SLAVIC ALMANAC

The South African Journal for Slavic,
Central and Eastern European Studies
Vol 20 ▪ No 1 ▪ 2014

Contents

Aleksandr Blok: Poised Between a Visionary Utopia and Petrified Reality
MILICA BANJANIN 1

Японские эстампы в творчестве Анны Ахматовой
КОРНЕЛИЯ ИЧИН 19

Концепты ‘творчество’ и ‘красота’ в *Грасском дневнике* Галины Кузнецовой
ЕЛЕНА БРЫЗГАЛОВА 34

Неизвестный Б. С. Житков
Д. В. НЕУСТРОЕВ, Г. С. ВАСИЛЬКОВА 41

Rocambolesque: фарс истории или игра в биографию (к проблеме типологии авантюрного нарратива. Подходы к теме)[1]
Е. Н. ПЕНСКАЯ 50

‘Деревянный, с большим носом…’
(Еще к вопросу о тайном коде сказки А. Н. Толстого ‘Золотой ключик, или Приключения Буратино’)
ВАЛЕРИЙ ШУБИНСКИЙ 64

‘Херсонский’ сюжет в *Мертвых душах* Гоголя
ВЛАДИСЛАВ КРИВОНОС 73

К реконструкции ‘испанского’ цикла Н. В. Гоголя
ЕФИМ КУРГАНОВ 83

К исследованию советскости в современном русском дискурсе и языковой политике в постсоветском пространстве
НАМ ХЕ ХЁН 86

Aleksandr Blok: Poised Between a Visionary Utopia and Petrified Reality

MILICA BANJANIN

Milica Banjanin
Professor Emerita of Russian and Comparative Literature
Washington University in St. Louis, USA
banjanin@wustl.edu

Abstract

The focus of this study is a reading of Aleksandr Blok's poem 'The Twelve' as a pursuit of an ideal, visionary, imaginative literary meta-utopia of Russian society which was situated at a crossroads. Blok's personal tragedy and his gift as a poet both related to the fact that he was poised between the visionary utopia, which the poem expresses, and the encroaching reality that shattered his maximalist utopian ideal. In 'The Twelve' the heterotopic space of the city street remains laden with historical disappointment, even as it registers the compensatory theatre of the everyday, which he posits as universal.

The focus of my study is a reading of Aleksandr Blok's poem 'The Twelve' ('Dvenadtsat', 1918) as a pursuit of an ideal, visionary, and imaginative literary meta-utopia of Russian society at the time of the 1917 Revolution, foreshadowing the end of the old order and the beginning of a new transitional and transformational period in Russian history and culture.[1]

Katerina Clark (1989, 175) points out that at the beginning of the 20th century many uncommitted intellectuals felt the same utopian impulse that had pervaded the years of the Revolution and <War Communism> (1917–1921), and the period of the First Five Year Plan (1928–1931). Richard Stites (1989, 41) states that 'utopianism accompanied every phase of Soviet history up to the early 1930s when Stalin came to power'. He considers

ISSN 1025–3386
© Unisa Press
Slavic Almanac, Vol. 19 No. 2 2013
pp. 000–000

that 'almost the entire culture of the Revolution in the early years was "utopian"' and that the Russian Revolution 'was a particularly utopian phenomenon' (1989, 172–174). What Stites calls the 'utopian speculation' and a dream of 'a golden future' were brought about by the industrialisation of Russia in the 1890s, as well as by urbanisation and technological development (Stites 2010, 119). He perceives the utopianism of the revolution as a device for 'dismantling an old order, forging a new world, or constructing a New Man' (Stites 1989, 4). Blok does not merely lead his heroes from the old world into the new one – he also depicts the process of their transformation (Maksimov 1975, 140).[2] Blok was attracted to the rebellious spirit of the revolution and its decisiveness in shattering the foundation of the old world. For a while, moreover, he was attracted to the Bolsheviks (1963, 8: 499; Bystrov 2012, 206).[3]

In his 1918 essay 'The Intelligentsia and the Revolution' ('Intligenciia i revoluciia' 1962, 6: 12) Blok claims that the goal is 'to make everything over … A Revolution, like a hurricane, like a blizzard, always brings something new and unexpected … The roar is still about something grand – always'. He urges the reader: 'With your whole body, your whole heart, your whole consciousness – listen to the Revolution' (1962, 6: 20; tr. 1966, 366 and 371). Blok openly states that he welcomes the storm of revolutionary events, believing that in the foreseeable future they will transform the world (Bystrov 2012, 299). Bystrov contends that what attracted Blok was the elemental force of the people's revolt. The question: 'Are they with or against God?, Zhirmunskii (1921, 98, in Bystrov 2012, 300) has pointed out, is akin to Blok's own religious spiritual maximalism and his search for meaning in tumultuous historical times.

Blok believed the revolution would transform 'our false, filthy, boring, hideous life' into a 'just, pure, merry, and *beautiful* life' (Pyman 1980, 2: 282; Blok 1962, 6: 12–13), and that there 'should be a completely new life' (Mints 1964, 1: 224 in Bystrov 2012, 298). His expectations of a bright future, however, soon began to dim when reality failed to match up to his political utopian dreams (Ivanova 2012, 55). For a brief period it seemed 'that [the years of European carnage] would clear the air', but Blok recognised that these years ultimately 'proved a fitting culmination to the sham, filth, and turpitude in which our motherland wallowed' (1962, 6: 10; tr. 364).

On December 20, 1918 Blok writes that 'life is becoming monstrous, ugly, meaningless. They are pillaging everywhere' (*Notebooks* 1965, 441). From the middle of 1918 his doubts about the character and perspective of the revolution seriously trouble him. He had believed in a 'miracle' that never materialised. His feelings of disappointment intensified as the new political regime revealed its true nature. The Civil War, the shooting of innocent people, 'the economic ruin, and the collapse of stable life and structures, were fatal for the country' (Ivanova 2012, 55). Yet Blok accepted the inevitability of what was happening. Dolgopolov (1980, 147–148) notes the irrational aspect of Blok's enthusiasm for seeing the revolution as the birth of something new, of harmony following the raging of the elements (*stikhiia*). Yet it soon became apparent to Blok and other intellectuals that the utopian vision could not be sustained, not while 'the new noose of the police state dangled' (Ivanova 2012, 109).

Entries in *Diary*, dated July 27, 1917 and March 4, 1918 (Blok 1963, 290), read: 'I am writing down that the history has been re-channeled. I would like to underline that it is noticeable even in trifles.' Blok later wonders: 'Has the revolution destroyed itself?' since after WWI '9/10th of Russia – what we called by that name, really no longer exists' (ibid.: 291, 328). On May 13, 1918 Blok writes in answer to an inquiry 'What is to be done now?', that 'the world has entered a new era. That civilization, that government, that religion that existed until now, has died. They might still return, but they have lost objective reality …' (Blok 1962, 6: 59). This answer shows the depth of his questioning what was happening in the country (*Notebooks* 1965, 458). Blok (1999, 5: 297) seems to be rejecting not only the 'old,' but also sometimes the post-October way of life.[4]

Blok continues his musings about what is going on in the country, observing: 'This is pure autocracy. And the workers trudge exhausted and hungry' (in Ivanova 2012, 109–110). A friend of Blok's quotes him as saying: 'A completely new world is coming, there will be completely new life' (Ivanova 2012, 129; B. Kniazinin, 'Aleksandr Aleksandrovic Blok,' Pb, 1922, 120). Since Blok had openly, in the tide of initial enthusiasm, supported the Bolsheviks at the beginning of 1918, one can assume he mutely had to withstand the hardships he and his fellow intellectuals were subjected to (Ivanova 2012, 178). In addition, according to Chukovskii, Blok was overcome with doubts about whether or not the revolution was genuine, or a product of his dreams (Chukovskii 1982, 32; Ivanova 2012, 353). Living conditions had become so difficult that Blok eventually comments on them in his diaries and notebooks: 'We are deprived of light ... This is very oppressive as is the insane cost of food. What is one to do?' (*Notebooks* 1965, 482).

Blok begins to ask: 'What has destroyed the revolution, (the spirit of music?)' In his *Notebooks* (1965, 458) he provides an answer: 'The War.' Although Blok had hoped for change, the steady pace of war did not bring about a 'higher mysticism', but rather the 'slaughter' and excessive loss of 'millions of people' (Bystrov 2012, 284). In a letter to S. N. Tutolmina, Blok (1963, 8: 454) confirms that 'contemporary life is a cold horror … we have entered a new epoch, new relationships among people, concepts, thoughts, that cannot yet be determined'. In his essay 'On the Poet's Task' ('O naznachenii poeta,' 1921) dedicated to A. S. Pushkin, Blok suggests that by involving himself in politics he has betrayed his calling as a poet, and has lost his path in history (Ivanova 2012, 396–397). By January 1918, Blok had accepted the collapse of the old world and the birth of the new, the old world being that of Pushkin's and Blok's own culture. Blok felt that he himself had not brought harmony and 'sounds' into the world, saying he heard no further sounds after writing 'The Twelve'.[5]

'The Twelve' can be seen as a polyphonic poetic narrative, 'a written text' as distinguished from a 'utopian impulse', as observed in the practice of everyday life, which the poet sought to change (Jameson 2005, 1). Blok provides the reader with a narrative of an existing world which he is transforming through art, in the name of a 'utopia of revolution' that cannot achieve, by itself, the hoped-for transformation of life. As an artist, Blok believes he has been assigned the role of witness to a great new era (*Notebooks* 1965, 316). Like his symbolist colleagues, Blok follows utopian theories on the transformation and renewal of

the world, and is fascinated with expectations of a bright future (Ivanova 2012, 38; Bystrov 2012, 10). It was art, however, not history, that carried his utopian longings past political disappointment.[6]

1

Blok considered 'The Twelve' his best work because '[he] lived in the present' (1999, 5: 346).[7] His *Diary* entry of March 24, 1912 includes a curious statement: 'People in most cases live in the present, i.e., do not live, merely exist. One can live only in the future' (1965, 7: 135). 'For a future utopia, the present is sacrificed' (Buck-Morss 2000, 29). V. N. Bystrov (2012, 183) suggests that the contact with the everyday contradicted the higher goals to which Blok aspired, and caused him despair and persistent doubt.

As a utopian vision, 'The Twelve' depicts the society of Blok's time, which he perceives as a 'dark and lonely abyss, whose name is – Petersburg of 1917, Russia of 1917' (*Notebooks* 1965, 327). He portrays what is happening around him in a dualistic vision based on a juxtaposition of the existing world of the poetic persona and the reader, and the heterotopic alternative. The latter is another space or other-worldly realm, a place that stands for 'a critique of and alternative to conceptions of utopia' (Mohan 2012, 11). The mysterious Christ figure at the end of the poem similarly combines several distinct spaces, as Christ leads one out of the real space by bringing a spiritual element into active art.

The Christ figure in 'The Twelve' is a vision which is open to the poet and the reader, while he remains unseen by the twelve guardsmen:

> . . . Так идут державным шагом
> Позади – голодный пес.
> Впереди – с кровавым флагом,
> И за вьюгой невидым,
> И от пули невредим.
> Нежной поступью надвьюжной,
> Снежной россыпью жемчужной,
> В белом венчике из роз–
> Впереди – Исус Христос. (1999, 5: 20)

> . . . So they march with a sovereign tread—
> At their heels, the hungry dog.
> At their head—with a bloody flag,
> And unseen behind the storm,
> Among the bullets free of harm,
> And softly walking upon the blizzard,
> And snowy pearls roll lightly scattered–
> His brow with white roses wreathed—
> At their head, goes Jesus Christ. (Templeton, 113)

In 1920, during a driving whirling snowstorm on a Petrograd street, Blok comments to a friend, N. A. Pavlovich (1964, 487):

> It was like this when I was writing 'The Twelve'. I look! Christ! I could not believe it – it cannot be Christ! Slanting snow, the same as now. He pointed to the wind-driven shuddering streetlight, streaks of snow, light and shadows. There he goes. I look intently – no, it's Christ.

The poet guides the reader through the reaction of the city to the appearance of the new heroes of history, except that they appear to be led by Christ (Dolgopolov 1980, 185 and 198). The Red Guards call out:

> Товарищ, винтовку держи, не трусь!
> Пальнем-ка пулей в Святую Русь –
> В кондовую,
> В избяную,
> В толстозадую!
> Эх, эх, без креста! (1999, 5:12)
>
> Come on, get a grip on your rifle, comrade!
> Let's shoot off a bullet into Holy Russia–
> Good, sound
> Peasant stock,
> With her fat backside! . . .
> Ay, ay, and without the Cross! . . . (Templeton, 97)

The words 'Holy Russia' signify that the new heroes of the revolution are intent on disposing of the past 'without the Cross', but they are also potentially the representatives of new moral categories to come (Dolgopolov 1980, 185, 190). The guards are the revolutionary patrol as well as the poor rabble and the Apostles of a new religion, and the new period in Russian history.

> Гуляет ветер, порхает снег.
> Идут двенадцать человек.
> В зубах – цыгарка, примят картуз,
> На спину б надо бубновый туз! . . . (1999, 5: 11)
>
> The wind whirls off, the snow dances down.
> And twelve men go marching out. . . . .
> Fags in their teeth, and crumpled caps,
> They want broad arrows [ace of diamonds] on their backs. (Templeton, 95-6)[8]

They shoot at the unseen 'enemy' (Christ). The urban space speaks of the everyday, the historically laden, and, through Christ, of the universal. K. I. Chukovskii conveys Blok's words in his diary of January 12, 1921:

> My Christ at the end of "The Twelve" is semi-literary, –- but all in him is true. I suddenly saw that Christ was with the soldiers and this was very unpleasant. I, reluctantly and grudgingly, had to place Christ there (in Rosenbloom 1994,119)

Although he did not like the end of 'The Twelve,' Blok felt it formed a complete unit with the rest of the poem, even though this does not necessarily follow from the content. The Christ figure, besides being the link which holds together all the parts of the poem, is also perceived as a political symbol justifying the revolution (Ivanova 2012, 154). Some argue that with the end of 'The Twelve' Blok had 'trampled cherished sacred objects', while others maintain that he had risen above his class so that he can appreciate the truth and 'the grandeur of the October Revolution' (ibid., 154). Yet Blok considers the Christ figure to be both a poet and an artist (*Diary* 1962, 7: 317; 'Iisus–khudoznik'), a 'Poet-Christos' (1999, 5: 327) who can therefore be a kind of emanation of the spirit of the people (*Notebooks* 1965, 386; *Diary*, January 7, 1918: 316).

As the Christ figure can be seen to be leading us into another dimension, a kind of compensatory utopia managed by art, Blok concentrates on the theatre of his city, which stands for utopia. True to his poetic vision Blok equally accepts both realms, the real and the supra real. Yet, as we shall see later, other compensatory spaces also emerge through a reading of the poem by viewing Petersburg/Petrograd as a theatrical space, in which the city itself becomes a stage. Kleberg (1984, 218) argues that the revolution was understood 'as the abolition of dualism between here and there, between reality and ideal, between the existing and its imagined negation'. Blok's utopian vision transcends the boundaries of the present and is focused on the narrative of a potential future which plays out through his thematic opposition between the real and the symbolic, the politically topical and the spiritual-moral worlds (Balina and Dobrenko 2009, XXI; Blok 1999, 5: 315–316).[9] For that reason 'The Twelve' thus narrates an attempt at fusing the imagined transcendent, the higher reality, with the 'real' world (Morson 1981, 86; in Siefried 1992, 130–131).[10] In a letter to his wife Blok affirms that 'mysticism' is what is best in him, because it provides him with a sense of a connection with mysterious other realms (Pis'ma k zene, 1978, 108).[11] Blok maintained this conviction throughout his life.

Blok begins to wonder: 'What does the Christ figure at the head of the Red Army detachment stand for in the final account,' since He was supposed to augur the new world? (Ivanova 2012, 166). Ivanova (ibid., 167) argues convincingly that 'the image of Christ at the end of the poem turns out to be a sort of promissory note, which Blok had signed for the Bolsheviks, and this has brought about the tragedy of all of his post-revolutionary fate'. Blok, the artist, needed the myth of Christ; his spirituality, suffering, death and resurrection to new life as a foundation on which he could 'weave the beautiful and fine design'. L. Rosenblum (1994, 142–143) posits an intriguing question, namely whether the final scene of Blok's 'The Twelve' can be envisaged as his 'Exodus' in which Christ walks in front of the people, pointing the way from slavery to freedom into the promised land.[12] And that land is generated by art.

The actual scene is certainly not the promised land. In an archival *Notebook* entry of September 6, 1919 Blok writes of 'great sadness and sorrow, poverty, insanity, the scarcity in Russian life' (Ivanova 2012, 187, archive *Notebooks* 60, l. 49). City transport is almost non-existent, streets are not cleared of snow, the poet does not have warm clothes and shoes when he has to trudge across the city to his job for the Special Investigations Commission created by the Provisional Government (*Chrezvychainaia Sledstvennaia Kommissiia*), and has to earn a living. Political reality and daily life have destroyed historical utopian illusions. Ivanova (2012, 205) comments on this historical period, noting that the Bolsheviks closed down many newspapers, shot people without proper legal investigations beforehand, took hostages, unleashed unconcealed Red Terror, and put the revolutionary intelligentsia in their place. By the spring of 1918, with the advance of the Red Army and the advancement of Socialist construction, Blok (1999, 5: 346), writes: 'I could not take it any longer and since then I have stopped writing' (Blok, G. 'Geroi "Vozmezdiia"'; *Russkii sovremennik* 1924(3): 184; in Blok, A. A. 1997–1999, 5: 346).

But we can read Blok's poem now as heterotopia, brought about by the compensatory art that plays up 'the intimations of discontinuity, disorder, and non-meaning that systems of thought and social structures work at covering up, encapsulating, or erasing' (Mohan 2012, 12).[13] What this, in effect, boils down to is what Michel Foucault, in 'Of Other Spaces' ('Des espaces autres'), calls heterotopia, 'a kind of effectively enacted utopia in which the real sites found within a culture are simultaneously represented, contested and inverted' (Mohan 2012, 12; Foucault 1984 in 2008, 20). Foucault's principles of heterotopia, that of other spaces, of the theatre, the fairgrounds, carnivals and the cinema, focus on the city – not the city in actuality, but artistically rendered, which makes it utopian. Foucault (2008, 20) states that 'the heterotopia begins to function fully when people find themselves in a sort of absolute break with their traditional time … which the festive time represents'.[14] Blok uses the festive mode, as we shall see later, specifically the fairgrounds (*balagan*) associated with the Christmas season, which Foucault (2008, 20) calls 'the heterotopia of festivity'. So, to better understand the full complexity of Blok's poem and his search for a visionary utopia, we need to look at 'The Twelve' also as representing a heterotopic 'other' space which views the city as a theatre, as a theatrical stage.

2

Yurii Lotman in 'Petersburg Symbolism and the Problems of Semiotics of the City' (1984, 30–46) points to the oscillation between illusion and reality, as well as the artificiality of Petersburg space, such as its spectral and theatrical quality. This heterotopic 'other space' and the very architecture of the city evoke the sense of theatrical props, and a distinct division into 'stage' and 'behind-the-scenes' parts. The street itself becomes the stage. The constant presence of a spectator is acknowledged, but is not recognised by the participants on-stage. The vacillation between the reality of the spectator and the stage creates a Petersburg illusory effect of theatricality.[15] The actors in Blok's drama, Petrukha (Pierrot),

Vanka (Harlequin), Katka (Columbine), their love intrigue and Katka's murder, vacillate between being puppets in *commedia dell'arte* space, connected with the annual fairs in Petersburg (*gulianiia na balaganakh*), and the citizens of a city in the throes of a revolution:

Свобода, свобода,
Эх, эх без креста!
Катька с Ванькой занята–
Чем, чем занята? . . . .
Тра – та– та!
. . . . . .
У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа.
У тебя над грудью, Катя,
Та царапина свежа!
.....
А Катька где? – Мертва, мертва!
Простреленная голова! (1999, 5: 11, 13)

Liberty, liberty,
Ay! Ay, and without the Cross!
Katya's busy with Vanya. –How.
How's she busy?
Tra—ta—ta! . . .
The knife-scar on your neck
Hasn't healed yet, Katya.
That scratch beneath your breast,
That's fresh too, Katya!
. . . . . .
But where's Katya? –Dead as dead [can be]!
Shot, shot right through the head! (Templeton, 97, 100, 103)

The *commedia dell'arte* motif provides Blok with multileveled meanings and connections to artistic traditions of a carnival (both Russian and Western European), while remaining brilliantly evocative in its manifestation of his own personal vision. Susan Buck-Morss (2000, 140) brings up an important point, namely that 'whereas carnivals are ritual repetitions, revolutions are one-time-only events meant to change permanently the arrangement of social life'. The celebrations of the revolutions return one to the past and dramatise it with theatrical effects.[2] Art intrudes upon everyday life, while everyday life is viewed as a performance. The paradigm of the *commedia dell'arte* spectacle, which retains its masks, provides new insights into, and readings of, the symbolic structures of Blok's work and his method of shaping the world as a stage, a theatre, an illusion, a utopia and a compensation for the loss of a political revolution (Banjanin 1990: 1–20).

The motifs of masquerade, masks, mummers and *commedia dell'arte* are familiar themes in Blok's poetry, going back to his poem 'The Puppet Show' ('Balaganchik', 1906), to the play of the same title (1906), and to the poetic cycle 'The Snow Mask' ('Sneznaja maska'

1907), and leading to 'The Twelve'. The binary nature of theatre and masquerade (puppet-show), and the reality of city space and life feed Blok's 'Petersburg text', reflecting it as 'the world of art'. But Lotman ([1981] 1993, 193) emphasises that for Blok the city represented something real, as opposed to something transitory in literary existence. In addition to being an auditorium, the city is also a giant theatre. There is a constant transition between the real, although unnamed Petersburg/Petrograd during the revolution, and the theatrical, puppet-show performance of Christmas carnival on a city street or square, suggested by the date, January 5 (also pointing to the dispersal of the Constituent Assembly on January 6, 1918).[2]

The incorporation of *commedia dell'arte* characters (Pierrot, Harlequin and Columbine) into the daily life of the city, caught in the wintry, snowy, stormy winds, emphasises the duality between the vision and real life. V. M. Gasparov and Lotman state that Blok uses the elements of harlequinade in 'The Twelve' (1975, 54), and they imply that its composition is built as a sequence of scenes organised along the laws of puppet theatre and the theatrical space. P. N. Medvedev (in Blok 1999, 5: 306; Zvezda 1926, No. 1: 246) had already noted earlier that each 'chapter' within 'The Twelve' represents an independent motif/scene. The theatre in the poem becomes a model of behavior in real life, while real life is viewed as a performance (Lotman and Uspensky 1984, 111, 159).

The theatrical world the poetic persona guides us through could also be viewed as the space of the Christmas carnival, signifying the birth of Christ and the new era (Lotman 1993, 195–196; Gasparov 1994, 4–27).[3] Blok's essay 'Catullus' ('Katilina,' 1918 in Blok 1962, 6), which he considers 'the swan-song of the revolution', is further confirmation of his views on the role of the poet in the revolution (*Notebooks* 1965, 407). Valerius Catullus (54 B.C.), the artists and poet known as the 'Latin Pushkin', according to Blok also lived during a time of storms, and that the Roman Revolution, which preceded the birth of Christ, the harbinger of the new world, proclaimed the coming of the new Christian era. Blok is aware that the old world is ending. The new world is personified in 'The Twelve' through the 'sovereign step' of the Red Guards on patrol. Blok senses the parallel between his own era and the time of Catullus, the poet, when he begins to question the authenticity of the Russian Revolution (Ivanova 2012, 164 and 214; Blok 1962, 6: 85–86). And Blok sees the key to his own epoch in Catullus's poems. He views Catullus through the prism of the time he lived in, and as a poet whose gait carries musical rhythms and intimations of revolt, saturated with the spirit of his time. Catullus is a poet, Blok (1962, 6: 83) believes, who did not distinguish between the public and the private in his poetic perception of the world. The profound ability of the poet to sense what is his own, and what is of the other, fills him especially during a time of upheaval, tumult and anxiety.

Blok questions 'whether there was a revolution' or whether the revolution is merely an idea of the future. We could ask whether, in talking about Catullus he is commenting on his own poetry as a key to his epoch. Blok (1962, 6: 86) emphasises that we not only have the right, but are also 'obliged to consider a poet as bound together with the age he lives in'. Yet, in a letter to his father, as early as December 30, 1905 (Blok 1963, 8: 144), Block made it

clear that he would never be a revolutionary nor the 'builder of life', because of the nature of his mystical aspirations through which he contemplated the future as something vague.

Blok's 'Twelve' includes yet another compensatory space – the cinematically rich montage-like tapestry of pictures/poems of the city, its inhabitants and its weather, which could have been produced by a moving camera (Banjanin 2011: 39–47).[2] Foucault would consider this cinematic aspect another form of heterotopia. The poet constantly moves between art and life-creation (*zhiznetvorchestvo*). 'The Twelve' represents his hope for 'an ideal society' for the masses (a utopia) (Morson 1981, 74; Kleberg 1984, 209–219). Nonetheless, he was aware of the gulf that separated his aesthetic and moral sensibilities from the suffering of the masses, and this evoked in him a sense of guilt (Raeff 1966, 358). He was fascinated with the idea of the forthcoming potentially bright future. However, as we have seen, the discordance between the real (dream to be enjoyed) and the ideal (a vision to be pursued) emerged very quickly after the Revolution. B. Eichenbaum noted in 1921 that in the post-revolutionary years Blok experienced life through a unique mystical intoxication and a sharp deterioration of consciousness, brought about by the disharmony of 'the terrible world' he lived in. Blok (1921, 41–63) sought in the past an analogy with the present in order to comprehend and justify his own fate: V. Zirmunskii (1921, 97) calls this Blok's 'spiritual maximalism'. Bystrov (2012, 229) argues that we are dealing with a radical utopia gone astray, and a hope for the kind of social change that the 1905 revolution could have brought, by transforming chaos through 'life creation', i.e. through the power of art.

Already in a 1909 letter to his mother, Blok (1963, 8: 289) stated that he would not accept anything in contemporary life: 'Nothing can be refashioned, no revolution will change life... I love only art, children, and death.' As a kind of utopia, art compensates for the disappointments of history. It is art with childlike wonder that will take the poet to heterotopia, out of time. In the realm of art the poet is in control of the situation. Time cannot defeat art. Art represents a permanent state of wanting to make the world better. Since the idea of revolution, for Blok the idealist visionary, was tied to the notion of transforming the world, the actual revolution turned out to be incompatible with the poet's dreams (Bystrov 2012, 316). Eichenbaum (1921, 49), pointed out very early on that Blok was transformed from being the 'proclaimer of the new truth (the revolution)' to its 'dark observer', since he sensed the approaching tragedy as both his own and that of his generation.

Northrop Frye (1965–6, 49) argues cogently that if we were to ask: 'Where is utopia?' the question would be the same as 'Where is nowhere?' And the one possible answer would be 'here'. Yet utopia's business is the future, and it exists only in the fantasy of the present (Jameson 2005, xv). Therefore, both reality (fact) and utopia (fantasy), the artistic depiction and the real world, overlap and intersect, providing, in Blok's case, a motley, rich verbal and acoustical montage (Feuerstein 2008, 15).

Historical reality coincides with Blok's poetic vision only for a while. The poet becomes a guide who leads the reader through the revolutionary city by means of visual and verbal images. He writes 'the new revolutionary word' which the new man inscribes on 'the body of Russia' (Matich 2005, 159). It is curious that in a *Notebook* entry (1916, between March

10 and 14: 288), Blok is still not sure he has mastered the contemporary language, even though contemporary life dazzles him with colours and sounds and gives him solace from political disappointment. He realises that he needs a more compact, concise language, which is true of his essays during this and later periods. The contemporary 'music' of the streets, the slogans, the slang, the revolutionary jargon, phrases from the liturgy, curses, the cruel romance songs, the growing cacophony, and the sounds of gunfire are all woven into the texture of 'The Twelve' (Pyman 1980, 2: 288). In a cinematic technique creating a 'montage-like effect', as the lens of the camera cuts from scene to scene, a poetic persona is strolling through Petrograd and he captures the motion of images on the streets like a camera does, presenting separate episodes which are united on the principle of Eisenstein's montage as different scenes/paintings (E. Etkind 1996, 114; Gleber 1995, 364). Ivanova (2012, 146) considers that 'The Twelve' is like a sound 'newsreel' (*kinokhronika*) which portrays the pictures of real life during the period: the dispersal of the Constituent Assembly, the prohibition, the formation of the Red Army, which are tied together by the unity of time and place.[16]

In addition, 'The Twelve' is a prime example of the principle of a 'simultaneous and "montage-like" view of dissimilar facts, events and manifestations of life' (Zorkaja 1974, 125). Z. G. Mints (2004, 117) states that the cinema, to a significant degree, takes upon itself 'the artistic code' pertinent to the period. This is seen in 'The Twelve' in the color scheme (black and white), the division into different frames (shots), the quick change of episodes, the predominance of movement over representation and the melodrama of situations (Mints 2004, 117; Zlydneva 2008, 167–175).[17] Mints (ibid.) states that Blok went to the cinema frequently and that he considered cinematography to be a form of mass, folk, even the *balagan* form of art. We can concur with Anke Gleber (1995, 369) that the poet projects the world 'onto the empty screen of his imagination' and that reality 'becomes the material of his artistic "creation"'. Blok's is a heterotopic compensatory narrative of the city that asks a number of questions which are embedded in the visionary utopian narrative of the revolution. Within 'The Twelve' he frames twelve separate cinematic narratives, presented in different voices and different colours, divided into separate, dynamic scenes which change quickly.

3

Since 'utopia' is a threshold genre, it is about reality on the threshold of new life, in Blok's case about Russian history as rupture. As a negation of the present order, Blok's utopian vision reflects the general trend of the period, namely that for a future utopia the present must inevitably be sacrificed. On May 26, 1921, already deathly ill, Blok writes to Kornei I. Chukovskii (1982, 153; Blok 1963, 8: 537): 'I'm sick as I have never been before....' His mood is pessimistic when he writes bitterly: 'So, vile, nasal sounding dear Mother Russia has, like a sow, devoured her piglet after all.' The poet feels defeated. In 'On the Vocation of the Poet', sensing that he might have lost his place in history, Blok (1962, 6: 162) affirms that 'the poet is the son of harmony' since his task is 'to free the sounds from the elements',

to 'bring them to harmony' and to bring 'harmony to the outside world'.[18] This expression is what he had hoped to achieve with 'The Twelve'. Blok emphasises that he needs to work on his poetry to achieve an inner freedom and have the means and the time to be an artist, since 'he is a witness to his time' (*Notebooks* 1965, 316). Ivanova (2012, 396–397) suggests that by moving into politics, Blok (1962, 6: 162–63) betrayed his original mission as a poet, since he believed that only artists are capable of functioning in the new epoch of whirlwind and storms by bringing harmony to the outside world. Yet Blok, being true to himself, always saw visions of other worlds, even in the most prosaic details of everyday life. Blok, the poet, died because he had neither creative peace, nor air to breathe. His life had lost meaning. He no longer heard sounds.[19] Like Pushkin, Blok needed peace and freedom in order to liberate harmony. While writing about Pushkin, Blok was in fact speaking of himself.

Blok's thematically and poetically rich poem, supported by his essays, diary and notebook entries, has in full irony guided the reader toward post-revolutionary Russia, the Civil War, the NEP and the Socialist Realism, and the petrified reality of the Stalinist period, as a result of the collapse of the utopian thoughts and hopes that the revolution brought to the surface. The Socialist Realism of the 1930s perceived 'utopian' visions of better worlds and new people as superfluous and ideologically suspicious, and removed from real life (Gunther 2000, 46).[20] Stalinism proclaimed that the utopian future had already arrived, and that even greater prosperity would follow (Petrone 2000, 1–20). In 1919 and 1920 Blok, however, already sensed that his visionary utopia had the potential to become a petrified reality, that the artistic transformation of the world was a utopia. In the introduction to their *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*, Marina Balina and Evgeny Dobrenko (2009, xvii) argue convincingly that 'any utopia […] has something to do with a nonexistent topos', i.e., that 'the two sides of utopia are the "modal" and "the spatial"'. They consider that a utopia can never have a place in real life because of the difference 'between a utopian dream and wishes rooted in reality'. They see the paradox of the Soviet Utopia in its position as 'beyond the boundaries of the present and [ ] fixed on the future' (ibid. xxi). Socialist utopia is aimed at 'social modeling and towards the pursuit of happiness', i.e., collective happiness. Blok's diary entry of March 1, 1918 (1963, 7: 328) indicates that he was aware of the demands of the collective: 'The Revolution, it is I not alone, but we.' Had Blok lived longer he would have seen even more clearly that Demian Bedny's poem 'The Main Street' ('Glavnaia ulitsa', 1922), which I believe was inspired by 'The Twelve' and which commemorated the fifth anniversary of the revolution, already represented the petrified reality Blok foresaw:

> Власть весь рабочий народ!
> . . . . . .
> Главная улица стонет
> Под пролетарской пятой! (Bednyi in *Antologia russkoj sovetskoi poezii* 1957, 114)
> All the working people are the power!
> . . . . . .

