

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN
№ 2

Academic Journal

Series:
History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies

Moscow
2015

ВЕСТНИК РГГУ
№ 2

Научный журнал

Серия «История. Филология. Культурология.
Востоковедение»

Москва
2015

Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

Е.И. Пивовар, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (председатель)

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Х. Варгас (Ун-т Кали, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. Дебарделебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.В. Иванов, акад. РАН, д-р филол. н., проф. (РГГУ; Калифорнийский ун-т Лос-Анджелеса, США), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больцмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Ун-т Карло Бо, Италия), Ш. Кечкемети (Национальная Школа Хартий, Сорбонна, Франция), И. Клюканов (Восточно-Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ВНИИДАД), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), Е.Е. Кравцова, д-р психол. н., проф. (РГГУ), М. Крэммер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кёльна, Германия), Б. Луайер (Ин-т геополитики, Париж-VIII, Франция), С. Масамичи (Ун-т Чуо, Япония), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), П. Новак (Ун-т Белостока, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), Е. ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), С. Рапич (Ун-т Вупперталя, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглесонг (Ун-т Раттерс, США), И. Фолтыс (Политехнический ин-т г. Ополе, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаплина, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»

Редакционная коллегия серии

Е.И. Пивовар, гл. ред., чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.И. Гиндин, зам. гл. ред., канд. филол. н., доц. (РГГУ), Г.И. Зверева, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), И.С. Смирнов, зам. гл. ред., канд. филол. н. (РГГУ), П.П. Шкаренков, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), М.Л. Андреев, д-р филол. н. (РГГУ; ИМЛИ РАН), Т.Г. Архипова, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Н.И. Басовская, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Г. Васильев, канд. ист. н., доц. (РГГУ), В.И. Дурновцев, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е.Е. Жигарина, канд. филол. н., доц. (РГГУ), С.В. Карпенко, канд. ист. н., доц. (РГГУ), В.Ф. Козлов, канд. ист. н., доц. (РГГУ), И.В. Кондаков, д-р филос. н., канд. филол. н., проф. (РГГУ), М.А. Кронгауз, д-р филол. н., проф. (РГГУ; РАНХиГС), Г.Н. Ланской, д-р ист. н. (РГГУ), Д.М. Магомедова, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), Ю.В. Манн, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), И.Г. Матюшина, д-р филол. н. (РГГУ), А.Н. Мещеряков, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.Ю. Неклюдов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Е.В. Пчелов, канд. ист. н., доц. (РГГУ), Н.И. Рейнгольд, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Р.И. Розина, д-р филол. н. (РГГУ; ИРЯ РАН), Н.Р. Сумбатова, д-р филол. н., доц. (РГГУ), Я.Г. Тестелец, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.И. Тюпа, д-р филол. н., проф. (РГГУ), П.Ю. Уваров, чл.-корр. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ; ИВИ РАН), А.С. Усачев, д-р ист. н., доц. (РГГУ), В.И. Уколова, д-р ист. н., проф. (РГГУ; МГИМО (У) МИД РФ), И.О. Шайтанов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), А.Л. Юрганов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.А. Яценко, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Ответственные за выпуск: Ю.В. Доманский, д-р филол. н., доц. (РГГУ), В.И. Тюпа, д-р филол. н., проф. (РГГУ)

СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы. Текстология

В.И. Тюпа

Этос нарративной интриги 9

Е.И. Зейферт

О процессе рождения лирического стихотворения:
«внутренний образ» и «телесные слова» 20

Н.А. Тулякова

Литературная легенда: жанровые идентификаторы
и формообразующие признаки 33

Русская литература

А.Ю. Колтаков

Перерождение и самостояние: о двух вариантах спасения
интеллигенции в русской литературе 45

Е.С. Шкапа

Роль иконы в святочных рассказах Н.С. Лескова 55

Л.С. Гульба

Поэтика заглавий в творчестве В. Брюсова и А. Блока 67

А.В. Бассель

Стихотворный текст как симфония киноприемов
(Экспериментальный анализ стихотворения
О.Э. Мандельштама «К немецкой речи») 73

А.Н. Кравцов

Грань между вымыслом и реальностью в автобиографическом
очерке М. Боброва «По долинам и по взгорьям» 85

П.А. Волошин

Петербургский текст в песнях Бориса Гребенщикова
и Александра Васильева 92

У.Ю. Верина

Приближение к лирическому «я»: о композиции книги стихов
М. Степановой «Киреевский» 99

Зарубежная литература

О.В. Попова

Мотив превращения детей в лебедей и его трансформация
в «сюжете о рождении Рыцаря с лебедем» 110

Ю.Ю. Данилкова

Поэтика интертекстуальности
в драме Г. Бюхнера «Смерть Дантона» 119

Проблемы переводоведения

В.А. Васильева, И.О. Окунева

Проблемы перевода аллюзивных имен собственных
на английский язык в литературе постмодернизма
(на примере произведений Виктора Пелевина) 130

Фольклористика

В.А. Черванева

Лексика физического восприятия
в мифологическом тексте 142

Рецензии

М.С. Рыбина

Код сатирика (Рецензия на книгу: *Довгий О.* «Развернуть старика...»:
Сатиры Кантемира как код русской поэзии:
Опыт микрофилологического анализа.
М.: Изд-во Кулагиной, 2012. 436 с.) 152

Abstracts 155

Сведения об авторах 162

CONTENTS

Literary Theory. Textology

- V. Tyupa*
Ethos of narrative intrigue 9
- E. Seifert*
On the lyric verse birth process: "Internal image"
and "corporeal words" 20
- N. Tulyakova*
Legend in literature: Genre indicators and formative features 33

Russian Literature

- A. Kolpakov*
Reemergency and self-identity: On two variations
of the salvation for intelligentsia in Russian literature 45
- E. Shkapa*
The role of icon in the Christmas stories by N.S. Leskov 55
- L. Gulba*
The poetics of the titles in the works of V. Briusov and A. Blok 67
- A. Bassel*
Poetic text as a symphony of cinematographic devices
(An experimental analysis of O. Mandelstam's poem
"To the German Tongue") 73
- A. Kravtsov*
Distinction between fiction and nonfiction
in the autobiographical essay by M. Bobrov
"Po dolinam i po vzgor'yam" ("Over valleys and hills") 85
- P. Voloshin*
Petersburg text in songs of Boris Grebenshchikov
and Alexander Vasyliiev 92
- U. Verina*
Approaching to the lyrical "I": About composition
of the book of poems by M. Stepanova "Kireyevsky" 99

Foreign Literature

O. Popova

The motif of children turned into swans and its transformation
in the “plot of the swan Knight’s birth” 110

Yu. Danilkova

The poetics of intertextuality in G. Büchner’s drama “Dantons tod” 119

Translation studies

V. Vasilieva, I. Okuneva

Difficulties in English translation
of Russian allusive proper names in postmodern literature
(based on works by Victor Pelevin) 130

Study of folklore

V. Chervaneva

Lexicon of physical perception in mythological text 142

Reviews

M. Rybina

Satirist’s code (Book review: *Dovgiy O.* “Unwrap the old man...”:
Kantemir’s satires as the code of Russian poetry.
Experience of microphilological analysis.
M.: Kulagina Publishing House, 2012. 436 p.) 152

Abstracts 155

General data about the authors 164

ЭТОС НАРРАТИВНОЙ ИНТРИГИ

Работа посвящена одному из стратегических аспектов нарративного дискурса и принадлежит к области инновационных нарратологических исследований. Развивая концепцию нарративной «интриги», предложенную и обоснованную Полем Рикёром, автор вводит риторическую категорию «этоса» для типологической характеристики различных явлений нарративного художественного письма.

Ключевые слова: нарратив, история, дискурс, интрига, этос.

В области эстетического словесного творчества («большая литература», а не литературное ремесло) заинтересованность художественного восприятия сохраняется и после первого и последующих прочтений. Перечитывая, мы переживаем радость узнавания, но не повторения: преображающийся субъект восприятия – а мы непрерывно меняемся не только внешне, но и внутренне – осуществляет беспрецедентную и неповторимую актуализацию текста, то есть реализует новое коммуникативное событие. Томас Манн даже полагал, что вполне адекватным художественным восприятием может быть только второе чтение шедевра.

И все же окончание рассказанной писателем истории после первого прочтения нам известно, оно не меняется. При всей возможной вариативности впечатлений от перечитывания неуывае-мость интриги литературного шедевра остается не вполне объяснимой. Последующая моя аргументация будет посвящена именно этой проблеме.

Основополагающая антиномия западной нарратологии состоит в размежевании *истории* и *дискурса*. Но это, на мой взгляд, далеко не безупречная оппозиция.

Повествуемая «история» и повествующий ее «дискурс» неразделимы. Вне рассказа нет никаких историй, вне рассказа протекают процессы бытия (закономерные, казусные, вероятностные). Некоторые звенья этих процессов становятся событиями и связываются в «историю» только в «дискурсе» рассказывания. История – это референтная *функция* дискурса, а не его материал, не «фабула» русской формальной школы. Как подчеркивает Вольф Шмид, «история» – это «результат смыслопорождающего отбора элементов из происшествий, превращающего бесконечность происшествий в ограниченную, значимую формацию»¹.

Если же, как полагал Жерар Женетт, повествование «может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некоторую историю, при отсутствии которой дискурс не является повествовательным»², то получается, что нерассказанная история – тоже «история», что событие возможно и без актуализирующего его событийности сознания «свидетеля и судии» (Бахтин).

Дискурс, согласно Тойну ван Дейку, существенно шире текста рассказывания, это многогранное «коммуникативное событие», включающее в себя «говорящего и слушающих, их личностные и социальные характеристики, другие аспекты социальной ситуации»³. Нарративный дискурс предполагает неразрывное единство и мыслимой собеседниками истории, и ее репрезентации нарратором, и ее рецепции адресатом.

Почти в одно время с выходом классического исследования Женеттом прустовского повествования («Discourse narrative» в 1972) Бахтин дополнил свою раннюю работу «Формы времени и хронотопа в романе» разделом «Заключительные замечания» (1973), где, между прочим, четко сформулировал принципиальное своеобразие романного высказывания как высказывания нарративного: «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте <...> Мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов»⁴. Здесь у Бахтина намечается третье событие: рецептивное событие впечатления от рассказа. Подобно референтному (рассказанному) событию оно также функционально зависимо от коммуникативного «события самого рассказывания». Но одновременно это особое,

не сводимое к первым двум ментальное событие в жизни данного читателя-слушателя.

Однако в современных нарратологических теориях рецептивному аспекту наррации по-прежнему уделяется недостаточное внимание. Усвоив выдвинутое Вольфгангом Изером (все в том же 1972 г.) понятие «имплицитного читателя» и ряд его синонимов, нарратология пока еще не овладела оперативным подходом к анализу моделирования адресата рассказывания текстом рассказа.

Ярким исключением явился труд Поля Рикёра «*Temps et récit*» (1985), который до сих пор явно недооценен большинством нарратологов. Рикёр задался целью помыслить строй нарративного текста относительно «жизненного мира читателя, без которого не может быть полным значение литературного произведения»⁵. Учитывая «уроки Бахтина, Женетта, Лотмана и Успенского» (2, 159), Рикёр обратился к понятию «интриги», встречавшемуся уже ранее у Поля Вейна⁶. «Расширяя и углубляя понятие интриги» (2, 159), Рикёр объединил в нем «*mythos*» Аристотеля, «*emplotment*» Хейдена Уайта, отчасти «модусы» Нортропа Фрая, при этом акцентировал адресованность (используя «катарсис» Аристотеля) и объяснительную функцию исследуемого феномена. В итоге он разработал специальную теоретическую категорию *нарративной интриги*, дополняющую референтный и креативный аспекты нарратива аспектом рецептивным – до трехсторонней полноты коммуникативного события.

«Операция конфигурации, составляющая суть построения интриги» (1, 66), согласно Рикёру, «преобразует это множество (эпизодов. – *В. Т.*) в единую и завершенную историю» (2, 16), приготовленную таким образом для рецептивной «рефигурации» читательским сознанием. На языке «сюжетоцентрического» отечественного литературоведения можно сказать, что интрига по Рикёру – это сюжет в его обращенности не к фабуле, а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте читательского интереса. Если мы становимся слушателями какого-нибудь рассказа (даже слабозаинтересованными, равнодушными), мы все же неизбежно ждем: чем же предлагаемая нам история закончится? Этот эффект нарративного ожидания Булгаков иронически обыгрывает в эпилоге «Мастера и Маргариты» («Но все-таки, что же было дальше-то в Москве...?»), а Тургенев совершенно всерьез следует ему в концовке «Отцов и детей», перечисляя, как сложилась последующая жизнь каждого персонажа.

Интрига наррации состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некие рецептивные ожидания и предполагающем

«удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения» (2, 30). Будучи, по удачному выражению Мандельштама, «движущей силой заинтересованности»⁷, интрига повествования составляет альтернативу нарративной *энтимеме*, которая состоит в умолчании о таком продолжении событийной цепи, которое читателем легко угадывается⁸. Такую интригу Рикёр называет «коррелятом нарративного понимания» (2, 18), определяя ее как «телеологическое единство» рассказа (2, 41); как «принцип отбора» альтернативных возможностей повествования (2, 52); как «принцип конфигурации» эпизодов; как «фактор интеграции» сегментов текста в определенного типа последовательность (2, 42); как смысловую «длительность, растянутую между началом и концом» (2, 46). В нее-то мы и входим (обновленными), перечитывая шедевр.

«В этом смысле Библия, – говорит Рикёр, – представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия» (2, 31).

Итак, в качестве определяющей рецептивный аспект повествования интрига оказывается организацией читательского ожидания. У данного нарративного действия имеются две стороны: *разрыв* непрерывного течения жизни на фрактальные эпизоды и *связывание* их в целостное высказывание, излагающее историю. Эти разнонаправленные действия неизбежны, поскольку время рассказывания и рассказываемое время не только не равнопротяженны, но и качественно разнородны: время истории многомерно и континуально, тогда как дискурсивное течение речи одномерно и дискретно. Отсюда неупразднимость «*эпизодического* аспекта построения интриги» (1, 186). Но это не изъян, не слабость нарративных высказываний, это их смысловой ресурс, источник особых смыслопорождающих возможностей. И, прежде всего, это касается художественного нарратива.

Неизбежность эпизодического устройства нарративного текста вытекает из необходимости вычленения того, чему придается событийный статус, из процессуальной непрерывности бытия, то есть из необходимости обнаружения пространственно-временных границ, актантных центров и смысловой значимости событийных компонентов «истории». Такая или иная нарративная структура рассказывания, многократно повторяясь, исторически приобретает (накапливает) некоторого рода смысловую перспективу и наделяет этой осмысленностью повествуемую событийную цепь даже независимо от авторской воли повествующего. Ибо история, по мысли Рикёра, «чтобы стать логикой рассказа», необходимо «должна об-

ратиться к закрепленным в культуре конфигурациям, к схематизму повествования <...> Только благодаря этому схематизму действие может быть рассказано» (2, 50) и воспринято.

В последовательности эпизодов кроется ключ как к точке зрения нарратора, так и к формируемому повествованием ценностному кругозору адресата рассказывания. Равнопротяженная нарративному тексту цепь этих единиц развертывания фабулы в интригу складывается в смыслообразную систему отношений: последовательности нарастания или убывания, периодичности чередований, повтора, или подобия, или контраста; некоторые эпизоды оказываются в маркированном положении начального, конечного, центрального или в позиции «золотого сечения».

На границе между эпизодами обнаруживается фрактальный разлом повествуемого мира: временной, пространственный, актанный или два-три таких разлома одновременно. Именно прерывания излагаемой истории, сколь бы малыми они порой ни казались, индуцируют напряжение ожидания, поскольку всякая семантическая пауза (подобно интонационно-речевой паузе устного рассказывания) создает «развилку» альтернативных перспектив продолжения.

