, оптимизмом. Город понимался как памятник, запечатлевающий величие эпохи, победу, транслирующий эти идеи в вечности [Косенкова 2009: 104].

Уже в пейзажах 1940-х гг. запечатлено появление новых архитектурных ансамблей. Как известно, восстановлению города придавалось особое значение: он должен был символизировать победу жизни над смертью. К работе по проектированию и строительству Сталинграда привлекались ведущие мастера советской архитектуры (И.В. Жолтовский, К.С. Алабян, В.Н. Симбирцев, Л.М. Поляков, А.В. Щусев и др.). Основные принципы, определившие архитектурный облик нашего города, – комплексность, грандиозность масштабов, активное использование исторических прообразов. Именно в нашем городе были в значительной мере реализованы представления об идеальном советском городе.

Торжественность, патетическая приподнятость образов центрального архитектурного ансамбля (но далеко не все его составляющие) нашли отражение в многочисленных живописных и графических работах (Ф.И. Суханов «Площадь Павших борцов», 1972 г.; А.П. Червоненко «Дом профсоюзов», 1966 г.). Любованию здесь сопутствует и некоторая отстраненность позиции художника. Возникает еще один взгляд на город как на величественный архитектурный ансамбль. Этим произведениям свойственны эпические интонации, добротность, монументальность. Их образный строй придерживается векторов, присущих самой архитектуре, и также обращает к строгой красоте, идеям сверхчеловеческого величия, триумфа, вечно-го, утверждая идею особой миссии города.

Любимейшим у художников оставался планетарий, открытый в 1954 г. В музейной коллекции находится восемь его «портретов». Думается, это не случайно. Архитектурное произведение В. Симбирцева и М. Хомутова, опирающееся на храмовые прообразы, представляет собой внятную формулу надежного мироустройства, диалога с сакральным. Благодаря своей узнаваемости планетарий быстро стал «визитной карточкой» города, а его образ «канонизирован». Со временем, по мере выхолащивания изначальных смыслов, происходило «окаменение» формулировок: произведения 1990–2000-х гг. следуют по проторенному маршруту и не открывают новых ракурсов и смыслов, не свидетельствуют о своем времени, но приобретают ностальгический оттенок.

Выбор живописцами и графиками архитектурных объектов для «портретирования» весьма ограничен. Они редко выходят за пределы центра города; чаще всего они запечатлевают набережную с пропилеями, фонтан «Искусство», ресторан «Маяк», площадь Павших борцов, Аллею героев, драмтеатр, вокзал, Дом профсоюзов. Необходимо отметить, что художники долгое время не проявляли интереса к царицынским довоенным постройкам. Аналогичную ситуацию мы видим в архитектуре 1940–1950-х, где круг стилистических источников не включал исторические стили и эклектику, расценивая их как упадочнические. Не «видят» их чаще всего и пейзажисты (редкий пример – картина «Кинотеатр “Гвардеец”» А. Михайлова, 1983 г.).

Живописцы 1960-х гг. делают весьма скромный шаг от документализма к собственно колористическим и фактурным задачам, допускают чуть большую степень обобщения, обращают внимание на состояние среды (Ф. Суханов «Железная дорога. Зима. Станция Сталинград-1», 1958 г.). Город в их работах наполнен жизнью, суетой прохожих и транспорта, движением подрастающих деревьев. При этом главными героями работ остаются строгие и значительные здания, «ставя на место» человека (А. Бородин

«Весна в городе», 1963 г.). Графики 1960-х в линогравюре сделали шаг к лаконичным собирательным образам города (Н. Пирогова «Центральная набережная», 1963 г.; Л. Голуб «Берег Волги. Волгоград» 1963; П. Гречкин «Площадь Павших борцов», 1963 г.). Они вели работу, которую сегодня обозначили бы как поиски бренда. Своеобразный синтез символов города создает скульптор С. Зиман. Его напольная ваза «Волгоград строится», украшенная росписью, включает узнаваемые, хорошо читаемые силуэты пропилеев, планетария, памятника Хользунову, эстакады Волжской ГЭС, нереализованного Дома Советов. Объединяющую роль здесь играет мотив водных потоков Волги – стремительно несущихся, вспарываемых парусниками, с парящими чайками. Форма вазы, словно ввинчивающейся ввысь, асимметрия силуэта несут идею свободного и энергичного развития, роста. В нашей коллекции это единственный пример попытки создания синтетического образа города в совокупности природных и архитектурных особенностей.

Как воспринимали художники природные условия города? Прежде всего, это город на Волге и город в степи. Г. Печенников пишет: «...нигде мне не доводилось видеть такого обилия солнца, ощущать такой простор, как в Сталинграде. Вероятно, это потому, что с одной стороны города начинаются необъятные степные просторы, а с другой стороны открывается величавая гладь Волги. Солнечный свет как бы раздвигает здания, и городские улицы никогда не кажутся мрачными» [Художники-сталинградцы о Сталинграде 1957: 46]. Волга – отражающая небо, с косами, островами – мыслилась и архитекторами как значимая составляющая образа города. Водная гладь видна в просветах между домами, она смыкается с небом. Многие панорамы города написаны с середины реки или с другого берега (Н. Пирогова «Волга», 1962 г.). Река в произведениях художников живет бурной жизнью, вскипают пенные волны, снуют катера и баржи (Ф. Суханов «Волга», 1959 г.; А.П. Легенченко «Волгоградский причал», 1980 г.). Волга здесь является концентрированной метафорой самой жизни.

Специфика места определила ряд художественных особенностей волгоградских пейзажей. Им присущи широта пространственных ритмов, преобладание горизонтальных форматов, обилие неба, преобладание серо-голубой гаммы. Часто художники выбирают очень высокую точку зрения, «с высоты птичьего полета» (Ф. Суханов «Сталинград», 1982 г.). Наш город виделся им открытым небу, способным к росту. Неслучайно возникает мотив полета, привольного парения (Н. Пирогова «Планетарий», 1982 г.). Панорамный охват усиливает монументализацию образа города, активизируя ноту сверхличной судьбы. Образ человека, живущего в послевоенном городе, – это образ личности, постоянно пребывающей в со-

стоянии безграничного духовного воспарения, размышлениях о величии эпохи [Косенкова 2009: 105].

Действительно, среди рассмотренных работ лишь малая часть может быть отнесена к персональным высказываниям, строящимся на чисто личном переживании. Как мы видим, большая часть работ запечатлевает образы публичных пространств (площади, общественные здания, мемориалы), несущих коллективное послание. Мы редко встречаем в живописи и графике отражение частных городских историй. Окраины, рабочие поселки, дворы, как и царцынские постройки, не вошедшие в символический текст о победе над войной и уверенном движении в светлое будущее, – большая редкость в наших пейзажах. Среди авторов, сумевших создать свои персональные образы города и отдававших им предпочтение, – Борис Осиков, Виктор Лосев, Василий Стригин.

Вероятно, малочисленность неканонических художественных стратегий освоения города связана со сложностью самоопределения, поиска собственной художественной интонации в нашей культурной ситуации. Она определялась, прежде всего, большой концентрацией в жизни города событий исторического масштаба, что создавало ощущение незначительности персональных мнений. Тем самым город подталкивал художника к определенному типу высказываний, которые быстро сложились в устойчивые формулы. Безусловно, нельзя забывать об общей установке на унификацию, свойственную советской культуре, совершившей стремительный откат от послевоенного свободомыслия уже к 1947 г. Нельзя не учитывать, что город и его художественная жизнь находились под пристальным вниманием государства, со временем был запущен механизм формирования цензуры и самоцензуры внутри Союза художников. Кроме того, сам архитектурный облик города воплощал вполне определенный круг идей (величие подвига, память, движение в светлое будущее, величие власти). Он обрел статус памятника эпохи и формировался в первую очередь как идеальная модель советского мироустройства в виде города-монумента, а затем уже как места для жизни [Янушкина 2014]. Историки архитектуры говорят об идее сформировать новый тип города – «города-героя». Другим важным обстоятельством, повлиявшим на создание архитектурного облика Сталинграда, стало то, что он был назван именем вождя [Птичникова 2010: 240]. Послевоенный город, где превалировали сакральные пространства, оказался ориентированным на ритуальность поведения [Косенкова 2009: 46]. Парадные проспекты и магистрали предназначались для демонстраций и триумфальных шествий, площади – для митингов [Птичникова 2010: 250]. Суженный интонационно-образный диапазон художественных высказываний вполне соответствует качествам архитектурной сре-

ды, не предполагающей разнообразия сценариев проживания жизни. Авторы, пишущие Волгоград, проявляют удивительное единодушие, транслируя базовые ценности культурного ядра города.

Пространств частной жизни, подлежащих присвоению (причем исключительно позитивного), в художественной антологии города оказалось не так много, среди них – улица Советская, где было много мастерских (Н. Пирогова «Сталинград. Огни», 1963 г.; Н. Черникова «Улица Советская»; Б. Осиков «Улица Советская», 1958 г.). В противоположность ранее рассмотренным работам, здесь акцент делается на камерном масштабе, ощущении уюта, обжитости, чему способствуют интимизация средств, обращение к изящным, тонким формам, свобода письма. Лирической наполненности способствует сложность решения колористических задач (П. Гречкин «Улица Мира», 1968 г.). Художники видят наш город прекрасным во влажную погоду – умытым после дождя, закутанным в туман, засыпанным снегом (Н. Черникова «Зима в Волгограде», 1970 г.; В. Стригин «Ул. Советская. Идет метель», 1970 г.). В этом пласте работ мы встречаем редкие для нашего искусства мотивы: городские окраины (А. Червоненко «Спартановка. Первый снег». 1982 г.; Г. Зотов «Платформа лесобазы»; В. Тихонов «Заканалье»), тихие дворики (В. Горский «Дворик. Тополя», 1984 г.), старый Царицын (А. Червоненко «Старый Царицын», 1960-е гг.; Н. Пирогова «Старая улица Волгодонская», 1986 г.). В этих работах мы видим будничное, обыденное пространство (В. Лосев «Осенний дождь») и большее разнообразие художественных решений. Здесь впервые появляется тактильно близкий план (А. Червоненко «Старый Царицын», 1970-е гг.). Здесь мы видим даже намек на иронию (В. Горский «На выставке», 1979 г.), столь редкую среди серьезных, патетических высказываний. Художники, находясь на территории частного, острее видят характерные приметы места: перепады высоты рельефа, овраги (В. Стригин «Сталинград южный», 1960 г.), чугунные ограды, многочисленные опоры ЛЭП, пирамидальные тополя, узловатые опиленные деревья (Н. Терентьев «Заводское утро», 1960 г.).

Рассматривая проблемы художественного восприятия и репрезентации географического и культурного пространства нашего города, мы можем сделать некоторые предварительные выводы. Основные образные смыслы города были сформированы в 1940–1960-е гг., они успели сложиться в канон. Далее их прирост не происходил, работы 1970–1980-х гг. основывались на уже существующих прототипах. С прекращением бурной динамики создания города иссякли и поиски его красоты. Начиная с 1980-х гг. констатируется угасание художественного интереса к теме города. Так остались незафиксированными приметы перестроечной и постперестроечной

поры. Видимо, изменение облика города должно было вызвать отход от канонов, перемену точки зрения, интонаций, приемов, чего не произошло.

Рассмотрение произведений неизбежно приводит нас к вопросам определения специфики волгоградского искусства, которое оказалось тесно взаимосвязано с городом. Традиция, определившая облик Волгоградского союза художников, – спокойная, сдержанная объективность, при относительной однородности – сегодня может выглядеть как робость, консервативность. Наши художники редко прибегают к созданию сложных многослойных художественных текстов. В то время, когда в стране происходил постепенный демонтаж системы соцреализма, в нашем городе сохранялась иллюзия ее целостности. Во многом это объясняется сохранностью смыслов, на которые она опиралась, инерцией созидательных процессов.

История здесь шагала своими большими шагами, не давая прочувствовать прелесть персональных мифов, потому понимание этого пространства как личного, сокровенного – большая редкость. Векторы движений в этих направлениях были обозначены, но не получили развития. В отношениях «гений и место» в нашем случае «магия города», сила его характера, вероятно, возобладала над возможностями отдельной человеческой творческой личности. Возможность развития художники видели в реализации изначально заложенного проекта: город славы, героического труда, город-мемориал, город, «немеркнувший в веках символ героизма и мужества, самоотверженности и патриотизма советских людей» [Сталинград 1956], знаменосец шествия в коммунизм. С утратой этой исторической перспективы обнаружилась острая нехватка иных версий развития. Художественные произведения, создававшиеся в русле сложившегося канона, остались точно вписанными в свое время, говоря очень мало о творцах, о людях. Сегодня же, в период «антропологического поворота», эти работы, как и сами их архитектурные прообразы, часто оказываются в «слепом пятне» как исследователей, так и общества.

Какие духовные ценности транслирует этот пласт искусства? Город, который выстоял и возродился, стал произведением и владел безраздельно душами. Город и был главным произведением – искусство отступало перед жизнью, что делало маловажными живописные, стилистические изыскания. Поскольку это был путь, губительный для искусства, художникам, стремящимся сохранить живописно-пластические приоритеты, приходилось абстрагироваться от феномена города (С. Урмаев, С. Щербаков, П. Зверховский, В. Батраков).

Рассмотрение избранного круга произведений представляет интерес не только с точки зрения региональной истории искусства, но и культурологии, урбанистики, социологии. Сегодня Волгоград, как и многие соц-

реалистические города, пытается заново осознать себя. Изобразительное искусство способно помочь разобраться в характере духовного освоения города и нащупать новые точки роста.

Примечания

¹ Рыблова М.А., Кричко Е.Ф., Хлынина Т.П., Архипова Е.В., Курила И.И., Назарова М.П. Детство и война: культура повседневности, механизмы адаптации и практики выживания детей в условиях Отечественной войны (на материалах Сталинградской битвы). Волгоград, 2015; Проект «Вы не видели Лосева?», 2014; проект «Белое платье» музея Водоканала, 2018; выставка «Неизвестный Сталинград. Люди и город», Волгоградская детская художественная галерея, 2013 и др.

² Межмузейный выставочный проект «Сталинградская хроника». ВМИИ, 2017.

Литература

Араухо И. Архитектурная композиция. – М.: Высшая школа, 1982.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974.

Заборова Е.Н. Социологический анализ городского социального пространства: автореф. дис. ... д-ра социологических наук. – Екатеринбург, 1997.

Ишкова Л.Л. Сталинградские художники накануне и в годы Великой Отечественной войны и Сталинградской битвы (по материалам архивных документов и воспоминаний художников) // Сталинградская битва в контексте мировой художественной культуры. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 60-летию Победы в Сталинградской битве. – Волгоград, 2002.

Кисть, не дрогнувшая под взрывами... // Интер. 2002. 29 июля.

Когал Л.Б., Локтев В.И. Некоторые социологические аспекты моделирования городов // Вопросы философии. – 1964. – № 9. – С. 24–29.

Косенкова Ю.Л. Советский город 1940-х – первой половины 1950-х гг.: От творческих поисков к практике строительства. – М.: Книжный дом «Бибриком», 2009.

Линч К. Образ города. – М.: Стройиздат, 1982.

Моор В.К. Архитектурное пространство как центральная категория профессионального мышления: автореф. дис. ... канд. архитектуры. – М., 1983.

Олейников П.П. Архитектурное наследие Сталинграда. – Волгоград: Издатель, 2012.

Птичникова Г.А. Особенности архитектуры послевоенного периода в Сталинграде // Архитектура сталинского времени: Опыт исторического осмысления. Сост. и отв. ред. Ю.В. Косенкова. – М.: КомКнига, 2010. – С. 237–251.

Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек понимает мир. – М.: Эдиториал УРСС, 2006.

Симонов К.М. Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. – М.: Худож. лит., 1967.

Сталинград. – М.: Изогиз, 1956.

Художники-сталинградцы о Сталинграде. – М.: Сов. художник, 1957.

Янушкина Ю.В. Архитектура Сталинграда 1925–1961 гг. Образ города в культуре и его воплощение [Электронный ресурс]: учебное пособие. – Волгоград: ВолгГАСУ, 2014.

**«ОТСТ(Р)ОИМ ТЕБЯ, СТАЛИНГРАД!»:
ПЬЕСЫ МЕСТНЫХ АВТОРОВ
О ПОСЛЕВОЕННОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ В ГОРОДЕ-ГЕРОЕ**

И.В. Преображенская

Россия, Волгоград

Рассматривается театральная культурная жизнь Сталинграда в послевоенные годы, анализируется развитие драматического и музыкального театра, отражение в театральном репертуаре темы восстановления города после войны.

Ключевые слова: *драматургия, театр, кино, музыкальный театр.*

The article deals with the theatrical cultural life of Stalingrad in the postwar years, analyzes the development of drama and musical theater, reflected in the theatrical repertoire of the theme of the restoration of the city after the war.

Keywords: *drama, theatre, cinema, musical theatre.*

Едва закончилась великая битва, как в Сталинграде начались работы по восстановлению города, возвеличиванию его героики, утверждению его новой геральдики. Группы московских, ленинградских и тбилисских кинематографистов в период с марта 1943-го по апрель 1949 года снимают 5 полноформатных художественных фильмов. Режиссеры Ю. Райзман, А. Столпер, М. Чиатурели, Ф. Эрмлер, В. Петров активно используют руинированную натуру, возможность производить жесткие пиротехнические эффекты, большую продолжительность солнечного дня и активную «массовку». В феврале – марте 1943 года в город приезжает целая группа выдающихся советских художников, среди них – Е. Кибрик, П. Васильев, Д. Мочальский, В. Орлова, К. Финогенов и др., которые фиксируют «невиданные доселе» развалины города, создают многочисленные портреты воинов, реконструируют военные события. С июня 1943 года студенческие отряды столичных театральных вузов работают с самодеятельными коллективами. Газета «Сталинградская правда» фиксирует проведение многочисленных конкурсов, смотров, индивидуальных и массовых соревнований (танцевальные и вокальные номера, чтецкие программы, игра на музыкальных инструментах и т. д.), в которых занято, кажется, все население – от учащихся школ до ветеранов битвы за Красный Царицын. Фабрики и заводы ведут «Летописи» восстановительных работ. Активно работают мобильные бригады филармонии с выездными концертами гастролей разного ранга.

Из четырех довоенных театров в первую очередь возвращается из эвакуации в Сызрань Сталинградский драматический театр им. М. Горько-

го. Театр юного зрителя в полном составе остается в Казани. Театр кукол с 1944 года ведет полулегальное существование без своего помещения и зафиксированной отчетности. Сталинградский театр музыкальной комедии возвращается через Казань, Омск, Астрахань и Камышин и только с августа 1945 года начинает свою работу в Тракторозаводском районе. Все внимание и надежды областных властей сосредоточены на драме. Это наиболее четко регулируемая и управляемая идеологическая площадка, которая не требует больших вложений, в отличие от музыкального театра с его громоздкими компонентами в виде оркестра, хора, балета, и при этом гарантирует максимально современный драматургический материал. В Бекетовке срочно готовят помещение клуба Сталгрэс, где до ноября 1945 года будут работать и жить сотрудники оставшейся части довоенной труппы и молодые выпускники столичных театральных вузов, в основном театрального училища им. М. Щепкина при Малом академическом театре. В октябре 1943 года драмтеатр открывает новый сезон. Сезон открыла новая, только что написанная драматургом Н. Погодиным пьеса «Лодочница». Хотя эта пьеса первой зафиксировала «по горячим следам» народную историю начала битвы, имела недолгую и несчастливую сценическую историю, поскольку сразу попала под разоблачительное Постановление ЦК ВКП(б). Спектакль был снят с репертуарной афиши. Режиссера-постановщика Л. Фатина сменил режиссер С. Майоров, который к первой годовщине Сталинградской битвы поставил легендарный спектакль «Сталинградцы» драматурга-воина Ю. Чепурина. На протяжении 1940-х годов Юлий Павлович Чепурин напишет еще две пьесы. «Сталинградцы» (1944), «На последних рубежах» (1947) и «Близкое» (1950) составят трилогию. Именно Чепурин станет первым «местным автором» для сталинградских театров послевоенного времени. «Близкое», в окончательном сценическом варианте «Совесть», повествует о послевоенной жизни Сталинградского тракторного завода. Точнее – о морально-этических проблемах в понимании рабочей чести и совести: как мог молодой рабочий-сталинградец допустить на своем участке технический брак. Сценография Ф.П. Новикова изобилует многочисленными краеведческими подробностями: дотошно восстановлены кабинет директора, из окон которого виднеются светлые корпуса цехов и жилых домов тракторозаводцев, парк отдыха и панорама меняющегося Сталинграда – очень часто используемый элемент декорации в спектаклях 1940–1950-х годов. Грандиозные народные сцены, специально прописанные постановщиком Шишигиным, придавали спектаклю эпическое звучание. Спектакль «Совесть» был удостоен Сталинской премии 3-й степени – это единственная государственная награда за всю историю существования сталинградских театров. Важно отметить, что все эти полноформатные спектакли были поставлены на не-

большой сцене театра, ныне известного как здание театра музыкальной комедии. Осенью 1945 года в это первое, специально отстроенное в центре сооружение и переехал из Бекетовки театр им. Горького. К этому времени в арсенале советской драматургии появились пьеса Б. Полевого «Неугасимое пламя» – о восстановлении Сталинградского тракторного завода, пьеса А. Авдеенко «Солнце, которое не заходит» – о восстановлении завода «Красный Октябрь», комедии С. Кирсанова и Г. Мдивани «Дом сержанта Орлова» – о строительстве города. В ноябре 1945-го очередной сезон Драмтеатра им. М. Горького открылся пьесой Н. Погодина под символическим названием «Сотворение мира». В этой пьесе нет конкретного имени города – великий город-победитель у великой реки. Действующие лица – военные люди, ставшие, как боги, творцами нового мира. Спектакль режиссера В. Иванова не удостоился даже обязательной рецензии в «Сталинградской правде», видимо, рассматривался всеми не более чем обязательный идеологический элемент афиши, некое действие, следующее после праздничного городского партсобрания.

Уже следующий спектакль, обращенный к теме строительства, обещал стать прорывом в советской драматургии. Настоящий «местный автор» – Александр Михайлович Шейнин, сталинградец с 1930-х годов, журналист, больше года тщательно изучал материал, знакомился с людьми, бывал на стройках, старался проникнуть в причину успехов и неудач. В 1948 году коллектив под руководством главного режиссера Валентина Алексевиича Иванова приступил к репетициям пьесы под названием «Дом Сталинграда». В. Иванов – приверженец русской классической драматургии. Он много и тщательно ставил А.Н. Островского и К.М. Симонова, смог возобновить работу молодежной студии при драмтеатре, искренне восхищался героизмом, страстным трудовым патриотизмом сталинградцев. Коммунист по убеждению, он был увлечен идеей «строительства личности» новых людей, которые закалились в горниле страшной битвы и были способны отстаивать свои идеалы в мирное время. Иванов увидел, что пьеса «правдиво и смело отражает именно сталинградскую быль, что она напоена дыханием жизни нашего города, что пафос стройки есть пафос продолжения борьбы» [Иванов 1948: 3].

В этой пьесе столяры и плотники, каменщики и чернорабочие не просто строят дом № 16, а продолжают битву за Сталинград. Вот что говорит старый коммунист Радонов: «Когда Царицын обороняли, со Сталиным обороняли, мир весь удивлялся тому, что здесь было. Когда Тракторный строили, где еще знали такие темпы... а в Отечественную войну? Город-то наш во всем мире знают, славой его клянутся. Так неужели теперь мы назад пойдем?» [ГАВО. Ф. 6065 Оп. 1. № 31]. В основе сюжета лежит борьба коллектива за сдачу в срок большого жилого дома в цен-

тре города. Главный герой – прораб строительного участка Шеремет. Со страстью и непримиримостью борца-коммуниста он резко выступает против своего начальника по строительству Звягина, руководящего работника Дмитриева. Обличает их воровство, приспособленчество, невнимание к нуждам простых людей. Упрекает своего бывшего боевого товарища Антонину Борисовну в том, что она, имея строительную специальность, живет, ничего не делая, за спиной своего мужа. Шейнин задолго до появления в советском театроведении понятия «производственная пьеса» показывает реальный конфликт на строительной площадке: это касается вопросов расходования материалов, сроков строительства. Шеремета, героя войны, поддерживают честные коммунисты Радонов, ответственный работник горсовета Макарова, энергичные неутомимые комсомолки. Через всю пьесу проходит один примечательный спор. Он касается обеспечения нормальных условий жизни для обычного человека, который трудится здесь и сейчас. Дмитриев, лицемер и коррупционер, говорит: «Мы... работаем на века. Год больше, год меньше. Какое это имеет значение». Примерно также мыслит и антагонист Звягин: «Незаметно пройдут годы... вместо зловещих развалин раскинется город, величественный как небо на утренней заре», «...им все равно, – отвечает Шеремет, – что еще тысячи живут в подвалах, за десятки километров от места работы. Сами они устроились хорошо!» А вот фрагмент разговора Шеремета с Валею о необходимости как можно скорее построить Дом: «...Ну, можно отказаться, перенести на осень... Казалось бы, что тут особенного? А не могу. Такое ощущение словно отстаешь». В битве заострены родовые черты антагонистов: с одной стороны – Звягин, о котором известно, что задолго до бомбежки 1942 года он уехал в тыл, а после войны занимается не столько возведением города, сколько строительством собственного особняка. А с другой – Шеремет, участник Сталинградской битвы: «Наш человек другого заслуживает. Разве он жаловался, когда горел его дом? Дети мертвыми падали на мостовую. Разве он не вернулся сюда на пепелище?... есть у меня здесь рабочий-столяр. Он потерял на войне ногу. Мы лежали с ним в садике, где теперь цирк. А немецкие танки прорвались с вокзала... Он тащил меня раненого по улице Ленина до самой реки, отстреливаясь от немецких автоматчиков». Война – страшное, но справедливое мерило как лучших, так и худших качеств человека. И в Сталинграде на долгие годы сами понятия «воин», «защитник Сталинграда» будут наделяться лучшими, идеальными человеческими качествами.

Коллектив театра горячо высказался за постановку пьесы на своей сцене. «Дом Сталинграда» довели до генеральной репетиции. Однако к сталинградскому зрителю пьесу не допустили. С трудом пережив период «борьбы с космополитами», А.М. Шейнин продолжал работать над те-

мой строительства и в пятидесятые годы. В статье «Собрание писателей Сталинграда» от 26 февраля 1950 года выносится промежуточное резюме: «А. Шейнин в сборнике своих рассказов “Двести метров” взялся за благодарную тему восстановления Сталинграда, но допустил крупную ошибку в раскрытии этой темы. Герои рассказов Шейнина – это в большинстве своем слабые духом люди и даже обыватели, которые не имеют ничего общего с мужественным обликом людей Сталинграда. Эту книгу сталинградские писатели не могут занести в свой актив» [Собрание писателей Сталинграда 1950: 4]. Тем не менее «обычный человек» задержался на страницах произведений Шейнина. Он создал семейно-производственную драму «Испытание», военную драму «Сыновья» – о членах обычной семьи Пальгуновых, рабочих завода «Красный Октябрь», оставшихся в воюющем городе; небольшие скетчи, пьесы анекдотического содержания про ремонт квартир – для кукольного театра. В 1955 году драмтеатр рассматривал, но не принял к постановке пьесу под названием «Жена моего друга». Довольно большие фрагменты этой пьесы печатались на страницах «Сталинградской правды» [Шейнин 1955], что позволяет предположить, что тема была интересна жителям города.

Действие происходит в одном из волжских городов, разумеется, напоминающих Сталинград. Сюда прибывает на пароходе из Горького молодой архитектор Надежда Черкашина. Она завершает дипломную работу и намерена разобраться в современных градостроительных тенденциях. В доме на улице Гвардейской, 14 живет друг ее мужа секретарь райкома Петр Быстров. Здесь она встречается с инженером-строителем Рябовым, с которым была вместе в партизанском отряде, знакомится с архитектором Новгородцевым, профессором архитектуры Кучумовым. Автор обнаруживает свою явную осведомленность в развернувшейся дискуссии о Постановлении Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». В статье Л. Хаймовича, редактора газеты «Строитель Сталинграда», перечисляются, к примеру, излишества, допущенные на строительстве педагогического института, Дворца труда. За роскошными фасадами жилых домов, избыточными дорогостоящими украшениями, людям приходится претерпевать большие неудобства: «Во многих квартирах коридорчики, ведущие на кухни, невероятно узки... ваннные комнаты запроектированы настолько маленькие, что в них не помещались сами ванны, приходилось срубать часть стен». «Стремясь к ложной красивости зданий, архитекторы перегружают их множеством лепных украшений, колонн, портиков... особенно злоупотребляют у нас колоннами. Симбирцев... допускает грубейшую ошибку, считая, что архитектура – это “чистое” искусство... для

него главным является не экономичность любого сооружения, не его удобства, а внешняя, показная красота» [Хаймович 1955: 3].

Пьеса Шейнина критикует устами героев-архитекторов отсутствие лифтов в шестизэтажных домах, комнаты без окон, отсутствие балконов, кладовки под потолком (Быстров: «В городе, видели, налепили колонны? Баня – колонны, детский сад – колонны, теперь и жилые дома – тоже колонны. Словно не на Волге живем, а в Древнем Риме!»). Прогрессивные молодые архитекторы – люди честные, стремящиеся к практичности и удобству, противостоят здесь стареющему франту профессору архитектуры Кучумову. Он стремится к славе, советует Надежде: «...переделайте, и тогда ваш проект получит признание, ваш труд не пропадет даром. Слава постучится в вашу дверь». Надежда о славе не думала, «я думала о тех, кто будет жить в этом доме» [Шейнин 1955]. Шейнину как автору было свойственно очеловечивать понятие «героизм», что значительно снижало победный пафос. Однако на сталинградской сцене приветствовался патетический тон, культивировалась приподнятость интонации, преувеличенность героического жеста.

В 1950-е в Сталинграде продолжают снимать кино. Поразительно, что в этом списке только один фильм о войне – «Солдаты» 1956 года, где собственно военные окопные сцены на Мамаевом кургане уже снимаются в павильонах, а узнаваемые сталинградские объекты, призванные воспроизвести облик города 1930-х – начала 1940-х годов, взяты из 1950-х. Работают группы «Мосфильма», «Киевской студии им. А. Довженко» и только что созданной «Студии детских и юношеских фильмов им. А.М. Горького». Режиссеры С. Герасимов, А. Довженко, И. Фрэнз и др. обращаются к теме детства, ранней молодости, что прекрасно коррелируется с обликом молодого солнечного города. Идея радостного настоящего и, несомненно, прекрасного будущего пронизывает эти жизнеутверждающие картины; идет ли речь о строительстве ГЭС, освоении целины или путешествии по стране. Эту интонацию времени услышали сталинградские театры.

Выдающейся страницей в литературно-театральной жизни Сталинграда 1950-х годов являются пьесы, посвященные великим стройкам: Волго-Донскому каналу (1952), Сталинградской ГЭС (1958). Спектаклем по пьесе А. Шейнина «Большой шаг» должно было открыться новое здание Драматического театра им. М. Горького на центральной площади города. Это событие предполагалось приурочить к открытию Волго-Донского канала в июле 1952 года. Сезон 1952/53 года открылся пьесой М. Горького «На дне». Коллектив театра, возглавляемый Фирсом Ефимовичем Шишигиным, тем не менее, продолжал работать над пьесой, ее широко обсуждали на нескольких заседаниях в местном отделении Союза писателей, артисты выезжали на место грандиозной стройки, репортажи сооб-

шали о разных этапах подготовки спектакля, подробности о конструкциях «шагающего экскаватора», «скрепера» и т. д., многочисленные материалы публиковались на страницах местных газет, всесоюзных журналов.

Спектакль-монстр появился в начале следующего театрального сезона. Он шел более 4 часов и заканчивался во втором часу ночи. В получасовые антракты рабочие сцены едва успевали установить громоздкие декорации, в одном из актов почти половину сцены занимал ковш шагающего экскаватора. Главный конфликт эпопеи заключался в разных подходах к технологическим вопросам строительства. Сталкивались мнения «человека от земли», знающего реальные проблемы, и министерского ученого, который умозрительно и отстраненно вносил свои предложения. В драматургическую канву умело были вплетены романтические и комические взаимоотношения персонажей. Показательно, что авторы рецензий подчеркивали, прежде всего, важность идейного замысла. «Пьеса Шейнина “Большой шаг” повествует о трудностях, вызванных высокими темпами строительства Волго-Дона, о героических деяниях советских людей. Наблюдая будни волгодонцев, А. Шейнин сумел подметить такие столкновения характеров, которые широко типичны для советской действительности, а на строительстве канала выражались лишь наиболее ярко, ибо там был особенно интенсивный пульс жизни, быстрее выявлялись достоинства людей и их слабости. Автор пьесы “Большой шаг” задался целью показать, как беспредельно и всесторонне крепнет сила людей, обладающих различными достоинствами, когда они объединяются в единый дружный коллектив. Главное, что интересует А. Шейнина, – люди во всей сложности их взаимоотношений, устремлений и дум» [Кривицкий 1954: 3], или: «Автор, верно подметив главные особенности героической трудовой битвы за Волго-Дон и сконцентрировав их по праву художника в одном месте, сумел в то же время передать атмосферу нового строительства, убедительно нарисовать основные этапы в биографии всей стройки. Но главное в пьесе – не события сами по себе, а люди с их печалью и радостями, с их сложными взаимоотношениями, с их делами и думами... Громадные и подчас суровые события, происходящие на строительстве, помогают автору полнее и ярче раскрыть характеры его героев, показать душевную красоту советского человека, его жажду постичь радость победы, заглянуть в чудесный завтрашний день, его борьбу с той гнилью, которая осталась от прошлого и которую еще не до конца развеял свежий ветер нашей жизни» [Чернущенко 1953: 2]. То, что авторы рецензии отделились высокопарными и ничего, по существу, не говорящими словами, говорит о том, что живым человеческим текстом трудно передать пафос, грандиозность, победность свершений.

Драмтеатру им. Горького была оказана большая честь – в год трехсотлетия воссоединения Украины с Россией театр показывал свое искусство в Одессе. В репертуарной афише был и «Большой шаг». В вежливой заключительной рецензии завотделом культуры газеты «Черноморская коммуна» читаем, что «по образному выражению одесских зрителей, сталинградцы “Большим шагом” сделали большой шаг на гастролях... отчетливо видна замечательная творческая особенность сталинградцев: слаженная коллективность в игре, подчиненная основной режиссерской мысли, а также похвальное стремление всей труппы к большим полотнам, к сценической монументальности. На наш взгляд, следует немного “разгрузить” громоздкие (хотя и интересные) спектакли “Большой шаг” и “Великий государь”. Ведь каждый из них длится более четырех часов» [Андриевский 1954: 3].

Гораздо более содержательными и страстными были, например, документальные очерки Ольги Берггольц, поэма Маргариты Агашиной «Мое слово» о строительстве и запуске в эксплуатацию Волго-Донского канала. Имя Шейнина получило всесоюзный успех. В его личном деле в Государственном архиве Волгоградской области [ГАВО. Ф. 6065. Оп. 1. № 31] есть свидетельства того, как театры Москвы, Ленинграда боролись за право постановки: «...крайне заинтересованы в получении пьесы», «наш театр давно мечтает о создании спектакля о великих стройках коммунизма» – говорилось в срочных телеграммах. Им вторили бывшие режиссеры нашего драмтеатра В. Иванов («Сашенька! Мне очень нужна ваша пьеса. Я хочу ее ставить. Ее нельзя доверять Шишигину») и А. Михайлов («Умираю, хочу ставить эту пьесу, считаю своим гражданским долгом, долгом коммуниста. Долгом сталинградца в душе»). В эпоху торжества теории бесконфликтности театры судорожно искали новую драматургию, новые способы сценического существования, что не могло не увенчаться успехом советского театрального искусства второй половины 1950-х – первой половины 1960-х годов. «Большому шагу» была уготована короткая сценическая жизнь. Едва пережив два сезона, он ушел в прошлое. Большое количество экспозиций, требующих масштабных сценографических решений, специфические проблемы гидростроительства, наконец, незавершенный роман главных героев разочаровывали сложностью воплощения. Без надежды на быстрый успех. Сам факт обращения к теме грандиозного строительства вошел в краеведческие анналы нашего города.

На пороге нового времени застыли герои-воины 1940-х годов – суровые идеалисты, принципиальные бойцы, строители нового мира. Одинокие в своей частной жизни, они застыли в своем времени как монументы «в отсутствии любви и смерти».

В отличие от драматического театра, театру музыкальному гораздо сложнее отзываться на события современной жизни. Но к 1955 году для этого сложились благоприятные условия: театр обрел свое здание на на-

бережной, сложился уникальный молодой коллектив, который возглавил известный опереточный актер и режиссер Ю. Хмельницкий. Для первых столичных гастролей Сталинградского театра музыкальной комедии была специально создана и блестяще разыграна пьеса «Поют сталинградцы» на музыку К. Листова, либретто Е. Гальпериной. Чудесная музыка, яркие индивидуальные характеристики героев, любовная неразбериха, новые неожиданные персонажи – все говорило о радости жизни без войны, о счастье преодоления невзгод. Молодые строители – юноши и девушки, приехавшие со всей страны, строят новый прекрасный город. Всё напоено мечтами о лучшей жизни. «Поёт Сталинград! Поют сталинградцы! О радостных днях поет народ! За счастье он шел сражаться, он спас Сталинград – и город поет» [Нотная библиотека Волгоградского театра музыкальной комедии]. В прологе пьесы – еще война, дается фрагмент Сталинградской битвы: «Развалины Сталинграда. Снег. Черные остовы домов. На переднем плане торчит труба, часть железной кровати. Вдали клубится дым. Вбегают Андрей и Дубрава с автоматами. “Смотри, Андрей, это наш Сталинград. Все, что от него осталось”. Воины клянутся друг другу, что Сталинград будет еще лучше, чем раньше. Андрей поднимает с земли кусочек дощечки, пишет на нем куском угля “Улица Мира” и прикрепляет дощечку к трубе» [Там же]. Итак, главные герои – защитники города. Особенную убедительность образу Андрея, бригадира строителей, сообщало то обстоятельство, что исполнитель этой роли артист Юрий Богданов был участником Великой Отечественной войны, танкистом. На сцене, сменяя друг друга, воспроизводились местные реалии, например, слева в глубине дом, как бы срезанный бомбой. Висит лестница, ведущая на второй этаж. К каменному льву привешен кожаный ремень для точки бритвы. И занавесы с перспективой строительства, дома в лесах, башенные краны. Схематично, но выразительно формулируется лозунг новой героики Сталинграда: «Мы отстоим тебя, Сталинград, – Мы отстроим тебя, Сталинград!».

Пять сезонов спектакль «Поют сталинградцы» не сходил с репертуарной афиши. Клише этой легендарной оперетты будет использовано в начале 1960-х в пьесе В. Костина под названием «Волжаночка»: гастроль в Кремлевском театре, постановка в Чехословакии – внешние признаки успеха полюбившегося сюжета.

Следующее обращение к современной теме состоялось в сезоне 1957/58 года. Пьеса «Если любишь...» («На Волге широкой») – о славных строителях Сталинградской ГЭС – написана главным художником театра Ф. Красиным в содружестве с местным драматургом и поэтом В. Костиным, музыка главного дирижера театра М. Кацнельсона. «Надо приурочить ее к пуску ГЭС», «появление такого полотна в нашей жизни – событие необычайное», «больше пафоса строительства» – переживали члены

худсовета [ГАВО, Ф. 6029. Оп. 1. № 33. Л. 17]. Спектакль для молодых гидростроителей, об их работе был поставлен молодым режиссером театра К. Васильевым, он же исполнил главную роль. К сожалению, спектакль успеха не имел. Выдержал лишь несколько представлений.

Вплоть до середины 1980-х годов в годовые (сезонные) планы областных драматических театров обязательно должны были входить 2 пьесы русских драматургов (классика и современность), 1 зарубежная пьеса и 1 пьеса местного автора. Литературная часть театра совместно с режиссером-постановщиком активно сотрудничала с авторами. Особенно приветствовались люди рабочих профессий. Приходится с сожалением констатировать, что выдающихся спектаклей по пьесам «местных авторов», которые говорили бы о воинских или трудовых подвигах, за всю последующую историю волгоградских театров советского времени, так и не было создано. В начале 1970-х драмтеатр вновь обращался к «Сталинградцам» Ю. Чепурина, «Поют сталинградцы» повторялись в музыкальной комедии. Огромный зрительский успех в нашем городе имел драматический спектакль по пьесе «Отец и сын» автора Л. Тыриной из Дубовки. Мелодраматическая история из послевоенного быта трогала зрителей до слез. Увы, к обозначенной теме эта история отношения не имеет.

Формирующийся сегодня новый интерес к историческому прошлому Царицына – Сталинграда – Волгограда, возможно, послужит поводом для создания новых сценических произведений, обновления версий былых свидетельств ушедшего времени.

Литература

- Андриевский И. // Сталинградская правда. 1954. 27 июня. С. 3.
- Иванов В.А. Пьеса о Сталинграде // Сталинградская правда. 1948. 4 июня. С. 3.
- Кривицкий Е. Идеиный замысел и его воплощение: некоторые вопросы творчества сталинградских писателей // Сталинградская правда. 1954. 11 сентября. С. 3.
- Собрание писателей Сталинграда // Сталинградская правда. 1950. 26 февраля. С. 4.
- Хаймович Л. За красивыми фасадами // Сталинградская правда. 1955. 3 декабря. С. 3.
- Чернущенко П. «Большой шаг»: новый спектакль Сталинградского драматического театра им. М. Горького // Сталинградская правда. 1953. 15 февраля. С. 2.
- Шейнин А.М. Жена моего друга // Сталинградская правда. 1955. 16 января. С. 2.
- ГАВО. Ф. 6065. Оп. 1. № 31. Сталинградский драматический театр им. М. Горького.
- ГАВО. Ф. 6534. Оп. 6. № 61. Л. 6, 8. Коллекция материалов работников литературы и искусства.
- ГАВО. Ф. 6029. Оп. 1. № 33. Л. 17. Сталинградский театр музыкальной комедии. Протоколы заседания худсовета СТМК. 1957 год.
- Нотная библиотека Волгоградского театра музыкальной комедии.