The main street is groaning
Under the heel of the proletarians!![21]

Employed as an instrument of force, power can turn against the very masses who are supposed to benefit from it, in the process of social transformation (Buck-Morss 2000, xi). Buck-Morss (2000, 30) argues convincingly that the ensuing danger is the suffocation of private life, and of free literary and cultural expression. Private aspirations had to be included in the model of collective happiness, which changed as the ideological frame changed (Balina and Dobrenko 2009, xvii). In a fragment of a sketch for the essay 'Collapse of Humanism' ('Krushenie gumanizma' 1919; in Bystrov 2012, 308), in which Blok (1962, 6: 461) contrasts 'the spirit of music' (the flow of history) representative of his culture to the uncivilised face of the new man, 'the barbarian', he admits that such a man is closer to the new 'spirit of music' than the civilised person. Balina and Dobrenko (2009, xxi) find a paradox in that in Stalinism, the utopia 'is proclaimed to be already built, the future has already arrived'. Blok's personal tragedy and also his gift as a poet relate to the fact that he was poised between a visionary utopia, which the poem expresses, and the encroaching reality which shattered his maximalist utopian ideal. The uncertainty of what lies ahead characterises Blok's insecurity in the world, which is constantly changing. But Blok created an imaginative utopian narrative of Russia, which was at a historical crossroads. In 'The Twelve' the heterotopic space of the city street remains laden with historical disappointment, even as it registers the compensatory theatre of the everyday, which he posits as a universal.

Acknowledgments

Special gratitude goes to Hortense and Tobias Lewin Distinguished Professor Emerita Naomi Lebowitz (English Department at Washington University in St. Louis), and to Professor of French and Comparative Literature Harriet Stone (Romance Languages and Literatures at Washington University) for their insightful and perceptive criticism of earlier drafts of my article.

Notes

1 Zabolotskaia, A. E. (1993, 71–74, discusses Blok's proposed but never completed article, 'A Page from the Diary' ('Stranitsa iz dnevnika'), which he started writing in March 1918. Blok recognised that the 'change of historical epochs', and of contemporary life as a transitional period, would mean the demise of old Russia (see also Blok 1963, 7: 328). The proposed article was supposed to develop Blok's thoughts about the end of 300 years of Russian history and the beginning of the new historical period started by the revolution.

2 Maksimov explains the march of the Red Guard-Apostles along the blizzard-covered streets of the city as real, and at the same time as a symbolic movement of the revolution in history.

3 See Blok's letter to his mother of June 7, 1917 (1963, 8: 499), in which he tells her: 'I am leaning … secretly towards Bolshevism.' Pyman (1980, 2: 271, citing Z. N. Hippius 'Moi lunnyi drug', *Zhivye litsa*, Prague, 1925, 59–1) quotes a conversation between Blok and Z. N. Gippius who

asked him whether he was 'with the Bolsheviks'. Blok answered: 'Yes, if you put it that way, I am more with the Bolsheviks.' Blok was reluctant to participate in the anti-Bolshevik rally.

4 In 'The Collapse of Humanism' ('Krushenie gumanizma') Blok (1962, 6: 101) implies that there are two times: One is historical, calendar time, the other is non-numerical, musical time. The first time exists in civilised consciousness, the second when we sense a closeness to nature and ourselves, likening this to a musical wave.

5 Pyman (1980, 2: 365) cites Chukovskii, to whom Blok complained that he heard no more sounds: 'All the sounds have gone silent. Can't you hear that there aren't any sounds any more?'

6 All references to Blok's poetry, *Notebooks* and *Diaries*, unless otherwise specified, are to Aleksandr Blok 1960–1963; to A. A. Blok. 1997–; *Zapisnyie knizhki (1901–1920)* 1965, and will be indicated in the text of this essay by year, volume and page numbers. The translation of 'The Twelve' is by Natasha Templeton (1975, 91–113). All other translations from the Russian, unless otherwise specified, are mine.

7 Blok believed that 'if one does not live in the present, one should not write' ('esli ne zit' sovremennost'ju: nel'zja pisat''). See Blok, G. in Blok, A. A. 1997–, 1999, 5: 346.

8 'The ace of diamonds' signified the red or yellow patchwork that was usually placed on the spine of prisoners' <uniforms?>.

9 See also R. V. Ivanov-Razumnik 1918(1): 149–50, who was among the first critics to call attention to the complex combination of different layers of narration in 'The Twelve'.

10 Morson (1981, 92, 96) considers utopia 'a threshold genre' about 'reality on the threshold'. Utopias, in his opinion, lie on 'the boundary between fiction and nonfiction' and they project 'the master plot' into the real world and into a 'dream or vision'.

11 Blok writes: 'mistitsizm … pronikaet menia vsego, ia v nem, i on vo mne, eto – moia priroda. Ot nego ia pishu stikhi' ('mysticism … penetrates all my being. I am in it and it is in me. This is my nature. Mysticism moves me to write poetry').

12 We recall that in his *Diary* Blok (1963, 329–30) states that 'if there were real clergy in Russia ... they would have taken into account that Christ is with the Red Guards…'

13 Mohan (2012, 9) argues convincingly that 'utopia is the name for the ideal community or society'. Heterotopia in the humanities, according to Foucault, is 'a function of space and … a critique of an alternative to conceptions of utopia … i.e. different/ alternative "topos" or place' (ibid., 11). Mohan bases her argument on Foucault's 1967 lecture 'Of other spaces' ('Des espaces autres') that he presented to architects and which was published in 1984. Heterotopia is the opposite of the non-place of utopia. The term first appeared in Foucault's Preface to *The Order of Things* [1966] 1970. See also Sohn (2008, 80).

14 Foucault includes the theatre and the cinema under his third principle of heterotopia, and the fairgrounds, the heterotopia of festivity, as his fourth principle (in Dehaene and DeCauter 2008, 19–20).

15 Karen Petrone (2000, 1) states that 'celebrations occurred as the purges and political repression of the Soviet elite intensified and most of the Soviet intelligentsia struggled with poverty and deprivation'.

16 Susan Buck-Morss (2000, 141–147) writes that for the anniversaries of the October Revolution buildings were decorated 'with huge panels in a myriad … of different styles'. By the third anniversary in 1920, 'the festival atmosphere of the celebration was overpowered by the spectacle as a staged event'. That same year 'the Storming of the Winter Palace' was a 'mass street theater' that involved more than ten thousand inhabitants. The reenactment of the Revolution 'brought the past into the present directly'. The revolution became a 'spectacle'.

17 B. Gasparov (1994, 4–27), and B. M. Gasparov and Iu. Lotman (1975, 54–55) emphasise that 'The Twelve', and the elements of harlequinade it incorporates, ties it to the poem 'Puppet Show' ('Balaganchik') and the Christmas season with its carnival, mummers and puppet shows. The dog at the end of 'The Twelve' reminds the reader of Petrushka performances.

18 Buck-Morss (2000, 140) states that 'if revolutions break from the past, the celebrations return to it, dramatized with all theatrical effects'.

19 Anke Gleber (1995, 364) suggests that the author as director and 'as a camera shapes reality into an ongoing film; he acts as a spectator-turned reader-turned-writer'.

20 For an interesting attempt at reading Blok's 'The Twelve' as a film scenario in 1922, see *Pervaja popytka kinoprocteniia…* 1988, 264–287). I. A. Novikov's film script 'The Poet's Vision' ('Videnie poeta', 1922) strongly reflects the influence of Blok's poetry, not merely 'The Twelve' but also 'On the field of Kulikovo' (1908), and 'Russia' (1908), 'New America' (1913). Novikov conceived the potential film using the principle of montage and visions of Russia of the future. But the film was never made.

21 N. V. Zlydneva (2008, 167–175) discusses the colour white in Russian culture of the first quarter of the twentieth century, in terms of its verbal and visual codes. She argues that silence corresponds to white being used in archaic rituals. White, red and black, she argues, appear as universal symbols of culture (winter snow, black night). The primary meanings of a white, namely life, goodness, purity, sky, feminine beginning, are consistent with Blok's use of the colour. Snow and winter play an important role since they represent Russia metonymically. White is also viewed as signifying beginning, and in the old tradition was related to holiness and radiance. Zlydneva points to the expression 'white Russia is like Holy Russia'. We recall that the Red Guards in the poem shoot at Holy Russia. The white/red combination dominates political discourse during the period of the revolution and the Civil War. Blok (1999, 5: 342) explained to Ju. P. Annenkov how he experienced the Christ image in 'The Twelve' as a white 'spot in front, white as snow'.

22 Pyman (1980, 2: 376) quotes S. M. Alyansky who reports that Blok told him in 1921: 'I don't hear anything at all now, as though a great wall had grown up. I hear nothing at all any more,' he repeated. This was near the end of Blok's life.

23 When Blok was writing 'The Twelve' he heard the 'terrible noise' of the old world crashing down. After completing the poem, he felt he was in a 'soundless space'. V. Zhirmunskii stated poignantly: 'The unresolved grandiose dissonance, resembling contemporary music was gone' ([1928] 1962, 265–66).

24 Gunther (2000, 107) contends that in Stalin's time 'utopia becomes a negative term'.

25 In his *Notebooks* Blok (1965, 275) expresses the thought that children will need closer contact with the people, 'because the future of Russia lies in the barely touched power of the people'. For a discussion of Bednyi's 'Main Street' see also Flaker (1988, 222).

References

Banjanin, Milica. 2011. 'Urbana montaza kod Bloka i E. Guro: od Baudelairea do Ejzenstejna' *Knjizevna smotra* 43(161–162 (3-4)): 39–45.

———. 1990. Echoes of *commedia dell'arte* in the works of Blok: Transformation of an image. *ASEES* 4 (1–2): 1–20.

Bednyi, Demian. 1957. 'Glavnaia ulitsa.' In *Antologiia russkoi sovetskoi poezii.* Tom 1, 1917–1957. Moscow: GIChL: 111–115.

Blok, A. A. 1960–1963. *Sobranie sochinenii v 8 tomakh.* Moskva-Leningrad: GIChL.

———. 1963. *Dnevniki* 1901–1921. *Sobranie sochinenii, tom* 7. Moskva-Leningrad: GIChL.

———. 1965. *Zapisnye knizhki.* Moskva: Izdatel'stvo Khudozestvennaia literatura.

———. 1978. *Pis'ma k zhene.* Moskva: Literaturnoe Nasledstvo Nauka.

———. 1997–. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v dvadtsati tomakh.* Moskva: Nauka.

Bystrov, V. N. 2012. *Mezhdu utopiei i tragediei: Ideia preobrazheniia mira u russkikh simvolistov.* Moskva: Progress-Plejada Krug.

Buck-Morss, Susan. 2000. *Dreamworld and catastrophe. The passing of mass Utopia in East and* West. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Chitrova, Darja. 2007. Eshcho raz o finale 'Dvenadtsati': Opyt vizualnogo komentariia. *Stanford Slavic Studies* 33, Part 1: 186–219.

Chukovskii, K. I. 1981. Iz dnevnika K. I. Chukovskogo. In: *Aleksandr Blok: Novye materialy.* Vol. 2. Moscow: Nauka.

———. 1982. *Aleksandr Blok as man and poet.* Tr. and ed. by Diana Burgin and Katherine O'Connor. Ann Arbor: Ardis.

Clark, Katerina. 1989. The city versus the countryside in Soviet Peasant literature of the twenties: A duel of Utopias. In: *Bolshevik culture: Experiment and order in the Russian revolution.* Ed. by Abbott Gleason, Peter Kenez and Richard Stites. Washington, DC.: A Midland Book.

Dolgopolov, L. K. 1979. *Poema Aleksandra Bloka 'Dvenadtsat'.* Leningrad: Khhudozhestvennaia literatura.

———. 1980. *Aleksandr Blok. Lichnost' i tvorchestvo.* Izd. 2-e. Leningrad: Nauka.

Eichenbaum, Boris. 1921. 'Sud'ba Bloka.' In: *Ob Aleksandre Bloke.* Sankt-Peterburg: Kartonnyi Domik.

Etkind, E. 1996.'Demokratiia opojasannaia burei' kompozitsiia poemy A. Bloka 'Dvenadtsat'. In *Tam vnutri: o russkoi poezii XX veka.* Sankt-Peterburg: Maksima, pp. 114–133.

Feuerstein, Gunther. 2008. *Urban fiction: Strolling through ideal cities from antiquity to the present day.* Trans. By Ilze Muller. Stuttgart: Edition Axel Menges.

Flaker, Aleksandr. 1988. *Nomadi ljepote: intermedijalne studije.* Zagreb: Graficki zavod Hrvatske.

Foucault, Michel. 1970. *The order of things: An archaeology of the human sciences.* A translation of *Les Mots et les choses.* New York: Pantheon Books.

———. 2008. Of other spaces [1967]. In: *Heterotopia and the city. Public space in a postcivil society.* Ed. by Michiel Dehaene and Lieven DeCauter. London & New York: Routledge, pp. 13–29.

Frye, Northrop. 1965–1966. Varieties of literary Utopias. In: *Utopias and Utopian thought.* Ed. by Frank E. Manuel. Boston: Houghton & Mifflin, pp. 25–50.

Gasparov, B. M. 1994. Tema sviatochnogo karnivala v poeme A. Bloka 'Dvenadtsat.' In: *Literaturnye leitmotivy. Ocherki russkoi literatury XX veka.* Moskva: Nauka, pp. 4–27.

Gasparov, B. M. and Lotman, Ju. M. 1975. 'Igrovye motivy v poeme 'Dvenadtsat'. In: *Tezisy I vsesojuznoj (III) konferentsii 'Tvorchestvo A. A. Bloka i russkaia kultura XX veka.* Tartu: TGU, pp. 53–63.

Gleber, Anke. 1995. The secret cities of modernity: Topographies of perception in Georges Rodenbach, Robert Walser and Franz Hessel. In: *The turn of the century: Modernism and modernity in literature and the arts.* Ed. By Christian Berg, Frank Durieux and Geert Lernout. Berlin: De Gruyter, pp. 363–379.

Gunther, Hans. 2000. *Sotsrealisticheskii kanon.* Sankt-Peterburg: Akademicheskiii proekt.

Heterotopia and the city. Public space in post civil society. 2008. Ed. by Michiel Dehaene and Lieven DeCauter. London: Routledge.

Ivanova, Evgeniia. 2012. *Aleksandr Blok: Poslednie gody zhizni.* Sankt-Peterburg-Moskva: Rostok.

Ivanov-Razumnik, R. V. 1918. Ispytanie v groze i bure. *Nash put'* 1: 149–150.

Jameson, Fredric. 2005. *Archeologies of the future: The desire called Utopia and other science fictions.* London: Verso.

Kahn, Andrew. 2011. Poetry of the revolution. In: *Cambridge companion to twentieth-century Russian literature.* Ed. by Evgeny Dobrenko & Marina Balina. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 41–59.

Kladenrud, Paul. 1995. *Things, man & Utopia: From Russian Futurism to Socialist Realism.* PhD thesis, University of Wisconsin-Madison.

Kleberg, Lars. 1984. Utopia and its negations: Literary Utopia in Russia before the revolution. *Russian History* 11(2–3, Summer-Fall): 209–19.

Levitas, Ruth. 1990. *The concept of Utopia.* Syracuse: Syracuse University Press.

Lotman, Ju. M. 1993. Blok i narodnaia kultura goroda. In: *Izbrannye stat'i v trech tomach.* Tom 3. Tallin: Aleksandra, pp. 185–201.

———. 1984. Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. In: *Semiotika goroda i gorodskoj kultury: Peterburg.* Tartu: TGU, pp. 30–46.

Lotman, Ju. M. and Uspensky, B. A. 1984. *The semiotics of Russian culture.* Ed. by Ann Shukhman. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Hansen-Love, Age. 2003. *Russkii simvolizm: Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskii simvolizm nachala veka: kosmicheskaia simvolika.* Tr. By M. Iu. Nekrasov. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt.

Lynton, Norbert. 2009. *Tatlin's Tower: Monument to revolution.* New Haven: Yale University Press.

Maksimov, D. 1975. *Poeziia i proza Aleksandra Bloka.* Leningrad: Sovetskii pisatel'.

Matich, Olga. 2005. *Erotic Utopia: The decadent imagination in Russia's fin-de-siècle.* Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Mints, Z. 2004. 'Individualnyi tvorcheskii put' i tipologiia kulturnych kodov.' *Poetika russkogo simvolizma.* Sankt-Peterburg: Iskustvo, pp. 116–118.

———. 1964. Poeticheskii ideal molodogo Bloka.' *Blokovskii sbornik. Vyp. I.* Tartu: TGU, pp. 172–225.

Mohan, Anupama. 2012. *Utopia and the village in South Asian literatures.* London: Palgrave.

Morson, Gary Saul. 1981. *The boundaries of genre. Dostoevsky's 'Diary of a writer' and the traditions of literary Utopia.* Austin: University of Texas Press.

Pavlovich, N. A. 1964. Vospominaniia ob Aleksandre Bloke (Publikaciia Z. G. Mints & I. A. Chernova). *Blokovskii sbornik (1).* Tartu: TGU, pp. 446–507.

Pervaia popytka kinoprochteniia poemy A. Bloka 'Dvenadtsat' ('Videnie poeta I. A. Novikova'). 1998. Introduction by A. M. Gracheva. In: *Aleksandr Blok. Issledovaniia i materialy.* Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin, pp. 264–287.

Petrified Utopia: Happiness Soviet style. 2009. Ed. by Marina Balina and Evgeny Dobrenko. London: Anthem Press.

Petrone, Karen. 2000. *Life has become more joyous, comrades. Celebrations in the time of Stalin.* Bloomington: Indiana University Press.

Pyman, Avril. 1980. *The life of Aleksandr Blok. The release of harmony 1908–1921.* Vol. 2. Oxford: Oxford University Press.

Raeff, Marc. 1966. Blok, A. A. 'The Intelligentsia and the Revolution.' Tr. by Gertrude Vakar. In: *Russian intellectual history: An anthology.* New York: Harcourt, Brace & World, Inc., pp. 364–371.

Rozenblium, L. 1994. 'Da. Tak diktuet vdochnovenie…' (Javlenie Khrista v poeme Bloka 'Dvenadtsat'). *Voprosy literatury* 6: 118–153.

Seifrid, Thomas. 1992. *Andrei Platonov: Uncertainties of spirit.* Cambridge: Cambridge University Press.

Sohn, Heidi. 2008. Heterotopia: An amnesis of a medical term. In: *Heterotopia and the city. Public space in post civil society.* Ed. by Michiel Dehaene and Lieven DeCauter. London: Routledge.

Smola, O. P. 1993. *'Chernyi vecher, belyi sneg.' Tvorcheskaja istoriia i sudba poemy Aleksandra Bloka 'Dvenadtsat'.* Moskva: Nasledie.

Stites, Richard. 1984. Utopias in the air and on the ground. Futuristic dreams in the Russian Revolution. *Russian History* 11(2–3, Summer–Fall): 236–257.

———. 1989. *Revolutionary dreams: Utopian vision and experimental life in the Russian revolution.* New York: Oxford University Press.

———. 2010. Fantasy and revolution: Alexander Bogdanov and the origins of Bolshevik science fiction. In: *Passion and perception: Essays on Russian culture.* Ed. by David Goldfrank. Washington, DC: New Academia Publishing, pp. 115–133.

Templeton, Natasha. 1975. Tr. 'The Twelve.' In: *The Silver Age of Russian culture.* Ed. by Carl Proffer and Ellendea Proffer. Ann Arbor: Ardis, pp. 91–113.

Zabolotskaja, A. E. 1993. Neosushchestvennyi zamysel A. A. Bloka 'Stranitsa iz Dnevnika.' In: *Blokovskii sbornik 12.* Tartu: TGU, pp. 71–79.

Zhirmunskii, Victor. 1962. *Voprosy teorii literatury. Statii 1916–1926 [1928].* Leningrad & Gravenhage: Mouton.

———. 1921. 'Poeziia Bloka.' In: *Ob Aleksandre Bloke*. Peterburg: Kartonnyi Domik, pp. 65–167.

Zlydneva, N. V. 2008. 'Belyi tsvet v russkoi kulture XX veka.' In: *Izobrazhenie i slovo v ritorike russkoi kultury XX veka.* Moskva: Indrik, pp. 167–175.

Zorkaia, N. M. 1976. *Na rubezhe stoletii: u istokov massovogo iskusstva v Rosii 1900–1910 godov.* Moskva: Nauka.

———. 1974. 'Kinematograf v zhizni Aleksandra Bloka.' *Iz istorii kino* 9 (1974): 124–146.

Японские эстампы в творчестве Анны Ахматовой

КОРНЕЛИЯ ИЧИН

Kornelija Ičin
Katedra za slavistiku
Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Srbija
kornelijaicin@gmail.com

Abstract

Japanese woodblock prints in the art of Anna Akhmatova. The article considers the influence of Japanese woodblock engravings on the art of Anna Akhmatova. The connection between the poetic devices Akhmatova used, and those employed in Japanese engravings, was already pointed out by V. Chudovsky in an article published in the journal *Apollon* in 1912. The research presented here focuses on the first and second planes, on the macro- and micro-worlds, and on the cosmic and the lyrical in Akhmatova's poems. Furthermore, attention is focused on the poetess's mastery in conveying a sense of the 'Japanese' landscape matching the heroine's (lyrical subject's) mood, by relying on only a few of its attributes. The severing of impressions, quick changes in mood, as well as the *a-logic* of linguistic reception in Akhmatova's poetry correspond with the rupturing of the linear perspective that is so evident in Japanese landscape painting. Not unlike a Japanese artist who disregards the interim space between two planes, Akhmatova leaves out logical links that tie the world of nature to that of humans, thus creating the impression of brief moments captured in time – a much sought-after effect for authors of Japanese *Haiku*. Influenced by Japanese engravings, Akhmatova also created 'different poses' for her lyrical heroine, be it running up the stairs, writing poems, sitting with her legs tucked under her, dreaming and feeling sorry for herself, or experiencing fear in anticipation of looming hardship. The influence of Japanese engravings is most obviously evident in Akhmatova's poetry anthologies *Vecher* (*Evening*) and *Chetki* (*Rosary*).

ISSN 1025–3386
© Unisa Press
Slavic Almanac, Vol. 19 No. 2 2013
pp. 000–000

Наибольший интерес к японскому искусству европейские поэты и художники модерна проявили в конце XIX – начале XX вв. Это стало особенно заметно после 1900 г., когда на Всемирной выставке в Париже была представлена личная коллекция японского императора, что явилось толчком для всеобщего увлечения Японией. Японский стиль стал неотъемлемой частью модерна и мы обнаруживаем его как в картинах западноевропейских художников Уистлера, Гогена, Ван Гога, Моне, Тулуз-Лотрека, Климта, Бердслея, так и у русских художников Верещагина и Бакста (см.: Николаева 1994, 320–341). Отметим здесь, что японский след наблюдается также в русском театре (у Мейерхольда и Таирова) и в кино (у Эйзенштейна), чему посвящено немало исследований (см. хотя бы: Серова 1999).

В своих исследованиях японской культуры К. Леви-Стросс отнюдь не случайно уделяет внимание японским гравюрам XIX века в контексте европейской живописи: в них он обнаруживает независимость от китайского искусства, характеризуемую ‘сочетанием выразительного штриха и однородного чистого цвета’; эта независимость, по мнению ученого, могла выразиться лучше в эстампе, чем в другой технике, ибо ‘гравюра на дереве по самой своей природе не может передать движения кисти, присущего, наоборот, китайской живописи’ (Леви-Стросс 2013, 59). Согласно Леви-Строссу, именно эта ‘внутренняя свобода и автономное существование рисунка и цвета’ в эстампах вызывали восторг у импрессионистов, делавших все-таки в собственном творчестве прямо противоположное; поэтому явное непонимание японских гравюр вело к манере Моне, Писсаро и Сислея, вместо того, чтобы вернуться к Энгру, у которого, по наблюдениям французского антрополога, обнаруживается ‘тот самый дуализм штриха и цвета’ (Леви-Стросс 2013, 59).

Одновременно с живописью и литература испытывает на себе влияние японской культуры: вспомним хотя бы Уайльда, Йейтса, Киплинга, Суинберна, Готье, Эредиа. К японскому искусству обращаются также русские символисты Бальмонт (см. об этом в: Азадовский, Дьякова 1991) и Белый (см. об этом в: Пискунова 1995, 224–230), акмеисты Гумилев□ и Ахматова□, футуристы Хлебников (см. об этом в: Парнис 1993, 90–102) и Бурлюк (см. об этом в: Такеда 1999, 39–43).

Литературные критики с появления первых поэтических сборников Ахматовой обращали внимание на взаимосвязь ее лирики с пластическими искусствами. Так, например, в *Аполлоне* № 5 за 1912 г. Валериан Чудовский (1912, 46), обращая внимание на японскую манеру синтетического восприятия, введенную Иннокентием Анненским в русскую поэзию, указывал в творчестве Ахматовой на параллель с традиционным японским пейзажем:

> та же разорванность перспективы; то же совершенное пренебрежение к пустому пространству, отделяющему первый план от заднего плана; то же умение в сложном пейзаже найти те три дерева, которые наполнят растительностью целую местность, или тот единственный, едва намеченный конус, который даст ощущение чрезвычайной гористости.

Чудовский, по-видимому, имел в виду поэтический сборник Анненского *Кипарисовый ларец*, состоящий из трехчленной структуры – трехлистников, которые развивали главную мысль японских древних трехстиший хокку – явное или скрытое соотношение природного образа с жизнью человека. Не случайно Ахматова записала, что лишь после ознакомления с еще не опубликованным сборником *Кипарисовый ларец* она стала поэтом, начала писать по-другому.

Поэтому и Чудовский (1912, 46) в статье об Ахматовой напоминал о японском стиле, о том, что 'под внешней 'японской' формой', все еще экзотичной, 'раскрывается, как внутреннее содержание, душа и жизнь какой-то орхидеи...' Автор статьи уподобляет поэтический мир Ахматовой природному образу на японских гравюрах: 'Мечта Анны Ахматовой подобна цветку, который устремляет беспомощно к солнцу ломкий и трепетный стебелек, в то время как под землей бесчисленные корни упорно ищут мрака, и ползут уже слепые черви тоски...' (там же, с. 47). В качестве примера 'японского непосредственного сопоставления первого и второго плана' он приводит стихотворение Ахматовой 'Память о Солнце в сердце слабеет' из сборника *Вечер*, и особенно строфу 'Ива на небе пустом распластала веер сквозной. Может быть лучше, что я не стала Вашей женой', в которой усмотрел 'внезапные переходы', имеющие 'разительную силу воздействия...' (там же, с. 48). Бесспорно, Чудовский (там же, с. 49) был первым литературным критиком, усмотревшим в поэтическом творчестве Ахматовой приемы японской поэзии и японской живописи – сочетание космического и лирического, мастерство двумя-тремя чертами 'выявить по-японски целый пейзаж', который созвучен ее настроению.

Сопоставление первого и второго плана в японской гравюре соотносимо с сопоставлением макро- и микрокосмоса в поэзии Ахматовой, мира природы и мира лирических чувств героини. Разорванность впечатлений, острые перепады настроения, алогичность языкового восприятия соответствуют перерыву в линейной перспективе в японской живописи. Так же как японский художник не уделяет внимания промежуточному пространству между двумя планами, Ахматова опускает логические звенья, связующие мир природы и мир человека, как, например, в стихотворениях 'Память о солнце в сердце белеет' и 'Сад'.

***

Память о солнце в сердце слабеет.
Желтей трава.
Ветер снежинками ранними веет
Едва-едва.

В узких каналах уже не струится –
Стынет вода.
Здесь никогда ничего не случится,–
О, никогда!

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.

Память о солнце в сердце слабеет.
Что это? Тьма?
Может быть!.. За ночь прийти успеет
Зима. (1911)

Сад

Он весь сверкает и хрустит,
Обледенелый сад.
Ушедший от меня грустит,
Но нет пути назад.

И солнца бледный тусклый лик –
Лишь круглое окно;
Я тайно знаю, чей двойник
Приник к нему давно.

Здесь мой покой навеки взят
Предчувствием беды,
Сквозь тонкий лед еще сквозят
Вчерашние следы.

Склонился тусклый мертвый лик
К немому сну полей,
И замирает острый крик
Отсталых журавлей. (1911)

В этих стихотворениях Ахматова смогла описать, т.е. запечатлеть мгновенье, что и являлось главной задачей для авторов японских хокку. Как и традиционные хокку, и эти стихотворения написаны в настоящем времени, ибо автор передает свои непосредственные впечатления от только что увиденного. В стихотворении ‘Память о солнце’ Ахматова следует традиции хокку, подразумевающей обязательное указание времени года в стихах; она использует ‘сезонное слово’ – зиму и, вместе с тем, прием какэкотоба – ‘поворотного слова’, которым обыгрывается омонимическая или полисемическая сторона слова, или же их паронимическая составляющая (в словах ‘ветер’ – ‘веет’ – ‘веер’). В последней строфе стихотворения Ахматова использует слова одного семантического поля, ассоциирующиеся с ‘холодом’ (‘тьма’ – ‘ночь’ – ‘зима’), чтобы последним, заключающим словом ‘зима’ окончательно определить

состояние как внешнего мира природы, так и внутреннего мира лирического субъекта.

Подобное обнаруживаем и в стихотворении ‘Сад’, в котором слова ‘обледенелый’ – ‘лед’ и словосочетания ‘бледный тусклый’ – ‘тусклый мертвый’ создают ощущение умирания природы и чувств героини. Здесь Ахматова еще в большей степени, чем в стихотворении ‘Память о солнце’, обрисовывает картину природы в духе японских гравюр: она использует узнаваемые образы круглого ‘бледного’ солнца, замерзающего сада и замирающих журавлей. И в ‘Саде’, как и в японских гравюрах, расстояние между двумя планами уменьшается до нуля, что дополнительно оправдывается темой смерти. Белизна, преобладающая в стихотворении, создает впечатление, что Ахматова следует школе Кано Масанобу, которая в XVII в. изменила японскую живопись, сведя, на первых порах, все краски к черному и белому.[4]

В этом ключе, по-видимому, написано и стихотворение Ахматовой ‘Высоко в небе’ (1911). В нем также раскрывается влияние японского стиха: последняя, третья строфа написана в духе хокку; ее характеризуют лаконичность высказывания, сжатость поэтической формы, непосредственность и внезапность чувств:

Я не хочу ни горечи, ни мщенья,
Пускай умру с последней белой вьюгой.
О нем гадала я в канун Крещенья.
Я в январе была его подругой.

Использование длинных и коротких строк в стихотворении ‘Память о солнце в сердце белеет’ передает асимметрию композиции, свойственную японским ксилографиям. Упоминание типичного японского аксессуара, как веер,[2] усиливает оттенок экзотизма и умышленной манерности, связывающей поэтический мир русского поэта с предметным миром хрупких персонажей японских гравюр. Однако пейзажи опустевшего сада, замершего пруда, блеклой луны, или же комнатных хризантем

Илл. 1 Кано Масанобу *Белый журавль, бамбук и скалы*[1]

и георгин (в стихотворении ‘Вечерняя комната’), намного ярче связывают поэзию Ахматовой с японской живописью, наполняющей эстампы созвучием переживаний в природе и в душе героини:

Я говорю сейчас словами теми,
Что только раз рождаются в душе,
Жужжит пчела на белой хризантеме,
Так душно пахнет старое саше;

Ты сказки давней горестных заметок,
Душа моя, не тронь и не ищи…
Смотрю, блестящих севрских статуэток
Померкли глянцевитые плащи.

Последний луч, и желтый и тяжелый,
Застыл в букете ярких георгин,
И как во сне я слышу звук виолы
И редкие аккорды клавесин (‘Вечерняя комната’).

Технику японских гравюр можно обнаружить и в стихотворении ‘Я пришла сюда, бездельница’, в котором пейзаж запустения в природе накладывается на предсмертные ощущения героини:

Затянулся ржавой тиною
Пруд широкий, обмелел,
Над трепещущей осиною
Легкий месяц заблестел.

Замечаю все как новое.
Влажно пахнут тополя.
Я молчу. Молчу, готовая
Снова стать тобой, земля.

Интерес к японскому искусству в начале XX века все разрастался как в Европе, так и в России. Один из ведущих искусствоведов XX века Николай Пунин в журнале *Аполлон* (№ 6–7 за 1915 год) посвятил японской живописи большую статью под названием ‘Японская гравюра’. В этой обзорной работе Пунин (1915, 3) отмечал, что японское искусство подарило Европе ‘покой’ и ‘красоту’, ‘влило отраду в сумрачный и тяжелый натуралистический мир’, ибо ‘что-то бесконечно женственное было в дыхании этого искусства, в том впечатлении, какое оно произвело’.

Пунин (1915, 9–10) восхищался ‘жизненностью’ и ‘непосредственной художественной трепетностью’ гравюр, считал, что линии контуров, в которых заключены краски, делают их ‘осязаемыми, весомыми и вещественными’, придают им реальность запаха; по его мнению, чувство мимолетной любви или красоты, или же идеи меланхолии, передается в гравюре линией: ‘непостижима сила выражения

именно линий, их стиль, их, если так можно выразиться, деликатность в общем строе композиции, ибо нигде они, гибкие и стройные дети восточной каллиграфии, не подавляют красок, не нарушают своим стремительным черным бегом нежной гармонии и хрупкого аромата этих необыкновенных гравюр'.