Перспективы продолжения рассказа распознаются читателем (по большей части автоматически, без специальных размышлений) благодаря, как полагал Рикёр, «нашей способности проследить историю», формируемой «знакомством с повествовательной традицией» (2, 63). Поэтому литературная «интрига должна быть типической», поскольку именно «универсализация интриги сообщает персонажам всеобщий характер» (1, 52) художественного обобщения.

Что касается «типичности» нарративной интриги, то она определяется, с одной стороны, принадлежностью цепи эпизодов к тому или иному типу сюжетосложения (кумулятивному, циклическому, лиминальному или перипетийному), а с другой – принадлежностью данного нарратива к некоторой культурной эпохе, в особенности к базовой для этой эпохи дискурсной формации⁹.

Причастность к определенной дискурсной формации означает, что развертывание интриги нарративного высказывания равнозначно проектированию аудитории как солидарного коммуникативного сообщества слушателей. Нарративная стратегия¹⁰ рассказывания всеми своими принципиальными моментами (нарративной картиной мира, нарративной модальностью фокализации, логосом нарративности) предполагает стратегически определенную ответную позицию виртуального адресата. Как и всякий культурно значимый дискурс, нарративный тоже имплицитно заключает в себе

«типическую концепцию адресатов» (Бахтин), которая со времен классической риторики называлась «этосом» и характеризовала рецептивную установку аудитории.

У древних греков слово «этос» (нрав) обозначало некий регулятивный принцип нравственного состояния и вытекающего из него поведения. Риторический этос – это регулятивный принцип рецептивного поведения, который оратору следовало активировать в своих слушателях и на который следовало опираться в своей аргументации. Характеризуя этос как «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него какого-либо сообщения»¹¹, неориторики «группы μ » справедливо утверждают: «Сущность этоса произведения следует искать в интеграции всех его элементов, в интерференциях, конвергенциях, напряжениях, которые при этом возникают»¹². Для нарративного дискурса такого рода интегратором текста выступает интрига.

Событийность рассказывания может быть реализована только слушателем (читателем), в сознании которого интрига актуализируется. Без слушателя нет рассказывания, а рассказать историю себе самому невозможно: она присутствует в нашем сознании цельным квантом опыта, который можно развернуть в цепь эпизодов только на горизонте чужого сознания. Дискурс неустранимо предполагает «предвосхищаемое ответное слово», ощущаемое говорящим «как сопротивление или поддержка»¹³. Иначе говоря, всякое коммуникативное событие взаимодействия сознаний (и событие рассказывания, в частности) требует ментально адекватной настроенности со стороны воспринимающего, предполагает рецептивную *установку* адресата, коррелирующую с коммуникативной инициативой говорящего субъекта. Эту рецептивную установку и представляется целесообразным именовать *этос* нарративной интриги¹⁴.

I. Нарративный итог сказочного или мифогенного повествования с прецедентной картиной мира, ведущегося в модальности знания, слушателям заранее известен. Даже если конкретная история воспринимается впервые, очевидно, что преданий о неудавшихся действиях героев или сказок с плохим концом не бывает. Такие нарративы характеризуются анонимной формой авторства и прослушиваются неоднократно (в современной культуре – преимущественно в раннем детском возрасте). Здесь имеет место *рекреативная* интрига *восстановления* нормального хода жизни как некоторого общего достояния. Нарративный интерес восприятия поддерживается не ожиданием конечного результата, а нюансами детализации и развертывания речевой ткани рассказывания.

«Предвосхищаемое ответное слово»¹⁵ при этом носит «хоровой» характер, оно идентично слову произносимому. Рецептивная установка адресата такого высказывания состоит в обретении и сохранении приобщенности к общезначимому родовому опыту, в хоровой самоидентичности со всеми «своими».

Нарративная интрига «Илиады» – и для древних греков, и для нас – совсем не в том, что произойдет с героями, а в том, как произойдет наше восприятие общеизвестного. Манделъштам эксплицировал это читательское событие в знаменитом «Бессонница, Гомер, тугие паруса...» Нарративным этосом подобного рода рассказываний выступает этос *покоя* – преодоления тревоги, сохранения и поддержания прецедентного миропорядка. Как замечал Тейяр де Шарден, «в своей первоначальной форме тревога человека связана с самим появлением мышления»¹⁶, с актуализацией мыслящего «я». Нравственное же состояние покоя предполагает отсутствие заботы, беззаботное «я» редуцируется, ослабляет свою «самость».

Покой как снятие страха перед окружающей действительностью – это основополагающая сверхценность в коммуникативном пространстве мифа. В современной культуре нарративы покоя функционируют преимущественно в детской аудитории, но не только. Нарративная актуализация сверхценности покоя обычно реализуется интригой обострения и последующего устранения факторов угрозы, утраты, озабоченности, чем и определяется инвариант циклического (мифогенного) сюжета: утрата – поиск – обретение¹⁷.

Впрочем, сюжетные схемы не связаны с этосом интриги однозначно. Ярким примером нарратива, выполненного в донарративной (мифоподобной) стратегии повествования, может служить «Исход» Бунина, где смерть обретает статус прецедентного квазипраздничного действия – «исхода души из тела», совершающегося, «не нарушая светлого и прекрасного царства ночи, а только делая его еще более прекрасным». Этос покоя при этом не в последнюю очередь достигается отсутствием центрального героя, рассредоточением актантажного «я», что объясняет отнюдь не циклический строй сюжета.

II. Поучительным повествованиям притчевого склада (с императивной картиной мира, предполагающей модальность убеждения) присуща *назидательная* интрига *наставления*. Она присуща не только, скажем, басням, но и гораздо более сложным в художественном отношении текстам Толстого. Нарративный интерес здесь сосредоточен на итоговой позитивности или негативности событийной цепи (преимущественно лиминального типа, как история тургеневского Базарова, например). Нарративная компетентность адресатов назидательного повествования состоит в способ-

ности извлекать из воспринятой истории выводы, ценностные ориентиры, моральные уроки.

Рецептивная установка подобного рода может быть определена как этос *долженствования* по отношению к нормативным установлениям миропорядка, каноническому образцу, регламентированности человеческих отношений. Именно так мыслился риторический этос Аристотелем: «У нас есть заранее установленные топы, на основании которых нужно строить энтимемы о хорошем или дурном, прекрасном или постыдном, справедливом или несправедливом, а равным образом и о характерах, страстях и нравственных качествах»¹⁸. Этос *долженствования* предполагает со стороны адресата ожидание «примеров и учения о политике и о добрых нравах» (Ломоносов).

Организация нарратива на нормативных основаниях – своего рода альтернатива этосу покоя, поскольку несет в себе импульс неизбежной озабоченности: достоинством своей позиции, полноценностью своего следования долгу, легитимностью своих высказываний и т. п. Однако такая озабоченность актуализирует не личностное «я», но императивность миропорядка. Долг – это сверхличная заданность, это забота, нивелирующая многообразие различных «я», акцентирующая в них «теневую», негативную сторону. В «Мертвых душах» (нарратив притчевой стратегии с мнимо авантюрной интригой) гоголевский нарратор, обращаясь к читателям, проповеднически эксплицировал этос *долженствования*: «А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей тяжкий запрос: “А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?”»

III. Окаzionale картина мира повествований в модальности мнения мотивирует авантюрную интригу приключения: рецептивная установка слушателя состоит в парадоксальном ожидании неожиданностей. Приключенческая интрига загадки (предполагающей разгадку, иначе зачем слушать или читать) – это собственно «интрига» в более привычном и узком значении слова. При этом для воспринимающего сознания, говоря словами Жиля Делёза, «нет заранее установленных правил, каждое (рецептивное. – В. Т.) движение изобретает свои собственные правила»¹⁹. Так, Остап Бендер не может быть признан ни отрицательным, ни положительным героем: читатели романов Ильфа и Петрова поистине вольны в своих этических и политических оценках по поводу выходов и жизненной позиции этого персонажа.

Авантюрной интриге, развиваемой по большей части на основе кумулятивной сюжетной схемы, в качестве рецептивной установки

адресата соответствует этос *желания*, в основе которого внутренняя свобода и самодостаточность человеческого «я». Желание импульсивно, произвольно, желание – это тоже забота, но забота о «самости», нравственное состояние обостренного самоощущения. Данный этос рецептивного читательского поведения Лев Толстой эксплицировал в «Анне Карениной»: «Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больными, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своей смелостью, ей хотелось это делать самой». Однако сам толстовский нарратив выстроен в этосе долженствования (о чем с самого начала сигнализирует эпиграф), и вот как меняется восприятие Анны: «Герой романа уже начинал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? Чего же мне стыдно? – спросила она себя с оскорбленным удивлением». Очевидно, что подобных «гоголевских» вопросов, направляемых «вовнутрь собственной души», Толстой ожидал и от собственного читателя.

Характеристику желания в качестве нового, ненормативного этоса культуры развернул в своем учении Шопенгауэр. Если, следуя этосу долженствования, «человек вначале признает какую-нибудь вещь хорошей и вследствие этого хочет ее», то эгоцентрический субъект Нового времени «на самом деле сначала хочет ее и вследствие этого называет ее хорошей <...> желание составляет основу его существа»²⁰. В частности, рецептивная установка желания ведет к произвольности читательского «удовольствия от текста» (Ролан Барт) или, напротив, неудовольствия.

IV. Вероятностная картина мира, повествуемого в модальности понимания (напряженного «постигания», а не уже достигнутой «понятности»), способствует разворачиванию *энигматической* интриги *откровения*. Строй такой наррации ориентирован не на гносеологическую загадку, а на онтологическую *тайну*, предполагающую не исчерпание интриги разгадкой, а лишь цепь прояснений, приближений, прикосновений к предельному для человеческого опыта содержанию жизни. Ярким примером перипетийного сюжета с интригой откровения может служить «Доктор Живаго» Пастернака²¹.

Авантюрная интрига отгадывания загадок разделяет два сознания (нарратора, владеющего отгадкой, и адресата, ждущего отгадки), она носит дивергентный характер. Напротив, конвергентная интрига откровения объединяет эти сознания, не приводя их к хоровому или

ролевому тождеству. Событие рассказывания в данном случае реализуется как коммуникативный акт солидарности (а не подчинения или произвола). Это «поддержка, обогащающее слово»²² со стороны внутренней речи адресата. Нарратору и адресату энигматического рассказывания необходима известная степень взаимного понимания. Перед лицом общей тайны бытия актуализируется «правило признания субъектами друг друга»²³ (как и признания автономной субъектности героев истории). Этос такой интриги оказывается этосом личной *ответственности*, которую следует отличать от сверхличного долженствования, т. е. этосом личностного самоопределения (а не гоголевской моральной самопроверки).

Нравственное состояние ответственности – это диалогическая забота о Другом: *отвечает* ли моя жизнь запросам другой жизни? интересен ли, нужен ли я ей? достоин ли я чьего-то внимания или доверия? и т. п. Открытые финалы Чехова, вызывающие сомнение в событийности его историй²⁴, энигматичны в том смысле, что они не разрешают интригу, звучат «оборванной струной» из концовки «Вишневого сада». Тем самым они обращают экзистенциальную вопросительность подобного рода к воспринимающему сознанию, по инерции прогнозирующему то или иное исчерпание интриги. Повествователь молчаливо возлагает ответственность предстоящего героя жизненного выбора на читателя²⁵, на его готовность к личностному самоопределению.

Энигматическая интрига, разумеется, не сводится к композиционному ресурсу открытых финалов. Дело здесь, прежде всего, в имплицитной системе ценностей, питающей читательский интерес. Так, нарративный интерес «Доктора Живаго» отнюдь не в том, что у Живаго были жена и любовница (это ценностные ориентиры чуждых данному роману назидательной или авантюрной интриги), а в том, например, почему трем женщинам он был столь жизненно необходим (как Христос – Магдалине).

Вообще, выявляя нарративную стратегию того или иного сюжетно-повествовательного дискурса, следует всегда иметь в виду рецептивную составляющую стратегии, обозначенную здесь термином «этос», а именно: *нравственное состояние* адекватного участия в «событии рассказывания».

Примечания

¹ Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 154.

² Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. М., 1998. Т. 2. С. 66.

³ Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 122.

- ⁴ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403–404.
- ⁵ Рикёр П. Время и рассказ. Т. 2. М., 2000. С. 165. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках страницы.
- ⁶ См.: *Veune P.* Comment on écrit l'histoire. P., 1971.
- ⁷ *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М., 1987. С. 72.
- ⁸ В риторике Аристотеля, напомню, энтимемой зовется сокращенная аргументация, недостающая часть которой предполагается очевидной и достраивается слушателями самостоятельно. Ср. концовку «Повестей Белкина»: «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку».
- ⁹ См.: *Тюпа В.И.* Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М., 2010.
- ¹⁰ См.: *Tjura V.* Narrative Strategies // Handbook of Narratology. 2nd ed. Berlin; Boston, 2014. Vol. 2. P. 564–574; *Тюпа В.И.* Категория нарративных стратегий // Семиосфера нарратологии. Балашов, 2013. С. 50–58.
- ¹¹ *Дрюба Ж. и др.* Общая риторика. М., 1986. С. 264.
- ¹² Там же. С. 275.
- ¹³ *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 93–94.
- ¹⁴ Западная нарратология в самое последнее время также обратилась к категории этоса. См.: *Altes L.* Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2014.
- ¹⁵ *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 93.
- ¹⁶ *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 181.
- ¹⁷ См.: *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос. М., 1974.
- ¹⁸ *Аристотель.* Риторика // Античные риторика. М., 1978. С. 111.
- ¹⁹ *Делёз Ж.* Логика смысла. М., 1995. С. 81.
- ²⁰ *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1999. С. 251.
- ²¹ См.: Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. М., 2014.
- ²² *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 94.
- ²³ *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. М., 1995. С. 403.
- ²⁴ См.: *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998.
- ²⁵ См.: *Тюпа В.И.* Функция читателя в чеховском нарративе // Русская литература. 2010. № 3. С. 45–50.

О ПРОЦЕССЕ РОЖДЕНИЯ
ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ:
«ВНУТРЕННИЙ ОБРАЗ» И «ТЕЛЕСНЫЕ СЛОВА»

Автор статьи, опираясь на мнения известных поэтов (в первую очередь О. Мандельштама), предлагает гипотезу рождения лирического стихотворения. Создавая стихотворение, поэт слышит его внутри себя и облачает в слова как для себя, так и для читателя, для жизни произведения вне самого поэта. Внутри поэта стихотворение сначала звучит без слов, но уже целиком (этот процесс не полностью воспринимается сознанием автора), потом – со словами, частями. Лирическое стихотворение парадоксальным образом одновременно рождается целиком («внутренний образ») и частями (условно назовем их метафорой «телесные слова»). Когда поэт записывает (произносит) первое слово своего стихотворения, оно уже полностью родилось как звучащий без слов образ. Ощущение внутри себя образа произведения – это процесс на грани бессознательного и сознательного, но в нем доминирует бессознательное. Создание словесной оболочки произведения также происходит на стыке сознательного и бессознательного, но здесь превалирует сознательное. Для поэта молчание, НЕ-создание ненужного – особая ценность. Молчание – важная фаза творчества, на которой созревает слово. Поэт погружается в тишину, обостряет слух, чтобы запечатлеть «внутренний» образ стихотворения, уже рожденный в подсознании. Автор статьи не утверждает, что данная теория рождения лирического стихотворения единственная, и оставляет право на существование другим теориям.

Ключевые слова: лирическое стихотворение, создание произведения, бессознательное, «внутренний образ», «телесные слова», слова-сигналы.

Процесс рождения художественного произведения, в том числе лирического стихотворения, предстал объектом исследования многих ученых¹ и был предметом размышления многих писателей².