Раздел 7

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ И ОБРАЗЫ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ЛОКАЛЬНЫЕ ХРОНОТОПЫ В ПРОЗЕ Г. Ф. КЛЕЙСТА – СЦЕНЫ ПРОМЫСЛА, РОКА И ИСТОРИИ

А.И. Иваницкий

Россия, Москва

Различные хронотопы в прозе Г. Ф. Клейста выступают сценами природных и социальных катастроф, которые герои опознают как промысел и суммируют его своим поведенческим выбором. В повести «Михаэль Коляхаас» социальный характер промысла превращает хронотоп в эпическое единство места и народа – субъект необратимой истории.

Ключевые слова: хронотоп, катастрофа, толпа, рок, случай, промысел, история, народ.

The chronotops in the H. v. Kleist's prose showing themselves as the scenes of the natural and social collapses; having identified them as the fate, the heroes are concluding it with their behavior. In "Michael Kohlhaas" the social character of the "fate" transforms the chronotope in the epic unity of the place and the folk – subject of the irreversible history.

Keywords: chronotope, disaster, crowd, fate, happening, providence, history, folk.

При подчеркнутом разнообразии, характерном для романтизма, хронотопы в новеллах Г. Ф. Клейста играют внешне схожую сюжетно-смысловую роль сцены природных и социальных катастроф, как правило, представляющих как «рок / промысел». Однако внутри используемой Клейстом сюжетно-мотивной парадигмы смысл «иног» вмешательства рознится, превращая эту парадигму в логическую синтагму. В свою очередь, семантическое движение рока / промысла меняет природу хронотопа как его сцены, что, возможно, и делает прозу Клейста одним из рубежных мостов к социально-психологическому реализму XIX в.

В этом контексте новеллистику Клейста можно разделить на три типа. В *первом* промысел утверждает *извечный* морально-правовой порядок. В «Локарнской нищенке» («Das Bettelweib von Locarno», 1810) его роль – карающая. Заглавная героиня, попросившая приюта в замке близ

альпийского Локарно, по приказу вернувшегося хозяина – маркиза – перебирается за печку, по дороге спотыкается, повреждает крестец и умирает к утру. Затем в течение нескольких лет она является обитателям замка в виде привидения, и в итоге замок вместе с хозяином гибнет в страшном пожаре. «Поединок» («Der Zweikampf», 1811) удваивает роль промысла, представляющего и карой, и спасением. Один из двух магнатов средневековой Богемии, оспаривающих наследственную власть и расположение дамы, лжесвидетельствует против другого. Их спор призван разрешить поединок, который заканчивается, как будто бы, победой клеветника, нанесшего своему оппоненту серьезную рану и принудившего того к сдаче. Однако с течением времени рана побежденного затягивается, а легкая царапина победителя, наоборот, ведет его к смертельному недугу, и перед лицом неминуемого и скорого конца он сознается в содеянном. В «Святой Цецилии, или Власти музыки» («Die heilige Caecilie, oder Gewalt der Musik», 1810) сочетание защиты извечного порядка и кары его нарушителя продолжает усложняться. Монастырь в Нидерландах XVI в., обреченный погрому протестантов, спасается изумительным исполнением мессы, продирижированной престарелой монахиней и повергшей погромщиков ниц перед соборным алтарем. К утру выясняется, что монахиня, виденная всеми в церкви, в это время лежала в горячке, от которой утром скончалась. Это открывает послушницам и читателю, что за дирижерским пультом была сама Святая Цецилия – покровительница музыки. При этом главные действующие лица, четыре брата-погромщика, не просто остановлены в своем святотатстве, но пожизненно повержены в своего рода блаженное безумие – таким образом, кара предстает парадоксальным (изничтожающим) очищением. Новеллистическая повесть «Найденыш» («Der Findling», изд. 1812) удваивает значение уже самого иногo вмешательства, представляющего сначала как рок, а затем как промысел; при этом орудием того и другого последовательно выступает главный герой – по мере осознания им смысла происходящего с ним и творимого им самим. Генуэзский купец во время торговой поездки на Сицилию застигнут эпидемией чумы; он спасает умирающего сироту и усыновляет его. Ребенок выздоравливает, но первой его жертвой оказывается заразившийся от него и умерший родной сын купца. Впоследствии усыновленный юноша оказывается неблагодарным гонителем своего благодетеля, пытается обольстить его молодую жену и готов погубить его самого. Купец осознает, что чума – знамение нечистого, а приемыш – не жертва заразы, а ее исчадие. Он убивает юношу; на суде отказывается объяснить причину и идет на костер без отпевания, чтобы в преисподней завершить расправу над ее посланником и этим искупить грех его спасения. Таким образом, орудием промысла герой становится ценой превращения в окончательную жертву рока, который, тем самым, предстает сердцевиной провидения.

Эти смыслы «Найденыша» выступают мотивным мостом ко *второму типу* новелл Клейста. В них, во-первых, исторический хронотоп становится сценой оксюморонного «рока-промысла»; во-вторых, последний *необратимо меняет* мир, и, в-третьих, он осуществляет себя в диалектике чувств и поступков героев, на которых он обращен и которыми осознается. В новелле «Маркиза фон О...» («Die Marquise von O...», 1808), посвященной войне России с Наполеоном в Италии, обыгрывается сюжет из «Опытов» М. Монтеня: женитьбы героя постфактум на женщине, лишенной им девственности в забытии и забеременевшей от него. В завязке ее, однако, двойную роль играет неуправляемая стихия толпы. Ворвавшиеся в итальянскую крепость русские солдаты, распаленные битвой, пытаются обесчестить заглавную героиню, вдовствующую дочь коменданта крепости, – вдохновляя своего командира, графа Ф., на рыцарское спасение женщины. Но затем их страсть превращает загоревшуюся в графе любовь к упавшей в обморок маркизе как спасенной Прекрасной Даме в похоть по отношению к ней же как военной добыче. Косвенное допущение такой метаморфозы содержится в полушутивной оценке графа матерью маркизы, по словам которой тот привык «завоевывать женские сердца приступом, как крепости» [Клейст 1969: 522]¹. Однако о высоком чувстве, лежащем в подоплеке его внезапно пробудившейся чувственной страсти, говорит то, что своих солдат (движимых одной лишь похотью) он велит расстрелять за одну лишь попытку сделать совершенное им самим. Рыцарская составляющая поведения графа углубляется последующим раскаянием, воплотившимся в поиске искупляющей смерти в последующих боях, из которых он является маркизе как бы воскресшим из мертвых (опровергая сообщения о своей гибели), а затем «покаянным сватовством» и «брачным послушанием»: принятием на себя супружеских обязанностей по обеспечению маркизы и сына при одновременном отказе от супружеских прав.

Сама маркиза подспудно сознает, что именно граф – виновник ее беременности. В ее поведении борется внушенное оскорбленной честью отторжение от того, кто «при первом своем появлении ...представился ей ангелом» [Там же: 548], и любовь к нему как рыцарю – покорителю, которого она желает видеть своим новым мужем. А парадоксальным разрешением этой внутренней борьбы (помогающим как отстоять честь, так и получить желанного супруга) становится открывающее новеллу газетное объявление маркизы о своей «позорной», но необъяснимой беременности и согласии выйти замуж за якобы «неведомого» отца ее ребенка [Politzer 1977: 111–119].

Брак подтверждает осознание героями происшедшего с ними (начиная с насильственных посягательств солдат, закончившихся *роковым* насилием их командира) как *промысла* и суммирует его триумфальное для

них действие. Воплощением промысла выступает «незаконный» сын маркизы, видящей свою беременность «непорочной», а ребенка – Божьим даром². Точнее, «избранный» ребенок из орудия рока в «Найденыше» превращается в воплощенное *пророчество* нового бытийного порядка, соединяющего рыцарскую мораль в отношении женщины как Прекрасной Дамы с архаической.

Трехчастная композиция «Землетрясения в Чили» («Das Erdbeben in Chili», 1807), посвященного землетрясению в Сант-Яго 1647 г., отражает двойную роль природной стихии, выступающей аналогом войны из «Маркизы фон О...» как источника народного возмущения [Wellbery 1985: 71–72]. В первой части природа губит не только город и тысячи его жителей, но и основы светской и религиозной власти (разрушен дворец епископа, а вице-король погиб), высвобождая мародерские инстинкты толпы³. В то же время вместе землетрясение и спровоцированный им бунт спасают и воссоединяют главных героев: монашку Жозефу, осужденную на публичную казнь за любовную связь в монастырских стенах, и ее возлюбленного Херонимо, готового из-за предстоящей казни любимой покончить с собой. Вторая часть переносит действие в загородную долину – прибежище спасшихся от землетрясения (включая любовников и их сына), предстающее местом новообретенного «золотого века» в его руссоистском понимании: первозданной гармонии людей независимо от их происхождения и состояния. Третья часть возвращает главных героев в единственную сохранившуюся городскую церковь, где толпа чинит над ними самосуд, под влиянием проповеди священника увидев в землетрясении Божью кару за грехи горожан. Тем самым землетрясение последовательно направляет толпу на разрушение традиционного католического порядка и его восстановление с помощью искупительной ритуальной жертвы разгневанному «провидению» [Girard 1985: 143–144], которое в лице стихии и спровоцированной ею толпы также меняет свои ипостаси в глазах героев и рассказчика. Исходно его гнев направлен и на город, и на его монархо-католическую власть. Затем он предстает всепрощающим повелителем первозданного земного рая, куда приводит и спасенных любовников. В третьей части кара «провидения» уже разделяет «чистых» и «нечистых», направляя на последних гнев толпы и ее руками восстанавливая потрясенный им же традиционный порядок.

При этом чувства самих Херонимо и Жозефы по поводу происходящего и направляемые ими поступки опять-таки выступают составной частью «промысла». В первой части они видят тысячи его жертв почти законной «оплатой» своего счастья. Во второй части, будучи все еще потрясены всеобщей травлей, любовники принимают долину за земной рай, хотя многие детали символически говорят о другом⁴. Поэтому в той же якобы

«счастливой» долине Херонимо и Жозефа осознают себя невольными виновниками катастрофы, оплатившей их любовь, и возвращаются вместе со всеми в городскую церковь, чтобы вернуться в ее лоно и восстановить связь с нарушенным ими религиозным порядком, – чем и предопределяют свою гибель [Stierle 1985: 56–57, 63].

Однако тем же «провидением» Филипп, плод незаконной любви беглецов, спасен жертвенной ценой Хуана, сына Дона Фернандо, с «законной» семьей которого любовники сдружились в долине. Фернандо тщетно пытается защитить Херонимо и Жозефу от толпы, которая в итоге убивает его сына по ошибке, – а Филиппа усыновляет. Спасая Филиппа, чьих родителей он сначала также спас, а затем погубил, промысел опять-таки пророчесствует в ребенке новый в своем значении мир, где жертвенно искупленная («незаконная») любовь соединяется с «законным» порядком, вставшим (в лице Фернандо) на ее защиту и также принесшим ради нее искупительную жертву⁵.

Третий тун единолично представляет повесть «Михаэль Кольхаас» («Michael Kolchaas», 1804, 1810). Углубляя раздвоение рока и промысла, необратимо меняющего мир, новелла делает первый маской социальной реальности, обуславливающей диалектику чувств и поступков героя, а второй – символическим иновыражением необратимой национальной истории, преодолевающей «роковую» социальную статику. Повесть превращает народный бунт, ключевую вводную сюжета «Землетрясения...», – в его основу. Такой сдвиг обусловлен принятым немецкими романтиками гердеровским пониманием истории как духовного самоопределения народа. В отличие от хайдельбергских и иенских романтиков, пруссак Клейст видел «осевым» немецким временем Реформацию XVI в., когда сформировавшееся бюргерство духовно объединяло Германию на новой, лютеранской основе. В «...Кольхаасе» оно воплощено в судьбе заглавного героя, конного барышника, поднявшего бунт за свои права против феодального произвола (его коней, несправедливо задержанных в замке юнкера фон Тронка, чуть не заморили на хозяйственных работах).

Внешне в основу «рока» как признака общенационального бытия ложится *случай*, упоминаемый рассказчиком в связи с каждым событием в жизни героя: «на беду», «как на грех» и т. п. Такие повторяющиеся случаи устойчиво осознаются самим Кольхаасом как проклятие его жизни: его «...сердце всегда было исполнено наихудших предчувствий»; ср.: «У Кольхааса начало тревожно биться сердце при мысли об этом несчастном стечении обстоятельств» [Клейст 1969: 460, 488].

Между тем случай всякий раз осуществляет наибольшую социальную вероятность, вытекающую из сословного неравенства в феодальной Саксонии. Не выпавшийся кастелян юнкера Тронка требует от Кольхааса про-

пуск на проезд в Дрезден. «Как на грех» сам Тронка во время прихода к нему Кольхааса бражничал с друзьями, что и побудило его поддержать произвол слуги, а не правоту барышника. Порыв ветра и дождя запахнул мокрый подол одежды на тщедушном теле вышедшего на двор Тронка, уязвив его большое самолюбие и побудив его гневно велеть Кольхаасу убираться вон – с лошадьми или без них. Конюх Херзе, оставленный Кольхаасом при конях у Тронка, был избит и изгнан слугами за отказ отпустить их в работу на угодьях кастеляна. Иск Кольхааса о замороженных лошадях в Дрезденский суд отклоняется судьями, состоящими в родстве с фон Тронка, – как и тамошний канцлер Кальхайм.

Именно эта социальная логика, последовательно проявляющая себя в якобы «роковых» случайностях, обуславливает смену чувств и поведения героя. Исходно Кольхаас сосредоточен на судебной тяжбе, что сталкивает его с еще одной «роковой» чертой феодального мира: неработающей административно-судебной лестницей. Послания Кольхааса власти и ее ответы ее «заместители» доносят не вовремя, искаженно – либо не доносят вообще [Серебряков 2007: 372–376]. Супруга Кольхааса Лисбет, решившаяся отправиться с прошением мужа в Шверин (используя прошлое сватовство к ней кастеляна Шверинского замка), попадает под горячую руку стражнику, смертельно ранившему ее ударом копья в грудь, – что и разворачивает Кольхааса от тяжбы к мстительному бунту, – реализующему при этом собственную логику превращения в разбой как таковой. Бывший соратник Нагельшмидт, изгнанный Кольхаасом за мародерство незадолго до роспуска шайки, собирает ее заново и возобновляет разбой от имени Кольхааса, сидящего в Дрездене под домашним арестом. В то же время чувство вины в смерти Лисбет заставляют Кольхааса искать искупления через смерть. Все три желания (правосудие, разбойничья месть и самопожертвование) удовлетворяет итоговое парадоксальное правосудие: герою возвращают его заново откормленных коней, но казнят за поднятый мятеж.

Социальная логика оказывается фатальной и для супостата Кольхааса, юнкера Венцеля фон Тронка: спровоцированный им мятеж не только разоряет его, но и уничтожает морально. По сути, бунт ведет к взаимному уничтожению социальных «верхов» и «низов», то есть общенациональному поражению. Это и обуславливает новое, *национально-историческое* значение промысла, необратимо переводящего мир в новое состояние. Пророчество о нем, сделанное цыганкой-ворожеей и случайно попавшее к Кольхаасу, предвещает закат погубившей героя феодальной Саксонии и триумф Бранденбурга – будущей лютеранской просвещенно-абсолютистской Пруссии, чей примат гражданского права и общенационального (внесловного) патриотизма снимает царствующий в повести феодально-бюргерский антагонизм, погрузивший Германию в хаос. Тем самым впервые у Клей-

ста исторический промысел отменяет «роковые» черты социальной реальности⁶. Суммарно это превращает национальный топос из *сцены* роковой истории в страну (то есть нерасторжимое эпическое единство места и народа) – *субъекта* необратимой истории. А новеллу не об эпизоде из исторического прошлого народа – в драматическую повесть о его историческом бытии.

Примечания

¹ Эту «синтагматику» чувств графа отражает двойственное значение лебедя, приснившегося герою во время ранения. С одной стороны, он отсылает к бранденбургскому рыцарскому «Лебединому ордену» (1443), в котором лебедь символизировал нравственную чистоту и преданность [Goodman 2008: 563–565]. С другой стороны, лебедь отчетливо указывает на Зевса, тайком овладевшего Ледой.

² Это высвечивается возможной испанской католической символикой «О», которым зашифровано имя маркизы: «Madonna de la O» или «Maria de la O» означает «Мария в благой надежде» [Huff 1982: 369–374].

³ Этим переосмысляются реминисцентно заданные в новелле антикатолическое просветительское восприятие Лиссабонского землетрясения 1755 года в посвященной ему поэме Вольтера (1756) и основывавшаяся на том же Просвещении французская революция 1789–1793 гг. [Kittler 1985: 30].

⁴ Так, было отмечено, что гранатовое дерево, под которым нашли приют Херонимо, Жозефа и их сын, символически отсылает к оргиям во славу плодородия Великой Матери и Персефоне, связывающей земной мир с загробным [Kittler 1985: 35].

⁵ Именно Фернандо (и в его лице – читатели) осознает подлинный провиденциальный смысл происшедшего, выраженный в заключительной фразе новеллы: «...когда дон Фернандо сравнивал Филиппа с Хуаном и думал о том, как он приобрел того и другого, ему почти казалось, что он должен радоваться тому, что случилось» [Клейст 1969: 562]. Такое смещение фокуса наделяет повествование хроникально-эпическими признаками.

⁶ Это ведет к схожему с «Землетрясением...» смещению фокуса восприятия: от заглавного героя он переходит к саксонскому курфюрсту, жаждущему узнать смысл пророчества, чтобы предотвратить его, а от него – к курфюрсту бранденбургскому. Подсудно сознавая историзм происходящего, он, подобно Фернандо, берет патронаж над детьми казнимого Кольхааса, видя в них залог осуществления исторического предназначения.

Литература

- Клейст Г. ф. Драммы. Новеллы. – М.: Художественная литература, 1969.
- Серебряков С. А. Дискурсивные стратегии в новелле Генриха фон Клейста «Михазль Кольхаас» // Пушкинские чтения. 2007. – СПб., 2007. – С. 372–376.
- Girard R. Mythos und Gegenmythos. Zu Kleists 'Das Erdbeben in Chili' // Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleist «Das Erdbeben in Chili». – Muenchen: Verlag C.H. Beck, 1985. – S. 130–148.
- Goodman K.R. Swan song of Prussia? Kleist's "Marquise von O..." // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 82, H. 4. – Stuttgart: C.E. Poeschel Verlag, 2008. – S. 552–573.

Huff S. Kleist and Expectant Virgins: The Meaning of ‘O’ in “Die Marquise von O...” // Journal of English and Germanic Philology. – Vol. 81. – № 3. – 1982. – P. 367–375.

Kittler Fr. Ein Erdbeben in Chili und Preussen // Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleist “Das Erdbeben in Chili”. – Muenchen: Verlag C.H. Beck, 1985. – S. 24–38.

Politzer Heinz. Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists “Die Marquise von O...” // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 51, H 1. – Stuttgart: C.E. Poeschel Verlag, 1977. – S. 98–128.

Stierle K.-H. Das Beben des Bewusstseins / Die narrative Struktur von Kleists ‘Das Erdbeben in Chili’ // Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleist “Das Erdbeben in Chili”. – Muenchen: Verlag C.H. Beck, 1985. – S. 54–68.

Wellbery D.E. Semiotische Anmerkungen zu Kleists ‘Das Erdbeben in Chili’ // Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleist “Das Erdbeben in Chili”. – Muenchen: Verlag C.H. Beck, 1985. – S. 69–87.

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В «ПЕРВОЙ ЛЮБВИ» И.С. ТУРГЕНЕВА: ЦВЕТЫ, ОРАНЖЕРЕЯ, САД

А. Молнар

Венгрия, Дебрецен

Рассматривается организация пространства в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» сквозь призму мотивной функции таких элементов, как цветы, оранжерея, сад. Акты действия, выполненные в определенных местах, включаются в метафоризацию «любви» при помощи перестройки традиционных представлений.

Ключевые слова: Тургенев, «Первая любовь», пространство, цветы, оранжерея, сад.

The paper focuses on the organisation of spaces in I.S. Turgenev's short story „First Love”, through the prism of motivic functions of elements such as flowers, greenhouse, garden. Actions performed in certain places are included in the metaforization of „love” by restructuring the traditional meanings.

Keywords: Turgenev, “First Love”, space, flowers, greenhouse, garden.

Как известно, повесть И.С. Тургенева «Первая любовь» имеет двойную нарративную структуру: во введении повествовательное слово передается холостяку Владимиру Петровичу, который записывает в тетрадку историю своей первой любви, затем рассказывает ее, читая вслух свои записи. Таким образом, история героя, молодого Владимира Петровича, представляется в двойном ракурсе: с подростковой позиции героя и через взрослое осмысление давних событий, чувств и мыслей. Организация пространства, в котором происходит история, также носит отпечаток этой двойственности.

Автор тетрадки точно определяет время и место действия: лето на даче напротив Нескучного сада, рядом с Москва-рекой. Это место имеет типично усадебный характер, несмотря на то, что расположено в Москве, прежней столице России. По ходу действия выясняется, что оно и отнюдь не скучное, так как главные события жизни героя происходят именно здесь. Сначала место кажется идеальным для романтических мечтаний (река, берег, сад): герой подсознательно переживает нехватку любви. Впоследствии эта любовь наступает, и подросток думает о том, как познакомиться с Зинаидой, «беспорядочно расхаживая по песчаной равнине, расстилавшейся перед Нескучным» [Тургенев 1981: 308]. Движение героя выражает его внутреннее замешательство. Свои чувства он осознает при наблюдении природного явления грозы. Описание пространства отражает воздействие окружающего мира на внутренний мир героя посредством предиката: «немое песчаное поле», «темная масса Нескучного сада», «желтоватые фасады далеких зданий, тоже как будто вздрагивавших при каждой слабой вспышке...» [Там же: 322–323].

Обратимся теперь к более конкретным единицам таких природных образов, в первую очередь к цветочным мотивам. Цветы традиционно символизируют любовь и женщину. Так получается и в восприятии героя повести Тургенева. Читатель видит Зинаиду глазами Владимира Петровича, получая представление о ней посредством этого медиатора, который наделяет ее светлыми красками, напоминающими цветы: на поляне стоит белокурая девушка в полосатом розовом платье и с белым платочком на голове. Особыми признаками являются также ее чуть-чуть раскрытые губы, через которые видны белые зубы: «...и всё это лицо вдруг задрожало, засмеялось, белые зубы сверкнули на нем, брови как-то забавно поднялись...» [Там же: 308]. Усмешка героини характеризуется не столько злой лукавостью, сколько, наоборот, светлостью. Особо подчеркивается цвет ее больших глаз – такой же серый, как и цветок, который она держит в руках, когда подросток в первый раз видит ее через забор. Характерным атрибутом образа героини является некая непрямолнейность, легкая зыбкость: она «наклонила немного голову набок» [Там же]. Этот жест уподобляет ее фигуру цветку, а также символизирует ее изменчивость. Называются «странным» такие проявления ее характера, как причинение мужчинам физической боли. Зинаида ударяет цветком (хлопает по лбу) окружающих ее поклонников. Кажется, будто цветок имеет волшебные свойства, превращая мужчин в статуи. Вид и действие героини символически превращают в камень и самого героя, подсматривающего за этой сценой.

Автор тетрадки не умеет или не хочет назвать цветок, который мог бы стать в повести символом властного отношения героини к своим по-

клонникам (отношения наподобие детской игры, предшествовавшей настоящей, взрослой любви): «...эти цветки образуют небольшие мешочки и разрываются с треском, когда хлопнешь ими по чему-нибудь твердому» [Тургенев 1981: 307]. Предположительно речь идет о хлопущке, обыкновенной смолевке, о которой имеется особый миф о Силене (о пьющем сатире-воспитателе Диониса – ср.: влюбившись в Зинаиду и получив от нее поцелуй после фантов, герой повести чувствует и ведет себя, будто «опьянел, как от вина» [Там же: 320]). Однако гораздо более важным становится признак, связывающий образы природы и героини: цвет цветка такой же серый, как и глаза или одежда Зинаиды. Поклонники безапелляционно поддаются «очарованию», власти и воле девушки. Подсматривающий герой испытывает подобное мазохистское желание также быть ударенным. Несмотря на отношение «подданного» к героине, «пожирающий» взгляд подростка выражает желание овладеть ею, переносно превращая ее в пищу.

Чувство любви постепенно захватывает и территорию героя, начиная с домашних строений вплоть до любимых мест для мечтаний. В повествовании герой уподобляется насекомому, никак не способному оторваться от той части дома, которую занимает Засекина: «Как привязанный за ножку жук, я кружился постоянно вокруг любимого флигелька» [Там же: 328]. Влюбленный герой подсматривает за Зинаидой также из другого, невысокого прикрытия – с «низенькой скамеечки под широким кустом бузины» [Там же: 341]. Последнее место позволяет увидеть окно дома, через которое Зинаида общается с отцом героя.

Отношениями с отцом героя и обусловлены как веселость, так и грусть Зинаиды. Эти чувства вызывают и у молодого Владимира Петровича подобные настроения. Автор тетрадки разоблачает неадекватность такого поведения, высмеивая его. Вместо того, чтобы быть, согласно его имени, «владеющим миром» и «камнем», он следует романтическим шаблонам поведения, разыгрывая несчастного «Демона». Подросток до знакомства с Зинаидой проводит время в романтической позе созерцания, а влюбившись в нее и горюя временами от безответного чувства, он в саду бессознательно «взбирался на уцелевшую развалину высокой каменной оранжереи и, свесив ноги со стены, выходящей на дорогу, сидел по часам и глядел, ничего не видя» [Там же: 328]. Только опасавшиеся его вороны поднимаются еще выше, на дерево и обитают на «обнаженной макушке березы» [Там же].

Итак, здесь вводится мотив оранжереи, которая предстает развалившейся. Влюбленный подросток использует стену оранжереи для любовных мечтаний, но, помимо этого, место становится локусом выражения

подчиненности героя Зинаиде. Легкость, светлость, беспечность и властолюбие героини репрезентируются признаками серого цветка. Когда подросток сидит на стене оранжереи, приближение героини в сереньком платье определяется как «дуновение». Она одета в серое платье и в руках держит розовый зонт. Ее бархатные глаза прикрыты соломенной шляпой. Зинаида властвует над героем и шутя заставляет его спрыгнуть со стены в качестве доказательства его любви.

Даже не задумавшись, подросток выполняет веление героини. От падения он совсем лишается сознания. Зинаида теперь проявляет будто несвойственные ей качества: заботу, нежность и угрызения совести. Эти качества до сих пор не были обнаружены из-за ее «ветреного» и «самовластного» поведения. Подросток наслаждается ее поцелуями, понимая их как проявления такой же любви к нему, какую он сам испытывает к девушке. Однако герой сильно ошибается, неверно толкуя действия героини (ср.: ушиб – ошибка).

Параллельно цветку, образ Зинаиды выражает также увядание по мере усиления ее любви к отцу Владимира Петровича, что отражается на ее лице и фигуре: «Она до того была бледна, такая горькая печаль, такая глубокая усталость» [Тургенев 1981: 329]. Это сказывается и на ее поведении: становясь унылой, она «сорвала какую-то травку, укусила ее и бросила ее прочь, подальше» [Там же]. В качестве автора тетрадки Владимир Петрович сопоставляет рост зеленой травки с развитием молодой жизни. В данном месте текста травка представляет собой символ ломки жизни любовью. Подросток переживает за Зинаиду и испытывает подобное ей страдание: «Каждое ее слово так и врезалось мне в сердце. В это мгновенье я, кажется, охотно бы отдал жизнь свою, лишь бы она не горевала» [Там же: 329–330]. Горе Зинаиды сохраняется в памяти Владимира Петровича: он опять примеряет на себя роль рыцаря, погибающего ради своей возлюбленной.

Желание подростка уже сбылось, так как Зинаида, полюбившая его отца, от переживаемой боли ударила его «по носу концом перчатки»: «Разве я вас не люблю?» [Там же: 328]. Утверждая на словах свою любовь к молодому Владимиру Петровичу, словно отождествляя его с его же отцом, Зинаида между тем выражает свою агрессию против него. Возникает вопрос – какую именно любовь она подразумевает: братскую, общую или властную? Выражением ее любви, странностью Зинаиды кажется и перемена в ее поведении. На ней становятся заметны следы страсти: она причиняет и себе боль: плачет «с головой, прижатой к острому краю стола» [Там же: 335]. Кроме того, к ее «странностям» относится и другой поступок. Свою жестокость вместо отца она проецирует на сына, когда тот за-

стает ее плачущей: «...она положила мне руку на голову и, внезапно ухватив меня за волосы, начала крутить их. – А! больно! а мне не больно?» [Тургенев 1981: 335]. Она выдергивает прядь волос, а переносно – забирает силу подростка, как Далила у Самсона. Этим она не только обретает власть над ним, но и причиняет боль. Опомнившись и застыдившись своего поступка, героиня сворачивает колечко из волос и обещает носить их с собой в медальоне, т. е. хранить их как святыню.

Мать Зинаиды жалуется доктору на зубную боль. Кроме того, она беспокоится за здоровье своей дочери, которая может простудиться потому, что целый день пьет воду со льдом. Зинаида словно обращает свою агрессию против самой себя: «Разве жить так весело?» – спрашивает она у врача [Там же: 332]. Физическое заболевание, от которого оберегает Зинаиду доктор, является проявлением ее внутренних переживаний. Девушка на словах готова к смерти, лишь бы пережить испытание любовью. Употребляемые Лушиным слова «каприз и независимость» отнюдь не определяют полностью ее характер, вопреки утверждению врача: «вся ваша натура в этих двух словах» [Там же]. Героиня сама требует более пронизательно-го взгляда доктора («Наденьте очки»), который пока еще не осознает настоящую причину ее состояния.

Передавая подростку свои знания о целебных свойствах цветов, доктор осознает, что скрывается за поведением Зинаиды: она жертвует собой из-за любимого мужчины. Врач, которого до сих пор ударила и мучила Зинаида, теперь, «ударив себя по лбу», восклицает, осмысляя настоящую любовь Зинаиды: «...думал, что она кокетка! Видно, жертвовать собою сладко – для иных» [Там же: 341]. Жертва называется неадекватным определением «сладко», что и разоблачает смысл такого отношения между женщиной и женщиной, однако раскрывает также глубину чувств отца и Зинаиды.

Героиня видит в подростке только копию отца и чувствует к нему скорее материнскую любовь. Она употребляет слово «сладить», означающее преодоление, однако в свете смыслового ряда, выстраиваемого в тексте повести в связи со «сладко», следует усмотреть и иной подтекст: сладкая любовь еще незрелая. Это слово разоблачается и в неясной, оборванной фразе доктора, предупреждающего подростка: «Нашему брату, старому холостяку, можно сюда ходить: <...>; а у вас кожа еще нежная; здесь для вас воздух вредный, – поверьте мне, заразиться можете» [Там же: 331]. Переносно это означает, что быть свидетелем чужого счастья по-сильно только старым холостякам, а не подросткам (ср.: взрослый Владимир Петрович остается холостяком и описывает историю любви). Врач пытается раскрыть молодому Владимиру Петровичу глаза, однако его ино-

сказательная речь не дешифруется героем. Лушин в форме сравнения сопоставляет любовь с болезнью, которой можно заразиться. В некотором смысле он такая же жертва, как и подросток, и под своей напускной циничностью он так же болеет любовью к Зинаиде, как и другие. Он приводит и образ теплицы-цветника для представления губительного характера страстных чувств, которыми и он страдает (см. оппозицию холода и тепла): «И в оранжерее тоже приятно пахнет – да жить в ней нельзя» [Тургенев 1981: 332]. Именно доктор предостерегает подростка от любви к героине, выступая иносказательно – на языке цветов – против его хождения в оранжерею, которая является местом, где не только приятно от запаха цветов, но и смертельно (см. выше эпизод падения с оранжереи). Позже желтый цвет лица студента он объясняет тем, что юноша все учится, мало находится на свежем воздухе, т. е. – опять же иносказательно – не хватает ему любви. Таким образом, мотив оранжереи становится выражением двойного смысла: любви как жизни и как смерти.

Как отмечалось выше, радостное чувство любви презентуется посредством атрибутов света, тишины, улыбки и дыма, т. е. неяркости. Это дополняется и мотивом цветка – красной розы, которую Зинаида срывает во время выяснения их отношений с подростком. Жесты с розой в руках становятся нарративными деталями, дополняющими диалог героев в саду. Подросток при встрече «хотел уклониться в сторону», но героиня его остановила: «лицо улыбалось, точно сквозь дымку» [Там же: 342] (ср. с образом грозы). Подросток хочет вернуть их прежние отношения, однако, отказываясь от этого, Зинаида с помощью розы словно скрывает себя от пытливого взгляда и вопросов героя: она «поднесла розу к лицу». При этом образы цветка и лица сближаются – щеки словно отражают красный цвет розы: «отблеск ярких лепестков упал ей на щеки» [Там же]. Героиня признается в том, что была с молодым Владимиром Петровичем холодна. Он же решает, что она не хочет, чтобы он любил ее. Это осознание наводит на него мрак, и это выражается его голосом: он воскликнул «мрачно». Зинаида объясняет свою холодность тем, что ей хочется установить с подростком только дружественную форму любви. В качестве своего благоволения она дает ему понюхать розу, т. е. разделяет с ним приятный запах цветка (ср. с запахом цветков в оранжерее). Вместе с тем она всё-таки повышает его в статусе: возводит его в пажи, предупреждая его тем, что «пажи не должны отлучаться от своих господ» [Там же].

Передавая розу, т. е. вдевая розу в петлицу куртки подростка как «знак милости» [Там же], Зинаида этим символическим знаком обозначает их новые, куртуазные отношения (рыцаря и обожаемой королевы). Она позво-

ляет подростку таким образом постоянно находиться при ней, но управление оставляет за собой: она располагает властью, а подросток следует за ней. Зинаида теперь дает ему поцелуй от себя, однако не нежный или страстный, а чистый, спокойный, который она «напечатлевает» на его лбу, т. е. поступает снова символически. Изменения в поведении героини налицо (она стала кроткой, рассудительной, будто тоже повзрослела): как в поцелуе, так и в тихой походке, и во всей фигуре она стала как будто княжеской: «величественнее и стройней». Признаки служат доказательством того, что чувство принимает новые формы у обоих героев: любовь Зинаиды углубляется, а у подростка – «с новой силой разгоралась» [Тургенев 1981: 343]. Однако предмет (и настоящий герой) любви Зинаиды – отец Владимира Петровича.

Заподозрив присутствие счастливого соперника, подросток решает подстеречь влюбленных. Во время своего второго караула дерево, «одинокая ель» с «низкими, густыми ветвями» [Там же: 350], покрывающая общую стену на границе сада между их и засекиными владениями, становится подходящим местом для героя. Создается подчеркнуто романтическое пространство, составляющие которого (сад, дерево, растения) представляют собой место для любовной истории. Действие героя кажется нужным и потому, что даже животное, традиционно играющее роль сторожа, покоится: собака спит у калитки (ср.: поклонники Зинаиды ведут себя по отношению к ней как ее собачки). Темнота естественным образом скрывает влюбленных; однако и само повествование усиливает таинственный эффект от их любовной истории: «...тут же вилась дорожка, которая <...> всегда казалась таинственной: она змеей проползала под забором, <...>, и вела к круглой беседке» [Там же]. Все эти атрибуты также придают грешный характер свиданию.

Подростку так же порой легко беседовать, откровенничать с отцом, как это получается с Зинаидой в саду. Однако не в саду у фонтана может он постеречь свидание Зинаиды с ее возлюбленным, а сверху развалины оранжереи видится поле и слышится ему шум шагов вернувшегося со свидания человека, и как выясняется, это – отец героя: «Мне почудился скрип отворявшейся двери, потом легкий треск переломанного сучка». образу героя при этом присваиваются атрибуты огня: «красные искры закрутились» [Там же]. В противовес ему отец описан темными красками. Отец не замечает своего сына, словно тот «сравнился с самою землею» [Там же: 351]. Сын становится маленьким, ничтожным в присутствии отца и, вообще, по сравнению с ним. Когда же подросток сталкивается с тем, что возлюбленный героини не он, а его отец, он переживает это так, будто «всё было кончено». Это метафоризуется срыванием и уничтожением цветов любви и молодости, т. е. загаживанием чувств и сломлением жизни под-

ростка: «Все цветы мои были вырваны разом и лежали вокруг меня, разбросанные и истоптанные» [Тургенев 1981: 354].

Засекина после разоблачения ее истории с отцом героя поселяется в домике в далеком и дешевом районе Москвы. Отец и сын, чтобы добраться до героини, скачут по разным местностям от Девичьего поля до Крымского брода. Эти локусы также носят говорящие названия, ибо герои отправляются от вольной местности, символизирующей девичью чистоту, и доезжают до водного перехода, отсылающего к границе-полуострову (см. также поэтическую функцию мотивов воды и поля). Когда подростку удастся в последний раз увидеть Зинаиду, то его отец ударяет ее хлыстом (см. вещь, реализующая мотив цветка). Возможно, героиня не готова расстаться со своей жизнью ради отца даже после того, как она становится его жертвой. Если в начале истории любви героиня ударяла своих поклонников цветком, то теперь ее возлюбленный пытается покорить ее. При этом отмечается, что светлость взгляда отца омрачается. Она отвечает на удар поцелуем, т. е. любовью. История любви заканчивается все-таки трагически, ибо погибает и отец, и Зинаида, а сам Владимир Петрович не находит своей настоящей любви и этически воскликает о непремении смерти.

Итак, мотив цветка неоднократно повторяется в тексте повести и, сопровождая изменения чувств героев, становится метафорой как любви, так и смерти. Организация пространства способствует соотношению человеческого и природного миров таким образом, чтобы служить данному смыслопорождению.

Литература

Барсукова О.М. Образ птицы в прозе И.С. Тургенева // Русская речь. – 2002. – № 2. – С. 22–28.

Краснокутский В.С. О некоторых символических мотивах в творчестве И.С. Тургенева // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начале XX в.– Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – С. 135–150.

Маркович В.М. О «трагическом значении любви» в повестях И.С. Тургенева 1850-х годов // Поэтика русской литературы: к 70-летию проф. Ю.В. Манна: сб. ст. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2001. – С. 275–290.

Тургенев И.С. Первая любовь // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. – Т. 6. М.: Наука, 1981. – С. 301–364.

Чернов Н.М. Повесть И.С. Тургенева «Первая любовь» и ее реальные источники // Вопросы литературы. – 1973. – № 9. – С. 225–241.

Хетеш И. Повесть И.С. Тургенева «Первая любовь»: (Архетип и интертекстуальность) // Studia Slavica Acad. Sci. Hung. Budapest, – 2002. Т. 47, fasc. 1/2. – С. 115–132.

Хохлова М.П. О роли литературных реминисценций и аллюзий в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» // Вестн. КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2015. – № 6. – С. 65–69.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ САДА КАК УСЛОВИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ Ф. ТЮТЧЕВА И А. ФЕТА

С.А. Петрова

Россия, Санкт-Петербург

Рассматривается вопрос взаимодействия художественных приёмов двух поэтов девятнадцатого века А.А. Фета и Ф.И. Тютчева в рамках использования сферы сада и средств разных видов искусств. А.А. Фет, вступая в интермедиаальный и интертекстуальный диалог с поэтом, создаёт свой особый художественный мир.

Ключевые слова: пространство сада, музыка и слово, А.А. Фет, Ф.И. Тютчев, интермедиаальность.

The article deals with the question of interaction between the artistic methods of the two poets of the nineteenth century A. Fet and F. Tyutchev, who used of the garden and the means of different kinds of arts in his poems. By entering into the intermedial and intertextual dialogue with the poet, A.Fet creates his own special artistic world.

Keywords: space, garden, music and word, A.Fet, F. Tyutchev, intermediality.

Пространство сада было одним из знаковых для авторов XIX века, связывало со сферой некоего земного порядка и аналога небесного райского места. В творчестве двух авторов этого периода обнаруживается и определённая тенденция использования этой пространственной модели для выражения похожих эстетических концепций. Но при этом каждый создаёт свою индивидуальную поэтику. Речь идёт об А.А. Фете и Ф.И. Тютчеве. Следует сказать, что об их творческом диалоге уже упоминалось во многих работах.

В 1862 году в одном из своих произведений начинающий поэт А.А. Фет просил Ф.И. Тютчева прислать ему свою фотографию, обращаясь к нему: «Мой обожаемый поэт...» [Фет 2014: 78]. Ещё ряд произведений А.А. Фета посвящались этому автору: «Нетленностью божественной одеты...» (1863 г.), «Прошла весна – темнеет лес...» (1866 г.), «На книжке стихотворений Тютчева» (1883 г. или 1884 г.).

В своих мемуарах «Мои воспоминания» А.А. Фет также многое напишет о Ф.И. Тютчеве: «(...) Не могу не приветствовать в моем воспоминании тени одного из величайших лириков, существовавших на земле (...)» [Фет 1983: 162].

В 1850-х годах на художественное сознание поэта творчество Ф.И. Тютчева окажет существенное влияние. В 1859 году он написал статью «О сти-

хотворениях Тютчева» – это был отзыв на поэтический сборник Ф.И. Тютчева 1854 года.