Это женственное, жизненное, меланхоличное в японской живописи, по-видимому, отмечала для себя и Ахматова, в силу чего в ее поэзии стали появляться усталость, печаль, тоска. Женские образы, которые создавала Ахматова, во многом были обязаны образам японских гравюр; их характеризовали томный взгляд, грусть, застывшие контуры тела, женские принадлежности, вроде веера, вуали, перчаток. В одной из первых рецензий на сборник стихов Ахматовой *Четки* (1914) Николай Недоброво отмечал религиозный характер присутствующих в стихах поэта мук, жалоб, страданий. Огромное страдание поэтической души он объясняет 'размерами ее требований', готовой и радоваться, и страдать 'только по великим поводам'; душа дошла до края мирового круга и 'мучительно и безнадежно, у замкнутой границы' кричит и плачет (Недоброво 2001, 227). Статья Н. Недоброво, исследовавшая ритм и тон стихов, которыми передавались мотивы тоски, меланхолии, скорби, повлияет на восприятие Ахматовой современниками. 'Муза Плача' станет ее *alter ego*. За это в советское время (в трех номерах *Правды* за 1922 г.) Лев Троцкий причислит Ахматову ко 'внеоктябрьской литературе', что, в свою очередь, вызовет ответную реакцию Н. Пунина.[3]

Ахматовой, по-видимому, удавалось и в жизни, и в творчестве соединять религиозные скорбные чувства с томящимися женскими образами на японских гравюрах. Для этого больше всего подходили черно-белые тона, передающие контрасты как настроений самой героини, так и ее внутреннего мира и окружающей среды. Поэтому трудно согласится с исследовательницей М. Рубенс (2003, 239), заметившей в своей книге, что 'параллель между поэтикой Ахматовой и японским изобразительным стилем заключается в использовании ярких цветовых пятен и яркого света при отсутствии тени', поскольку именно отсутствие яркого цвета, игра света и тени, а также контуры линий, подчеркивающие изгибы тела, являются общей чертой японской гравюры и поэзии Ахматовой.

Останавливаясь на художественном почерке Сузуки Харунобу, Пунин (1915, 13–14) замечает:

> В томной и матовой желтизне лиц есть что-то болезненное и печальное, что-то напоминающее шум опадающих листьев, золотистую призрачность сентябрьских полей и туманов. Тела, которые так тонки и так гибки, как стебли, руки, просвечивающие через рукава кимоно, с узкими и длинными пальцами, возбуждают меланхолическое желание, немного чувственное и никогда неудовлетворимое, как бывает, когда к губам подносят влажный и холодный цветок. Над этими необыкновенными эстампами, слегка пожелтевшими под благотворным действием света, не думаешь о жизни или о смерти, но всегда о какой-то печали и какой-то красоте, перед которыми и смерть и жизнь равно грубы и равно ничтожны. Девушки высокие и стройные, с удлиненными пропорциями фарфорового тела на деревянных гетах, в кимоно, затканных вишневыми

ветками, цветами жасмина или фуксий, в кимоно, раскрывающих в легком движении длинную, исполненную самого высокого изящества ногу, девушки, перетянутые шелковыми радужными оби, за своими письменными принадлежностями, на балконе, перед зеркалом, ступающие по снегу, закрывающиеся от дождя – вот чистый мир, для которого Сузуки Харунобу расточает хрупкую пышность своих красок и печаль своего воображения. Гордый своей лирической женственностью, он изображает почти только их одних, этих грустных принцесс, всегда недоступных и всегда изысканных в одиноком сиянии их утомленной грации.

Харунобу был художником женщин, он их изображал в самых разных обстановках и позах, и этого не мог не отметить Пунин (1915, 14):

Поражающе разнообразие форм, в которых погребены эти томные создания вечно влюбленного гения; безукоризнен стиль, которым окутывает Харунобу свои сладкие грезы. Линии длинные, плавные, как водоросли, линии гибкие, как ивовые ветви, линии стремительного широкого жеста – неисчислимое количество линий, движений и поз, смелых, простых и ласкающих. Женщина бежит, подымается по лестнице, сидит, поджав ногу, женщина пишет стихи, играет на флейте, мечтает – и в каждом положении своя грация и своя композиционная задача.

2-Suzu_Harunobu_Veter. jpg + 3-Suzuki_Harunobu_Geisha.jpg + 4_Suzuki Harunobu, Chtenie

Илл. 2. Сузуки Харунобу, *Ветер*
Илл. 3. Сузуки Харунобу, Гейша

Илл. 4. Сузуки Харунобу, *Чтение*.

Разнообразие поз лирической героини в стихах Ахматовой явно создавалось под впечатлением японских гравюр. Ее героиня выбегает на лестницу, пишет стихи, сидит, поджав ноги, мечтает, скорбит, испытывает страх, предчувствует беду. Саму Ахматову в этих позах запечатлевали как на картинах, так и на фотографиях. Вспомним, например, стихотворения из сборников *Вечер* и *Четки*, в которых сердце героини скорбит:

Ты совсем устало,
Бьешься тише, глуше (‘Дверь полуоткрыта’);

Я печальна, тебя полюбив (‘В Царском Селе’);

Ах, со мной, печальной узницей,
Ты опять побыть не мог (‘Ты хлестал меня узорчатым’);

А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок (‘В ремешках пенал и книги были’),

– или стихи, в которых героиня предстает уставшей и печальной, как и ее портрет, вернее, метапортрет (портрет, изображенный в стихах):

Дни томлений острых прожиты
Вместе с белою зимой;

Не целуй меня, усталую, –
Смерть придется целовать (‘Сердце к сердцу не приковано’);

Как светло здесь и как бесприютно,
Отдыхает усталое тело...
А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела (‘Как соломинкой, пьешь мою душу’);

Взлетевших рук излом больной,
В глазах улыбка исступленья,
Я не могла бы стать иной
Пред горьким часом наслажденья (‘Надпись на неоконченном портрете’).

Ахматова передавала те или иные позы, движения, действия, аксессуары своей лирической героини. Она изображена динамично, она бежит по лестнице или держится за перила, чтобы спрятать волнение:

Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот (‘Сжала руки под темной вуалью…’);

Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три! (‘Песня последней встречи’);

И, прощаясь, держась за перила,
Она словно с трудом говорила:
‘Это все... Ах нет, я забыла,
Я люблю вас, я вас любила
Еще тогда! ’ (‘Хочешь знать, как все это было? ’),

– или же статично – она сидит неподвижно в окошке:

Для тебя в окошке створчатом
Я всю ночь сижу с огнем (‘Ты хлестал меня узорчатым’).

Аксессуары героини также неразрывно связаны с ее душевными переживаниями; она под вуалью (‘Сжала руки под темной вуалью…’ в одноименном стихотворении), в муфте (‘В пушистой муфте руки холодели’ в стихотворении ‘Высоко в небе облачко серело’), в перчатках (‘Я на правую руку надела Перчатку с левой руки’ в стихотворении ‘Песня последней встречи’), с кольцом (‘Посмотри! На пальце безымянном / Так красиво гладкое кольцо’ в стихотворении ‘Я сошла с ума, о мальчик странный’), перед зеркалом (‘Завтра мне скажут, смеясь, зеркала: “Взор твой не ясен, не ярок...”’ в стихотворении ‘Музе’), в маске (‘И томно под маской бледнела’ в стихотворении ‘Маскарад в парке’).

Ее комнатный мир заполняют ‘севрские статуэтки’, ‘звук виолы’ и ‘аккорды клавесин’ (в стихотворении ‘Вечерняя комната’), она распахивает дверь в спальню с ‘несмятой постелью’ (в стихотворении ‘Муж хлестал меня узорчатым’) и со свечами, горящими ‘равнодушно-желтым огнем’ (в стихотворении ‘Так беспомощно грудь холодела’), ‘на стенах цветы и птицы’ (в стихотворении ‘Все мы бражники здесь, блудницы’). Стихи Ахматовой вводят в интимную жизнь героини, как гравюры Харунобу, знакомящие с обстановкой и душевной жизнью женщин. Однако обстановка иногда заставляет героиню Ахматовой погрузиться в мир прошедшего в доме с террасой, гамаком и садом с тополями, левкоями и розами:

Тетрадь в обложке мягкого сафьяна;
Читаю в ней элегии и стансы,
Написанные бабушкой моей;

Дорогу вижу до ворот, и тумбы
Белеют четко в изумрудном дерне;

И резкий крик вороны в небе черной,
И в глубине аллеи арка склепа (‘Обман’).

Образ женщины-поэта занимает немало строк у Ахматовой. Она изображает лирическую героиню пишущей стихи или письма:

И страшно мне, что сердце разорвется,
Не допишу я этих нежных строк (‘Сегодня мне письма не принесли’);

Здравствуй! Легкий шелест слышишь
Справа от стола?..
Этих строчек не допишешь –
Я к тебе пришла (‘Здравствуй! Легкий шелест слышишь’);

Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной (‘Я научилась просто, мудро жить’);

Ты письмо мое, милый, не комкай.
До конца его, друг, прочти (‘Ты письмо мое, милый, не комкай’);

А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки (‘Сколько просьб у любимой всегда’).

Одновременно Ахматова воспроизводит диалог между женщиной-поэтом и мужчиной-поэтом, порицающим поэтическое искусство женщин (с явным намеком на Гумилева, в среде акмеистов задумавшего для Ахматовой роль прозаика), что, между прочим, было немыслимо для японской традиции, где у истоков японской поэзии и вообще японской литературы стояли в первую очередь женщины (Сёнеган и др.):

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость (‘В последний раз мы встретились тогда’).

С другой стороны, излюбленный образ ‘царскосельской веселой грешницы’ и ‘блудницы’ у Ахматовой (ср.: ‘Все мы бражники здесь, блудницы’ из одноименного стихотворения) дает повод сравнить его с образом куртизанок в гравюрах Утамаро, о которых писал Пунин (1915, 19–20) следующее:

Утамаро становится присяжным художником женщин, в частности – женщин-куртизанок. Его необыкновенное воображение, чувственное, острое и легкое, создает шедевры в этом мире янтарных тел, среди которых ‘ойран’, необычайных, исполненных самой интимной прелести. Женщины с высокими прическами, убранными большими шпильками, с прическами, которые не разбираются неделями ни днем, ни ночью; женщины с тонкими гибкими шеями, в открытых кимоно, обнажающих маленькие изящные груди, с веерами круглыми, разрисованными орнаментами, с веерами складывающимися, на которых изображено какое-нибудь любовное приключение; женщины с длинными тонкими носами, с лепестками алых, маленьких, зацелованных губ, с узким разрезом темных, как вишневые ягоды, глаз; женщины с чашками в руках, в кимоно, испещренных нежными бледно-розовыми цветами; женщины с зеркалом, с ножницами, с трубками, с кисточками для туши; женщины с детьми, женщины, удящие рыбу, женщины, увлекающие прохожих, взволнованные чувственными жестами или парами ‘саке’, отдающиеся, изнемогающие в истоме; женщины-дети, женщины-девушки и старухи, сохранившие печать своей эфемерной красоты; женщины в длинных шелковых кимоно, черных, фиолетовых, зеленых, желтых, бурых, синих, серых, белых;

Илл. 5. Китагава Утамаро, *Женщина,* http://en.wikipedia.org/wiki/Utamaro
Илл. 6. Китагава Утамаро, *Задумчивая любовь. которая красится,* http://en.wikipedia.org/wiki/Utamaro

Илл. 7. Китагава Утамаро, *Красавица*. http://en.wikipedia.org/wiki/Utamaro

> женщины без платья, во всевозможных позах, за всеми занятиями; словом, все виды и все состояния женщин, от младенца до матери и до проститутки, – необыкновенные образы, видения исступленного вдохновения, для которого не было других форм, кроме форм женского тела.

Пунин (1915, 33) с восхищением отмечал в своей статье, что ‘японский художник, рисуя, не только видит, но и мыслит’, поэтому нельзя говорить о ‘неверной перспективе и анатомических абсурдах’, ибо он наверное видел, что ‘удаляющаяся дорога суживается’, однако для него важно было мыслить дорогу и ‘он ее мыслит в целом, в той роли, какую она играет во вселенной’. Такое осмысление японского искусства Пуниным, возможно, формировалось под влиянием акмеистских манифестов Гумилева и Мандельштама, наделяющих земное начало Логосом. Вспоминая технику раннего японского искусства, Пунин (там же) намекал на роль художника-демиурга, рисовавшего, сидя над бумагой, которая клалась на пол: ‘он смотрел, таким образом, сверху, словно с небес, и мог видеть вселенную в ее общих планах, мог ее мыслить бесконечной, во всем разнообразии и глубине ее форм’, вследствие этого на какимоно горизонт высоко поднимался, птицы порхали над луной, и горы вырастали у самой ветки, которая знаменовала собой весну.

Поэты-акмеисты, по-видимому, видели мир аналогичным образом. Возвращение земного начала в поэзию осуществлялось как внедрением Логоса в Слово, так

и различными воплощениями Слова, вплоть до порождения каменного Слова (в ‘Реквиеме’ Ахматовой). Перспектива, из которой поэт-акмеист созерцает мир во многом напоминает японского художника: это взгляд сверху, обобщающий личное и космическое, позволяющий их взаимозаменяемость. Этот взгляд давал возможность расширять и сужать пространство и время, в силу чего личная трагедия и личное переживание приравнивались к вселенскому, что характерно для всего творчества Ахматовой.

Примечания

1 Гумилев пишет стихотворение ‘Сада-Якко’, посвященное японской актрисе и опубликованное в поэтических сборниках *Романтические цветы* (1908) и *Жемчуга* (1910)

2 В Фонтанном доме в 1931 Ахматову посетил японский славист Кандзо Наруми, который в ее комнате отметил несколько японских художественных изделий. Ахматова оказалась хорошо осведомленной о японской культуре и даже заявила, что ее любимым артистом был Сандандзи, который гастролировал в России с театром Кабуки в 1928 году (см. об этом в: Попова, Рубинчик 2000, 58–61).

3 Ср.: ‘Затем случилось следующее: я прочла (в брюлловском зале Русского музея) корректуру ‘Кипарисового ларца’ (когда приезжала в Петербург в начале 1910 г.) и что-то поняла в поэзии’ (Ахматова 2001, 183–184).

4 Потом школа вводит и все остальные краски. О ренессансе в японском искусстве, который произошел за эти 300 лет под влиянием Хо Денсу, Кано Масанобу, Мотонобу, а также Сесшу, пишет Н. Пунин в своей статье ‘Японская гравюра’, напоминая при этом, что Япония и до XVII в. знала способ печатания, хотя до настоящего искусства японская гравюра поднялась только в последней четверти XVII века, когда появились ‘книги ‘орибон’ и отдельные гравюрные листы’ (Пунин 1915, 8).

5 Иллюстрации 1–3 по: https://www.google.ru/search.

6 В стихотворении ‘Петербургские строфы’ из сборника *Четки* Ахматова использует мотив веера по-японски – в качестве посредника в любовном общении: ‘Сквозь опущенные веки Вижу, вижу, ты со мной – И в руке твоей навеки Неоткрытый веер мой’, причем и образ героини с опущенными веками во многом напоминает образ японских женщин на гравюрах.

7 См. об этом статью, подписанную инициалами Н. Н., которая рассматривает ‘причитание’ Ахматовой в контексте древнерусской литературы (Н. Н. 1996, 87–112).

8 Марина Цветаева первой догадалась назвать Ахматову Музой Плача в стихотворении ‘О Муза Плача, прекраснейшая из муз’ из цикла ‘Стихи к Ахматовой’ 1916 года.

9 В статье ‘Революция без литературы’, не увидевшей свет, но сохранившейся в архиве автора, Н. Пунин (1992, 268–269) защищал творчество Ахматовой и современную литературу от обвинений Троцкого в их ‘лирическом круге’, ограничивающемся поэтическим субъектом, неизвестным и Богом: ‘Нигде никогда не отвергая старой русской литературы только за то, что она не изображает пролетариата и революцию, он [Троцкий] опротестовывает кусочки современной, точнее говоря, живой литературы по признаку содержания ‘лирического круга’. Ему кажется, что этот круг беден и мал, но где мера, которой он его мерил? […] Почему славить Бога ораторией Баха или миниатюрой Фуке

более художественное занятие, чем делать то же самое стихами Ахматовой? Или только потому стал скучен хорей, что Бог, которого он воспевает, умер? Ну, а что, если хорей или ямб окажется вообще и без Бога, и без пролетариата, и вообще без всего, что тогда делать с таким искусством? А ведь такое искусство есть, и недаром его не увидел Троцкий; что бы он стал с ним делать, с живым и современным, да только никак не измеряемым ни аршином содержания, ни костылем публицистики'.

10 Пунин (1915, 14) с восхищением писал: 'Харунобу впервые также с непринужденной грацией исполнил так называемые нага-йе – длинные узкие какимон-йе или эстампы, в форме которых его нежные женщины приобретали какую-то таинственную загадочность, какую-то волнующую силу намека'.

ЛИТЕРАТУРА

Азадовский К. М., Дьякова Е. М. 1991. *Бальмонт и Япония*. Москва: Наука.

Ахматова А. 2001. Pro domo sua. В: Ахматова А. *Собрание сочинений. В 6 т.* Т. 5: Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью. Москва: Эллис Лак, стр. 161–240.

Леви-Стросс К. 2013. *Обратная сторона Луны. Заметки о Японии*. Москва: Текст.

Н. Н. 1996. Петербургский исход. ("Причитание" Анны Ахматовой и традиции древнерусской литературы). В: *Regnum Aeternum 1*. Москва – Париж: 'Наш Дом' – 'L'Age d'Homme', 87–112.

Недоброво Н. 2001. Анна Ахматова. В: Недоброво Н. *Милый голос. Избранные произведения*. Томск: Водолей, 211–233.

Николаева Н. 1994. Японские мотивы в русском модерне. *Вопросы искусствоведения* 2–3: 320–341.

Парнис А. 1993. 'Туда, туда, где Иванаги…' Некоторые заметки к теме Хлебников и Япония. В: *Искусство авангарда: язык мирового общения*. Уфа: Музей современного искусства 'Восток', 90–102.

Пискунова С. 1995. Культурологическая утопия А. Белого. *Вопросы литературы* 3: 224–230.

Попова Н., О. Рубинчик О. 2000. *Анна Ахматова и Фонтанный Дом*. Санкт-Петербург: Невский диалект.

Пунин Н. 1915. Японская гравюра. *Аполлон* 6–7: 1–35.

———. 1992. Революция без литературы. В: *Тайны ремесла. Ахматовские чтения*. Вып. 2. Москва: Наследие, стр. 264–270.

Рубенс М. 2003. 'Пластическая радость красоты'. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. Санкт-Петербург: Академический проект.

Серова С. 1999. *Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай. Япония. Индия)*. Москва: ИВ РАН.

Такеда Й. 1999. Давид Бурлюк в Японии. В: *Русский авангард. Пути развития*. Санкт-Петербург: Аполлон, стр. 39–43.

Чудовский В. 1912. По поводу стихов Анны Ахматовой. *Аполлон* 5: 45–50.

Концепты ‘творчество’ и ‘красота’ в *Грассском дневнике* Галины Кузнецовой

ЕЛЕНА БРЫЗГАЛОВА

Елена Брызгалова
Кафедра журналистики, рекламы и связей с общественностью
Тверской государственный университет, Тверь, Россия
bryzgalovaelena@gmail.com

The concepts of ‘creativity’ and ‘beauty’ in *The Gras Diary*, by Galina Kuznetsova. The article focuses on the spheres which two important concepts (*kontseptosfery*), namely creativity and beauty, occupy in *The Gras Diary* by Galina Kuznetsova – a poetess, prose writer, translator and memoirist, and a contemporary and intimate associate of Ivan Bunin. The examination of these concepts, as presented here, strives to determine their range, semantic fields and semantic breadth, while exploring their interaction with other less significant concepts.

В современных гуманитарных науках много точек соприкосновения, вызывающих общий научный интерес. Одна из них – концептология, которой занимаются культурология (Колесов 1992), когнитивная лингвистика, психолингвистика (Вежбицкая 1996; Залевская 2005), лигвокультурология (Зиновьева, Юрков 2009), журналистика (Петрова 2006), литературоведение (Мухтарова 2009; Брызгалова 2012) и искусствоведение (Золотарева [2013]). С точки зрения литературоведения, исследование концептосферы позволяет глубже понять авторский замысел, увидеть красоту и многогранность слова, установить какие-то внутренние связи, которые можно вычленить только на данном уровне.

ISSN 1025–3386
© Unisa Press
Slavic Almanac, Vol. 19 No. 2 2013
pp. 000–000

Галина Николаевна Кузнецова (1900–1976), русская писательница, поэтесса, мемуаристка, вошла в историю отечественной литературы прежде всего именно как автор *Грасского дневника*. В нашем сознании ее имя ассоциируется с именем И. А. Бунина, и в ее дневнике читатель прежде всего ищет отражение реальных событий и фактов из жизни великого писателя. Но он интересен и как самостоятельный художественно-мемуарный текст, в котором, с одной стороны, запечатлено мировосприятие и мироощущение реального человека (а конкретнее – молодой женщины-эмигрантки, пытающейся найти свое место в новой жизни), а с другой – художественное осмысление действительности, образный ряд и др.

Г. Кузнецова вела дневник с 1927 по 1934 гг., и в нем отразились будни жизни, события, встречи с людьми и т.д. Но главное в этой книге не фактография, а жизнь души самой героини-рассказчицы, ее видение мира и окружающих людей. Особенностью дневниковой прозы Г. Кузнецовой является полное отсутствие упоминаний об интимных чувствах и отношениях с И. А. Буниным. Она никак не интерпретирует и не комментирует то, что, по отзывам современников, наделало много шума в эмигрантских кругах. В то же время ‘между строк’ раскрывается душа любящей женщины. Читатель может проследить за ее переживаниями, за сменой настроений, за эволюцией взглядов и др.

В концептосфере дневника ‘красота’ и ‘творчество’ являются определяющими величинами, так как их концептуальное пространство предельно насыщено и часто переплетается с другими (например, концепт ‘память’) или вбирает в себя менее значимые концепты (например, ‘время’, ‘Франция’, ‘Россия’ и др.).

Красота реализуется в тексте Г. Кузнецовой как нечто сложное и многоуровневое. Прежде всего – это понятие соотносится с красотой окружающего мира и в восприятии автора ассоциируется с видами природы Грасса и окрестностями виллы Бельведер, в которой обитали герои дневника. Эта семантическая составляющая концепта ‘красота’ эволюционирует на протяжении восьми лет. В записях 1927, 1928 гг. природная красота во многом определяет тональность восприятия жизни, а значит, и повествования. Наверное, в первых записях, относящихся к маю 1927 года, отразилась свежесть восприятия многоцветной и яркой южной природы французского Прованса. Рассказчица в первой же записи от 9 мая 1927 года отмечает, что никак не может ‘насладиться красотой’: ‘Все хожу, смотрю вокруг, обещаю себе насладиться красотой окружающего как можно полнее… но даже насладиться до конца не удается’ (Кузнецова 2010, 7).

Далее понимание красоты наполняется конкретными реалиями: ‘пустынные сады, террасами лежащие вокруг нашей виллы’, ‘смотрю – не насмотрюсь на долину, лежащую глубоко внизу до самого моря и нежно синеющую’, ‘на горизонте горы’ (7). Окружающие картины постоянно сменяют друг друга в зависимости от того, где находится героиня, и читатель ее глазами видит море (в Каннах, Ницце, куда обитатели Бельведера ездили купаться), дорогу, окружающие Грасс небольшие городки, где приходится бывать, горы.

Это внешние границы концепта – подвижные, расширяющиеся по мере знакомства героини с близлежащими местами, а внутри есть множество мелких реалий, тоже включенных в концепт ‘красота’. Это разнообразные цветы: ‘по утрам срезаю розы’ (7), ‘букет гелиотропа’ (8), ‘срезала в саду две ветки лилий’ (12); всевозможные растения: ‘мелкие листочки оливок и желтого бамбука’ (9), ‘со скал стекает плющ’ (9), пальма в саду. Окружающий мир полон приятных запахов: ‘пахнет горными цветами и хвоей’ (9); ‘как надушен цветами воздух’ (108) – этот цветочный запах ‘успокаивает’ героиню. Другая характеристика – звуки (‘все вокруг дрожит лягушиным роптаньем’, (108), которые в тексте дневника названы ‘сигналами’: ‘Вот еще очарованье – сигналы’ (10).

Размеренная жизнь рассказчицы и всех обитателей виллы Бельведер поначалу тоже включается в сферу красоты, так как воспринимается как органичная часть этого мира. Но позже размеренность начинает тяготить молодую женщину и все чаще ассоциируется со скукой, одиночеством и безнадежностью (‘Живем мы очень однообразно’ (70). Потом в восприятии жизни на вилле появляется еще более определенный негативный оттенок: такая жизнь не может удовлетворить всех потребностей и ассоциируется с неволей: ‘И я все сильней чувствую тоску по вольной жизни’ (86).

Описывая окружающее, Г. Кузнецова часто использует определения *великолепный* и *прекрасный*: ‘Знойный великолепный день’ (9), ‘хвойное раскидистое дерево… прекрасно’ (5). Они выступают как синонимы и выражают восхищение окружающим миром. Все, что связано с его красотой, расцвечено красками. Чаще других встречаются цвета: белый (‘белые гладкие облака’ (50); над водой беспрестанно взлетали чайки, ‘блистая своими белыми челнообразными туловищами’ (90), желтый / золотой, часто сочетающийся в голубым (‘за голыми желтыми платанами голубели горы’ (51) или желтый / рыжий, характеризующий пожухлую осеннюю или прошлогоднюю листву (‘желтая и рыжая листва’ (91), розовый (‘снежные Альпы, розовые от солнца’ (52), зеленый (‘зелено, весна в лесах по пути’ (64), красный, лиловый (‘в окнах – красная горная заря, мохнатые лиловые тучи’ (83). Встречаются и сложные цветовые обозначения, например, ‘красно-серая громада’ (58) готического храма на скале; ‘их белизна казалась почти сиреневой’ (94). Цвет часто воспринимается как нечто подвижное, меняющееся: ‘В цвете моря были все оттенки, от мрачно-пурпурного до почти чугунного’ (52). Некоторые цвета представлены несколькими оттенками: зеленый варьируется то как нежно-зеленый: ‘нежно-зеленая листва платанов в весенней Ницце’ (52), то как малахитовый цвет морской воды.

Пожалуй, самым частотным цветом все же является голубой, определяющий визуальное восприятие неба, моря, тумана (‘голубой туман средиземной зимы’ (90), а часто и гор (‘голубые горы’ (61). Иногда он сливается с другими цветами и образует новые оттенки (‘день был серо-голубой, мирный, осенний’ (81); ‘слабая, жидкая голубизна неба’ (91), иногда переходит в синий. В этом случае чаще всего используется глагол ‘синеть’.

Характерно, что концепт ‘красота’ включает в свое семантическое поле и творения людей: ‘внизу пыльно-розовая черепица потоком льется с горы’ (13). Таким образом, данный концепт расширяется за счет сочетания удаленных реалий-границ и приближенных конкретных предметов. Он включает характеристики ‘великолепный’ (‘великолепная голубая ночь’ (50), ‘прекрасный’ и определяется настроением ‘радость’: ‘Какая радость в сухости и теплоте земли, трав, все новых и новых диких цветов, кустами расцветающих на стенах, в расселинах между камнями…’ (13). Однако переживания, порожденные созерцанием природы или, вернее, жизнью вместе с природой, гораздо сложнее и многообразнее, чем только радость.

Г. Кузнецова не идеализирует природу Прованса. Судя по записям разных лет, зимние дожди наводили на нее тоску, а то и вызывали ненависть (‘На дворе – непрекращающийся шум дождя. Это просто невыносимо!’ (47). Сильный ветер мистраль, спутник прованской зимы и ранней весны, ‘налетал и обрушивался с таким гудением, ревом и свистом, что дом дрожал, гремела крыша, раскрывались сами собой в наглухо запертых комнатах двери’ (54). Удушающая летняя жара тоже приносила страдания, часто вызывала страх (‘Я стала бояться ночи… Жара небывалая’ (68–69). Но все это не мешало ей чувствовать себя частью этого мира и воспринимать природу как нечто интимное, неотделимое от ее личности, что подтверждается в записи от 15 мая 1928 года. Это первое обращение к дневнику после возвращения в Грасс из Парижа, куда обитатели виллы Бельведер уезжали на несколько зимних месяцев. Естественная радость возвращения (‘Никогда не думала, что буду так радоваться саду, дому, деревьям, знакомой туманно-голубой равнине’ (63) сменяется размышлениями о жизни, тревогой оттого, что будущее неопределенно и туманно. Но природа оказывается для автора дневника чем-то постоянным и незыблемым: ‘Мне кажется, что кроме природы у меня здесь ничего *моего* [выделено автором] не осталось. Это одно не изменится, не разделит себя, не оставит до самой смерти’ (63).

Еще один аспект смыслового поля концепта ‘красота’, связанный с природой, – понятие ‘чудесный’: ‘Апельсиновое дерево для меня что-то чудесное’ (43). Ощущение чуда сопровождает многие дневниковые записи разных лет. Лексема ‘чудо’ синонимична лексеме ‘волшебство’ (‘Казалось, что непременно должно случиться какое-то волшебство’ (94). Не менее часто встречается и ‘великолепие’. Определение ‘великолепный’ характеризует многие реалии окружающего мира. Великолепным автору дневника представляется сад виллы Монфлери, расположенной ниже по склону и пустующей на протяжении ряда лет, ‘великолепный золотой, потом пурпурный закат’ (84). Великолепие синонимично наслаждению, поэтому в смысловом поле концепта ‘красота’ эти понятия оказываются взаимосвязанными: ‘…я с наслаждением думаю о том, что опять можно будет ходить по ее [виллы Монфлери] великолепному саду, пробираться вниз мимо каменного водоема, по террасам’ (63). Один раз встречается определение ‘райский’, выражающее высшую степень восхищения видом, открывшимся во время прогулки по окрестностям Грасса: ‘горы Горж-дю-Лу казались райскими’ (126). Исключительность смысла определения

‘райский’ подчеркивается еще двумя характеристиками: день ‘редко изумительный’, красота воспринимается как ‘почти излишняя’, а свет – ‘необычайный’. Все это, в свою очередь, оттеняется тем, что герои, зайдя в местную церковь, увидели там покойника и стали свидетелями обряда отпевания. Жизнь и смерть, тепло и холод, великолепие и пустота – это извечное противостояние, увиденное одномоментно, позволяет острее прочувствовать прелесть жизни и ощутить себя ее частью.

Понятийный объем концепта ‘красота’ в дневнике Г. Кузнецовой включает в себя несколько направлений. Одно из них – красоту окружающей природы – мы уже отметили. Другое – гармония жизни. Эта составляющая концептуального поля тоже воспринимается как нечто сложное, ассоциативно связанное как с красотой природы, так и с жизнедеятельностью героев. Для автора дневника ощущение гармонии сопряжено с творчеством. Только плодотворная работа за письменным столом дает ей ощущение радости. В записи от 5 июля 1927 г. читаем: ‘И все-таки с наслаждением думаю о часах, которые летят так незаметно за работой и дают такую сосредоточенную радость’ (17). Творчество, писательство проходит через весь дневник как основной труд, оправдывающий жизнь героев в Грассе. И муки творчества – тоже естественное состояние для них.

Многие записи, сделанные в разные годы, свидетельствуют о том, как много сил и времени уходит на ‘писание’, а результат не всегда удовлетворяет автора. С другой стороны, творчество – это и основная составляющая жизни, и ее смысл. Так, в записи от 9 октября 1928 года описывается окончание работы над *Жизнью Арсеньева*: ‘Зато ‘Арсеньева’ мы с И. А. [Буниным] кончали как-то приподнято, так что у меня горели щеки, щемило сердце… Он диктовал последние две главы, и оба мы были в праздничном счастливом подъеме’ (82).

Писательская работа для Бунина и его близких была не столько способом зарабатывания на жизнь (хотя и это существенно, так как других финансовых источников у Бунина и его домочадцев просто не было), это сама жизнь, ее переживание, но не напрямую, а как бы опосредованно. Г. Кузнецова в этом опосредованном переживании происходящего видит особенность существования именно творческой личности. Обратимся к записи от 17 ноября 1927 года: ‘Живу какой-то ненастоящей жизнью – раздвоенной, фантастической. Переписываю константинопольский дневник. Работаю над этим с утра до вечера и, когда снизу раздается обычное – ‘Обедать’, пробуждаюсь и бегу с растерянным лицом’ (40). В этой же записи есть упоминание о том, что все обитатели виллы Бельведер живут по тем же законам: ‘Но не я одна так живу: И. А. [Бунин] пишет и живет прошлым, В. Н. [Муромцева] пишет род дневника об их странствиях. И все мы не живем настоящим’ (40).

Одной из особенностей эмигрантского мировосприятия, судя по произведениям многих поэтов и писателей, оказавшихся в изгнании, является острая ассоциативность (Брызгалова 2006, 61–70]. Внешне нейтральный эпизод, какой-то запах, деталь, пейзаж – все это вызывает иногда грустные, а иногда обостренно-болезненные ассоциации с родиной. Такой мелочью может стать неожиданно выпавший снег: ‘Этот

неожиданный снег, солнце, белизна и блеск, душистый холодный воздух возвращают меня в прошлое’ (44). Творчество позволяет воскресить прошедшее, вернуться ‘в те баснословные года’, по выражению другого эмигранта – Дон-Аминадо. Сегодняшнее мировосприятие в сознании автора дневника противостоит прежнему. После пережитого у нее появились ‘теперешняя обостренность чувств и жажда к жизни’ (41). Они-то и придают картинам прошлого ностальгический оттенок и стремление переосмыслить собственное прошлое с высоты пережитого.