Наше внимание привлёк факт, что в статьях и художественных произведениях поэтов встречаются мысли о целостном создании

«внутреннего образа» стихотворения и затем воплощении его словесного облика.

Известно высказывание Осипа Мандельштама: «Пиши безобразные стихи, если сможешь, если сумеешь. Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из глаз его после долгой разлуки. Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта»³. Анализируя стихотворение Мандельштама «Silentium», литературовед Д.И. Черашняя обозначает стадии рождения поэзии: «тишина, молчание как необходимое условие и предпосылка для обострения внутреннего слуха поэта и настраивания его на “высокий лад”», «зарождение внутреннего *звучащего* образа»⁴.

Готфрид Бенн утверждал: «Стихотворение готово еще до начала: автор просто не знает текста»⁵.

Поэты рассуждают о возникновении стихотворения не только в статьях, но и в лирике. Так, стихотворение Анны Ахматовой «Творчество» из цикла «Тайны ремесла» делится на две асимметричные части, первая из которых, на наш взгляд, сообщает о «внутреннем образе» стихотворения, а вторая – о его словесном воплощении. До союза «но» («Но вот уже слышались слова...») следует описание художественного мира, слышимого внутри поэта и пока недоступного реципиенту. Лирическое произведение, по мнению Ахматовой, сначала оформляется как звучащий образ: сквозь «бой часов», «раскат грома», «бездну шепотов и звонов» «встает один, всё победивший звук». После союза «но» речь идет о появлении «слов» как новом этапе рождения произведения. Слова сначала слышатся, а затем, в начале их понимания, записываются на бумаге.

Как видим, и Мандельштам, и Ахматова говорят о звучании стихотворения уже до появления слов. Бенн сообщает о появлении всего стихотворения до слов.

Об отношении перечисленных поэтов к процессу творчества написан ряд работ⁶.

В то же время существуют противоположные мнения, как, к примеру, мнение Иосифа Бродского: «Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал»⁷. Можно сравнить с мнением Шарля Бодлера, опять же говорящего о целостном создании стихотворения: «Хо-

роший автор уже имеет в виду последнюю строчку, когда пишет первую»⁸.

Автора этой статьи тема рождения стихотворения волнует на протяжении многих лет и как литературоведа, и как поэта. В ряде моих лирических размышлений возникает цельный образ рождающегося стихотворения. Для написания лирического произведения в первую очередь, на мой взгляд, важны «ухо», «слух».

В настоящей статье я буду использовать трансформированную метафору «телесные стихи» в оптимальном варианте «телесные слова»⁹, чтобы условно обозначить бытование стихотворения на двух фазах – в виде «внутреннего образа» на этапе, в большей степени бессознательном; в виде «телесных слов» на этапе, в большей степени сознательном.

Предложу гипотезу. Создавая лирическое стихотворение, поэт слышит его внутри себя и облачает в слова как для себя, так и для читателя, для жизни произведения вне самого поэта. Внутри поэта стихотворение сначала звучит без слов, но уже целиком (этот процесс не полностью воспринимается сознанием автора), потом – со словами, частями. Лирическое стихотворение парадоксальным образом одновременно рождается целиком («внутренний образ») и частями (условно назовем их метафорой «телесные слова»). Когда поэт записывает (произносит) первое слово своего стихотворения, оно уже полностью родилось как звучащий без слов образ. Ощущение внутри себя образа произведения – это процесс на грани бессознательного и сознательного, но в нем доминирует бессознательное. Создание словесной оболочки произведения также происходит на стыке сознательного и бессознательного, но здесь превагирует сознательное. Для поэта молчание, НЕ-создание ненужного – особенная ценность. Молчание – важная фаза творчества, на которой созревает слово. Поэт погружается в тишину, обостряет слух, чтобы запечатлеть «внутренний» образ стихотворения, уже рожденный в подсознании. Стихи пишутся не голосом, а ухом.

Сразу оговорим, что исключением являются слова-сигналы, которые порой появляются на стадии молчания, до рождения «внутреннего образа», и отмечают момент начала его созревания: исходной точкой создания стихотворения в этом случае становится внутреннее или внешнее событие, которое автор обозначает словом, несколькими словами, строчкой, предложением, или слово (группа слов) вне события¹⁰. Рождение «внутреннего образа» стихотворения здесь происходит, по всей вероятности, стремительно (можно сравнить с процессом, когда за секунды до звонка будильника человеку снится сюжетный сон), хотя время до «вычерпывания» его

«телесными словами» может быть различно. Слова-сигналы могут стать «телесными», а могут и не войти в окончательный текст стихотворения. Есть авторы, у которых подобная манера создания лирики доминирует. Важно отличать появление слов-сигналов от потока «телесных слов».

Насколько возможно доказать эту гипотезу? Можно ли утверждать, что данный алгоритм одинаков для разных авторов и для разных произведений одного и того же автора? Либо у каждого поэта процесс рождения лирики уникален? В самой гипотезе уже заложены разные пути создания стихотворения (со словами-сигналами или без них).

По мнению автора статьи, процесс создания лирического стихотворения представляет собой медленное слушание и отбор слов для поэтической речи¹¹. Если возникает впечатление, что талантливые строки словно «диктуются» свыше, то, значит, они зрели в подсознании. Быть может, внимательное вслушивание и поиск слов как раз и показывает направленность творящего к уже возникшему в подсознании стихотворению.

Автор статьи уже размышлял в другой своей работе над началом создания стихотворения: «Первоначально найденные слова не всегда сохраняются в окончательной версии стихотворения, быть может, они останутся в рабочем материале. Поэт нащупывает и определяет величину стихотворной строки. Мелодия в стихах (да и в прозе, только в прозе природа мелодии иная) не менее важна, чем текст. Уловить мелодию стиха – значит подойти вплотную к созданию произведения, нащупать, материализовать, обрести его контуры»¹². Подчеркну, что речь здесь идет о моменте, когда поэт приступает к наполнению звукового образа стихотворения словами (иначе говоря, «внутреннего образа» «телесными словами»).

Глубинное изучение данных этапов творчества может приблизить к пониманию критерия качества стихотворения. По моему предположению, если поэт создает только «телесные стихи», минуя фазу создания «внутреннего образа», это может говорить о низком уровне его таланта (подчеркиваю, не говорит, а может говорить). Сразу «телесными» рождаются все стихи «на заданную тему».

Исследователь психологии литературного творчества М. Арнаудов выделяет разные методики создания произведения. Так, известен метод медленного созревания замысла и затем быстрой фиксации образов их в уже отчетливом, готовом виде. К примеру, большинство своих стихотворений Некрасов пишет, когда ходит по комнате, произнося их вслух. Закончив сочинение устно, поэт быстро записывает его на бумаге. Наряду с методом длительного

обдумывания и написания лишь после того, как возникли полные и точные очертания произведения, существует противоположный метод, суть которого в быстром переходе от замысла к его внешнему воплощению без детального уяснения целого. В таких случаях писатель торопится передать на бумаге настроение или отдельные мысли и образы, которые приходят как счастливые открытия и которые можно забыть и не найти потом никогда. Процесс создания находится у своего истока: еще не установилась форма, в которой окончательно будут восприняты художественные образы. Художник стремится закрепить на бумаге отдельные моменты творческого переживания, так как они неожиданно выступают из бессознательного. Андре Шенье, классический поэт с новой чувствительностью, записывает со скоростью импровизации неоконченные вещи. В одном письме он признается, что его «музы скитаются» и «не успевают завершить ни один проект, будучи заняты сотнями». В своих стихотворениях Шенье оставляет интервалы для заполнения пропущенного или записывает между стихотворных строк отдельные идеи обрывистой прозой¹³. Добавим к этому, что рукописи Пушкина, который «не мог писать в карете», подробно фиксируют творческие шаги поэта, включая его рисунки, и точно названы Б. Томашевским «стенограммой творческого процесса»¹⁴.

На мой взгляд, в описании обоих методов речь идет уже о втором этапе – наполнении «телесными словами» «внутреннего образа» стихотворения. Только для одного поэта важна фиксация каждого «проклевывающегося» из подсознания словесного (и образительного) знака, а для другого достаточно записать близкий к итоговому текст.

С целью подтверждения гипотезы о «внутреннем образе» и «телесных словах» она была направлена 104 современным русским поэтам разного уровня, которым после ознакомления с нею был задан вопрос: «Каков процесс создания лирического стихотворения у Вас?». Кроме того, радиоведущий Геннадий Колмогоров из г. Эрфурта по своей инициативе провел радиопередачу, в которой зачитал поэтам гипотезу автора настоящей статьи и задал вопрос о специфике создания лирического произведения¹⁵. Героями передачи стали поэты Евгений Сухарев, Виктория Добрынина и Игорь Шерман. Обсуждение гипотезы состоялось и в литературной мастерской «На Малой Пироговке» (Москва, Малая Пироговская, 5), ведущей которой с 2011 г. является автор настоящей статьи.

Респонденты выражали сомнение в том, что ответ на вопрос о том, как пишутся стихи, вообще возможен, и протестовали против направленности авторской интенции к читателю (Евгений Суха-

рев, Виктория Добрынина и др.). Автор настоящей статьи осмеливается размышлять над процессом рождения лирики и уверен, что любое произведение, даже дневник, направлены к читателю, художественное произведение полноценно существует только в триаде «автор–текст–читатель».

54,7% ответивших на вопрос согласны с гипотезой (в 16% – с несущественными оговорками), 17,1% – согласны частично, 28,2% – не согласны. Сложнее всего респондентам было согласиться с фразой «Внутри поэта стихотворение звучит без слов, но уже целиком» или опровергнуть ее. Ведь здесь речь идет о еще не осознанном процессе, он не поддается логическому осмыслению. Понять то, что не происходит в сознании, практически невозможно. Можно лишь доверять интуиции.

Отвечая на вопрос автора этой статьи, Сергей Гандлевский, с одной стороны, подтверждает целостное рождение стихотворения: «...мне кажется, что я внезапно спотыкаюсь о стихотворение и после разглядываю, обо что это я споткнулся»¹⁶; «После, именно после написания удачного стихотворения бывает ощущение, что ты нашел его, будто гриб, спрятанный в палой листве, что оно уже существовало и хотело наружу». Более того – поэт говорит о фиксации «образа» стихотворения: «Я сперва наспех запечатлеваю образ, что ли, стихотворения, его интонацию и мотив, забиваю пустоты словами абы как. Этот этап работы самый интимный: посторонним вход воспрещен. А когда очертания стихотворения замкнуты, начинается более пристальное его разглядывание, правка, наведение лоска и прочее». С другой стороны, по утверждению Гандлевского, «изменение сознания случается только в момент, когда его “осеняет” строка-пароль будущего стихотворения, до написания которого могут пройти месяцы или даже годы». Следовательно, слово («строка») либо присутствует уже на самой ранней стадии рождения стихотворения (как слово – сигнал к его появлению), либо здесь речь идет о словесном «проявлении» произведения. И то и другое не противоречит факту рождения «внутреннего образа».

Владимир Микушевич ответил, что «в основном согласен с гипотезой», добавив, что «принципиально солидаризируется с Шеллингом: поэтическое произведение, как вообще произведение искусства, – единство сознательного и бессознательного, так что одно от другого в художественном произведении не отличается».

Приведу рассуждения Кирилла Ковальджи: «Если речь о лирике, то тема (звук, образ, строка) приходит сама. Автор радостно откликается и берется за дело. Я заранее чувствую, короткое или длинное будет стихотворение, оно уже существует, надо лишь его

проявить. Иногда удается сразу, иногда со скрипом, порой приходится отложить на неопределенное время. Но оно продолжает протиснуться и, наконец, срабатывает что-то, и готово!». Поэт говорит о целостности рождения стихотворения.

Бахыт Кенжеев увидел в гипотезе «вопрос перевода стихотворения с “божественного” языка на земной». Поэт считает, что «стихотворение все-таки не сразу приходит к автору целиком»: «На первой ступени приходит какой-то один образ. Как музыкальная фраза, из которой рождается симфония. А потом начинается собственно работа в двух направлениях одновременно. Во-первых, над уточнением и развитием первоначального, небесного смысла. Во-вторых, над его передачей на земном языке и для самого поэта (уясняющего тот самый божественный смысл), и для читателя. Эти два процесса тесно сплетены и воздействуют друг на друга. Заметим, что высший смысл при этом далеко не всегда можно перевести на обычный язык (т. е. непоэтический, бытовой, как угодно). “Внутренний образ” уже звучит, когда “ни одного слова еще нет”. Это как бы зачаток стихотворения, которому еще предстоит развиваться и на божественном, и на словесном уровне».

Ряд других поэтов тоже прямо связывают бессознательное с Богом (Виктория Добрынина: «То, что называют бессознательным, для меня это Бог. Он одаривает всех, но не все могут взять, получить, услышать. К этому надо готовиться»).

Своя гипотеза создания лирического стихотворения у Вячеслава Куприянова: «Мне кажется, что без слов ничего не звучит. Без слов звучат пробелы, напряжения между мыслями, которые заполняются нужными словами. При сочинении рифмованных метрических стихов эти пробелы звучат, только звучат, потом принимают форму более-менее осмысленных слов. Этот “гул” (по Маяковскому) тащит стихотворение в смысл. При сочинении верлибра смысловая ткань слова натывается на звук и преодолевает его, рождая ритм высказывания, делая это высказывание более-менее “поэтичным”. Образ, то есть выпуклость мысли, и есть оболочка, а не слово, которое изначально дремлет бессмысленно в сотах словарей и в памяти автора. Важно безмолвное напряжение мысли на творчестве вообще. Иногда оно разряжается от неизвестной искры извне и завершается текстом. При этом понятию “бессознательного” я бы противопоставил “еще не осознанное”, еще не схваченное...».

Поэты предлагали свои сравнения и метафоры для определения процесса создания лирического стихотворения. Возникало сопоставление данного процесса:

– с течением реки, воды (Илья Семененко-Басин: «Что такое образ и тем более внутренний образ, сказать очень сложно. Я знаю людей, избегающих термина “образ” именно из-за сложностей с дефиницией. Может быть, не столько внутренний образ, сколько целостное и всеохватное переживание или же интенсивное внутреннее движение (как течение реки, воды)»);

– с собиранием грибов, как в указанном выше комментарии Сергея Гандлевского (Владимир Тучков: «Похоже на собирание грибов, когда они идут прямо в руки. Хотел бы добавить и прояснить. Грибы – это уже существующие образы, причем существующие вне сознания автора. И произрастают они из архетипических грибниц на почве коллективного бессознательного. И перемещение от гриба к грибу происходит по ассоциативному маршруту. Что же касается субъективного ощущения “собирателя грибов”, то это, несомненно, ощущение острого счастья. При этом нет никакого такого знания целого стихотворения, когда за него принимаешься. Счастье возникает от движения по фантастической траектории (вероятно, у тех, кто идет от мелодии стиха, это выглядит по-иному)»);

– с рождением ребенка (Евгений Морозов: «Это, наверно, в чем-то похоже на рождение ребенка. При правильном положении плода (удачное стечение обстоятельств, вдохновения, технических возможностей беспокойного мозга) – роды благополучные, быстрые. При неправильном (а это чаще всего) – осложненные борьбой смысла, мелодии, необходимых созвучий и интуитивной борзости, когда знаешь, что говоришь не совсем правильно, кривоязычно, но чувствуешь, что говорить нужно именно так. Скорее всего, сочинение – это не только сухая работа разума, но и, конечно же, забавная алхимия поэтической обиды, любви, возмущения и наивной веры в непогрешимый гипотетический Парнас, могущий зорким оком провидеть все родимые пятна и зихера на теле твоих стихов во время Страшного поэтического суда»);

– с переводной картинкой (Татьяна Виноградова: «Иногда так: ты Нечто чувствуешь, но Оно подобно переводной картинке, скрыто за слоями (реальности? сна? подсознания?), – короче, Его надо “высвободить”. Но в процессе “перевода” Оно может измениться до неузнаваемости. И даже вовсе исчезнуть. А иногда – чаще – попросту: булгаковская “коробочка” во всей красе. Просто записываешь то, что видишь, слышишь и т. д. Только успевай! Ну и потом обработать, конечно. Хотя с течением лет все чаще не хочется слишком “вылизывать” строчки»);

– с негативом (Генрих Ран: «Негативный снимок мысли проявляется поэтапно в словесный образ. Так формируется у меня стихотворение»);

– с сотой, ячейкой (Михаил Щерб: «Для меня если стихотворение не проходное, то это как внезапное открытие где-то внутри ячейки, соты, из которой нужно очень бережно и быстро, пока она не закрылась, вычерпать на бумагу или в память то, что в ней находится. Никогда заранее не знаю, что выпарапаю, и уже только в процессе начинаю догадываться. Если что-то в процессе повредил, мучительно ищешь потом замену, латаешь, скрепляешь, выпиливаешь протезы...»);

– с открытием завесы (Сергей Арутюнов: «Потому что наслаждение в том, чтобы не знать ничего, а своими руками раздвинуть завесу. Это будто бы три тысячи лет назад войти к женщине. Ты не знаешь, одета она или раздета, и в комнате ли она вообще или там лишь открытое окно. Каждый шелест наполняет желанием»);

– с затравкой, брожением (Марина Чиркова: «Такое бывает, но не всегда. Чаще всего – есть определенный настрой как фоновое состояние души или мыслей, и в этом болоте вдруг возникает некая “затравка” – центр брожения. И болото от этой затравки начинает структурироваться. Иногда сразу, иногда медленно. Иногда ключ лежит на дне много лет, а потом вдруг срабатывает. Иногда – буквально за секунды все готово. Но суть – брожение от зернышка – образа (мысли) на фоне общего настроения (состояния)»).