Среди произведений Ф.И. Тютчева есть стихотворение, имеющее в своей структуре интермедиальный образ струны, – это произведение «Арфа скальда» (1838 г.):

О, арфа скальда! Долго ты спала
В тени, в пыли забытого угла;
Но лишь луны, очаровавшей мглу,
Лазурный свет блеснул в твоём углу,
Вдруг чудный звон затрепетал в струне.
Как бред души, встревоженной во сне [Тютчев 2002: 155].

В этом стихотворении Ф.И. Тютчев опирается на традиции поэзии скальдов, о чём говорит и название, и особая эвфоническая структура произведения – наличие аллитераций, ассонансов, анафор и эпифор, кольцевая композиция и система рифм. В первой строфе более трети всех лексем представляют слова, в буквенном составе которых фигурирует литера «Л», в то время как во второй строфе – «Н». Также в первой части стихотворения в последней строке представлено повышенное употребление лексем, имеющих в своем составе гласный «У», с помощью которого создается ассонансный строй стиха. Автор, по сути, кодирует фонетическим образом слово «ЛУНА» в произведении, тем самым подчёркивая её особую функцию в процессе перехода от настоящего к прошлому, из мира реального в мир снов и т. п.

В последнем стихе первой строфы яркий пример аллитерации: «бред души». Эта фраза подчёркивает погружение в нечто бессознательное, что также связывается традиционно с образом Луны. Кроме этого, в эвфонической структуре представлены и внутрифразовые анафоры и эпифоры: «в тени, в пыли», «лишь луны», «звон затрепетал» и т. д.

Кроме того, Ф.И. Тютчев включает в создаваемый художественный мир женские образы:

Какой он жизнью на тебя дохнул?
Иль старину тебе он вспомнул –
Как по ночам здесь сладострастных дев
Давно минувший вторился напев,
Иль в сих цветущих и поднесь садах
Их легких ног скользил незримый шаг? [Там же].

Стихотворение «Арфа скальда» Ф.И. Тютчев написал после того, как побывал на концерте «Норвежские напевы» знаменитого виолончелиста Б. Ромберга [Динесман 1999: 140–141]. Обращение к образу поэта-певца севера и к музыкальному инструменту объясняется не только влиянием

музыки, в данном случае развиваются и тенденции романтизма в русской литературе. Поющий скальд, аккомпанирующий себе на арфе, представлялся особым романтическим художественным образом. Об особой музыкальности стихотворений Ф.И. Тютчева писал Д.Д. Благой, обращая внимание на то, что «именно с поэзией Тютчева оказалось связанным возникновение музыкально-тактовых теорий в области стихосложения» [Благой 1989: 548–594].

Интермедиальная составляющая поэтики А.А. Фета рассматривается подробно в исследованиях Н.М. Мышьяковой [Мышьякова 2002: 55–58]. В своём анализе автор приходит к выводу, что музыкальность является «метаморфологической» категорией в лирике поэта и реализуется на всех уровнях его художественной архитектоники. Как пишет учёный: «Музыкальность Фета – явление романтическое, та стиливая черта, которая была замечена сразу и в признании которой были единодушны критики различных идейно-эстетических взглядов» [Там же]. Интермедиальность поэзии А.А. Фета представлена не только в частом использовании в качестве названий музыкальных жанров, но также и во включении в текстовую структуру лексем, обозначающих специфические для искусства музыки предметы – музыкальные инструменты, их части и т. п. Например, в творчестве поэта фигурирует интермедиальный образ «струны». С другой стороны, интермедиальное взаимодействие обнаруживается наиболее часто в художественном пространстве сада. Что также представлено и у Ф.И. Тютчева.

В стихотворениях А.А. Фета начального этапа творчества 1840-х годов образ струны выступает в контексте вечернего времени, покоя и блаженного состояния. Например, произведение, в котором в названии представлен интермедиальный элемент – обозначение музыкального жанра «Серенада» (1844):

Соловьи давно запели,
Сумрак возвестя;
Струны робко зазвенели,–
Спи, мое дитя! (...) [Фет 2002: 72–73].

Лексема «робко» создаёт олицетворение, «струны» в данном случае наделяются человеческим качеством, передают общее эмоциональное состояние описываемого. В произведении также используется интермедиальная композиционная структура: есть повторяющиеся из строфы в строфу константные стихи, которые можно определить рефренами, как в песне. Также в эвфонической структуре автор использует приёмы анафоры, эпифоры и аллитерации.

На основании приведённых примеров можно говорить о том, что между авторами складывается интертекстуальный и интермедиаальный диалог. В произведениях А.А. Фета также встречается образ арфы и любовный контекст, в котором используются и Луна, и сон, и погружение в бессознательное состояние страсти, пространство сада, воспоминания.

Так, на последующем этапе в 1850-х образ включается в тексты с любовным сюжетом, например, стихотворение А.А. Фета 1858 года:

Нет, не жди ты песни страстной,
Эти звуки – бред неясный,
Томный звон струны (...) [Фет 2002: 261–262].

В тексте А.А. Фета также упоминаются образы, которые были в стихотворении Ф.И. Тютчева: звон струны, бред, (песни) страстной, сны, сад. Здесь автором используются уже разработанные художественные приёмы эвфонической организации текста: аллитерации, внутрифразовые анафоры и эпифоры и т. д.

Но в отличие от них А.А. Фет представляет чувства более конкретно, глубоко и насыщенно, например, в стихотворении «Мелодии» 1877 года:

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнею твоей [Фет 2014: 38].

Это произведение, ставшее в дальнейшем романсом, также представляет песенную структуру, образуя кольцевую композицию и включая в себя повторяющиеся строки, которые можно определить рефренами.

Эвфонический строй стихотворения также представляет различные аллитерации, эпифоры и анафоры. Автор использует приём синтаксического параллелизма.

На заключительном этапе творчества А.А. Фета в произведении 1886 года созданный автором лирический метасюжет с интермедиаальным образом получает своё логическое завершение – струна обрывается:

Жду я, тревогой объят,
Жду тут на самом пути:
Этой тропой через сад
Ты обещалась прийти.
(...)
Словно струну оборвал
Жук, налетевши на ель;
Хрипло подругу позвал
Тут же у ног коростель. (...) [Там же: 198].

Сохраняется заданный контекст: пространство сада, наступающая ночь и т. д. Стихотворение также развивает любовную тематику, но подчёркивает приближающийся конец.

На основании проведённого анализа и рассмотренных примеров можно утверждать об определённой преемственности, которая представлена в произведениях А.А. Фета, связанная с творчеством Ф.И. Тютчева. Творческий диалог авторов совершается и на интертекстуальном, и на интермедиальном уровне: во-первых, с помощью музыкальных образов в текстах, во-вторых, в специфической мелодике произведений, в особенной эвфонической структуре, в-третьих, в общей связи с поэтикой романтизма, провозгласившего приоритет музыки и устремлённость соединить музыку и поэзию.

Литература

Благод Д.Д. Тютчев в музыке // Ф.И. Тютчев / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Гос. лит. музей-усадьба «Мураново» им. Ф.И. Тютчева. – М.: Наука, 1989. – Кн. II. – С. 548–594. – (Лит. наследство; Т. 97).

Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. – Л.: Наука, 1974.

Динесман Т.Г. Хронологическая часть // Летопись жизни и творчества Ф.И. Тютчева / Сост. Т.Г. Динесман, С.А. Долгополова, И.А. Королева, Б.Н. Щедринский; Отв. ред. Т.Г. Динесман. – [М.]: ООО «Литограф»; [Мураново]: Музей-усадьба «Мураново» им. Ф.И. Тютчева, 1999–2012. – Кн. 1: 1803–1844. – 1999. – С. 137–146.

Мышьякова Н.М. Опыт интермедиального анализа (музыкальность лирики А.А. Фета) // Вестник Оренбургского гос. ун-та. – 2002. – № 6. – С. 55–58.

Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. / РАН. Ин-т мировой лит. им. М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – М.: Изд. центр «Классика», 2002. – Т. 1. Стихотворения, 1813–1849. 2002.

Фет А.А. Воспоминания. – М.: Правда, 1983.

Фет А.А. «Жду я – тревогой объят...» // Фет А.А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 5: Вечерние огни. Стихотворения и поэмы 1864–1892 гг., не вошедшие в сборники. Кн. 1. – М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. – С. 198.

Фет А.А. Мелодии. («Сияла ночь...») // Фет А.А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 5: Вечерние огни. Стихотворения и поэмы 1864–1892 гг., не вошедшие в сборники. – Кн. 1. – М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. – С. 38.

Фет А.А. «Мой обожаемый поэт...» // Фет А.А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 5: Вечерние огни. Стихотворения и поэмы 1864–1892 гг., не вошедшие в сборники. – Кн. 1. – М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. – С. 78.

Фет А.А. «Нет, не жди ты песни страстной» // Фет А.А. Собрание сочинений и писем. Стихотворения и поэмы 1839–1863 гг. Т. 1 // Под общ. ред. Г.Д. Асланова и др. Ред. тома Н.П. Генералова, В.А. Кошелев, Г.В. Петрова. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 261–262.

Фет А.А. О стихотворениях Ф. Тютчева // Тютчев Ф.И.: Сб. ст. – СПб.: «Парфенон», 1922. – С. 34–43.

Фет А.А. Серенада // Фет А.А. Собрание сочинений и писем. Стихотворения и поэмы 1839–1863 гг. Т. 1 // Под общ. ред. Г.Д. Асланова и др. Ред. тома Н.П. Генералова, В.А. Кошелев, Г.В. Петрова. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 72–73.

МОДЕЛЬ АНТИЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА В САТИРИЧЕСКИХ И ЮМОРИСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ КОЗЬМЫ ПРУТКОВА

А.О. Путило

Россия, Волгоград

Рассматриваются функции пространства в сатирических и юмористических произведениях Козьмы Пруткова и его последователей, определяемые проявлениями комического в художественном тексте.

Ключевые слова: сатира, юмор, локальный текст, Козьма Прутков, журнал «Сатирикон».

The article deals with the functions of space in satirical and humorous works of Kozma prutkov and his followers, determined by the manifestations of the comic in the literary text.

Keywords: satire, humor, local text, Kozma Prutkov, satirist.

В последние годы локальный текст часто становится объектом филологических исследований. Литературоведы рассматривают типологию локусов, изучают функционирование географических образов в художественных произведениях. Ученые (В.В. Кортунов, М.Л. Лурье, П. Нора и др.) определяют локальный текст как парадигму или систему культурных, речевых, ментальных стереотипов, устойчивых образов, сюжетов и поведенческих практик, связанных с каким-либо конкретно-географическим местом (городом, районом и т. д.).

Однако если локальный текст фокусируется на конкретной, специфичной для каждой образной системе, то текст сатирический предпочитает обращение к обобщающим образам общечеловеческой направленности. Образ места в сатирических и юмористических произведениях чаще всего размыт, а пространство, в котором разворачивается действие, вовсе не конкретизировано. Определение сатиры как вида комического, предполагающего «беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения; специфический способ художественного восприятия действительности, раскрывающий ее как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное (содержательный аспект), посредством смеховых, обличительно-осмеивающих образов (формальный аспект)» [Покотыло 2013: 118] меняет саму идею локального текста: в описании даже самого узкого локуса актуализируются черты некой общности, которая и будет являться объектом сатиры. Комическое разрушает традиционную смысловую парадигму, сформированную вокруг отдельного локуса, добавляя к уже устоявшимся ассоциациям новые нередко противоположные значе-

ния. Вышесказанное позволяет говорить об антагонизме сатирического и локального текстов.

Аркадий Аверченко – один из немногих сатириков начала XX века, комически переосмысливших пространственные образы. Ярким примером функционирования сатирических топосов является оппозиция квартира – усадьба в рассказе «Усадьба и городская квартира». Образ усадьбы здесь символизирует старую, ушедшую Россию: «Вот миновал мой возок каменные, прочно сложенные, почерневшие от столетий, ворота, и уже несут меня кони по длинной без конца-края липовой аллее, ведущей к фасаду русского, русского, русского – такого русского, близкого сердцу дома с белыми колоннами и старым-престарым фронтоном» [Аверченко 1975: 38], а пространство городской квартиры – новое время: «Ясно, что когда с квартиры съезжают, она – какой вид имеет: голые стены, с оторванными кое-где обоями, с ярко-желтыми прямоугольниками в тех местах, где стоял комод или шкаф... В выбитое окно тянет сырым ветерком, на полу обрывки веревок, окурки, какие-то рваные бумажки, два-три аптечных пузырька с выцветшим рецептом, в углу поломанный, продавленный стул, брошенный за ненадобностью. Переехала сюда “новая власть”... Нет у нее ни мебели, ни ковров, ни портретов предков...» [Там же]. Новое представляется А. Аверченко неудобным, человек на его фоне – «безродным», а до-революционное – родным и милым. Таким образом, описание локусов непосредственно связано с временем, а окружающее пространство маркировано не столько конкретно-географически, сколько исторически.

Иногда локусы уточняются через призму образа персонажа, и тогда мы находим в текстах чиновничье, помещичье, крестьянское и другие подробные виды пространства. Такие формы хронотопа в сатирических и юмористических произведениях обоснованы спецификой их поэтики, фокусирующейся на объекте осмеяния и подчиняющей весь текст и все художественные приемы изображению выбранного объекта. Примером чиновничьего пространства является образ Пробирной Палатки. Этот локус ценен и понятен только в логической связке с чином Козьмы Пруtkова – директора Пробирной Палатки, и, конечно, является средством характеристики квазиавтора.

Существуют сатирические произведения, имеющие привязку к конкретно-географическому пространству. Чаще всего это региональная литература и фольклор, в частности анекдоты о градоначальниках, об объектах и событиях, понятные только узкому кругу читателей, проживающих в описываемой местности в какой-то определенный период времени. Примером этого явления могут служить тексты, напечатанные в сатирических журналах начала XX века. Приведем один из таких текстов: «Однажды Пруtkову предложили пойти в “Бродячую собаку”».

– Опасаюсь – сказал Прутков, – говорят она в пала в бешенство» [Сатирикон 2013: 7]. Для понимания смысла этого текста требуется историко-культурный комментарий, ведь смысл сатиры понятен только при условии знания исторических событий этого периода, а также специфики артистического кабаре, упомянутого в анекдоте. В анекдотах о месте объектом осмеяния может быть как макролокус (о России и русских), так и микролокус (например, «Бродячая Собака» и ее посетители).

В произведениях Козьмы Пруткова мы встречаем указания на различные географические объекты. В их числе можно выделить следующие группы: объекты, отсылающие к романтической традиции, – Германия, Иена, Памба (Памбра), Казбек; объекты, указывающие на принадлежность к античной традиции, – Коринф, Карфаген, Афины, Греция; объекты, относящиеся к пространству «жизни» квазиписателя, – Санкт-Петербург, Москва, Кронштадт, Летний сад. При наличии большого количества географических маркеров в тексте мы видим, как образ места в произведениях К. Пруткова чаще всего не инвертируется. Однако встречаются тексты, содержащие переосмысление сложившегося образа определенного локуса. Например, в стихотворении «Желание быть испанцем» представлены крепость, Альгамбра, замок Памбра, провинция Испании – Эстремадура, горный хребет Сьерра-Морена и т. д. При этом общие интенции стихотворения, его сатирическое и пародийное содержание разрушают очарование Испании, вследствие заложенного противоречия между реальным приземленным образом Козьмы Пруткова и романтической, таинственной страной.

Похожие черты приобретает образ места и в текстах последователей «директора Пробирной Палатки», публиковавшихся на страницах сатирических журналов начала XX века. Следует отметить, что указание на конкретный географический локус в сатирических журналах в принципе встречается крайне редко, и в большей степени эти указания касаются сатиры на международную политическую систему периода Первой мировой войны и сатиры, основанной на комическом сопоставлении европейской и русской жизни. Так, за подписку на журнал «Сатирикон» на 1911 год в подарок присылалось приложение «Экспедиция в Западную Европу», описывающее приключения Аркадия Аверченко, Алексея Радакова, Ре-Ми и их слуги Мити во время международного путешествия. При этом даже в произведении, где пространство сюжетно привязано к определенным локусам, крайне незначительное внимание уделяется описанию и характеристикам этих локусов, сатирики вместо создания образа ограничиваются иронией над клише из путеводителя: «В путеводителе – о Флоренции сказано:

– Этот город можно назвать самым красивым из всех итальянских городов.

А о Венеции в том же путеводителе сказано:

– Этот город считается самым красивым из всех итальянских городов.

К Риму составитель путеводителя относится так:

– Рим можно назвать самым красивым из всех итальянских городов.

Можно сказать с уверенностью, что жена составителя путеводителя в своей семейной жизни была не особенно счастлива. Каждую встретившуюся женщину увлекающийся супруг находил “лучше всех”» [Аверченко, Радаков, Ре-Ми].

Как мы видим, вместо черт уникальных автор в иронической форме подчеркивает банальность и однообразие описания итальянских городов. Ирония распространяется также на составителя путеводителей, постепенно охватывая характерную для сатиры социальную сторону вопроса и переходя на серьезную тему творчества и таланта. В произведении говорится об одном составителе путеводителя, жена которого «в своей семейной жизни была не особенно счастлива» из-за особенностей восприятия мужа, однако читатель осознает и понимает, что различные путеводители составляли разные люди, а значит, проблема охватывает все сообщество пишущих на заказ и по шаблону.

В произведении А. Аверченко «Мои личные воспоминания о Кузьме Пруткове», опубликованном в журнале «Сатирикон» за 1913 год, содержится указание на микролокус: «Точный адрес этого лока природы был – Кунцево, Гулярная улица, дом купчихи Синявиной, у которой К.П. снимал весь второй этаж» [Сатирикон 2013: 3]. Выбран один из наиболее известных подмосковных районов – Кунцево, в период описываемых событий являвшийся популярным дачным местом. Адрес проживания Пруткова весьма точен, но при этом отсутствует описание самого дома, кроме упоминания о том, что это был «один из самых скромных домов» [Там же]. Район назван в качестве характеристики персонажа, использован прием сопоставления его амбиций и реального положения в обществе, при этом описание самого места не требовалось, так как общественное представление о нем и иронический тон автора наполняли текст необходимыми смыслами.

Комическое произведение, по своей поэтике стремящееся к дидактике и обобщению, имеет специфику в обращении к локальному тексту. Как мы видим, образ места в сатирических и юмористических произведениях крайне размыт, локус чаще всего репрезентируется обобщенно и лишь изредка имеет конкретную географическую привязку. Инвертируются в комических текстах локусы крайне редко, при этом переосмысление всегда имеет смеховую направленность. При описании даже самого узкого локуса актуализируются черты некой общности, которая и будет являться объектом сатиры.

Литература

Аверченко А.Т. Усадьбы и городская квартира / Дюжина ножей в спину революции. 12 рассказов. – Иерусалим: Изд-во «Бумеранг», 1975. – С. 37–41.

Аверченко А., Радаков А., Ре-Ми. Экспедиция в Западную Европу. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki> (дата обращения: 11.11.2018).

Коркунов В.В. Локальный текст как предмет исследования // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – № 6–2. URL: <http://online-science.ru/m/products/filologicheskie-nauki/gid1565/pg0/> (дата обращения: 1.11.2018).

Лурье М.Л. Элементы локального текста: методика контекстного анализа. Весенняя школа – 2010. Анализ фольклорного текста: прагматика, семантика, морфология. Европейский университет, Санкт-Петербург. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/ls10_program_lurye.htm (дата обращения: 1.11.2018).

Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция-память. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. – С. 17–51.

Покотыло М.В. Творчество В. Войновича в аспекте психопозитики: Личность и власть // Труды РГУПС. – 2013. – № 1. – С. 115–118.

Прутков К. Плоды раздумья. Избранное. – М.: Комсомольская правда, 2006. Сатирикон. – 1913. – № 3.

ПЕСНЯ О «БУРЕВЕСТИКЕ»

А.Ф. Белоусов

Россия, Санкт-Петербург

Статья посвящена песне о самой крупной катастрофе с пассажирским судном, которая произошла в истории города на Неве. Особенности песни весьма характерны для городского фольклора и дают вполне определенное представление о новых тенденциях в народном песнетворчестве конца XIX – начала XX в.

Ключевые слова: *пароход, катастрофа, паника, жертвы, газеты, городские песни-хроники, варианты, фактографичность.*

The article is dedicated to the deadliest catastrophe that has ever affected a passenger ship in the history of the city on Neva. The features of the song are pretty characteristic of the urban folklore, and provide a pretty definitive information about the new tendencies in the folk songwriting of the late 19th – early 20th century.

Keywords: *ship, catastrophe, panic, victims, newspapers, urban chronicles songs, versions, factographicity.*

Воскресным вечером 29 августа 1926 г. в последний рейс из Ленинграда в Кронштадт отправился колёсный грузопассажирский пароход «Буревестник» (бывшая «Русь», постройки 1899 г.). На борту «Буревестника» находились 372 пассажира и экипаж в составе 11 человек.

Вместо капитана парохода А.К. Пийспанена, оставшегося пьянствовать на берегу, судно вел старший помощник капитана Храбунов, который не имел должной квалификации, не знал фарватера и даже правил расхождения с морскими судами. Встреча с германским пароходом «Грета» оказалась для Храбунова неожиданной: он растерялся, потерял ориентацию и направил «Буревестник» прямо на стенку строившегося железобетонного Хлебного мола. Судно получило огромную пробоину и начало тонуть.

Возникла паника, спасательные средства оказались неготовыми, команда стала покидать судно. Остались немногие, в том числе и Храбунов, у которого при крушении «Буревестника» погибли жена и двое детей, запертые им в каюте перед отправлением парохода и уже спавшие во время катастрофы. Его самого спасатели сняли с дымовой трубы затонувшего «Буревестника».

Всё это привело к многочисленным жертвам. Ходили слухи о 150 погибших. Официально же их насчитывалось 66 человек, но и эта цифра свидетельствует о катастрофических последствиях крушения «Буревестника».

История с затонувшим пароходом довольно широко освещалась в ленинградской прессе: от партийной «Ленинградской правды» до комсомольской «Смены», не говоря уже об утреннем и особенно вечернем выпусках городской «Красной газеты». Основное внимание катастрофе уделялось в первые дни после крушения, но и потом газеты время от времени информировали горожан о следствии по нашумевшему делу. Оно рассматривалось на выездной сессии Военно-транспортной коллегии Верховного суда СССР, которая проходила в Ленинграде с 8-го по 18 ноября 1926 г. Отчёты о судебных заседаниях, публиковавшиеся в газетах, вновь напомнили о трагическом событии. Его главными виновниками признали капитана Пийспанена и старшего помощника капитана Храбунова, каждый из которых был приговорён к четырем годам лишения свободы [Мар 1926: 4].

Обстоятельства гибели парохода «Буревестник» отразились не только в ленинградской прессе. Этому событию была посвящена песня. Она принадлежит к популярным в городской культуре песням-хроникам о различных катастрофах.

Едва ли не самой ранней из известных мне песен такого рода является песня, от которой сохранился лишь один куплет в воспоминаниях старого петербуржца П.П. Бондаренко:

По Курско-Московской железной дороге,
по насыпи очень крутой,
стремительно поезд несется,
несется он в Курск с быстротой [Бондаренко 1993: 92–93].

Есть основания предполагать, что имеется в виду катастрофа, произошедшая в ночь на 30 июня 1882 г. на Московско-Курской железной дороге между станциями Чернь и Бастыево у деревни Кукуевка, когда сильными дождями было размыто железнодорожное полотно и разошлись рельсы. В результате потерпел крушение почтовый поезд № 3 Москва – Курск. Очевидцы утверждали, что погибло до 200 человек, но по данным следствия, которые фигурировали в одном из репортажей Владимира Гиляровского с места катастрофы, жертв оказалось сорок два человека [Гиляровский 1882: 2]. Эта катастрофа была широко известна как «Кукуевская костоломка».

Исследователи подобными песнями долгое время не интересовались, и поэтому мы не располагаем сведениями о них вплоть до начала 1930-х гг. В это время фольклористка Анна Михайловна Астахова собирала в Ленинграде материалы для сборника «Песни уличных певцов». Ей удалось найти или записать ряд текстов о катастрофах – в том числе и песню о крушении парохода «Буревестник». Вместе с другими песнями она была ею откомментирована и подготовлена к печати¹.

А.М. Астахова предполагала напечатать ее по тексту, писанному печатными буквами певцом Николаем Шуваловым. Текст она приобрела у него 18 сентября 1931 г. [Астахова 1932: 2, 79].

Характеризуя певца, собирательница указывает, что ему «лет 40 с небольшим», он «бывший “народный юморист и куплетист”, автор и поставщик на улицу целого ряда песен, куплетов и частушек», «...» прирабатывавший «тем, что заготовлял в большом количестве для «...» певцов рукописные листки с текстами песен, для продажи.

Среди певцов он очень известен, как автор уличных песен» [Там же: 2, 132]². Вероятно, ему принадлежит и «Гибель «Буревестника»».

Вот этот текст.

В узком проходе Морского канала,
Где тянется лентой изгиб,
Место то злачное помнится гражданам,
Где «Буревестник» погиб.

В день злополучный отчалив от берега,
Вышел в Кронштадт пароход,
Тихо качаясь и выпрямив корпус,
Стал прибавлять быстрый ход.

Тьма непроглядная путь закрывала,
Волны бежали вперед,
Часть пассажиров давно уж дремали.
Вдруг раздается гудок.

Близко совсем огоньки замелькали,
Ясен был красный фонарь,
И «Буревестник» свернул быстро вправо
Ответный сигнал не видал.

Объехать друг друга им было возможно,
В командах видна конитель,
И капитан «Буревестника» поздно
Взял направленья на мель.

Словно нависла гроза над водой,
Мель преградила им путь,
Тихо ударилось в стенку кормою,
Стал «Буревестник» тонуть.

Сцена кошмара творилась. На палубе
Разум народ потерял:
К шлюпкам бросались, кругом обвивались,
Каждый спасенья искал.

Люди метались в отчаянии диком,
Женщин обхватывал страх,
Вместе с детьми бросались в воду,
Тотчас скрывались в волнах.

Трус и подлец капитан парохода:
Судно доверив судьбе,
Часть пассажиров на тот свет отправил,
Спасся один на трубе [Астахова 1932: 1, 185–186].

Основной особенностью песен, описывающих катастрофические происшествия, по мнению Астаховой, является стремление «точно передать все подробности катастрофы». Для доказательства в комментарии к песне она перепечатывает сообщение Госречпароходства о крушении «Буревестника». Сопоставление этого сообщения с песней должно было подтвердить достоверность отмеченных в ней подробностей. Еще одним их источником Астахова называет «рассказы», возникшие «на основании сообщений от очевидцев, спасшихся пассажиров» и циркулировавшие в городе. «Как и из газетных заметок, так и из таких рассказов, – пишет Астахова, – автор песни почерпнул ряд подробностей, как красный фонарь, блеснувший перед “Буревестником”³, растерянность команды, спасение капитана и т. п. На рассказах же основана и картина паники в 7-й и 8-й строфах» [Там же: 2, 80]. Однако необъясненным остаётся главное отступление песни от действительности: почему виновником катастрофы ста-

новится капитан парохода, которого вообще не было на «Буревестнике» в том злополучном рейсе?

А.М. Астахова указывает, что песня «в свое время была очень популярна» [Астахова 1932: 2, 79]. О её былой популярности свидетельствуют и детские воспоминания современников. Известный поэт и прозаик Вадим Шефнер писал: «Старые ленинградцы, быть может, даже помнят песню об этом. Ее долго пели певцы на рынках и во дворах, и там были такие слова: “В узком проливе Морского канала тянется лентой изгиб, место зловещее помнится гражданам, где “Буревестник” погиб...”» [Шефнер 1980: 339]. Ему вторит вышеупомянутый П.П. Бондаренко: «Певцы исполняли что-нибудь такое, что “брало за живое” слушателей. <...> Помнится, исполнялась песня, основанная на реальном факте – гибели судна “Буревестник” где-то на подходе к Морскому каналу. Были там такие слова: “Место зловещее помнится гражданам, где “Буревестник” погиб”. И еще: “Трус и подлец капитан парохода, он все доверил судьбе, всех пассажиров на тот свет отправил, сам же спасся на трубе”. Позднее я узнал, что жертв было немного, но в такой подаче песня действовала сильнее» [Бондаренко 1993: 92].

Много позже, уже в 1990-е годы, фольклорист В.С. Бахтин собрал четыре варианта «Гибели “Буревестника”» [Бахтин 1998: 211–215].

Все они короче астаховского текста на треть и состоят из 6 куплетов (24 стихов). Одинаковы их начальные и заключительный куплеты, которые соответствуют первому – третьему и девятому куплетам «Гибели “Буревестника”», но отличаются выбором «промежуточных», четвертого и пятого куплетов. В одном из вариантов используется материал седьмого и восьмого куплетов текста из сборника А.М. Астаховой. В других вариантах сохраняется четвертый и используется материал шестого куплета «Гибели “Буревестника”».

Однако любопытна не столько эта типичная для фольклора вариативность текста, сколько характерный для некоторых вариантов седьмой стих. Вместо поэтического образа астаховского варианта «Тихо качаясь и выпрямив корпус», в новых текстах песни (причём даже в записанном от Вадима Шефнера [Бахтин 1998: 211]) фигурирует бытовой мотив «А капитан “Буревестника” спьяну». Он может восходить к информации о «систематическом пьянстве» капитана Пийспанена или о пьяных «художествах» его помощника Храбунова, которая стала известна ещё из материалов следствия [Лацис 1926: 4].

Очевидно, что песня «Гибель “Буревестника”», как и другие песни о катастрофах, отражает основное направление развития русского фольклора. «От вымышленных героев эпоса, сказки и баллады, – как писал В.Я. Пропп, – фольклор пришел к изображению реальных лиц и реальных

событий» [Пропп 1976: 115]. Это отчетливо просматривается на материале рабочего фольклора (см.: [Сергеева 1965: 149–157]). Ленинградские песни-хроники 1920-х годов как бы подхватывают характерную для него традицию песен-«былей» со свойственными им документализмом и фактографичностью. Отличие от локальных песен заключается лишь в том, что для создания этих песен наряду с традиционными устными источниками уже используется и соответствующая печатная продукция – местная периодика, в то время еще довольно полно и информативно освещавшая жизнь и быт Ленинграда. Авторы песен-хроник знали о событиях не только понаслышке, но и потому, что были внимательными читателями газет.

Однако период активного бытования песен-хроник оказался недолговечным. И дело не в том, что гораздо менее информативными становятся советские газеты. 8 июня 1935 г. Управление рабоче-крестьянской милиции Ленинграда и области подготовило приказ «О борьбе с музыкантами, певцами и продавцами запрещенных песен на рынках и базарах», согласно которому их распространители привлекались к уголовной ответственности по статье 185 УК РСФСР, а участковым инспекторам ставилась задача при обходе своих кварталов задерживать всех музыкантов и певцов [Иванов 1997: 367]. Это нанесло непоправимый урон жанру песен-хроник да и всему городскому фольклору⁴.

Примечания

¹ Идеологическая ситуация 1930-х гг. воспрепятствовала выходу в свет сборника «Песни уличных певцов», но подготовленная к печати машинопись с поправками и дополнениями А.М. Астаховой сохранилась в Рукописном отделе Пушкинского Дома.

² О носителях ленинградских «уличных» песен 1920-х гг. (в том числе и о Николае Шувалове) см.: [Лурье 2011: 2–6].

³ Эта подробность требует объяснения. Дело в том, что упомянутый в песне «красный фонарь», как и замелькавшие одновременно с ним «огоньки», являются навигационными огнями (красный фонарь, обозначал левый борт судна). Они сигнализировали о том, что корабли находятся на опасном расстоянии друг от друга. Действительно, между «Гретой» и «Буревестником» было всего около ста метров (см.: [Лацис 1926: 4]).

⁴ Выражаю благодарность М.Л. Лурье за помощь в работе над статьей.

Литература

Астахова А.М. Песни уличных певцов: Машинопись. 1932 // РО ИРЛИ. Р. V, к. 25, п. 7, ед. хр. 1, 2.

Бахтин В.С. «Вышел в Кронштадт пароход...» // Нева. – 1998. – № 9. – С. 211–216.

Бондаренко П.П. Дети Кирпичного переулка // Невский архив: Историко-краеведческий сборник. – М., СПб.: Феникс, 1993. – С. 88–129.

Гиляровский В. С места катастрофы на Курской железной дороге // Московский листок. 1882. 15 июля, № 192.

Иванов В.А. Миссия Ордена. Механизм массовых репрессий в Советской России в конце 20–40-х гг. – СПб.: ЛИСС, 1997.

Лацис А. Дело о гибели «Буревестника»: По материалам следствия // Ленинградская правда. – 1926. 18 сент., № 215.

Лурье М.Л. Творцы, певцы и продавцы городских песен (по материалам невышедшего сборника А.М. Астаховой) // Живая старина. – 2011. – № 1. – С. 2–6.

Мар С. Приговор по делу о гибели «Буревестника» // Ленинградская правда. – 1926. – 19 нояб., № 268.

Пропп В.Я. Фольклор и действительность // Пропп В.Я. Фольклор и действительность: Избр. статьи. – М.: Наука, 1976. – С. 83–115.

Сергеева К.Е. О соотношении коллективного и индивидуального в сормовских рабочих песнях 90-х годов XIX века // Устная поэзия рабочих России. – М.: Л.: Наука, 1965. – С. 149–157.

Шефнер В.С. Счастливый неудачник // Шефнер В.С. Сестра печали; Счастливый неудачник; Человек с пятью «не», или Исповедь простодушного. – Л.: Лениздат, 1980. – С. 325–406.

«АБСОЛЮТНОЕ» ПРОСТРАНСТВО ДЕТСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А.П. ПЛАТОНОВА¹

Е.А. Яблоков

Россия, Москва

Рассматривается распространенный в платоновских произведениях мотив возвращения персонажа на «детскую родину». Анализ показывает, что в подобных ситуациях физическое перемещение носит не только пространственный, но и временной характер; путешествие во «внешнем» мире сочетается с реверсивным движением персонажа к натальному рубежу, «нулевой» точке биографии.

Ключевые слова: А.П. Платонов, поэтика, хронотоп детства, мотив путешествия.

The article deals with frequent for Platonov's works motif of returning to "children's homeland". In this situations the real transposition is not only a spatial, but also a temporary act. It should be considered as a journey in the «external» world connecting with the hero's reverse moving to the moment of birth, to the starting point of his biography.

Keywords: A. Platonov, poetics, chronotopos of childhood, motif of traveling.

В художественной философии Платонова детство человека предстает как основа личности, играет роль индивидуального «мифа» и при этом имеет «пространственный» характер. Приведем описание в неоконченной

повести середины 1940-х гг. «Дар жизни»: «*Как вечное время, неподвижно стоит детство в воспоминаниях человека. Более позднее время, время юности и зрелости, течет, проходит и тратится в забвении, но детство лежит подобно озеру в безветренной стране нашей памяти, и образ его хранится внутри человека неизменным до самой кончины...*» [6: 209]². В платоновском мире детство – начало и конец жизни, «абсолютный» хронотоп, куда человек подсознательно стремится; закономерно, что в образе детства сочетаются натальные и смертные коннотации.

У Платонова немало произведений, где фигурирует мотив возвращения персонажа на «детскую родину» [3: 39]. При этом важно отметить, что пространственное перемещение зачастую сочетается с физическим возвращением во «время детства» [3: 407]. Движение к «детской родине» сочетает путешествие в пространстве и нисхождение к «истоку» личности; в тенденции имеет место реверсия к натальному рубежу, «нулевой» точке биографии.

Наиболее известный пример подобного мотива – финал романа «Чевенгур», где «озеро детства» представлено как элемент ландшафта и имеет название Мутево: внутренняя форма гидронима связана с семантикой непрозрачности, вместе с тем он ассоциируется со словом «мать». После гибели чевенгурской коммуны Александр Дванов, отправившись в путь верхом на Пролетарской Силе, попадает в родную деревню: «Сторож церкви начал звонить часы, и звук знакомого колокола Дванов услышал как время детства» [3: 407–408]. Однако герой движется дальше («Дванов не пожалел родину и оставил ее» [3: 408]) – к озеру, а затем и вглубь: «...продолжая свою жизнь, сам сошел с седла в воду» [3: 408]. При этом пространственное перемещение обретает темпоральные коннотации, в частности, из-за неоднозначности глагола «углубиться». Двигаясь вспять по оси времени, Дванов «воскрешает животворный смысл воды, превращая озеро-могилу в озеро-утробу» [Карасев 1995: 24]; характерно, что стимулом погружения в «материнскую» стихию оказывается память об отце: «Он оглядел все неизменное, смолкшее озеро и насторожился, ведь отец еще остался – его кости, его жившее вещество тела, тлен его взмокавшей потом рубашки, – *вся родина жизни и дружеслюбия. И там есть тесное, неразлучное место Александру*, где ожидают возвращения вечной дружбой той крови, которая однажды была разделена в теле отца для сына» [3: 408].

С учетом хтонических коннотаций матери и сакральных коннотаций отца очевидно, что уход в озеро-«утробу» осмыслен и как «восхождение» – в мотиве погружения амбивалентно отождествлены верх и низ, рождение и смерть. Такая диспозиция заложена уже в начале романа: ха-

рактерно намерение «ушедшего» в то же озеро отца Дванова «пожить в смерти и вернуться» [3: 16], иначе говоря, воскреснуть. Тема продолжена в эпизоде с машинистом-наставником, который в предсмертном бреду переживает *regressus ad uterum*, «ясно сознавая, что... через девять месяцев снова родится» [3: 57]; при этом подчеркнуты водные коннотации – образ плодных вод метафорически переосмыслен в аспекте озера-матери: «...никакой смерти он не чувствовал – прежняя теплота тела была с ним, только раньше он ее никогда не ощущал, а теперь будто купался в горячих обнаженных соках своих внутренностей. Все это уже случалось с ним, но очень давно, и где – нельзя вспомнить. Когда наставник снова открыл глаза, то увидел людей, как в волнующейся воде» [3: 57].

Оппозицию Александру, вернувшемуся, подобно отцу, в пренатальное состояние (парадигма глубины / высоты), составляет его сводный брат Прокофий. В финале романа Прокофий отправляется «искать Дванова» [3: 409] – фактически тоже движется во «время детства», хотя в данном случае детство не связано с конкретным локусом и не имеет визуального образа – «поиски Дванова» эквивалентны странствованию, которое заведомо безрезультатно, ибо в достигаемом для Прокофия «земном» пространстве Александр отсутствует. Не вдаваясь в дальнейшие подробности, резюмируем, что фундаментальное различие между братьями реализовано как оппозиция разнонаправленных «векторов». Путь Александра трансформируется в «вертикаль» и, таким образом, выходит из времени; Прокофий же возобновляет «горизонтальное» движение (которое можно рассматривать и как своеобразную форму возвращения, «собираения» прошлого).

Однако мотив движения в прошлое связан не только со взрослыми персонажами. В ряде произведений Платонова контакт ребенка с «детской родиной» обозначает символическое перерождение, инициацию. Характерный пример – рассказ «Июльская гроза» (1938), основной фабульный мотив которого – «возвратно-поступательное» путешествие детей в пространстве. Отправившись в гости к бабушке по ее приглашению, герои преодолевают четыре километра [6: 18] – расстояние соответствует четырем годам возраста Антошки, движение в пространстве эквивалентно «углублению» в прошлое [см. подробнее: Яблоков 2017: 42–47]. Характерно, что дорога к бабушке сопровождается размышлениями о «нивелировании» гендерных признаков и «погружении» в землю (утробу-могилу) как способах защиты от мифических «лесных»³ обитателей: «Наташа с испугом глядявалась в эту рожь, не покажется ли кто-нибудь *из ее чащи*, где обязательно кто-нибудь живет и таится, и думала, куда ей тогда спрятать брата, чтобы хоть он один остался живым. Если ему надеть свой платок на голову,

чтобы Антошка был похож на девочку – девочек меньше трогают, – тогда бы лучше было; *или спрятать его в песчаной пещере в овраге*, но оврага тут нигде не встречалось, он был около их колхозной деревни» [6: 18].

Нарисованная в рассказе «бытовая» ситуация парадоксальна: не пробыв в гостях у бабушки и получаса, дети тайком от нее уходят домой. Внешних причин для их ухода нет, в подтексте же он мотивирован тем, что бабушка имеет черты Яги – амбивалентной вредительницы-помощницы, обитающей на границе леса и принадлежащей к миру мертвых [см.: Пропп 2000: 45]. Характерно, что за едой для детей⁴ она отправляется буквально «под землю», рассуждая при этом о собственном бессмертии: «В погребке было темно, ничего не видно, и бабушка бормотала во тьме свои слова – должно быть, о том, что ей не хочется умирать, но она и так все время живет и живет» [6: 24].

Прикоснувшись к миру «мертвых», Наташа и Антошка экстренно возвращаются к «живым» (характерно название их колхоза – «Общая жизнь» [6: 18]). Однако в поле их застигает гроза, тождественная смерти: «Оттуда, из-за реки, шла страшная долгая ночь; в ней можно умереть» [6: 30]. В этой ситуации вновь акцентированы натальные⁵ коллизии. Так, герои пытаются спрятаться «в земле»: «...Маленький брат... посидев немного под дождем, сказал сестре:

– Давай яму копать, мы туда спрячемся и проживем. Ты гляди, тут песок... Не плачь, а то я боюсь без тебя...

Вымокшие, похудевшие дети стали рыть себе руками яму подле ржи, где была легкая почва» [6: 32].

В критический момент, когда Наташе кажется, что смерть непреодолима, она «закричала криком, как большая женщина, чтобы ее услышали и помогли» [6: 32], – аналогия с ситуацией родов подчеркивает «материнскую» функцию девочки по отношению к Антошке. Помощь приходит от персонажа неопределенной, отчасти женственной, наружности; появившийся из «чаши» ржи «маленький дед» [6: 31] – материализовавшийся «предок», доставляющий Антошку домой. «Бесполости» старика (характерны такие черты, как безбородость, малорослость и т. п.) соответствует его «кошелка», в которой Антошке «мягко и хорошо» [6: 34], словно в материнской утробе.