Творчество приносит не только радость, но и сомнения, разочарование, неуверенность в себе: ‘Приходят неприятные мысли о том, нужно ли писать вообще’ (41). Подобные сомнения свойственны не только Г. Кузнецовой, но и И. А. Бунину. В записи от 22 октября 1928 года она приводит его слова о только что законченном романе: ‘Сегодня весь день напряженно думал… В сотый раз говорю – дальше писать нельзя! Если бы передохнуть год-два, может быть, и смог бы продолжать… а так… нет’ (83).

Концепт ‘творчество’ тоже является одним из центральных в концептосфере дневника и, что характерно, не менее сложным. Творчество как род занятий пересекается с красотой в восприятии окружающего мира, потому что художник не только творчески этот мир воспринимает, но и старается воспроизвести его в своих произведениях. В записи от 12 декабря 1927 г. Г. Кузнецова приводит слова И. А. Бунина о цветах: ‘Я, например, всю жизнь отстранялся от любви к цветам. Чувствовал, что если поддамся, буду мучеником. Ведь вот я просто взгляну на них и уже страдаю: что мне делать с их нежной, прелестной красотой? Что сказать о них? Ничего ведь все равно не выразишь!’ (43) В той же записи приведено еще одно высказывание великого писателя, вызванное видом апельсинового дерева: ‘Нет, мучительно для меня жить на свете! Все меня мучает своей прелестью’ (43). Таким образом, получается, что красота порождает муку, но муку ‘сладкую’, заставляющую творить и создавать нечто прекрасное, а значит, плодотворную, а не разрушающую. Автор смотрит на окружающую красоту глазами художника и не просто любуется, а задается вопросом, как перевести свое восхищение в слова: ‘Сегодня утром в постели слушала пение птиц в саду и думала: как передать это?’ (299) Творчество для писательницы-эмигрантки важно еще и как способ заявить о себе, утвердить себя как некую значимую единицу, ведущую осмысленное существование: ‘И больше для какого-то… подавания знака о себе: я, мол, живу… не забывайте обо мне…’ (83).

Творческое начало проявляется не только в писании, но и в чтении. В дневнике очень много упоминаний о том, что читают обитатели дома. Круг чтения и творческого осмысления прочитанного очень широк. В него входят современники (‘Сегодня с утра читала роман Кат. Мих. Лопахиной… много передумала, читая его’, (112); ’Читаю Шестова’ (113); ‘Читаю и перевожу Рильке’ (111); ‘совершенно погрузилась в Пруста’ (115), наследие XIX века (‘Прочла мемуары Тютчевой’ (113); ‘читаю ‘Записки Сушковой’ (105); ‘вчера на ночь читала ‘Запечатленного ангела’ Лескова’ (109), мировая литература прошлых эпох (‘И. А. читал мне переводы обращения Будды к

монахам' (293). Напряженная работа мысли и чувства во многом определяла бытие обитателей Бельведера и отличала их от других эмигрантов.

Таким образом, концепты 'творчество' и 'красота' оказываются взаимосвязанными, так как отражают мировосприятие автора дневника – человека, творчески одаренного, воспринимающего мир чувственно, образно. Поэтому их смысловые поля часто накладываются друг на друга и границы между ними размываются. Все же, как представляется, концепт 'красота' более значим в концептосфере *Грасского дневника*, так как его понятийный объем постоянно расширяется и варьируется.

Примечание

1 Далее все цитаты даны по этому изданию с указанием страницы в тексте.

Литература

Брызгалова, Е. 2012. Концепт 'Париж' в эмигрантской поэзии Дон-Аминадо. *Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*. 18 (1): 108–116.

Вежбицкая, А. 1996. *Язык. Культура. Познание*. Москва: Русские словари.

Залевская, А. А. 2007. *Введение в психолингвистику*. Изд. 2-е, дополн. Москва: Изд-во РГГУ.

Зиновьева, Е. И., Юрков, Е. Е. 2009. *Лингвокультурология: Теория и практика*. Санкт-Петербург: ООО Издательский дом МИРС.

Золотарева, Л. Р. 2013. Концепт 'творчество' в изобразительном искусстве. *Universum: Филология и искусствоведение: электронный научный журнал* 1(1). http://7universum.com/ru/philology/archive/item/44.

Колесов, В. В. 1992. Концепт культуры: образ – понятие – символ. *Вестник С.- Петербургского университета.* Серия 2. Вып. 3, июль, с. 30–39.

Кузнецова, Г. Н. 2010. *Грасский дневник*. Москва: Астрель, Олимп.

Мухтарова, Д. Р. 2009. Традиции Н. С. Лескова в творчестве В. М. Шукшина (концепт 'воля'). Диссертация кандидата филологических наук. Тюмень.

Неизвестный Б. С. Житков

Д. В. НЕУСТРОЕВ, Г. С. ВАСИЛЬКОВА

Д. В. Неустроев
Российский Государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ)
Москва, Россия
zakaz.rgali@list.ru

Г. С. Василькова
Кафедра русистики и славистики, Даугавпилсский университет
Даугавпилс, Латвия
galina.vasilkova@du.lv

Abstract

The unknown Boris Stepanovitch Zhitkov. The article comments on an interesting archival find consisting of two fragments of a manuscript by the well-known Russian writer, Boris Zhitkov (1882–1938). The manuscript consists of two short stories, one being a rough outline of the story 'Hurricane' ('Ураган' 1924), the other an unknown story by Zhitkov. The find is valuable and interesting not only because very few manuscripts can be attributed to Zhitkov, but also because the two fragments were located among archival materials assigned to the graphologist K. K. Vladimirov (1883–1928), whose collection is housed in the Manuscript Division of the Russian National Library in St. Petersburg. Relying on comparative analysis, the researchers explain how they determined the authorship of the two fragments, before summarising their method and process of dating them. Furthermore, they put forward the thesis that the fragments are rough copies of stories offered to Vladimirov by Zhitkov himself, for the purpose of graphological analysis – for, as reported by his contemporaries, Vladimirov was known to study handwriting to predict the future of many famous literary figures, including Sergei Esenin.

ISSN 1025–3386
© Unisa Press
Slavic Almanac, Vol. 19 No. 2 2013
pp. 000–000

Борис Степанович Житков (1882–1938) принадлежит к числу писателей, чье творчество как бы заново открывается в начале XXI века. До недавнего времени оно рассматривалось лишь в контексте литературы для детей и юношества, и преимущественно в этом аспекте им интересовались исследователи. Между тем В. Б. Шкловский (1955, 106) считал, что Житков 'стоит в ряду очень больших писателей', а М. Л. Гаспаров 2006, 21) в письме к немецкой журналистке Марии-Луизе Ботт (15.06.1996) сообщал: 'Был очень интересный советский писатель Борис Житков; сейчас его помнят только как детского писателя, а он был гораздо больше этого'. Но биография Бориса Житкова до сих пор больше напоминает повесть из 'Библиотеки приключений' для школьников, чем жизнеописание настоящего писателя: колоритные воспоминания современников, например, в дневниках Корнея Чуковского, Евгения Шварца, Даниила Хармса, где личность Житкова отразилась во всей ее многогранности, со всеми 'превратностями характера', существуют как-то сами по себе, вне контекста его творчества.

Переиздание в 1999 г. романа *Виктор Вавич* спровоцировало рост интереса к личности писателя и одновременно – к архивным документам, прежде всего, к письмам из личного фонда Житкова, которые хранятся в РГАЛИ (см.: Василькова 2012, 31–40). Эти письма содержат богатый материал, который может стать основой для полной, научно выверенной биографии писателя.

С личностью Житкова-писателя связано немало легенд, в том числе, созданных его собратьями по 'цеху' детской литературы. Сложилось мнение, что он только переносил на бумагу сюжеты, которые уже давно в готовом виде существовали в его голове. Цезарь Вольпе (1991,122) вспоминал: 'Он писал сразу, с незначительными помарками'. Нечто подобное утверждал и Кирилл Андреев: 'Привычка писать […] сразу набело была, очевидно, выработана Борисом Степановичем сознательно – он любил ставить перед собой трудные задачи…' (*Жизнь и творчество Б. С. Житкова* 1955, 154). Однако изучение черновых рукописей писателя убеждает, что подобного рода утверждения, мягко говоря, являются преувеличением.

Рукописное и эпистолярное наследие Б. С. Житкова до недавнего времени не было предметом специального научного изучения. К сожалению, не сохранились рукописи самого большого из созданных им произведений – романа *Виктор Вавич*. Нет черновиков и в личном фонде писателя в РГАЛИ. В Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) хранятся рукописи нескольких рассказов Житкова.

Но, как оказалось, возможности разыскать другие рукописные тексты Житкова ещё не исчерпаны. Об этом свидетельствует недавняя находка – обнаруженные в фонде К. К. Владимирова, хранящемся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, фрагменты двух черновых набросков житковских рассказов.

Но сначала немного о самом К. К. Владимирове. Родился он в 1883 г. в Лифляндии, в Пернове (сейчас это эстонский город Пярну). После окончания Перновского городского училища в 1900 г. уехал в Петербург, работал мелким служащим на заводе Струка, старшим счетоводом на Путиловской верфи, в Русском электрическом акционерном

обществе ‘Динамо’, участвовал в строительстве железной дороги Петербург – Мурманск. Тем не менее, состоял в переписке со многими деятелями культуры первой трети XX в., например, с А. Н. Бенуа, С. А. Есениным, М. Горьким, В. В. Розановым, Л. А. Чарской, И. И. Ясинским.[2] Чем можно объяснить широкие литературные связи скромного конторского служащего? Может быть, тем, что Владимиров с юных лет писал стихи и приехал в Петербург с целью покорить поэтический Олимп? В 1915–1916 гг. он даже состоял в литературно-художественном обществе ‘Страда’,[3] но как поэт никак себя не проявил – стихи его нигде не публиковались. Гораздо убедительнее выглядит другая версия, связанная с увлечением русской интеллигенции модными в начале XX в. мистическими веяниями – оккультизмом и графологией. Владимиров приобрёл популярность в среде творческой интеллигенции не просто как графолог, способный по почерку неизвестного человека описать его характер, его прошлое, но и как предсказатель будущего.[4] Вероятно, именно благодаря репутации графолога-предсказателя, Владимирову удалось собрать внушительную коллекцию автографов знаменитых современников.[5] После революции он весьма успешно сотрудничал с новой властью – служил в Новодеревенском Совете депутатов, потом устроился в петроградскую ЧК, где тоже долго не задержался: в 1920 г. его по какой-то причине уволили. Однако, как утверждает (на основании архивных документов ВЧК – ОГПУ) А. И. Андреев (2002, 173), он продолжал сотрудничать с органами госбезопасности и не просто занимался доносительством, а руководил агентурной сетью, собиравшей компромат на членов масонских и близких к ним организаций. Тем не менее, в 1927 г. Владимиров был арестован и сослан на 3 года в Сибирь.[6] После ареста у Владимирова было изъято более 24 тысяч автографов и около тысячи фотографий.[5] Дальнейшая судьба этого богатства, к сожалению, неизвестна. Часть писем и автографов в 1935 г. была передана в Государственную публичную библиотеку в Ленинграде (ныне – Российская национальная библиотека), они-то и составляют фонд Владимирова.

Теперь непосредственно о двух автографах Житкова, обнаруженных в этом фонде. Прежде всего, отметим, что ни на одном из них нет фамилии или хотя бы инициалов, и для того, чтобы установить их авторство, нам потребовалось прибегнуть не только к текстологическому сопоставлению, но и к ‘графологической экспертизе’ – сравнению почерка данных автографов с автографами из фонда Житкова в РГАЛИ.

Первый из автографов (см. Приложение 1) представляет собой лист бумаги, по-видимому, из конторской книги, сложенный вчетверо (имеющий следы сгибов). В правом верхнем углу авторская нумерация ‘19’. Вверху по центру написано заглавие – ‘Капитан Жамен’. Далее следует фрагмент текста, размещённый на одной половине листа – слева. Вторая половина листа осталась свободной. Именно такое расположение текста – в два столбца – было характерно для черновиков Житкова: этот факт, отмеченный многими современниками писателя,[6] запечатлён также на фотокопиях рукописей, помещённых в книге *Жизнь и творчество Б. С. Житкова* (1955, 305, 459).

Содержание автографа соответствует одному из эпизодов рассказа Житкова, повествующему о действиях экипажа дирижабля, попавшего в ураган.

> Экипаж корабля по распоряжению Лантье сбрасывал за борт [то, что представляло и] балласт. [Тут были] Это были небольшие мешки с песком. Толстяк повар неотступно следил за работой: он боялся, чтоб не добрались до кладовой с провизией.
>
> – Ещё 500 килограмм, командовал Лантье, и мешки [с на] летели за борт. На каждом был написан его вес.
>
> – А я поторопился выбросить свой чемодан и теперь остался без зубной щётки, – заявил профессор.
>
> – Погодите жалеть, сказал Лантье, может быть придётся выбросить и багаж: газ утекает понемногу всё время. [Теп[ерь]]
>
> Теперь все моторы работали полным ходом, и дирижабль нёсся в юго-восточном направлении.
>
> Географ Леруа, не отрываясь, [сид[ел]] смотрел вниз, на пустыню, над которой они пролетали. Внизу было спокойно, казалось, ураган улёгся, или они уже вышли из него [, а он]. Теперь было утро [и]. Леруа знал, что Лантье направляет корабль к берегам Индийского океана, что скоро они должны увидать полоску воды на горизонте. Они бы её видели, если б были выше.
>
> – О чём вы задумались, дорогой мой, – услыхал Леруа сзади себя голос профессора Арно.
>
> – Я всё думаю, сказал Леруа, что ведь может весь газ выйти, пока мы доберёмся до берега [!], и мы сядем [тогда] здесь в пустыне
>
> [Далее текст обрывается]. (ОР РНБ, ф. 150, оп. 1, ед. хр. 481, л. 1).

То, что это черновой вариант рассказа Житкова, подтверждает, во-первых, фабула – полет дирижабля в экстремальных условиях (ураган), выбрасывание балласта – мешков с песком (здесь особенно важна деталь – на каждом мешке написан вес), во-вторых, состав персонажей – тот же, что и в окончательном тексте рассказа ‘Ураган’ (капитан Жамен, географ Леруа, инженер Лантье, профессор Арно). В опубликованном варианте эпизод сбрасывания балласта претерпел значительные изменения и распался на два фрагмента:

> – Мы идём вниз, – сказал Лантье. – Газ выходит из корпуса корабля. Команда выбрасывает балласт.
>
> – Чёрт возьми! Он может весь выйти! – кричал Леруа в тревоге.

…..

– Что же мы стоим? – вдруг сказал высокий матрос. – Выбрасывай за борт!

Леруа вспыхнул и хотел опять разразиться речью, но вдруг улыбнулся: команда дружно начала выбрасывать за борт балласт – аккуратные мешочки с песком, с написанным на каждом весом'. (Житков 1924, 14)

Из текста исчезли такие детали, как чемодан, выброшенный в спешке профессором, и 'толстяк повар', переживающий за судьбу кладовой с провизией. В окончательной редакции Житков заменил название 'Капитан Жамен' на 'Ураган', но главное, что ни одно предложение в этом эпизоде не осталось без изменения. На этом основании можно предположить, что не только данный фрагмент, но и весь текст фактически был переписан заново.

Рассказ 'Ураган'– один из ранних рассказов Житкова, он был опубликован летом 1924 г. в журнале *Воробей* (*Жизнь и творчество*… 1955, 566). Следовательно, его черновой набросок можно с большой долей вероятности датировать первой половиной 1924 г.[8] Это подтверждает и анализ особенностей почерка, характерных для рукописных текстов Житкова, относящихся к концу 1923 – началу 1924 гг.

Несколько иначе обстоит дело со вторым автографом Житкова. Это фрагмент рассказа, по всей вероятности, незавершённого и неопубликованного, что значительно усложнило задачу атрибуции и датировки текста. К тому же почерк здесь заметно отличается от первого автографа (см. Приложение 2) – главным образом, наклоном букв и менее округлым их написанием. В пользу принадлежности автографа Житкову говорит, во-первых, расположение текста – в два столбца, как и в других его рукописях, во-вторых, характерные для детских рассказов Житкова стиль и сюжет рассказа.

-4- [нумерация автора]

…выбоину в мостках. И овладела палубой корабля. Но где капитан? Он стоял перед выбоиной – всего полтора аршина, два шага. Команда оглядывалась и ждала. Эх – ррраз! и там. Они махали руками [и], звали жестами, боясь кричать – в трюме копошился неприятель. Гарри стоял бледный, с напряжённым лицом перед провалом [и какая-то слаб[ость]] [,] ноги – как будто одни чулки, [как] будто ног нет, они ни за что не прыгнут! Он отошёл[,] разбежался, даже закрыл глаза по дороге, но открыл их перед самым провалом и стал.

– Ну, что ж! – крикнул зло Митька. – Два шага!

– Я… сейчас… сейчас, я забыл дома… этот… забыл шагомер! И капитан Гарри Брадан пустился бежать [,] спотыкаясь проклятыми обессилевшими ногами. [Он]

– Сопля! – крикнул ему вслед Ванька.

Гриша бежал по самому краю берега. Он забежал [по] в воду по колено –

– Вот, вот, не боюсь, – шептал он и лез глубже.

– Эй, мальчонка, не балуй! – крикнул с берега мастеровой.

Гриша [б]выбежал на берег и бегом пустился по мосту – не догнала бы команда, скорей бы домой в угол.

Унылой насмешкой встретил капитана глобус.

Криком встретила мать.

– Начинается! Уже тонул! Гриша ничего не говорил. (Раздели, уложили. К вечеру жар. Опять градусник.

Ночью бредил. Вот – зелёная Бразилия с чёрной-чёрной рекой – прыг – и там. ‘Два шага, говорил в бреду Гриша, два шага…)

[‘Разговор с матерью’]. (ОР РНБ, ф. 150, оп. 1, ед. хр. 481, л. 2).

Несмотря на то, что это лишь один эпизод, по нему можно восстановить сюжет рассказа: мальчики играют в ‘приключенческую’ игру, возможно, в моряков и пиратов, и в самый ответственный момент их предводитель, Гриша, ‘Гарри Брадан’, не решается перепрыгнуть через провал – ‘выбоину в мостках’, чтобы попасть на корабль, захваченный противником. Коллизия типично житковская, свойственная, кстати сказать, и ‘Урагану’: разоблачается показная храбрость, которая в решающий момент оборачивается трусостью. Рассказ не завершён (о чём свидетельствует приписка в конце – ‘разговор с матерью’), Житков по какой-то причине оставил этот замысел. Впоследствии этот сюжетный ход был использован им в рассказе ‘В горах’ (впервые опубликован уже после смерти писателя, в 1939 г., в сборнике *Что бывало*), но переосмыслен совершенно по-иному. Герой рассказа, желая доказать старшим братьям свою храбрость, ночью в ливень отправляется домой через горы один и чудом остается жив: блеснула молния, и мальчик увидел, что стоит прямо над обрывом.

Второй автограф Житкова, по нашему предположению, можно отнести к 1926 – первой половине 1927 гг. (не позднее, поскольку 9 июля 1927 г. Владимиров был арестован). В пользу этой версии говорят особенности почерка, характерные для писем Житкова, относящихся к периоду после 1925 г. Сохранились воспоминания Л. К. Чуковской, которой Житков давал читать *Виктора Вавича* в рукописи: ‘Передо мною на столе лежали аккуратно сшитые листы бумаги, *согнутые вдоль* и густо исписанные *твёрдым, каким-то непреклонным почерком*’ (*Жизнь и творчество*… 1955, 301 [выделено нами]). Это не могло быть ранее осени 1927 г., так как только в сентябре Л. К. Чуковская вернулась из саратовской ссылки (Разумов 1999, 117–136).

Во втором автографе из личного архива Владимирова почерк Житкова не производит ещё впечатления твёрдости и ‘непреклонности’, но в нём нет и прежней ‘мягкости’, округлости, характерной для первого автографа и писем, датированных 1923–1924 гг. Вероятнее всего, текст был написан не позднее лета 1926 (осенью этого года Житков уже приступил к созданию романа *Виктор Вавич* (см. об этом подробнее Василькова 2012)).

Загадкой остаётся, каким путём попали к Владимирову черновики Житкова. Можно предположить, что и в середине 1920-х гг. Владимиров продолжал заниматься графологией, предсказанием судьбы по почерку. Житкову, судя по воспоминаниям Е. Л. Шварца, не чужды были разного рода суеверия и склонность к мистицизму (см. Шварц, 70). Да и время было ненадёжное: отсутствие уверенности в завтрашнем дне располагало к гаданиям о будущем. Вероятно, для такого ‘графологического прогноза’ нужны были два образца почерка – один современный, другой – более ранний. Для Житкова, возможно, это был и своего рода ‘научный эксперимент’ с целью узнать: сумеет ли графолог определить, что стало причиной такого разительного изменения почерка (заметного даже неспециалисту)? Возможно, совокупностью этих обстоятельств и объясняется наличие в архиве Владимирова двух страниц из рукописей Житкова, относящихся к разному времени – началу 1924 г., когда он ещё не представлял, что литература станет его профессией, и к 1926 г., когда книги Житкова для детей уже издавались многотысячными тиражами, а он вынашивал замысел романа *Виктор Вавич*, мечтая о том, чтобы навсегда уйти из детской литературы во ‘взрослую’. Тем не менее, черновики Житкова убеждают, что и над рассказами для детей он работал с полной отдачей, не делая скидки на возраст читателей.

Примечания

1 Биографические сведения приводятся по книге А. И. Андреева 2002 и материалам фонда К. К. Владимирова в ОР РНБ.

2 Общество было создано в Петрограде осенью 1915 г. И. И. Ясинский (2010, 625–626) писал: ‘Группа молодых людей, посещавших меня, – Сергей Городецкий, Пимен Карпов, Мурашёв, Игнатов, Клюев, Есенин, Горянский и ещё несколько других – образовали литературный союз, который должен был сделаться колыбелью пролетарских писателей. Меня выбрали председателем, и общество получило разрешение устраивать публичные литературные чтения, спектакли, лекции, иметь свой клуб, издавать сборники и книги и носить название “Страда”’.

3 Об этом свидетельствует, например, письмо С. А. Есенина (1999, 87–88), в котором тот благодарит Владимирова за верную характеристику его творчества, данную, по словам поэта, ‘в период […] духовного преломления’.

4 По всей видимости, постепенно это увлечение переросло в страсть коллекционирования. Иначе невозможно объяснить, например, как попали в коллекцию Владимирова письмо Ф. М. Достоевского к Юлии Абаза, автографы А. А. Фета, М. Е. Салтыкова-Щедрина, черновой автограф поэмы С. А. Есенина ‘Марфа Посадница’ и другие рукописи.

5 А. И. Андреев (2002, 172) пишет: ‘Суть выдвинутых против Константина Константиновича обвинений сводилась к тому, что вращаясь в 1926–1927 гг. среди ленинградских литераторов и художников, он рассказывал им о прежней своей службе в ЧК и тем самым “разглашал не подлежащие оглашению сведения”’. В 1928 г. Владимирову было предъявлено новое обвинение – в сотрудничестве с английской разведкой, и он был приговорен к расстрелу.

6 Специальным постановлением Президиума ЦИК СССР из ОГПУ должны были ‘передать всё изъятое – 3188 книг, 24 607 единиц автографов и рукописей и 965 штук фотографий – в Областной отдел Народного Образования для распределения в соответствующие учреждения’ (Андреев 2002, 173).

7 Об этом вспоминал, например, Ц. Вольпе (1991, 137): ‘Помню целую эпоху, когда он давал читать новые куски *Виктора Вавича*. Это были тетради, сшитые из больших листов бумаги, исписанные в две колонки почерком резким, не очень разборчивым’.

8 Свои первые рассказы (‘Шквал’ и ‘Над водой’), написанные по совету К. И. Чуковского, Житков отнес в редакцию в январе 1924 г. (*Жизнь и творчество Б.С.Житкова* 1955, 446).

Источники

Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф.150 (К. К. Владимиров), оп.1., ед. хр. 481, лл.1-2.

Российский Государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Письма Б. С. Житкова к жене Е. П. Бахаревой и приемному сыну В. С. Бахареву. Ф.2185, оп.1., ед.хр. 3, 4.

Литература

Андреев, А. И. 2002. *Время Шамбалы: Оккультизм, наука и политика в Советской России.* С.Петербург: Нева; Москва: ОЛМА-Пресс.

Василькова, Г. С. 2012. ‘Странная судьба *Виктора Вавича*’, или Роман без места. *Звезда* (С.-Петербург) 9: 131–140.

Вольпе, Ц. 1991. *О писателе Борисе Житкове. Искусство непохожести.* Москва: Советский писатель, стр. 80–140.

Гаспаров, М. Л. 2006. ‘Читать меня подряд никому не интересно... ’: Письма М. Л. Гаспарова к Марии-Луизе Ботт, 1981–2004 гг. (подготовка текста и публикация М.-Л. Ботт). *Новое литературное обозрение* 77(1): 145–259.

Жизнь и творчество Б. С. Житкова: Сб. материалов. 1955. Москва: Детгиз.

Житков, Б. С. 1924. Ураган. *Воробей* (Ленинград) 6(9): 3–15.

Есенин, С. А. 1999. *Полное собрание сочинений в семи томах*. Т. 6. Москва: Наука.

Разумов, А. 1999. Памяти юности Лидии Чуковской. *Звезда* (С.-Петербург) 9: 117–136.

Шварц, Е. Л. 1991. *Житие сказочника. Из автобиографической прозы. Письма. Воспоминания о писателе.* Москва: Книжная палата.

Шкловский, В. Б. 1955. *Писатель Борис Житков и традиции русской литературы. Жизнь и творчество Б.С. Житкова*. Москва: Детгиз.

Ясинский, И. И. 2010. *Роман мой жизни: Книга воспоминаний. Т. 1*. Москва: Новое литературное обозрение.

Приложения

Приложение 1. Житков Б. С. ‘Капитан Жамен’. Черновой набросок рассказа ‘Ураган’. Автограф. [1920-е гг.]. (ОР РНБ. ф. 150, оп. 1, ед. хр. 481, л. 1).

Приложение 2. Житков Б. С. Автограф (черновой набросок неопубликованного рассказа) [1920-е гг.]. (ОР РНБ. ф. 150, оп. 1, ед. хр. 481, л. 2).

Rocambolesque: фарс истории или игра в биографию (к проблеме типологии авантюрного нарратива. Подходы к теме)[1]

Е. Н. ПЕНСКАЯ

Е. Н. Пенская
Факультет филологии, Национальный исследовательский университет
Высшая школа экономики, Москва, Россия
e.penskaya@gmail.com

Abstract

***Rocambolesque*: a historical farce or play within the biographical genre (the problematic of typology in adventure narratives).** Whenever adventure was central to a description, a specific language was created to accommodate the emergence of a particular genre and narrative configuration. Adventure narratives, the life stories of heroic adventurers, have always been an attractive source of inspiration, often inviting imitation. This article examines several variations of those components which are so typical of the adventure narratives adopted by the Russian literary tradition in the 19th century. Analysed here are the social, cultural and political aspects that stimulated readers' interest in the quest underpinning the history, and in the heroic adventurer as a type. The vivid display of such interest is particularly evident during the second half of the 19th and the beginning of the 20th century. This period is linked to radical changes that were taking place in daily life, to an awareness of the approaching turn of the century, as well as to the emergence of a new type of hero – a gambler, a seeker of adventure, and someone who is the author of his/her own life and biography. For Russian literature and the reading public, of particular significance was the series about Rocambole, by Pierre Alexis Ponson du Terrail, which appeared in France (*Les Exploits de Rocambole ou les drames de Paris*, *1859–1884*). The highly absorbing stories of this metafictional character – a resourceful adventurer – gained enormous popularity and gave rise to the term *rocambolesque*, which is indicative of something

ISSN 1025–3386
© Unisa Press
Slavic Almanac, Vol. 19 No. 2 2013
pp. 000–000

being exceptionally remarkable or in the style of Rocambole. The article traces patterns of perception and interpretations of the image of the heroic adventurer in Russian literature and journalism during the period 1870–1930. The transformation of a number of French novels featuring Rocambole, set against a Russian background, is examined on the basis of historical fiction and documentary sources.

Авантюра, авантюрная игра – рискованная затея, организованное дерзкое мероприятие с непредсказуемым финалом, нарушение привычной последовательности хода вещей и причинно-следственных связей.

Вкус к персонажам-авантюристам и авантюрным жанрам русская словесность и русская культура узнала давно, еще в 18 веке, будучи соблазненной французскими опытами и переложениями испанских плутовских сюжетов. Так, романная версия Лесажа ‘Хромой дьявол’ (или ‘Хромой бес’, а в особенности знаменитый ‘Жиль Блаз’) вызвали эпидемию подражаний. Восемь русских изданий в 18–19 вв. формировали читательскую культуру нескольких поколений и нашли отзыв в романах М. Чулкова *Пересмешник*, *Пригожая повариха*, крыловских ‘Ночах’, и разумеется, романах Булгарина и Нарежного, *Российский Жиль Блаз* (1814) которого не в последнюю очередь подготовил и гоголевскую прозу.[2]

Анализируя устойчивую притягательность авантюрного элемента и склонность к ‘заражению’ вирусом авантюры аудитории практически при любых социо-политических обстоятельствах и раскладах, можно говорить об авантюрном сюжете и герое- исполнителе авантюрного предназначения как об одной из культурных констант 19-20 вв. Модификации богатой жанровой палитры, опирающейся на данную константу, значительны и вместе они эксплуатируют примерно одну и ту же содержательную/ структурную матрицу. В ее состав входят такие компоненты как ‘сверхавторство’, то есть мощное экспериментальное начало, возможность перепрограммировать, перекроить историю и биографию по собственному разумению, создать не одну, а целую серию, полный комплект библиотеки автобиографических сюжетов. Театрализация, мифология, фарс, а в финале катастрофа и неизменное банкротство – вот ресурс, который эксплуатирует всякий, вставший на авантюрную ‘тропу’, используя широкий, но вместе с тем достаточно обозримый набор клише. К одному и тому же ‘запаснику’ обращается сценарист, режиссер, критик, зритель или главное действующее лицо. Пространство авантюры всех уравнивает в правах. Морфология авантюрного события, независимо от жанровой принадлежности, смены эпох, системы культурных координат и декораций, предполагает один и тот же набор единиц.

Повторяемость, самовоспроизводство, морфологическая прозрачность. Предполагает ли подобный набор очевидных генетических свойств проблемную перспективу? Иными словами, где и каким способом обнаруживается смысловой потенциал в изучении авантюры как магистрального феномена европейской и русской культуры, чрезвычайно подвижного, пластичного, обладающего неснижающимся градусом занимательности и в то же время парадоксально неподвижного, окаменелого, сохранившего застывшие черты нескольких поведенческих гримас?

Чем подтверждается или опровергается гипотеза о том, что ко второй половине 19 века авантюрный элемент активно осваивается и даже приватизируется каждой европейской культурой, приобретает ‘национальное лицо’? Авантюрист-англичанин, француз или немец – это все же исключение, маргинал, обаятельный, отталкивающий, способный покорить воображение публики, реальная повседневность которой проистекает в иных, неавантюрных координатах, в иной упорядоченной логике и подчиняется правилам и законам общежития. Авантюра европейская сохраняет привлекательность в силу своей экстраординарной исключительности. Европейская культура знает четкие границы между тем, что классифицируется как авантюра, и тем, что таковой не является.

Русская культура таких границ не знает. Афера и авантюра российская взламывает барьеры и преграды, прорывается в те сферы бытия, которые, казалось бы ей противопоказаны. Русская авантюра повсеместна. Это норма существования, национальный канон. Будучи универсальным алгоритмом российского устройства – государственного, бытового, официального и неофициального, авантюра вырастает на почве, зараженной абсурдом. Она плоть от плоти неустоявшегося, неустойчивого, не прожитого до конца исторического опыта, постоянно чреватого провалом и скандальным крахом.

Если предположить, что существуют измерители сгущений в авантюрной ‘картине мира’, то безусловно, первые и главные регистраторы обнаруживаются в эпистолярных, мемуарных источниках, отраженных в художественных текстах и публицистике. Сгущения ‘авантюризма’ как магистральной темы приходятся на 1850-е, 1870-е, первую половину 1880-х, а затем резко поднимаются в 1900-е. Неуклонно концентрация авантюризма возрастает в 1920-е годы (см. График №1). Затем, то падая и ослабевая, то вспыхивая вновь, эта ‘доза’ стабильно присутствует в советской ‘крови’, в советском сознании, видимо, являясь неизбежным показателем состояний, альтернативных идеологическому регламенту тоталитарного режима.

На наш взгляд, достаточно точное определение ‘признака авантюрности’ предложил А. Белый в своих воспоминаниях *На рубеже двух столетий*:

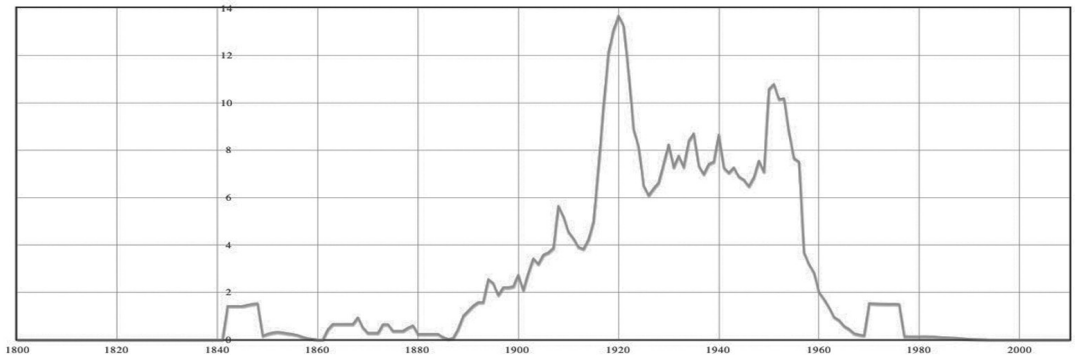

График № 1.