Ряд этих метафор и сравнений (негатив; переводная картинка; ячейка; рождение ребенка; конструктор и др.) подтверждает, что стихотворение рождается заранее целиком (в невидимых слоях), а потом частями облачается в телесную оболочку, появляется на свет. Стихотворение нужно вызвать к материальной жизни, «проявить», сделать вещественным.

Надя Делаланд, поэт и исследователь измененного состояния сознания творческого человека, словно расшифровывает предложенную гипотезу: «Сначала возникает ощущение, которое позже учишься интерпретировать в том ключе, что стихотворение уже есть. Не написано, и ты его не просто должна списать, но оно есть (можно это ощущение и проигнорировать, тогда стихотворения не будет). Потом, когда начинаешь присматриваться (прислушиваться, принимать) – тут неважно, какая сенсорная модальность, потому что любая – это просто метафора включения того органа чувств, который оказывается задействован. Того органа чувств, которым, наверное, “пишут стихи”, я не знаю его названия), происходит что-то вроде расширения сознания, возникает большая свобода. Это похоже на полет на самолете (по высоте, по возможности обзора) и, наверное, на сон, потому что можно “дотянуться” до любой вещи (или слова), приблизить, поменять физические свойства».

Рождение стихотворения у отдельных авторов заполняет пустое место, пустоту (Дмитрий Артис: «Сначала пустота, потом желание заполнить пустоту»).

Ряд участников опроса прямо заявили, что стихотворение на первом этапе рождается целиком (Кирилл Ковальджи, Алексей Остудин, Борис Кутенков, Надя Делаланд, Тевос Нерсисян, Бах Ахмедов и др.). Поэты акцентируют внимание на превалировании «слуха», «слушания» для создания стихотворения: «У меня это обычно две строчки и смутное чувство того, каким оно будет. Дальше задача – не испортить стихотворение своим вмешательством. А для этого – весь превращаешься в слух» (Евгений Никитин); «Мне кажется, что это только первый этап создания стихотворения, потому что потом начинается более внимательное вслушивание в его внутреннюю музыку и подбор более точных нот-слов. И здесь уже очень важно, чтобы внутреннее звучание шло в той же тональности, которая была в первые минуты...» (Бах Ахмедов).

Отдельные из респондентов прямо поясняют, что стихотворение (его «внутренний образ») не рождается сразу целиком: «Не уверен, что стихотворение приходит как нечто целостное, вроде споры или желудя... По-моему, оно все-таки строится, выстраивается, когда ум соглашается вот с этим внутренним интенсивным движением. Причем выстраивается в тонком промежутке между “внутренним” и – актуальной действительностью, нас окружающей» (Илья Семененко-Басин). Максим Лаврентьев считает, что стихотворение начинает звучать именно на этапе словесной фиксации: «Стихотворение не звучит, тем более целиком. Для этого ему и нужно придать стихотворную форму, то есть “озвучить”. Заранее можно неясно предчувствовать или сознательно наметить себе некую идею. Словообразы появляются только в процессе возникновения текста».

Авторы закономерно утверждают, что уже в самом начале создания стихотворения возникают слова: «Стихотворение начинается с одного или двух слов, строчки, а далее – куда вывезет кривая» (Евгений Сухарев); «Я отталкиваюсь от словосочетания, если оно кажется удачным. Далее идет работа с инерцией восприятия и инерцией говорения. Для меня очень важно не допустить, чтобы инерцией восприятия вела текст “взаправду”, мне дороги неожиданные (для меня, а затем для читателя), но убедительные повороты мыслеслова. При этом иногда в игровых целях использую инерцию говорения, как некую “смазку” в движении текста, но только на определенном этапе – и всегда заканчиваю движение по инерции эдакой “обманкой” (в том числе и для себя). Главное, чтобы

итог был художественно убедительным. Работа над текстом возобновляется иной раз спустя месяцы или годы» (Ильдар Харисов). В данном случае литераторы рассуждают, очевидно, о словах-сигналах.

57,8% согласны с формулировкой: «Ощущение внутри себя образа произведения – это процесс на грани бессознательного и сознательного, но в нем доминирует бессознательное. Создание словесной оболочки произведения также происходит на стыке сознательного и бессознательного, но здесь превалирует сознательное»; 30,1% – не согласны; 12,1% – не осветили в ответах эту сторону гипотезы. Авторы рассуждают о разных случаях погружения в бессознательное: «Мне кажется, все формулируют это по-разному, потому что есть еще такой нюанс, как уровни погружения в бессознательное и авторский самоконтроль. Если, допустим, поэт сознательно желает коснуться какой-то темы, это один случай. На отправленный запрос всегда приходит отклик, но между моментом отправки запроса и восприятием ответа могут пройти годы. А иногда стих возникает действительно чуть ли не целиком, внезапно как его появление, так и тема» (Ольга Дернова).

Игорь Шерман заметил, что чем старше он становится, тем больше включается сознательное в его творчестве. Шота Иаташвили подчеркнул рациональность создания им стихотворений: «Я пишу рационально, мозгом. Все эмоции проходят через рациональные структуры. Может быть, потому что я математик».

Рассматривая стихотворения респондентов о процессе создания лирики, можно увидеть, что практически каждый автор склоняется к уникальной концепции творчества. Однако ряд поэтов говорят о внутреннем звучании рождающегося стихотворения: «...Не знаю, откуда берется начало, // Но только под вечер оно зазвучало // То тихо, то бурно...» (Кирилл Ковальджи); «В моих жилах текут чернила, // вот я и пишу кровью, в ее глухоте обретая // Шум моря, такой безголосый шуршащий звук // Трения о преграду – песок, траву, // Скалы и просто камешки – колебания в воздушной среде // Звуковой волны накрывают меня и здесь. // Потому что как уши ни затыкай на истошный крик, // Шум чернил настигнет тебя изнутри» (Надя Делаланд); «и вот легко встает неправильный один все победивший звук»; «Ты познал волшебство раздвигать музыкальный туман, // проступая из тьмы звуковой, словно сор из-под века» (Борис Кутенков); «Порою Древо чуть шелестит под невесомым ветром. // Но некому услышать стихотворящий шепот» (Татьяна Виноградова). Обнажение смысла при рождении лирики сопряжено в стихах с «фотовспышкой», «слайдом» (Борис

Кутенков: «Ухватить бы момент фотовспышки, когда до предела // Речь сама не своя», «это – на нотную льется тетрадь / Красный густеющий отсвет // Фото, проявленных где-то потом», «За уже-не-слова – но еще и не то, что важнее, // – На дорогу выходит, и слайд под ногами плывет...»), «рекой» (Евгений Морозов: «Поэтому поэт всегда готов // Наполниться и вылиться рекою»). Татьяна Виноградова в своей лирике изображает молчание как необходимое условие для творчества («В тихом раю слов, // За рекой туманных откровений, // По ту сторону водопадов беспамятства // Растет темное Древо Молчания. // В сплетении его корней слова покоятся // В блаженной немоте, как в колыбели»; «Мы умираем в своей тишине. // И она прорастает стихами»). Отмечается божественный характер создания лирики: «Так в сердце Божие мы собираем // Тех, без кого нам в людях тягота» (Илья Семененко-Басин).

Автор статьи не доказывает, что данная теория рождения лирического стихотворения единственная, и оставляет право на существование другим теориям.

Обобщая сказанное, можно сделать следующие выводы. Заявленная гипотеза жизнеспособна и подтверждается мнениями ряда современных поэтов, в том числе признанных фигур, но отражает не единственный путь рождения лирики. Очевидно, что у разных поэтов и даже у одного поэта на разных этапах творчества имеет место уникальность процесса создания лирического стихотворения. Трудности осмысления процесса рождения лирики связаны с большой долей бессознательного в нем. Осознание процесса создания лирического стихотворения в большинстве случаев идет синтетическим путем (поиск поэтами сравнений и метафор для определения этого процесса). Начало работы над стихотворением сразу на сознательном уровне, без вызревания «внутреннего образа», предположительно нередко снижает качество произведений. Рождение стихотворения под импульсом внутреннего или внешнего события, обозначаемого автором словом либо группой слов (так называемыми словами-сигналами), не отрицает созревания «внутреннего образа» (в этих случаях он рождается стремительно).

Примечания

¹ Арнаудов М. Психология литературного творчества / Пер. с болгарск. Д. Николаева. М.: Прогресс, 1970; Медведев П.Н. В лаборатории писателя. Л.: Сов. писатель, 1971. С. 11–172; Выготский Л.С. О влиянии речевого ритма на дыхании // Проблемы современной психологии. Л.: ГИЗ, 1926. Т. 2. С. 169–173;

- Шкловский В.Б.* О поэзии и заумном языке // Шкловский В.Б., Эйхенбаум Б.М., Якубинский Л.П. и др. Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 13–26; *Дружкин Ю.* Техника художественного транс. Художественная культура и технология формирования художественного мирозерцания. М., 2010; и др.
- ² *Маяковский В.В.* Как делать стихи? М., 1927. 54 с.; *Бродский И.* Лица необщим выраженьем. Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского: В 6 т. СПб., 2000. Т. 6; и др.
- ³ *Мандельштам О.Э.* Слово и культура // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 1. С. 215.
- ⁴ *Черашняя Д.И.* Лирика Осипа Мандельштама: проблема чтения и прочтения. Ижевск, 2011. С. 16–17.
- ⁵ См.: *Фридрих Г.* Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия / Пер. с нем. Е. Головина. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 227.
- ⁶ См., например: *Лотман Ю.М.* Осип Мандельштам: Поэтика воплощенного слова // Классицизм и модернизм. Сборник статей. Тарту, 1994. С. 195–217; *Дёмина А.С.* Поэтическая философия творчества О.Э. Мандельштама: Дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2006. 217 с.; *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973; *Rübe W.* Provoziertes Leben. Gottfried Benn. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1993; и др.
- ⁷ *Бродский И.А.* Указ. соч. С. 45.
- ⁸ *Бодлер Ш.* Цветы зла: Стихотворения. СПб.: Азбука-Классика, 2004. С. 7.
- ⁹ Метафора взята из стихотворения автора статьи «Слова» («Владелец лавочки у самой мостовой...»).
- ¹⁰ К примеру, мои стихотворения, приведенные в статье, названы в файлах по первым пришедшим в сознание словам: «Глина» («Молчание»), «Гюгчев» («Творчество»), «Зерно крылья» («Оброните меня на сильном ветру во тьму...»). Стихотворение «Слова» находится в файле «Молодая трава ягненок» (эти слова не вошли в окончательную версию стихотворения).
- ¹¹ См. об этом также: *Зейферт Е.И.* Рекомендации по созданию стихотворений // Литературная учеба. № 1. 2014. С. 200–210.
- ¹² Там же. С. 202.
- ¹³ *Арнаутов М.* Указ. соч.
- ¹⁴ *Томашевский Б.В.* Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 41.
- ¹⁵ Радио «Grüne Welle», radio-funkwerk.de, эфир 18 апреля 2014 г.
- ¹⁶ Ответы поэтов на вопросы хранятся в частном архиве автора статьи.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЛЕГЕНДА: ЖАНРОВЫЕ ИДЕНТИФИКАТОРЫ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ПРИЗНАКИ

В статье анализируется корпус текстов, имеющих тавтологический жанровый идентификатор «легенда» в заголовочном комплексе. Данные тексты рассматриваются как «ядро» жанра литературной легенды благодаря эксплицированной авторской интенции. Определяются стабильные признаки жанра, характерные для всех текстов корпуса, и вариативные, не имеющие формообразующего значения.

Ключевые слова: жанровый идентификатор, заголовочный комплекс, литературная легенда, стабильный признак, вариативный признак.

В настоящее время отсутствует общепринятый способ жанровой атрибуции художественных текстов, отчасти потому, что данная проблема мало освещена. Для определения жанра произведения исследователи в основном пользуются собственной интуицией или сложившейся практикой. Показателен пример традиции называть «Поэму о великом инквизиторе» легендой после выхода в свет статьи В.В. Розанова.

Один из наиболее обоснованных способов атрибутировать жанр произведения – анализ его авторской номинации, которая может присутствовать в разных позициях текста, – в названии, подзаголовке, предисловии, в самом тексте, а также вне его. Так, создатели Поэтического корпуса в рамках Национального корпуса русского языка выбирают авторскую экспликацию как решающий фактор при жанровой разметке: «Чтобы избежать многочисленных проблем, связанных с размытостью жанровых критериев, приписывание жанра тому или иному произведению осуществляется, главным образом, на основе авторской экспликации его жанровой природы – например, как элегии помечаются преимущественно те стихотворения XVIII–XIX вв., которые имеют авторский подзаголовок “элегия”»¹.

Интерес исследователей к названию произведения в широком смысле слова в последнее время возрос. Терминологический аппарат данной области нельзя назвать устоявшимся, так как для обозначения одного и того же понятия часто используются разные термины («номинативный комплекс», «заголовочный комплекс») или, наоборот, термин является многозначным. М.С. Крутова рассматривает отношения между терминами «номинация», «наименование», «название», «заглавие» в древнерусской литературе. Под «заглавием» исследовательница подразумевает «самоназвание», а под «названием» – все остальные способы наименования произведения². На материале прежде всего нехудожественных текстов пытается решить проблему соотношения текста и заголовка Ю.В. Трубникова³; исследовательница, однако, говорит и о художественных текстах, определяя заголовок как вторичную языковую единицу. Наиболее общим является термин «затекстовые структуры», к которым относят предисловие, имя автора, заглавие произведения, подзаголовок, посвящение, эпиграф, дату и место написания/публикации текста, его полиграфическое оформление. Данные элементы «в своем системном отношении становятся основой смыслообразования»⁴, «значит, могут считаться “заглавием” произведения»⁵.