Результат темпоральной (представленной как спациальная) реверсии, общения с мифологическими «предками» и пережитой инициации – изменение отношения к миру. Если при начале грозы Антошка упрекал Наташу: «Зачем ты меня к бабке-старухе в гости водила? <...> Дома лучше всего сидеть, я люблю дома...» [6: 32], – то после перенесенных испыта-

ний говорит ей: «Давай опять завтра к бабке в гости пойдем... Я не боюсь теперь. Я люблю грозу» [6: 37].

Сходную мотивную структуру видим в рассказе «Железная старуха» (1940), герой которого, «малолетний Егор» [6: 97], хочет услышать от мира его собственное «слово», чтобы каждый «субъект» бытия, живой или неживой, «назвал» себя сам; характерен вопрос «Ты кто?», который Егор задает окружающим и себе самому [6: 97]. Хотя «путешествие» в пространстве, которое предпринимает мальчик, невелико по расстоянию, однако в символическом плане весьма значительно. Уйдя ночью из дома и спустившись в овраг, Егор «заметил маленькую пещеру, вырытую в склоне оврага, чтоб выбирать оттуда глину, и залез туда. Ему захотелось теперь подремать немного – он *уморился за день жить* и ходить» [6: 101].

«Уход» в землю эквивалентен смерти: «Унылый звук раздался в этой низине земли, как вздох сожаления всех умерших людей» [6: 101]. Явившаяся Егору старуха обещает открыть тайны бытия, которые он хотел «услышать» от мира: «Иди ко мне, я все тебе скажу, и ты тогда помрешь. А то ты маленький, тебе жить еще много, и мне долго ждать твоей смерти» [6: 101]. Решительный «разрыв» со смертью («Мне тебя не надо, я тебя убью! – Он бросил в ее лицо горсть глины» [6: 102]) означает второе рождение, воскресение Егора. Характерна амбивалентность натально-мортальных коннотаций в сцене пробуждения: «Он очнулся от знакомого тепла, его несли мягкие большие руки, и он спросил:

– Ты кто? Ты не старуха?

– А ты кто? – спросила его мать» [6: 102].

Несмотря на шуточный тон матери, ее реакция на рассказ Егора о приключении в овраге показывает, что она видит в мальчике нечто новое и воспринимает его как повзрослевшего: «Мать задумалась, потом она опустила Егора на землю и посмотрела на него, как на чужого.

– Иди своими ногами, борец!.. Тебе это приснилось.

– Нет, я правда ее видел, – сказал Егор. – Железные старухи бывают.

– А может, и бывают, – произнесла мать и повела сына домой» [6: 102–103].

Как и в «Июльской грозе», физическое перемещение героя в пространстве сочетается с «откатом» к пренатальному состоянию; пройдя инициацию, Егор возвращается в привычную обстановку в «обновленном» виде.

Особую группу представляют платоновские произведения, в которых герой сознательно, целенаправленно ищет «детскую родину», но обнаруживает, что вследствие произошедших в мире радикальных перемен она «физически» исчезла. Характерный пример – рассказ «Глиняный дом в

уездном саду» (1936), в финале которого бывший мальчик-сирота возвращается в «отсутствующее» место: «Он никогда не узнал и не нашел точного расположения своего детского мира: кругом – в стране бывших сирот – стояли высокие чистые города, шумели листья новых деревьев, блестя дороги вперед, и многие неизвестные красивые люди народились повсюду и ходили везде. Юноша глядел на своих встречных товарищей и улыбался им: он знал, что среди них есть много таких же, как он, круглых сирот, которые наравне с ним *создают себе нужную родину на месте долгой бесприютности*» [4: 354]. Неузнаваемость топоса в данном случае должна оцениваться как позитивный фактор: при социализме бытие существенно изменилось, стало тотально «родным» – и герой эволюционировал в соответствии с ним.

Разыскиваемый героем «детский мир» – локус «уездного сада», где происходят основные фабульные события, – строго говоря, не являлся для него «детской родиной» и может быть назван так лишь условно. Случайно попав туда в поисках отца и матери [4: 348, 350], мальчик-сирота жил в кузнице у Якова Титыча [4: 349] и общался со старухой в глиняном доме [4: 351–352] лишь недолгое время (трудно оценить продолжительность, но, похоже, речь идет всего о нескольких месяцах) и покинул это место, когда старуха умерла: «Теперь ему не было смысла оставаться у кузнеца... и надо скорее искать мать или отца, чтобы сразу же не заплакать от горя» [4: 352]. Насколько можно судить, все детство героя-сироты прошло в скитаниях и представляло собой иллюзорный путь к «детской родине»: «– А отец-то с матерью твои живут где-нибудь? / – Никто не говорит, пойду сейчас спрашивать, – ответил небольшой человек» [4: 349]. В «неродственном» мире такое стремление было фатально обречено на неудачу. Однако в идиллии социализма, которая представлена в финале рассказа, явление сиротства исчезло в принципе: страна превратилась в единую семью (куда «принят» и герой рассказа – бывший сирота). «Детский мир» воцарился повсеместно, так что поиски конкретного топоса потеряли смысл.

Иной вариант истории о ненайденной «детской родине» реализован в рассказе «Вся жизнь» (1939). В его вступлении актуализирован образ «детского мифа» как основы структуры личности: «В глубине нашей памяти сохраняются и сновидения, и действительность, и спустя время уже нельзя бывает отличить, что явилось некогда вправду и что приснилось – особенно если прошли долгие годы и воспоминание уходит в детство, в далекий свет первоначальной жизни. *В этой памяти детства давно минувший мир существует неизменно и бессмертно...*» [6: 63]. К тому же здесь подчеркнута «диффузия» внешней по отношению к человеку и внутрен-

ней, экзистенциальной реальности – метафорически отождествлены физическое, пространственное движение и психологическое «углубление» в истоки собственной личности.

Фабулу рассказа составляет история ухода главного героя, десятилетнего Акима, из родных мест и его совершившегося спустя много лет возвращения. Характерно, что уход мыслится самим Акимом как разрыв не только пространственный, но и временной – обидевшись на мать, велевшую ему не возвращаться до ужина, он говорит: «Я совсем к вам больше не приду, живите одни, или *вернусь на старости лет, когда вы все умрете, а я один буду*» [6: 63]. Соответственно, «детский мир» Акима и его «взрослый» мир (то есть вся последовавшая за уходом жизнь – ср. заглавие рассказа) различаются как «посюстороннее» и «потустороннее» бытие: «Вернулся Аким обратно нескоро – через пятьдесят пять лет. <...> Весь свой век он готовился к чему-то наилучшему и томился, но не мог опомниться, пока не стал стариком. *И теперь, в старости, он опять стал одиноким и свободным, каким был в детстве.* <...> И тогда старый Аким пошел домой» [6: 72–73].

Однако сохранившийся в памяти героя «детский мир» уже не существует в реальности, которая изменилась до неузнаваемости. Стремясь вновь почувствовать себя ребенком, Аким оказывается в «новом» мире кем-то вроде заложного покойника. Финал рассказа «Вся жизнь» гораздо драматичнее, чем в «Глиняном доме...», – Аким «достигает» цели, возвращаясь не просто в детское, но в «детсадовское» состояние. Он встречает 19-летнюю воспитательницу детсада Надю Иванушкину, поселяется у нее на положении «воспитуемого» и, фигурально говоря, становится воспитанником собственной внучки – Надя «объясняет» Акиму его собственную душу: «– Вы жили, должно быть, плохо. Ушли далеко и всех забыли, пришли к нам – и нас не узнали. А забытые без вас все умерли, а ночью они пришли к вам в сердце. Но теперь их никого нет, не плачьте, теперь одни мы живем...

Старый Аким смолчал. Он понял, что жизнь в людях стала выше, и оробел перед этой девушкой Надей» [6: 76–77]. Подобный итог вряд ли можно оценить позитивно, и причина не только в холодности «нового мира» по отношению к герою, но и в нем самом. В состоянии мучительной ностальгии по прошлому наиболее благоприятным исходом для Акима является, по-видимому, смерть – соответственно, в заглавии «Вся жизнь» актуализируется семантика исчерпанности (ср.: «жизнь вся»).

Мотив возвращения к «детской родине» прослеживается во многих пластовских произведениях – упомянем также повести «Епифанские шлюзы»

(1927) и «Котлован» (1930), рассказы «Свет жизни» (1934), «Такыр» (1938), «Алтеркэ» (1939), «Неодушевленный враг» (1941). Анализ подтверждает, что в мире Платонова «детская родина», составляющая экзистенциальное ядро личности, мыслится как мифологизированный локус. Ностальгия по детству не удовлетворяется воспоминаниями и тому подобными переживаниями – герой стремится к физическому возвращению. Соответственно, в платоновских произведениях видим различные варианты «ухода» в прошлое. Существенно, что в подобных случаях практически всегда актуализируется мотив реверсии к рубежу физического существования: хронотоп «детской родины» связан с рубежом смерти / перерождения.

Примечания

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках проекта «Категория детства в философии и поэтике А.П. Платонова» № 18-012-00429.

² Здесь и далее платоновские тексты цитируются по: [Платонов 2011], с указанием тома и страницы; курсив в цитатах – наш.

³ Сказочный образ детей, заблудившихся в лесу, возникнет и в сцене грозы: «Чаща ливня срасталась... все более непроходимо... будто детей окружал сумрачный, твердый и жесткий лес, обдирающий их тело до костей» [6: 31].

⁴ «Еда, угощение непременно упоминаются... при встрече с ягой» [Пропп 2000: 49]. Характерно, что главное блюдо, о котором идет речь в рассказе, – блины [6: 19–25], которые в традиционной культуре наделяются поминальной символикой, ассоциируются с миром мертвых. Один из блинов Наташа захватывает с собой и во время грозы кормит им брата [6: 31].

⁵ Имя героини Наташа восходит к *lat. natalis* – связанный с рождением, родной, род; при этом диминутив Антошка представляет собой анаграмму имени сестры.

Литература

Карасев Л.В. Движение по склону: пустота и вещество в мире Андрея Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М.: Наследие, 1995. Вып. 2. – С. 5–38.

Платонов А.П. Собр. соч.: В 8 т. – М.: Время, 2011.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000.

Яблоков Е.А. Четыре километра жизни: Мифопоэтические коннотации лексического поля «Пространство» в рассказе А.П. Платонова «Июльская гроза» // Русский язык в школе. – 2017. – № 2. – С. 41–48.

ПРОСТРАНСТВО БЕЗДНЫ В ИСТОРИИ ТЕКСТА РОМАНА
М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Е.Ю. Колышева

Россия, Москва

Приводится обоснование нецелесообразности публикации последнего абзаца главы 32 «Прощение и вечный приют» романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Данное положение основано на результатах исследования образа бездны в истории текста романа и творчестве писателя.

Ключевые слова: *текстология, история текста, основной текст, образ бездны, тема прощения и милосердия.*

The article proves the mistaken publication of the final paragraph of the chapter 32 “Forgiveness and Eternal Shelter” of M.A. Bulgakove’s novel “The Master and Margaret”. The article is based on the textual researching the image of abyss in the whole system of manuscripts of this novel and writer’s creative work.

Keywords: *textual criticism, creative history, basic text, image of abyss, theme of forgiveness and mercy.*

В период создания машинописного текста «Мастера и Маргариты» (не ранее 27 мая 1938 г. – 24 июня 1938 г.) роман завершался главой 32 «Прощение и вечный приют». В мае 1939 г. Булгаков пишет эпилог, в связи с чем убирает последний абзац обозначенной главы: «Так говорила Маргарита, идя с мастером по направлению к вечному их дому, и мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей, и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресение сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» [Булгаков 2014, т. 2: 561–517]. Второй машинописный текст романа был создан в период не ранее 18 декабря 1939 г. и не позднее конца 1940 г., до главы 19 включительно при жизни писателя. Последний абзац главы 32 в этой машинописи отсутствует. В 1963 г. Е.С. Булгакова перепечатывает роман в связи с надеждой на его публикацию и вносит ряд правок, самой значительной из которых является возвращение последнего абзаца главы 32. Наличием его характеризуются и два публикуемых вплоть до нашего времени текста, подготовленные А.А. Саакянц [Булгаков 1973: 799] и Л.М. Яновской [Булгаков 1989–1990, т. 5: 372], т. к. исследователи в своей работе по установлению основного текста романа руководствовались именно машинописью 1963 г. [см.: Колышева 2017]. Таким образом, последний абзац гла-

вы 32 прочно укрепился в традиции чтения и научного исследования романа. Между тем Булгаков отказывается от данного фрагмента. И если бы воля автора, изъятая в устной или письменной форме, требовала возвращения рассматриваемого абзаца, то он был бы представлен в машинописи 1939–1940 гг., где он, как мы уже отмечали, отсутствует.

Возвращение последнего абзаца главы 32 не только влечет за собой повтор двух финалов романа, который, по замыслу Булгакова, вложенному им в уста мастера, должен заканчиваться словами о «жестоким пятом прокураторе Иудеи», но приводит к искажению системы мироздания, заложеной писателем в романе. В тексте этого абзаца Пилат уходит в «бездну». Слово «бездна», безусловно, можно понимать как некое бесконечное пространство. Примечательны в этом отношении строки оды М.В. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния»: «Открылась бездна звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна». Что есть «бездна» в трактовке Булгакова? Рассмотрим особенности воплощения пространства бездны в истории текста романа «Мастер и Маргарита».

В описании места заключения Пилата Булгаков использует слово «бездна» в значении «неизмеримая глубина; бездонная пропасть; крутой, глубокий обрыв, яма, крут» [Даль 2003: 61]. Выбор этого слова не случаен, о чем свидетельствует возврат к нему после попытки заменить словом «пропасть» (здесь и далее мы опираемся на установленные нами систему редакций романа и его основной текст, максимально отражающий последнюю творческую волю автора [Булгаков 2014]. Текст черновиков передается методом динамической транскрипции с помощью графических условных обозначений: 1) текст, вычеркнутый писателем, – [текст], 2) вставка в процессе письма – **текст**, 3) конъектура – <текст>, 4) завершение страницы и переход к следующей – две прямые вертикальные черты ||. В тексте черновиков сохраняются авторская орфография и пунктуация):

Вторая редакция (1932–1936)	Пятая (последняя рукописная) редакция (1937–1938)	Шестая (последняя) редакция (1938–1940)
«Скакали над обрывом и не раз под копытами лошадей камни обрушивались и валились в бездну, но звука их падения не было слышно» [Булгаков 2014, т. 1: 292].	«– Отпустите его[,]! – вдруг [сказала] крикнула Маргарита и голос ее полетел над горами, ударился в скалы. Висящий где-то [в обрыве] над обрывом подточенный горными водами камень сорвался и полетел в пропасть» [Булгаков 2014, т. 1: 835].	«– Отпустите его, – вдруг пронзительно крикнула Маргарита так, как когда-то кричала, когда была ведьмой, и от этого крика сорвался камень в горах и полетел по уступам в бездну, оглашая горы грохотом» [Булгаков 2014, т. 2: 514].

Параметры для сопоставления	Пятая редакция	Шестая редакция
Бездна – пространство, в которое обрушиваются скалы / стены, символизирующие наказание Пилата	«Над черной бездной, в которую ушли скалы соткался в луне необъятный город с царствующей над ним глыбою мрамора с чешуйчатой золотой крышей» [Булгаков 2014, т. 1: 835].	«Над черной бездной, в которую ушли стены, загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами над пышно разросшимся за много тысяч этих лун садом» [Булгаков 2014, т. 2: 514].
Появление лунной дороги над бездной	«Рядом с городом протянулась к луне [лунная] зеленая светящаяся [дорога] лента дороги» [Булгаков 2014, т. 1: 835].	«Прямо к этому саду протянулась долгожданная прокуратором лунная дорога, и первым по ней кинулся бежать остроухий пес» [Булгаков 2014, т. 2: 514].
Путь Пилата лежит вверх по лунной дороге, т. е. над бездной	«Человек кинулся по лунной ленте и исчез в ней вместе с верным и единственным спутником Бангой» [Булгаков 2014, т. 1: 835].	«Видно было только, что вслед за своим верным стражем по лунной дороге стремительно побежал и он» [Булгаков 2014, т. 2: 514].
Бездна / провал – пространство, в которое уходят Воланд и его свита	«С последним словом Воланда Ершалаим ушел в бездну, а вслед за ним в ту же черную бездну кинулся Воланд а за ним его свита» [Булгаков 2014, т. 1: 836].	«Тогда черный Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита. Ни скал, ни площадки, ни лунной дороги, ни Ершалаима не стало вокруг» [Булгаков 2014, т. 2: 515].
Пространство, в которое уходит Пилат	«Мастер посадил спутницу на седло, вскочил сзади нее и конь прыгнул, обрушив осколки пика в тьму, но конь не сорвался, он перелетел через опасную вечную бездну и попал на лунную дорогу, струящуюся ввысь. Мастер одной рукой прижал к себе подругу и погнал шпорами коня к луне, к которой только что улетел прощенный в ночь воскресенья пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [Булгаков 2014, т. 1: 836].	«Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» [Булгаков 2014, т. 2: 517].

Пространство бездны связано с эпизодом прощения Пилата. Разработка этого эпизода в истории текста романа происходила следующим образом.

Во второй редакции романа Пилату даруется шанс исправить свою ошибку, и он поднимается со своими верными стражами к луне: «Конный строй закрыл луну, но потом она выплыла, а ускакавшие пропали. . .» [Булгаков 2014, т. 1: 294]. Таким образом, во второй редакции оформляется деление на пространство, уводящее в бездну как провал, пропасть, и лунное, небесное пространство. При этом отсутствует обозначение направления, куда уходят Воланд и его свита, а также мастер и Маргарита: «Мастер увидел, как метнулся громадный Воланд, а за ним взвилась и пропала навсегда свита и боевые черные вороны. Горел рассвет, вставало солнце исчезли черные кони. Он шел к дому и гуще его путь и память оплетал дикий виноград. Еще был какой <то> отзвук от полета над скалами, еще вспоминалась луна, но уж не терзали сомнения и угасал казненный на Лысом Черепе и бледнел и уходил навеки, навеки шестой прокуратор Понтийский Пилат» [Булгаков 2014, т. 1: 357].

Решение пространства в эпизоде прощения Пилата в последней главе романа осуществляется в пятой редакции. Рассмотрим его становление на материале пятой и шестой редакций (см. с. 390).

Таким образом, в пятой редакции пространство оказывается четко разграниченным: есть бездна, в которую обрушиваются скалы, символизирующие наказание Пилата, куда уходят Воланд и его свита и над которой подымается лунная дорога – путь не только Пилата к Иешуа, но и мастера и Маргариты на этом этапе работы над романом. В шестой редакции последний абзац главы 32, которой на тот момент роман завершался, это четкое разграничение нарушает, потому что герой даже не просто уходит в бездну, а уходит безвозвратно, и это наречие словно восстанавливает стены, служившие ему тюрьмой две тысячи лун, тем самым лишая прощения.

Истоки прощения Пилата следует искать на ранних стадиях работы Булгакова над романом – в словах Воланда мастеру и Маргарите о грядущей встрече Пилата и Иешуа:

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– Сейчас он будет там, где хочет быть на балконе и к нему приведут Ешуа Ганноцци. Он исправит свою ошибку ку. Уверю вас, что нигде в мире сейчас нет создания более счастливого, чем этот всадник. Такова ночь, мой милый мастер!» [Булгаков 2014, т. 1: 294–295].	«– Он пошел на соединение с ним, – сказал Воланд, – и, полагаю, найдет наконец, покой. Идите же и вы к нему!» [Булгаков 2014, т. 1: 835].	«– <. . .> Оставьте их вдвоем, – говорил Воланд, склоняясь с своего седла к седлу мастера и указывая вслед ушедшему прокуратору, – не будем им мешать. И, может быть, до чего-нибудь они договорятся <. . .>» [Булгаков 2014, т. 2: 515].

В отличие от второй редакции, где Пилату даруется шанс исправить совершенную когда-то ошибку, в последующих редакциях, в том числе и шестой, являющейся источником установления окончательного текста романа, слова Воланда носят предположительный характер. Булгаков, завершая таким образом роман в 1938 г., не дает своему герою возможности получить полного избавления от наказания. Это происходит только в момент создания эпилога.

Первый вариант эпилога написан не полностью, он обрывается на описании первого сна Ивана Николаевича Понырёва о казни Гестаса, а именно на описании тучи: «И страшен не столько палач, сколько || неестественное освещение во сне, происходящее от [того] тучи, [что] накатывающ[ая]ей на профессора, туч[а]и, **которая** пожрав солнце, пожрет и его самого.

От этой тучи закричит самый храбрый в мире, начнет заламывать руки, но, вот, проснувшись не сумеет эту тучу описать» [Булгаков 2014, т. 2: 527].

Возможно, в момент создания первого варианта эпилога, размышлений над образом тучи, которая может «пожрать» человека, даже самого храброго, Булгаков думает о трусости. В романе за трусость, проявленную один раз в жизни, наказан храбрейший человек – Пилат. Возможно, в момент перерыва в работе над эпилогом Булгаков думает не просто о трусости, но о прощении этого греха. Что явилось продолжением эпилога во втором его варианте? Далее Иван Николаевич видит второй сон – о встрече и разговоре Пилата и Иешуа. Если в эпизоде прощения Понтия Пилата в главе 32 о его грядущем долгожданном разговоре с Иешуа мы узнаем от Воланда, то в эпилоге Иван Николаевич становится свидетелем состоявшегося наконец разговора Пилата и Иешуа. И суть этого разговора заключается в том, что «казни не было». Милосердие Иешуа столь велико, что он не просто просит об освобождении Пилата, но стремится избавить его от мук совести: «– Ну, конечно, не было, – отвечает хриплым голосом спутник, – это тебе померещилось» [Там же: 811]. И в связи с таким видением прощения Пилата Булгаков убирает последний абзац главы 32, которым ранее – в период работы над машинописным текстом романа в 1938 г. – завершалось произведение. И возвращение последнего абзаца главы 32 влечет за собой нарушение разработки темы милосердия в контексте образа Пилата.

Примечательно, что в период последней правки 1939–1940 гг., т. е. после создания эпилога, где предстает образ тучи, «<...> которая кипит и наваливается на землю, [т] как это бывает только во время мировых катастроф» [Там же: 538], Булгаков разрабатывает образ тьмы как бездны, поглощающей город, в трех эпизодах: 1) чтение Маргариты сохранившегося фрагмента рукописи мастера; 2) цитирование Азазелло романа мастера; 3) ожидание Пилата конца казни и прихода Афрания. Рассмотрим данное положение на примере третьего из обозначенных эпизодов.

Пятая редакция [Булгаков 2014, т. 1: 769]	Шестая редакция
<p>«[Гроза гнула и ломала гранатовые деревья, трепала розовые кусты, и в колоннаду влетали тучи водяной пыли. Фонтана не было слышно, все звуки пожрала гроза, обрушившаяся на Ершалаим. Ежесекундн]</p> <p>Громадный город исчез в[о] кипящей мгле. Пропали висячие мосты у храма, ипподром, дворцы, как будто их и не было на свете».</p>	<p>«[Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла громадный город. Исчезли висячие мосты у храма, гипподром и асмонейский дворец, всё пропало как будто этого никогда не было на свете.] (текст далее является более поздней вставкой. – Е. К.)</p> <p><Т>ьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты соединяющие храм со страшной Антониевой башней. Опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, хасмонейский дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим, великий город, как будто не существовал на свете<.>» [Булгаков 2014, т. 2: 433–434].</p>
<p>«Но пламя исчезало в дымном черном брюхе и храм уходил в бездну. И грохот катастрофы сопровождал его уход».</p>	<p>«Лишь только дымное черное варево распарывал огонь, из кромешной тьмы взлетала вверх великая глыба храма со сверкающим чешуйчатым покровом. Но он угасал во мгновение, и храм погружался в темную бездну. Несколько раз он выскакивал из нее и опять проваливался, и каждый раз этот провал сопровождался грохотом катастрофы» [Булгаков 2014, т. 2: 434].</p>
<p>«При втором трепетании пламени вылетал из бездны противостоящий храму на другом холме дворец Ирода великого и страшные безглазые золотые статуи простирали к черному вареву руки».</p>	<p>«Другие трепетные мерцания вызывали из бездны противостоящий храму на западном холме дворец Ирода Великого, и страшные безглазые золотые статуи взлетали к черному небу, простирая к нему руки» [Булгаков 2014, т. 2: 434].</p>

Образ тьмы как бездны решается Булгаковым как провал, пропасть, о чем свидетельствует выбор слов «погружался», «проваливался», «провал»: «храм уходил в бездну» – «храм погружался в темную бездну», «грохот катастрофы сопровождал его уход» – «этот провал сопровождался грохотом катастрофы». Действие подчеркивается трижды, причем с использованием лексического повтора: «погружался» – «опять проваливался» – «провал».

Примечательно, что решение образа тьмы как бездны, в которую проваливаются герой и город, присутствует уже на раннем этапе творчества Булгакова – в «Записках на манжетах» в главе «Московская бездна. Дювлам»:

«Вниз, решившись наконец, прыгнул. Какое-то мягкое тело выскользнуло из-под меня со стоном. Затем за рельс зацепился и еще глубже куда-то провалился. Боже, неужели действительно бездна под ногами?...»; «На мгновение показалось, что черная бездна качнулась и позеленела»; «Бездонная тьма. Лязг. Грохот. Еще катят колеса, но вот тише, тише. И стали. Конец. Самый настоящий, всем концам конец. Больше ехать некуда. Это – Москва. М-о-с-к-в-а»; «Все тьма. <...> Вся Москва черна, черна, черна» [Булгаков 1989–1990, т. 1: 490–491]. Решение небесного пространства как бездны, лишенной воздуха и несущей герою гибель, присутствует в повести «Дьяволиада» в главе XI «Парфорсное кино и бездна» в эпизоде падения Короткова с крыши одиннадцатизэтажного здания: «Солнечная бездна поманила Короткова так, что у него захватило дух. С пронзительным победным кликом он подпрыгнул и взлетел вверх. Вмиг перерезало ему дыхание» [Булгаков 1989–1990, т. 2: 42].

Трагтовка тьмы как бездны и бездны как провала связана со значением данного слова: «ад, преисподняя, крошечная» [Даль 2003: 61]. В истории текста романа «Мастер и Маргарита» слово «бездна» в этом значении фигурирует в следующих случаях.

1. В контексте описания состояния Степы Лиходеева:

Вторая редакция	Четвертая редакция («Князь тьмы», 1937)	Пятая редакция	Шестая редакция
«<...> Степе показалось, что он сию секунду слетит вниз головой в какую-то бездну» [Булгаков 2014, т. 1: 167].	«<...> ему показалось, что пол [у] возле кровати ушел куда-то вниз и, что сию минуту он головой вниз слетит в какую-то бездну» [Булгаков 2014, т. 1: 435].	«<...> ему показалось, что пол возле кровати ушел куда-то и что сию минуту он головой вниз полетит куда-то к чертовой матери» [Булгаков 2014, т. 1: 550].	«<...> ему показалось, что пол возле кровати ушел куда-то и что сию минуту он головой вниз полетит к чертовой матери[.] в преисподнюю ./» (более поздняя вставка, выполнена простым карандашом. – <i>Е. К.</i>) [Булгаков 2014, т. 2: 198].

В подобном ключе решается состояние героев рассказов Булгакова: 1) «Таракан»: «Таракан поставил рубль, еще рубль, не взял. “Что ж я по рублю да по рублю?” – вдруг подумал и почувствовал, что падает в бездну. Трешку!» [Булгаков 1995]; 2) «Паршивый тип»: «– Не могу знать, – ответил Пузырев, чувствуя, что под ним разверзается бездна» [Булгаков 1989–1990, т. 2: 611].

2. В контексте изображения мира Воланда:

Пятая редакция	Шестая редакция
«Снизу из бездны на Маргариту по склону как будто штурмуя гору, подымался народ» [Булгаков 2014, т. 1: 738–739].	«Теперь по лестнице снизу вверх подымался поток» [Булгаков 2014, т. 2: 402]. «Теперь снизу уже стеною шел народ, как бы штурмуя площадку, на которой стояла Маргарита» [Булгаков 2014, т. 2: 403].
«В начале третьего часа Маргарита глянула безнадежными глазами в бездну и несколько ожила[.]: поток редел, явно редел» [Булгаков 2014, т. 1: 741].	«В конце третьего часа Маргарита глянула вниз совершенно безнадежными глазами и радостно дрогнула: поток гостей редел» [Булгаков 2014, т. 2: 405].

3. В пятой редакции романа «ангелом бездны» именуется Абадонна:

1) «– А вот этого нельзя, – очень серьезно ответил Воланд, – и вообще забыть всё это сразу и глобус... и очки... Раз! Два! Три! Что хочешь сказать нам, ангел бездны?» [Булгаков 2014, т. 1: 728] (в следующей редакции эти слова будут адресованы к Азazelло и словосочетание «ангел бездны» будет заменено его именем);

2) «На левой руке у Маргариты скакал, звеня золотой цепью, темный рыцарь с мрачным лицом. Он уперся подбородком в грудь, он не глядел || на луну, он думал о чем-то, летя за своим *[носет]* повелителем, он, вовсе не склонный к шуткам, в своем настоящем виде, он ангел бездны темный Абадонна» [Булгаков 2014, т. 1: 832–833] (здесь в эпизоде полета облик Абадонны принимает Коровьев-Фагот, в следующей редакции Булгаков убирает эту составляющую образа рыцаря).

История текста романа «Мастер и Маргарита» демонстрирует тенденцию отказа от использования слова «бездна» в значении «ад» или замены его синонимами.

Примечательно, что в романе «Белая гвардия» для обозначения апокалиптического пространства собора, лишённого воздуха, Булгаков использует слово «бездна»: «Крутятся, волнуясь, напирая, давя друг друга, лезли к балюстраде, стараясь глянуть в бездну собора, но сотни голов, как желтые яблоки, висели тесным, тройным слоем. В бездне качалась душная тысячеголовая волна, и над ней плыл, раскаляясь, пот и пар, ладанный дым, нагар сотен свечей, копоть тяжелых лампад на цепях» [Булгаков 1989–1990, т. 1: 381]. В значении «ад» слово «бездна» фигурирует в «Жизни господина де Мольера», где Булгаков приводит слова из финала пьесы А.С. Грибоедова «Горе от ума»: «Оставляю навсегда те пагубные стены, / Ту бездну адскую, где царствует разврат <...>» [Булгаков 1989–1990, т. 4: 229]. В по-

вести «Дьяволиада» с этим пространством связывается лифт: «А Кальсо-нер тем временем начал погружаться в сетчатую бездну. Первыми скрылись ноги, затем живот, борода, последними глазки и рот <...>» [Булгаков 1989–1990, т. 2: 18].

В истории текста романа «Мастер и Маргарита» слово «бездна» используется еще в нескольких случаях.

В значении «неизмеримая глубина; бездонная пропасть; крутой, глубокий обрыв, яма, крут» [Даль 2003: 61] оно фигурирует в четвертой редакции в эпизоде выступления велосипедистов в театре, где в образе бездны предстает концертная яма, что сохранится до конца работы над романом: «Но велосипеды остановились как раз в тот момент, когда колеса уже грозили соскользнуть в бездну на головы джазбандистов <...>» [Булгаков 2014, т. 1: 467].

С образом бездны как «неизмеримой глубиной» оказывается связанным изображение водного пространства в истории текста романа: 1) во второй редакции в одном из эпизодов полета героев: «Поэт вздрогнул от страха, увидев || под собою черные волны, которые ходили и качались. Он [е] крепче сжал жесткую гриву, ему показалось, что бездна всосет его и сомкнется над ним вода» [Булгаков 2014, т. 1: 289]; 2) в пятой редакции в эпизоде купания Маргариты, что сохранится до конца работы над романом: «Но вода оказалась теплой как в ванне и, вынырнув из бездны необыкновенное наслаждение испытала Маргарита ныряя и плавая в [один] одиночестве ночью в реке» [Булгаков 2014, т. 1: 713]. В этом же контексте следует рассматривать использование слова «бездна» в повести «Собачье сердце»: «Он вглядывался в галстух, отражавшийся в зеркальной бездне» [Булгаков 1989–1990, т. 2: 173].

Слово «бездна» в значении «пропасть, тьма, неизмеримое или неизвестное множество, обилие» [Даль 2003: 61] используется в высказывании Корovieва о писателях, оформившемся в пятой редакции романа «Мастер и Маргарита» и сохранившемся до конца работы над ним, – «целая бездна талантов» [Булгаков 2014, т. 1: 814]. В этом же значении рассматриваемое слово применяется Булгаковым в рассказах «Акафист нашему качеству» («бездна шуб») и «Свадьба с секретарями» («в бездне беспартийной молодежи и разлагающихся стариков») [Булгаков 1995], а также в повести «Собачье сердце» – «бездну предметов», «бездну понятий» [Булгаков 1989–1990, т. 2: 130, 164].

Слово «бездна» фигурирует в первой редакции романа «Мастер и Маргарита» в эпизоде казни, но установить его значение сложно, т. к. на сильно поврежденных страницах тетради сохранился только небольшой фрагмент текста, речь здесь идет скорее всего об Иешуа Га-Ноцри или Левии Матвее:

«[А] [т]Тот же, чье
промучился не
[ладать] [уход] **тонуть** в бездн[у]<е>» [Булгаков 2014, т. 1: 69].

Скорее всего здесь подразумевается состояние героя. В таком значении слово «бездна» используется в рассказе «Морфий»: «Сердце начинает стучать так, что я чувствую его в руках, в висках... а потом оно проваливается в бездну, и бывают секунды, когда я мыслю о том, что более доктор Поляков не вернется к жизни...» [Булгаков 1989–1990, т. 1: 164].

Таким образом, пространство бездны в истории текста романа «Мастер и Маргарита» трактуется как провал, пропасть и соотносится с адом. Такое же решение образа бездны присуще творчеству Булгакова в целом, о чем свидетельствуют все случаи использования рассматриваемого слова, выявленные в произведениях, дневнике и письмах писателя (исключение составляет значение «обилие») и приведенные в данной статье. Отказ писателя от последнего абзаца главы 32, где Пилат безвозвратно уходит в бездну, является неслучайным и осуществляется в момент создания эпилога в связи с продолжением разработки темы прощения и милосердия в контексте образа Понтия Пилата, к искажению которой приводит возврат этого фрагмента текста.

Литература

Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита / Предисл. К. Симонова. – М.: Худож. лит., 1973.

Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновигов романа. Основной текст. В 2 т. / Сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е.Ю. Колышева. – М.: Пашков дом, 2014.

Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. – М.: Худож. лит., 1989–1990.

Булгаков Михаил. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3: Собачье сердце. Повести, рассказы, фельетоны, очерки. Март 1925–1927. – М.: Голос, 1995. URL: https://royallib.com/book/bulgakov_mihail/tom_3_sobache_serdtse_povesti_rasskazi_feltoni_ocherki_mart_1925__1927.html.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1: А – З. – М.: Русский язык – Медиа, 2003.

Колышева Е.Ю. «...Ваш роман вам принесёт ещё сюрпризы» (к 50-летию публикации романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Библиография. – 2017. – № 3. – С. 97–116.

**СТАРЫЙ СВЕТ ГЛАЗАМИ НОВОГО СВЕТА:
КОМПЛЕКС ЛОКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ
ЭЛИС МАНРО «БЕГЛЯНКА»**

К.В. Воронцова
Польша, Седльце

Рассматривается образно-географическая структура сборника «Беглянка» (2004 г.) лауреатки Нобелевской премии по литературе 2013 г. Элис Манро. Художественное пространство Старого Света, в частности Европы, дано в контрасте с региональной Канадой и характеризуется интертекстами, образами мигрантов и мифопоэтикой.

Ключевые слова: Элис Манро, интертекстуальность, европейская культура, образная география, приём контраста.

The image-geographical structure of the book «Runaway» (2004) written by the laureate of the Nobel Prize for Literature (2013) Alice Munro is considered in this paper. The artistic space of the Old World, in particular Europe, is given in contrast to regional Canada and is constructed with intertextual allusions, images of migrants and mythopoetics.

Keywords: Alice Munro, intertextuality, European culture, image geography, contrast.

Элис Манро (Alice Ann Munro) – первая канадская писательница, удостоившаяся Нобелевской премии по литературе в 2013 г. и прославившаяся благодаря сборникам рассказов. В Канаде читатели называют её «наш Чехов», а критики ставят в один ряд с лучшими мастерами короткой прозы – от Кортасара до Набокова [Bloom 2009: 1], однако к русскоязычному читателю ее книги пришли сравнительно недавно.

В центре внимания данной статьи – сборник «Беглянка» («Runaway») 2004 г. Он состоит из восьми историй, три из которых («Случай», «Скоро» и «Молчание») объединены образом главной героини, Джулиет Хендерсон. Все цитаты в данной статье даны в переводе Елены Петровой.

Вслед за исследовательницей Любикой Джамбич, предположившей, что книги Манро можно рассматривать не как отдельные короткие истории, а «как гораздо большее целое» [Džambić 2016: 96], попытаемся выявить комплекс локальных текстов и пространственных мотивов, архитектурно-составляющую всей книги. Особое внимание уделим пространству «Старого Света», в частности Европы, которое в «Беглянке» приобретает нетипичные коннотации и служит ярким контрастом Канаде.

Стоит оговориться, что произведения Элис Манро часто причисляют к направлению «литературного регионализма» [Наказная 2016: 102], хотя сама писательница выступает против подобных определений [Munro

2005: 272]. Действительно, главные героини «Беглянки» – жительницы крошечных городков выдуманного округа Гурон в Канаде, лишь ненадолго выезжающие в большие города вроде Торонто или Ванкувера и даже не помышляющие о трансатлантических путешествиях. Вместе с тем на образно-географической карте сборника всё равно появляются и Греция, и Россия, и даже крошечная и практически нереальная, если смотреть глазами жителей Нового Света, Черногория времён существования Югославии.

Имплицитно, через интертексты и прецедентные имена возникает, например, Англия. В рассказах упоминаются Дороти Уордсворт, Эдвард Трелони, Перси Биши Шелли, Сэмюил Пипс, Уильям Гилберт и, конечно, Шекспир. Герои цитируют «Элегию, написанную на сельском кладбище» Томаса Грея, «Отголоски бессмертия» и сонеты Уильяма Уордсворта и... песню The Beatles «She's leaving home, bye-bye». Лорейн из «Прегрешений» читает «Властелина колец», и это воспринимается одноклассниками как еще один повод не принимать ее в свою компанию. Франция представлена типичным для этой страны парагеографическим понятием – кинофильмом. В «Случае» Джулиет и её подруга Хуанита смотрят фильм французского режиссера Алена Рене «Хиросима, любовь моя» (1959 г.) и проецируют сюжет на собственные любовные истории. Среди знаковых имен европейской культуры перечисляются Данте, Боттичелли, Моцарт, Дали, Пикассо и Шагал. СобираТЕЛЬНЫЙ образ Скандинавии возникает благодаря музыкальному интертексту, связанному с сюитой «Пер Гюнт» Эдварда Грига на сюжет пьесы Генрика Ибсена, которую играет жених Нэнси в рассказе «Способности», а Робин из рассказа «Уловки» исполняет роль Гретты Габлер в одноименной пьесе норвежского драматурга. Интересно, что публика считает пьесу «пренеприятной». Кроме известных норвежцев Скандинавию на канадской земле персонифицирует Айло из трилогии про Джулиет, стереотипная «Морская Вдова», статная и сильная женщина, руководящая языческими похоронами мужа главной героини Эрика, которого торжественно сжигают на берегу моря не то как викинга, не то как древнего грека.

Характерно, что для героинь Манро всё, что связано с европейской культурой, практически всегда воплощает поистине метафизическую инаковость, нездешность, элитарность и противопоставлено прозаическому «здесь» канадской провинции, где интеллект и образование у женщины считаются физическим недостатком, «вроде хромоты» [Манро 2014]. Никто не понимает язык Шекспира и Данте, а живопись русского авангарда воспринимается как чересчур смелое и современное явление для чудачков. Канадские обыватели, не понимая культуру Старого Света и не желающие признаваться в собственной ограниченности, относятся ко всему европейскому неприязненно. Так, Джоанна, сестра главной героини расска-

за «Уловки», обесценивает европейскую кухню, заявляя, что Робин «явилась домой с выхлопом гуляша и спиртного», с «блевоотным амбре», видимо, полученным в «сомнительном ресторане европейской кухни» [Манро 2014]. Она же считает, что «иностранцы подбирают девчонок, на которых никто больше не позарился» [Там же]. Коллеги Робин, медсестры, «передразнивали – разумеется, за глаза – фермеров-голландцев и их жен» [Там же]. Даже образованные и обладающие куда более либеральными взглядами Гарри и Айлин из рассказа «Прегрешения» имеют предубеждения перед мигрантами из Старого Света. Речь хозяина гостиницы Паладжяна (вероятно, армянина), говорящего с сильным акцентом, звучит для них пренебрежительно, из чего они делают вывод: «Типичная манера европейцев... Они считают, что не обязаны все время улыбаться» [Там же]. Как правило, глядя на жалких или не похожих на него европейцев, обыватель в рассказах Манро не хочет разбираться, что стоит за всем этим. Поэтому Европа, ее культура, искусство становятся настоящей лакмусовой бумажкой, выявляющей неординарных личностей среди филистёров. Несмотря на географическую дистанцию, для героинь Манро, выделяющихся на фоне консервативного канадского общества, Европа с ее историей ближе и понятней, чем непосредственное окружение.