> Математики, по моему наблюдению, меньше имели ‘авантюр на стороне’; под ‘авантюрой’ разумею я выход в иной быт; имей они больше этих выходов, куда угодно, в какой ни на есть иной быт, – они бы не пришли к этому харакири, производимому над самими собою, как людьми; они не втемяшивали бы себе в голову кола общейших правил ‘нашего’ и ‘только нашего’ быта.

Для русского авантюрного мира важен именно ‘выход в иной быт’, инобытие истории. Недаром отдельной, очень сильного напряжения авантюризм достигает в интерпретации русской истории как череды политических афер. В последней трети 19 века возникает даже особая категория исторических романистов, приспособивших свой материал к газетно-журнальным ожиданиям читающей публики, воспитанной на стилистике и приемах авантюрного устройства повседневности, нарративно закрепленных в печатной продукции (см.: Пенская 2010; Пенская 2011).

В поисках общего знаменателя ключевой представляется мысль О. Э. Мандельштама (1997, 48) о повышенной чувствительности романного жанра к конструированию современниками собственной биографии.

> композиционная мера романа – человеческая биография. Человеческая жизнь еще не есть биография и не дает позвоночника роману. Человек, действующий во времени старого европейского романа, является как бы стержнем целой системы явлений, группирующихся вокруг него. Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из биллиардных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на биллиардном поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения.[2]

Любопытно, что Мандельштам обращается к семантике лексикона бильярдной игры, проявляя внутренние коннотации между правилами бильярда и биографической основой романа. Думается, что эти связи неслучайны, и, как все эссеистические высказывания Мандельштама, точно попадают в самые узловые перекрестья культуры, задевая самый нерв.

Нервом авантюрного состояния – одной из крупных магистральных линий русской национальной традиции – можно считать его соотнесенность с азартными играми. Не только карты, этот привычный и отчасти тривиальный ход сравнений, сколько бильярд, выполняя буквальную функцию микросцены, ‘монтажной плоскости’, становится наглядным макетом авантюрной судьбы. Неслучайно поэтому обнаруживается сквозная ‘рифмовка’, почти фонетическая перекличка между словесными иероглифами бильярдного глоссария и именем-паролем, озаглавившем целую эпоху, целый культурный слой авантюризма.

Речь идет о случайных и неслучайных словесных совпадениях, перерастаниях одного слова-названия-клички в другое. Вслушаемся и всмотримся: карамболь-рокамболь. Распределение по годам, спады и подъемы, столкновения слов- ‘близнецов’ мы можем наблюдать на графике №2, представленном ниже.

Карамаболь – *carambole f.* – термин, изначально принадлежавший языку бильярдной игры. Имеет несколько значений: это и название самой игры ‘в три шара’,

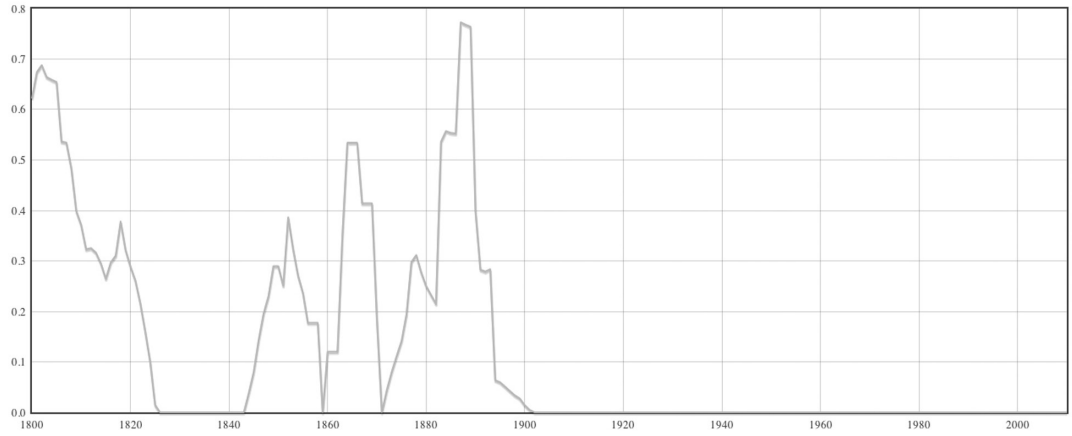

График № 2.

и обозначение приема, предполагающего удар своим шаром в несколько чужих; карамболем также называется цветовое маркирование красной краской одного из шаров. Реже употребляется в карточном жаргоне.[2]

Но самое интересное – это ‘словесная авантюра’, которую претерпевает ‘карамболь’ – ‘слово-оборотень’, внедряясь в речевую плоть, свивая языковое гнездо и обживая новое пространство в текстах. Столкновение, скандал, катастрофа и крах, преодоление затруднений и препятствий – все эти коннотации ехидно вспучиваются, остро прорезают словесную ткань произведений в 1820–1840-е, а дальше ритмично: 1870-е, 1890-е и т. д. Ближе к 1900-м годам ‘корамболь-рокамболь’ взаимно меняется местами-масками, слипаясь в симбиоз, журчащее бормотание.

> П. Д. Боборыкин. Повесть ‘Поумнел’ (1890, 76): ‘Только бы без карамболей’, – выразился он мысленно.’
>
> М. Е. Салтыков-Щедрин. ‘Мелочи жизни’ (1886–1887, 43): ‘Русскую ли партию он будет играть на бильярде — с засаживанием шаров в лузу, или немецкую — с одними карамболями?’; ‘Сборник’ (1875–1879). ‘В этой крайности он предпринял ходить к Доминику, где часа полтора или два просиживал в бильярдной, наблюдая за чудесами клапштосов и карамболей, но и тут случился скандал.’
>
> Н. А. Лейкин. *На могилках* (1880, 78). ‘Но прежде позвольте мне вам такое противоречие сделать: тятенька наш при живности своей никогда не был подлец, а что они после своей смерти денежную совесть не оправдали и по векселю вам не заплатили, то сие от тех карамболей происходит, что оная смерть последовала за питием чая, так как они скоропостижно…’

Н. С. Лесков. *Чающие движения воды* (1867, 65): ‘Третий год их жизни шел еще глаже: супруги в течение этого года совсем друг на друга не глядели: Глафира потому, что она не хотела глядеть на мужа, а муж потому, что он не смел на нее глядеть, не рискуя поднятием семейного карамболя; но и в этот год, как и в прежние годы, у Глафиры опять родился третий сын раба, и затем в семье Маслюхиных наступила полоса прочно организованного семейного ада’; *Воительница* (1866, 94): ‘Ну, нет; через несколько времени пошел у них опять карамболь, пошел он ее опять что день трепать, а тут она какую-то жиличку еще к себе, приезжую барыньку из купчих, приняла.’

А. В. Сухово-Кобылин. *Свадьба Кречинского* (1855, 58): ‘Чтоб все было отлично, чинно, в услуге без суматохи и без карамболей под носами; два официанта у приемной, сюда еще карсель; зеленый стол вот здесь.’

С. Т. Аксаков. *Семейная хроника* (1856, 68-69): ‘На самое короткое время приезжала она каждый-день к отцу и каждый раз возвращалась в страхе: не больна ли ее дочь? Она предоставила своему мужу полную свободу заниматься чем ему угодно, и Алексей Степаныч, посидев сначала несколько дней дома и увидев, что Софья Николавна не обращает на него внимания, даже выгоняет из маленькой детской для того, чтобы передышанный воздух не был вреден дитяти, а сама от малютки не отходит, — стал один выезжать в гости, сначала изредка, потом чаще, наконец, каждый день, и принялся играть от скуки в рокамболь и бостон. Некоторые уфимские дамы подшучивали над молодым, оставленным мужем, любезничали с ним и говорили, что они обязаны занимать и утешать сироту, за что Софья Николавна, конечно, им будет благодарна, когда опомнится от страсти к дочери и воротится в свет’.

И. С. Тургенев. *Собака* (1847–1852, 24): ‘И представьте: не успел я подумать, что, мол, теперь, какой карамболь произойдет?’

М. Н. Загоскин. *Искуситель* (1838, 79): ‘Мой разговор с Днепровскою не долго продолжался: к нам в диванную пришла музыкантша-графиня, которая кончила свою партию в рокамболь … Вы знаете, он ни в бостон, ни в рокамболь не играет.’

И. М. Долгоруков. ‘Повесть о рождении моем, происхождении и всей моей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве, 1788-го года в августе месяце, на 25-ом году моей жизни. Часть 4/1799–1806 (1788–1822, 49): ‘Светское знакомство похоже на сшибку бильярдных шаров, которых игрок катает по сукну из угла в угол: иной дает промах, а другой карамболь’; Части 1–2, 87: ‘Один молодой человек, князь Волконский, влюбившись в среднюю сестру мою, свел со мною знакомство и, чтоб видеться с нею чаще, охотно соглашался быть третьим в рокамболь или в три.’

Рождение авантюрного персонажа по имени Рокамболь, обретение им самостоятельности и завоевание им русской литературной и окололитературной, журнальной, бытовой сцены приходится на 1870-е годы. Оно объясняется просто:

во Франции в течение четверти века пользовался чрезвычайным успехом роман Понсона дю Террайя (Террайля, 1829–1871) *Похождения Рокамболя или парижские драмы* (фр. *Les Exploits de Rocambole ou les drames de Paris*, 1859–1884).[2] Рокамболь (фр. *Rocambole*) – главный персонаж этой серии необычайно увлекательных авантюрно-уголовных романов XIX века. Его популярность трудно переоценить. Он настолько активно вошел в читательский обиход нескольких поколений, что возникло самостоятельное слово *rocambolesque*, то есть невероятно-удивительный или в стиле Рокамболя.

Первый перевод Рокамболя на русский язык вышел из печати в Санкт-Петербурге в 1868 г. Единственное собрание сочинений Понсона дю Террай было издано в Санкт-Петербурге в 30 томах типографией В. А. Тихонова (1901-04 гг.).[2]

Для России Рокамболь быстро оказался ‘своим’, запустив мощный механизм подражателей и подражаний. Русский ‘час’ Рокамболя пробил, он стал героем времени. Эпидемия рокамболизма спадала и возвращалась снова, как это представлено на графике №3, особенно в периоды смут и сломов истории.

Трудно сказать, что служило подпиткой и что побеждало в соперничестве ‘литература-жизнь’: то ли словесность стала мощным источником провокаций, то ли само стремительно меняющееся после 1855 года устройство российской жизни, ломка укладов, стихия реформ породили стихию авантюризма. Тем не менее ‘эпоха журнализма’ сформировала запросы и ожидания публики. Что называется, социальный заказ на фигуру проходимца-афериста-сверхгероя сложился вполне отчетливо.

Дальнейшее распространение ‘вируса’ можно было бы считать стремительным расширением зоны заражения. Соблазну рокамболизма подверглись разные категории – низы и элита. Так, в Москве дворянская молодёжь, подражая клубу ‘Червонных валетов’, создала подобную группу, занимавшуюся вымогательством и мошенничеством в 1871–1875 годах.[3]

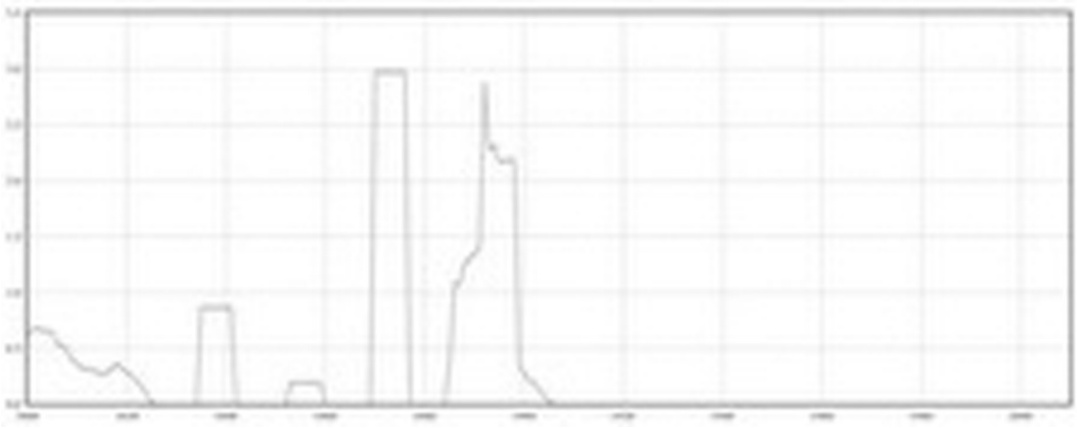

График № 3.

Н. В. Устрялов. *Под знаком революции* (1927, 68,). ‘Он читал мне это интервью перед его напечатанием и принял ряд моих поправок, направлявших центр тяжести удара не налево, а направо, против приморских авантюристов.’

Там же, стр. 75: ‘Долгое время авантюристы гражданской войны, эпигоны ‘белой мечты’, смотрели на полосу отчуждения как на удобный ‘плацдарм’ для развития очередной антисоветской экспедиции … Забубенные головушки, озлобленные маньяки, царские жандармы, авантюристы, герои корысти, просто уголовные элементы – весь такой люд радостно оседал в этих бастионах ‘революционной самообороны’, оказывался там годным и подходящим’.

И. А. Бунин. *Окаянные дни* (1925, 47; 50): ‘Перед нами компания авантюристов, которые ради собственных интересов, ради промедления еще на несколько недель агонии своего гибнущего самодержавия готовы на самое постыдное предательство интересов родины и революции, интересов российского пролетариата, именем которого они бесчинствуют на вакантном троне Романовых.’

Там же, стр. 50: ‘Авантюрист, пьяница, прислужник своры старого режима, попов и помещиков, маменькиных сынков, Григорьев, открыл свою настоящую личину, окружил себя стаей черных воронов с засаленными рожами… Ура, долой авантюриста, который вздумал выкупаться в крови проголодавшихся рабочих…’

‘Современный Хлестаков’ (*Газета копейка* 1912/02/11): ‘Молодому человеку дали для охраны отряд стражников и он приступил к объезду сел и деревень, производя ревизию местных учреждений, всюду находил беспорядки, но, по получении мзды, быстро соглашался протоколов не составлять. Вскоре выяснилось, что ревизор оказался самозванцем-авантюристом. Сегодня его судили и приговорили к 8 месяцам тюрьмы.’

‘Самоубийство авантюриста’ (*Вечернее время* 1912/01/29): ‘Сегодня утром начальником спб. сыскной полиции получено сообщение, то известный авантюрист Гутман, выдававший себя в Москве и Риге за начальника охранного отделения и ловко шантажировавший в течение 4 лет многих общественных деятелей, принимавших участие в “освободительном движении”, спасаясь от преследовавших его агентов полиции, бросился на Иматре в водопад.’

‘В России’ (*Русское слово* 1911/10/28): ‘Томск, 14, X. Окружной суд рассмотрел при закрытых дверях дело по обвинению известного авантюриста бывшего корнета Савина в хранении рукописей, заключающих оскорбление Величества, приговорил Савина в крепость на шесть месяцев.’

‘Последняя почта’ (*Русское слово* 1911/08/26): ‘Боровске арестован известный международный авантюрист, бывший корнет, Н. Г. Савин. По последним сведениям старый авантюрист отправлен этапным порядком в распоряжение Томского Окружного суда.’

‘Иностранные вести. Арест таинственного русского авантюриста’ (*Петербургский*

листок 1907/03/03): ‘В *Daily Telegraph* сообщают о задержании в Белинцоне подозрительного субъекта, назвавшегося русским подполковником Владимиром Ганенским, участвовавшим будто бы в русско-японской войне’

‘Дневник приключений. Арест важного авантюриста’ (*Петербургская газета* 1907/02/14): ‘Вчера, 31-го января, в сыскную полицию доставлен из Варшавы задержанный полицией известный авантюрист Михаил Минков, болгарский подданный, разыскиваемый долгое время как следственной властью, так и департаментом полиции. Особенность арестованного авантюриста та, что он постоянно носил русскую офицерскую форму поручика гвардии.’

‘Московская хроника. По телефону’ (*Новое время* 1906/02/08): ‘Сегодня в окружном суде началось слушанием громкое дело Дудышкина, ловкого авантюриста, занимавшегося благодаря своим связям шантажом.’

‘Вести’ (*Русский листок* 1905/04/14): ‘Известный авантюрист корнет Савин, над которым тяготеет множество уголовных дел, привезен германскими жандармами из Бремена в Шнейдемюльскую тюрьму, откуда он будет выдан русским пограничным властям’

Хронику ‘обавантюривания’ публики, привыкания, одомашнивания и приручения принципиально антибытового элемента можно было бы продолжить. Инфильтрация вирусом авантюры прессы, литературы, исторических сочинений, документов, даже академических текстов повсеместна. Поэтому вполне закономерен взаимообмен авантюрными сюжетами, образцами поведения, фигурами между литературой и повседневностью 1880–1900-х годов. Поэтому столь прогнозируемо быстрое распространение эталонов рокамболизма отечественного изготовления (см.: Чехов 1974–1982, 1: 487–493):

‘Была полночь. Природа капризничала, как старая дева. Месяц зарылся в черные тучи и не глядел на землю. Осенний дождь с остервенением стучал в окна … Гнулись дубы и ломались сосны. Ветер стонал, как озлобленный, и рвал всё и вся …

Стонущие и воющие от ветра телеграфные проволоки несли из Таганрога в Скопин следующую телеграмму: ‘Скопин. Кавалеру ордена Льва и Солнца Рыкову. Всё погибло. Он донес. Я заключен в темницу. В таможне аресты. Ужасно! Напрасно Узембло не уступил ему этой женщины. Ответ не уплочен. М. Вальяно’.

Прочитав эту телеграмму, Рыков побледнел, но пошагав немного, он улыбнулся. Лицо его прояснилось. Он позвонил…’

Так начинается чеховский текст – вклад в историю русского рокамболизма.

Опус Чехова – это пародийный конспект, ‘формула’ авантюрного жанра. В нем ‘тиражированный’ оригинал расщепляется на множество русских Рокамболей, причем Рокамболей реальных. На шести страницах уместился спрессованная авантюрная

эпопея. Его метка, отличительная печать заключается в том, литературные клише наполнены реальными событиями и именами, отсылающими к газетной полемике и тем фактам, что на протяжении ряда лет горячо обсуждались в газетно-журнальном пространстве. Так, материалы о деле Скопинского банка публично обнародованы в газетах (первую телеграмму о крахе банка опубликовал *Русский курьер* 1882, № 272). Рыков, главный фигурант, еще на свободе, и события, о которых Чехов пишет в связи с ним, соответствуют начальной стадии дела (попытки уйти от разоблачений, подкуп, доносы и пр.). В газете *Русский курьер* сообщалось в 1882 г.: ‘Иван Гаврилович Рыков, директор Скопинского банка, коммерции советник, потомственный почетный гражданин и кавалер многих орденов – между прочим, даже персидского ордена “Льва и Солнца” …’

Одна из первых вариаций на тему русско-французских авантюрных связей в исполнении Чехова - суть свидетельство той укорененности авантюрной модели, которая взята на вооружение сочинителями и потенциальными героями. Причем нередко получалось так, что чем дальше, тем легче преодолевалась зыбкая граница между вымыслом и действительностью, несравненно более насыщенной богатыми сюжетами. Творческая победа нередко оставалась за тем авантюрным материалом, гораздо более парадоксальным, увлекательным и красочным по сравнению с той продукцией, что предлагала словесность.

Так или иначе можно говорить о возникновении сетей рокамболизма, охвативших многие читательские слои. Можно говорить даже о возникновении особой породы ‘практикующих авантюристов’ в литературе и за ее пределами. В 1880–1900-е – триумфальное время ‘Русских Рокамболей’, закрепленных в том числе и пером А. Н. Цехановича.[8] А в 1920–1930-е годы – полоса осмысления происходит фокусировка темы вокруг конкретных исторических лиц, сыгравших немалую роль в мутной полосе революций, столкновении старого и нового режима. Таким героем времени стал Иван Федорович Манасевич-Мануйлов (1869 или 1871–1918), сотрудник спецслужб, провокатор, политик, тайный агент, шпион, журналист и литератор. Человек, сочинявший фарсы и сам построивший свою судьбу из смеси фарса, трагедии, всех разновидностей авантюрно-плутовского романа.[9] Его биография стала богатым источником для создания нескольких замечательных романно-документальных версий, завершающих серию русского рокамболизма. Сравнение трактовок, предложенных разными авторами, обращающихся к этой богатой теме, – отдельная задача.

В заключение мы предлагаем подборку читательских интерпретаций рокамболизма, закрепленных в прозе 1890–1900-х годов. Центральное место в этой подборке занимают суждения Глеба Успенского.

Приложение

А. В. Амфитеатров. ‘Уголовная чернь’ (из сборника *Бабы и дамы*, 1892–1902, 79): ‘Вспомните-ка, что сказал о “Рокамболе” Глеб Успенский, как одобрил он именно его прямолинейность и ею объяснил успех романа во французском рабочем классе.

Он читает какого-нибудь “Рокамболя” и рад: написано ловко, занятно и – как раз по пониманию и вкусу … Когда Понсон дю Террайль писал “Рокамболя”, рабочие и работницы засыпали его письмами: неужели он будет так жесток, что не сделает счастливою раскаявшуюся грешницу Баккара и т. п.’

Н. Г. Гарин-Михайловский. *Студенты* (1895, 17). ‘Вот порядочные манеры, хорошие знакомства, уметь фехтоваться, верхом ездить, записаться членом яхт-клуба, — это я понимаю. Кстати, ты читал *Рокамболя*? – Никогда.

И Шацкий, улегшись на другой диван, взял *Рокамболя* и начал читать.

С этого момента я буду следить за ней a la Рокамболь… А знаешь, давай a la Рокамболь похитим ее…

Сам Рокамболь и тот опешил, как черт… стоит и ничего не понимает… Вы думаете, Рокамболь ограничился бы только этим? – Дело в том, что мы уже два дня путаемся с этим… князем… Читаем *Рокамболя*, шляемся к Бергу. – Влюбляемся в актрис и умираем на подъезде. Что бы вы сказали, если бы вам предложить почитать *Рокамболя*?

– Она здесь, – ответил *a la* Рокамболь Шацкий и принес из передней несколько объемистых книг. – Ну, черт с вами, – согласился окончательно Корнев, – *Рокамболя* так *Рокамболя*…’

В. Г. Короленко. ‘Письма 1895 г.’ (1895, 54): ‘Товарищ прокурора, руководивший делом, – это просто какой-то Рокамболь в судейском мундире.’

Г. И. Успенский. *Поездки к переселенцам* (1889, 59). ‘“Колыванские Рокамболи”, “Наша небезопасность”, “В осадном положении”, – такие, специально грабительству посвященные, статьи доказывают, кроме постоянных мелких известий, то, что грабительство широко и прочно разрабатывается в Сибири и в наши дни. В статье “Колыванские Рокамболи” сказано, что Живахов мещанин из ссыльных и звать его Семен Евстафьевич.’

А. И. Эртель. *Гарденины, их дворня, приверженцы и враги* (1889, 79): ‘Рокамболь и Дарвин, Майн Рид и Писарев, Поль Феваль какой-то и Бокль… чего хочешь, того просишь. Он был трезв и вот уже неделю с пожирающим любопытством следил за судьбою Рокамболя.’

М. Н. Альбов. *На точке* (1888, 69): ‘Только, уж извините, *Рокамболя* у меня с собой нет… Ну, я не знала, что вы такой злой! … Зачем же *Рокамболя*! У меня есть ваш Вальтер Скотт…’

Г. И. Успенский. *Новые времена* (1873, 54): ‘Этому помогло еще следующее обстоятельство: догадало меня попросить Тимофея сходить в книжную лавку, принести какую-нибудь книгу; он принес роман: *Похождения Рокамболя*…

Мое неестественное состояние оторванности от окружающей действительности, мое желание забыть место, где я был теперь, и все, что с этим местом связано, заставило меня именно заинтересоваться неестественностью романа и среди полного моего душевного одиночества отдать господину Рокамболю все мои симпатии… Кругом него всё чужие, — и вот почему Рокамболь, сто раз умирающий, сто раз воскресающий, может заставлять грустить и радоваться одинокое сердце…

Следуя этому плану, господа нелепые романисты могут быть уверены, что их Рокамболь может воскресать сто тысяч раз и всякий раз его примут с распростертыми объятиями… Среди полного моего одиночества Рокамболь окружил меня такою чепухой и в такое короткое время, что я, сам не замечая этого, рад был принять эту чепуху за действительность (так как настоящую-то действительность я старался забыть) – и зачитался… Когда под конец

третьего тома Рокамболю пришлось плохо (ему обожгли рожу порохом), я очень его жалел, и жалел потому, что боялся: ну-ко, он не переживет, и я останусь один?

… К великой моей радости, Тимофей, возвратясь из книжной лавки, подал мне продолжение, называвшееся *Воскресший Рокамболь*, с пометкою том 1-й.

Оказалось, что рожу Рокамболю вылечили как нельзя лучше (я почувствовал уважение к науке), и он снова пошел в ход, а я с легким сердцем поплелся за ним… На сцене явился русский казак, ростом в полторы сажени, с кулаками по полупуду, а то по целому пуду, и я видел, что теперь Рокамболю предстоит явная смерть… Действительно, казак бросил Рокамболя в воду… Я все ждал, что он как-нибудь выплывет, но автор заставил испытать мое чувство глубокой жалости, на целом десятке страниц поддерживая эту надежду, и под конец объявил, что – не выплыл.’

Примечания

1 Работа выполнена в рамках проекта ‘Социокультурная история литературы: метод и инструментарий’ лаборатории ‘Кросс-культурная история литературы’ Центра фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

2 Поэтика и генезис жанра авантюрного романа в научной литературе, российской и зарубежной, обсуждались не раз. Кроме того, существует обширная библиография, фиксирующая целый пласт работ, посвященных в том числе и осмыслению конструктивных функций авантюрного элемента в художественном мире Гоголя. Мы не считаем необходимым подробно останавливаться на этом вопросе.

3 Мандельштам (1997, 48) рассуждает о том, что роман исчерпал себя как способ описания судьбы. ‘Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе, – фабуле и всему, что ей сопутствует. Кроме того, интерес к психологической мотивировке, – куда так искусно спасался упадочный роман, уже предчувствуя свою гибель, – в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой’.

4 При всех нюансах словарные расшифровки термина ‘карамболь’ совпадают и предлагают примерно одинаковые толкования. См. Толковый словарь В. И. Даля; Толковый словарь Ожегова. (С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. 1949; 1992); *Большой толково-фразеологический словарь Михельсона*. 2004. ETS Publishing house.

5 Мы можем позволить себе лишь пунктирно наметить процесс ‘разламывания скорлупы’ корамбольно-*рокамбольного* симбиоза и появление на свет Рокамболя, авантюрного символа, нового супер-героя.

6 *Таинственное наследство* (*L’Héritage mystérieux*); *Клуб Червонных валетов* (*Le Club des Valets de cœur*); *Похождения Рокамболя* (*Les Exploits de Rocambole*) и продолжение *Мщение Баккара* (*La Revanche de Baccarat*); *Les Chevaliers du clair de lune* в четырёх частях: *Le Manuscrit du Domino u La Dernière Incarnation de Rocambole*; *Le Testament de Grain de Sel u Le Château de Belle-Ombre*; *Воскресший Рокамболь* (*La Résurrection de Rocambole*) в четырёх частях: *Тулонский острог* (*Le Bagne de Toulon*), *Les Orphelines*, *Madeleine*, *Искупление* (*Rédemption*) и *Месть Василисы* (*La Vengeance de Wasilika*); *Последнее слово о Рокамболе* (*Le Dernier Mot de Rocambole*) в пяти частях: *Опустошители* (*Les Ravageurs*),

Миллионы цыганки (*Les Millions de la bohémienne*), *Клуб весёлых кутил* (*Le Club des crevés*), *Прекрасная садовница* (*La Belle Jardinière*) и *Живой мертвец* (*Le Retour de Rocambole*); *La Vérité sur Rocambole* в четырёх частях: *La Vérité sur Rocambole*, *La Nourrisseuse d'enfants*, *L'Enfant perdu и Le Moulin sans eau*; *Лондонская нищета* (*Les Misères de Londres*) в восьми частях: *Ньюгетские подземелья* (*Newgate*), *Le Cimetière des suppliciés*, *Драма в Индии* (*Un drame dans le Southwark)*, *L'Enfer de mistress Burtin*, *Любовные похождения Лимузена* (*Les Amours du Limousin*), *La Captivité du maître*, *Дом Сумасшедших* (*Le Fou de Bedlam*) и *L'Homme en gris*; *Les Démolitions de Paris* и *Веревка повешенного* (*La Corde du pendu*).

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

8 В чеховском конспекте обсуждается и авантюрное дело М. Вальяно, таганрогского контрабандиста-миллионера. Оно зафиксировано в 1881 г. по сообщениям газет (*Московский листок* 1881, 24 декабря). Упоминается еще и 'дело Мельницкого', казначея Московского воспитательного дома. Федор Илиодорович Мельницкий потерял саквояж, в котором были уложены 300 000 казенных рублей, появились в газетах зимой 1881 г. (*Московский листок* 1881, № 83 и след.). Репортеры собирали драматические подробности о ходе следствия над Мельницким и подготовке процесса над ним (*Московский листок* 1882, №№ 14, 16 и т. д.), о ходе суда, на котором интересы Воспитательного дома защищал Ф. Н. Плевако (материалы о суде печатались во всех московских газетах начиная с 4 ноября 1882 г.). В *Осколках московской жизни* 1884 г. Чехов писал о повторном суде над Мельницким, во время которого дело его было пересмотрено по кассации. Эти детали приведены в примечаниях, подготовленных М. П. Громовым и сопровождающих публикацию 'Тайн'.

9 Главные герои романа 'Русский Рокамболь' в исполнении Цехановича – 'неразличимые, как двойники, братья – законный и побочный сыновья графа Радищева. В книге с большим мастерством описан полный мрачных тайн уголовный мир Петербурга, причудливо соединяющий судьбы обитателей столичного дна и наследников лучших аристократических фамилий'. Такие сведения предлагает рекламная аннотации репринта, выполненного в 2011 году.

10 О И. Ф. Манасевиче-Мануйлове опубликована статья А. И. Рейтблата в биобиблиографическом словаре *Русские писатели* (1994, 3: 504–505); исследователь также подготовил комментарий к очерку А. В. Амфитеатрова, посвященному этому авантюристу. Материал напечатан в воспоминаниях А. В. Амфитеатрова 2004.

Литература

Периодическая пресса 1880–1920-х годов:
Вести
Московский листок
Новости дня
Петербургский листок
Петербургская газета
Русский листок

Амфитеатров, А. В. 2004. *Жизнь человека, неудобного для себя и для многих. В двух томах*. Серия ‘Россия в мемуарах’. Москва: НЛО.

Белый, А. 1989. *На рубеже двух столетий*. М. Художественная литература. Серия литературных мемуаров.

Бецкий, К.; Павлов, П. 1925. *Русский Рокамболь (Приключения И. Ф. Манасевича-Мануйлова*). Л. ‘Былое’.

Горнфельд, А. Г. Психологический Рокамболь. 1923. *РГАЛИ. Ф. ф. 155 оп. 1 ед. хр. 623.*

Кремлев-Свен, Илья Львович. 1965. Рокамболь наших дней. *Воспоминания. РГАЛИ. Ф. 1250. Оп. 2. Ед. хр. 24.*

Мандельштам, О. Э. 1997. Конец романа. *Слово и культура*. Мос.: Советский писатель.

Пенская, Е. Н. 2010. Авантюрист как универсальный герой в исторической беллетристике и прессе 1870–1880-х годов. *Универсалии русской литературы*. Воронеж. Воронежский университет.

———. 2011. Русский исторический роман XIX века. *Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом: Коллект. моногр*. Москва: ИД НИУ ВШЭ.

Русские судебные ораторы в известных уголовных процессах XIX века. 1997. Сост. И. Потапчук. Тула.

Секретные сотрудники и провокаторы: 1927.Сб. Под ред. и с предисл. П. Е. Щеголева. М.–Л.: Гос. изд-во.

Сиповский, В. В. 1909–1910. *Очерки из истории русского романа 18 века. Т. 1. Вып. 1-2.* СПб.

Строев, А. Ф. 1998. Те, кто поправляет фортуну. Авантюристы Просвещения. М.: Новое литературное обозрение.

Тиандер, К. Ф. 2012. *Синкретизм и дифференциация поэтических видов: Морфология романа*. Москва: Книжный дом ‘Либроком’

Чехов, А. П. 1974–1982. *Полное собрание сочинений и писем*: В 30 т. Сочинения: В 18 т. АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. Наука. Т. 1. Рассказы. Повести. Юморески. 1880–1882.

Щеголев, П. Е. 1930. *Охранники и авантюристы*. М. Изд-во политкаторжан.