Среди разных типов затекстовых структур выделяются комплексы, включающие в себя жанровые определения; к ним Ю.С. Подлубнова применяет термин «жанровый идентификатор»⁶, О.В. Зырянов – «жанровый рефлексив»⁷. Данные структуры типичны для разных этапов развития различных национальных литератур – от более ранних⁸ до современности: «Эксплицируя интенции авторского сознания, жанровые номинации (как традиционные, так и окказиональные) свидетельствуют об актуальности жанра и в новейшую эпоху индивидуально-авторского творчества»⁹. Наличие затекстовых структур облегчает задачу атрибуции литературных текстов по сравнению с фольклорными, так как в сборниках народных сказок, например, рубрикация и заголовки текстов принадлежат собирателям и издателям, а в авторских текстах – автору¹⁰.

В.Н. Крылов, развивая идеи С. Скварчинской, рассматривает подобный тип номинации как один из способов жанровой референции. «Авторские обозначения, включенные в подзаголовок, – часть так называемой композиционной “рамы” произведения, его заголовочного комплекса и, следовательно, непременно должны учитываться в его интерпретации»¹¹.

У жанровых идентификаторов несколько функций: во-первых, заглавие является «жанровой саморефлексией, интуитивным ис-

следованием»¹², во-вторых, с помощью заглавия автор моделирует восприятие текста читателем, в-третьих, заглавие – способ для автора реферировать самого себя, идентифицировать какие-либо признаки текста¹³.

Возможное разнообразие жанровых номинаций было продемонстрировано Е.М. Васильевым на примере драматических жанров¹⁴. Попытку типологизировать жанровые номинации во второй половине XX в. предпринимают М.Ю. Звягина¹⁵, Е.В. Пономарева¹⁶. О.В. Зырянов делит жанровые идентификаторы на четыре группы в зависимости от их позиции в тексте: входящие в заголовочный комплекс; внутритекстовые; содержащиеся в авторских комментариях, инкорпорируемых в основной текст; присутствующие в контекстных комментариях¹⁷. Таким образом, при анализе жанра должны учитываться все жанровые определения, находящиеся в данном тексте. Естественно, что рамочные компоненты следует рассматривать «в их связи друг с другом и с основным текстом произведения, так как в художественном целом выполняемые ими функции могут перераспределяться»¹⁸. Также нельзя упускать из виду достаточно распространенные трансформации жанровых идентификаторов, принадлежащие переводчикам и издателям, так как они отражают читательское восприятие отношения между жанром текста и его заголовком.

Поскольку «процесс определения жанра предстает в качестве этапа творческого акта создания произведения и нередко становится частью заголовочного комплекса, как бы приобретая его конститутивные признаки и характерные для него способы смыслового взаимодействия с произведением»¹⁹, то и процесс жанровой атрибуции должен включать в себя анализ названия. В то же время названия могут привлекаться как источник сведений о жанрах или служить критерием отбора текстов для их последующего сопоставления.

Используем экспликацию жанровых интенций авторов для отбора текстов, принадлежащих к жанру литературной легенды, и выделения их доминантных и вариативных признаков. Самая сильная позиция для жанрового идентификатора – позиция заглавия или подзаголовка, поэтому рассмотрим тексты, содержащие идентификатор «легенда» в заглавии/подзаголовке. Поскольку в случае с произведениями, имеющими жанровый идентификатор «легенда», речь идет прежде всего о текстах небольшого объема, для них характерна тенденция к включенности в сверткостное единство – сборник, цикл, у которого обычно есть собственное название (часто содержащее жанровый рефлексив). Естественно, есть

некоторая доля вероятности появления тавтологических названий, в которых отнесенность текста к тому или иному жанру выражена с наибольшей полнотой, так как авторская интенция эксплицирована дважды.

Мы рассмотрим следующие тексты: «Маленькая легенда о танце» из цикла «Семь легенд» Готфрида Келлера, «Зеленые глаза. Сорийская легенда» и «Золотой браслет. Толедская легенда» из цикла «Легенды» Густаво Беккера, «Легенда о горе Дьявола» и «Легенда дьявольского места» из цикла «Испанские и американские легенды» Брета Гарта. Все отобранные тексты – прозаические произведения небольшого объема.

В качестве претекста для «Маленькой легенды о танце» (*Tanzlegendchen*, 1854) Келлер использует сборник христианских легенд Людвиг Козегартена (1804), в котором приводится жизнеописание блаженной Музы Римляныни, жившей в V в. н. э. Согласно житию, юной Музе во сне явилась Богородица и просила ее отказаться от детских забав. Через тридцать дней Муза умерла.

Используя христианский сюжет, Келлер значительно расширяет его. Он опирается не только на текст Козегартена, но на канон агиографического жанра в целом и повторяет его фабульную структуру: детство святого (святой) – видение – подвижничество – прижизненные чудеса – смерть – посмертные чудеса – рай. Многие из этих элементов в претексте отсутствуют (прижизненные чудеса, жизнь в раю), но Келлер восполняет их (Муза исцеляет хромых девушек).

С другой стороны, Келлер вносит значительные изменения в сюжет жизнеописания. Музу, в претексте просто благочестивую девушку, Келлер наделяет особенностью – чрезмерной любовью к танцам. С точки зрения церкви, это недостаток, но в контексте всей легенды это скорее положительное качество. Вместо Девы Марии танцующей Музе в церкви является царь Давид и танцует с ней, чтобы показать, какое блаженство ждет ее в раю, если она откажется от танцев. Это видение «возвращает» ее на путь исключительной добродетели ради райского блаженства. Данная фабула типична для всех сюжетов цикла: «Особое внимание уделено “обращению”, этому внутреннему процессу, который превращает мирского человека в жителя небесного города»²⁰ (пер. мой. – Н. Т.).

Главное отличие «Маленькой легенды о танце» и от претекста, и от канона жанра религиозной легенды заключается в отношении повествователя к описываемым событиям. Явное предпочтение отдается земной жизни, в то время как рай и его обитатели рассматриваются скептически. Чуду явления царя Давида предшествует

сцена танца Музы в сакральном месте – церкви, но Муза за свою дерзость, граничащую в традиционном понимании с богохульством, награждается, а не наказывается. Интонация повествователя говорит о его скорбно-недоуменном восприятии этих абсурдных ограничений, отказе от всякой радости бытия.

Последний эпизод, прямо не связанный с Музой, усиливает трагизм легенды. Девять греческих муз раз в год допускаются в рай на праздник. Решив отблагодарить за это обитателей рая, музы исполняют перед ними песню. Их прекрасное пение вызывает у райских жителей такую тоску по земной жизни, что всех охватывает горе и рай оглашается горестными криками. Муз навсегда изгоняют из рая, что демонстрирует его ограниченность, неготовность принять красоту и гармонию. Хотя повествователь не комментирует этот эпизод, его грусть и отчаяние очевидны.

Конфликт, организующий «Маленькую легенду», состоит в оппозиции двух типов сознания: христианско-ригористического и природно-языческого. На уровне фабулы он не выражен, поскольку героиня, носительница второго типа сознания, добровольно отказывается от него. Тем не менее повествователь дает понять, что подобное отречение не приносит ни радости, ни счастья и не имеет никакого смысла.

Историческое время действия никак не обозначено. В легенде Келлера указаны только время природное (Муза умирает в августе, через три года после явления Давида) и циклическое (в этот же день ежегодно происходит празднество в раю), но его роль невелика. Место действия (город, страна) также не называется, но художественное пространство легенды содержит некие важные локусы: сакральное место – церковь (в земном пространстве), скит Музы; значимым является также противопоставление «земное – райское».

Повествователь не только опирается на претекст, но и эксплицитно выражает свое отношение к нему. Комментарии по поводу достоверности текста присутствуют в начальной части рамы (ссылка на св. Григория) и в самом тексте (разногласия между показаниями св. Григория Нисского и св. Григория Богослова из Назианзы). В действительности ссылки Келлера не совсем верны: о жизни Музы рассказал св. Григорий, но не тот, который был упомянут Келлером, а св. Григорий Двоеслов.

Значительные изменения, вносимые Келлером в оригинальный источник, говорят о необязательности следования более древнему тексту, скорее, об отталкивании от него.

Проанализируем несколько легенд Беккера из цикла «Легенды», где практически все тексты имеют подзаголовок «легенда» с

указанием провинции, где она бытует. Остановимся на самых известных. «Зеленые глаза. Сорийская легенда» (*Los ojos verdes*, 1858) начинается с вступления повествователя, объясняющего, как он написал рассказ. В данном случае он декларирует не опору на претекст, а свободный полет фантазии, хотя читателю очевидна основа легенды – предания о русалках, заманивающих мужчин на дно рек. Кроме того, подзаголовок «Сорийская легенда» отсылает читателя к устной традиции, а не к авторскому тексту. Во время охоты на оленя молодой охотник Фернандо пересекает запретную черту – Тополиный источник, где, по преданию, водится злой дух, и охотится там, где никто раньше не осмеливался. На предупреждения старика Иньиго Фернандо отвечает богохульственными словами: «Да я скорее потеряю земли предков, скорее предам душу в руки сатаны, чем позволю, чтобы от меня ушел единственный олень...»²¹. Вернувшись с охоты, Фернандо рассказывает Иньиго, как увидел в источнике зеленые глаза, и начинает искать женщину с такими глазами, несмотря на все мольбы старика. Зеленоглазая женщина-дух заманивает Фернандо на дно источника, куда он кидается со скалы.

Образы персонажей – Фернандо, Иньиго и женщины-духа – схематичны и созданы при помощи фиксации доминирующих черт. Так, Фернандо слишком силен и смел – он «начинает с того, чем другие кончают»²². Он богат, молод, красив и бросает вызов Богу и преданиям. Иньиго стар, мудр и богобоязнен, видит в событиях волю Божью (так, он говорит, что Господь судил оленю уйти). Женщина с зелеными глазами изображается как прекрасное, таинственное, опасное существо.

Конфликт легенды выражен в противостоянии личности и судьбы. Осознавая всю опасность нарушения запретов, Фернандо испытывает судьбу.

Художественное время легенды представлено только суточным временем (Фернандо встречается с женщиной ночью, ищет ее поздно вечером). Полный отказ от временной отнесенности легенды говорит о вневременном характере ее конфликта. Хотя в подзаголовке обозначен источник легенды, пространство используется для создания оппозиции «свое – чужое», типичной и для фольклора, где река часто является границей между миром мертвых и живых. В легенде, помимо этого, пространство вбирает в себя прошлый опыт, то есть сосредоточивает в себе время.

Отношение повествователя к описываемым событиям в тексте легенды не проявлено: он занимает позицию стороннего наблюдателя, не проникающего в мысли персонажей. Достоверность собы-

тый эксплицирована только подзаголовком, который отсылает читателя к более древней и авторитетной традиции.

«Золотой браслет. Толедская легенда» (*La ajorca de oro*, 1858). В первых строчках повествователь ссылается на некую, по его словам, действительно имевшую место историю: когда-то давно в Толедо жили любившие друг друга Мария и Педро. Однажды Педро видит, как его возлюбленная плачет. После того, как она признается, что хочет владеть браслетом с руки изображения Девы Марии в Толедском соборе, он приходит ночью в собор, чтобы его похитить; его посещают ужасные видения, и наутро его находят на пороге церкви сошедшим с ума.

О героях известны только их имена и то, что они красивы. Конфликт состоит в противостоянии человеческой души и дьявольского соблазна. Оба героя искушаются дьяволом. Исход этой борьбы предрешен заранее и ужасен. Наказанием для Педро за святотатство становится признание того, что браслет принадлежит Богоматери, и безумие.

Хотя повествователь сообщает, что действие происходит в Толедо, место условно. Храм является родным и сакральным местом, где совершить преступление еще страшнее: «Если б это было у другой Богоматери! <...> Если бы это было у архиепископа на его митре, у короля на его короне, у самого дьявола в лапах! <...> Но у Богоматери нашего собора, святой покровительницы нашего города...»²³

Время действия также традиционное – преступление совершается Педро ночью. Присутствует в легенде и сакральное время: именно во время мессы в честь Богородицы приходит в голову безумное желание получить браслет. Храм во время таинства изображается Беккером как особое пространство: «Когда тысячи серебряных лампад проливают потоки света, когда в воздухе колышутся облака ладана, а голоса хора, звуки органа и колоколов в своей чудесной гармонии потрясают здание снизу, с самых его оснований, поднимаясь ввысь, до верхних шпилей, вот тогда, когда вы слышите все это, вы можете понять безграничную власть Бога, которая присутствует здесь, оживляет храм своим дыханием, и в нем отражается Божественное всемогущество»²⁴.

Рассказчик не только ссылается на претекст в подзаголовке, но и сам комментирует правдоподобие легенды: «Легенда, которая рассказывает об этой чудесной истории, случившейся давно, не говорит нам больше ничего об этих молодых людях. А я, как правдивый рассказчик, не добавлю от себя ничего, чтобы не приукрашивать»²⁵. Позиция, которую он выбирает, неоднозначна. С одной стороны, он детально описывает происходящее ночью в соборе. С другой сто-

роны, сцене в соборе предшествует следующая ремарка: «Что же произошло между молодыми людьми, если он все-таки осмелился наконец на деяние, при одной мысли о котором волосы вставали дыбом? Об этом мы никогда не узнаем»²⁶. Вторая, финальная часть рамы в легенде отсутствует; последние слова, произносимые повествователем, – о безумии Педро.

«Испанские и американские легенды» Френсиса Брета Гарта включают в себя семь легенд, две из которых содержат жанровый идентификатор в названии, – «Легенда о горе Дьявола» и «Легенда дьявольского места». В качестве претекста «Легенды о горе Дьявола» (*The Legend of Monte Del Diablo*, 1870) Гарт использует популярную легенду, связанную с действительной горой Mount Diablo (гора Дьябло) в Калифорнии. Гарт пытается усилить правдоподобие, сообщая точное время действия (так, он ссылается на 7 июля 1760 г. как на дату первого крещения индейского ребенка; описанные в легенде события датируются 1770 г.), действительные места (миссия Сан-Пабло, местоположение горы), называя реальных исторических личностей (известный миссионер Юниперо Серра).

За фабульную основу берется схема религиозной легенды. В центре действия находится акт подвижничества, в данном случае принимающий форму крещения иноверцев, искушения дьяволом и борьбы с ним. Падре Хозе отправляется с новой миссией в сопровождении крещеных индейцев. Двигаясь по направлению к горе, падре как будто не замечает опасности: враждебной местности, запаха серы. Падре также не верит одному из проводников, Игнасио, когда тому является дьявол в виде медведя. В одиночестве он поднимается на вершину горы, что комментируется повествователем как чрезвычайно безрассудный поступок. Перед падре предстает дьявол в виде кабальеро и искушает его, убеждая отправиться обратно в Испанию, которой грозит опасность. Хозе, однако, не только не поддается искушению, но и вступает с дьяволом в физическое противостояние. Когда он приходит в себя, Игнасио говорит ему, что на него напал медведь. Падре решает, что раз дьявол мог принять облик кабальеро, то затем мог обернуться и медведем.

Акцент переносится Гартом с искушения падре на его восприятие происходящего, поскольку суггестия наблюдается не в этой части легенды, а в сцене приближения к горе и восхождения на нее. Она достигается в основном за счет ярко выраженной пространственной оппозиции «свое – чужое». Таким образом, конфликт, в религиозной легенде представленный как борьба подвижника с дьявольскими силами, в легенде Гарта становится конфликтом материалистического и романтического мировосприятий.

Художественное пространство и время легенды связаны с фольклорной традицией. Встреча с дьяволом происходит ночью на вершине горы. Реальное историческое время, хотя и указано в легенде, не играет сюжетной роли, но призвано убедить читателя в правдивости рассказанной истории. Пространство не только создает оппозицию «свое – чужое», но и концентрирует в себе память поколений, назвавших гору Дьявольской.

Легенда, как и остальные легенды цикла, имеет юмористическое звучание, достигаемое посредством комизации центрального персонажа, чьими основными качествами являются упрямство, простодушие и прямота.