Героини «Беглянки» – чудаковатые неудачницы в общепринятом для их среды значении (особенно когда речь о Канаде 50-х и 60-х гг.): не всегда симпатичные, без перспектив в личной жизни, предпочитающие саморазвитие, работу и образование замужеству. Если же девушка выходит-таки замуж, то это означает конец интеллектуальным поискам, «вершину» ее жизненного пути. Именно в этой аутсайдеровской позиции они находят много общего с иммигрантами и даже иногда смотрят на них сверху вниз. Для Робин акцент становится поводом довериться незнакомцу Данило, ведь для нее это что-то вроде «расстройства речи, а то и умственной отсталости» [Там же], а значит, такой человек не может никого обидеть. Перед нами две группы «калек» в социуме, притягивающиеся друг к другу, два вида отступления от нормы: женщины с интеллектом и иммигранты. Заметим, что в «Беглянке» почти все пришельцы из Старого Света – мужчины, что весьма логично в аспекте трепетных отношений героинь Манро с европейской культурой, которую иммигранты и воплощают своим присутствием на другом континенте. Единственная женщина в этой компании – Айло, обладает достаточно маскулинными чертами («рослая, широкоплечая... крупная, но не дряблая», «Голос у нее сильный, настойчивый, гортанный» [Там же]) и лишена женской привлекательности.

Остановимся более подробно на образно-географическом пространстве Европы, составленном из тройки, на первый взгляд, не похожих стран. Греция как колыбель европейской цивилизации, воплощение совершенной

античной культуры, Россия как страна великой литературы и бескрайних сибирских просторов в снегах и крошечная Черногория, о которой героине Манро приходится собирать информацию по крупичкам в библиотеке. Вроде бы между ними нет ничего общего, однако для жительницы Нового Света – это очень похожие, пересекающиеся и совмещающиеся, зыбкие, ненадежные территории, существующие либо в онейросфере, либо в воображении, наложенные на реально существующие канадские ландшафты, либо опосредованно – в книгах и рассказах очевидцев. Таким образом, пространство Европы не актуализируется топографически, а собирается в виде образного «паззла» из парагеографических элементов. Выбор трех стран не случаен. Греческая традиция, влияющая на славянские культуры, имеет ключевое значение для автора «Беглянки». Общим кодом становится кириллица, «алфавит вроде греческого» [Манро 2014], как объясняет серб Данило для Робин, которая видит в этих буквах нездешние «дикийные письмена» [Там же]. Россия – страна, которая актуализируется через романы Льва Толстого: их постоянно перечитывают и обсуждают в разных рассказах книги. Аспект алфавита уведен в данном случае в подтекст. Героини (Грейс и миссис Трэверс в рассказе «Страсть», Нэнси в «Способностях» и т. д.) читают «Войну и мир» и «Анну Каренину» в переводе и воспринимают эти книги как часть мировой культуры, ассоциируя себя с разными женскими персонажами. Однако искушенный читатель без труда разгадает загадку. Грецию и Черногорию роднит также особенный вкус кофе, который канадцам с непривычки кажется очень крепким, чем в очередной раз подчеркивается необычная природа всего европейского.

Греческая тема появляется в сборнике буквально в первом же рассказе и проходит лейтмотивом через всю книгу. Из греческой курортной деревушки возвращается Сильвия, которой главная героиня «Беглянки» Карла напоминает античную бронзовую фигурку лошади и наездника II в. до н. э., рассказывает о своих впечатлениях о поездке, о вкусах жаркой страны и своем бесцельном туристическом времяпровождении. Это, к слову, единственная канадка сборника, которая совершает физическое перемещение из Нового Света в Старый и обратно. Однако художественное пространство Греции конструируется только ретроспективно в разговорах с Карлой, воспоминаниях и тревожных сновидениях. Страна сама по себе не является функциональным полем для разворачивания сюжета, однако проникает в канадскую действительность в качестве трансцендентной реальности с помощью мифологических аллюзий и многозначного анималистического образа козочки Флоры (на коз обращает внимание Сильвия при описании греческих пейзажей, зная, как они нравятся Карле), мистическая «коза из космоса» [Манро 2014], судьба которой во многом напоминает судьбу девушки [Седова 2016].

В трилогии о Джулиет Древняя Греция для главной героини с непрактичной степенью магистра классической филологии – это не только колыбель западной цивилизации, но и персональное убежище, в котором можно спрятаться от «настоящей жизни». В начале первого рассказа юная девушка преподает латынь в школе, но считает именно древнегреческий своим «ярким сокровищем», как язык, описавший мироздание. Античные мифы и поэмы Гомера – источник ее знания о людях. Айло и Крису девушка сравнивает с Брисеидой и Хрисеидой, спутницами Агамемнона и Ахиллеса. Даже размышляя о возлюбленном Эрике, опьяневшая Джулиет примеряет мифологический сюжет и хочет «закрутить интрижку. Как Афродита с Анхисом» [Манро 2014]. Иронично автор повествует о том, что неопытная девушка представляет себя богиней любви. Имена Ориона, Кассиопеи, Андромеды становятся тем общим, что есть у еще посторонних друг другу Джулиет и Эрика: моряк знает названия созвездий, она – истории, связанные с ними. Они поселяются в доме у моря и, как античного героя по велению рока в античной трагедии, море же забирает Эрика, предавшего жену. Их дочь зовут Пенелопа, что сразу же отсылает к мотиву вечного путешествия «Одиссеи»: дочь уходит в поисках духовности из дома и никогда больше не контактирует с матерью. Примечательно, что филологическими изысканиями Джулиет занимается только тогда, когда у нее нет семьи, любимого мужчины, дочери, то есть в моменты соприкосновения с «настоящей жизнью» в общепринятом смысле. Оставшись в полном одиночестве (ее друг Ларри – преподаватель древнегреческого и такой же аутсайдер), она исследует «Эфиопику» Гелиодора, где находит сюжет, созвучный ее жизни, и втайне мечтает переписать концовку античного романа, создать собственный персональный позитивный миф о блудном сыне наоборот – о примирении дочери с грешной матерью.

Не только древнегреческая, но и древнеримская мифология как часть европейской культуры появляется на страницах книги. Если в «Беглянке» козу зовут Флора, как богиню растений, цветения и плодородия, то собаку Данило в «Уловках» – Юнона. Имя древнеримской богини брака, семьи, материнства, женственности возникает словно в насмешку над Робин, которая никогда замуж не выйдет и матерью не станет. Однако художественное пространство античной Европы в этом контексте выглядит пространством эроса, любви, бунинского «солнечного удара», в котором оправдана иррациональная страсть к незнакомцу во время мимолетного свидания. Недаром перед встречей с Эриком в ночном поезде Джулиет читает книгу «Греки и иррациональное» Эрика Доддса про культ вакханок. В отличие от консервативного канадского общества второй половины XX в. античная культура предоставляет женщине право на иррациональные поступки и чувства.

Именно поэтому ненасытная пагубная страсть Анны Карениной так гипнотизирует героинь Манро, в ней тоже есть что-то от безумных античных менад. Название романа Толстого не озвучено в «Случае», но Джулиет едет на поезде через заснеженные просторы Канады и совершает в своем воображении акт трансгрессии в воображаемую Россию: «“Тайга”, – думала она. И не знала, правильно ли так называть то, что она сейчас видит. Наверное, в глубине души она ощущала себя юной героиней русского романа, которая отправляется в незнакомый, страшный и волнующий край, где по ночам воют волки и где она встретит свою судьбу. Для нее не имело значения, что эта судьба (в русском романе) грозила оказаться тоскливой, трагической или той и другой сразу» [Манро 2014]. Её спутник совершает самоубийство под колёсами поезда, что также является грозным предзнаменованием (судьба Джулиет будет и трагической, и тоскливой), поэтому несложно предположить, героиней какого именно русского романа ощущает себя юная учительница [Потанина 2014]. Грейс и миссис Трэверс в рассказе с говорящим названием «Страсть» обсуждают роман Толстого с позиций отождествления себя с женскими персонажами. Старшая женщина признается: «...поначалу отождествляла себя с Кити, потом с Анной – вот ужас-то, с Анной, а теперь, представь, стала замечать, что сопереживаю Долли <...> по-моему, это показывает, как с возрастом меняются наши симпатии. Корыта загораживают страсть» [Манро 2014]. Грейс, узнавшая, что такое страсть благодаря старшему брату своего жениха, на корыта уже не согласна, даже осознавая, что в жизни аутсайдера второго шанса на замужество не будет. Воображаемая Россия в сборнике похожа на Канаду и совмещается с ней в образном пейзаже, однако, подобно Древней Греции, для героинь Манро – это земля страстных чувств.

И наконец, крошечная Черногория, максимально противопоставленная Канаде, квинтэссенция мимолетной страсти всего сборника. Серб Аджич из деревни Белоевичи представляется: «Данило. Но здесь – Даниел», – символически беря новое имя для пребывания в «ином» свете. Однако он сам по себе является носителем европейской культуры, своеобразной страной в раме [Рымарь 2016: 126], присваивая канадскую территорию вокруг себя и превращая ее в Старый Свет. Его дом-мастерская – посольство Черногории на североамериканской земле: «Робин подумала, что ее окружает чужой мир. Кусочек чужого мира на стратфордской Дауни-стрит. Черногория. Кириллица» [Манро 2014]. Даже изменив имя, Данило выглядит нездешним, но для Робин более понятным, у нее больше общего с пришельцем из далекой славянской страны (и это общие странности), чем с соотечественниками: они оба любят Шекспира и знают, что поездка на поезде вызывает радость как любое путешествие. Поэтому их сближение молниеносно, а воспоминание о поцелуях на перроне останется с Робин на всю жизнь.

Девушка, для которой какое-то время назад не существовало Черногории, внимательно изучает карты страны, пытаясь реконструировать пространство, в котором физически пребывает ее возлюбленный, совершает ментальное путешествие вслед за ним: «Она рассматривала карты: найти на них это государство и то было нелегко, но при помощи лупы удалось разобрать названия крупных городов (Белоевичи среди них не числились), рек Морачи и Тары, затушеванных горных цепей, которые, казалось, заповили все, кроме долины Зеты. <...> Наверное, главная ее цель – и отчасти достигнутая – заключалась в том, чтобы связать Данило с каким-нибудь реальным местом, с реальным прошлым. <...> Трогая пальцем типографские буквы, она словно прикасалась к тому самому месту, где он находился» [Манро 2014]. Славянские названия имеют характер экзотизмов (Робин не может выговорить Црна Гора), с их помощью она преодолевает разлуку, убеждая себя, что пришелец из Старого Света реален, а прикосновение к карте приобретает интимный характер.

Таким образом, перед нами художественное пространство Европы, представленное имплицитными и эксплицитными локальными текстами. Элис Манро использует приемы интертекстуальности, мифопоэтику и образы иммигрантов для создания чуждающего и культурного Старого Света, резко контрастирующего с консервативной и чопорной Канадой. Три европейские страны (Греция–Россия–Черногория) в «Беглянке» становятся пространством иррациональной страсти и богатой культурной традиции.

Литература

Манро Э. Беглянка. – СПб., 2014 // <https://www.litres.ru/elis-manro/beglyanka-7012427/chitat-onlayn/> (10.09.2018).

Наказная Е.В. Локальное и глобальное в прозе Элис Манро // Язык в различных сферах коммуникации. – Чита, 2016. – С. 101–105.

Потанина Н.Л. Русская тема в художественной прозе Э. Манро // Вестник ТГУ. – № 8. – 2014. – С. 122–128.

Рымарь Н.Т. Поэтика границы в литературе: Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. – Siedlce, 2016.

Седова Е.С. Символизм анималистического образа в рассказе Э. Манро «Беглянка» // Язык. Культура. Коммуникации. – 2016. – № 1.

Bloom H. Introduction // Bloom's Modern Critical Views: Alice Munro. – New York, 2009. – P. 1–3.

Munro A. Alice Munro: A Life in Writing. A Conversation with Eleanor Wachtel // Queen's Quarterly. – 112/2. 2005. – P. 267–294.

Džambić L.A. Function of Toponyms and Topographic Shifts in Short Stories by Alice Munro: A Possibility of a Novel? // Literatura in prostor: zbornik mednarodne študentske konference primerjalne književnosti. – Ljubljana, 2016. – S. 87–97.

Раздел 8

ПРОСТРАНСТВО ЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX–XXI ВЕКА

ПРОСТРАНСТВО ЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА В ЛИРИКЕ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

И.Г. Павловская
Россия, Волгоград

Рассматриваются особенности пространства локального текста в лирике Арсения Тарковского. Выявлены основные принципы формирования заявленного пространства в произведениях поэта.

Ключевые слова: пространство, локальный текст, лирика, типология.

In this article the specific characteristics of local space text in Arseny Tarkovsky's lyric is investigated. The main principles of local space creation were discovered in the poet's texts.

Keywords: space, local text, lyric, typology.

Исследуя проблему пространства локального текста в лирике Арсения Тарковского, невозможно не отметить очевидную особенность его произведений: отсылки к географии как реалистической, так и мифологической являются важной характеристикой авторской поэтики. Вслед за исследователями, отметившими, что жанровое многообразие рассматриваемого текста «чрезвычайно разнородно» [Топоров 1993: 279], можно принять за точку отсчёта определение локального текста как некоего места, ставшего объектом филологической работы и спроецированного в высказывании [см.: Абашев 2000].

В контексте рассматриваемого вопроса можно предположить, что для восприятия как локального тексту недостаточно одной вещественной привязки к отграниченному локусу. В ходе отражения цепи символов, привязывающих высказывание к местности, проявляется наличие двух признаков пространства локального текста: 1) образ некой географически определённой местности, имеющей обобщённое *не-местное* значение, актуальное по смысловой нагрузке для других поэтических произведений; 2) текст, формирующий исключительно камерный образ местности, не применимый за её пределами в отрыве от её семантики (подобный образ можно условно назвать «фразеологичным» из-за неразрывности его часто

безымянного обозначения с созданным в произведении локусом), здесь может идти речь о мифологизации пространства путём закрепления за ним ряда опосредованных метафор. В таком случае пространство «интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета» [Бахтин 1986: 122].

В рамках первого признака локального текста у А.А. Тарковского можно отметить широту охвата географических объектов – от европейских городков и столиц («Утро в Вене», «Карловы Вары», «Снежная ночь в Вене») до родных поволжских и среднерусских названий («Плыл вниз от Юрьевца по Волге звон пасхальный...»), «Ехал из Брянска в теплушке сырой», «Чистопольская тетрадь»):

III

<...>

Нет на свете жестче *прикамских* обид.

Я вошел бы в избу – нет сверчка в уголке,
Я на лавку бы лег – нет иконки в руке,
Я бы в *Каму* бросился, да лед на реке.

IV. Беженец

Не пожалела на дороге соли,
Так насолила, что свела с ума.
Горишь, *святая камская зима*,
А я живу один, как ветер в поле.

<...>

На черной *Каме*, ночью, без костра?

V

Дровяные, погонные возвожу алтари.
Кама, Кама, река моя,
попыньи свои отвори.

<...>

Кама, Кама, чем я плачу
за твою ледяную парчу?
Я за твою парчу верной смертью плачу.

VI

<...>

И о чем всю ночь поешь *за Камой*,
Что конвойным хочешь рассказать?

В масштабе космическом пространство локального текста разворачивается от безлюдного топоса «степь» («Где целовали степь курганы...»)

до бескрайних и непознанных далей Вселенной («Телец, Орион, Большой Пёс»).

Второй признак изучаемой проблемы находит своё выражение в текстах, создающих уникальное пространство, существующее только в рамках произведения. Именно контекстуально ограниченные топосы образуют единично возникающий локальный текст («Иванова ива», «Бабочка в госпитальном саду», «Стояла батарея за этим вот холмом»), знаковость которого заключена в рамках одного произведения и чаще всего не находит дальнейшего развития в творчестве А. Тарковского:

Стояла батарея за *этим вот холмом*,
Нам ничего не слышно, а здесь остался гром.

Необходимым видится отметить пространство мифологического локального текста, нашедшее своё воплощение в ряде произведений А. Тарковского. Рамки мифолокуса обозначаются прямо именем героя или топонимом: «А дождь бежал по глиняному склону, // Гонимы стрелами, ветвисторогий, // Уже во всем подобный Актеону» («Дождь»); «Как птица нищ и как Иаков хром» («Надпись на книге»); «Что дудкой Марса я заморожен» («Превращение»); «С огнем и я играл, как Прометей» («Эсхил»); «Лазарь вышел из гробницы» («Комитас»); «Из рая выйдет в степь Адам» («Степь»):

II

<...>

В страданиях немислимых, как *Марсий*,
С которого содрали кожу.

<...>

Но сам я стал как *Марсий*. Долго жил
Среди живых, и сам я стал как *Марсий*.

IV

<...>

Уходишь, *Лазарь*? Что же, уходи!
Еще горит полнеба за спиною.

Тема пространства локального текста является актуальной для творчества А. Тарковского. Невозможно детально рассмотреть её в рамках одной статьи, видится необходимым дальнейшее исследование заявленной проблемы. Основными признаками подобного пространства в произведениях поэта становятся мифологизированные географические образы, закодированные авторским построением лирического текста. С другой стороны – точные географические координаты объектов, которые увеличивают протяжённость пространства до космической бесконечности. Мифолокус, античный или библейский, воплощается в лирике А. Тарковского именем героя мифа или топонимом и становится уникальным подвидом метатек-

ста, образованного в произведениях, в которых содержится закодированная информация о мифологических, ставших легендой, свойствах определённого топоса. Культурная семантика представлена здесь в назывании и распространении идеологически простого для понимания и усвоения комплекса понятий и эмоций, призванных становиться в один ассоциативный ряд с обозначенными локусами.

Литература

Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 121–290.

Павловская И.Г. Типологические характеристики пространства лирического субъекта в поэзии Арсения Тарковского // Известия Самарского научного центра РАН. – 2006. – № 1. – С. 118–126.

Тарковский А.А. Собрание сочинений в 3 томах. – М.: Художественная литература, 1991–1993.

Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс»–«Культура», 1995. – С. 259–367.

ПРОСТРАНСТВО ВЗРОСЛЫХ И ПРОСТРАНСТВО ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В.П. КРАПИВИНА

Е.И. Алещенко

Россия, Волгоград

Рассматриваются особенности взаимоотношений детей и взрослых в творчестве современного писателя В.П. Крапивина, предпринимается попытка определения типов героев-взрослых по отношению к детям, выявляется авторский взгляд на взросление и осознание детьми «взрослых» ценностей и принципов.

Ключевые слова: художественное пространство, авторские «миры», крапивинские мальчики, художественный образ.

The article discusses the features of the relationship of children and adults in the works of the modern writer V.P. Krapivin, an attempt is made to determine the types of adult heroes in relation to children, the author's view of adulthood and children's awareness of "adult" values and principles is revealed.

Keywords: artistic space, author's "worlds", nettle boys, artistic image.

14 октября 2018 г. писатель Владислав Петрович Крапивин отметил восьмидесятилетие. Им пройден значительный жизненный, творческий, педагогический путь. Он сам и его книги – явление уникальное: перед

нами живой классик, творчество которого недостаточно изучено литературоведами, несмотря на то, что в полной мере этого заслуживает. Однажды Владиславу Петровичу задали вопрос, хотел бы он, чтобы его книги изучались в школе. С присущей ему ироничностью автор ответил, что совсем бы этого не хотел: мол, не хватало еще, чтобы за его книги кто-то получал «двойки». При этом отрывки из его произведений вот уже несколько лет используются в качестве текстов, предлагаемых для анализа на ОГЭ. Однажды писателю предложили при переиздании его сочинений переписать предисловие, которое было написано в советское время. В нем были названы имена пионеров-героев, в том числе и Павлика Морозова. На это, в частности, и было указано автору: мол, время изменилось, возможно, следует написать иначе, с учетом этого. Но Крапивин категорически отказался. Такими писатель видел и своих героев. «Крапивинские мальчишки» стойки и бескомпромиссны, с одной стороны, с другой – умеют осознать собственные недостойные поступки, осуждают себя за них и даже подвергают наказаниям, чтобы искупить содеянное, как, например, Журка из романа «Журавленок и молнии», который за трусость предписывает себе сходить ночью на кладбище. Следует отметить, что там он находит своего верного друга: коша, которого распяли на памятнике живодеры. Именно тогда страх героя полностью пропадает: он начинает думать о своем спасенном друге.

Герои В.П. Крапивина живут в мире старых дворов, пустырей, речных берегов, случайно обнаруженных мест, с которых может начаться путь в неведомое. Полагаем, что можно говорить о локальном тексте применительно к творчеству писателя, поскольку он нередко описывает родную Тюмень. Этот город действительно позволяет создать особенный локус, поскольку в нем соседствуют старые и современные дома, сохранились дворы с их особой «сказочной» атмосферой. Герои Крапивина существуют в своем особом мире, но мы в нашей работе остановимся на другом пространстве, в котором протекает и с которым сообщается их жизнь, – на пространстве детей и взрослых.

Как отмечает Л.В. Долженко, проблема взаимоотношения детей и взрослых является одной из главных в творчестве В.П. Крапивина, поскольку писатель пытается осмыслить основные закономерности «вхождения» ребенка в жизнь взрослых [Долженко 2001: 25]. Взаимоотношения со взрослыми у героев писателя складываются по-разному, в зависимости от того, с кем им приходится жить рядом. Прежде всего, это родители. В произведениях Крапивина прослеживается трепетное отношение героев к маме. Она обычно понимает и поддерживает своего ребенка, прощает его проступки, хотя и ругает за них, пытается помочь наладить отношения со сверстниками. Таковы мамы Журки и Иринки («Журавленок и

молнии»), Кирилла Векшина («Колыбельная для брата») и других. Именно маму ищет Ежики, герой фантастической повести «Застава на Якорном поле», так как не верит, что она умерла. Все, что может мальчик, – это ездить по монорельсовой дороге и слушать, как объявляются остановки, потому что эту запись сделали с голоса его мамы. Но затем герой проходит множество испытаний, чтобы найти маму наяву. Именно маме посвящена песня Джима из мюзикла «Остров сокровищ», которую поет герой романа «Помоги мне в пути» Петя Викулов:

С нашим домом сегодня прощаюсь я очень надолго.
 Я уйду на заре, и меня не дозваться с утра...
 Слышишь, бакен-ревун на мели воет голосом волка?
 Это ветер пошел... Помоги мне осилить мой страх.
 Я боюсь, ты меня
 Не простишь за уход, за обман.
 На коленях молю:
 Не брани, пожалей и прости.
 Разве я виноват
 В том, что создал Господь океан
 И на острове дальнем клинками скрестились пути...
 Я молю, помоги мне в пути моем бурном и длинном,
 Не оставь меня в мыслях, молитвах и сердце своем,
 Чтобы мог я вернуться когда-нибудь в край тополиный,
 В наш родной городок, в наш старинный
 Рассохшийся дом.

Примечательно, что по сюжету хору пытались запретить исполнение этой песни, увидев в ней молитву Богородице. Руководительнице пришлось доказывать, что Джим обращается к спящей маме перед уходом из дому, поет перед ее кроватью. Возможно, автор песни действительно задумывал ее как молитву, но она как нельзя полно раскрывает авторское отношение к матери – любимой, всепрощающей, имеющей силу спасти своей любовью. При этом герой может столкнуться с непониманием со стороны мамы, как, например, в повести «Трое с площади Карронад», или с недолжным выполнением ею своих обязанностей, как в романе «Журавленок и молнии» (мать Валерки). В последнем произведении и Журка ощущает обиду на маму за то, что та не поддерживает его однозначно в конфликте с отцом. Фигура отца в творчестве В.П. Крапивина также очень важна. Часто герои растут без него. Вероятно, этот мотив связан с фактами биографии самого писателя. Но, если отец в семье есть, роль его может быть различной. «У меня, слава Богу, нормальные родители, а не пугала и не людоеды», – говорит Кирилл Векшин, герой повести «Колыбельная для брата». И это действительно так: мальчик может полностью рассчитывать на их помощь и поддержку. В весьма непростой ситуации, сло-

жившейся у Кирилла в школе, отец встает на его сторону и отвергает обвинения педагогов, пытаясь разобраться в случившемся и не спеша обвинять сына. Журка из романа «Журавленок и молнии» долгое время, сравнивая своих родителей с другими (например, с отцом Горьки), радуется, что в их семье царят мир и покой. Отец лишь иногда поддразнивает Журку за «тонкое» мамино воспитание. Но возникший между ними конфликт выливается в физическое наказание мальчишки родителем. После этого Журка бежит из дому, а вернувшись по маминой просьбе, не желает общаться с отцом. Мальчику особенно обидно, что мама не встает полностью на его сторону, а пытается каким-то образом оправдать поведение отца. Журка рассказывает, что предводитель дворовой шайки по кличке Капрал посочувствовал ему, дал свою куртку, хотел забрать к себе домой. На это мама говорит ему, что в этой истории есть свои положительные черты. Журка с возмущением спрашивает ее, что она подразумевает. А мама отвечает, что теперь он знает, что такое боль – не физическая, а душевная, когда близкий человек обижает, а враг жалеет. Журка также проходит непростой путь к примирению с отцом, когда оба ясно понимают, что любят друг друга и являются семьей.

Другая группа взрослых – это те, кого «автор наделяет инициативой в разрешении конфликта между миром детей и миром взрослых» [Аникина 2014: 11]. Это своеобразные «проводники», которые помогают детям совершить переход между названными мирами, не фантастическими, не граничными Великого Кристалла, а совершенно реальными, что не делает их постижение более легким. Их фигуры также опираются на биографию писателя. Это Командоры, которые по собственной инициативе начинают общаться с ребятами, увлекают их общим делом, создают из них сплоченную команду. Таков Геннадий Кошкарев из «Колыбельной для брата», который строит с ребятами парусник «Капитан Грант». Сознывая всю меру ответственности за ребят, он побуждает их быть чуткими, отзывчивыми, помогать людям по собственной инициативе, без просьб. Дед, как зовут его мальчишки из команды «Капитана Гранта», учит их дружить, стоять за себя и друг за друга, не проходить мимо несправедливости. В той же роли Геннадий Кошкарев, работающий телеоператором, появляется в романе «Журавленок и молнии». Там он снимает сказку «Золушка», которую написала и поставила учительница школы, в которой учатся Журка, Иринка и Горька, Вероника Григорьевна. Все они задействованы в спектакле, но Иринку на съемке заменяет другая девочка: ее семья принимает решение уехать из города. Внезапно Журка узнает, что режиссер их съемки была и автором той передачи, из-за которой у отца Иринки возникли неприятности на работе. И Журка отказывается сниматься. Он стойко переносит уговоры, упреки, угрозы, крик, шантаж... Когда его начинают пу-

гать неустойкой, которую должны будут выплатить родители за простой оборудования, в разговор вмешивается кудрявый оператор, который говорит, что не стоит пугать этим мальчишку – ведь он не подписывал контракт. Ощущая правоту Журки, Дед старается его поддержать. А между тем собственный дед Юрика Журавина, Юрий Григорьевич Савельев, которого тот даже мало знал, оставил ему перед смертью письмо, где говорил именно об этом:

Ты сумеешь. Если тяжело будет – выдержишь, если больно – выдержишь, если страшно – преодолеешь. Самое трудное знаешь, что? Когда ты считаешь, что надо делать одно, а тебе говорят: делай другое. И говорят хором, говорят самые справедливые слова, и ты сам уже начинаешь думать: а ведь, наверно, они и в самом деле правы. Может случиться, что правы. Но если будет в тебе хоть капелька сомнения, если в самой-самой глубине души осталась крошка уверенности, что прав ты, а не они, делай по-своему. Не оправдывай себя чужими правильными словами («Журавленок и молнии»).

Таким образом, родной и знакомый при этом дед является для героя своеобразным проводником в мир взрослых, давая наказ, как следует жить.

В произведении Крапивина проводником может быть и ребенок, который, наоборот, ведет взрослого в свое, известное и понятное ему пространство – в детство. Так, герой фантастической повести «Ночь большого прилива» идет за своим юным другом-мальчишкой Валеркой, который прибыл из другого мира, к месту перехода в него.

– Сколько сейчас тебе лет? – вдруг спросил Валерка.

Я остановился от неожиданности. Потом вспомнил Володьку. И, сам не зная почему, с мрачноватым юмором сказал:

– Двенадцать.

– Вот и хорошо, – серьезно откликнулся Валерка («В ночь большого прилива»).

Именно эту фразу: «Двенадцать. Всегда двенадцать» – написали Владиславу Петровичу Крапивину на гербе, который подарили на семидесятилетие. В пространство детства может попасть лишь тот взрослый, который не забыл, как был ребенком.

Третью большую группу взрослых составляют учителя. Отношение к ним у писателя сложное. С одной стороны, есть среди них любимые ребятами:

Вероника Григорьевна преподавала литературу. Только не у пятиклассников, а в более старших классах. Но знали ее все. Она заведовала школьным драмкружком, устраивала для младших ребят литературные утренники, а кроме того, иногда заменяла у пятиклассников Анну Анатольевну, которая часто болела.

Выглядела Вероника Григорьевна внушительно: высокая, полная, с дремучими бровями, пегой косматой прической и решительным, как у римского полководца, подбородком. И голос у нее был подходящий для такой внешности – басовитый и рококоющий. Он прокатывался по всем этажам громом вагонных колес, когда Вероника Григорьевна созывала ребят:

– Эй, оболтусы мои ненаглядные! Пошли в класс, у меня к вам интересное дело!

«Оболтусы» – это ученики восьмого «А», где Вероника Григорьевна была классным руководителем. В этом классе учился Егор Гладков. Он говорил:

– Вероника – во! Лучше, чем она, учителей не бывает.

Журка про себя не соглашался: Лидия Сергеевна была, без сомнения, лучше («Журавленок и молнии»).

И, когда у героя случается беда, он идет именно к Лидии Сергеевне, своей первой учительнице, которая приютила его и постаралась помочь. Она же отправила мужа домой к Журке, чтобы сообщить отцу, где он, и взять вещи. Когда муж, вернувшись, говорит, что отец, видимо, бегал по улицам и искал сына и что хорошо бы ей, Лидии Сергеевне, самой с ним поговорить, учительница отвечает: «Может быть, но потом. Сейчас бы я ему в волосы бы вцепилась. Видел бы ты, что он со своим сыном сделал!»

Хорошие воспоминания хранит о своей первой учительнице и Кирилл Векшин из «Колыбельной для брата». Когда его несправедливо обвиняют в воровстве, Зоя Алексеевна с ужасом задает вопрос о том, правда ли это. И Кирилл отвечает: «Зоя Алексеевна, мы всегда любили вас. Мы так вам верили!» – «Вот и хорошо, Кирюша. А теперь...» – «А теперь вы меня предали», – говорит Кирилл и уходит. Герои Крапивина считают предательством отвернуться от близкого или даже просто знакомого человека, не разобравшись в его вине и согласившись с обвинителями. Родители Кирилла, например, отстаивают его, несмотря на давление со стороны школьного начальства.

Значительная же часть учителей в произведениях Крапивина – это люди-функции, которые видят свою задачу в том, чтобы «держат и не пущать». Как правило, это учительницы, которые носят странно-вычурные имена: Ева Петровна в «Колыбельной для брата», Берта Львовна в «Белом шарике матроса Вильсона» и другие. Одна из подобных учительниц носит не самое редкое, но и не самое обычное имя и описывается следующим образом:

Серёжа вспомнил Нелли Ивановну: молодую, с громким, раздраженным голосом, с желтым тюрбаном прически. Когда она шла по коридору, тюрбан колыхался, а каблучки стучали отчетливо, как дятел в утреннем лесу («Мальчик со шпагой»).

К подобным учителям примыкают «представители общественности», которые всегда стоят на страже порядка. Именно подобного склада люди травили «Каравеллу», знаменитый крапивинский отряд. И есть среди них те, кто любит издеваться над слабыми и беззащитными, для чего дети отлично подходят.

Как видим, пространство взрослых и пространство детей у Крапивина нередко являются враждебными друг другу. Неизбежность перехода младших из одного в другое сопряжена порой с большими трудностями инициации. Не случайно в повести «Дети синего фламинго» взрослые полагают, что детство – это период жизни, от которого одни проблемы, и лучше бы его просто «перешагнуть». Дети просто должны сразу превратиться в добропорядочных граждан, и тогда общество станет процветающим.

Таким образом, взрослые выступают по отношению к миру детей в трех основных ролях: безусловные помощники и поддержка для своих детей, враждебно настроенные к детям взрослые, которые считают, что первые должны беспрекословно слушаться и выполнять то, что им говорят, не имея собственного мнения и, тем более, не смея отстаивать свою точку зрения. Кроме этих двух антагонистических групп есть третья – мудрые друзья-проводники, которые помогают ребятам набраться сил, чтобы совершить непростой переход не в фантастический, а реальный мир взрослых, что не делает его легче. Не случайно мотив Дороги частотен в творчестве писателя и требует изучения.

Цикл «Сказки и были Безлюдных Пространств» также во многом был создан как локальный текст. Несмотря на то, что он носит фантастический характер, в нем узнаваемы знакомые писателю с детства места. Кроме того, в его реалистических произведениях встречаются конкретные онимы: река Туринка, город Красногурьинск, Севастополь, который называется просто Городом. Писатель был покорен им раз и навсегда, и потому многие его герои переживают в Городе самые счастливые моменты своей жизни. Творчество В.П. Крапивина как имеющее признаки локального текста требует изучения с этой точки зрения.

Литература

Аникина Ю.А. Специфика конфликта в художественном мире В.П. Крапивина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2014.

Богатырева Н.Ю. Литературная сказка В.П. Крапивина: жанровое своеобразие и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1998.

Великанова Е.А. Цикл «В глубине Великого Кристалла» В.П. Крапивина: проблематика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2010.

Долженко Л.В. Рациональное и эмоциональное в русской литературе 50–80-х годов XX в. (Н.Н. Носов, В.Ю. Драгунский, А.Г. Алексин, В.П. Крапивин): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1998.

Тексты В.П. Крапивина цитируются по след. изданию: Крапивин В.П. Собрание сочинений / Серия «Отцы-основатели: Русское пространство». – М.: Эксмо, 2008.

ПРОСТРАНСТВО ИНОБЫТИЯ В РОМАНЕ
Л. УЛИЦКОЙ «КАЗУС КУКОЦКОГО»

Ю.Г. Семикина
Россия, Волгоград

Исследуется пространство инобытия в романе Людмилы Улицкой «Казус Кукоцкого». Автор романа использует мифопоэтические символы для создания дополнительных ассоциативных связей между различными эпизодами текста. Этот художественный прием помогает Людмиле Улицкой соединить произведение искусства с контекстом мировой культуры.

Ключевые слова: *символ, бытие, инобытие, мотив, рождение, смерть, пространство, духовный опыт.*

The article is devoted to the space of Anderssein in the novel «Kukotskiy's case» by Ludmila Ulitskaya. The author of the novel uses mythological and poetical symbols to create additional associative links among different episodes of the text. This artistic device helps Ludmila Ulitskaya to join the work of art with the context of world's culture and literature.

Keywords: *symbol, being, anderssein, motif, birth, death, space, spiritual experience.*

Для романа Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» характерна сложная реализация пространственно-временных форм отражения реальной и ирреальной действительности. Автор целенаправленно изменяет пространственно-временные структуры для выражения философских идей, поэтических представлений, чувств и художественных образов. Воплощение художественного хронотопа в каждом произведении имеет свои модификации.

В произведении Л. Улицкой представлено интересное противопоставление пространства и времени каждого персонажа, связанное с категориями «замкнутости – разомкнутости». Ярким примером такого противопоставления является изображение субъективного переживания пространства и времени Еленой Георгиевной Мякотинной. От широкого охвата внешнего пространства и времени (описание событий детства, юности) к сужению его до квартиры, а потом и до комнаты (кладовки). Параллельно с сужением внешних показателей пространства и времени происходит расширение внутреннего пространства и времени. Проблема организации пространства и времени важна для понимания авторской оценки персонажа. Л. Улицкая каждого героя романа «вписывает» в контекст определенных исторических событий и личных для него событий, которые особенно важны для понимания нравственных ценностей, присущих художественному персонажу.

Таким образом, в произведении остро поставлена проблема субъективного восприятия времени, которое зависит от точки зрения наблюдателя (в данном случае художественного персонажа). Исторические события оцениваются с различных временных точек зрения, так как изображаются через восприятие персонажей разных поколений и социальных слоев общества. Выбор эпизодов и событий, происходивших в историческом времени и в субъективном времени героя, их «совмещение» способствуют созданию единой пространственно-временной структуры мира персонажей. Этот выбор обусловлен системой жизненных ценностей, присущих герою. Несоответствия, «несовпадения» внешней и внутренней пространственно-временных систем используются автором для решения художественных задач. Например, Елена Георгиевна, находящаяся в большей степени в своем внутреннем пространстве, редко выражает свою оценку внешних событий. С ее образом связано изображение пространственно-временных форм инобытия (смерть, сон, пребывание в «ином мире»). Л. Улицкая в повествовании порой заставляет время двигаться вспять, когда герои вспоминают о минувших событиях, живут прошлым. Иногда автор останавливает, выключает сюжетное время посредством авторских отступлений и философских размышлений [Семикина 2008: 168].

Жизнь и смерть сопряжены в романе «Казус Кукоцкого» с мотивом сна. Именно Елена Георгиевна делится с читателями своим опытом пограничных состояний: «Самое страшное, что я в жизни переживала, и самое неопишное – переход границы. Я про ту границу, которая проходит между обычной жизнью и другими разными состояниями, которые мне знакомы, но столь же невозможны для объяснения, как смерть. Ведь человек, который еще никогда не умирал, что может сказать об умирании? Но мне кажется, что каждый раз, выпадая из обыкновенной жизни, немного умираешь» [Улицкая 2003: 106].

Автор, связывая смерть со сном, иногда описывает события, происходящие во сне как ирреальные. В романе Л. Улицкой сны Елены Георгиевны представлены как пребывание в третьем измерении, т. е. события могут восприниматься читателем как реальные. В снах Елены не существует жесткой грани между миром «физическим» и миром «психическим», между реальностью «внешней» и «внутренней». И потому, следуя за героиней, далеко не всегда можно быть уверенным, пересекаешь ли ты физические ландшафты или же совершаешь путешествие по кругам сознания персонажа. Иногда пространство начинает расширяться. Более того, исчезает мнимая разница между бытием и небытием, а также снимается иерархия в их восприятии, согласно которой жизнь лучше смерти. Но со-

стояния эти не всегда благостны, порой они мучительны. В снах Елены равновесие между внешним и внутренним мирами резко нарушено в пользу внутреннего, особенно в конце романа, когда описание внешних событий в жизни героини почти отсутствует. Читатели являются свидетелями не внешней жизни героини, а ее внутреннего мироощущения, по отношению к которому внешний мир является потусторонним. Ощущение расширяющегося пространства связано с выходом за пределы обыденного сознания. Для понимания ценностных смыслов в произведении Л. Улицкой особое значение имеет вторая часть романа, в которой говорится о событиях, происходящих с персонажами в инобытии.

Соединение мотивов сна и смерти в романе Л. Улицкой неслучайно, поскольку сон – некая трансформация ухода из жизни, своеобразная «репетиция» кончины. Мотив ухода (будь то сон, смерть, отъезд героя, решившего начать новую жизнь) важен для автора, так как несет в себе созидательное начало.

Герои Л. Улицкой не испытывают страха смерти. По крайней мере писательница не акцентирует на этом внимание читателей. Автор прибегает к изображению сцен перехода в инобытие, чтобы отразить нравственные основы человеческой жизни и нивелировать социальную детерминацию отношения к танатосу.

Для реализации замысла Л. Улицкая выстраивает в произведениях систему танатологических мотивов, которая выражает идейно-художественные микро- и макросвязи и проецируется на общую эволюцию мировоззренческой позиции писательницы. Особое место в этой системе занимают «маркёры» смерти, поскольку они связаны с наиболее важной для автора темой рока, судьбы, Божьей воли.

Танатологические ситуации являются «пороговыми», экстремальными для человека, очищающими личность от ложных добродетелей и обнажающими его истинную духовную сущность. Они почти всегда приводят героев к Богу, выражая остроту идейно-нравственной проблематики. Восприятие персонажами ухода из жизни или их переход в инобытие автор часто показывает при помощи речестежестового поведения героев, их самоанализа и внутренней речи, образующих единый психический процесс.

Для Л. Улицкой характерно соединение онейрологии с танатологией: *сон – смерть* и *смерть – сон*. Танатологический смысл имеют сны Елены. В романе «Казус Кукоцкого» связь сна и смерти генетически восходит к определенным философским и религиозным концепциям.

Пространственно-временная организация текста реализуется в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» также посредством системы символов, вза-

имосвязанных между собой и пересекающихся с темами, мотивами и образами. Основные символы, связанные в снах Елены Георгиевны с темой смерти, – это дверь и окно. «Самое страшное. Что я в жизни переживала, и самое неопишное – переход границы. Я про ту границу. Которая проходит между обычной жизнью и другими разными состояниями, которые мне знакомы, но столь же невозможны для объяснения, как смерть» [Улицкая 2003: 102]. «Вообще, с дверьми и окнами в моих снах много чего связано» [Там же: 110]. «Эту первую, наверное, самую главную дверь я увидела очень давно, но не в детстве, уже в отрочестве. Точно не могу сказать, когда, потому что видение это всегда сопровождается ощущением встречи с чем-то, уже прежде виденным. Как если бы можно было сначала что-то запомнить, а потом уже с этой памятью родиться на свет. Дверь эта была в скале. <...> Потом как будто перестроился мой взгляд, подкрутили какой-то винтик, легкая волна прошла по поверхности, и я увидела вырубленную в скале дверь с нанесенным на нее рельефом. <...> Дверь готова была открыться, даже как будто тень пробежала по щели проема в скале – мне предлагали туда войти. Но я испугалась, и дверь, почуяв мой страх, снова обратилась в рельеф на белой скале, и он становился под моим взглядом все более плоским, зарастал белым мясом камня, пока совсем не исчез. Я не готова была туда входить» [Там же: 111].