‘Деревянный, с большим носом…’
(Еще к вопросу о тайном коде сказки А. Н. Толстого ‘Золотой ключик, или Приключения Буратино’)

ВАЛЕРИЙ ШУБИНСКИЙ

Valery Shubinsky
Валерий Шубинский
Союз Писателей Санкт-Петербурга
shubatv@mail.ru

Abstract

‘**A wooden one, with the big nose…’ Further comments on the question of a secret code in A. N. Tolstoy’s fairytale ‘The golden key or The adventures of Buratino’.** The first attempts to interpret ‘Zolotoi kluchik’ (‘The golden key’), Aleksei Tolstoy’s popular fairytale and semi-burlesque remake of Carlo Collody’s *Pinocchio*, date back to 1935. These attempts highlighted both the portrayal of well-known figures and the cultural oeuvre of Russian modernism before the First World War, as encoded in ‘The golden key’. This article proposes several new ideas and puts forward more focused observations on possible parallels between Buratino, a wooden boy-toy from Tolstoy’s tale, and the poet Nikolai Gumilev. These similarities were established following a comparative analysis and through references to latent quotations from Gumilov’s writing, found in the text of Tolstoy’s fairytale as well as more direct references to Gumiliov in Tolstoy’s memoirs.

Первой попытке разгадать ‘второй план’ знаменитой сказки и связать его с реалиями литературно-художественной жизни Серебряного века уже почти 30 лет. Речь идет о знаменитой книге Мирона Петровского *Книги нашего детства* (1986;

ISSN 1025–3386
© Unisa Press
Slavic Almanac, Vol. 19 No. 2 2013
pp. 000–000

2-е изд. 2006), одна из глав которой называется ‘Что открывает золотой ключик’. Петровский подробно проанализировал историю создания повести-сказки Толстого, отличия ее сюжета и стилистики от прообраза – Приключений Пиноккио Карло Коллоди, сопоставил ее с другими произведениями писателя и с обстоятельствами его литературной молодости и пришел к достаточно неожиданным, но во многом убедительным выводам. ‘В подтексте’ детской сказки оказывались, в частности, образы Блока (поэт Пьеро) и Мейерхольда (деспотичный владелец кукольного театра Карабас-Барабас).

Но это не значит, что М. Петровскому удалось исчерпать тему. Нам кажется, что его рассуждения могут быть дополнены. Отправной точкой для наших размышлений служит описание ‘волшебного театра’, обретенного Буратино и его друзьями – точнее, представлений в этом театре:

> На сцене был сад. На маленьких деревьях с золотыми и серебряными листьями пели заводные скворцы величиной с ноготь. На одном дереве висели яблоки, каждое из них не больше гречишного зерна. Под деревьями прохаживались павлины и, приподнимаясь на цыпочках, клевали яблоки. На лужайке прыгали и бодались два козленка, а в воздухе летали бабочки, едва заметные глазу.
>
> Так прошла минута. Скворцы замолкли, павлины и козлята попятились за боковые кулисы. Деревья провалились в потайные люки под пол сцены.
>
> На задней декорации начали расходиться тюлевые облака. Показалось красное солнце над песчаной пустыней. Справа и слева, из боковых кулис, выкинулись ветки лиан, похожие на змей, – на одной действительно висела змея-удав. На другой раскачивалось, схватившись хвостами, семейство обезьян.
>
> Это была Африка.
>
> По песку пустыни под красным солнцем проходили звери.
>
> В три скачка промчался гривастый лев, – хотя был он не больше котенка, но страшен.
>
> Переваливаясь, проковылял на задних лапах плюшевый медведь с зонтиком.
>
> Прополз отвратительный крокодил, – его маленькие дрянные глазки притворялись добренькими. Но все же Артемон не поверил и зарычал на него.
>
> Проскакал носорог, – для безопасности на его острый рог был надет резиновый мячик.
>
> Пробежал жираф, похожий на полосатого, рогатого верблюда, изо всей силы вытянувшего шею.
>
> Потом шел слон, друг детей, – умный, добродушный, – помахивал хоботом, в котором держал соевую конфету.

> Последней протрусила бочком страшно грязная дикая собака-шакал. Артемон с лаем кинулся на нее, – папе Карло с трудом удалось оттащить его за хвост от сцены.
>
> Звери прошли. Солнце вдруг погасло. В темноте какие-то вещи опустились сверху, какие-то вещи надвинулись с боков. Раздался звук, будто провели смычком по струнам.
>
> Вспыхнули матовые уличные фонарики. На сцене была городская площадь. Двери в домах раскрылись, выбежали маленькие человечки, полезли в игрушечный трамвай. Кондуктор зазвонил, вагоновожатый завертел ручку, мальчишка живо прицепился к колбасе, милиционер засвистел, – трамвай укатился в боковую улицу между высокими домами.
>
> Проехал велосипедист на колесах – не больше блюдечка для варенья. Пробежал газетчик, – вчетверо сложенные листки отрывного календаря – вот какой величины были у него газеты.
>
> Мороженщик прокатил через площадку тележку с мороженым. На балкончики домов выбежали девочки и замахали ему, а мороженщик развел руками и сказал:
>
> – Все съели, приходите в другой раз.
>
> Тут занавес упал, и на нем опять заблестел золотой зигзаг молнии.
>
> (Толстой 2010, 120–122)

Итак, в театре показывают три сюжета: Сад, Африка и Город. Каким образом можно этот ряд интерпретировать?

Сад очевидно ассоциируется с райским садом (‘на одном дереве висели яблоки…’) – с изначальным безгрешным состоянием мира. Африка – мир природы. Город – символ человеческой цивилизации. При этом примечательно, что действие *Золотого ключика* происходит в той же реальности, что и действие написанного полувеком раньше *Пиноккио* – в условном XIX веке (или даже раньше). В сказке не фигурирует ни одно техническое устройство новее и сложнее шарманки. Между тем город, который видят Буратино и его друзья в своем театре – город XX века, с трамваем и велосипедистом. Более того – с *милиционером*, то есть это советский город. (В первой экранизации *Золотого ключика* волшебная дверца вела непосредственно в СССР. В фильме 1979 года фактически использован тот же мотив, но в деидеологизированной форме: пройдя через тайный ход, герои попадают в ‘зрительный зал’, то есть выходят из своего мира в мир предполагаемых зрителей. В книге мир другого места и времени – ‘наш мир’ – только наблюдается ими, демонстрируется волшебным театром, волшебной *вещью*).

Однако три картины, демонстрируемых волшебным кукольным театром, можно прочесть и иначе.

В самом деле, почему Буратино и его друзья видят именно Африку, о которой прежде никакой речи не было?

В отечественной детской литературе ‘Африка’ как экзотическая и сказочная страна чуть ли не впервые возникает в ‘Крокодиле’(1917) и ‘Бармалее’(1925) Чуковского. Между тем никто иной, как М. С. Петровский в статье ‘В Африку бегом…’ (2011) убедительно показал связь этих произведений с африканскими стихами Николая Гумилева, прежде всего с его поэмой ‘Мик’.

Едва ли нужно дополнительно доказывать, что африканская тема была для русского читателя первой половины XX века маркирована именем Гумилева.

Таким же маркированным был образ ‘трамвая’, ассоциировавшийся с центральным стихотворением последней книги Гумилева – ‘Заблудившийся трамвай’ (1919).

Итак, во втором и третьем сюжете мы видим гумилевские образы. Теперь присмотримся к первому. Оказывается, и павлин присутствует в поэзии Гумилева – в раннем стихотворении ‘Рассвет’, в 1918 включенном в состав переизданных *Романтических цветов*:

> Змей взглянул, и огненные звенья
> Потянулись, медленно бледнея,
> Но горели яркие каменья
> На груди властительного Змея.
>
> Как он дивно светел, дивно страшен!
> Но Павлин и строг и непонятен,
> Золотистый хвост его украшен
> Тысячею многоцветных пятен.
>
> Молчаливо ждали у преддверья,
> Только ангел шевельнул крылами,
> И посыпались из рая перья
> Лёгкими, сквозными облаками… (Гумилев 1988, 83)

Этот Павлин – именно обитатель райского сада, противостоящий Змею.

Итак, перед нами – картина эволюции поэта Гумилева: от подражательного символизма первых книг через экзотику африканских путешествий к зрелой поэтике ‘Огненного столпа’. Насколько произвольна такая трактовка?

Обратимся теперь к воспоминаниям А. Н. Толстого (1990, 38) о Гумилеве.

> Длинный, деревянный, с большим носом, с надвинутым на глаза котелком … В нем было что-то павлинье: напыщенность, важность, неповоротливость. Только рот был совсем мальчишеский, с нежной и ласковой улыбкой.

‘Деревянный, с большим носом’! Случайность ли это? И случайно ли, что именно в *молодом* Гумилеве (знакомство с поэтом Толстой относит к 1908 году – примерно

в это время или чуть раньше написано стихотворение ‘Рассвет’) видится будущему автору *Золотого ключика* что-то павлинье?[2]

Следующий мотив, требующий нашего внимания – сам по себе золотой ключик и открываемая им дверь. Вот как комментирует этот сюжет Петровский (2006, 292):

> Нарисованный очаг есть у Коллоди – там он нарисован на стене (фреска) и за ним решительно ничего не скрывается. В берлинских *Приключениях Пиноккио* [перевод-переделка Н. И. Петровской и А. Н. Толстого, вышедший в Берлине в 1924] не упомянуто, на чем нарисован очаг: Толстой еще и сам не догадывался, что́ – на холсте, за которым скрыта дверца в стене, ведущая к счастью. Этот холст и эта дверца – не в укор ли тому распахнутому и открывающему даль окну (в ‘Балаганчике’), куда выскакивает Арлекин:
>
> ‘Даль, видимая в окно, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту’, – гласит ремарка. В этом разрыве у Блока появляется видение смерти. Полемическое противостояние образов и ситуаций Алексея Толстого блоковским здесь достаточно очевидно и не требует никаких разъяснений.

Не оспаривая этой трактовки, обратим внимание на один из мотивов биографии Гумилева – на ‘золотую дверь’, которую он искал в своих путешествиях по Африке. Об этой таинственной двери упоминает Ахматова (2001, 143) в разговорах с Лукницким в 1924 году и в записках ‘О Гумилеве’ (1965):

> Сколько раз он говорил мне о той ‘золотой двери’, которая должна открыться перед ним где-то в недрах его блужданий, а когда вернулся в 1913 [году], признался, что ‘золотой двери’ нет.

Мотив тайной двери в рай есть и в стихах Гумилева – например, в ‘Воротах рая’ из *Жемчугов* (Гумилев, 1988, 141):

> Не семью печатями алмазными
> В Божий рай замкнулся вечный вход,
> Он не манит блеском и соблазнами,
> И его не ведает народ.
>
> Это дверь в стене, давно заброшенной,
> Камни, мох, и больше ничего,
> Возле – нищий, словно гость непрошенный,
> И ключи у пояса его…

Подробнее этот мотив у Гумилева и его связь с мистическими исканиями символистов освещены в статье Н. А. Богомолова ‘Оккультные мотивы в творчестве Гумилева’ (1991) и в его книге ‘Русская литература начала XX века и оккультизм’ (1999). А. Н. Толстой, сам символистскому мистицизму глубоко чуждый и (как убедительно показывает Петровский) пародирующий его в *Золотом ключике*, общался с Гумилевым именно в период его завороженности образом ‘золотой двери’ – в 1908–

1911 годы. В то время Толстой (после возвращения из Парижа) был постоянным гостем у Гумилева в Царском Селе. Их общей (вместе с Петром Потемкиным) затеей был недолго существовавший журнал *Остров* (1909). ‘Гумми-кот’ и ‘граф Дебелый – новоявленная знаменитость, подобранная в Париже на ‘внешних бульварах’’ (а также ‘Петр Портянкин’, ‘Сергей Ерундецкий’, ‘Михаил Жасмин’ и другие) высмеивались в пасквиле ‘Остов, или Академия на Глазовской улице’, напечатанном 2 октября 1909 года в газете *Царскосельское дело* (На Глазовской ул, д. 15–18, по месту жительства Толстого, официально находилась редакция *Острова*). Летом 1909 оба они гостили в Коктебеле у Волошина. Более чем вероятно, что мотив таинственной ‘золотой двери’ как-то всплывал в беседах, участниками которых были Гумилев и Толстой.

Наконец, сам образ Буратино, неутомимого искателя приключений, постоянно попадающего в опасные ситуации и благодаря своей смелости, находчивости и удачливости выходящего из них живым, вполне корреспондирует с тем образом Гумилева – путешественника, солдата, заговорщика – который существовал в сознании современников и поддерживался им самим. Это образ был близок А. Н. Толстому–прозаику. Опять слово Петровскому (2006, 292):

> …Слово авантюрист стало бы самым точным обозначением для любимого героя Толстого. Герой, выпавший из рутинного быта, идущий от одного похождения к другому, не уклоняющийся от приключений, встревающий в приключения, втягиваемый в них личными склонностями или ходом событий, – вот определенный самым широким образом любимец нашего писателя.

И наконец – если Петровский связывает со стихотворением Гумилева ‘Маркиз Карабас’(1910) грозный крик Бармалея (‘Карабас! Карабас! Пообедаю сейчас!’), то еще больше оснований связать с ним имя авторитарного хозяина кукольного театра у Толстого – тем более что именно Толстой, а не Чуковский, общался с Гумилевым в период создания этого стихотворения.

Думается, у нас достаточно доводов, чтобы сопоставить (если не отождествить друг с другом) Буратино – носатую деревянную куклу-авантюриста и ‘деревянного с большим носом’ поэта-авантюриста Гумилева. Понятно, что этот образ противостоит Пьеро, поэту-созерцателю и воздыхателю. Гумилев (1988, 257, кстати, и сам подчеркивает это противостояние:

> Я люблю – как араб в пустыне
> Припадает к воде и пьет,
> А не рыцарем на картине,
> Что на звезды смотрит и ждет.

Толстой, кстати, без сомнения должен был знать и о том (идейном и практико-организационном) противостоянии, в которое оказались втянуты Блок и Гумилев незадолго до смерти, в конце 1920-начале 1921 года.

Теперь обратим внимание на еще одну важную деталь, не привлекшую внимание М. Петровского. Отец (создатель) Пиноккио – столяр, что открывает поле для квазиевангельских интерпретаций. Отец Буратино – шарманщик. Если мы отождествляем Буратино с Гумилевым, претендентами на роль шарманщика оказываются его литературные ‘отцы’. Брюсов (1990, 320) в рецензии на ‘Жемчуга’ называет автора этой книги ‘учеником Анненского, Вячеслава Иванова и того поэта, которому посвящены ‘Жемчуга’. Напомним, что “Жемчуга’ посвящены самому Брюсову.

Из этих трех старших поэтов традиционный мотив шарманки (восходящий к немецким романтикам – Гофману, Вильгельму Мюллеру, Гейне) представлен у Анненского (1981, 53) ‘Старая шарманка’ – один из его шедевров:

…И никак, цепляясь, не поймёт
Этот вал, что ни к чему работа,
Что обида старости растёт
На шипах от муки поворота.
Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, он перестал
Оттого, что петь нельзя, не мучась?..

Конечно, отождествление автора этих строк, почтенного царскосельского педагога и трагического поэта-символиста с ‘шарманщиком папой Карло’ кажется кощунственным – но оно не вовсе лишено смысла. Царскосел Толстой должен был хорошо помнить смерть Анненского и ‘открытие’ его поэзии (к которому самое непосредственное отношение имел Гумилев – Анненский, между прочим, был в числе авторов *Острова*). Если Алексей Николаевич слышал ‘Старую шарманку’ в чтении Николая Степановича, ход его ассоциаций более или менее понятен.

Впрочем, образ шарманщика может относиться и к другим учителям Гумилева. ‘Шарманщик’ применительно к поэту – это может иметь и уничижительный, памфлетный смысл, означать механистичность творчества, однообразие тона. Применительно к Брюсову эти упреки не лишены оснований. Вообще, учитывая, что над переделкой сказки Коллоди Толстой работал в 1922–1923 вместе с Ниной Петровской, роман с которой был одним из главных событий в жизни Брюсова в 1900-е годы, списывать ‘брюсовский след’ не стоит. Уход ‘Буратино’ от ‘папы Карло’ может означать его разрыв с символизмом. Но ‘страна дураков’, куда устремляется носатый деревянный человечек – обман. Дверь в волшебный мир – там, откуда он ушел: в каморке папы Карло. Будущий автор ‘Огненного столпа’ обречен на примирение с символизмом…

Впрочем, тут мы, возможно, уже приближаемся к границе, за которой начинаются произвольные и недоказуемые интерпретации. Мы предпочитаем не переходить ее.

Примечания

1 Удивительно, что Петровский проходит мимо прямой пародии на это стихотворение, содержащейся в ‘Человеке рассеянном’ Маршака:

Многоуважаемый
Вагоноуважатый!
Вагоноуважаемый
Многоуважатый!
Во что бы то ни стало
Мне надо выходить.
Нельзя ли у трамвала
Вокзай остановить? (Маршак 2008, 15)

Ср.:

… ‘Видишь вокзал, на котором можно
В Индию духа купить билет?’.
[…] А в переулке забор дощатый
Дом в три окна и серый газон.
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон! (Гумилев 1988, 331)

2 : ‘Деревянное тело Буратино означает лишь счастливое мальчишеское пренебрежение как к собственному телу, так и к собственной душе: кукла или человек, дерево или плоть из мяса и костей – все равно’ (Свердлов 2004, 60–61).

3 См. также статью Олега Юрьева (*Новый Мир*, 2013 (9), ‘Буратино русской поэзии. Сергей Нельдихен в Стране Дураков’, посвященную одному из поэтов, входивших в 1920-1921 годы в окружение Гумилева. Но тут речь идет немного о другом: ‘Буратино’ у Юрьева – метафора, характеризующая *реальную* личность (житейскую и литературную) ‘апостола глупости’, как называли Нельдихена, мы же всего лишь пытаемся реконструировать возможный уровень смысла, возможно, предусмотренный писателем Толстым.

Литература

Анненский, И. А. 1981. *Стихотворения и переводы.* Москва: Современник.

Ахматова, А. А. 2001. Николай Гумилев – самый непрочитанный поэт XX века. В: Ахматова, А. А. *Собрание сочинений в 6 тт.* т. 5. Москва: ‘Эллис Лак’, стр. 85–146.

Богомолов, Н. А. 1999. Гумилев и оккультизм. В: Богомолов, Н. А. *Русская литература начала XX века и оккультизм.* Москва: Новое литературное обозрение, стр. 113–145.

Брюсов, В. Я. 1990. Н. Гумилев ‘Жемчуга’ [рец.]. В: Брюсов, Я. *Среди стихов. 1894–1924*. Москва: Советский писатель, стр. 318–324.

Гумилев, Н. С. 1988. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Советский писатель, Библиотека поэта.

Маршак, С. Я. 2008. *Вот какой рассеянный.* Москва: ОНИКС.

Петровский, М. С. 2006. *Книги нашего детства*. Спб. Издательство Ивана Лимбаха.

Петровский М.С. 2011, ‘В Африку бегом…’ *Новый мир,* № 1 СС. 145–171.

Свердлов, М. 2004. *По ту сторону добра и зла. Алексей Толстой от Буратино до Петра.* Москва: Глобулус-ЭНАС.

Толстой, А. Н. 2010. *Золотой Ключик, или Приключения Буратино.* Москва: Русич.
Толстой, А. Н. 1990. Н. Гумилев. В: *Николай Гумилев в воспоминаниях современников.* Москва: Вся Москва, стр. 38–44
Шубинский, В. И. 2004. *Николай Гумилев. Жизнь поэта*. Спб. Вита Нова.
Юрьев, Олег. 2013. Буратино русской поэзии. Сергей Нельдихен в Стране Дураков. *Новый Мир* 9: СС.168-178

‘Херсонский’ сюжет в *Мертвых душах* Гоголя

ВЛАДИСЛАВ КРИВОНОС

Владислав Кривонос
Поволжская государственная социально-гуманитарная
академия, Самара, Россия
vkrivonos@gmail.com

Abstract

The Kherson plot in Gogol’s *Dead Souls*. The article discusses the symbolic meaning and function of the plot of relocating dead souls to the province of Kherson. The author argues that Gogol makes a travesty of the ideas of the ‘Greek project’ espoused by Catherine II, and associated with the acquisition of Crimea. Parodying the image of Crimea as ‘heaven on earth’, Kherson province plays the role of the ‘other’ space in the symbolic structure of *Dead Souls*.

Излагая Собакевичу цель своего визита, Чичиков ‘выразился очень осторожно: никак не назвал душ умершими, а только несуществующими’; в ответ на прямой вопрос Собакевича он ‘опять смягчил выражение, прибавивши: “несуществующих”’ (Гоголь 1951, 101). Герой будто лишь подменяет одно слово другим, но эта подмена весьма показательна и для его речевого поведения, и для сюжета поэмы, который ‘построен, в сущности, на идее Чичикова подменить живые крепостные души “несуществующими”’ (Гольденберг 2007, 89).

Ход сюжетных событий заставляет всех тех, с кем Чичиков свел знакомство, задуматься, каков же статус и род занятий приехавшего в город N. ‘нового лица’ (Гоголь 1951, 18) – и есть ли у него ‘лицо’. А. Белый (1996, 95) определил его явление в первой главе так: ‘эпиталама безличию’. Но похвала безличию – только ли в первой главе слышится эта ироническая авторская песнь? Чиновники города N.,

ISSN 1025–3386
© Unisa Press
Slavic Almanac, Vol. 19 No. 2 2013
pp. 000–000

уже после того, как герой накупил себе душ, ‘припомнили, что они еще не знают, кто таков на самом деле есть Чичиков, что он сам весьма неясно отзывался насчет собственного лица’ (Гоголь 1951, 195). Безличие (отсутствие ‘собственного лица’) и позволяет приписать ему самые разные черты и принять его то за миллионщика, а то и за делателя фальшивых ассигнаций, а также за сбежавшего разбойника или за капитана Копейкина, предводителя шайки разбойников, наконец, даже за переодетого Наполеона.

С. Г. Бочаров писал о гоголевском мире как мире двойников по ‘сходству признаков разной степени важности’ (Бочаров 1985, 149), причем признаков весьма неустойчивых, что порождает разного рода смысловые недоразумения и приводит к сюжетно-нарративной путанице. В случае с Чичиковым дело осложняется тем, что его персональными признаками служат неопределенность и неясность; все попытки персонажей окружить его двойниками терпят неудачу, поскольку сходство с ними всякий раз оказывается ложным и мнимым, возрастает лишь степень абсурдности предположений и версий, ‘что такое Чичиков’ (Гоголь 1951, 196). Обозначенные признаки сопутствуют Чичикову с самого его появления на свет, особым образом (биографически и сюжетно-генетически) соединяя героя, сознательно темнившего ‘насчет собственного лица’, с пришедшей ему в голову идеей обогащения:

> Темно и скромно происхождение нашего героя. Родители были дворяне, но столбовые или личные – Бог ведает. Лицом он на них не походил: по крайней мере, родственница, бывшая при его рождении, низенькая, коротенькая женщина, которых обыкновенно называют пиголицами, взявши в руки ребенка, вскрикнула: ‘Совсем вышел не такой, как я думала! Ему бы следовало пойти в бабку с матерней стороны, что было бы и лучше, а он родился, просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца’. (Гоголь 1951, 224).

Осенившая Чичикова ‘мысль’ ретроспективно вплетается в темную историю его происхождения, темную прежде всего потому, что похож он почему-то оказался не на своих родителей, а на ‘проезжего молодца’; мифологический сюжет подмены ребенка, подсвечивающий реплику родственницы, мутирует в ‘странный сюжет’ (Гоголь 1951, 240) подмены живых мертвыми. Манилова Чичиков благодарит за услугу, оказанную ему, ‘человеку без племени и роду’ (Гоголь 1951, 36); такова его самоидентификация, подчеркивающая одиночество героя, бессемейного и безродного. В мире Гоголя ‘отщепенец от рода’ (Белый 1996, 57), вроде колдуна из *Страшной мести*, наделен свойствами оборотня; то, что Чичиков похож на неведомо кого, а не на ближайших родичей, хоть и не делает его отщепенцем, отторгнутым ими, и тем более мифологическим оборотнем, но предуказывает способность казаться и выглядеть именно таким, ‘каким он показался всему городу, Манилову и другим людям’ (Гоголь 1951, 243).

Безличие героя, не просто ‘человека без племени и роду’, но и без сущности, связывает его особым образом со сферой несуществующего; можно было бы сказать, учитывая характер его деятельности, что он и сам, подчинившись злу, ‘существует

в несуществующем’ (Лосский 1991, 305), если бы деятельность эта не порождала вопросы, чем собственно отличается существующее от несуществующего и где пролегает граница между ними, если дело идет не о состоянии как таковом, а о его наименовании.

Манилову Чичиков, говоря о своем желании ‘приобресть мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии, как живые’, предлагает уступить ему ‘не живых в действительности, но живых относительно законной формы’ (Гоголь 1951, 34). Коробочку он убеждает, ‘что перевод или покупка будет значиться только на бумаге и души будут прописаны как бы живые’ (Гоголь 1951, 51). А Плюшкину объясняет, что ‘мы совершим на них купчую крепость, как бы они были живые и как бы вы их мне продали’ (Гоголь 1951, 123). Чичиков напирает на объективно сложившуюся ситуацию, когда мертвые все еще числятся ‘на бумаге’ живыми и потому могут быть если не буквально отождествлены с живыми, то уподоблены им, что и подчеркивает частица ‘как бы’. Уподобительная частица эта, фиксируя хоть и относительное, но значимое для сделки сходство между не живыми и живыми, мотивирует видимую законность приобретения. Поскольку умерших позволено в соответствии с ‘законной формой’ назвать живыми, то смерть как событие лишается смысла: если купчая совершена, то смерти как бы не было – и выходит, что ее не было ‘в действительности’.

Та же логика называния, уравнивающая существующее (действительно существующее) и несуществующее (но как бы существующее), лежит и в основе самого плана приобретения мертвых, задуманного Чичиковым:

> Правда, без земли нельзя ни купить, ни заложить. Да ведь я куплю на вывод, на вывод; теперь земли в Таврической и Херсонской губерниях отдаются даром, только заселяй. Туда я их всех и переселю! в Херсонскую их! пусть их там живут! А переселение можно сделать законным образом, как следует по судам. […] Деревню можно назвать Чичикова слободка, или по имени, данному при крещении: сельцо Павловское. (Гоголь 1951, 240)

Чичиков собирается ‘законным образом’ переселить купленных им как бы живых крестьян в Херсонскую губернию, где он обзаведется не самой землей, а только названием будто принадлежащей ему деревни. Ведь ‘относительно законной формы’ существует то, что имеет название; если назвать деревню ‘Чичикова слободка’, то Чичикова можно будет считать ее владельцем. Он дает несуществующей деревне название, а название удостоверяет факт ее принадлежности Чичикову. Такого рода ‘фокусы фабулы’ отражают и выражают ‘двусмыслицу’ заглавия поэмы, ‘вполне неопределенного’ (Белый 1996, 118).

Чичиков стремится превратить неопределенное в определенное, несуществующее – в существующее. Законы, перед которыми он ‘привык ни в чем не отступать’ (Гоголь 1951, 35), видятся ему относительными, а реальность, подчиняющаяся таким законам, кажется релятивной; поэтому задуманное им приобретение предполагает не ‘отсутствие пустот’ (Пумпянский 2000, 587) в законах, а их наличие, причем

пустот не только в законах, но и в самой реальности. Используя пустоты в законах, можно заселять пустоты в реальности теми, кто ‘в действительности’ не существует; такова продуцируемая планом Чичикова грандиозная картина доминирующей и всеохватной пустоты. В этой картине мира определенное тождественно фиктивному, а существующее – мнимому.

Погружаясь ‘в бездну относительной действительности’, в пустоту, ‘не наполнимую ничем’ (Пумпянский 2000, 587), Чичиков всякий раз создает нечто адекватное этой бездне и этой пустоте: версию автобиографии, изложенную ‘какими-то общими местами’, из которой нельзя понять, кто он и чем занимается, разве что ‘испытал много на веку своем’ (Гоголь 1951, 13); нужные ему для сделки бумаги, основанные на подмене, и др. Так, накупив крестьян, он решился ‘сочинить крепости, написать и переписать’, для чего требовалось знание ‘форменного порядка’ (Гоголь 1951; 135), ему хорошо известного. Сочинение крепостей носит рутинный характер и сводится к их составлению и письменному оформлению, а не к выдумыванию чего-то, что не соответствовало бы их содержанию; другой вопрос, что содержание крепостей, составляемых Чичиковым, является фиктивным, не соответствующим действительности.

Ноздрев, уличенный Чичиковым в нечестной игре в шашки, называет его ‘сочинителем’ (‘Да ты, брат, как я вижу, сочинитель!’), то есть лгуном, хотя Чичиков ‘все ходы считал’ и потому возвращает Ноздреву обвинение во вранье: ‘Нет, брат, это, кажется, ты сочинитель, да только неудачно’ (Гоголь 1951, 85). Чичиков, как представляет это он себе, вообще не имеет привычки врать; объявив Ноздреву, ‘что мертвые души нужны ему для приобретения весу в обществе’, он ‘сам заметил, что придумал не очень ловко’, но именно ‘придумал’, а ‘не солгал’ (Гоголь 1951, 78).

Замещая реальность вымыслом, Чичиков действительно демонстрирует способность сочинять, только сочиняет он, в отличие от Ноздрева, не небылицы, построенные на бессмыслице, а хоть и придуманные, но до невероятности правдоподобные истории, вроде биографий купленных им мужиков: ‘Смотря долго на имена их, он умилился духом и, вздохнувши, произнес: ‘Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, сердечные мои, поделывали на веку своем? как перебивались?’’ (Гоголь 1951, 136). Чичиков пусть и ругает себя ‘дураком’ за то, что ‘загородил околесину’, а не ‘дело делал’ (Гоголь 1951, 139), но не в состоянии уклониться от порывов вдохновения, связанных с сочинительством, ни теперь, ни тогда, когда его ‘осенила вдохновеннейшая мысль’ накупить ‘всех этих, которые вымерли’ (Гоголь 1951, 239-240).

Придумывая биографии мужиков, Чичиков хоть и не обливался слезами над вымыслом, но все же ‘умилился духом’; после совершения купчей он вдруг ‘стал читать Собакевичу послание в стихах Вертера к Шарлотте’ (Гоголь 1951, 152), обнаружив если не склонность, то все же некоторую причастность к поэтическому творчеству. А на балу у губернатора странным своим поведением, которое «он сам не мог себе объяснить», дал повод автору заметить: ‘Видно, так уж бывает на свете,

видно, и Чичиковы, на несколько минут в жизни, обращаются в поэтов; но слово поэт будет уже слишком’ (Гоголь 1951, 169). Чичиков обращается не в поэта, а в подобие поэта; он не поэт ‘в действительности’, но как бы поэт, способный превратить окружающую его действительность в текст собственного сочинения, то есть в некую ‘новую действительность’ (Лотман 1996: 26). В этой новой действительности, именуемой им, как и реальная географическая территория, Херсонской губернией, находится место и для Чичиковой слободки, и для переселяемых мужиков.

По своему устройству ‘чичиковская’ действительность представляет собою подобие заколдованного места; стоит ему мысленно ступить на это место, как ‘несуществующие’ крестьяне облекаются в плоть и кровь, а сам он оборачивается помещиком, будто владеющим живыми душами. Сочинительство героя порождает представление о реальности как о многослойном пространстве, принимающем форму палимпсеста; выдуманное пространство словно накладывается поверх пространства географического, а географическое пространство проступает в пространстве выдуманном, вступая с ним в алогичное соединение. Свободно перемещаясь в своем воображении между обозначенными пространствами, Чичиков представляет себя то почти настоящим помещиком, то как бы помещиком, обладателем то почти настоящих, то не совсем настоящих душ, но граница между разными пространствами остается для него не относительной, но безусловной, что демонстрирует сцена торга с Собакевичем:

> ‘Но позвольте’, сказал наконец Чичиков, изумленный таким обильным наводнением речей, которым, казалось, и конца не было: ‘зачем вы исчисляете все их качества, ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это всё народ мертвый. Мертвым телом хоть забор подпирай, говорит пословица’.
>
> ‘Да, конечно, мертвые’, сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, что они в самом деле были уже мертвые, а потом прибавил: ‘впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди’.
>
> ‘Да всё же они существуют, а это ведь мечта’.
>
> ‘Ну нет, не мечта! Я вам доложу, каков был Михеев, так вы таких людей не сыщете: машинища такая, что в эту комнату не войдет: нет, это не мечта!’. (Гоголь 1951, 103)

Спор торгующихся носит как будто чисто схоластический характер и выглядит спором о словах, но словах для поэмы ключевых. Для Собакевича умершие, коли они превосходят уже по одним физическим качествам тех, кто числятся живущими, отнюдь ‘не мечта’. Если Михеев ‘был’ таким, каких теперь не сыскать, то замены ему по-прежнему ‘нет’: он ‘был’ таким – таким он и является. Для Чичикова же мертвые принадлежат небытию – и только небытию; они могут быть как бы живыми, живыми ‘на бумаге’, но в реальности граница между ‘несуществующими’ и существующими, зыбкая для Собакевича, остается для него непроницаемой. Потому ему и кажется, что между ним и Собакевичем, разыгрывающим вполне понятную в ситуации торга роль,

но слишком в нее вжившимся, происходит ‘какое-то театральное представление, или комедия’ (Гоголь 1951, 103).

Автор, характеризуя Чичикова, полагает, что справедливее всего назвать его ‘хозяин, приобретатель’ (Гоголь 1951, 241). Между тем ‘странный сюжет’, который ‘составился’ в его ‘голове’ (Гоголь 1951, 240) и требующий совершения дел ‘не очень чистых’ (Гоголь 1951, 242), к приобретению ‘несуществующих’ душ не сводится. Прибегая всякий раз к сочинительству, чтобы выдать мертвых за живых, Чичиков ведет себя не только как их ‘приобретатель’, но как ‘хозяин’ небытия.