В «Легенде дьявольского места» (*The Legend of Devil's Point*, 1870) отсутствуют черты религиозной легенды; повествование строится по схеме фольклорной сказки или легенды. Однажды брокер средних лет вынужден был остаться на ночь у залива Сан-Франциско, в доме на крутом мысу. Об этом доме ходит множество легенд: будто бы его посещают моряки с корабля Френсиса Дрейка, а три его предыдущих обитателя бесследно исчезли. Ночью брокер становится свидетелем собрания призраков пиратов, которые обсуждают удачно завершившиеся поиски принадлежащего им по праву сокровища. Простодушный герой вмешивается в их спор, всерьез пытаясь убедить их в юридической незаконности притязаний на клад. Тогда призраки исчезают, а сам брокер таинственным образом становится весьма состоятельным человеком.

В послесловии к легенде Гарт сообщает, что свидетельствами правдивости событий служат рукопись документа, который собирались подписать призраки, ныне находящаяся в офисе основанной брокером компании, и видимое в ясную погоду место, где они отыскивали сокровище. Ироническое отношение повествователя проявляется благодаря ссылке на слова брокера и абсурдности представленных доказательств, которую он якобы не замечает.

Подобно падре Хозе из предыдущей легенды, брокера отличает удивительное простодушие. «Сталкиваясь с чуждой реальностью, принимающей вид нечистой силы (т. е. пришедшей из традиции европейских легенд), герой счастливым образом избегает грозящей им опасности и даже не осознают ее именно из-за своей “выключенности” из традиции. Герой ведет себя не так, как традиция предписывает, и потому не погибает, не сходит с ума; наоборот, он пытается заставить персонажей из иного мира вести себя по правилам, свойственным ему самому»²⁷.

Художественное пространство играет значительную роль в сюжете легенды. Место действия точно указывается в природном и

городском контекстах: «На северном берегу залива Сан-Франциско, в том месте, где Золотые Ворота распахиваются в Тихий океан, находится крутой мыс»²⁸ (пер. мой. – *Н. Т.*). Место это – заброшенное, чужое, враждебное, противоположное цивилизованному пространству. Время основного повествования указывается достаточно точно – около года тому назад, но оно не имеет значения. Зато штормовая ночь создает «чужой» хронотоп. Предшествующее основному действию повествование не локализовано во времени, имена исчезнувших обитателей окруженного слухами жилища также неизвестны.

Проанализировав легенды с тавтологическими жанровыми идентификаторами в сильных позициях, мы можем выделить повторяющиеся и вариативные черты.

К стабильным жанровым признакам литературной легенды можно отнести:

- модальность повествования. Во всех легендах повествователь дает комментарий по поводу правдоподобия произошедших событий, выражая уверенность или сомнения в их подлинности;
- событийность, фабульность повествования, конфликт которого основан на оппозиции между центральным персонажем и внеличностными силами (дьявол, судьба, традиция);
- чрезмерность какого-либо признака в образе главного персонажа: красоты, храбрости, безрассудства, гордости, становящаяся завязкой сюжета;
- нарушение «запрета» как один из элементов композиции (завязка или кульминация). В качестве запрета может выступать морально-этическая норма, христианская догма, знания предков. Нарушение может иметь различные последствия – от смерти и сумасшествия героя до его обогащения;
- наличие фантастического элемента и соприкосновение героя с другим миром, пространственная оппозиция «свое – чужое»;
- способность художественного пространства концентрировать в себе различные временные пласты;
- подчеркнутое значение суточного времени, очевидно, связанное с фольклорной традицией. Решающие события происходят ночью.

К вариативным признакам легенды можно отнести следующие:

- модус повествования (драматичный, комичный, ироничный);
- степень точности исторического времени, места действия, имен персонажей;
- опора на претекст (декларируемая или действительная);
- наличие элементов стилизации фольклорной или религиозной легенды;

- наличие формально-композиционного членения текста: разделение на части;
- наличие религиозной тематики;
- характер развязки.

Таким образом, наличие достаточно большого количества стабильных признаков говорит о том, что жанровый идентификатор «легенда» в названии текста может служить маркером жанра. Выделенные признаки позволяют анализировать обширный корпус художественных текстов с точки зрения их жанровой природы и специфики функционирования литературной легенды в различные периоды национальных литератур.

Примечания

- ¹ Гришина Е.А., Корчагин К.М., Плунгян В.А., Сичинава Д.В. Поэтический корпус в рамках Национального корпуса русского языка: общая структура и перспективы использования // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 78.
- ² Крутова М.С. Именованье памятников письменности в истории русской словесности XI–XIX веков: текстология, семантика, жанровые формы: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2010. С. 15.
- ³ Трубникова Ю.В. Текст и его заголовок: проблема структурного и семантического взаимодействия // Известия Алтайского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2010. № 2 (66). С. 121–126.
- ⁴ Шульц Е. Заметки о заголовочном комплексе (на основе повести Александра Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга») // Имя текста, имя в тексте. Сб. науч. тр. Тверь: Лилия Принт, 2004. С. 39.
- ⁵ Лазареску О.Г. Литературное предисловие: вопросы истории и поэтики (на материале русской литературы XVIII–XIX вв.): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. С. 3.
- ⁶ Подлубнова Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. С. 20.
- ⁷ Зырянов О.В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций. Мат-лы IX Междунар. науч. конф.: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 80.
- ⁸ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 71; Крутова М.С. Указ. соч. С. 25–26.
- ⁹ Зырянов О.В. Указ. соч. С. 90.

- 10 *Фролова О.Е.* Референциальные механизмы фольклорного и авторского художественного текста: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. С. 21.
- 11 *Крылов В.Н.* Споры о жанровых номинациях в русской критике XIX века // Дергачевские чтения – 2008. Т. 1. С. 224–225.
- 12 *Зырянов О.В.* Указ. соч. С. 80.
- 13 *Зелянская Н.Л.* Авторская номинация жанра как рамочный компонент нарративного пространства художественного произведения («Село Степанчиково и его обитатели» Ф.М. Достоевского) // Дергачевские чтения – 2008. Т. 1. С. 186.
- 14 *Васильев Е.М.* Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века // Дергачевские чтения – 2008. Т. 2. С. 48–60.
- 15 *Звягина М.Ю.* Феномен авторского жанрового определения в русской прозе второй половины XX – начала XXI веков // Дергачевские чтения – 2008. Т. 2. С. 109–114.
- 16 *Пономарева Е.В.* Подзаголовок как фактор интерпретации малой прозы 1920-х годов (к проблеме художественного синтеза) // Дергачевские чтения – 2008. Т. 2. С. 195–199.
- 17 *Зырянов О.В.* Указ. соч. С. 81.
- 18 *Ламзина А.В.* Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 849.
- 19 *Зелянская Н.Л.* Указ. соч. С. 187.
- 20 *Meуer R.M.* Introduction // Keller G. Seven Legends / Trans. from German by M. Wyness. Glasgow: Gowans and Gray, 1911. P. ix.
- 21 *Беккер Г.А.* Зеленые глаза // Чертов крест. Испанская мистическая проза XIX – начала XX века. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 52.
- 22 Там же. С. 51.
- 23 *Беккер Г.А.* Золотой браслет // Чертов крест. С. 62.
- 24 Там же. С. 63–64.
- 25 Там же. С. 59.
- 26 Там же. С. 64.
- 27 *Тулякова Н.А.* Жанр легенды в литературе США XIX века: особенности развития // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2010. № 134. С. 85.
- 28 *Harte В.* The Luck of Roaring Camp and Other Tales. Boston; N. Y.: Houghton Mifflin, 1906. P. 408.

ПЕРЕРОЖДЕНИЕ И САМОСТОЯНИЕ: О ДВУХ ВАРИАНТАХ СПАСЕНИЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматриваются стратегии преодоления гибели в интеллигентском дискурсе русской литературы. На примере опыта каторги и его текстовых трансформаций у Достоевского раскрываются два конфликтующих варианта спасения интеллигенции: перерождение и самостояние. Оба варианта имели принципиальные отличия и сосуществовали в состоянии постоянного конфликта. Идеи перерождения и самостояния стали неотъемлемой частью интеллигентского дискурса русских писателей XIX–XX вв. Два способа преодоления собственной гибели определили не только взгляды писателей на интеллигенцию, но и литературные сюжеты о судьбах героев-интеллигентов.

Ключевые слова: интеллигенция, русская литература, Достоевский, интеллигенция и литература.

Одной из характерных черт интеллигентского дискурса является пророчество гибели интеллигенции. Интеллигенция на протяжении сотни с лишним лет убеждает общество в том, что ее гибель либо наступила, либо неизбежно наступит в ближайшее время. С другой стороны, сомневаясь в своем собственном существовании, интеллигенция переходит из эпохи в эпоху, опровергая пророчества о неизбежном исчезновении.

Очевидно, что наряду с мощно заявленным полюсом гибели в интеллигентском дискурсе присутствует не менее развитый полюс жизни. Однако его присутствие остается малозамеченным. В большей степени осмыслению подвергся полюс гибели. Подтверждением этому являются публикации об интеллигенции, считающиеся этапными, особо значимыми: «Пушкинская речь» Ф.М. Достоевского (1880), сборник «Вехи» (1909), «Образованщина» А.И. Сол-

женицына (1974). Иными словами, интеллигенция описывала причины, смысл и варианты своего исчезновения и лишь «в конце страницы» обращалась к своим же вариантам спасения.

Таким образом, актуальной задачей изучения феномена интеллигенции становится выявление и описание «спасительных» стратегий в дискурсе интеллигенции. В этом плане закономерно обращение к литературному материалу.

Свой анализ мы начнем с имени Достоевского. С нашей точки зрения, феномен Достоевского во многом соотносится с феноменом русской интеллигенции, является его составной частью. В его личности, творчестве и жизни воплотились ключевые идеи, оппозиции, конфликты интеллигенции. Кроме этого, формирование Достоевского-интеллигента приходится на время каторги, которую писатель прошел в 50-е гг. XIX в. Следовательно, мы можем рассматривать Достоевского как некую отправную точку в формировании интеллигентского дискурса.

Обращение к Достоевскому в контексте заявленной темы имеет особую важность. Прежде всего потому, что проблема жизни и смерти интеллигенции была для него не просто предметом журнальной полемики, а результатом тяжелого и сложного жизненного опыта, обретенного на каторге. Отсюда очевидное переплетение личности писателя и его текста об интеллигенции.

На каторге Достоевский впервые столкнулся с проблемой самоидентификации. В «Записках из Мертвого дома» Достоевский показывает, как его герой оказывается отчужденным и от каторжников-простолюдинов, и от сообщества осужденных дворян. В поисках самоидентификации он приходит к формуле, выражающей его социальную сущность: «человек образованный, с развитой совестью, с сознанием, сердцем» (4, 43)¹. Нетрудно в этом наборе признаков опознать интеллигента. Со временем образованность и совесть станут ключевыми характеристиками русской интеллигенции.

Главным открытием Достоевского на каторге стала чуждость и враждебность народной среды. Если «мужик из Таганрога» ощущал себя в остроге, как дома, то интеллигентом владело чувство выброшенной на сушу рыбы. Для Достоевского каторга стала мертвым домом именно потому, что она лишала его возможности реализовать себя как интеллигента. Поэтому малейшая связь с привычным ему миром столичной интеллигенции ощущалась как «воскресение из мертвых» (4, 232).

В этой губительной для интеллигента ситуации Достоевский находит два пути спасения. Первым являлась борьба за сохранение

собственной личности и стоическое сопротивление враждебной среде. Борьба за себя как интеллигента стала одной из форм сопротивления «мертвому дому»: «...я дал себе слово никакой уступкой не унижать перед ними ни образования моего, ни образа мыслей моих» (4, 77). Такую модель поведения и отношения к жизни мы назовем самостоянием. Это понятие заимствовано нами из поэзии Пушкина и подразумевает нравственное сопротивление враждебным обстоятельствам².

Однако этот путь таил в себе опасность полного отчуждения, усугублял чувство одиночества и не решал конфликта между интеллигентом и каторжниками: «С другой стороны, мне и не хотелось замыкаться перед ними в холодную и недоступную вежливость, как делали поляки» (Там же).

Поэтому Достоевский пытался избавиться от гнетущего чувства изгойства путем соединения с каторжным народом. По сути это была борьба за признание, которое давало бы точку опоры, узаконивало положение интеллигента в остром сообществе.

Но и эта модель поведения оказалась нежизнеспособной. Теперь не интеллигент дистанцировался от среды каторжников, а сами каторжники отказывались признать в интеллигенте «товарища»: «Я понял, что меня никогда не примут в товарищество, будь я разарестант, хоть веки вечные...» (4, 207).

Таким образом, основной конфликт между интеллигентом и каторжниками Достоевский решить не смог. Финал «Записок...» показывает, что в целом положение интеллигента осталось тем же, что и в начале каторги: «Они это понимали и прощались со мной хоть и приветливо, хоть и ласково, но далеко не как с товарищем...» (4, 251).

Нерешенный в реальности конфликт трансформировался в идеологические и литературные тексты. В них Достоевский стремился обозначить варианты спасения интеллигенции. Как и в реальном опыте каторги, в интеллигентском дискурсе Достоевского вариантов спасения было два: оставаться собой или переродиться. Первый вариант предполагал равноправие интеллигенции и народа, их обоюдную значимость. Интеллигенция должна не унижаться перед народной правдой, а идти к нему со своими ценностями, достижениями. Прежде всего, эта модель сохранения интеллигенции воплотилась в почвеннических идеях Достоевского. Как известно, в публикациях 60-х гг. Достоевский не раз выступал против крайностей славянофильства, отвергающего значимость «образованного слоя» русского общества. В статье «Два лагеря теоретиков» (1862) читаем: «Неужели мы в полтора лет хотя бы quasi-европейской

жизни не вынесли ничего доброго и только внутренне развратились, изжились, потеряли всякие задатки жизни? Неужели Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Островский, Гоголь – всё, чем гордится наша литература, все имена, которые дали нам право на фактическое участие в общеевропейской жизни, всё, что свежило русскую жизнь и светило в ней, – всё это равняется нулю?» (20, 10).

В 1876 г. Достоевский публикует в «Дневнике писателя» заметку «О любви к народу. Необходимый контракт с народом», где вновь высказывает мысль о значимости интеллигенции. Интеллигенция должна прийти к народной правде, но и народ должен усвоить опыт интеллигенции: «...преклониться мы должны под одним лишь условием, и это *sine qua non*: чтоб народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой. *Не можем же мы совсем перед ним уничтожиться*, и даже перед какой бы то ни было его правдой; наше пусть остается при нас, и мы не отдадим его ни за что на свете, даже, в крайнем случае, и за счастье соединения с народом. В противном случае пусть уж мы оба погибаем врознь» (курсив наш. – А. К.) (22, 45).

В романах мысль о значимости интеллигенции, ее особом месте в обществе и равноправии с народом нашла воплощение в образах «князя-Христа» Мышкина и русского скитальца Версилова.

Большое внимание Достоевский уделил и второй модели спасения интеллигенции. Суть ее заключается в том, чтобы интеллигенция изменила свою нравственную сущность, преклонившись перед народом. Интеллигенция должна обратиться к Христу, православию и влиться в тело народа. Иначе ее судьба в истории русского общества будет предрешена.

Не вдаваясь в детализацию, остановимся на двух показательных примерах. Первый относится к художественному творчеству. Мы имеем в виду грандиозный замысел Достоевского под названием «Атеизм» и «Житие Великого грешника», ставшими идейным и сюжетным ядром романов Достоевского 60–70-х гг.³ Герой и сюжет «Атеизма» должны были воплотить авторскую мысль о необходимости переосмысления «образованного сословием» своих ценностей и выборе подвижнического пути спасения: «...русский человек, нашего общества, и в летах, не очень образованный, но и не необразованный, не без чинов, – вдруг, уже в летах, теряет веру в Бога. <...> Потеря веры в Бога действует на него колоссально. <...> шныряет по новым поколениям, по атеистам, по славянам и европейцам, по русским изуверам и пустынножителям, по священникам; сильно, между прочим, попадает на крючок иезуиту, пропатору, поляку; спускается от него в глубину хлыстовщины –

и под конец обретает и Христа и русскую землю, русского Христа и русского Бога» (282, 45).