Согласно исследованию М.М. Маковского, «отверстие (бездна, дверь, окно <...>) в мифопоэтической традиции имеет двойственную (бинарную) символику: это точка, откуда всё происходит, а с другой стороны, место, куда всё возвращается. Это и творящее деятельное начало, вечность и бесконечность <...>, божественное совершенство, <...> символ силы, спасения, но также путь в потусторонний мир, дверь, проходящая между двумя мирами <...>, дверь между неизвестным и известным, видимым и невидимым, между внешним и внутренним <...>, между светом и тьмой <...>, между жизнью и смертью». <...> «Открытые» и «закрытые» двери символизируют и ритм дыхания микрокосма (человека)» [Маковский 1996: 34].

Все явления жизни подчиняются определенным циклам: день – ночь, жизнь – смерть (жизнь человека, природы, Вселенной и их смерть). Основные герои романа подсознательно периодически соотносят свою жизнь с жизнью Вселенной. Идея предопределения свыше, судьбы сопрягается в романе с проблемой исторического и личного времени. Личное время каждого героя протекает с разной скоростью. Движение времени иногда реализуется в тексте также за счет маркеров смерти, которые связывают в единое целое различные сцены, относящиеся к прошлому, настоящему и будущему.

Особенно явно этот процесс представлен во второй части произведения («сне» Елены Георгиевны об инобытии, о жизни после смерти). Герои произведения идут по пустыне, не зная истинной цели своего путешествия. В инобытии каждый персонаж романа, попавший в это пространство, имеет индивидуальное задание, порой ему самому неизвестное. Из текста романа читателям становится ясно, что это задание связано с предыдущей жизнью. Иудей произнес ключевые слова, объясняющие смысл пути после смерти: «Все́м надо заново родиться. Заново родить себя...» [Улицкая 2003: 221].

Герои переходят в инобытии в другое состояние только после испытания: они должны перейти по железному мосту странной конструкции через каменное русло иссохшей реки. Мост в мифопоэтической традиции является средством связи между разными ипостасями сакрального пространства. Мост является наиболее сложной частью пути для персонажей, находящихся в инобытии, поскольку он является последним испытанием, которое открывает путь в иное, более совершенное пространство и время, в другой жизненный цикл. В контексте сна Елены Георгиевны мост соотносится с фольклорным мотивом, в соответствии с которым, пройдя через мост, души умерших людей попадают в рай [Аверинцев 2003: 176–177].

Персонажи произведения Людмилы Улицкой также, пройдя через мост, попадают физически и духовно в иное пространство, которое можно было бы назвать раем, и переживают физическое перерождение (духовное и физическое перерождение они отчасти переживают в процессе пути). Манекен, например, был духовно и физически не готов к переходу в качественно иное пространство и время, поскольку не исполнил свое предназначение. В соответствии с мифопоэтической традицией герой не может пройти испытание, если он к нему не готов. Именно поэтому Манекен упал с моста и разбился.

Переправа через реку в мифопоэтической традиции обозначает завершение подвига, обретение нового статуса, новой жизни, связанной с рождением или перерождением, переход в качественно иное пространство [Там же: 376]. Именно эти смыслы и реализовались в романе в сцене перехода героев по мосту через русло высохшей реки.

Как уже отмечалось ранее, для понимания ценностных смыслов в произведении Л. Улицкой особое значение имеет вторая часть романа, в которой говорится о событиях, происходящих с персонажами в инобытии. Очень важен тот факт, что именно эта часть произведения в большей степени перекликается с эпиграфом и отражает его значение: «Истина лежит на стороне смерти» Симона Вайль. Каждый из героев произведения, на-

ходясь в бытии, ищет свою истину, отражающую смысл его жизни: служение науке, людям, вера в Бога, поиски внешней и внутренней свободы и т. д. Основные персонажи произведения (Павел Алексеевич, Елена Георгиевна, Илья Гольдберг, Василиса, Сергей и др.) познают до конца истину, смысл жизни только в инобытии (во сне Елены Георгиевны), когда они «рождают себя заново».

В этом ином пространстве, как в зеркале, отражены события, реалии, истинные и ложные ценности бытия (т. е. земной жизни). В земной жизни, как отмечено в произведении, «как будто смерть всегда скрывается внутри человеческого тела, только сверху прикрытая живой плотью» [Улицкая 2003: 10]. В течение жизни человек приобретает духовный опыт, но физически стареет, т. е. его плоть умирает, а в инобытии плоть возрождается, а человек получает ответы на все важные для него вопросы. Персонажи произведения, находившиеся в ином мире, не получили знание истины автоматически, по факту смерти, как назидание, а должны были сами понять ее во время своего пути в пустыне, преодолевая своего рода испытания. В ином мире жизнь проявляется сквозь смерть, т. е. действует обратный принцип: человек не умирает, а, наоборот, оживает. Интересен и тот факт, что когда персонажи, пребывая в инобытии, проходили процесс перерождения, у них были другие имена: Бритоголовый, Новенькая. А когда они прошли по мосту и оказались в другом пространстве, соответствующем в тексте романа раю, им были «возвращены» исконные имена: Павел Алексеевич, Елена Георгиевна.

Таким образом, сложная пространственно-временная организация романа «Казус Кукоцкого» способствует реализации одного из основных принципов творческого метода Л. Улицкой: сцепления всего со всем, который, в свою очередь, определяет специфику изображения инобытия в произведении.

Литература

Аверинцев С.С. Вода // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М.: Большая Рос. энцикл, 2003. – Т. 1. – С. 240.

Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Владос, 1996.

Семикина Ю.Г. Антиномия «открытого» и «замкнутого» хронотопа в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2008. – № 2 (26). – С. 167–171.

Улицкая Л. Казус Кукоцкого: Роман. – М.: Эксмо, 2003.

**ФОЛЬКЛОРНЫЙ КОНТЕКСТ КАК АСПЕКТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ А. ЧУДАКОВА «ЛОЖИТСЯ МГЛА
НА СТАРЫЕ СТУПЕНИ», А. МЕЛИХОВА «ИСПОВЕДЬ ЕВРЕЯ»)**

Э.Ф. Шафранская

Россия, Москва

На базе исследований Д.Н. Медриша, Б.Н. Путилова, К.А. Богданова рассмотрена семантика фольклорного контекста в романах А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» и А. Мелихова «Исповедь еврея». Фольклорный контекст расширяет знание о человеке середины XX века и советском хронотопе, превращаясь в род знания – филологическую антропологию.

Ключевые слова: Медриш, Чудаков, Мелихов, официальный фольклор, неподцензурный фольклор, фольклорный контекст XX века.

On the basis of D.N. Medrish, B.N. Putilov, K.A. Bogdanov researches we analyzed the semantics of the folklore context in the novels of Alexandr Tchudakov “The darkness lays on the worn steps” and Alexandr Melikhov “The Jew’s confession”, who extends the knowledge of the person of the mid- XX century and the Soviet chronotope, acquiring the features and characteristics of linguistic anthropology.

Keywords: Medrish, Tchudakov, Melikhov, official folklore, uncensored folklore, the folklore in the context of the XX century.

Автор предисловия к книге Д.Н. Медриша [Медриш 1980] формулирует основные узлы проблемы «литература и фольклорная традиция», представленные в монографии: среди прочего подчеркивает, что «истинный традиционализм и приводит к новаторству» [Егоров 1980: 4], а сам Медриш во введении замечает, что «фольклорная традиция... более продуктивна в литературе, нежели в фольклоре» [Медриш 1980: 11].

Именно этот «случай» – продуктивность фольклорной традиции в литературном произведении – станет объектом нашего рассмотрения.

Роман Чудакова «Ложится мгла на старые ступени», заслуженно признанный как лауреат премии «Русский Буккер десятилетия» (2011), предстает перед читателем «энциклопедией русской жизни» (и не только русской) середины XX века. Фольклорная действительность занимает в романе немалое место и провоцирует рассказчика к экзистенциальным размышлениям и выводам: он, в частности, подчеркивает, что концепция культуры не может игнорировать фольклор, поэтому в сюжете романа фольклорные тексты занимают значительное место. (К слову, для изучающе-

го культуру повседневности XX века роман Чудакова вполне может служить сборником фольклорных текстов, или хрестоматией.) Ценно то, что это не перечисление характерных для эпохи фольклорных текстов, а рассмотрение их в контекстных связях, которые, в первую очередь, предполагают культурно-бытовой контекст, «включающий познавательные, выразительные и поведенческие параметры» [Путилов 2003: 122].

Легенды, предания – локальные нарративы, байки, песни, жестокие романсы, паремии, слухи, детские игры – всё включено в повседневную жизнь, попутно представлен генезис некоторых сюжетов, их варианты.

Место действия в романе – находящийся в пределах Казахстана городок Чебачинск, где нашли приют многие ссыльнопоселенцы периода сталинских чисток (приют – потому что географическое положение Чебачинска было почти курортным, что, как оказалось, было неведомо столичным начальникам); в Чебачинске оказалось непредставимое одновременно «количество интеллигенции на единицу площади» [Чудаков 2012: 43]. Среди прочих – жертвы этнических переселений: немцы, латыши, поляки, корейцы, чеченцы. «...Я боюсь выйти на улицу, – вспоминает рассказчик, – потому что про чеченов всё знаю – по колыбельной, которую мне перед сном поёт бабка: “Злой чечен ползёт на берег, точит свой кинжал”» [Там же: 35]. Отношение к чеченцам у чебачинцев постепенно, с момента их выгрузки, меняется – от сочувствия к полному неприятию: в городке случались воровство, разбой, убийства. В сознании чебачинцев этническим чеченцы превращается в образ врага. В округе орудовала «банда Бибикова», состоящая, как говорили, из одних чеченцев. Когда банду взяли, оказалось, что «нерусских там было только двое: белорус... и один молодой ингуш» [Там же: 38]. Так фольклорная действительность, не всегда гуманная (в данном примере – ксенофобная), а именно советская, – род химеры [Костюхин 2013: 22], развенчивается реальностью.

Рассказчик воссоздает локусы, где преимущественно тиражировался фольклор, – с атмосферой и прочим инклюзивным набором. Это общественная баня, или предбанник. «Баня была клубом» [Чудаков 2012: 87]. Здесь герой впервые услышал рассказ о Васе Тёркине, про которого «один поэт, тоже наш брат-фронтовик, майор, так здорово написал – про всё: про окопы, про кормёжку и про баню тоже: “Не спеша надел солдат новые подштанники, не спеша надел штаны и почти что новые, с точки зрения старшины, сапоги кирзовые”. С точки зрения старшины! Это тебе не вошь на блюде, это про меж нас потереться надо! Тут же сказали, что майор этот – из кулацкой семьи, которая вся кукует где-то на поселении за Уралом, и что через такие стихи её должны бы отпустить или, по крайности,

срок скостить – но вряд ли, не зависит, Русланова сидит вон уже сколько» [Чудаков 2012: 87].

Это посиделки «на бревнах», где рассаживались и «рассказывали разные истории, больше страшные» (в повествование помещен ряд «страшных» сюжетов), «потом одна писательница из таких историй создала в толстых журналах целую литературу» [Там же: 290]. «Рассказывали, что у убитого на сетчатке отпечатывается, как на фотоплёнке, портрет убийцы, почему многие убийцы выкалывают своим жертвам глаза» [Там же: 292].

Скроенные по официальным лекалам мифы о пионерах-героях, летчиках, бойцах накрепко вошли в сознание советского человека, бетонируя тем самым космогоническую платформу советской идеологии. Больше всего герою-рассказчику нравился летчик с красивой фамилией Гастелло. Однако впоследствии он узнает, что в реальности с Гастелло все обстояло иначе: не было никакого огненного тарана в немецкую колонну. Собственно, «по-другому» было и с остальными героями – об этом рассказчик узнал «на бревнах»: «Оглотков рассказал, что Матросов вовсе не первым закрыл амбразуру: в ихнем полку сержант Семенко сделал это на два месяца раньше; Крысчат слышал, что амбразурищиков вообще было больше сотни. <...> Гурий, воевавший в дивизии Панфилова, точно знал, что из двадцати восьми героев несколько осталось в живых» [Там же: 215].

Помимо публично растиражированных текстов существовали такие, которые повторялись в узком кругу и были понятны только посвященным, – семейный фольклор, или «микрокоммуникативный дискурс» [Богданов 2001: 60], не входящий в традиционную фольклористику. В доме Антона реальные имена его учителей были табуированы: завуч называли Сорок Разбойников, других учителей – Ваня Скок, Златозубка, Заплаткин, математика величали «Младшим Бенкендорфом» – все члены семьи понимали, о ком идет речь. «Транспорт – наше всё», – говорит отец Антона о единственной лошади кооператива; «Солома решает всё» – о привезенной на лошади поклаже; взрослые улыбаются, угадывая аллюзии на дискурс официоза, ребенок – запоминая, так как эти и подобные прецедентные тексты звучали не раз.

Открытием в исследованиях Д.Н. Медриша Б.Ф. Егоров называет «обнаружение в фольклоре тупиковых, нереализованных тенденций, схватываемых и развиваемых затем литературой» [Егоров 1980: 4]. Пожалуй, таким «тушиком» в контексте романа Чудакова можно считать ту точку в рецепции фольклора, когда принимать его за «мудрость народную» более невозможно. Чудаков прокладывает иной путь в восприятии фольклора, раз-

делив его на официозный и неподцензурный. Официозный – развенчан, сброшен с той высоты в шкале художественности и гуманности, на которую был поднят властью. Знакомый рассказчику редактор всю жизнь писал диссертацию на одну тему, менялись только имена «бенефициаров»: пословицы и поговорки в трудах Сталина – об этом редактор писал до посадки, после отсидки – в речах Маленкова, Хрущева, Брежнева. Обращение лидеров нации к фольклору воспринималось как бонус, иной рецепции фольклора не существовало. В унисон Чудакову подобное развенчание было сделано В. Набоковым, назвавшим фольклор «дешевой лавочкой готового платья» [Набоков 1996: 34], откуда берутся напрокат слова и образы; «...нет ничего скучнее и тошнотворней романтического фольклора или потешных баек про лесорубов, йоркширцев, французских крестьян или украинских парубков» [Там же: 52–53].

«Мудрость народная» освещена иронически: «...Ты же сам цитировал, как богатырь садится “во машинушку да бронетанкову”. Эти лизоблюдские припевки про колорадского жука: “Он живет не знает ничего о том, что Трофим Лысенко думает о нём”. Тот же официоз, только в фольклорной обёртке. А псевдофольклорные пословицы, сочинённые по заданию какого-нибудь агитпропа! <...> “Береги колхоз – получишь хлеба воз”; “За коммунистами пойдешь – дорогу в жизни найдёшь”; “Советский Союз не обманет, всем защитой станет”. Было отвратительно. <...> Эта твоя народная мудрость у меня вот где сидит, – он постучал ребром ладони по своей тонкой шее...» [Чудаков 2012: 396–397]. В бытовой контекст вписан исторический: семинар, который посещает рассказчик, ведет известный фольклорист Эрна Васильевна Померанцева. Именно она вводит в научный дискурс жестокий романс, считавшийся прежде порчей фольклора. «В семинаре по фольклору Антон потом сделает доклад о жестоком романсе, где будет утверждать, что в этом тексте содержатся почти все главные черты жанра: поэтические штампы (“красавица ночная”, “свод небес”), бродячий сюжет (сын в своей жертве узнаёт отца) и проч. <...> Эрна Васильевна сказала, что... Стремоухов должен написать работу о поэтике жестокого романса» [Там же: 443].

Таким образом, анализ литературного текста расширяет представление о человеке – в историческом, культурном, социальном контексте, превращаясь в филологическую антропологию (см. подробнее: [Богданов 2014: 5–25]).

Народная культура стала главным объектом рассмотрения и в романе А. Мелихова «Исповедь еврея». Если Чудаков представляет читателю фольклор двупланово – как официозный дискурс и неподцензурное твор-

чество, то Мелихов дает фольклору однозначную и неожиданную оценку – нелицеприятную, нетрадиционную, – вопреки устоявшемуся мнению о народной культуре как «мудрости», «поэзии». Заглавие романа отсылает к точке зрения постороннего и своего одновременно, знающего кухню этой культуры. Фольклор в контексте романа предстает деструктивным, агрессивным, ксенофобным.

Роман Мелихова построен в форме своеобразного диалога с народной культурой: с одной стороны, ее коллективный носитель, с другой – индивид, пытающийся мимикрировать, слиться с народной средой. Концепт народной культуры представлен в виде матрицы Эдема. Эдем – царство совершенства, взаимопонимания. Рай, будучи уютным, комфортным для существования, таковым является только для своих – посвященных, входящих в некое единство. Герой-рассказчик рефреном повторяет свое страстное желание стать своим в Эдеме: «Я настолько непринужденно принимал форму окружающей (русской) среды, что наверняка именно обо мне сложена пословица “За компанию и жид удавился”» [Мелихов 2004: 20].

Эдем живет своими, эдемскими, ценностями, по своей социальной шкале: в Эдеме было позором быть богатым; в Эдеме рассказывают свои анекдоты. Искусство там принадлежит народу: поют свои песни – «Выйди на крылечко, ты мое сердечко, я тебяогрею кирпичом» [Там же: 142], смотрят-любят одни и те же фильмы; эдемцы отправляют ими принятые ритуалы: «У нас в Эдеме дом с покойником был открыт каждому. Мой лучший друг Вовка Казачков сбежал посмотреть...» [Там же: 185].

Рассказчик итожит: «...я верил устному народному творчеству. Или, выражаясь низменней и проще, – в сплетни. Единство, единство и единство! Этой единственной цели служило и наше искусство. Вы понимаете, о чем я говорю: из всех искусств для нас важнейшим являются сплетни. <...> Сплетнями мы наставляем и контролируем друг друга, на сплетнях наши дети выучиваются отличать добро от зла, сплетни воистину поучают развлекаая» [Там же: 117–118].

Мелиховский рассказчик, будучи полукровкой, «не совсем русским», не совсем своим (он не носил фамилию на -ов), несмотря на все усилия слиться с единством (наряжаясь то в валенки, то в костюм казака, или гусара, или купца, или палача, или кулака, или батрака), остается чужаком: «голым пархатым жидом, дрожащим в ожидании душа, вместо которого сейчас начнет струиться благословенный, умиротворяющий газ с блеющим названием – “циклон-бэ”...» [Там же: 294]. Чужак – вот главная закладка для создания «Рая На Земле», – резюмирует рассказчик. «Наша ко-

рова – это была просто корова, как просто люди – это были русские люди» [Мелихов 2004: 28].

Согласно концепции романа, коллективная ментальность всегда направлена против чужаков: тому свидетельство – устные нарративы: «В анекдотах типа “русский, немец и поляк танцевали краковяк” молодец всегда выходил русский – даже безалаберность делала его удалцом и симпатягой, а все, кто покушался на его честь, оставались в дураках» [Там же: 62].

От собственно русской народной культуры герой-рассказчик приходит к экзистенциальному выводу: «... в том-то и кошмар, что во имя Единства все способны на все» [Там же: 319].

Таким образом, в упомянутых литературных текстах флер, в данном случае общее место о благозности и продуктивности народного творчества, сконструированный официальной идеологией и пропагандой, с фольклора снят. Он не хорош и не плох, фольклор – данность, заслуживающая исследования, но не восхваления, которое присутствует в дискурсе как преференция, например, в характеристике персоналии (скажем, в матрице писательских биографий).

Литература

Богданов К.А. Переменные величины: Погода русской истории и другие сюжеты. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. – СПб.: Искусство-СПБ, 2001.

Егоров Б.Ф. Предисловие // Д.Н. Медриш. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980. – С. 3–5.

Костюхин Е.А. Джамбул и советская фольклористика // Джамбул Джабаев: Приключения казахского акына в советской стране: Статьи и материалы / под ред. К. Богданова, Р. Николози, Ю. Мурашова. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 15–23.

Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики / под ред. Б.Ф. Егорова. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980.

Мелихов А. Исповедь еврея: Роман. – СПб.: Лимбус Пресс, 2004.

Набоков В.В. Лекции по русской литературе / пер. с англ. – М.: Независимая газета, 1996.

Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2003.

Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия. – М.: Время, 2012.

ПРОСТРАНСТВО ЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА
В ИНОНАЦИОНАЛЬНОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ
(Н. АБГАРЯН «С НЕБА УПАЛИ ТРИ ЯБЛОКА»)

А.И. Смирнова

Россия, Москва

Роман Н. Абгарян «С неба упали три яблока» анализируется в статье как комплекс структурных элементов: архитектоника, хронотоп, модель мира, фольклорный текст, образы пространства: деревня Маран, гора Маниш-кара, мейдан, долина и др. В произведении проявляется сходство с романом Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества», сравнение с которым позволяет установить в художественной картине мира Н. Абгарян сочетание универсального и этноонтологического.

Ключевые слова: этнопоэтика, модель мира, пространство, время, роман.

The novel “Three Apples Have Fallen from the Sky” by N. Abgaryan is analyzed in the article as a complex of structural elements: architectonics, chronotope, model of the world, folklore text, images of space: village Maran, Mount Manish-kara, meidan, valley, etc. The novel shows a similarity with the novel “One Hundred Years of Solitude” by Gabriel Garcia Marquez, a comparison with which allows to establish in the artistic picture of the world by N. Abgaryan a combination of universal and ethno-ontological elements.

Keywords: ethno poetics, model of the world, space, time, novel.

Российская женская проза, активно заявившая о себе в конце 1980-х годов, сразу обратила на себя внимание, вызвала интерес и заставила о себе говорить. По словам М.П. Абашевой, ранее «такого изобилия женских имен в “толстых” журналах не встречалось, специальные женские сборники (“Женская логика”, 1989, “Чистенькая жизнь”, 1990, “Непомнящая зла”, 1990) один за другим не выходили. Да и споры о том, существует ли женская проза, не возникали, поскольку не было предмета» [Абашева 1992: 9]. Расцвет «женского творчества» приходится на 1990-е годы.

К настоящему времени женская проза заняла прочные позиции в потоке современной литературы. В последнее десятилетие продолжается процесс обновления течения, формирования новых тенденций. Обратит внимание на одну из них, связанную с творчеством авторов-билингвов – Гузель Яхиной, Наринэ Абгарян, Дины Арма и др., создающих свой образ мира на пересечении разных национальных культур. Заглавие романа Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза» (2015) связано с образом главной героини, жизнеописание которой составило сюжетную канву произведения. В истории Зулейхи отразились трагические перипетии россий-

ской жизни XX века. Заглавие романа несколько раз дословно повторяется в тексте, роман и открывается ими: «Зулейха открывает глаза» – раннее зимнее утро, первой пробуждается Зулейха. В последней главе вновь читаем: «Зулейха открывает глаза. Солнце бьет, спит, режет голову на части» [Яхина 2017: 500].

Роман состоит из четырех частей: «Мокрая курица» (так называет свекровь Зулейху), «Куда?» (путь в сибирскую ссылку), «Жить» (берег Ангары, строительство бараков, возведение поселка Семрук), «Возвращение». Обращению писательницы к трагическому прошлому страны – истории раскулачивания и ссылки переселенцев в Сибирь (повествование начинается событиями 1930 года) – предшествовали рассказы ее бабушки, семья которой была раскулачена и сослана в Красноярский край.

Художественное пространство текста по мере перипетий судьбы и духовной эволюции Зулейхи постепенно расширяется – от замкнутых локусов дома Муртазы и татарской деревни до открытого пространства Сибири и сибирской тайги. В первой части романа героиня предстает покорной, бессловесной и услужливой женой и снохой, «мокрой курицей» (словами свекрови Зулейха и сама себя называет), в последней части после выпавших на ее долю испытаний – сильной и внутренне свободной женщиной и матерью, не ожесточившейся, сохранившей душу и способность прощать и любить.

В языковую ткань произведения органично включается иноязычная лексика, позволяющая реалистически воссоздать национальный образ мира, в котором жила героиня до ссылки. К тексту романа прилагается «Словарь татарских слов и выражений», включающий перевод на русский язык 56 слов и выражений, использованных в романе. Иноязычная лексика, вкрапленная в русскоязычный текст, придает произведению особый колорит, позволяет выразить национальное своеобразие мира, в котором живет Зулейха, психологически убедительно раскрыть ментальность.

Жанр романа Дины Арма (М.А. Хакуашевой) «Дорога домой» (2009) определяется автором как историософский. Он состоит из четырех частей: «Москва», «В “Городе счастья”», «Синяя папка», «Муса». В романе запечатлено «путешествие» героини к своим истокам как «модус духовного самоуглубления и самосовершенствования» [Гун-Брит Колер 2010: 261]. Локусы Москвы, родного города и Дома организуют романное пространство. Окружающий героиню мир раскрывается как многонациональный и единый.

Повествование ведется от имени главной героини, что придает ему особую исповедальную интонацию и позволяет оперировать достоверными фактами из истории семьи. Героиня благодаря семейному архиву знакомится с трагической историей своего народа и ищет пути к обре-

тению собственной национальной идентичности, что символически закреплено и в заглавии романа. «Дорога домой» – это и история рода, воспоминания о родителях, о бабушке и дедушке. «Пять раз в день бабушка делала намаз. Я не могла удержаться, и запускала обе руки в податливый нежный ворс белой овечьей шкуры <...>. Бабушка опускалась на колени, беззвучно шевелила губами и кланялась, касаясь лбом ворса. После молитвы она еще долго стояла на коленях, перебирая коричневые в крапинку прокладные четки» [Арма 2009: 109]. Бабушка учила свою внучку молиться, предупреждая, что, когда шайтан заходит в дом, надо читать «Кульхоля» или «аят “Аль-курси” (наиболее известные фрагменты из Корана)». Бабушка рассказывала внучке об ангелах Джабраиле, Мачраиле, Хазраиле, Исрафиле.

В романе Д. Арма, как и в произведениях Н. Абгарян и Г. Яхиной, иноязычная лексика инкорпорируется в русскоязычный текст, что способствует раскрытию национального самосознания героини, позволяет передать обретение ею национальной идентичности. Метатекст романа, кроме посвящения и эпиграфов, содержит сноски, большинство которых представляет собой перевод иноязычных слов на русский язык: с адыгского и кабардинского. Среди них названия мифических персонажей (*мазитха* – бог лесов в адыгском языческом пантеоне; *псыхалыфа* – водяной), названия национальных праздников (*Мафацхаджэд* – новогодний адыгский праздник), названия национальной одежды и обуви, наименования, связанные с народным искусством, названия птиц (тхаруко (каб.) – *голубь*) и локусов.

Если в романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» выход из замкнутого локуса в открытое пространство всей страны сопровождается духовной эволюцией героини, то в романе Д. Арма «Дорога домой» осуществляется сужение внешнего пространства и углубление внутреннего, духовного, как путь познания и самопознания, возвращение к родовым корням. По сравнению с названными произведениями в романе Н. Абгарян «С неба упали три яблока» (2015) локальный текст четко очерчен, противопоставлен остальному миру, действие не выходит за его пределы.

Заглавие романа «С неба упали три яблока» объясняется автором в финале произведения и связано оно с армянским фольклором – «маранским сказанием» о трех яблоках, упавших с неба: «Одно тому, кто видел, другое тому, кто рассказал, а третье тому, кто слушал и верил в добро» [Абгарян 2016: 246]. Роман делится на три части, озаглавленные в соответствии с «маранским сказанием»: часть I «Тому, кто видел»; часть II «Тому, кто рассказал»; часть III «Тому, кто слушал».

Семантика заглавия обусловлена национальной устно-поэтической традицией, определившей особенности этнопоэтики романа. Литературовед З.А. Кучукова обращает внимание на зависимость этнопоэтики от национального менталитета: «Система изобразительно-выразительных

средств, присущая определенной национальной культуре (этнопоэтика), является закономерным порождением, следствием реально существующей системы мыслительных координат, национального менталитета» [Кучукова 2005: 12].

Наряду с фольклорной традицией в романе представлены и иноэтнокультурные влияния. Так, в критике отмечалось сходство анализируемого текста с романом Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» (“One Hundred Years of Solitude”) – по «причудливости сюжетного полотна и трагикомичности судеб героев». В произведении Абгарян имеется и интертекстуальная ссылка на роман Маркеса, дословно повторяющая его заглавие: «<...> За те *сто лет одиночества*, на которые его (“портрет венценосного предка”. – А.С.) обрекли равнодушные дальние потомки (курсив автора. – А.С.)» [Абгарян 2016: 124].

Место действия в романах Абгарян и Маркеса. Действие в романе Абгарян происходит в маленькой армянской деревне **Маран**, расположившейся «в оны дни» высоко в горах на «макушке Маниш-кара», и на протяжении повествования никуда не перемещается. Маран живет по своим законам и свято хранит традиции.

Семантика образа **Маниш-кара** вбирает в себя разные смыслы: испытание (подъем в гору предполагает преодоление трудностей), духовное восхождение (вершина горы соприкасается с небесами, символизируя духовный рост), сакральный центр мира маранцев. Жизнь на вершине горы вблизи небес сформировала менталитет и силу духа маранцев, не пожелавших покинуть родную деревню после выпавших на их долю испытаний природным катаклизмом – землетрясением, войной, длившейся восемь лет, голодом. «Уцелевшая часть деревни перенесла удар стихии мужественно и с достоинством: люди отслужили заупокойные службы в крохотной часовне <...> и разошлись по домам» укреплять свои жилища [Абгарян 2016: 20].

Замкнутый и самодостаточный мир Марана напоминает **Макондо** – место действия в романе-притче Маркеса «Сто лет одиночества». Макондо раскрывается как особый мир со своими традициями и порядками, заложенными его основателями. Хосе Аркадио Буэндиа рассказывает дону Аполинару Москоте о том, «как они основали деревню, как поделили землю, проложили дороги и сделали все, что им требовалось для житья-бытья, ничем не помешав властям и, в свою очередь, не испытав помех ни с чьей стороны» [Маркес 2007: 54–55]. Начинался городок Макондо с «небольшого поселка из двадцати глинобитных, с камышовыми кровлями домишек, стоявших на берегу реки» [Там же: 5], постепенно разрастаясь и расширяясь. Фокус повествования никуда из Макондо не перемещается. Герои романа могут надолго покинуть городок, спустя годы вернуться назад, как это происходит со старшим сыном Буэндиа, но об их жизни за пределами

Макондо почти ничего не известно. Основные события в романе связаны с большой семьей Хосе Аркадио Буэндия и очерчены границами Макондо. Тот же принцип авторской оптики сохраняется и в романе «С неба упали три яблока»: все события происходят в деревне и связаны с Мараном.

По аналогии с произведением Маркеса, в котором городку противостоит низина, в романе «С неба упали три яблока» деревня в горах противопоставлена долине. Модель мира строится на оппозиции *верх* (гора, скала) / *низ* (долина). Деревня располагается высоко, долина – в низине. О долине известно немного, но она незримо присутствует в жизни деревни. Долина для маранцев – место учебы и лечения, временного проживания, источник помощи и новостей. По необходимости жители деревни лишь на время спускаются в долину, население долины не стремится попасть в деревню, затерявшуюся высоко в горах. В «Ста лет одиночества» низина постоянно присутствует в жизни жителей Макондо. По словам Хосе Аркадио Буэндия, «в мире творятся невероятные вещи. Даже рядом, на другом конце низины, каких только нет чудесных придумок <...>» [Маркес 2007: 11]. Однако Макондо и низина – это два разных мира, и они четко противостоят друг другу, независимо от соединяющей их дороги. Итак, совершенно очевидно, что эстетическим ориентиром для писательницы стал роман Маркеса «Сто лет одиночества», что обнаруживается в построении модели мира и в других сегментах текста.

Оппозиция *прошлое* / *настоящее* в романе Абгарян. После всех пережитых испытаний жизнь маранцев поделилась на *до* катаклизма и *после*. Чередование прошлого и настоящего определяет специфику художественного времени в романе. На противопоставлении *тогда* и *теперь* строятся образы мейдана, кузницы, библиотеки.

«Раньше, когда хозяйства были большие, и жилых дворов в деревне насчитывалось полтысячи, на мейдане было не протолкнуться. Прилавки ломались от всевозможных яств, молочный ряд сменял фруктовый, а гомон стоял такой, хоть уши затыкай» [Абгарян 2016: 47–48]. Описание восточного базара поражает точными деталями и яркими красками. Теперь он «скукожился до размеров наперстка <...>» [Там же: 49]. Образ кузницы раскрывается как антропоморфный, что усиливает эффект произошедших перемен: «Теперь же она, забытая и бесполезная, затягивалась в кокон пыли, осыпалась осколками черепицы и покрывалась трещинами – старилась и умирала, не нужная никому» [Там же: 80].

Состояние деревни после землетрясения, войны, голода, природных аномалий в виде «огромной стаи крыс и мышей», направляющейся к мейдану [Там же: 84], несметного полчища тяжелых острокрылых мух, «огромных и страшных», испускающих яд, передается через восприятие чужа-

ка – Настасьи, приехавшей с мужем в Маран погостить: каменная деревня, «с осыпающимися черепичными крышами, дряхлыми искривленными заборами и цепляющимися за подол неба трубами дровяных печек» [Абгарян 2016: 166].

Образы мейдана, кузницы, библиотеки, опустевших полуразрушенных домов символизируют трагедию, постигшую деревню, всеобщее разрушение и распад.

Быт и бытие. Жизненный уклад и быт маранцев раскрываются в романе «С неба упали три яблока» в привычных домашних занятиях и повседневных трудовых обязанностях, о чем свидетельствует описание распорядка дня Валинки Ейбоганц, жены Ваню Меликанца. Главное для хозяйки – порядок, царящий во всем. Валинка наставляет русскую невестку, Настасью, как нужно правильно развешивать выстиранное белье – «по типу, по цвету».

С наступлением очередной весны «ополовиненная деревня» понемногу начинает оживать. Возвращение к жизни начинается с первой помощи, поступившей из долины, – грузовика с пшеничным зерном и картофелем, нескольких вагонов домашней живности. «Марану после тщательного распределения достались корова, овца, две козы и свинья <...>» [Там же: 96–97]. «Пришествие в деревню Ноева стада» [Там же: 124] символизирует начало новой истории Марана. Символом «зарождающейся жизни» в деревне становится история чудесного преображения, случившегося с 58-летней Анатолией, которая родила Василию дочку, названную именем ее матери – Воске. Именно поэтому на рисунках Настасьи и деревни, и Анатолия предстают в преображенном виде, символизируя будущее.

В романе лейтмотивом повторяется мысль об изначальности сущего, которая представлена в трех временных регистрах: прошлое – настоящее – будущее. Эта мысль примиряет маранцев с их бедами и тяготами, вносит закономерный порядок в ход событий, утверждает превосходство бытия над небытием.

Локальный текст в романе Наринэ Абгарян служит целям создания *нового мифа*, позволяющего осмыслить в этноонтологическом ключе вечный сюжет мирового искусства, представить универсальную модель бытия.

Литература

Абашева М.П. Чистенькая жизнь не помнящих зла // Литературное обозрение. – 1992. – № 5–6. – С. 9–14.

Абгарян Н.Ю. С неба упали три яблока. – М.: Изд-во АСТ, 2016.

Арма Д. Дорога домой: Роман. – Нальчик: Эльбрус, 2009.

Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества: Роман / пер. с исп. М. Былинкиной. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007.

Колер Гун-Брит. Вездесущность и глубина: «Путешествие в неизвестный край» Юрия Терапиано в контексте травелогов русской эмиграции // Беглые взгляды: новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: сб. статей. – М.: НЛО, 2010. – С. 247–270.

Кучукова З.А. Онтологический метакод как ядро этнопоэтики (Карачаево-балкарская ментальность в зеркале поэзии). – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2005.

Яхина Г. Зулейха открывает глаза: роман. – М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016.

ПРОСТРАНСТВО БИБЛЕЙСКОГО ТЕКСТА В ПОЭЗИИ И. ИРТЕНЬЕВА

С.Н. Петренко

Россия, Камышин

На примере одного из стихотворений И. Иртеньева рассматриваются приемы моделирования пространства библейского текста в постмодернистской иронической поэзии. Обытовление и десакрализация Священного Писания направлены у поэта не на разрушение вечных ценностей, а на их актуализацию в судьбе лирического героя.

Ключевые слова: библейский текст, постмодернистская ирония, Иртеньев, вечные ценности.

Through the example of one of Irtenyev's poems the author considers techniques for modeling the space of a biblical text in postmodern ironic poetry. The desacralisation of Holy Scripture in Irtenyev's poems is not aimed at the destruction of eternal values, but helps to revitalize them in everyday life of his lyrical hero.

Keywords: biblical text, postmodernism irony, Irtenyev, eternal values.

Одним из ведущих «карнавальных» приемов русской постмодернистской литературы является ироническое разрушение «официального текста» культуры, дискурса власти, его десакрализация. Зачастую постмодернистское стирание границ нивелировало различие между языком официоза и другим текстом высокой культуры – библейским.

Оно может быть сопоставлено с суждением М.М. Бахтина о карнавальной эстетике: «Снижение и низведение высокого носит в гротескном реализме вовсе не формальный и вовсе не относительный характер. “Верх” и “низ” имеют здесь абсолютное и строго топологическое значение. Верх – это небо; низ – это земля; земля же – это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно)» [Бахтин 2010: 31]. Не углубляясь в метафизический характер семантики

«верха» и «низа», заметим, что различие между библейским и «официальным» текстами стирается именно благодаря топологической соположенности названных феноменов – их принадлежностью «высокой культуре».

В лирике Игоря Иртеньева мы наблюдаем сходные принципы работы с библейским интертекстом. Остановимся на анализе его стихотворения «Людей хороших узок круг», ключом к которому является основной новозаветный сюжет.

Людей хороших узок круг,
Скажу тебе, сынок,
Их можно счесть по пальцам рук,
На крайний случай – ног.
Их, почитай, сынок, с тобой
Десяток-полтора,
Но в царствие мое любой
Проскочит на ура.
Плохих людей, наоборот,
Кругом хоть пруд пруди,
Они, сынок, и есть народ –
В него ты не ходи.
Там безразмерный неуют,
Там длинная тоска,
Там сильно пьют, там сладко бьют –
С отяжкой, с носка.
Ты будешь очень одинок
Средь них в одном лице.
Побереги себя, сынок,
Подумай об отце.
Ужель тебя, с такой душой,
Я брошу этим псам?
А впрочем, ты уже большой –
Решай, пожалуй, сам [Иртеньев 2012].

Чтобы адекватно проанализировать этот поэтический текст, мы, руководствуясь словами Р. Барта, «<...> прочитаем его настолько медленно, насколько это будет необходимо; читаем, делая остановки столь часто, сколь потребуется <...>» [Барт 1994: 425]. Для нас будет важным «увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве» [Там же].

Попробуем сначала определить его неоднозначную жанровую структуру. На макроуровне текст предстает как стихотворное послание, носящее иронический характер. В то же время характерная для постмодернистской эстетики размытость жанровых рамок позволяет также рассматривать его как стихотворение-обращение, бурлескное стихотворение, пародию

дию на Евангелие. Еще одно жанровое определение, возможное для этого стихотворения, – стихотворение-наставление.

Основным композиционным приемом стихотворения является монолог лирического героя-маски. При этом монолог в некотором роде «диалогичен», он произносится не «в пустоту», а предполагает слушателя, хоть и пассивного, в пространстве текста.

Стилистику первого катрена определяют, на первый взгляд, банальные языковые клише: это и «узкий круг», и «счесть по пальцам рук». Об иллюзорности подобного «первого» прочтения скажем ниже. Начало второго катрена также не предвещает интеллектуальной игры, глубоких аллюзий; читатель поддается авторской уловке, рассчитанной на простоту интерпретации.

Но уже с середины второго катрена автор устанавливает жесткие дискурсивные рамки, и мы уже не можем интерпретировать образы свободно, мы помещены в русло традиции. Лексическая валентность слова «царствие» такова, что в большинстве случаев оно используется в устойчивом выражении «царствие Божие», на это указывает, в частности, и старославянская форма слова «царствие». В таком случае диалог отца с сыном связывает образы персонажей с библейским дискурсом. Фигуры Отца и Сына безошибочно встраиваются в систему библейских образов – это Яхве и Иисус.

И вот читатель уже в ловушке: намеренно простой смысл первого катрена также оказывается подчинен общей логике повествования. Мы видим, как речевое клише «Их можно счесть по пальцам рук» превращается в замечательную аллюзию и уже недвусмысленно отсылает к фигурам апостолов. На это же указывает и фраза «Людей хороших узок круг». Тот факт, что двенадцать человек не могут быть посчитаны десятью пальцами рук, требует некоторого уточнения, которое не замедляет внести автор: «Их можно счесть по пальцам рук, / На крайний случай – ног». Здесь мы имеем дело с травестированием, переводом «возвышенного» в «низменное»: попытка пересчитать апостолов, используя подобный счетный материал, в определенных дискурсах была бы названа кощунственной. Кроме того, сама идея счета с использованием не абстрактных математических символов, а человеческих пальцев отсылает, с одной стороны, к «народным» способам счета, к средневековой архаике (см. об этом: [Ле Гофф 1992: 311]), а с другой – к дидактике начальной школы. В таком случае мы вправе задать вопрос: какую или даже сколько «масок» использует автор? Если это Яхве с сознанием ребенка, то такой тип литературной маски помогает дистанцироваться от изображаемого, рассматривать ситуацию остраненно (В. Шкловский), что помогает преодолеть религиозные стереотипы и выйти на карнавальную сцену.