На ‘чичиковскую’ действительность распространяются присущие пространству в *Мертвых душах* признаки онтологической мнимости и неопределенности (Кривонос 2012: 49), причем не просто распространяются, но усиливаются. Если гоголевский Петербург (что в *Петербургских повестях*, что в *Повести о капитане Копейкине*) являет собою «радикальное отрицание референтности» (Ямпольский 2007, 288), то Чичикова слободка, привязанная к конкретной территории, референтность, казалось бы, только подчеркивает, но референтность фиктивную, поскольку ни с какой географической реальностью ‘слободка’ эта, будучи не местом, а названием, не соотносится. Подобно крестьянам, приобретаемым Чичиковым, она тоже принадлежит к сфере несуществующего.

На вопрос председателя палаты, ‘в какие места’ переселяет он купленных мужиков, герой, автоматически повторяя услышанные слова, отвечает со знаменательной запинкой – знаменательной потому, что таковые места отсутствуют, как отсутствуют и сами переселяемые:

> ‘В места... в Херсонскую губернию’.
>
> ‘О, там отличные земли, не заселено только’, сказал председатель и отозвался с большою похвалою насчет рослости тамошних трав. ‘А земли в достаточном количестве?’
>
> ‘В достаточном, столько, сколько нужно для купленных крестьян’.
>
> ‘Река или пруд?’
>
> ‘Река. Впрочем, и пруд есть’. Сказав это, Чичиков взглянул ненароком на Собакевича, и хотя Собакевич был по-прежнему неподвижен, но ему казалось, будто бы было написано на лице его: ‘Ой, врешь ты! вряд ли есть река и пруд, да и вся земля!’. (Гоголь 1951, 147–148)

Чичиков не врет (для ‘купленных крестьян’ земли ведь и в самом деле ‘столько, сколько нужно’), а по обыкновению придумывает; называние места служит актом творения новой действительности, где земля, река и пруд, ни к каким конкретным земле, реке, пруду не отсылающие, существуют не как некие реальности, а как их наименования: ‘земля’, ‘река’, ‘пруд’. Все они ‘есть’, как ‘есть’ и переселяемые мужики, но все они ‘есть’ в небытии, которое Чичиков описывает посредством признаков, относящихся к бытию. Так отсутствующее, наделяемое не относящимися

к нему признаками, оказывается в наличии; возникает характерная для гоголевского письма онтологическая путаница, приводящая к ‘своеобразному ‘стиранию’ граней бытия-небытия, явного-мнимого’ (Миронюк 1998, 142). По мере развития ‘херсонского’ сюжета эта путаница только нарастает.

После совершения купчей чиновники выпили ‘за здоровье нового херсонского помещика’ и ‘за благоденствие крестьян его и счастливое их переселение’ (Гоголь 1951, 151). А Чичиков, развеселившись, ‘воображал себя уже настоящим херсонским помещиком’, так что ‘Селифану даже были даны кое-какие хозяйственные приказания собрать всех вновь переселившихся мужиков, чтобы сделать всем лично поголовную перекличку’, после чего он ‘заснул решительно херсонским помещиком’ (Гоголь 1951, 152). Называя Чичикова ‘херсонским помещиком’, чиновники верят, что он и есть ‘херсонский помещик’; именование соответствует его новому статусу, приобретенному вместе с переселяемыми крестьянами. Чичиков, зная, что он не настоящий ‘херсонский помещик’, тем не менее воображает себя таковым – и с таковым себя отождествляет. Но не только потому, что находится в веселом состоянии.

Как, ‘может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него’ (Гоголь 1951, 242), о чем он и не догадывается, так в выборе пространства для переселения мертвых выражается смысл, скрытый от героя, но важный для автора, который, по ироническому его замечанию, должен ‘тащиться’ за героем, поскольку ‘здесь он полный хозяин’, туда, ‘куда ему вздумается’ (Гоголь 1951, 241). Вот автор и ‘тащится’ за Чичиковым, позволяя ему вообразить себя ‘хозяином’ и небытия, и связанного с небытием ‘странного сюжета’, превратившего героя в ‘херсонского помещика’.

Чичиков покупает мужиков на вывод, для переселения в Новороссию, так как подобное переселение, с предоставлением помещикам значительных льгот, поощрялось правительством (Смирнова-Чикина 1974, 132). ‘Несуществующих’ крестьян ему действительно было ‘легче перевезти с собой через пол-Европы’ на ‘недавно колонизованные земли Херсонской губернии’ (Эткинд 2013, 26–27), для чего надо было только оформить бумаги ‘законным образом’. Тут Чичиков, с его практическим умом, рассчитал все точно, а позднейшие комментаторы подкрепили его расчеты ссылками на документы эпохи. Маршрут переселения получает таким образом историко-географическую и историко-психологическую мотивировку, что, существенно для понимания чичиковского плана, если рассматривать его в контексте исторического времени. Но выбор героем конечной точки переселения не объясняет, какое место отведено автором Херсонской губернии (не как географической территории, а как порожденной чичиковским планом пространственной фикции) в пространственно-символической конфигурации поэмы.

Свое отношение к чичиковской авантюре автор выражает разными средствами, в том числе и посредством комической обработки идей ‘греческого проекта’ Екатерины II, предусматривавшего присоединение Крыма, с которым ‘Россия получала свою долю античного наследства’ и возвращалась туда, где ‘брало начало русское

христианство' (Зорин 2001, 100), принятое в древнем Херсонесе, в память о котором был назван вновь построенный Херсон.

Так, имена сыновей Манилова, старшего из них, носившего 'отчасти греческое имя' (Гоголь 1951, 30) Фемистоклюс, и младшего, названного, как и Геракл при рождении, Алкидом, характеризуют своих носителей как пародийных наследников греческой античности (Кривонос 2012, 106–16). А в гостиной Собакевича Чичиков видит карикатурные портреты греческих полководцев, которые 'были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу' (Гоголь 1951, 95). В качестве живописного казуса портреты соотносятся не с их историческими моделями, чей облик утрируется до гротеска, а с картиной в гостинице, где остановился Чичикова, на которой 'изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал' (Гоголь 1951, 9).

Что касается Херсонской губернии, то она, если вспомнить об эдемской семантике Крыма, ставшего после приобретения его Россией 'прообразом грядущего земного рая' (Зорин 2001, 114), предстает у Гоголя травестированным 'райским' пространством. В *Мертвых душах*, как было отмечено, травестируемая 'тема рая' возникает 'в 'величаниях' Чичикова губернатору', а также 'Манилову, мечтающему жить под одной крышей с другом' (Гольденберг 2007, 55). В случае с Херсонской губернией дело идет не просто об ином масштабе травестирования, затрагивающего структуру образа мира в поэме, но и об иной его цели, не ограничиваемой ироническим снижением предмета повествования.

В городских прениях 'иные' задавались вопросом, 'каково будет крестьянам Чичикова без воды? Реки ведь нет никакой' (Гоголь 1951, 154). Сам герой, утверждая в разговоре с председателем палаты, что река есть, вряд ли предполагает (наряду с рекой он называет еще и пруд), что речь идет о значимом атрибуте земного рая (Аверинцев 2006: 376). Ср.: 'Из Едема выходила река для орошения рая…' (Быт. 2: 10). В мифологической топографии пространства, предназначенного для переселения крестьян, реалии, вызывающие столь знаменательные ассоциации, случайными для автора, однако, не были.

В *Вечерах*, где пространству Крыма приписываются аркадийные и эсхатологические черты, актуализируется мифологема 'Аркадии как места, в котором уже побывала смерть' (Дмитриева 2008, 111). Свойства аркадийного и эсхатологического пространства совмещает в себе и образ Херсонской губернии, где мужикам Чичикова, завершившим один цикл существования, предстоит начать другой, о чем сразу пошли толки и разговоры в городе: '…они теперь негодяи, а, переселившись на новую землю, вдруг могут сделаться отличными подданными' (Гоголь 1951, 155). Возможная метаморфоза переселяемых зависит, согласно приведенному рассуждению, исключительно от места переселения; там, как в раю, если перевести высказанное мнение на язык христианских представлений, 'самая природа человека и его бытие 'в воскресении' радикально переменятся' (Аверинцев 2006, 375). Но преображение 'негодяев', очутившихся 'на новой земле', окруженной 'райскими'

коннотациями, может произойти только по образцу воскресения мертвых, ставших благодаря изобретательности Чичикова как бы живыми.

Фиктивность ‘земного рая’, локализованного в Херсонской губернии, соответствует фиктивному статусу ‘херсонского помещика’, как со смехом обращается к Чичикову на балу у губернатора Ноздрев (‘А, херсонский помещик, херсонский помещик!’), горланя, что ‘он торгует мертвыми душами’ (Гоголь 1951, 171–172). Чичиков после столкновения с Ноздревым испытывает досаду, ‘что случилось ему оборваться’ и что он ‘сыграл какую-то странную, двусмысленную роль’ (Гоголь 1951, 175), роль собственного комического двойника, только усиливающую производимое героем и зафиксированное автором впечатление безличности и неопределенности. ‘Оборвался’ же вместе с ‘херсонским помещиком’ и ‘херсонский’ сюжет, так удачно разворачивавшийся.

На опасения тех, кто указывал ему на ‘трудность переселения такого огромного количества крестьян’, Чичиков отвечал, что ‘купленные им крестьяне отменно смирного характера, чувствуют сами добровольное расположение к переселению и что бунта ни в каком случае между ними быть не может’ (Гоголь 1951, 156). Характер крестьян уподобляет их тем ‘кротким’, уповающим на Господа, которые ‘наследуют землю и насладятся множеством мира’ (Пс. 36: 11). Ср.: ‘Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю’ (Мат. 5: 5). Понятно, какую землю наследуют смирные мужики, коли они, как напоминает Чичиков Собакевичу, ‘мечта’. Но что означает ‘добровольное расположение к переселению’ - только ли проявление ‘отменно смирного характера’?

Значимой параллелью к рассуждению Чичикова может послужить эпизод из *Чистилища* (Песнь двадцать первая), когда у одной из душ внезапно пробуждается ‘свободное желанье лучшей доли’ (Данте 1967, 316). У Данте, согласно убедительной интерпретации этого эпизода, ‘воля синонимична желанию’; человек может уклониться ‘в тот или иной грех’, поддавшись ‘не ‘абсолютному’ желанию’, но ‘когда его ‘абсолютное’ желание освобождено и действует, оно влечет и его к своему для него месту – т.е. к раю’ (Седакова 2009).

В *Мертвых душах* дантовская традиция преломляется как иронически, путем соответствующих ‘замещений и подстановок’ (Манн 1996, 437), так и серьезно, посредством текстуальных перекличек и образных аналогий, раскрывающих гоголевскую ‘философию души’ (Смирнова 1987, 133–134). Влечение ‘несуществующих’ душ к чичиковскому ‘раю’, проявляемое в их ‘добровольном расположении к переселению’, также осмысляется автором в серьезно-ироническом ключе: никакому желанию поддаться они не могут, ни ‘не абсолютному’, ни ‘абсолютному’; своего места в символическом пространстве поэмы у них нет.

Имея значение ‘мифологическое и вместе с тем геополитическое’, крымское пространство, по мнению исследователя, ‘возникает’ в первом цикле Гоголя и здесь же ‘исчерпывается’ (Дмитриева 2008, 108). Скорее можно говорить об исчерпанности крымского мифа, каким воспринимал его автор романтических *Вечеров*, но не крымского пространства, семантический потенциал которого особым образом

реализовался в сюжетно-нарративной структуре *Мертвых душ*. Оно предстало здесь поистине как ‘другое’ пространство, отличное от всех иных изображенных типов пространства, этнического, географического или поэтико-символического (Кривонос 2012, 44–61), но вступающее с ними в смысловое взаимодействие, что порождает множество пересекающихся смыслов в пространственно-символической структуре гоголевской поэмы.

Литература

Аверинцев, С. С. 2006. *Собр. соч. София-Логос. Словарь.* Киев: Дух і Літера.

Белый, А. 1996. *Мастерство Гоголя.* Москва: МАЛП.

Бочаров, С. Г. 1985. *О художественных мирах.* Москва: Советская Россия.

Гоголь, Н. В. 1951. *Полн. собр. соч. в 14-ти т.,* т. VI. Москва – Ленинград: АН СССР.

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

Данте, А. 1967. *Новая Жизнь. Божественная Комедия,* пер. с ит. Москва: Художественная литература.

Дмитриева, Е. Е. 2008. Крым как мифологическое и геополитическое пространство у Гоголя. В: *Крымский текст в русской культуре.* Санкт-Петербург: ИРЛИ РАН, с. 99–112.

Зорин, А. Л. 2001. *Кормя двуглавого орла… Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века.* Москва: НЛО.

Кривонос, В. Ш. 2012. *«Мертвые души» Гоголя: Пространство смысла.* Самара: ПГСГА.

Лосский, Вл. 1991. Догматическое богословие. В: *Мистическое богословие.* Киев: Путь к Истине, стр. 261–335.

Лотман, Ю. М. 1988. *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.* Мосва: Просвещение.

Лотман, Ю. 1996. О ‘реализме’ Гоголя. В: *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение,* 2 (Новая серия). Tartu: Tartu University Press, стр. 36–50.

Манн, Ю. В.1996. *Поэтика Гоголя. Вариации к теме.* Москва: Coda.

Миронюк, Л. 1998. Негационная стилистика русского языка (К постановке проблемы). В: *Studia Rossica Poznaniensia*, XXVIII. Poznań: Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, стр. 137–145.

Пумпянский, Л. В. 2000. *Классическая традиция. Собр. трудов по истории русской литературы.* Москва: Языки русской культуры.

Седакова, О. А. 2009. Земной рай в *Божественной комедии* Данте: о природе поэзии. В: *Седакова О. А. Апология разума.* М.: МГИУ. http://www.intelros.ru/subject/figures/olga-sedakova/15163-zemnoy-ray-v-bozhestvennoy-komedii-dante-o-prirode-poezii.html (дата обращения 2013/12/02).

Смирнова, Е.А. 1987. *Поэма Гоголя Мертвые души.* Ленинград: Наука.

Смирнова-Чикина, Е.С. 1974. *Поэма Н.В. Гоголя Мертвые души. Комментарии,* 2-е изд., испр. Ленинград: Просвещение.

Эткинд, А., 2013. *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России.* Москва: НЛО.

Ямпольский, М. 2007. *Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре.* Москва: НЛО.

К реконструкции ‘испанского’ цикла Н. В. Гоголя

ЕФИМ КУРГАНОВ

Ефим Курганов
Отделение современных языков
Хельсинкского университета, Helsinki, Finland
efim.kurganov@helsinki.fi

Abstract

Towards the reconstruction of N. V. Gogol’s ‘Spanish’ series. For the first time in the history of Russian literary studies, the study outlined here undertakes the task of collecting and assessing the oral legacy of Nikolai Gogol. Turning his attention to this neglected subject in historical and literary studies, the author limits his reconstruction and assessment to the ‘Spanish’ series of Gogolian anecdotes.

Николай Гоголь был великий, непревзойденный рассказчик. Однако его устное наследие не собиралось и не изучалось. Но оно практически в свое время и не записывалось (вернее фиксировалось крайне скупо, нередко обозначался лишь сюжет истории, и делалось это от случая к случаю). И дело тут было не только в легкомысленном небрежении современников и в непонятности статуса устного литературного текста, но и из-за того чувства явной опасности, которое почти всегда вызывали устные новеллы Гоголя. Они и по содержанию (низкому) и, главное, по самому тону своему в основном были такого свойства, что их даже в частных письмах и записках, за некоторымми исключениями, просто не решались предавать бумаге. См., например, весьма показательный фрагмент из мемуаров В. А. Сологуба (1887, 190):

ISSN 1025–3386
© Unisa Press
Slavic Almanac, Vol. 19 No. 2 2013
pp. 000–000

Тут лицо Гоголя прояснилось, искра прежнего веселья в его глазах и он рассказал мне по-гоголевски один в высшей степени забавный и типичный анекдот, которым, к сожалению, я с моими читательницами поделиться не могу.

Хотя большинство гоголевских устных новелл даже на уровне конспективного пересказа безвозвратно утеряно, что-то все-таки собрать можно, можно буквально склеить из осколков, из разного рода беглых упоминаний. Вполне реально и реконструировать репертуар и основные регистры сюжетов гоголевской устной новеллистики, вычленить и описать основные циклы. Сейчас попробую представить испанский цикл Гоголя.

Николай Васильевич Гоголь любил рассказывать об Испании. Его ближайшая приятельница А. О. Смирнова-Россет (1989: 27–28) вообще не верила, что он когда-либо был в Испании и, соответственно, все испанские рассказы почитала за чистую выдумку:

> Один раз говорили мы о разных комфортах в путешествии, и он [Н. В. Гоголь] сказал мне, что хуже всего на этот счет в Португалии и советовал мне туда не ездить. ‘Вы как это знаете, Николай Васильевич?’ – спросила я его. – ‘Да я там был, пробрался туда из Испании, где также прегадко в трактирах’, – отвечал он преспокойно. Я начала утверждать, что он не был в Испании, что это не может быть, потому что там все в смутах, дерутся на всех перекрестках, что те, которые оттуда приезжают, всегда много рассказывают, а он ровно никогда ничего не говорил. На все это он очень хладнокровно отвечал: ‘На что же все рассказывать и занимать публику? Вы привыкли, чтобы вам с первого слова человек все выкладывал, что знает и не знает, даже и то, что у него на душе’ Я осталась при своем, что он не был в Испании и меж нами осталась эта шутка: ‘Это когда я был в Испании’.

Но был Гоголь в Испании или не был, он эти испанские сюжеты развертывал в живые, сочные устные новеллы, слагавшиеся в совершенно особый цикл.

Приступая к рассказыванию одной из своих испанских историй, писатель выработал такую тактику. Он обычно начинал или (порой) завершал повествование рассуждением о том, что грязнее Испании только в жидовской корчме:

> В 1830-х годах испанские локанды были гораздо грязнее русских станций; грязнее их знаю только жидовскую корчму и один монастырь в Иерусалиме и также на Афоне, где легкая и тяжелая артиллерия, то есть блохи, клопы, тараканы и вши, ночью поднимают настоящий бунт и однажды сражались на моей спине. (Шенрок 1892, 336–337).

Попутное замечание. У Гоголя на одном уровне с жидовской корчмой по невообразимой грязи оказываются два монастыря – иерусалимский и афонский; православные как видно (на Афоне точно были только православные монастыри). Два эти христинских монастыря перещеголяли жидовскукю корчму, точнее достигли ее высоты, но только по грязи. Любое сопоставление монастыря с жидовской корчмой было бы кощунством, но сопоставление по грязи было сверх-кощунством.

Ай да Гоголь! Ай да безобразник! Если российские слушатели и слушательницы улавливали этот момент в вышеприведенном тексте, то буре их возмущения не должно было быть предела.

Фактически этот фрагмент – не рассуждение даже, а целая устная новелла, но только установочная, ключевая, именно новелла-ключ, ибо в ней обозначена, сконцентрирована даже тематика и стилистика испанского цикла Гоголя.

Как правило, вслед за живописным и динамичным рассказом об испанской грязи следовала цепь соответствующих новелл:

> Другой случай произошел в гостинице в Мадриде. В ней по испанскому обычаю было грязно; белье было совсем засаленное. Гоголь пожаловался, но хозяин отвечал: '*Senor*, нашу незабвенную королеву (Изабеллу) причисляют к лику святых, а она во время осады несколько недель не снимала с себя рубашки, и эта рубашка, как святыня, хранится в церкви. А вы жалуетесь, что ваша простыня нечиста, когда на ней спали только два француза, один англичанин и одна дама очень хорошей фамилии; разве вы чище этих господ?'

Когда Гоголю подали котлетку (жареную на прованском масле и совершенно холодную), Гоголь снова выразил неудовольствие. Лакей (*Mozzo*) преспокойно пощупал ее грязной рукой и сказал: – Нет, она тепленькая: пощупайте ее! (Шенрок 1892, 336)

Конечно, реконструировать испанский цикл Гоголя, видимо, уже невозможно, но общий абрис цикла вполне реально обозначить.

И, говоря, об устном наследии Гоголя, нужно всегда особое место отводить для испанских рассказов.

Литература

Смирнова-Россет, А. О. 1989. *Дневник. Воспоминания.* Москва: Наука.
Сологуб, В. А. 1887. *Воспоминания.* СПБ.
Шенрок, В. И. 1892. *Материалы к биографии Гоголя*, т. 1. Москва.

К исследованию советскости в современном русском дискрусе и языковой политике в постсоветском пространстве

НАМ ХЕ ХЁН

Nam Hye Hyun
Department of Russian Language and Literature
Yonsei University, Seoul, Republic of Korea
zean01@korea.ac.kr

Abstract

A study of 'sovietness' in modern Russian discourse and language policy in a post-Soviet space. Following the collapse of the USSR, the symbolic struggle between 'Soviet' and 'anti-Soviet' phenomena has continued to permeate various spheres of Russian life, including modern language practice and language policy in the post-Soviet space. Among the results of such a 'desovietisation' is the observable diminishing authority of the Russian-Soviet language, as well as its norms. At the same time, in the Russian language many 'sovietisms' are actively being reproduced as precedent texts of a nostalgic or playful nature. Such opposing tendencies related to 'sovietness' are observed even more clearly in the language policies employed in the post-Soviet space. In many new republics in the region, language policies are aimed at ousting the Russian language from official domains. In response, a project has been developed to promote the 'Russian world' (*Russkii mir*). Its essence is to create a transnational structure of Russian speakers abroad, especially those in former Soviet territories – a kind of virtual USSR, one could say. The article postulates that those opposing tendencies affecting 'sovietness' constitute an important feature of the modern Russian language, which in turn constitutes an integral part of modern Russian culture.

ISSN 1025–3386
© Unisa Press
Slavic Almanac, Vol. 19 No. 2 2013
pp. 000–000

Введение

Распад Советского Союза переформатировал постсоветское пространство. Это вызвало проблемы с отношением к символам предыдущего политического режима. По мнению М. Тимофеева (2011), выяснение отношений с советским прошлым является существенным фактором символических практик во всех новых государствах постсоветского пространства. После падения советского режима Россия шла по сложному пути от социализма к капитализму, от забытья к вспоминанию, от демифологизации к ремифологизации. Эта разнонаправленность современного российского общества сводится, главным образом, к десоветизации и ностальгии по СССР.

Широко известно, что ностальгия типична для переходных обществ. По мнению Г. Е. Збровского и Е. А. Широковой (2001), одной из главных причин возникновения социальной ностальгии служит смена привычных ориентиров в переходном обществе. Разуверившись в настоящем, не ожидая ничего хорошего в грядущем и не будучи способными адаптироваться к новым ценностям и ориентирам, люди стараются найти себе некие ‘реперные’ точки в прошлом. В связи с этим, во многих сегментах современного российского общества активно воспроизводятся знаки ‘советскости’.□ О возвращении в российскую жизнь символов и ритуалов советской эпохи говорит журналист В. Выжутович (): ‘Вернулся советский *гимн*, вернулось *красное знамя* в Вооруженные силы, вернулся *прием в пионеры на Красной площади* (*Российская газета* 18/07/2008; пример взят из Купиной 2009, 37).

Символическая борьба ‘советского’ и ‘антисоветского’ продолжается по сей день в различных сферах жизни, в том числе, в самом языке и его окружении, т.е. в современной языковой практике и языковой политике в постсоветском пространстве. В рамках десоветизации можно отметить стремление избавиться от следов советского языка. В конце XX века мощный процесс деидеологизации обнаружил естественное стремление россиян освободиться от ‘пут новояза’, ‘отслоить пласт советского употребления от слов русского языка’ (Чудакова 2007, 240, 346).[1]

Однако, наряду с мощной тенденцией десоветизации в русском языке, нельзя не отметить присутствие в нем огромного количества советизмов.□ Многие языковые единицы, имеющие отношение к советскому времени, часто употребляются в качестве прецедентных текстов в дискурсах различных сфер.

Противоположное отношение к советскости наблюдается еще ярче в языковой политике в постсоветском пространстве. Если Советский Союз рассматривал ориентацию на русский язык в качестве ключевого консолидирующего фактора, то для республиканских национальных элит постсоветского региона отказ от государственного статуса русского языка стал базовым принципом в их политическом самоутверждении. Правительство РФ выражает озабоченность по поводу сокращения сферы употребления русского языка и настаивает на том, что русский язык как

язык межнационального общения может играть значительную роль в укреплении стабильности и интеграции этого региона.

Чтобы удержать былой статус русского языка, правительство РФ стремится создать сверхгосударственную, сверхнациональную структуру русскоговорящих, проживающих за границей, что напоминает многим некоторое подобие виртуального СССР.

Здесь мы постараемся прорисовать основные контуры противоположных отношений к советскости в современном русском дискурсе и языковой политике в постсоветском пространстве. Данная статья послужит началом исследования о поле современного русского языка, который является неотъемлемой частью современной русской культуры в целом, где происходит динамичная перестановка центра / периферии, и совершается символическая борьба ‘советского’ / ‘антисоветского’.

Десоветизация в русском языке как отрицание всего предшествующего

Дж. Данн (2009) указывает на две главные тенденции развития современного русского языка: десоветизация и вестернизация. По его мнению, десоветизация, это устранение языковых черт, появившихся под влиянием советской системы и так или иначе связанных с ней. А под вестернизацией подразумевается внедрение языковых черт, присущих английскому и европейским языкам. В некоторой степени, вестернизацию можно свести к десоветизации, поскольку первая означает приток таких языковых черт, которые, мягко говоря, не были бы одобрены при советской власти.

Десоветизацию русского языка обычно наблюдают на лексическом уровне, где происходит уход в пассив целых пластов лексики эпохи социализма, появление новых слов, обозначающих наиболее актуальные понятия современной жизни и неконтролируемый поток заимствований (Валгина 2003, 75–129). В частности, возникли новоисторизмы в связи с исчезновением реалий, которые они обозначали в советское время.

Однако, в рамках десоветизации, целесообразно отметить падение авторитета советского языка в целом и его нормы. Действительно, сегодня среди носителей русского языка наблюдается явная тенденция излагать мысль, строить сообщение, нарочно отклоняясь от прежней нормы, и в литературный язык широко вторглись субстандартные единицы. В связи с этим Л. П. Крысин (2000) назвал главными тенденциями современного русского языка жаргонизацию литературной речи и усиление процесса заимствования иноязычных слов. В первые послеперестроечные годы такие языковые сдвиги оценивались положительно как символ завоеванной свободы. Ученые назвали такую тенденцию усилением личностного начала (Караулов 1991, 64).

Термин ‘личностное начало’ можно понимать как активное проявление авторского ‘я’ как создателя текста. Личностное начало проявляется в субъективной модальности, которая соотносится, главным образом, с оценочностью, эмоциональностью,

экспрессивностью и т.д. Оно является реакцией на официозность, книжность языка прошлого, т.е. реакцией на обезличенное, унифицированное ‘мы’ предшествующего периода, следствием перехода от тоталитарного общества к демократическому (Нам 2011, 44–45).

Усиление личностного начала ярко проявляется прежде всего в языке публицистики, который в поисках экспрессии, выражения оценочности и в целях оказания воздействующего эффекта обращается к таким некодифицированным элементам, как жаргонным, просторечным, новообразованным словам:

> (1) Есть множество авторов-лауреатов разнообразных премий и заслуженных тусовщиков культуры, которые занимаются ничем иным, как клонированием своих старательно накопленных внутри *помоев*. Вот выплеснет такой *аффтар*... скопившуюся в душе грязь на бумагу – издатель издаст, читатели прочитают, и потом у каждого в душе образуется такая же аккуратная *кучка дерьма*, какая была у *аффтара*. (*Литературная газета* 2006/12/16)

> (2) В прошлую субботу с пяти вечера к входу в Кремлевский концертный зал стали съезжаться крутые иномарки, разноцветные ‘Волги’ и потрепанные *‘москвичата’* и *‘жигулята’*. (*Нижегородский рабочий* 2002/03/05 пример взят из Рацибурской 2003, 113)

Частотное употребление ненормативных единиц ведет к их постепенному внедрению в литературный язык. Если применить термины М. В. Ломоносова, сейчас на первый план выходит ‘средний стиль’; ‘высокий стиль’ потерял свои позиции, а в силу укрепления тенденций к диалогичности и устной форме речи, стали чаще употребляться единицы ‘низкого стиля’, который все больше сближается со средним стилем.

Итак, вышеотмеченные интенсивные процессы, основанные на стремлении отрицания всего предшествующего, формируют новый облик современного русского языка, отличающийся от ‘новояза’ советского времени.

Воспроизведение советизмов в современном русском дискурсе

Сегодня многие советизмы часто употребляются в языковой практике в качестве прецедентных текстов.[2] По мнению Л. Н. Когана (1993), советские культурные феномены можно смело отнести к разряду прецедентных знаков, поскольку они активно участвуют в современной коммуникации, имеют высокий индекс цитируемости, и потому входят в актуальную культуру.

М. Тимофеев (2011) видит два фактора в основе формирования современной семиосферы советскости: во-первых, апелляция к ностальгии по СССР, и, во-вторых, постмодернисткое обновление семантики знаков, ироническая игра со знаками ‘советскости’. В связи с этим, он выделяет два уровня в семиосфере ‘советскости’: (1) реликты – знаки, указывающие на объекты материальной и духовной культуры,

созданные в советское время и унаследованные современной культурой и (2) симулякры – знаки, создаваемые в постсоветское время, имитирующие советскую реальность, указывающие на несуществующие реалии и конструирующие новую иллюзорную реальность.

Вслед за М. Тимофеевым, ниже мы выделяем два мотива употребления советизмов в качестве прецедентных текстов: ностальгический и игровой мотив.

1. Ностальгический мотив употребления советизмов

Сегодня в СМИ наблюдается активное воспроизведение советских вербальных маркеров, зачастую в агитационных целях. Например, по наблюдению Н. А. Купиной (2009), в период выборов в Госдуму РФ в 2007 году и выборов Президента РФ в 2008 году активно разрабатывалась идеологема ‘руководящая роль партии’. А в канун Дня Победы в газетной публицистике одним из самых частотных стало сочетание ‘советский народ’ в значении ‘население СССР, объединенное едиными нравственными и мировоззренческими ценностями, непоколебимым стремлением одержать победу над фашизмом’. Ниже приводятся примеры употребления советизмов в публицистике. Особенно пример (4) показывает возвращение советских ритуалов в современную реальность.

(3) Во времена СССР хоккейную команду Третьяка называли *красной машиной*. Сборная России по хоккею снова стала лучшей на планете. На Западе говорят о возвращении *красной машины.* (Новости 1-го канала 2009/05/12)

(4) *Награды труженикам*. Президент России Дмитрий Медведев в преддверии празднования 1 Мая вручил *государственные награды* 34 выдающимся россиянам. В их числе *литейщик* цветных металлов из Волгограда Илья Хомутов, *травильщик* ‘Ижстали’ Валерий Березин, *доярка* из Костромской области Галина Горбунова. (*Город новостей* 2009/04/29 пример взят из Купиной 2009, 37)

Ностальгическое употребление советских прецедентных текстов наблюдается чаще всего в рекламных текстах и коммерческой номинации. Рекламодатели составляют свою рекламу из знаков, узнаваемых для той целевой аудитории, в покупательных возможностях которой они заинтересованы. Сегодня наиболее экономически и политически активными слоями в российском обществе являются именно те, кто прошел социализацию в СССР. Соответственно, все больше вербальных советских знаков употребляется в коммерческой номинации, рекламах и усиливается мода на советскую символику.

Примечательно, что ностальгический настрой в употреблении советских прецедентных текстов наблюдается чаще всего в названиях заведений досуга, где люди собираются вместе для приятного времяпрепровождения. В этом случае советская номинация ассоциируется с концептами содружества, социальной защищенности и равенства. Например: рестораны ‘Ударник’ в Перми, ‘СССР-Красный’ в Волгограде,

‘Коммуналка’ в Туле, рестораны ‘СССР’ и ‘Дача’ в Екатеринбурге, сеть ресторанов ‘Колхоз’ в Ростове-на-Дону, кафе ‘Правда’, рестораны ‘Зов Ильича’, ‘На здоровье’, ‘Столичный’ и ‘Советский Союз’ в Санкт-Петербурге, ‘Жигули’, ‘Квартира 44’, ‘Столовая №57’ в ГУМе в Москве и др.[3]

Рекламный девиз к таким названиям тоже стремится создать соответствующий эмоционально-смысловой фон. Например: ‘Кафе “СССР” – островок тишины и безопасности от повседневных тревог’, ‘Ресторан “СССР” – это обаяние, тепло, сердечность. Приглашаем в романтическую прогулку по времени’.

Обращает на себя внимание также намеренное сохранение советских брендов, в частности, символических названий промышленных гигантов советского времени. Такие крупные заводы и фабрики, как ‘Серп и молот’, ‘Красный октябрь’, ‘Большевичка’ и по сей день не отказываются от своих громких названий, которые являлись известными советскими брендами. По мнению М. В. Голомидовой (2009, 335–336), сохранение советских брендов обусловлено тем, что многие россияне воспринимают пафосные советские названия как маркеры надежных хозяйствующих субъектов и знак незыблемости деловой репутации предприятий. Именно поэтому теперь и новые предприятия выбирают себе советские наименования, например, торговые компании ‘Союзконтракт’ и ‘Октябрь’.