Показательно, что классик достоевсковедения Альфред Бем напрямую соотносил героя «Атеизма» с типом интеллигента, а сюжет замысла определял как рассказ о «судьбе потерявшего веру в Бога и вновь обретшего его русского интеллигента»⁴.

Второй пример относится к публицистике Достоевского. Особое место в публицистике писателя занимает «Пушкинская речь» (1880). Она стала итоговым выступлением Достоевского, воплотившим главные мысли писателя о России и интеллигенции. Речь была обращена к русским «скитальцам», утратившим связь с народом. Достоевский задолго до чеканной формулировки философа Георгия Федотова о «беспочвенности и идейности» интеллигенции назвал русского «образованного» человека «носящейся по воздуху былинкой». Чтобы сохраниться, интеллигенту необходимо вернуться к истокам национальной жизни, «стать настоящим русским». Прежде всего «смириться» и усвоить христианский взгляд на мир. Подвижнический путь интеллигенции – это ее миссия, ее предназначение. И это единственный способ ее спасения.

Оба варианта спасения имели отправной точкой ощущение гибели. При этом для каждого варианта существовала своя губительная ситуация. Так, модель самостояния формировалась на основе чувства внешней угрозы. Окружающая среда может быть опасной для личности интеллигента, его индивидуальности, а то и жизни. В каторжной обстановке таким враждебным окружением стал непросвещенный, агрессивный, «дикий» народ. Позже в ряде публикаций и художественных произведений Достоевского место враждебной силы могло занимать буржуазное общество (например, коллизия князь Мышкин – Ганя Иволгин в «Идиоте»).

Продолжением опасности мещанско-буржуазного мира становятся тоталитарные общества в теориях Шигалева, Петруши Верховенского, Ивана Карамазова («Легенда о Великом инквизиторе»): «Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям, не надо высших способностей!.. Я за Шигалева! Не надо образования, довольно науки! И без науки хватит материалу на тысячу лет, но надо устроиться послушанию. В мире одного только недостает, послушания. Жажда образования есть уже жажда аристократическая» (10, 322–323).

Власть также могла быть враждебной силой для интеллигента. Достоевский никогда не забывал своего революционного прошлого и той идеи мученичества, которую осужденные на казнь петра-

шевцы противопоставляли жестокости власти: «Мы, петрашевцы, стояли на эшафоте и выслушивали наш приговор без малейшего раскаяния... В ту минуту, если не всякий, то, по крайней мере, чрезвычайное большинство из нас почло бы за бесчестье отречься от своих убеждений... То дело, за которое нас осудили, те мысли, те понятия, которые владели нашим духом, представлялись нам не только не требующими раскаяния, но даже чем-то нас очищающим, мученичеством, за которое многое нам простится!» (21, 133).

Модель перерождения также включала в себя гибельный элемент, но находился он не вовне, а внутри самой интеллигенции. Раздвоенность, утрата веры, оторванность от народа, вина перед ним – все это становилось разрушительной силой, обрекающей интеллигента на бессмысленность существования. Переродиться – значило осознать собственную греховность и выйти к новой вере и новой жизни. Метафизическую сущность этого перерождения Достоевский емко выразил в романе «Бесы» притчей об исцелении бесноватого Христом. В романе евангельскую притчу проецирует на современность либерал-идеалист Степан Трофимович Верховенский: «Мне ужасно много приходит теперь мыслей: видите, это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, – это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! <...> Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности... и сами будут проситься войти в свиней. <...> Но больной исцелится и “сядет у ног Иисусовых”... и будут все глядеть с изумлением...» (10, 499).

Каждый из вариантов спасения интеллигенции имел свои плюсы и свои минусы. Модель самостояния утверждала интеллигенцию как самостоятельную общественную силу. Однако при этом сохранялся риск обособления, изгойства, одиночества. Вариант перерождения спасал интеллигенцию от этих рисков, но одновременно нес в себе опасность утраты интеллигенцией собственной сущности.

Вероятно, поэтому Достоевский колебался между этими вариантами, прорабатывая то один, то другой. Однако эти колебания были не особенностью сознания именно Достоевского. Здесь вскрывались родовые черты интеллигентского сознания вообще. Подтверждением этому стала почти полуторазековая история интеллигенции: от «Пушкинской речи» Достоевского до сегодняшних общественных баталий. Не имея возможности подробно оста-

навливаться на этой чрезвычайно сложной проблеме, мы ограничимся несколькими примерами.

Хорошо известна антиинтеллигентская позиция авторов сборника статей о русской интеллигенции «Вехи». Сборник вышел на волне разочарования в революции 1905 г. Авторы «Вех» – ими были видные религиозные мыслители и философы – обвинили революционную интеллигенцию в общественном бессилии, подрыве нравственных основ русского общества. «Вехи» вынесли общий приговор интеллигенции: отсутствие исторических перспектив и исчезновение с арены общественной жизни.

Однако ни один из мыслителей не решился поставить точку в своей диагностике. За пророчеством гибели интеллигенции обязательно следовало указание на пути выхода из тупика. Для веховцев это был путь духовного преображения. Интеллигенция должна пройти через смерть к возрождению и стать духовной опорой общества: «Русская интеллигенция при всех недочетах и противоречиях ее традиционного умонастроения обладала доселе одним драгоценным формальным свойством: она всегда искала веры и стремилась подчинить вере свою жизнь. Так и теперь она стоит перед величайшей и важнейшей задачей пересмотра старых ценностей и творческого овладения новыми. Правда, этот поворот может оказаться столь решительным, что, совершив его, она вообще перестанет быть “интеллигенцией” в старом, русском, привычном смысле слова. Но это – к добру! На смену старой интеллигенции, быть может, грядет “интеллигенция” новая, которая очистит это имя от накопившихся на нем исторических грехов, сохранив неприкосновенным благородный оттенок его значения»⁵.

Такой же ход мысли мы наблюдаем и в позиции писателя-диссидента брежневской поры А.И. Солженицына. В другую эпоху, в другой стране, с другим историческим и жизненным опытом Солженицын реализует ту же модель спасения интеллигенции, что и веховцы: «Без замены интеллигенции Россия, конечно, не обойдется, но не от “понимать, знать”, а от чего-то *духовного* будет образовано то новое слово. <...> Не ошибемся, назвав их пока *жертвенною элитой*» (курсив автора. – А. К.)⁶.

Сюжет пути интеллигента от «понимать, знать» к праведничеству воплотился в рассказе «Матренин двор», в котором учитель Игнатич приходит к пониманию того, что истинной основой жизни является праведничество, не утраченное русским народом. Мотив учебы интеллигента у народа возникает и в романе «В круге первом».

Модель перерождения наполнялась веховцами и Солженицыным христианским смыслом, однако в силу своей универсаль-

ности она могла иметь и принципиально иное содержание. После победы Октябрьской революции 1917 г. интеллигенция напрямую столкнулась с проблемой собственного существования. Советская власть с самого начала обозначила свое отношение к интеллигенции. Интеллигенция была объявлена внутренним врагом революции, чуждым интересам пролетариата. Хорошо известна ленинская характеристика интеллигенции.

Однако, с другой стороны, у самой интеллигенции было двойственное отношение к революции⁷. Не принимая жестокости революции, интеллигенция вместе с тем чувствовала связь с ней. Революция будто бы воплощала такие значимые для интеллигенции идеи, как свобода народа, крушение мира «лжи», перестройка всей жизни. Поэтому в литературном быту появляются «попутчики», а в произведениях литературы мучимые своей неприкаянностью или, напротив, нашедшие верный путь герои-интеллигенты. Складывается и особая модель спасения интеллигента.

Возникает она на основе модели перерождения, но с той существенной разницей, что в парадигме литературы XIX в. под перерождением понималось духовное преображение человека, а в советской литературе – идейное. Путь интеллигента шел от осознания своей чуждости революции и пролетариату к преображению в советского человека. Как вариант такого сюжета могла быть представлена его «урезанная» версия: интеллигент осознает неизбежность распада личности в условиях новой исторической реальности, но не может выйти на путь перерождения.

Такая модель перерождения становится основой интеллигентского дискурса революционной эпохи. Как писал Юрий Олеша, автор одного из значительных произведений о революции и интеллигенции – романа «Зависть»: «Я хочу перестроиться. Конечно, мне очень противно, чрезвычайно противно быть интеллигентом. Вы не поверите, быть может, до чего это противно. Это – слабость, от которой я хочу отказаться. Я хочу отказаться от всего, что во мне есть, и прежде всего от этой слабости. Я хочу свежей артериальной крови, и я ее найду. У меня поседели волосы рано, потому что я был слабым. И я мечтаю страстно, до воя, до слез, мечтаю о силе, которая должна быть в художнике восходящего класса, каковым я хочу быть»⁸.

Мотив перерождения интеллигента получает распространение в литературе, кино и театре. Сюжеты с героем-интеллигентом, осознающим необходимость перерождения в «нового человека», строителя и защитника новой жизни, мы встречаем у А. Толстого («Хождение по мукам»), К. Федина («Города и годы»), Ю. Олеси

(«Зависть»), И. Бабеля («Конармия»), М. Булгакова (пьеса «Дни Турбиных»), Б. Лавренева («Седьмой спутник») и т. д.

Однако это не значит, что из структуры интеллигентского дискурса уходит альтернативная модель спасения – самостояние. Напротив, она обретает особую значимость. В условиях государственного и общественного давления интеллигент начинает четко осознавать свою оппозиционность всей сложившейся системе жизни. В этой системе координат задачей интеллигента становится не перерождение, а отстаивание собственных ценностей, сохранение собственной личности от распада.

В постреволюционной литературе, когда складывается канон соцреализма, ярким примером модели самостояния интеллигента являются произведения Булгакова «Собачье сердце» и «Мастер и Маргарита». Позже, в 60–70-е гг., свою лепту в развитие этого полюса интеллигентского дискурса вносят писатели, режиссеры, барды (Ю. Трифонов, А. Тарковский, Б. Окуджава и многие другие).

Таким образом, в интеллигентском дискурсе советской эпохи продолжали сосуществовать две модели спасения интеллигенции: перерождения и самостояния. В силу принципиально различного отношения к общественно-политической системе СССР эти варианты разошлись по разным полюсам. Например, на одном полюсе могла находиться убежденность в необходимости «перестроиться» Юрия Олеши, а на другом – интерпретация личности и творчества писателя, представленная в знаменитой работе критика Аркадия Белинкова под характерным названием «Сдача и гибель советского интеллигента»⁹.

Развернуто конфликт двух моделей представлен в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго». В частности в сюжетных линиях Патули Антипова-Стрельникова и Юрия Живаго. А также в конфликте Юрия Живаго с друзьями юности Дудоровым и Гордоном, переродившимися в советских интеллигентов.

Итак, анализ интеллигентского дискурса Достоевского привел нас к выводу о сосуществовании в сознании интеллигента двух конфликтующих способов преодоления гибели. В этом конфликте проявилась не столько особенность личности Достоевского, сколько типичные черты сознания интеллигенции вообще. В зависимости от позиции самого интеллигента представления о путях спасения меняли свои знаки с плюса на минус. То, что в одной системе координат было спасением, в другой – гибелью. Такая сменяемость полюсов делала структуру интеллигентского дискурса подвижной и в то же время неизменной. Интеллигенция вела спор не столько

с внешним миром, сколько сама с собою. Хороня и возрождая себя, интеллигенция поддерживала и продолжает поддерживать собственное существование, в том числе и с помощью литературных текстов.

Примечания

- ¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 4. С. 43. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы.
- ² О самостоянии как основе жизненной программы Пушкина см.: *Лотман Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя // *Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 21–184.
- ³ См. об этом: *Бицилли П.М.* Почему Достоевский не написал «Житие великого грешника» // *О Достоевском: Сб. статей / Под ред. А.Л. Бема.* М.: Русский путь, 2007. С. 219–222; *Тихомиров Б.Н.* Неосуществленный замысел романа «Атеизм» в контексте творческой эволюции Достоевского второй половины 1860-х гг. [Электронный ресурс] // Интернет-альманах «Писатель & Литературовед». URL: http://www.mineralov.su/alma_2013_1_tikhomirov.htm (дата обращения: 17.12.2014).
- ⁴ *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе / Сост. С.Г. Бочарова; предисл. и комм. С.Г. Бочарова и И.З. Сурат. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 118.
- ⁵ *Франк С.Л.* Этика нигилизма // *Вехи. Интеллигенция в России: Сборник статей 1909–1910 / Сост., комм. Н. Казаковой.* М.: Мол. гвардия, 1991. С. 184.
- ⁶ *Солженицын А.И.* Образованщина // *Из-под глыб. Сборник статей.* Р.: УМСА-Press, 1974. С. 255.
- ⁷ Об амбивалентности отношения к революции у интеллигенции см.: *Белая Г.* Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // *Литературное обозрение.* 1996. № 5/6. С. 111–116; *Кормер В.Ф.* Двойное сознание интеллигенции и псевдо-культура. М.: Традиция, 1997. С. 207–243.
- ⁸ *Олеша Ю.К.* Речь на диспуте «Художник и эпоха» // *Олеша Ю.К.* Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968. С. 268.
- ⁹ *Белинков А.В.* Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша / Предисл. М. Чудаковой. М.: РИК «Культура», 1997. 539 с.

РОЛЬ ИКОНЫ В СВЯТОЧНЫХ РАССКАЗАХ Н.С. ЛЕСКОВА

В статье делается попытка раскрыть роль иконы в святочных рассказах Н.С. Лескова, показать тематическую связь с содержанием произведений писателя, более глубоко понять авторское восприятие религиозных образов православия, подчеркнуть иконографический аспект в его изобразительной манере. Творческий метод Н.С. Лескова обусловлен пониманием религиозной живописи, искусства иконописи и возможности литературного слова, а также религиозным мировоззрением писателя, в основу которого легло «древнее православие».

Ключевые слова: Лесков, святочные рассказы, икона, православие, старообрядчество.

В произведениях Н.С. Лескова наряду с традиционно литературными, межтекстовыми, связями присутствуют отсылки к другим видам искусства. Принцип изобразительности проявляется Лесковым как в описании отдельных произведений искусства, так и в структуре самих произведений писателя, которая зачастую несет исключительную смысловую нагрузку.

Следует отметить, что Н.С. Лесков более всего ценил иконы, написанные в соответствии с канонической традицией, в том числе иконы старообрядцев, образцы коптской, абиссинской, греческой иконописи. Признанным шедевром эксплицитного присутствия иконы в тексте Н.С. Лескова является повесть «Запечатленный ангел», в которой икона становится главным героем. Этот рассказ явился результатом глубоких размышлений писателя о судьбах раскола, превосходство которого он видел в силе духа, неразрывной связи с Богом, правдой и стариной, а точнее, с древним иконописным искусством, ставшим для старообрядческой общины и «объединяющим началом, и нравственной опорой, и эстетической

призмой»¹. Именно поэтому чаще других вопрос о соотношении художественного слова писателя и иконографии исследователями рассматривался применительно к «Запечатленному ангелу» (Л.П. Гроссман, Ж.-К. Маркадэ, Б.С. Дыханова, А.А. Горелов, О.Е. Майорова). Так, Е.В. Евдокимова подчеркивает, что повесть «Запечатленный ангел» построена с учетом композиции житийной иконы, «иконы с деяниями» и литературного жития². Я.В. Сенькина, исследуя поэтику иконичности в повести «Запечатленный ангел», подчеркивает роль иконы в духовном становлении человека, в его внутренней динамике к Божественному лику Христа.