Третий катрен также содержит ироническую аллюзию. Это, безусловно, миф о потопе: *«Плохих людей, наоборот, / Кругом хоть пруд пруди»*. И снова бытовое клише превращается в блестящую игру слов. Фраза: *«Они, сынок, и есть народ – / В него ты не ходи»*, – может быть проанализирована с учетом синтагмы «хождение в народ», отсылающей не столько к «акциям» так называемых «народников», сколько к «миссии» Христа, которая уподобляется просветительской, даже пропагандистской, вызывающей ассоциации с коммунистическим дискурсом; его преодолением, в известной степени, занята русская постмодернистская литература. Вне библейского прочтения такие фразы, как *«побереги себя, сынок»*, *«подумай об отце»*, звучат до пошлости тривиально, но благодаря ироничному переосмыслению и травестированию сакрального приобретают «второе дыхание». В следующей фразе акцентируется тема предсмертного одиночества и оставленности Христа: *«Ты будешь очень одинок»*.

Концентрация пафоса стихотворения приходится на заключительный катрен: *«Ужель тебя, с такой душой, / Я брошу этим псам? // А впрочем, ты уже большой – / Решай, пожалуйста, сам»*. Фраза *«Ужель тебя, <...> Я брошу этим псам?»* отчетливо прочитывается в библейском контексте: «Нехорошо отнять хлеб у детей и бросить его собакам, – сказал Он» (Мф. 15, 26), а также: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими» (Мф. 7, 6). Соломон и ап. Петр сравнивают грешников с псами (Притчи 26:11, 2 Петра 2:22). Несмотря на «отцовское сочувствие» будущим страданиям Христа, в последних двух строчках происходит перекодировка стихотворного текста, Сыну Божию предоставляется свобода действий. Таким образом, Иисус оказывается в ситуации экзистенциального выбора. Его поступок («миссия», «жертва») представляется не как предписание, неизбежный и трагический фатум, рок etc., а как личный выбор, по-юношески импульсивный и безоглядный.

Тема предсмертных мучений Христа, соотносимая с новозаветными сценами истязаний «Царя Иудейского», в лирическом сюжете стихотворения отсутствует, но является для внимательного читателя подсознательным трагическим фоном: *«Там безразмерный неуют, / Там длинная тоска, / Там сильно пьют, там сладко бьют – / С оттяжкой, с носка»*.

На микроуровне текста следует отметить приемы и средства, инспирирующие его амбивалентное прочтение. Это антитеза: *«Людей хороших узок круг, / <...> Плохих людей, наоборот, / Кругом хоть пруд пруди»*; анафора: *«Там безразмерный неуют, / Там длинная тоска, / Там сильно пьют, там сладко бьют <...>»*; внутренняя рифма: *«Там сильно пьют, там сладко бьют»*. Собственно комический эффект создается благодаря сниженной бытовой лексике, языковым клише, аллюзиям и травестированию. Иро-

ническое остранение новозаветного текста обнажает его глубинный экзистенциальный посыл и дает возможность прочитать его под новым, поэтическим углом зрения.

Ритмический рисунок стихотворения – чередующийся 4- и 3-стопный ямб с мужскими рифмами. Невольно возникающая в памяти параллель, в которой используется тот же стихотворный размер, – песенка Винни-Пуха «Куда идём мы с Пятачком» в вольном переложении Б. Заходера. Однако в русской поэзии есть более глубокая семантическая традиция этого размера. М.Л. Гаспаров указывает на два его семантических типа – *комический стих* и *патетический стих* [Гаспаров 2012: 129, 131]. К текстам первого типа ученый относит водевильные куплеты Каратыгина и Ленского («Его превосходительство / Зовет ее своей <...>»), отдельные интонации в творчестве молодого Некрасова («Родился я в губернии / Далекой и степной / И прямо встретил тернии / В юдоли сей земной <...>» – «Отрывок», 1839) и Мятлева («Фонарики-сударики» и «Комеражи», оба 1844). Сходную семантическую окраску он находит в газетных фельетонах XX в. Патетический стих представлен именами Лермонтова («В минуту жизни трудную <...>», 1839), Тютчева («Так, в жизни есть мгновения <...>», 1855), Розенгейма, Гиппиус, Рафаловича, Мандельштама, в стихотворениях которых разрабатывалась молитвенная тематика [Там же: 131–132].

В стихотворной «памяти жанра» Иртеньева соединяются идущий от Лермонтова молитвенный дискурс и прозаизация языка лирики в творчестве Некрасова и поэтов-демократов. Возможны и тематические переключки с Некрасовым, воспроизводящим наставления дяди, заменившего лирическому герою отца:

Дал мне благословение,
Полтинник в руку ткнул;
Влепил с немym рыданием
В уста мне поцелуй:
«Учися с прилежанием,
Не шляйся! не балуй!» –
Сердечно, наставительно
Сказал в последний раз,
Махнул рукой решительно –
И кляча поплелась... [Некрасов 1981: 419].

Некрасовское «Дал мне благословение, / Полтинник в руку ткнул; <...>» отзывается эхом в иртеньевском: «А впрочем ты уже большой / Решай, пожалуй, сам». Акценты в этих текстах, однако, смещены: если персонаж Некрасова не может противиться уготованной судьбе («И кляча поплелась»), то у героя Иртеньева, при всей фатальности ситуации, сохраняется видимость свободы выбора («Решай, пожалуй сам»). Ее иллюзорность

очевидна лишь на фоне новозаветного претекста. Различна и «отцовская» позиция: «*Ужьель тебя <...> я брошу <...>*» Иртеньева противостоит некрасовскому «*Махнул рукой решительно*».

Перевод Иртеньевым пространства высокого библейского текста в дискурс обыденной жизни с ее бытовыми трагедиями и бездуховностью человеческих отношений, с одной стороны, свидетельствует о его десакрализации, а с другой – является эффективным способом напомнить современному читателю об утраченных и обретенных «вечных» ценностях.

Литература

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994.

Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 4 (2): Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Языки славянских культур, 2010.
Гаспаров М.Л. Метр и смысл. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012.

Иртеньев И. «Людей хороших узок круг» // Арион. – 2012. – № 4. // URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2012/4/i6.html> (дата обращения: 04.11.18).

Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992.

Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений в 15 т. Т. 1. – Л.: Наука, 1981.

ЛОКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. УГАРОВА

Е.В. Каунова

Россия, Волгоград

Рассматривается локальное пространство в драматических произведениях М.Ю. Угарова, а также интертекстуальное поле, которое создается с помощью фигур.

Ключевые слова: *драма, локальное пространство, дом, время, деталь, интертекст, интертекстуальные связи, фигуры интертекста, цитата, парафраз, аллюзия, реминисценции.*

The article considers local space in the dramatic works of M.Y. Ugarov, as well as an intertextual field, which is created using figures.

Keywords: *drama, local space, house, time, detail, intertext, intertextual connections, intertext figures, quotation, paraphrase, allusion, reminiscences.*

Драматургия М.Ю. Угарова представляет собой интересное сочетание интертекстуального поля, современного прочтения классических произведений и своеобразного взгляда на исторические события и их интерпретацию.

Пьесы драматурга непохожи на те пьесы, к которым привык российский зритель, они близки к прозе, сюжета нет, но есть достаточно большие ремарки, герои статичны. Однако в произведениях драматурга «много воздуха, недосказанности, музыки слова» [Новикова 1999], что привлекает, затягивает и заставляет «разматывать клубок мыслей». Подобным образом драмы и повести Михаила Угарова, по мнению М. Бойко, – «это не связанные истории, а любовное собирание произвольных мыслей и ассоциаций, всевозможных непропечённостей, наслоённостей и невнятности» [Бойко 2006: 3].

Многие исследователи полагают, что хронотоп современной драмы ярко отражает реалии социума и героя. С.Я. Гончарова-Грабовская утверждает, что «интегрируя время и локализуя место действия, он демонстрирует те же квартиры и коммуналки, но с печатью постсоветской действительности», и с этим нельзя не согласиться. Действительно, разворачивается процесс не описания объективных реалий некой гостиной, а процесс создания жизненной среды, наполнения пространства органикой авторского знания и понимания [Гончарова-Грабовская 2003: 16].

В пьесах М.Ю. Угарова в центре внимания – какая-нибудь деталь, которая подробно им описывается. Тщательно вырисовывается интерьер комнаты или места, где происходит само действие. Герои не выходят за рамки этого пространства, указанное место становится их домом.

По мнению М. Бойко, «чтобы максимально оборвать все связи с реальностью и уравнивать в правах все возможности, действие большинства пьес Угарова (“Правописание по Гроту”, “Газета “Русский инвалид” за 18 июля”, “Голуби”, “Зелёные щёки апреля”, “Облом off”) перенесено в дореволюционное безвременье, мистический хронотоп русской литературы» [Бойко 2006: 3]. Как правило, драматург переносит своих героев в довольно отдаленное прошлое – действие происходит в большинстве случаев в XIX веке либо в начале XX века. Даже если время не обозначено в ремарке, мы все равно понимаем, что это – не наши дни.

Заслуга драматурга в том, отмечает М.И. Громова, что Угаров сумел оживить литературные типы рубежа XIX–XX веков, создать в пьесе иллюзию жизни людей прошлого, чтобы вновь в драматической форме осмыслить философскую тему соотношения видимого и сущности, явленного и непредставимого [Громова 1999]. И как следствие всего сказанного выше, в пьесах Угарова мы обнаруживаем большое количество реминисценций, аллюзий, цитат из произведений И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова.

Любой текст не может существовать вне связи с другими текстами. Созданный текст зачастую возникает как отклик на уже существующий, поэтому может включать и видоизменять так называемое «чужое» слово, таким образом способен приобретать смысловую множественность.

Идиостиль М.Ю. Угарова отличается широким использованием фигур интертекста. Это позволяет ему создавать в высшей степени диалогичные произведения, что не может быть не подчинено художественному замыслу автора.

«Зеленые щеки апреля» – пьеса, построенная на пародийном изображении не только В.И. Ленина и его жены, но и политических убеждений, пропаганды, лозунгов, а также противопоставлении их важнейшим составляющим жизни – культурным ценностям, человечности, наследию, которое ждут следующие поколения.

В пьесе действие происходит на Цюрихском озере, однако все в пьесе вертится вокруг России – место, которое герои считают своим домом и переживают за то, что происходит на Родине. Лисицын начинает, а Сережа продолжает цитировать строки Ф.И. Тютчева *«бедные селенья, / Эта скудная природа – / Край родной долготерпенья, / Край ты русского народа! //»* (Угаров «Зеленые щеки апреля»).

Синтез современности и классики, как неотъемлемое качество индивидуального стиля М.Ю. Угарова, воплощается через уникальное переплетение ассоциативной связующей и собственно-стилевого авторского интерпретирования, и, как итог, интертекстуальных связей.

В «Газете “Русский инвалид” за 18 июля...», как и в других пьесах, художественное пространство соткано из знаков. Действие происходит в «не богатой и не бедной гостиной московского дома». В центре внимания – герой-затворник, который переживает крах в личной жизни. Многие критики полагают, что драматург создает иллюзию жизни людей прошлого, осмысливая философскую проблему явного и тайного, истинного и ложного.

«Смерть Ильи Ильича» – это взгляд из настоящего в прошлое. Автор помещает героя, имя которого стало нарицательным в русской литературе, в новый для него мир и показывает, почему он не сможет в нем существовать. М.Ю. Угаров наполняет свою пьесу текстовыми аллюзиями, неизменно связывающими его текст с романом А.И. Гончарова, которые он изменяет в синтаксическом, лексическом и стилистическом аспектах так, чтобы выделить вневременные проблемы, поднимаемые авторами разных лет, и адаптировать к современной ему действительности.

Действие в пьесе разворачивается в комнате Обломова, однако интересно то, что главный герой не только не покидает свое пространство, но и постоянно использует жест «Я в домике!» («Поднимает руки над головой, сделав ладони углом – вид островерхой крыши»), который становится символом отстраненности от окружающей действительности.

В пьесе разнообразны интертекстуальные элементы, к которым, например, относится заглавие, отсылающее читателя к произведению И.А. Гончарова. «Смерть Ильи Ильича» или «Облом off» содержит имя главного

героя романа «Обломов», что сразу наводит на мысль о том, что пьеса является его «ремейком». При этом второе название пьесы является также текстовой аллюзией, так как автор намеренно допустил неточное воспроизведение фамилии литературного персонажа для воплощения идейного замысла. И в первом и во втором случае название указывает на одно и то же: неизбежный конец людей, подобных главному герою.

С.Я. Гончарова-Грабовская считает, что Илья Ильич М.Ю. Угарова – «это “герой-симулякр”, который сохраняет в себе “копию” оригинала, но это “копия копии”, ярко обнаруживающая черты современника» [Гончарова-Грабовская 2003: 41].

Использование имен литературных персонажей, созданных Гончаровым, не заканчивается на Обломове. Текстовые аппликации были включены Угаровым в пьесу при создании образов Захара (слуги Обломова), Андрея Ивановича Штольца, Ольги Сергеевны Ильинской, Агафьи Матвеевны Пшеницыной. Все перечисленные персонажи также стали копиями ранее существующих литературных героев, однако и их образы были перекроены автором с точки зрения современного ему мира. Текстовая аппликация прослеживается и в письме старосты, обращенном к Обломову и подписанном Демоккой Кривым, однако Угаров изменяет имя старосты с *Прокофия* Вытягушкина на *Прокопия* Вытягушкина, что уже считается текстовой аллюзией. Имя Прокофий является народной формой имени Прокопий.

Рассмотрим фрагмент диалога Штольца и Обломова. Штолец произносит следующую фразу: *«Так лучше на диване лежать? Дело нужно делать! Гешефт!»* (Угаров «Смерть Ильи Ильича»).

«Дело нужно делать» – это парафраз. Угаров изменяет фразу из произведения А.П. Чехова «Дядя Ваня»:

«Серебряков. <...> Я уважаю ваш образ мыслей, ваши увлечения, порывы, но позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать! Надо дело делать!»

Фраза была воспроизведена неточно: вместо «надо» Угаров употребляет «нужно», а также меняет местоположение слов.

Приведенный парафраз находим в высказывании Обломова, однако автор снова делает замены и появляется новый смысл: *«Обломов. А оттого, что мало тут человека-то нужно, – дело делать!»* (Угаров «Смерть Ильи Ильича»).

Таким образом, синтаксически изменяя фразу чеховского героя, Угаров показывает бездеятельность, пассивность своего персонажа.

В пьесе мы видим множество отсылок к тексту Гончарова, не только касающихся сюжета, имен персонажей или проблематики, но и лексической составляющей. В пьесе Обломов утверждает: *«А добрые люди... Добрые люди живут, зная себя, в покое и бездействии. Сносят непри-*

ятные случайности – болезни, убытки, ссоры и труд» (Угаров «Смерть Ильи Ильича»).

Гончаров же описывает жизнь в Обломовке так: *«Не клеймила их жизнь, как других, ни преждевременными морщинами, ни нравственными разрушительными ударами и недугами. Добрые люди понимали ее не иначе, как идеалом покоя и бездействия...»* (Угаров «Смерть Ильи Ильича»).

В данном случае Угаров использует парафраз, чтобы напомнить читателю о воспитании маленького Илюши, о том, как формировался его характер и мировоззрение. С детства его приучали к спокойной, размеренной жизни, в которой он не должен заниматься саморазвитием, трудиться.

Парафраз совершенно четко выражен в следующей мысли Обломова: *«Труд – наказание, наложенное еще на праотцов наших»* (Угаров «Смерть Ильи Ильича»).

В тексте Гончарова мы снова находим похожее описание жителей Обломовки: *«Они сносили труд как наказание, наложенное еще на праотцев наших, но лобить не могли, и где был случай, всегда от него избегали, находя это возможным и должным»* (Гончаров «Обломов»). Угаров заключает общую мысль в одно предложение, заменяя слово «праотцев» на более современное «праотцов».

Важной деталью в создании образа Обломова Гончарова было подробное описание халата героя: *«На нем был халат из персидской материи, настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу, без кистей, без бархата, без талии, весьма поместительный, так что и Обломов мог дважды завернуться в него. Рукава, по неизменной азиатской моде, шли от пальцев к плечу все шире и шире. Хотя халат этот и утратил свою первоначальную свежесть и местами заменил свой первобытный, естественный лоск другим, приобретенным, но все еще сохранял яркость восточной краски и прочность ткани...»* (Гончаров «Обломов»).

Сравним его с описанием, которое дается в пьесе М.Ю. Угарова: *«На диване лежит Обломов. На нем халат (который мы не успели описать в первой сцене) из персидской материи, настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу. Поместительный – можно дважды завернуться в него. Без всяких кистей и без талии, рукава – от пальцев к плечу все шире и шире. Он мягок, гибок, тело не чувствует его на себе, он покоряется любому движению тела»* (Угаров «Смерть Ильи Ильича»).

Угаров не мог не использовать эту важную для создания образа главного героя художественную деталь, ведь халат Обломова не просто напоминает отдельного персонажа романа, но словно двойник своего хозяина, олицетворяющий его спокойный, домашний, «уютный» характер. Но при этом М.Ю. Угаров не копирует описание, представленное читателю Гончаровым, а видоизменяет его синтаксически и стилистически, остав-

ляя нетронутым смысловую составляющую, что позволяет причислить его к парафразу.

Не мог автор «Смерти Ильи Ильича» упустить и описание другой «сквозной» детали в облике главного героя: *«Туфли у Обломова мягкие и широкие. Когда он, не глядя, опускает ноги с дивана на пол, то непременно попадает в них сразу»* (Угаров «Смерть Ильи Ильича»).

Здесь парафраз максимально приближен к претексту, но претерпевает синтаксические и лексические видоизменения: *«Туфли на нём были длинные, мягкие и широкие; когда он, не глядя, опускал ноги с постели на пол, то непременно попадал в них сразу»* (Гончаров «Обломов»). В тексте Угарова описание разбито на два предложения, что присуще синтаксису современного русского языка, в то время как Гончаров не дробит его, а соединяет в одно предложение. Угаров также исключает из своего описания слово «длинные», заменяет слово «постель» на «диван», а время глаголов с прошедшего на настоящее (обусловлено жанром), что позволяет ему максимально приблизить облик героя и атрибуты художественного пространства к современной ему действительности.

М.Ю. Угаров в своем произведении «Смерть Ильи Ильича» использует аллюзию на исторические личности, упоминая их имена в пьесе: *«Как пошел рассуждать о Лудовике-Филиппе, точно тот ему отец родной! Потом привязался – отчего это Мехмет-Али послал корабль в Константинополь? Ведь не просто же так? Ночей не спит, голову ломает, будто Мехмет-Али ему тесть!»* (Угаров «Смерть Ильи Ильича»).

Автор показывает ограниченность Обломова, который совершенно не интересуется событиями, происходящими вне его тесного мирка, заключающегося в его доме и привычных вещах (туфли, халат). Об этом говорит и то, что он с ошибкой произносит имя Людовика-Филиппа, французского короля (1830–1848 гг.), образованного и разносторонне развитого правителя, который был последним человеком в своей стране, носившим титул короля.

Пьеса М.Ю. Угарова «Смерть Ильи Ильича» – это современное прочтение автором вневременных проблем. Текст, созданный И.А. Гончаровым в девятнадцатом веке, переосмысливается и интерпретируется драматургом, а также адаптируется к современной ему действительности при помощи фигур интертекста (парафразов, зачастую измененных синтаксически, стилистически и лексически, текстовых аллюзий, отсылающих нас к более современным событиям мирового масштаба; текстовых аппликаций).

Нельзя не согласиться с М.И. Громовой, которая утверждает, что «локализация пространства и времени, сублимация в нем реального и ирреального свидетельствуют о том, что драматурги конца начала века пытаются отразить и понять сложную действительность постсоветского времени, в которой одни живут, надеясь на чудо, а другие пребывают в состо-

янии отчаяния. Практика драматургии показывает, что наступает период новых пьес о нашей современности и хронотоп драмы отразит ее в художественном пространстве своего универсума» [Громова 1999].

Связь с литературным наследием достигается при помощи парафраза, цитации и текстовых аппликаций и аллюзий (именно эти фигуры интертекста и являются излюбленными при создании образов и сюжетной линии у Угарова в пьесах).

Литература

Бойко М. Михаил Угаров. Облом off. – М.: ЭКСМО, 2006.

Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX– начало XXI в.) // Учебно-методическое пособие. – Минск: Изд-во Белорусского государственного университета, 2003.

Громова М.И. Русская современная драматургия. М., 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mirgor7.ru.indbooks.in/?p=221563>.

Новикова С. Михаил Угаров «Писать – безнравственно» // Журнальный зал: Дружба народов. 1999. № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/2/ugarov.html>.

Угаров М.Ю. Газета «Русский инвалид» за 18 июля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://krispen.ru/u.php>.

Угаров М.Ю. Зеленые щеки апреля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://krispen.ru/u.php>.

Угаров М.Ю. Смерть Ильи Ильича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://krispen.ru/u.php>.

ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ В РОМАНЕ Т. ФИШЕРА «ФИЛОСОФЫ С БОЛЬШОЙ ДОРОГИ»

Ю.Н. Сысоева

Россия, Волгоград

Рассматриваются пространственные образы в постмодернистском романе Т. Фишера «Философы с большой дороги», выявляется их культурно-символический и иронический смысл.

Ключевые слова: *топос, культура, ирония, постмодернизм.*

The article deals with spatial images in the postmodern novel “The Thought Gang” by T. Fischer, reveals their cultural-symbolical and ironic sense.

Keywords: *topos, culture, ironic, postmodernism.*

Характерной чертой словесного искусства последних десятилетий XX века становится ирония с оттенком скептицизма, что наглядно проявляется во многих образцах постмодернистской литературы в Великобри-

тании. Произведения Тибора Фишера (Tibor Fischer, род. 1959) продолжают английскую литературную традицию – писать весело о серьезном. Эта традиция питает творчество не только коренных англичан, но и писателей, чьи корни уходят к иным национальным культурам. Так, Фишер, венгр по национальности, родившийся и проживший большую часть жизни в Англии, обращается к традиционным комическим формам повествования в романе «Философы с большой дороги» (*The Thought Gang*, 1994; рус. пер. 2002). Автор определил свое произведение как «краткую книгу обо всех знаниях и опыте человечества», достойную отметить рубеж тысячелетий [Бузылева 2005: 451]. «Мне хотелось написать книгу, обыгрывающую приближающийся millennium... – говорил сам писатель. – Небольшую книжку о всех знаниях, всем опыте человечества... Не очень серьезно, может быть, даже игриво, взглянуть на человеческую цивилизацию, на все ее достижения к двухтысячной годовщине от Рождества Христова. И по ходу размышлений над этой книжкой мне пришло в голову сделать главным героем философа, потому что философия зарождается тогда же, когда и наша западная цивилизация, мне показалось, что это поможет мне справиться с темой» [цит. по: Нестеров 2005]. Представляется важным, что героем становится именно философ, имеющий представление обо всем пути человеческих поисков истины, обладающий тем самым трансцендентным знанием, о котором писал К. Ясперс.

Произведение Фишера отмечено чертами плутовского романа, романа «большой дороги», что позволяет автору всеохватно осмыслить основные вопросы современной культуры Запада, дать их «горизонтальное измерение», однако на смену социальной проблематике этих жанров приходят проблемы философского познания мира и человека.

История культуры показана через различные пространственные образы, позволяющие визуализировать некоторые абстрактные идеи. Автор стремится иронически осмыслить весь философский опыт, накопленный за столетия развития науки. Его герой, английский преподаватель философии Эдди Гроббс, оказывается во Франции – стране философов, направляется в Бордо – город Монтеня, но большую часть своего времени проводит в Монпелье, где находится один из старейших светских университетов Европы. С первых страниц Гроббс кажется чужим в этом пространстве (и не только из-за его национальной принадлежности), так как его гипертрофированная лень и стремление к удовольствиям противоречат стереотипным представлениям о неутомимости духа мыслителей, об их неисчерпаемой жажде познания.

Герой-философ нарочито умаляет значимость своих знаний, постоянно подчеркивая свои личностные качества, которые помешали ему сделать университетскую карьеру: он «не готов взять на себя роль тектонического

фактора, который возьмет да и подвинет все эти *континенты мысли* (выделено мной. – Ю.С.)» [Фишер 2003: 57]. Эдди Гроббс повествует о своих похождениях вместе с инвалидом-преступником Юбером, ограблении французских банков, возлияниях и любовных связях. Герой постоянно рефлексировал о своей новой роли грабителя и ищет в ней философский смысл: «Когда вы беретесь за ограбление банка, первым делом надо решить, куда пристроить пистолет. Решившись, я вытряхнул из своего чемодана все книги, а на их место водрузил Юберову пушку. Символический жест, не правда ли?» [Там же: 64]. В то же время развитие внешнего действия в романе сопровождается историко-философскими рассуждениями, масштабность которых позволяет опровергнуть самокритику героя.

Гроббс обращается прежде всего к истории философии Древней Греции и постепенно доводит свои размышления до современной ему эпохи *fin de millennium*. Образы пространства позволяют увидеть то, что связывает развитие культуры разных эпох в единый процесс. Во-первых, это топысы сопереживания: от «тучных лугов Олимпии до безжизненных равнин Луны» [Там же: 103]. Во-вторых, это топос городской площади, включающий в себя множество функциональных смыслов, среди которых – публичность, информативность, слава и позор. Автор романа проводит ироническую параллель между Фемистоклом, «кразьезжающим по агоре в колеснице, запряженной проститутками» [Там же: 100], и философом-маргиналом Гроббсом, в пьяном виде читающим лекции на бульваре Сен-Жермен.

Кроме того, по мысли автора, особую роль в истории культуры сыграло пространство питейных заведений. Авторитетность фразы «*In vino veritas*» подкреплялась с каждым столетием: начиная с античности, философы принимали участие в пирах, таверны становились местом, где великие умы постигали тайны мироздания. «Все развитие нашей цивилизации, – размышляет герой Фишера, – не что иное, как тончайшая отстройка связей, обеспечивающих производство и распределение спиртного» [Там же: 102]. Автор дает весьма иронические характеристики каждой из эпох развития философской мысли, подводя читателя к мысли о безрезультатности поисков истины, а вследствие этого – к осознанию конца философии, конца истории: «Мы подошли к грани, за которой – грандиознейшая катастрофа. Ибо, что бы ни претерпел род людской, этот век был достаточно щедр к людям. Да, первая половина столетия отличалась воинственностью <...>, да, этот век наплодил великое множество злобных уродов, однако по большей части все эти прелести процветали в странах, где днем с огнем не сыщешь *приличного* французского *ресторана* (выделено мной. – Ю.С.), а потому ими можно пренебречь; но меня настораживает иное – затишье на фронтах Апокалипсиса, а это – дурной знак» [Там же: 207]. Образ стареющего философа, в прямом смысле ищущего истину в

вине, становится своеобразным ответом на финальную мысль раблезианского романа и пародийным воплощением многовековых безрезультатных попыток человечества привести знание об окружающем мире в систему, выстроить рациональную упорядоченность поверх хаоса.

В отличие от человека *fin de siècle*, осмысливающего конец трагической эпохи (о чем часто говорилось в английской литературе конца XX века), человек *fin de millennium*, по мнению Т. Фишера, острее переживает этот подход к грани времен, так как осознает себя носителем бремени всего человеческого знания, накопленного за века. Он понимает, что в течение столетий каждое новое поколение считало, что «оно подошло к краю познания: еще немного – и все» [Фишер 2003: 205]. Но в настоящее время это накопленное знание переживает трагедию глобального масштаба: «Мир переполнен. Стеллажи, заполненные невостребованными книгами, вопиют к читателю. Стеллажи, стеллажи, стеллажи. Лес стеллажей. Или – гектары и гектары вырубленных лесов, упрятанные внутрь зданий» [Там же: 17]. А современный читатель, воспитанный на культуре массмедиа, обладающий «клиповым» мышлением, имеет иные гносеологические и эстетические запросы: вместо собраний сочинений древних мыслителей он предпочитает популярные сборники афоризмов: «...они – дармовая мудрость, неизвестно кем запасенная впрок по нашу душу» [Там же: 312]. Но, пожалуй, наиболее наглядно кризисное состояние современной культуры выражено в следующих размышлениях героя романа: «Потомство будет читать лишь то, что способно уместиться на *подставке для пива*. Необходимы хлесткие фразы. Даешь *лозунги для футболок!* (выделено мной. – Ю.С.)» [Там же: 99]. Контрастность образов «континентов мысли» и «подставки для пива» наглядно представляет сужение аксиологического поля современной культуры.

В поиске ценностных смыслов Т. Фишер выявляет и своеобразное «вертикальное измерение» культуры. Бывший философ Жерар, живущий в Тулоне, считает, что ценность имеет то, что «погребено под руинами: следы Гомера, его утраченные рукописи» [Там же: 239]. Дед главного героя «разделял учение, согласно которому Земле суждено пройти через очистительный пожар, а потому в самых невообразимых местах *закапывал* (выделено мной. – Ю.С.) – во имя будущего – творения Шекспира, запаянные в металлические контейнеры» [Там же: 375]. Однако произведения Шиллера и Гельдерлина уничтожались им с методичной последовательностью, так как дед не желал, чтобы они вошли в вечность: «Он хотел, чтобы на его могиле было высечено: “Ш...? Г...? Кто такие?”» [Там же: 381]. Однако и на эти точки зрения Гроббс реагирует иронически, раскрывая релятивизм подобных суждений. Ведь даже в этом измерении ценность творческого наследия многих авторов может представляться относительной.

В этом же ключе Т. Фишер обыгрывает одну из постмодернистских метафор: «человек – текст». Гроббс бежит от публикационной деятельности, от необходимости «давать объем», ведь, по его мнению, толщина издания не гарантирует глубины мысли: «Литературные игрища. Отрицательные стороны карьеры философа: от вас ждут публикаций; вы приравнены к стопке исписанных вами листов, вы есть то, что вами написано. Учтите: качество не особо повредит вашему тексту, но важнее не оно, а толщина издания. Ваш статус растет пропорционально росту испачканных чернилами листов, которые служат вам *пьедесталом* (выделено мной. – Ю.С.)» [Фишер 2003: 101]. Диссертация героя была посвящена учению досократиков, чьи работы были весьма лаконичны и малочисленны, однако это не помешало им стать фундаментом классической философии Запада.

Освоение пространства культуры Запада в романе Т. Фишера ведется в вертикальном и горизонтальном измерении. Различные виды топосов, рассмотренных писателем в диахроническом аспекте, наполняются культурно-символическими и ироническими смыслами, что подчеркивает относительность всех существующих истин в эпоху очередной смены парадигм знания, в эпоху *fin de millennium*.

Литература

Бузылева К. Тибор Фишер // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А.П. Саруханян; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М.: Наука, 2005.

Нестеров А. Тибор Фишер: Путешествие философа-дилетанта. Режим доступа: <http://www.niworld.ru/Statei/annesterov/fisher.htm>. (дата обращения: 04.03.2015).

Фишер Т. Философы с большой дороги: роман / пер. с англ. А.В. Нестерова. – М.: Издательство АСТ. Классическая и современная проза, 2003.

**СПИСОК ОСНОВНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ
АРКАДИЯ ХАИМОВИЧА ГОЛЬДЕНБЕРГА**

1. Стихотворение М.К. Агашиной «Песня» // Литературное краеведение: учеб. пособие к спецкурсу. Вып. XI. – Волгоград: ВПИ им. А.С. Серафимовича, 1975. – С. 46–50.
2. Б. Екимов. «Короткое время бородатых» [рец.] // Детская литература. – М., 1978. – № 6. – С. 49–50.
3. К вопросу о фольклоризме второго тома «Мертвых душ» // Проблемы языка и стиля в литературе: межвуз. сб. науч. тр. – Волгоград: ВГПИ им. А.С. Серафимовича, 1978. – С. 86–93.
4. О некоторых особенностях поэтики второго тома «Мертвых душ» // Структура литературного произведения: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 2. – Владивосток: ДВГУ, 1978. – С. 54–60.
5. Петр Петрович Петух (О фольклорных реминисценциях во 2 томе «Мертвых душ») // Фольклорная традиция и литература: межвуз. сб. науч. тр. – Владимир: Владимир. гос. пед. ин-т им. П.И. Лебедева-Полянского, 1980. – С. 35–43.
6. Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978 [рец.] // Литературное обозрение. – 1980. – № 5. – С. 101–102.
7. «Житие» Павла Чичикова и агиографическая традиция // Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX–XX вв.: межвуз. сб. науч. тр. – Горький: Горьк. гос. пед. ин-т им. М. Горького, 1981. – С. 111–118.
8. Житийная традиция в «Мертвых душах» // Литературная учеба. – 1982. – № 3. – С. 155–162.
9. Фольклорные превращения в поэтике Гоголя // Русская литература и фольклорная традиция: межвуз. сб. науч. тр. – Волгоград: ВГПИ им. А.С. Серафимовича, 1983. – С. 53–63.
10. Народная обрядовая поэзия в художественном строе «Мертвых душ» // Фольклорная традиция в русской литературе: межвуз. сб. науч. тр. – Волгоград: ВГПИ им. А.С. Серафимовича, 1986. – С. 51–59.
11. Притча о блудном сыне в «Мертвых душах» и древнерусская литературная традиция // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики: межвуз. сб. науч. тр. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т, 1988. – С. 86–96.
12. Древнерусская дидактическая традиция в системе художественных оценок персонажей поэмы «Мертвые души» // Наследие Н.В. Гоголя и современность: тез. докл. и сообщ. науч.-практ. Гоголевской конф. Май 1988 / под ред. Г.В. Самойленко. Часть 2. – Нежин: Нежин. гос. пед. ин-т им. Н.В. Гоголя, 1988. – С. 18–19.

13. Притча // Энциклопедический словарь юного литературоведа. – М.: Педагогика, 1988. – С. 232–234 (в соавт. с Т.А. Андреевой).
14. Путешествие // Энциклопедический словарь юного литературоведа. – М.: Педагогика, 1988. – С. 246–248.
15. Традиция древнерусских поучений в поэтике «Мертвых душ» // Н.В. Гоголь и русская литература XIX века: сб. науч. тр. – Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1989. – С. 45–59.
16. Природный календарь в сюжете «Мертвых душ» // Творчество Н.В. Гоголя и современность: тез. докл. и сообщ. науч.-практ. Гоголевской конф. Май 1989 / под ред. П.В. Михеда. – Нежин: Нежин. гос. пед. ин-т им. Н.В. Гоголя, 1989. – С. 51–52.
17. Народная обрядовая поэзия в художественном строе «Мертвых душ»: Ст. вторая // Жанрово-стилевое единство художественного произведения: межвуз. сб. науч. тр. – Новосибирск: Изд. НГПИ, 1989. – С. 51–58.
18. Поэзия обрядовых праздников во 2 томе «Мертвых душ» // Литература и фольклор. Вопросы поэтики: межвуз. сб. науч. тр. – Волгоград: ВГПИ им. А.С. Серафимовича, 1990. – С. 49–56.
19. Проблема авторской оценки в прозе Гоголя // Проблема автора в художественной литературе: тез. докл. науч. конф. – Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 1990. – С. 81–82.
20. Образ «земного рая» в «Мертвых душах» // Сюжет и время: сб. науч. тр. к 70-летию проф. Г.В. Краснова. – Коломна: Колом. пед. ин-т, 1991. – С. 100–103.
21. Агиографическая традиция в русской литературе // Кирилло-Мефодиевские традиции на Нижней Волге: тез. докл. и сообщ. науч. конф. – Волгоград: ВГПИ им. А.С. Серафимовича, 1991. – С. 9–10.
22. «Мертвые души» Н.В. Гоголя и традиции народной культуры: учеб. пособие по спецкурсу. – Волгоград: ВГПИ, 1991. – 76 с.
23. Фольклорная утопия в «Мертвых душах» // Н.В. Гоголь: Проблемы творчества: сб. науч. тр. – СПб.: Образование, 1992. – С. 113–124.
24. Обрядовое поведение как категория исторической поэтики («китайские церемонии» у Гоголя) // Литература и фольклорная традиция: тез. докл. Всерос. науч. конф. – Волгоград: Перемена, 1993. – С. 133–134.
25. Легендарно-мифологическая традиция в «Мертвых душах» // Русская литература и культура нового времени / Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом): сб. науч. тр. – СПб.: Наука, 1994. – С. 21–48 (в соавт. с С.А. Гончаровым).
26. Павел Чичиков: судьба героя в легендарно-мифологической ретроспективе // Имя – сюжет – миф: межвуз. сб. / под ред. Н.М. Герасимовой. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – С. 64–86 (в соавт. с С.А. Гончаровым).
27. Притча // Энциклопедический словарь юного литературоведа. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Педагогика-Пресс, 1998. – С. 231–233 (в соавт. с Т.А. Андреевой).

28. Путешествие // Энциклопедический словарь юного литературоведа. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Педагогика-Пресс, 1998. – С. 246–248.
29. «Скупой рыцарь» А.С. Пушкина и «Мертвые души» Н.В. Гоголя. К проблеме литературных архетипов // Творчество Пушкина и Гоголя в историко-литературном контексте: сб. науч. тр. – СПб.: Изд-во РГГМУ, 1999. – С. 53–57.
30. Притча // Энциклопедический словарь для юношества. Литературоведение от «А» до «Я». – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Изд. дом «Современная педагогика», 2001. – С. 291–293 (в соавт. с Т.А. Андреевой).
31. Путешествие // Энциклопедический словарь для юношества. Литературоведение от «А» до «Я». – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Изд. дом «Современная педагогика», 2001. – С. 308–310.
32. Идея имитации в творческом поведении Н.В. Гоголя // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре: сб. науч. ст. по итогам Всерос. науч. конф. – Волгоград: Перемена, 2001. – С. 58–63.
33. Архетип блудного сына в творчестве Н.В. Гоголя // Актуальные проблемы современной филологии: сб. науч. тр. – Волгоград: Колледж, 2002. – С. 148–159.
34. Эволюция творчества Н.В. Гоголя в контексте традиций народной культуры // Филологический сборник: сб. науч. ст., посвящ. 70-летию филологического фак. ВГПУ. – Волгоград: Перемена, 2002. – С. 178–190.
35. Традиции народной песни в поэтике «Мертвых душ» // Русская словесность. – 2002. – № 7. – С. 5–19.
36. Идея всеобщего пробуждения в творчестве Н.В. Гоголя и фольклорная традиция // Русское литературоведение в новом тысячелетии: материалы первой Междунар. конф. Т. 1. – М.: РИЦ «Альфа» МГОПУ, 2002. – С. 48–53.
37. Эпический архетип в типологии гоголевских характеров // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2003. – С. 102–108.
38. Традиции духовной культуры и современность в художественном мышлении Н.В. Гоголя // Актуальные проблемы современной духовной культуры: сб. науч. ст. по итогам междунар. науч.-практ. конф. – Волгоград: ВГИПК РО, 2003. – С. 125–132.
39. Архетипы народной культуры в творчестве Н.В. Гоголя 40-х годов // Проблемы литературного образования: материалы IX Всерос. науч.-практ. конф. «Актуальные проблемы филологического образования: наука – вуз – школа». В 5 частях. Ч. 2 / Урал. гос. пед. ун-т; Ин-т филологических инноваций «Словесник». – Екатеринбург, 2003. – С. 79–86.
40. Традиции учительного «слова» в поэтике «Мертвых душ» // Русская словесность. – 2003. – № 7. – С. 5–13.

41. «Вечный» сюжет у Гоголя и кризисные модели русской литературы // Гоголевский сборник. – СПб.; Самара: Изд-во СГПУ, 2003. – С. 147–162.
42. Проблема архетипов в антропологии позднего Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы: по материалам междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 36–41.
43. Фольклорный гротеск в поэтике Гоголя // Гротеск в литературе: материалы междунар. науч. конф. к 75-летию проф. Ю.В. Манна. – М.; Тверь: РГГУ; Тверской гос. ун-т, 2004. – С. 24–29.
44. О формах выражения этической позиции автора в гоголевском тексте // Этика и социология текста: сб. ст. науч.-метод. семинара «ТЕХТУС». – Вып. 10. – СПб.; Ставрополь: Изд-во СГУ, 2004. – С. 166–171.
45. Проблема художественной совместимости гоголевских образов // Соотношение рационального и эмоционального в литературе и фольклоре: материалы Междунар. науч. конф.: В 2 ч. – Волгоград: Перемена, 2004. – Ч. 1. – С. 134–145.
46. Свадьба у казаков-старообрядцев Волгоградской области // Сельская Россия: прошлое и настоящее. Докл. и сообщ. девятой рос. науч.-практ. конф. (Москва, декабрь 2004). Вып. 3. – М.: Энциклопедия российских деревень, 2004. – С. 204–208 (в соавт. с Р.И. Кудряшовой, М.А. Чернышовой).
47. Топос рая в прозе Гоголя: фольклорные и литературные истоки // Восток – Запад: пространство русской литературы: материалы междунар. науч. конф. – Волгоград: Волгоградское научное изд-во, 2005. – С. 131–141.
48. Идея метаморфозы в поэтике Гоголя // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова: сб. науч. ст. к 60-летию А.М. Буланова. – Волгоград: Изд-во «Панорама», 2005. – С. 116–123.
49. Библиейский контекст в поэтике Пушкина и Гоголя // Гоголь и Пушкин: Четвертые Гоголевские чтения: сб. докл. – М.: Кн. дом «Университет», 2005. – С. 139–152.
50. Ад и Рай Гоголя (к проблеме интерпретации творчества писателя в критике русского зарубежья) // Н.В. Гоголь и Русское Зарубежье: Пятые Гоголевские чтения: сб. докл. – М.: Кн. дом «Университет», 2005. – С. 89–101.
51. Иов-ситуация у Пушкина и Гоголя // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. – 2006. – № 3 (16). – С. 101–107.
52. Гоголь и Караваджо: к проблеме интерпретации символического сюжета // Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора: материалы Второй Междунар. науч. конф. (заоч.), посвящ. 80-летию профессора кафедры литературы Давида Наумовича Медриша. Волгоград, 16 апреля 2006 г. – Волгоград: Волгоградское научное изд-во, 2006. – С. 25–33 (в соавт. с С.А. Гончаровым).
53. Дидактический дискурс в поэтике Гоголя // Всерос. науч.-практ. конф. «Отечественная культурно-образовательная традиция в духовно-

нравственном становлении человека». – Михайловка: Изд-во «ИП Рога-чев Д.В.», 2007. – С. 173–179.