Однако нельзя сказать, что советизмы не употребляются в коммерческих текстах, адресованных молодежи, не знакомой с советской реальностью. Здесь действует другой мотив – игровой, о чем пойдет речь ниже.

2. Игровой мотив употребления советизмов

Вообще в эпоху постмодернизма для публицистических текстов характерна интертекстуальность и пародия на прецедентные тексты в виде языковой игры. Особенно игровое употребление языка стало одной из характерных черт современной русской речи, которая освободилась от ‘пут новояза’. Е. А. Земская (2001) отмечает:

> В тоталитарные времена язык засушили, ему недоставало животворной влаги, теперь – перенасытили ею... Раскрепощение, возможность свободно выражать свои мысли и чувства, игры с языком и при помощи языка – вот что характерно для русского языка нашего времени.

Итак, в современной российской публицистике тоже широко реализуется цитирование прецедентных текстов в изначальной или трансформированной форме, что является одним из приемов привлечения внимания адресатов путем сталкивания инородных текстов. При этом в качестве прецедентных текстов часто употребляются советизмы. В связи с этим Е. А. Земская (1996, 22) отмечает широкое употребление ‘рефлексов новояза’ в устной речи собеседников и в публицистике:

> Пародирование, вышучивание, травестирование официальной фразеологии, лозунгов, призывов, всем известных цитат, названий марксистско-ленинских статей и книг –

> одно из самых частых средств выразительности в современной публицистике … Текст сугубо официальный, идеологически нагруженный, известный всем деформируется вставкой элементов иных семантических пластов, иной идеологической ориентации и приобретает пародийное звучание.

Особенно часто заголовки фельетонов пародируют идеологические советизмы и тем самым создают резкий стилистический контраст. Например, известный социалистический призыв ‘Пролетарии всех стран, объединяйтесь!’ часто пародируется в неидеологических контекстах, например: ‘Влюбленные всех стран, соединяйтесь!’

> (5) Учиться, учиться и учиться, как завещал великий... Карлсон (*Комсомольская правда* 2012/04/12)(6) ‘Ленин и теперь живее всех живых?’ (*Комсомольская правда* 2003/04/ 21)

В примере (5) – пародируется прецедентный текст: ‘Учиться, учиться и еще раз учиться, как завещал великий Ленин’. А пример (6) – заголовок статьи о людях, которые до сих пор поклоняются Ленину и его идеям, пародирует известные строки В. Маяковского. В примере(6) вместо точки ставится вопросительный знак, что придает ироническое звучание и снижает высокий пафос источника – прецедентного текста.

Итак, вставка идеологически насыщенных советских прецедентных текстов в текст иного характера, чаще – в текст бытовой тематики, является своего рода средством ‘профанации’, снижения сакральных смыслов советского политического дискурса и осмеивания его (Резанова 2008, 64). Поэтому игровое введение советских прецедентных текстов в фельетонах часто служит приемом ерничества, стеба, что, по мнению Е. А. Земской (1996, 23), свойственно всем языкам посттоталитарных обществ.

Игровой мотив употребления советизмов также активно действует в рекламных текстах. Например, в рекламе напитка ‘Bravo’ используется трансформированная фраза из Конституции СССР (Пикулева 2009, 158): ‘Граждане Российской Федерации имеют “Bravo” на отдых и “Bravo” на труд’. Источником данного прецедентного текста является Конституция СССР 1977 года (глава 7, статья 40, 41). Ср.: ‘Граждане СССР имеют право на труд и Граждане СССР имеют право на отдых’.

Игровое употребление советизмов характерно прежде всего для рекламы, ориентированной на молодежь, мало знакомую с советской реальностью. Это, прежде всего, имена советских вождей, так как прецедентные имена обладают высоким ассоциативным потенциалом. Например, в массовой молодежной культуре намечается тенденция к превращению образа В. И. Ленина в некий мифический персонаж. Как пишет журналист О. Семенова, сегодня Ленин является внеполитическим лицом, и для подростков Ленин – что-то среднее между Че Геварой и Дедом Морозом (*Новые известия* 2004/11/09; цитата по Голомидова 2009, 345). В связи с этим, имя Ленина часто используется в коммерческих номинациях, связанных с индустрией молодежных развлечений. См.: ‘Ленин – интернет-клуб любителей анекдотов, приколов, смешных афоризмов’; ‘Ленин – мобильный клуб: предлагаются программы, видео, книги для смартфонов, музыка’.

Особый интерес представляет название паба в Санкт-Петербурге: Ленин@жив. Провокационное в устной огласовке название ‘Ленин-собака-жив’, в письменной форме строится по типу коллажа: в идеологический советский лозунг ‘Ленин жив’ сделана вставка графического символа Интернета – @. Такой тип коллажа намекает, что главным слоем клиентов этого заведения является молодежь.

Возвращаясь к вышеприведенным понятиям М. Тимофеева ‘реликт’ и ‘симулякр’, к первому можно отнести ностальгическое воспроизведение советских знаков. Необходимо отметить, что реликты ‘советскости’ постепенно теряют свой семантический потенциал, так как с течением времени все больше молодых не понимает их. В силу резких лексических изменений теперь возник разрыв в языковом коде носителей русского языка, прошедших социализацию в советское время и в постсоветское время. О. П. Ермакова в предисловии к словарю *Жизнь российского города в лексике 30-х–40-х годов XX века* (2008, 4) отмечает, что современные студенты не знают, что такое ‘лудильщик’, ‘тапёр’, что такое ‘керосинка’, ‘перочистка’. Уже сегодня в текстах встречается отсылочный комментарий к советизмам, что свидетельствует об их устаревании и маргинализации:

> (7) Поймал себя на мысли, что в последнее время, когда читаю в западной прессе про невообразимые размеры бонусов для топ-менеджеров, то вспоминаю термин ‘партмаксимум’. Была такая практика на заре раннего сталинского ‘репрессанса’, когда для члена компартии считалось неприличным получать слишком уж высокие зарплаты (*Известия* 2008/12/11)

Что касается игрового использования советизмов, в нем вышучиваются советские феномены и создается пародийный эффект. В этом смысле оно соотносится и с десоветизацией. В частности, советизмы в текстах, ориентированных на молодежь, имитируя советскую реальность, формируют своего рода карнавальную рамку, в которой представители молодого поколения испытывают псевдосоветскую реальность, и тем самым относятся к симулякрам.

Десоветизация и ресоветизация в языковой политике в постсоветском пространстве

1. Десоветизация в языковой политике в постсоветском пространстве

Вышерассмотренное разностороннее отношение к советскости наблюдается еще ярче в языковой политике в постсоветском пространстве. В отличие от бывших колониальных стран Великобритании и Франции, где колониальный язык все еще помнят или он по-прежнему используется в качестве официального, после распада СССР во многих постсоветских странах произошёл языковой сдвиг (*language shift*), сопровождающий упразднение русского языка во всех официальных сферах жизни (Pavlenko 2008,

282). В частности, в сфере образования сокращалось число русскоязычных школ и количество уроков русского языка. В некоторых странах с кириллицы переходили на латиницу. Кроме того, многие советские топонимы на русском заменялись национальными, так, например, города Фрунзе и Целиноград стали носить названия Бишкек (Киргизия) и Астана (Казахстан).

Такая тенденция десоветизации связана с тем, что для политических элит новых независимых государств русский язык воспринимается как ‘советский язык’, ассоциируясь с советским прошлым. В связи с этим, отмежевание от всего советского, ставшее стандартной политической практикой в начале 1990-х годов, естественным образом сопровождало вытеснение русского языка из официальной сферы (Арутюнова 2012, 164). Исходя из этого, российские ученые отмечают, что на постсоветском пространстве русский язык выполняет не только функции языка межнационального общения, но и функции идеологического конструкта для размежевания с советским прошлым и выстраивания символического суверенитета (Гаврилов и др. 2008).

Ю.В. Зевако (2012, 64–65) выделяет три группы постсоветских государств на основе массового опроса о степени владения русским языком, о необходимости расширения его изучения в школе, и о функциях, выполняемых русским языком:

(1) Белоруссия, Казахстан, Украина, где распространенность русского языка достаточно высока. Там значительная часть населения использует русский язык в разных сферах общения. При этом они не испытывают потребности в повышении уровня владения русским языком, поскольку владеют им в достаточной степени.

(2) Азербайджан, Грузия, Латвия, Литва и Эстония, для которых, напротив, характерна низкая распространенность русского языка. Там русский язык вытеснен титульным из основных сфер общения. Те, кто не знает русского языка или может на нем только объясниться, составляют около половины населения.

3) Армения, Киргизия, Молдавия, Таджикистан, выделяющиеся сравнительно высокой потребностью в изучении русского языка на фоне сужения русскоязычного пространства. Соответственно, население положительно относится к мерам поддержки русского языка со стороны России.

Таким образом, за последние двадцать лет произошёл значительный разрыв некогда единого языкового пространства. М. А. Арутюнова (2012, 171) полагает, что наиболее противоречивая и символичная ситуация с русским языком наблюдается на Украине. По данным Института Гэллапа в 2008 году, в повседневной жизни русскому языку отдают предпочтение 83% жителей страны, в то время как украинский используют лишь 17% граждан. Русский язык также широко представлен в средствах массовой информации. Однако на Украине, как и в других государствах постсоветского пространства, язык титульной нации стал главным обоснованием политики формирования национальной идентичности. Поэтому конституция Украины признает за русским языком лишь статус ‘языка межнационального общения народов СССР’.

Правительство РФ выражает озабоченность по поводу падения статуса русского языка и подчеркивает, что русский язык как язык межнационального общения может

сыграть роль в укреплении безопасности и интеграции постсоветского пространства (Яценко 2007). Итак, были реализованы многие проекты и предприняты меры в распространении русского языка и консолидации русскоговорящих за рубежом. Например, был дан старт федеральным целевым программам ‘Русский язык 2001–2005’, ‘Русский язык 2006–2010’, ‘Русский язык 2011–2015’, бюджет которых существенно увеличился. Однако, подход РФ по языковым вопросам, подчеркивающий интеграционную роль русского языка, безусловно базируется на ресурсах советскости и потому часто вызывает у многих ассоциации с советской пропагандой. В связи с этим, данную тенденцию мы обозначаем термином ‘ресоветизация’, хотя он еще относительно новый и имеет несколько политизированный фон.

2. Ресоветизация в языковой политике в постсоветском пространстве

2.1. Русскоязычный контингент за рубежом и Русский мир

Самым богатым ресурсом, которым в данный момент располагает Россия для поддержки русского языка, является огромный русскоязычный контингент за пределами страны. В силу активных миграционных и иммиграционных процессов, начавшихся в Российской империи и после распада СССР, формировалась огромная русская диаспора, которая по своей численности занимает второе место после китайской (Nam 2012, 168–169).

Помимо этнических русских, в русскоговорящем контингенте еще существуют ‘культурно-русские’. Несмотря на неуклонное сокращение русскоговорящих во всем мире, в постсоветских странах все еще многие помнят русский язык. М. Флорин (2011) подчеркивает, что многие жители стран СНГ даже теперь ощущают себя советскими, нередко ссылаются на особые узы, роднящие постсоветских людей, к которым относят не только абстрактное понятие ‘советской культурности’, но и конкретный факт владения общим языком – русским. По данным исследования Фонда ‘Наследие Евразии’, в 2007 г., за исключением нескольких стран, большая часть населения новых независимых республик владеют русским языком в активной или пассивной форме, и русский язык используется в семейном кругу, на работе и в сфере образования (Гаврилов и др. 2008).

А для России, которая была в поисках стратегии формирования сверхнациональной идентичности, именно ресурс ‘советскости’ мог бы послужить фундаментом политической, социально-экономической и культурной интеграции стран постсоветского пространства. Итак, в последнее время российские интеллигенты все чаще подчеркивают необходимость создания культурного сообщества русскоговорящих наподобие французской франкофонии (Ильяшевич 2001, Сироткин и Семенов 2004).

В итоге, в качестве центральной методологии для консолидации русскоговорящего контингента, была предложена концепция ‘Русский мир’. Ее суть заключается в создании сверхгосударственной и сверхнациональной структуры, объединяющей самих россиян, соотечественников, проживающих за рубежом, а также иностранцев,

говорящих на русском и интересующихся русской культурой.[7] В 2007 году указом Президента РФ был создан фонд ‘Русский мир’, главная задача которого заключается в пропаганде и популяризации русского языка, а конечная цель – в усилении пророссийского влияния на постсоветском пространстве. Для этого, как провозглашено на интернет-сайте этого фонда, они стремятся создать ‘Русский мир’ полиэтнического, многоконфессионального, мультикультурного и географически сегментированного характера.[8] Самым эффективным способом создания такой структуры могут послужить средства массовой информации, в том числе Интернет, который преодолевает пространственные и временные ограничения оффлайна.

2.2. Виртуальный Русский мир

На территории бывших союзных республик продолжают пользоваться популярностью русскоязычные СМИ. Как отмечают ученые, с наступлением XXI-го века, российские СМИ, в частности, телевидение, опять активно продвигаются в постсоветское пространство и усиливают культурную гегемонию России (Rantanen 2002). По состоянию на 2008-ой год, те, кто смотрит его регулярно или периодически, составляют почти половину всего взрослого населения бывших союзных республик, в том числе Эстонии, Армении, Таджикистана, Грузии, Азербайджана и Литвы, где уровень владения русским языком относительно низок (Гаврилов и др. 2008).

В частности, российские сети спутникового телевидения, например, ПрометейАСТ и ТВ-6 охватывают сотни городов России, СНГ и прибалтийских стран. В конце XX века российские спутниковые телеканалы, в основном, транслировали западные передачи, такие, как CNN International, BBC World Service, однако, с начала XXI века, они начали заменять их своими собственными контентами.

При этом, во многих их контентах явно прослеживается ностальгия по СССР. Например, в рекламе пива ‘Балтика там, где Россия’, ‘Одна страна, одно пиво’ ярко отражается ностальгия по единой советской культуре, межнациональному содружеству и советскому патриотизму (Lee 2011, 285–286). Ćwiek-Karpowicz (2012, 5–6) подчеркнул, что самый удачный проект российской публичной дипломатии базируется на ностальгии по утерянной империи, общей победе ее представителей во Второй мировой войне.

Помимо телевидения, во многих странах постсоветского пространства тиражируют русскоязычные периодические издания. Однако, среди СМИ, для создания сверхнациональной структуры наиболее эффективным средством оказывается Интернет. Отметив пропагандистскую функцию Интернета, Е. Яценко (2007), президент Фонда ‘Наследие Евразии’, заявила следующее:

> Рунет – это неодушевленный, но весьма эффективный носитель языка, та самая зона .ru, которая дает возможность воспринимать информацию и общаться всем пользователям, независимо от гражданства, и тем самым расширять русскоязычное пространство..

К Рунету обычно относят веб-сайты, полностью или более, чем наполовину,

написанные на русском языке. Рунетом пользуются не только граждане РФ, но еще и этнические русские и культурно-русские, проживающие в разных странах. Именно для диаспоры Рунет является потенциальным цифровым пространством, формирующим самоидентичность русских. Рунет, с момента своего создания, был местом, где 'тусовались' зарубежные соотечественники. Появились различные диаспоральные интернет-порталы и блоги диаспоры. Таковым является интернет-сайт Всемирного союза русских (http://vsr.land.ru/).

Р. Сондерс (Saunders 2004, 16) называет тех, кто посещает Рунет, киберрусскими (*cyberRussians*). Он пишет, что для киберрусских, живущих в новых независимых республиках, киберпространство позволяет избавиться от национально-лингвистической клаустрофобии. К тому же, в киберпространстве русский язык намного предпочтительнее, так как на нем публикуется подавляющее большинство материалов. Оказываясь в Сети, киберрусский больше не является представителем меньшинства в 'небольшой' стране, но представляет собой частицу огромной исторической общности. Типичное выражение 'Наш рунет' хорошо показывает относительную закрытость Рунета и отношения диаспоры к нему (Schmidt 2006,14).

Рунетом еще пользуются культурно-русские – это русскоговорящее население бывших союзных республик. Большая доля владеющих русским языком среди населения и их ориентированность на русскую массовую культуру формирует привилегированную позицию Рунета в завоевании пользователей в этом регионе.[9] Кроме того, по техническим возможностям, по контенту национальные сегменты Интернета стран Центральной Азии, такие как Kaznet, Uznet пока отстают от Рунета (Uffelmann 2011, 176). Так, например, российская социальная сеть 'Вконтакте' является лидером во всех сферах, связанных с интернет-коммуникацией: ежедневно на сайте открываются более 2 миллиардов страниц. Это больше, чем у всех остальных крупных интернет-сайтов СНГ, вместе взятых. 'Вконтакте' также является самым крупным фото-, аудио- и видеохостингом в СНГ.[10]

В целом, исходя из сказанного, можно полагать, что русскоязычные СМИ, в частности Рунет, функционирует как единое информационное, культурное и коммуникационное пространство для этнических русских и культурно-русских, проживающих за пределами РФ, в частности, на постсоветской территории.[11] Правительство РФ старается поддерживать зарубежные русскоязычные СМИ и интернет-сайты диаспоры посредством политики содействия соотечественникам, проживающим за рубежом. Этой же цели служат Федеральные целевые программы 'Русский язык (2006–2010)' и 'Русский язык (2011–2015 годы)', Фонд 'Русский мир' и 'Россотрудничество', созданные при МИД РФ. В качестве мер по ресоветизации Интернета можно отметить кириллизацию доменов и ежегодное проведение 'Недели Российского Интернета' под символическим лозунгом 'Интернет – территория русского языка'.

Однако, попытки по поддержке русского языка в постсоветском пространстве, который до сих пор ассоциируется с советским языком, языком монополии, могут

вызвать сомнение со стороны новых независимых республик, которые усматривают в этом неоимперскую подоплеку или ностальгию по СССР (Uffelmann 2011, 178). Местные политические элиты считают, что русскоязычные СМИ закрывают русскоязычное население в отдельном информационном пространстве, что усиливает разрыв между ними и титульной нацией. Директор бюро планирования эстонского МИД Kart Juhasoo-Lawrence отметил, что русскоязычные СМИ намекают на неудачное будущее Эстонии, обсуждают актуальные проблемы Эстонии с имперской точки зрения РФ и это приводит к диффузности самоидентификации русской диаспоры, проживающей в Эстонии (Conley, Gerber 2011, 15–17).

Выводы

Сегодня, в постсоветском пространстве во всех сферах жизни совершается символическая борьба ‘советского’ и ‘антисоветского’. В данной статье мы постарались наметить основные вопросы, связанные с ‘советскостью’ в современном русском дискурсе и в языковой политике в постсоветском пространстве.

Итак, в русском языке в рамках десоветизации можно наблюдать падение авторитета ‘советского’ языка, его нормы и изменения, происходившие в лексическом составе русского языка, т.е. уход лексики, обозначающей советскую реальность. Одновременно, в русском языке, активно воспроизводятся советизмы в качестве прецедентных текстов при ностальгическом и игровом мотивах. Советизмы, введенные с ностальгическим мотивом, относятся к реликтам, которые постепенно устаревают и теряют общекультурные ценности. А советизмы с игровым мотивом формируют иллюзорную псевдосоветскую реальность и относятся к симулякрам.

В целом употребление советизмов нацелено, с одной стороны, на реконструкцию советской реальности как идеальной временно-пространственной сущности и нейтрализацию идеологического оттенка путем ресемантизации. С другой стороны, оно направлено на вышучивание советскости и пародирование.

Противоположные тенденции с советскостью особенно отчётливо наблюдаются в языковой политике в постсоветском пространстве. Во многих новых республиках проводилась языковая политика, ориентированная на возведение национального языка в статус единого государственного языка и вытеснение русского языка из сферы официального употребления. В ответ на это была разработана концепция ‘Русский мир’, суть которой заключается в создании сверхнациональной структуры русскоговорящих. Попытка создать такую структуру порой вызывает сомнение со стороны новых независимых государств относительно ее неоимперского характера.

Именно такая противоположность вокруг ‘советскости’ составляет неотъемлемую часть современной русской культуры и культуры на постсоветском пространстве в целом, поскольку ‘советскость’ пронизывает общественное и бытовое измерение жизни граждан когда-то единой страны.

Примечания

1 Целенаправленная реабилитация ‘советскости’ идет с начала XXI века. Появившееся в 2001 году ‘Русское Радио – 2’ выбрало в качестве слогана фразу ‘Наша Родина – СССР’. В 2004 году начал вещание телеканал ‘Ностальгия’, репрезентирующий себя как ‘канал о том времени’.

2 Тенденция отрицания всего предшествующего отражается в употреблении прилагательного ‘советский’. В нем возникло новое качественно-оценочное значение, которое впервые было отмечено в *Толковом словаре русского языка конца XXI века: Языковые изменения* под ред. Г. Н. Скляревской (1998, 596). Здесь оно имело помету ‘неодобр.’ и формулировалось как ‘свойственный чему-л. в СССР или кому-л., жившему в СССР’. Неодобрительное отношение ко всему советскому прослеживается еще в однокоренных образованиях: ‘Совдепия’, ‘совдеповский’, ‘советикус’, ‘совок’, ‘совковый’, ‘совковость’.

3 К советизмам Н. А. Купина (2009) относит слова, сочетания слов, выражения, связанные с социалистической организацией власти Советов и общества эпохи диктатуры рабочего класса, а также номинации явлений, событий, происходивших в СССР, свойственных социалистической системе во всех сферах жизнедеятельности.

4 При тоталитарном режиме советского периода язык рассматривался в качестве идеологического инструмента. По оценкам ученых, к концу 60-х годов русский литературный язык полностью соответствовал требованиям советского языкового стандарта, и сложилась устойчивая система норм, охватывающая все уровни русского языка (Петрова 2004, 83). Патрик Серио (Seriot 1985, 319) выявляет две яркие особенности советского политического языка – ‘номинализация’ и ‘сочинение’. Номинализация – замена личных форм глаголов их производными существительными. См.: *Переход* от прапрадедовской формы *хозяйствования* к формам социалистического *развития промышленности* на базе ее *индустриализации* по последнему слову техники, а также *развития земледелия* и *скотдоводства* на базе крупного совхозного и колхозного хозяйства, является легким делом (Полярная звезда 1930/05/22).’ Сочинение – это соединение посредством союза и понятий, которые в обычной русской речи синонимами не являются. См.: *партия и народ*. В результате этого огромное количество понятий в конечном счете оказывается как бы синонимами друг друга, чем и навевается идея об их действительном соотношении ‘в жизни’

5 Прецедентные тексты – это тексты, на которые ссылаются многие и неоднократно возобновляют в дискурсе, поскольку считают их важными для данной культуры. У представителей каждого языка и каждой эпохи имеется собственный корпус прецедентных текстов, известных внутри данной культурной группы и незнакомых членам других культурных групп. Термин ‘прецедентный текст’ был введен в научный обиход Ю. Н. Карауловым (1987, 216), который предложил такие понятия, как прецедентное высказывание, прецедентное имя, прецедентная текстовая реминисценция.

6 Рестораны в советском стиле. http://www.gastronom.ru/article_resto.aspx?id=1001653 (дата обращения 2013/11/02).

7 Внутренний интерьер этого заведения в стиле Соц-арт также поддерживает атмосферу игры. Помимо этого, ресторан организует забавные представления, во время которых загримированный под Ленина исполнитель в окружении матросов-негров шествует по близлежащим улицам. ‘Оживший’ Ленин подтверждает правдивость названия этого

ресторана (Голомидова 2009, 342–343). Все это создает виртуальную театрализованную реальность.

8 Gallup: Russian Language Enjoying a Boost in Post-Soviet States. 01.08.2008. http://www.gallup.com/poll/109228/ru...et-states.aspx (дата обращения 2013/11/03).

9 Закон Української Радянської Соціалістичної Республіки від 28.10.1989 г. № 8312-XI 'Про мови в Українськіи РСР'. Апарат Верховної Ради України. (Цитата по Арутюнова 2012, 171).

10 В 2007 году (Год Русского языка) на XI Конгрессе Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ) министр иностранных дел РФ Сергей Лавров отметил, что укрепление позиций русского языка в мире – одна из приоритетных правительственных задач (http://censor.net.ua/news/6118/mid_rossii_rabotaet_nad_ukrepleniem_pozitsiyi_russkogo_yazyka_i_russkoyi_kultury_vo_vsem_mire) (дата обращения 2013/12/11).

11 Термин 'ресоветизация' вошел в языковой обиход после того, как в декабре 2012 года госсекретарь США Хилари Клинтон в своем выступлении в Дублине назвала этим словом усилия России по развитию интеграции в Евразии. http://www.rg.ru/2012/12/07/grushko-site-anons.html (дата обращения 2013/12/04).

12 Подробно о концепции 'Русский мир' см.: Nam Hye Hyun 2012, 168–172.

13 Интернет-сайт Фонда 'Русский мир': http://www.russkiymir.ru/russkiymir/ru/fund/about (дата обращения: 2013/11/17).

14 Более конкретные данные о распространении Рунета в постсоветском пространстве см. Nam H. H. 2012, 172–178.

15 http://vkontaktehit.ru/o-vkontakte.html (дата обращения 2013/11/03).

16 Такой вывод основывается на концепции 'воображаемое сообщество' (*imagined communities*), предложенной Б. Андерсоном (Anderson 1991). Воображаемое сообщество – это сообщество людей, которые не знают друг друга, но потребляют одну и ту же информацию. Андерсон полагает, что влияние газет на процесс становления наций было огромным за счет того, что одну и ту же газету читали тысячи человек, и это создавало ощущение принадлежности к одному сообществу. Подобно этому Рунет может послужить способом консолидации, создавая единое информационное пространство для этнических русских и культурно-русских, проживающих за пределами РФ.

Литература

Арутюнова, М. А. 2012. Языковая политика и статус русского языка в СССР и государствах постсоветского пространства. *Вестник Московского Университета. Международные отношения и мировая политика* 25(1): 155–178.

Валгина, Н. С. 2003. *Активные процессы в современном русском языке*. Москва: Логос.

Гаврилов К., Козиевская Е., Яценко Е. 2008. Русский язык - советский язык? В: *ДЕМОСКОП weekly* 2008(329–330, 14–27 апреля); тема 1–8. http://demoscope.ru/weekly/2008/0329/tema01.php (дата обращения: 2013/12/02).

Голомидова, М. В. 2009. Вербальные символы СССР в современной коммерческой номинации. В: Купина Н. А., Михайлова О. А. (ред.) *Советское прошлое и культура настоящего*. Екатеринбург: издательство Уральского университета.

Данн, Дж. А. 2009. Трансформация русского языка из языка советского типа в язык западного образца. В: *Лингвистическая советология*. Екатеринбург: УрГПУ .

Ермакова, О. П. 2008. *Жизнь российского города в лексике 30-х - 40-х годов XX века: Краткий толковый словарь ушедших и уходящих слов и значений*. Калуга: Эйдос.

Ильяшевич, В. Н. 2001. Русскость и русофония. *Завтра* 5(69). http://www.zavtra.ru/denlit/069/41.html (дата обращения: 2011/02/05)

Збровский, Г. Е., Широкова, Е. А. 2001. Социальная ностальгия: к исследованию феномена. *СоцИс* 8: 31–34.

Зевако, Ю. В. 2012. Ресурс ‘советскости’ в контексте формирования политической идентичности в государствах постсоветского пространства. В: *Политические проблемы современного общества.* Вып. 17: 61–79 у. Саратов: Наука.

Земская, Е. А. 1996. Активные процессы современного словопроизводства. В: Земская Е. А. (ред.) *Русский язык конца XX столетия.* Москва: Языки русской культуры.

———. 2001. Активные процессы в русском языке последнего десятилетия XX века. http://www.gramota.ru/biblio/magazines/gramota/russianworld/28_46 (дата обращения: 2011/05/02)

Караулов, Ю. Н. 1987. *Русский язык и языковая личность*. Москва: Наука.

———. 1991. *О состоянии русского языка современности*. Москва: Просвещение.

Коган, Л. Н. 1993. *Теория культуры: учеб. пособие.* Екатеринбург: Издательство Уральского университета.

Крысин, Л. П. 2000. Русский литературный язык на рубеже веков. *Русская речь* 1: 28–

Купина, Н. А. 2009. Советизмы: к определению понятия. *Политическая лингвистика*. 2(28) 35–40 (Екатеринбург).

Нам, Хе Хен. 2011. Тенденция развития языка СМИ постсоветского периода: усиление личностного начала. *Русский язык и литература* 23(4): 43–65 (Сеул).

Петрова, А. Г. 2004. Норма русского литературного языка и живая речь носителей русского языка на рубеже веков (XX–XXI вв.). Дис. филол. наук. Московский государственный областный университет Москва.

Пикулева Ю. Б. 2009. О степени прецедентности советских культурных знаков в современной рекламе. В: Купина Н. А., Михайлова О. А. (ред.) *Советское прошлое и культура настоящего*. Екатеринбург: издательство Уральского университета.

Рацибурская Л. В. 2003 Особенности новообразований в современных средствах массовой информации. *Вестник Нижегородского университета*. Серия: Филология 1: 111–116. Резанова, З. И. 2008. Трансформации советских стереотипов и мифологем в дискурсе региональных СМИ. *Язык и культура* 3: 63–71.

Семенова, О. 2004. Ленин – это вещь! *Новые известия* 2004/11/09. http://www.newizv.ru/society/2004-11-05/14654-lenineto-vesh.html (дата обращения: 2013/11/25)

Сироткин, В., Семенов, С. 2004. Русофония и франкофония: что французам здорово, то и русским может быть впрок. *Литературная газета* 2004/02/02. http://www.ruskline.ru/monitoring_smi/2004/02/02/rusofoniya_i_frankofoniya/ (дата обращения: 2013/10/28)

Тимофеев, М. 2011. Знаки ‘советскости’ в современной России: семантика, синтактика и прагматика. *Studia Sovietica* 2: 223–232 (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України).

Флорин, М. 2011. Элиты, русский язык и советская идентичность в постсоветской Киргизии. *Неприкосновенный запас* 6(80): 225–233.

Чудакова, М. 2007. Язык распавшейся цивилизации: Материалы к теме. В: *Новые работы: 2003–2006.* Москва: Время.

Яценко, Е. Б. 2007. Геополитический потенциал русского мира. Почему язык снова становится надеждой и опорой? (*Независимая газета* 2007/05/29). (http://www.ng.ru/scenario/2007-05-29/11_hope.html) (дата обращения: 2013/12/02)

Anderson, B. 1991. Imagined communities: Reflections on the origin and spread *of nationalism*. London and New York: Verso.

Conley, H. A., Gerber, T. P. 2011. Russian Soft Power in the 21st Century. An Examination of Russian compatriot policy in Estonia. In: *Center for strategic & International Studies, A Report of the CSIS Europe Program*, Washington, DC, August.

Ćwiek-Karpowicz. 2012. Limits to Russian soft power in the Post-Soviet Area. In: *DGAPanalyse* 8: 1–11.

Lee Moon Young. Glocalization and the signs of boundary: Post-Soviet Russian TV. *Rusistika* 38: 269–292. Seoul.

Nam Hye Hyun. 2012. Rusofonija, runet in ruski jezik. *Slavistična revija*. 2: 165–183 (Ljubljana : Slavistično društvo Slovenije).

Pavlenko A. 2008. Multilingualism in Post-Soviet countries: language revival, language removal, and sociolinguistic theory. In: *Bilingual Education and Bilingualism* 11 (3&4): 275–314.

Rantanen T. 2002. *The global and the national: Media and communications in Post-communist Russia*. Lanham, MD: Rowman & Little field.

Saunders R. 2004. Национальность: киберрусские. *Россия в глобальной политике* 4: http://www.globalaffairs.ru/number/n_3549 (дата обращения:2013/10/14).

Schmidt H. and Teubener K. 2006. Our RuNet? In: *Cultural identity and media usage. Control+shift: public and private usages of the Russian Internet,* edited by H. Schmidt, K. Teubener and N. Konradova. Norderstedt: Books on Demand.

Seriot P. 1985. *Analyse du discours politique sovietique.* (Cultures et Societes de l'Est. 2). Paris: Institut d'etudes slaves.

Uffelmann D. 2011. Post-Russian Eurasia and the proto-Eurasian usage of the Runet in Kazakhstan: A plea for a cyberlinguistic turn in area studies. *Journal of Eurasian Studies* 2(2, July): 172–183 (Seoul: Hanyang University).

	Africa	Rest of the World
Individuals	R268,75	US$96,75
Institutions	R284,88	US$155,88

Please note:

- Subscriptions are per calendar year (two issues)
- Only prepaid orders will be executed
- Prices include airmail postage
- Back orders are available: please contact Unisa Press

Please enter/renew my subscription to *Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies* _____ copies of volume _____ number _____ at _____ per issue. **Total** _____

Payment method:

☐ **Cheque**

☐ **Postal order**

☐ **Credit card** ☐ Visa ☐ Mastercard

Card number _____

Expiry date _____ CVV number _____

Signature _____

☐ **Direct deposit**

Absa Bank Account name: Unisa
Account no: 01 00 00 114
Branch code: 632005

Fax a copy of the deposit slip together with all relevant information (name, address, volume ordered and telephone number) to The Subscription Officer (012) 429 3449.

Subscriber name and address:

Surname, title and initials _____

Address _____

_____

_____ Postal code_____

Telephone number _____

Fax number _____

e-mail address _____

Please fax or mail this completed form to:
The Journal Department, Unisa Press, P.O. Box 392, 0003, Unisa, South Africa

Enquiries:
The Subscription Officer: Journals Tel +27+12+429 2953, Fax +27+12+429 3449, e-mail: journalsubs@unisa.ac.za