54. Экфрасис в поэтике Гоголя: текст и метатекст // Филологические науки. – 2007. – № 1. – С. 13–23.

55. К проблеме дантовского архетипа в поэтике Гоголя // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. – 2007. – № 5 (23) – С. 115–119.

56. Слово и живопись в поэтике Гоголя как проблема сюжета и стиля // Нові гоголезнавчі студії: Вип. 5 (16) / Новые гоголеведческие студии: Вып. 5 (16). – Ніжин: ТОВ «Видавництво “Аспект- Поліграф”», 2007. – С. 32–51.

57. «Гоголь и Данте» как современная научная проблема // Н.В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: материалы докл. и сообщ. Междунар. конф. – М.: Кн. дом «Университет», 2007. – С. 159–174.

58. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя: монография. – М.: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. – 261 с.

59. Смена архетипов: к проблеме эволюции фольклорных традиций в поэтике Гоголя // Н.В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения: материалы докл. и сообщ. междунар. конф. – М.: ЧеРо, 2008. – С. 185–195.

60. Манистические представления в творческом сознании Н.В. Гоголя // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре: материалы IV Междунар. науч. конф., посвящ. памяти Александра Матвеевича Буланова. Ч. 1. – Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008. – С. 62–72.

61. Архетипы Гоголя как предмет исторической поэтики // Проблемы образотворчества и смыслопорождения в словесном искусстве: сб. ст. к 80-летию профессора В.А. Зарецкого. – Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. академия, 2008. – С. 193–202.

62. Принцип кумуляции в поэтике Н.В. Гоголя // Четвертые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры: прошлое, настоящее, будущее»: материалы междунар. науч. конф. Челябинск, 15–17 мая 2008 г.; в 2 ч. / Челябин. гос. акад. культуры и искусств; ред. проф. Н.Г. Апухтина. – Челябинск, 2008. – Ч. 1. – С. 140–144.

63. Интерпретация творчества Н.В. Гоголя в Италии // Русский язык и культура в зеркале перевода: материалы междунар. науч.-практ. конф. – Салоники, 2008. – С. 55–56.

64. Гоголь и славянские народные представления о посмертном существовании души // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): сб. ст. / Ред. Н.В. Хомук. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2008. – Вып. 2. – С. 199–213.

65. Гоголь и Иннокентий Херсонский (введение в тему) // Н.В. Гоголь и его литературное окружение. Восьмые Гоголевские чтения: сб. докл. Междунар. науч. конф. – М.: АНО «Фестпартнер», 2008. – С. 73–81.

66. Н.В. Гоголь и народная обрядовая культура // Отчий край (Волгоград). – 2009. – № 1 (61). – С. 10–19.
67. Археопэтика Гоголя: мир живых и мир мертвых // Гоголь: Материалы и исследования. Вып. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 265–280.
68. Библиейский текст в экфрасисе Гоголя // Поэтика русской литературы: сб. ст. к 80-летию проф. Ю.В. Манна. – М.: РГГУ, 2009. – С. 404–419.
69. Архетип народного праздника в художественном мире Н.В. Гоголя // Русская словесность. – 2009. – № 3. – С. 3–11.
70. Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. – СПб., 2007 [рец.] // Вопросы литературы. – 2009. – № 4. – С. 488–489.
71. «Тот» и «этот» свет в поэме «Мертвые души» // Восток – Запад в пространстве русской литературы и фольклора: материалы Третьей Междунар. науч. конф. (заоч.) [К 60-летию профессора А.Х. Гольденберга] / отв. ред. Н.Е. Тропкина. – Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2009. – С. 301–306.
72. Архетипические сюжетные модели в поэтике Гоголя // Юбилейная международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. Тезисы. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 32–34.
73. Манн Ю.В. Гоголь. Завершение пути: 1845–1852. М., 2009 [рец.] // Филологические науки. – 2009. – № 5. – С. 120–124.
74. Мальбруг (из комментариев к «Мертвым душам») // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 28–29. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2009. – С. 72–82.
75. Фольклорно-мифологические превращения как универсальный архетип поэтики Гоголя // Универсалии русской литературы. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т; Изд. дом Алейниковых, 2009. – С. 379–389.
76. Год Гоголя // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. – 2009. – № 10 (44). – С. 190–195.
77. Итальянский след в поэтике Гоголя, или О ком поёт шарманка Ноздрева // Toronto Slavic Quarterly. – 2009. – № 30. – С. 51–63 (University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies).
78. Французская народная песня в сюжете поэмы «Мертвые души» // Гоголевский сборник. Вып. 3 (5). Материалы междунар. науч. конф. «Н.В. Гоголь и мировая культура», посвящ. двухсотлетию со дня рождения Н.В. Гоголя. Самара, 29–31 мая 2009 г. – СПб. – Самара: ПГСГА, 2009. – С. 129–140.
79. Поэтика Гоголя в пространстве мифа и ритуала // Studia Slavica Savariensia 1-2. – Szombathely, 2009. – С. 41–47.
80. Эстетика караваджизма в поэтике Гоголя // Итальянский сборник. Вып. 5. Сб. ст. – М.: Памятники исторической мысли, 2009. – С. 254–269.
81. Юбилей Гоголя // Филологические науки. – 2010. – № 2. – С. 90–107.
82. О чем поёт шарманка Ноздрева? // Н.В. Гоголь и русская литература. К 200-летию со дня рождения великого писателя. Девятые Гоголев-

ские чтения: сб. докл. Междунар. науч. конф. Москва 1–5 апр. 2009 г. – М.: АНО «Фестпартнер», 2010. – С. 187–196.

83. Год Гоголя в Риме и Будапеште // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. – 2010. – № 2 (46). – С. 201–206.

84. Пространство смысла (Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006; Он же. Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации. Самара, 2009) [Рец.] // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. – 2010. – № 6 (50). – С. 158–161.

85. Эсхатология Гоголя как предмет критической рефлексии литературы русского зарубежья // Гоголь и 20 век. Материалы междунар. конф., организованной докторской программой ELTE «Русская литература и культура между Востоком и Западом». Будапешт, 5–7 нояб. 2009 г. Ред. коллегия: Ж. Хетени (отв. ред.), А. Дуккон, Ж. Калафатич. – Budapest: Dolce Filologia VIII, 2010. – С. 42–52.

86. Гоголевская конференция в Будапеште // Studia Slavica Hungarica. – Vol. 55, № 1/ June 2010. – P. 166–168.

87. Рациональный и эмоциональный аспекты дидактической традиции в поэтике Гоголя // Проблемы «ума» и «сердца» в современной филологической науке: сб. науч. ст. по итогам V Междунар. науч. конф. «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре». Волгоград, 26–28 окт. 2009 г. / отв. ред. Е.Ф. Манаенкова. – Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2010. – С. 60–64.

88. «Тот» и «этот» свет: способы коммуникации в поэтике Н.В. Гоголя // Труды Стерлитамакского филиала Академии наук Республики Башкортостан. Серия «Филологические науки». Вып. 4 / отв. ред. И.Е. Карпунин. – Уфа: АН РБ, Гилем, 2010. – С. 102–106.

89. Семья и человек в народной волшебной сказке (Краюшкина Т.В. Мир семейных отношений в русских народных волшебных сказках. – Владивосток: Дальнаука, 2005; Она же. Мотивы тела и телесных состояний человека в русских народных волшебных сказках Сибири и Дальнего Востока. – Владивосток: Дальнаука, 2009) [Рец.] // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. – 2010. – № 10 (54). – С. 176–178.

90. Почему свистит дудка в шарманке Ноздрева? (К вопросу о синтезе традиций славянской и европейской культуры в поэме «Мертвые души») // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): сб. ст. / Ред. Н.В. Хомук. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2010. – Вып. 3. – С. 266–279.

91. Фольклорные хрононимы как универсалии гоголевского сюжета // Универсалии русской литературы. 2 [Сб. ст.] / Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010. – С. 390–403.

92. Обрядовый контекст в мифопоэтике Гоголя // Традиционная культура. Науч. альманах. – М., 2010. – № 4(40). – С. 9–19.

93. Архетип гостя в поэтике Гоголя // Н.В. Гоголь и его творческое наследие. Десятые Юбилейные Гоголевские чтения: материалы докл. Международ. науч. конф. Москва, 30 марта–2 апр. 2010 г. – М.: Фестпартнер, 2010. – С. 156–164.

94. Традиции русской гомилетики в позднем творчестве Н.В. Гоголя // Интеграционные процессы в коммуникативном пространстве регионов: материалы Междунар. науч. конф. г. Волгоград, 12–14 апр. 2010 г. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2010. – С. 82–87.

95. Святочный хронотоп в поэтике Гоголя // Пятые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры»: материалы междунар. науч. конф. Челябинск, 25–26 февраля 2011 г.: в 2 ч. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; ред. проф. Н.Г. Апухтина. – Челябинск, 2011. – Ч. 1. – С. 103–106.

96. Кривонос В.Ш. Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации. Самара, 2009 [Рец.] // Филологические науки. – 2011. – № 1. – С. 115–119.

97. Мифологические концепты славянского фольклора в художественном мире Гоголя // Слова. Концепты. Мифы. К 60-летию А.Ф. Журавлева. – М.: Индрик, 2011. – С. 90–96.

98. Предки и потомки как архетипические категории гоголевского хронотопа // Двести лет Гоголя: сб. науч. работ / под ред. Василия Щукина. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011. – С. 69–81.

99. «Не собирайте себе сокровищ на земле...» (Проблема цены богатства в творчестве Гоголя) // Особенности духовно-нравственного формирования личности в современных условиях. Материалы Всерос. науч.-практ. конф. / г. Михайловка Волгоградской обл., 21–22 окт. 2010 г. – Волгоград: ООО «Бланк», 2011. – С. 195–199.

100. Анималистическая символика в мифопоэтическом пространстве «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Восток – Запад: Пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре: сб. ст. по итогам IV Междунар. науч. конф. (заоч.) / отв. ред. Н.Е. Тропкина, Ж. Хетени. – Волгоград: Изд-во «Парадигма», 2011. – С. 32–39.

101. Проблемы фольклоризма литературы в научном наследии Д.Н. Медриша // Филологические науки. – 2011. – № 4. – С. 119–127 (в соавт. с Н.Е. Тропкиной).

102. Методология исследования фольклоризма литературы в трудах Д.Н. Медриша // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. – 2011. – № 7(61). – С. 117–120 (в соавт. с Н.Е. Тропкиной).

103. Живая жизнь фольклора [Рец. на книгу: Шафранская Э.Ф. Устное народное творчество: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Изд. центр «Академия», 2008. – 352 с.] // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. – 2011. – № 7 (61). – С. 163–165.

104. Часы в доме Коробочки (Опыт мифопоэтического комментария) // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: «Педагогические науки», «Фи-

лологических науки», «Социально-экономические науки и искусство». – 2011. – № 8 (62). – С. 156–161.

105. Первопроходец. Памяти Д.Н. Медриша // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. – Вып. 30. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2010–2011. – С. 394–402 (в соавт. с Н.Е. Тропкиной).

106. Коды традиционной славянской культуры как универсалии мифопоэтики Гоголя // Универсалии русской литературы. 3 [Сб. ст.] / Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2011. – С. 399–406.

107. Потомок Достоевского в Сталинграде // Отчий край (Волгоград). – 2011. – № 1(69). – С. 236–238.

108. Архетипы поминальной обрядности в поэтике Н.В. Гоголя // От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всерос. конгресса фольклористов: сб. докл. Т. 3. – М.: Гос. респ. центр русского фольклора, 2011. – С. 62–69.

109. Забытый зачинатель донской темы [О творчестве И.Д. Сазанова] // Отчий край (Волгоград). – 2011. – № 4 (72). – С. 157–158.

110. Архетипические сюжеты в экфрасисе Гоголя // Феномен Гоголя. Материалы Юбилейной междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя / под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. – СПб.: Петрополис, 2011. – С. 494–508.

111. Антология вещи: гоголевский концепт в эстетике «Бубнового валета» (заметки к теме) // Актуальные проблемы изучения творчества И.И. Машкова и художников «Бубнового валета»: материалы Междунар. науч.-практ. конф. к 100-летию со времени организации общества «Бубновый валет» и 130-летию со дня рождения И.И. Машкова, 18, 19 окт. 2011 г. – Волгоград: Парадигма, 2011. – С. 218–224.

112. Локус дома в мифопоэтике Гоголя // Дом-музей писателя: история и современность. Одиннадцатые Гоголевские чтения: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. Москва, 1–3 апр. 2011 г. – Новосибирск: Новосибир. изд. дом, 2011. – С. 191–199.

113. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя: монография. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012. – 232 с.

114. Итальянский след в поэтике Гоголя, или О ком поёт шарманка Ноздрева // *Nel mondo di Gogol' / В мире Гоголя.* – Roma: Lithos, 2012. – С. 73–87.

115. Святитель Иннокентий Херсонский в духовной и творческой биографии Гоголя // Мир Православия: сб. ст. – Вып. 8. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2012. – С. 508–520.

116. Сюжет французской народной песни в мифопоэтике русской литературы // PAX SONORIS: Науч. журнал. – Вып. VI / гл. ред. Е.М. Шишкина. – Астрахань: Полиграфком, 2012. – С. 95–100.

117. Гоголевский экфрасис и эстетика раннего русского авангарда (К проблеме преемственности традиций народной культуры) // Н.В. Го-

голь и традиционная славянская культура. Двенадцатые Гоголевские чтения: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. Москва, 30 марта – 1 апр. 2012 г. / Департамент культуры г. Москвы; ГБУК «Дом Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека» / науч. ред. А.Х. Гольденберг, Е.Г. Падерина; под общ. ред. В.П. Викуловой. – Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2012. – С. 291–297.

118. Смех Гоголя и русская гомилетическая традиция // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. Москва, 31 марта – 3 апр. 2013 г. / Департамент культуры г. Москвы; «Дом Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека»; под общ. ред. В.П. Викуловой. – Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2013. – С. 68–77.

119. Страх как универсалия постфольклора и литературы постмодерна // Универсалии русской литературы. 5 [Сб. ст.]. – Воронеж: Научная книга, 2013. – С. 107–115.

120. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя: монография. – 3-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. – 232 с.

121. Смех и поучение в поэтике Гоголя // «До самой сути...» In memorem: И.В. Егоров: сб. науч. ст. / ГрГУ им. Я. Купалы. – Гродно: ГрГУ, 2014. – С. 121–130.

122. Жизнь и литературная судьба И.Д. Сазанова: монография. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2014. – 161 с. (в соавт. с Е.С. Бирючевой).

123. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя [Электрон. ресурс]: монография. – 4-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2013. – 232 с.

124. Мифопоэтическая символика в художественном пространстве Гоголя // Шестые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в начале XXI столетия»: материалы междунар. науч. конф. Челябинск, 26–27 февр. 2013 г.: в 2 ч. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; сост. Л.Н. Лазарева. – Челябинск, 2013. – Ч. 1. – С. 111–114.

125. Диалог: письма В.А. Зарецкого Д.Н. Медришу / подгот. к печати, вступ. ст. и примечания А.Х. Гольденберга // «Любить дело в себе...» Книга Памяти профессора Валентина Айзиковича Зарецкого: воспоминания, материалы личного архива, статьи / ред.-сост. А.С. Акбашева. – Стерлитамак: СФ БГУ, 2013. – С. 189–210.

126. Смех и слезы в метапоэтике Гоголя // Категории рационального и эмоционального в художественной словесности: сб. науч. ст. по итогам VII Междунар. науч. конф. «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре». Волгоград, 28–30 окт. 2013 г. / отв. ред. и сост. Е.Ф. Мананкова. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2013. – С. 54–61.

127. Донская литературная традиция в прозе Ивана Сазанова // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. – 2013. – № 6 (81). – С. 148–152 (в соавт. с Е.С. Бирючевой).

128. Литературная судьба песенного мотива: от французской колыбельной до русского романа // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур: материалы Второго Междунар. науч. этномузыкологического конгресса / гл. ред. и сост. Е.М. Шишкина. – Астрахань: Полиграфком, 2013. – С. 41–42.
129. Пространство страшного в современном фольклоре и литературе // Восток – Запад: Типология пространства в русской литературе и фольклоре: сб. ст. по итогам Пятой Междунар. науч. конф. (заоч.) / отв. ред. Н.Е. Тропкина. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2013. – С. 222–230 (в соавт. с С.Н. Петренко).
130. Литературная судьба Ивана Сазанова // Сазанов И.Д. Избранное / науч. ред., сост., вступ. ст. А.Х. Гольденберга; подгот. текстов, коммент. Е.С. Бирючевой. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2013. – С. 6–15.
131. Сазанов И.Д. Избранное / науч. ред., сост., вступ. ст. А.Х. Гольденберга; подгот. текстов, коммент. Е.С. Бирючевой. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2013. – 196 с.
132. Человек и природа в творчестве И.Д. Сазанова 1920–1930-х годов // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. – 2014. – № 7(92). – С. 153–160.
133. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя: монография. – 5-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. – 232 с.
134. Диалог культур Востока и Запада в пространстве русской словесности // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. – 2014. – № 10 (95). – С. 152–155.
135. Русская хайкумена в пространстве диалога культур: сб. ст. по итогам Шестой Междунар. науч. конф., посвящ. третьей годовщине основания Института Конфуция в ВГСПУ // Восток – Запад: диалог культур в пространстве русской словесности. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2015. – С. 146–158 (в соавт. с С.Н. Петренко).
136. Народный календарь как форма диалога культур в метасюжете Гоголя // Творчество Гоголя в диалоге культур. Четырнадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. Москва, 29 марта – 1 апр. 2014 г. / Департамент культуры г. Москвы; «Дом Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека»; под общ. ред. В.П. Викуловой. – М.; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2015. – С. 46–54.
137. Универсалии постфольклора как текстопорождающие модели сетевой литературы // Универсалии русской литературы. 6 [Сб. ст.] / Науч. ред. А.А. Фаустов. – Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2015. – С. 146–158 (в соавт. с С.Н. Петренко).
138. Заштрихованный портрет: литературная судьба И.Д. Сазанова // Литературные портреты. Материалы [межрегиональной] науч.-практ. ви-

деоконф. Волгоград, 4 дек. 2014 г. / Волгогр. ОУНБ им. М. Горького, Пензенская обл. б-ка им. М.Ю. Лермонтова, Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т, Пенз. гос. ун-т; [науч. ред. и авт. предисловия В.И. Супрун; ред.-сост. Т.И. Климова; отв. за вып. Л.А. Ульева]. – Волгоград: Волгогр. ОУНБ им. М. Горького, 2015. – 27–31.

139. Гетеротопии в современном городском фольклоре и литературе // *Heterotopijos: pasauliai, ribos, pasakojimai* (Literatūra 57 (5)), Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2015. [Гетеротопии: миры, границы, повествование (Литература 57 (5), специальный выпуск), ред. и сост. Г.П. Михайлова, И. Видурийте, П. Лавринец. – Вильнюс: Изд-во Вильнюс. ун-та, 2015]. – С. 347–355.

140. Д.Н. Медриш как исследователь поэтики литературного фольклоризма // Язык и поэтика русского фольклора: к 120-летию со дня рождения В.Я. Проппа: сб. докл. Всерос. (с междунар. участием) науч. конф. (16–19 сент. 2015 год, г. Петрозаводск) / отв. ред. Н.В. Патроева / Петрозавод. гос. ун-т. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. – С. 21–23.

141. Донское предание и «китежская легенда» в творчестве Р.П. Кумова // Сталинградская гвоздика. Города-побратимы – символ совместного наследия: сб. материалов междунар. конф. / под ред. И.А. Прихожан и В.И. Супруна. – Волгоград: Изд-во ИП Поликарпов И.Л., 2015. – С. 224–234 (в соавт. с М.А. Медведевой).

142. Мифопоэтика Гоголя: художественный текст и этнографическая действительность // Диалог согласия: сб. науч. ст. к 70-летию В.И. Тюпы / под ред. О.В. Федудиной и Ю.Л. Троицкого. – М.: Intrada, 2015. – С. 198–205.

143. Тема бессмертия души в творчестве Р.П. Кумова // Электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ «Грани познания». – № 8(42). Ноябрь 2015. – С. 149–152 (в соавт. с М.А. Медведевой).

144. Чеховские сюжеты и мотивы в творчестве Р.П. Кумова // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. – 2016. – № 1 (105). – С. 170–179 (в соавт. с М.А. Медведевой).

145. Поэтика краеведческих книг И.Д. Сазанова 1920-х годов // Вопросы краеведения. Материалы науч.-практ. конф., проведенных в 2013–2016 годах. Общая редакция: Н.А. Болотов, М.Б. Кусмарцев. – Волгоград, 2016. – С. 350–354.

146. Европейская барочная традиция в поэтике Гоголя // Творчество Гоголя и европейская культура. Пятнадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. Москва, 23–24 марта; Вена, 26–27 марта 2015 г. / Департамент культуры г. Москвы; «Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека»; под общ. ред. В.П. Викуловой. – М.; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2016. – С. 34–41.

147. Arkadii Goldenberg. The Irrational Basis of Gogol's Mythopoetics // Facets of Russian Irrationalism between art and life: mystery inside enigma. Edited by Olga Tabachnikova. – Leiden; Boston: Brill Rodopi, 2016. – P. 193–202 [Series: Studies in Slavic literature and poetics; volume 61].

148. Поэтика комического в прозе Р.П. Кумова и чеховская традиция // Личная библиотека А.П. Чехова: литературное окружение и эпоха: сб. материалов Междунар. науч. конф. Таганрог, сентябрь 2015 г. – Ростов н/Д.: Foundation, 2016. – С. 222–230.

149. Ночной гость. Мифопоэтический комментарий к поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Литература в школе. – 2016. – № 8. – С. 5–9.

150. Точка зрения в искусстве (Из архивного наследия Д.Н. Медриша) // «Тени места» в русском искусстве XX века»: материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 135-летию И.И. Машкова [г. Волгоград], 10–11 нояб. 2016 г.: сб. науч. ст. / Волгогр. музей изобр. искусств им. И.И. Машкова, Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т, Волгогр. гос. ун-т; [отв. ред. О.В. Малкова]. – Волгоград: Панорама, 2016. – С. 286–294.

151. Фольклорный сюжет о затонувшем монастыре в прозе Р.П. Кумова // Фольклор Большой Волги: сб. науч. ст. / сост. В.Е. Добровольская, И.В. Дынникова, А.Б. Ипполитова, М.В. Строганов. – М.: РОСКУЛЬТПРОЕКТ, 2017. – С. 361–369 (в соавт. с М.А. Медведевой).

152. Поэтика Гоголя в контексте славянской народной культуры // Гоголь и славянский мир. Шестнадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. Москва, 29 марта; Белград, 30 марта – 4 апр. 2016 г. / Департамент культуры г. Москвы; «Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека»; под общ. ред. В.П. Викуловой. – М.; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2017. – С. 35–42.

153. Научное наследие Д.Н. Медриша: проблемы и перспективы изучения // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та – 2017. – № 7(120). – С. 137–145.

154. Материалы к научной биографии Д.Н. Медриша // Восток – Запад: Пространство русской литературы и фольклора: сб. ст. по итогам Седьмой Междунар. науч. конф. (заоч.), посвящ. 90-летию со дня рождения Д.Н. Медриша. Волгоград, 15 дек. 2016 г. / отв. ред. Н.Е. Тропкина. – Волгоград: Волгоградское научное изд-во, 2017. – С. 6–13.

155. Сравнительное изучение литературы и славянского фольклора в научном наследии Д.Н. Медриша // Славянский вклад в мировую цивилизацию: материалы Междунар. конф. Волгоград, 16–19 окт. 2017 г. / науч. ред. проф. Л.А. Шестак. – Волгоград: Науч. изд-во ВГСПУ «Перемена», 2017. – С. 226–231 (в соавт. с Н.Е. Тропкиной).

156. Литературные традиции в прозе И.Д. Сазанова 1920-х годов // Кирилло-Методиевские традиции на Нижней Волге: сб. материалов конференций. Вып. 7 / под ред. К.И. Декатовой и В.И. Супруна. – Волгоград: Изд-во ООО РА «Фортекс», 2017. – С. 144–148.

157. Жанровая парадигма современного детского журнала // Журналистика в 2017 году: Творчество, профессия, индустрия: сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. – М.: МедиаМир. Факультет журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 2018. – С. 325–326.

158. Типология литературного фольклоризма в трудах Д.Н. Медриша // VIII Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: ренессанс базовых ценностей?»: сб. материалов междунар. науч. конф. Челябинск, 27–28 февр. 2018 г.: в 2 ч. / М-во культуры Челяб. обл., М-во образования и науки Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т культуры, Юж.-Урал. гос. гуманитар.-пед. ун-т, Челяб. гос. ун-т, Челяб. гос. центр нар. творчества; сост. Л.Н. Лазарева. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – Ч. I. – С. 84–86.

159. Историческая песня о Щелкане и топонимическая легенда Придонья // Нижнее Поволжье и Волго-Донское междуречье на перекрестке цивилизаций, культур, исторических альтернатив и природных ландшафтов: сб. науч. тр. / отв. ред. Е.Ю. Болотова, О.Н. Савицкая, А.В. Липатов, Ф.А. Такташева. – Волгоград: ООО «Бланк», 2018. – С. 131–138 (в соавт. с Т.А. Гончаровой).

160. Поэтика страшного в детском фольклоре и литературе // III Всероссий. конгресс фольклористов. Москва, 3–7 февр. 2014 г.: сб. науч. ст. в 5 т. Том четвертый. Российская фольклористика в XXI веке. Перспективы развития. – М.: РОСКУЛЬТПРОЕКТ, 2018. – С. 369–376 (в соавт. с С.Н. Петренко).

161. Теоретические идеи Д.Н. Медриша и проблемы литературного фольклоризма // Традиционная культура. Науч. альманах. Т. 19, № 5 (спец-выпуск), 2018. – С. 23–30.

162. Итальянский контекст в поэтике Гоголя и традиция европейского разбойничьего романа // Творчество Гоголя в контексте европейских культур. Взгляд из Рима. Семнадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. Рим (Италия), 28 марта – 2 апр. 2017 г. / Департамент культуры г. Москвы; «Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека»; под общ. ред. В.П. Викуловой. – М.; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2018. – С. 110–118.

163. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя [Электрон. ресурс]: монография. – 6-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2018. – 232 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексенко Анастасия Дмитриевна – ассистент Северо-Кавказского федерального университета

Алещенко Елена Ивановна – доктор филол. наук, профессор Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Бар-Селла Зеев – литературовед, журналист

Белоусов Александр Федорович – кандидат филол. наук

Ван Е – доцент Университета Внутренней Монголии

Войводич Ясмينا – доктор филол. наук, зав. кафедрой русской литературы философского факультета Загребского университета

Воронцова Кристина Владиславовна – кандидат филол. наук, адъюнкт Естественно-гуманитарного университета в Седльце

Воропаев Владимир Алексеевич – доктор филол. наук, профессор Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Голованов Игорь Анатольевич – доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета

Гольденберг Аркадий Хаимович – доктор филол. наук, профессор Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Гуминский Виктор Мирославович – доктор филол. наук, профессор, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Денисов Владимир Дмитриевич – доктор филол. наук, профессор Российского государственного гидрометеорологического университета

Джулиани Рита – доктор филол. наук, профессор университета «Ла Сапьенца» (Рим), главный редактор журнала «Rossica Romana»

Дьяченко Татьяна Анатольевна – аспирант Астраханского государственного университета

Жаравина Лариса Владимировна – доктор филол. наук, профессор Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Завьялова Елена Евгеньевна – доктор филол. наук, зав. кафедрой литературы Астраханского государственного университета

Замятин Дмитрий Николаевич – доктор культурологии, главный научный сотрудник Высшей школы урбанистики им. А.А. Высоковского НИУ «Высшая школа экономики»

Иваницкий Александр Ильич – доктор филол. наук, ведущий научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета

Иванова Ирина Николаевна – доктор филол. наук, профессор Северо-Кавказского федерального университета

Иноуэ Юкиёси – доктор филологии, заслуженный профессор Университета Дзёти (Токио)

Капустин Николай Венальевич – доктор филол. наук, профессор Ивановского государственного университета

Карасик Владимир Ильич – доктор филол. наук, профессор Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина

Каунова Екатерина Викторовна – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Колышева Елена Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент Московского городского педагогического университета

Кораблев Александр Александрович – доктор филол. наук, профессор Донецкого национального университета

Краюшкина Татьяна Владимировна – доктор филол. наук, зав. Центром истории культуры и межкультурных коммуникаций, главный научный сотрудник Центра истории культуры и межкультурных коммуникаций Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН

Кузнецова Елена Валентиновна – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Кулагин Анатолий Валентинович – доктор филол. наук, профессор Государственного социально-гуманитарного университета (Коломна)

Купцова Ольга Николаевна – кандидат филол. наук, доцент Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Кшондзер Мария Карловна – доктор филол. наук

Малкова Ольга Петровна – кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова

Манаенкова Елена Федоровна – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Матлин Михаил Гершенович – кандидат филол. наук, доцент Ульяновского государственного педагогического университета им. И.Н. Ульянова

Медведева Мария Александровна – соискатель Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Молнар Ангелика – доктор филол. наук (PhD), доцент Института славистики Дебреценского университета

Москвин Василий Павлович – профессор Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Новиков Владимир Иванович – доктор филол. наук, профессор Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Павловская Ирина Григорьевна – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Падерина Екатерина Геннадьевна – доктор филол. наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Петренко Сергей Николаевич – кандидат филол. наук, учитель средней школы № 15 г. Камышина Волгоградской области

Петрова Светлана Андреевна – кандидат филол. наук, доцент, декан филологического факультета Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина

Погребная Яна Всеволодовна – доктор филол. наук, профессор Ставропольского государственного педагогического университета

Попович Таня Милетич – доктор филол. наук, ординарный профессор Университета в Белграде

Преображенская Ирина Васильевна – старший научный сотрудник Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова

Путило Анна Олеговна – кандидат филол. наук, ассистент Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Путило Олег Олегович – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Розанов Юрий Владимирович – доктор филол. наук, профессор Вологодского государственного университета

Рябцева Наталья Евгеньевна – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Сапченко Любовь Александровна – доктор филол. наук, профессор Ульяновского государственного педагогического университета им. И.Н. Ульянова

Семикина Юлия Геннадьевна – кандидат филол. наук, доцент Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

Смирнова Альфия Исламовна – доктор филол. наук, профессор, зав. кафедрой русской литературы Московского городского педагогического университета

Созина Елена Константиновна – доктор филол. наук, профессор, зав. сект. истории литературы Института истории и археологии УрО РАН, профессор Уральского федерального университета

Супрун Василий Иванович – доктор филол. наук, профессор Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Сысоева Юлия Николаевна – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Табачникова Ольга Марковна – доктор филологии (PhD), зав. кафедрой русистики Университета Центрального Ланкашира

Тропкина Надежда Евгеньевна – доктор филол. наук, профессор Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Фаустов Андрей Анатольевич – доктор филол. наук, профессор, зав. кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета

Чевтаев Аркадий Александрович – кандидат филол. наук, доцент Российского государственного гидрометеорологического университета

Шафранская Элеонора Федоровна – доктор филол. наук, профессор Московского городского педагогического университета

Шестак Лариса Анатольевна – доктор филол. наук, профессор Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Шульц Сергей Анатольевич – доктор филол. наук

Щукин Василий Георгиевич – доктор филол. наук, ординарный профессор Ягеллонского университета

Яблоков Евгений Александрович – доктор филол. наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АВТОРОВ

Алексенко А. Д.	274	Матлин М. Г.	176
Алещенко Е. И.	408	Медведева М. А.	204
Бар-Селла Зеев	256	Молнар А.	357
Белоусов А. Ф.	374	Москвин В. П.	40
Ван Е.	267	Новиков В. И.	279
Войводич Я.	156	Павловская И. Г.	405
Воронцова К. В.	398	Падерина Е. Г.	87
Воропаев В. А.	66	Петренко С. Н.	433
Голованов И. А.	7	Петрова С. А.	365
Гольденберг А. Х.	94	Погребная Я. В.	136
Гуминский В. М.	73	Попович Т.	104
Денисов В. Д.	79	Преображенская И. В.	340
Джулиани Р.	234	Путило А. О.	370
Дьяченко Т. А.	241	Путило О. О.	297
Жаравина Л. В.	52	Розанов Ю. В.	130
Завьялова Е. Е.	116	Рябцева Н. Е.	289
Замятин Д. Н.	304	Сапченко Л. А.	169
Иваницкий А. И.	350	Семикина Ю. Г.	415
Иванова И. Н.	210	Смирнова А. И.	427
Иноуэ Юкиёси	34	Созина Е. К.	124
Капустин Н. В.	228	Супрун В. И.	193
Карасик В. И.	58	Сысоева Ю. Н.	444
Каунова Е. В.	438	Табачникова О. М.	28
Кольшева Е. Ю.	388	Тропкина Н. Е.	323
Кораблев А. А.	20	Фаустов А. А.	221
Краюшкина Т. В.	149	Чевтаев А. А.	142
Кузнецова Е. В.	215	Шафранская Э. Ф.	421
Кулагин А. В.	316	Шестак Л. А.	162
Купцова О. Н.	183	Шульц С. А.	110
Кшондзер М. К.	249	Щукин В. Г.	14
Малкова О. П.	329	Яблоков Е. А.	380
Манаенкова Е. Ф.	310		

СОДЕРЖАНИЕ

«ПРОСТРАНСТВОМ И ВРЕМЕНЕМ ПОЛНЫЙ»	3
Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА ЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА В ФИЛОЛОГИИ	7
Голованов И.А. Константы и архетипы художественного сознания в фольклоре и литературе	7
Щукин В. Г. Мифическая география России: основные параметры	14
Кораблев А. А. Онтология и аспектология локальных текстов	20
Табачникова О. М. Сказ, стилизация, локальный текст в контексте русской смеховой культуры: от лесковского «Левши» до Андрея Платонова	28
Иноуэ Юкиёси. Ритмическое пространство в русском и японском стихосложении	34
Москвин В. П. Стиховой перенос в пространстве поэтического текста	40
Жаравина Л. В. Смыслорождающее пространство рифмы как метаприема (на материале поэзии В.Т. Шаламова)	52
Карасик В. И. Подарок как сюжетный мотив и его языковая репрезентация в локальных текстах	58
Раздел 2. ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОГОЛЯ	66
Воропаев В. А. Гоголь и преподобный Макарий Оптинский: из истории взаимоотношений	66
Гуминский В. М. К проблеме пространства у Гоголя	73
Денисов В. Д. Пространственные модели и образы в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики»	79
Падерина Е. Г. Пародийный провинциальный сюжет в прозе («Коляска») и комедии («Игроки»)	87
Гольденберг А.Х. «Царицынский текст» в творческом наследии Гоголя	94
Попович Т. Герои-двойники в двойном пространстве Гоголя и в художественном мире его сербских последователей	104
Шульц С. А. «Вий» Гоголя и комические произведения Г. Сакса	110
Завьялова Е. Е. Образ пространства в пьесе О.А. Богаева «Башмачкин»	116
Раздел 3. ЛОКУСЫ РОССИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	124
Созина Е. К. Локальные тексты Урала	124
Розанов Ю. В. Северный текст Алексея Ремизова: комментарии к «водным» эпизодам	130
Погребная Я. В. Лермонтовский Пятигорск в романах Б. Акунина «Герой иного времени» и Дж. Литтелла «Благоволительницы»	136
Чевтаев А. А. Сакрализация северного пространства в поэзии Н. Гумилева: от мифопоэтики к историософии	142
Краюшкина Т. В. Полиэтническое пространство Владивостока в романе-эпопее А.А. Фадеева «Последний из удэге»: к вопросу о межэтнических коммуникациях в региональной литературе	149

Войvodич Я. «Сибирский текст» в художественном пространстве В. Сорокина	156
Шестак Л. А. Польша и Россия в художественном пространстве поэзии А. Мицкевича	162
Раздел 4. ВОЛЖСКИЙ И ДОНСКОЙ ТЕКСТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ, ФОЛЬКЛОРЕ, ЯЗЫКЕ	
Сапченко Л. А. Симбирский текст русской культуры	169
Матлин М. Г. Растительность в культурном ландшафте Ульяновской области (на примере русского традиционного свадебного обряда и календарных обрядов весенне-летнего цикла)	176
Купцова О. Н. «Волжский текст» А.Н. Островского: травелогии и драматургия	183
Супрун В. И. Локальный казачий текст в языке и литературе: от Ф.Д. Крюкова до Б.П. Екимова	193
Медведева М. А. Архетип церковного праздника в жанровой структуре прозы Р.П. Кумова	204
Иванова И. Н. Локус Волги в романе Г. Яхиной «Дети мои»: от геопоэтики к мифопоэтике	210
Кузнецова Е. В. Донские наименования метеорологических явлений	215
Раздел 5. ПРОСТРАНСТВО ВОСТОКА И ЗАПАДА В БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ	
Фаустов А. А. Тургеневская Америка	221
Капустин Н. В. О моделях и вариантах поведения русских писателей в западном пространстве: случай Чехова	228
Джулиани Р. Каприйский текст Леонида Андреева: новелла «Рогоносцы»	234
Дьяченко Т. А. Ориентальная образность и структурные доминанты в цикле К.М. Фофанова «Восточные брызги»	241
Кшондзер М. К. Грузинский текст в контексте поэзии Бориса Пастернака (на материале цикла «Волны»)	249
Бар-Селла Зеев. Парижская пощечина (выбранные места из биографии И.Э. Бабеля)	256
Ван Е. Локальный текст в лирике поэтов русского Китая	267
Алексенко А. Д. «Святая Русь» и «безвестный край» – пространст- венные модели России и США в книге стихов «Из Америки»	274
Новиков В. И. Парижский текст в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича	279
Рябцева Н. Е. Бакинский текст в творчестве Инны Лиснянской	289
Путило О. О. Пространственные модели в локальном тексте Средиземья (на материале произведений Дж.Р.Р. Толкиена и Н. Перумова)	297
Раздел 6. ЛОКУС ГОРОДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ	
Замятин Д.Н. Пространство, город и текст: коммуникативные стратегии постурбанизма	304
Манаенкова Е. Ф. «Страшный» петербургский фольклор и его отражение в «петербургской повести» А.С. Пушкина	310
Кулагин А.В. Петербургские памятники Пушкину в лирическом пространстве А. Кушнера	316

Тропкина Н. Е. Урбанистическое пространство в пролетарской поэзии Царицына	323
Малкова О. П. Образы Сталинграда – Волгограда в живописи и графике 1940–1960-х гг. (на материалах Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова)	329
Преображенская И. В. «Отст(р)оим тебя, Сталинград!»: пьесы местных авторов о послевоенном строительстве в городе-герое	340
Раздел 7. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ И ОБРАЗЫ В ЛИТЕРА- ТУРЕ XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	350
Иваницкий А. И. Локальные хронотопы в прозе Г. ф. Клейста – сцены промысла, рока и истории	350
Молнар А. Организация пространства в «Первой любви» И.С. Тургенева: цветы, оранжерея, сад	357
Петрова С. А. Художественная пространственная модель сада как условие взаимодействия искусств в творческом диалоге Ф. Тютчева и А. Фета	365
Путило А. О. Модель антилокального текста в сатирических и юмористи- ческих произведениях последователей Козьмы Пруткова	370
Белоусов А. Ф. Песня о «Буревестнике»	374
Яблоков Е. А. «Абсолютное» пространство детства в художественном мире А.П. Платонова	380
Кольшева Е. Ю. Пространство бездны в истории текста романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	388
Воронцова К. В. Старый Свет глазами Нового Света: комплекс локальных текстов в сборнике рассказов Элис Манро «Беглянка»	398
Раздел 8. ПРОСТРАНСТВО ЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – XXI ВЕКА	405
Павловская И. Г. Пространство локального текста в лирике Арсения Тарковского	405
Алещенко Е. И. Пространство взрослых и пространство детей в творчестве В.П. Крапивина	408
Семикина Ю. Г. Пространство инобытия в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого»	415
Шафранская Э. Ф. Фольклорный контекст как аспект филологической антропологии (на материале романов А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени», А. Мелихова «Исповедь еврея»)	421
Смирнова А. И. Пространство локального текста в инонациональной женской прозе (Н. Абгарян «С неба упали три яблока»)	427
Петренко С. Н. Пространство библейского текста в поэзии И. Иргеньева	433
Каунова Е. В. Локальное пространство в творчестве М.Ю. Угарова	438
Сысоева Ю. Н. Пространство культуры в романе Т. Фишера «Философы с большой дороги»	444
Список основных публикаций Аркадия Хаимовича Гольденберга	449
Сведения об авторах	463
Указатель имен авторов	467

Научное издание

ВОСТОК – ЗАПАД:
ПРОСТРАНСТВО ЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА
В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

*Сборник научных статей
к 70-летию профессора А.Х. Гольденберга*

Издается в авторской редакции

Подписано к печати 22.03.19. Формат 60x84/16. Бум. офс.
Гарнитура Times. Уч.-изд. л. 29,4. Усл. печ. л. 27,3.
Тираж 500 экз. (1-й завод 100 экз.) Заказ .

Научное издательство ВГСПУ «Перемена»
Типография Научного издательства ВГСПУ «Перемена»
400066, Волгоград, пр. им. В. И. Ленина, 27