Однако в других произведениях автора, в том числе в святочных рассказах, такие отсылки, явные или скрытые в подтексте, недостаточно изучены. Между тем, учитывая жанр, цель подобного повествования, упоминание тех или иных икон, полотен художников на библейские темы способны в большей степени пролить свет на особенности поэтики Н.С. Лескова, «словесной живописи» в цикле святочных рассказов.

Вместе с иллюстративной функцией Н.С. Лесков использует наименования картин и икон в своих произведениях не единственно лишь для иллюстрации, но и с целью акцентуации главного момента. Так, в иконе для художника самое главное – это передача лика, чтобы у зрителя зародилось чувство богопочтения, уверенность в разрешении проблем именно через заступничество изображенного на иконе. Для понимания своих святочных произведений писатель чаще всего вводит в нить повествования иконы Спасителя и Богородицы, создавая свой семантический ряд.

Рождественский рассказ «На краю света» пишется в период особенно интенсивных религиозных исканий писателя. Центральной темой повествования является вопрос «о вере и неверии», об истинной вере и ее носителях. У нас есть возможность сравнить это произведение с ранней редакцией под названием «Темняк»³, в сопоставлении с которой очевидно «искусствоведческое» введение, добавленное Н.С. Лесковым при переработке начальной редакции.

Писатель, недавно возвратившийся в Россию из поездки по Европе, уверен, что «в России господа Христа понимают» не менее, чем в заграничных «Тюбингене, Лондоне или Женеве»⁴. Рассмотрим, как Лесков представляет в первой главе повести через восприятие произведений западноевропейской религиозной живописи и русской иконы семантическую оппозицию «лицо» – «лик», опираясь на основополагающие термины символической эстетики П.А. Флоренского⁵.

Старый архиепископ, когда «ранним вечером, на святках» его гости «сидели за чайным столом в большой голубой гостиной архиепископского дома» (5, 451), предлагает капитану, затеявшему спор о «чужеземных евангелических пасторах» и «русском духовенстве», обратиться к изображениям лица Господа. Последовательно дается комментарий одним из наиболее известных в искусстве Западной Европы изображений Христа XIV–XIX вв.:

Вот он сидит у кладезя с женой самаритянской <...> Однако нет ли здесь в божественном лице излишней мягкости? не кажется ли вам, что Ему уж слишком все равно, сколько эта женщина имела мужей и что нынешний муж – ей не муж?⁶ (5, 452).

Распространенная картина; мне доводилось ее часто видеть, по преимуществу у дам. Посмотрим далее. Опять великий мастер. Христа целует здесь Иуда. Как кажется вам здесь господень лик? Какая сдержанность и доброта! Не правда ли? Прекрасное изображение! – Прекрасный лик!⁷ (5, 452–453).

Вот вновь Христос, и тоже кисть великая писала – Тициан: перед господом стоит коварный фарисей с динарием. Смотрите-ка, какой лукавый старец, но Христос... Христос... Ох, я боюсь! смотрите: нет ли тут презрения на его лице?⁸ (5, 453).

Каждое из изображений – картины западноевропейской религиозной живописи. В них взору обычного зрителя открывается человеческая природа Христа как единственно присутствующая в Нем, будто бы художнику не открылась божественная природа Богочеловека. Икона отличается от картины не своим сюжетом, а адресностью и функцией: икона, сквозь покров которой проступает «видимое невидимого», обращена к стоящему перед ней молящемуся, а картина как объект для рассмотрения направлена на зрителя, оценивающего произведение. Даже при иконографии евангельских сюжетов в иконе сохраняется принцип *эпифании*⁹, божественного откровения, господства вечного. Картина же имеет смысл распахнутого в мир окна, где можно обнаружить, раскрыть, разгадать все тайны.

Лесков уверен, что только через православную старую икону русскому человеку «открывается» истинный Господь, обладающий двойственной природой, открывается именно Его Лик после вереницы очеловеченных образов:

Закроем теперь всё это, и обернитесь к углу, к которому стоите спиною: опять лик Христов, и уже на сей раз это именно не лицо, – а лик. Типическое русское изображение Господа: взгляд прям и прост, темя возвышенное (5, 454).

Перед нами предстает лик Господа нашего, образ Того, Кто способен и умеет прощать, божественная природа Которого смогла победить саму смерть. Русская православная икона несет смысловую нагрузку, выступает как символ правильной истинной веры: обобщенный Образ Спасителя кисти старинных русских иконописцев семантически противопоставлен «щеголеватому канареечному Христу» (Там же) из западноевропейской религиозной живописи, русское православие – западному католицизму, простота народа – изыскам светского салона. «Противопоставление иконописания и европейского искусства трансформируется по мере развития мысли рассказчика повести «На краю света» в оппозицию двух пониманий Христа и шире – двух типов мировосприятия в системе русского культурного сознания»¹⁰. Описания «различных живописных воплощений образа Христа»¹¹ становятся не только тематическим началом, но и общей темой всего повествования: «И вот, в эту же меру, в какую, по-моему, проще и удачнее наше народное искусство поняло внешние черты Христова изображения, и народный дух наш, может быть, ближе к истине постиг и внутренние черты его характера» (5, 455).

Вакханалия с участием богатых купцов, описываемая в святочном рассказе «Чертогон», поражает племянника одного из этих богачей: «пропасть разгула, не хочу сказать безобразного, – но дикого, неистового, такого, что и передать не умею» (6, 306), доводит дядю героя до состояния дикого зверя. По закону жанра, дьявольская оргия в конце рассказа побеждается Божественным началом. Основное действие смещается с места разгула (у «Яра») в храм московского монастыря. Но перед этим дядя героя пытается сам отмыться от греховной грязи, отправляясь в баню, после которой «внешность сосуда была очищена, но внутри еще ходила глубокая скверна и искала своего очищения» (6, 312). Действительно, формальным, в некоторой степени «фарисейским», очищением здесь не обойтись, спасти, вдохнуть снова жизнь в сосуд возможно только с Божественной помощью, только посредством благодати. Это понимает и герой рассказа Илья Федосеевич, который желает в одном из московских монастырей «пасть перед Всепетой и о грехах поплакать»¹² (6, 312). Именно поэтому, чтобы вымолить прощение, «дядя не упал, а рухнул на колени, потом ударил лбом об пол ниц, всхлипнул и точно замер» (Там же). И случилось святочное чудо, торжество Света над Тьмою: «Теперь мне, – говорит, – прощено! Прямо с самого сверху, из-под кумпола, разверстой десницей сжало мне все власы вкупе и прямо на ноги поставило» (6, 314). Несмотря на ироничность описания, очевидно утверждение божественной

истины: грех возможно победить только Благодатью. Напомним, что Н.С. Лесков более других икон почитал именно старинные иконы; «О Всепетая Мати»¹³ (она же Аравийская или Арапетская Божия Матерь) относится к числу очень редких, самых древних образов. Искусствовед В.К. Цодикович отмечает, что икона Богоматери «О Всепетая Мати» «имеет старообрядческое происхождение и выполнена в традиционном иконописном стиле»¹⁴. Этот Святой Образ – гимн Царице Небесной: по краям красно-коричневого «облачного» мафория Божией матери – текст из Великого Акафиста Пресвятой Богородицы. Визуализация изменения мировосприятия Ильи Федосеевича происходит через символическое обращение к этой древней иконе Божией матери. Таким образом, уточняется функция введения иконы в повествовании: изображенная на ней Богородица выступает как просветительница, путеводительница, свидетельница.

К внимательному чтению, стремлению разгадать секрет аферы с зерном в рассказе «Отборное зерно» читателя призывает начало святочного произведения: «А вы не слушайте этого звона, а вникайте в дела, как они на самом деле делаются, так вы и увидите, что мы умеем спастись от бед, как никто другой не умеет» (7, 282). Лесков иронизирует, что трилогия эта о том, «как вор у вора дубинку украл и какое от того вышло для всех благополучие жизни» (Там же). Писатель мастерски изображает представителей разных сословий того времени, антихристианскую «троицу» в эпоху развития капитализма, во времена становления в России буржуазных страховых компаний: «барина», «купца» и «мужика».

Настораживают детские впечатления рассказчика о первом герое, барине: «...мой давний товарищ, который в гимназии ножички крал и брови сурмил, а теперь уже разводит и выставляет самую удивительную пшеницу» (7, 284). На выставке этот «патентованный негодяй» (7, 288) «рекомендует себя экспонентом» (7, 284), уже получившим за свое «отборное» зерно «там у них в выставочном правлении все документы – все эти свидетельства и разные удостоверения» (7, 285), а в придачу – и золотую медаль. Он беспощадно обманывает купца, продав тому пшеницу низкого качества вместо «отборного зерна». Барин признает откровенно, что далек от христианских истин: «Я всегда после евангелия в церковь хожу: не знаю, что там читается» (Там же, 294). Заключая воровскую сделку, «барин согласен молиться, но только деньги вперед требуют» (Там же, 296).

Купец хоть цитирует Библию и обращается с молитвой к иконам, но это формальное, бездушное внешнее сопровождение свя-

тыми образами задуманного авантюрного предприятия. Вместо духовной молитвы купец просит об удовлетворении своих корыстных помыслов:

Да, мы припадаем и молимся, – и ты молись: кто молится, тому Бог дает хорошо (7, 296).

Такая молитва теряет свой подлинный смысл, поэтому в этом рассказе Лесков, стремящийся к истинной «простой русской вере», не называет икон, к которым обращается купец:

А с барином он повел объяснение в другом роде. Приходит, – помолился на *образ* и говорит... (7, 294).

Купец понимает, что «дело затеяно воровское» (7, 300), но идет на обман, страхуя мешки «с дрянью» по дорогой цене как «отборное зерно», при этом еще и «служит» молебен для удачного завершения аферы, нарушая евангельские заповеди, являющиеся основой христианской морали и благочестия.

Отсылки к *определённым* иконам появляются только в третьей части «Отборного зерна», где и новый герой, в отличие от предыдущих персонажей, имеет *собственное*, хотя и обобщенное, имя. Упоминание *Тихвинской* Богоматери предваряет появление мужика *Ивана Петрова*.

Чудотворная икона Божией Матери из Тихвинского православного мужского монастыря, что расположился на берегу реки Тихвинки, по преданию, написана самим евангелистом Лукой во время земной жизни Пресвятой Девы Марии. Тихвинская икона Богоматери была очень почитаема в среде старообрядцев, поскольку младенец Иисус изображен со двоеперстным сложением. Как известно, одним из важнейших разногласий между старообрядчеством и никонианством был вопрос о перстосложении: это древнее иконное изображение могло служить доказательством истинности двуперстия.

Тихвинская икона перенеслась из Византии на Святую Русь, с чем и связали иконографический подтип образа Одигитрии «Путеводительница». Купец был «перенесен» к мужику, которого искал: «А сам поехал налегке простым, богомольным человеком прямо к *Тихвинской*, а заместо того попал к Толмачёвым порогам на Куриный переход» (7, 299).

Н.С. Лесков дает возможность читателю самому раскодировать имплицитный смысл: старик Иоанн «служил лоцманом при Тол-

мачевских порогах», а «речные лощманы – люди, простые, не ученые, водят они суда, сами водимые единым богом» (7, 298–299).

Одет был дед Иван также как настоящий мужик: «корсунский медный крест из-за пазухи касандрийской рубахи наружу висит» (7, 300) (четырёхконечный равносторонний крест считался древним русским Крестом: по одной из легенд, был привезен святым князем Владимиром из Корсуни). Аллюзии, обнаруживаемые в тексте подготовленным читателем, реализуют конкретную задачу: позволяют соотнести и понять, что мужик Иван – из старообрядцев.

К святым образам обращаются герои на заключительном этапе сделки:

Купец стал упрашивать.

– Сделай милость, – говорит, – я тысяч не пожалею и деньги сейчас вперед хоть Николе, хоть Спасу за образник положу (7, 301).

Речь, безусловно, идет об иконе любимого на Руси Божьего угодника, архиепископа Мир Ликийских, святителя Николая и иконе Иисуса Христа.

Мужик Иван Петров совершает несправедливый, нехристианский поступок, помогая советом жулику-купцу в его афере. Старик сам денег не взял, а подумал о погорельцах с Поросьячьего брода: «Там ноне пожар был, почитай все село сторело, и им строиться надо и храм поправить» (7, 302). Хоть рассказчик и утверждает, что благодаря описанной сделке «... всё село отстроилось, и вся беднота и голытьба поприкрылась и понаелась, и божий храм поправили» (7, 303), у читателя нет впечатления чудесного завершения истории.

Приведем здесь строки о Л.Н. Толстом из письма Н.С. Лескова к А.С. Суворину (09.10.1883 г.):

Вихляется он – несомненно, но точку он видит верную: христианство есть учение *жизненное*, а не отвлеченное, и испорчено оно тем, что его делали отвлеченностью. <...> У нас византизм, а не христианство... (11, 287).

Дед Иоанн хоть и старается жить с «правильной русской верой», но также еще «вихляется», не осознает до конца евангельские принципы. Лесков остро переживал, что русский народ утратил истину веры, христианские идеалы. По мнению писателя, ближе других к Церкви – старообрядцы, но и они живут, как «в просонке», между сном и явью, между «византизмом» и «истинным христи-

анством», как живет и старик Иоанн, «у Толмачевых порогов, на Куриной переходе», а переход этот – между «Тихвинской» и «Поросычьем бродом», между Богом и плутовством.

В рассказе «Человек на часах» действие происходит на Святки, «зимою, около Крещения, в 1839 г. в Петербурге» (8, 154). Солдат Постников стоял на часах во дворцовом карауле. Писатель умело обращает внимание читателя, что нес службу он не где-нибудь, а «у нынешнего Иорданского подъезда» (8, 156). Солдат слышит зов утопающего в полынье Невы о помощи. Часовому пришлось преодолеть внутреннюю борьбу, делая жертвенный выбор в пользу спасения человека, несмотря на понимание того, что «оставить свой пост есть такая вина со стороны часового, за которую сейчас же последует военный суд, а потом гонка сквозь строй шпицрутенами и каторжная работа, а может быть даже и «расстрел» (8, 157): «Вот еще всплеск, еще однозвучный вопль, и в воде забулькотало. Часовой не выдержал и покинул свой пост» (Там же). Накануне Крещения Господня солдат, спасая утопающего, очищается телом и душою в своей «иорданской проруби».

Только один раз в рассказе «Человек на часах» Лесков делает отсылку к иконе: подполковник Свиньин, встревоженный событиями, «съездил в Петровский домик, отслужил благодарственный молебен перед иконою Спасителя» (8, 168) и возвратился «домой с успокоенною душой» (Там же).

Речь здесь идет о семейной реликвии дома Романовых чудотворной иконе Спаса Нерукотворного, первой святыне Санкт-Петербурга, к которой царь Петр преклонял свои колена при основании Северной столицы¹⁵. Икона написана известным московским иконописцем С.Ф. Ушаковым для отца Петра I Алексея Михайловича, является одним из изводов Нерукотворного Образа – «Плат Вероники» в терновом венце. Икона-портрет Христа «дарит значительно большее ощущение прямого контакта, чем икона с повествовательным содержанием. Если повествовательная икона передает историю, то икона-портрет выражает присутствие. Икона-портрет не отвлекает внимание на одежду, предметы или жесты. Иисус здесь не благословляет и не предлагает словесных формул спасения, за которые можно спрятаться. Он предлагает только Себя. Он есть Путь и Спасение. Остальные иконы – это о Нем, *а здесь Он сам*» (курсив автора. – *Е. III.*)¹⁶.

Эта отсылка наполнена глубоким смыслом, носит знаковый характер, рассчитана на ассоциативное восприятие читателя, ощущающего незримое присутствие Господа на протяжении всего рассказа. Как Он спасает человечество через Искупление, так скром-

ный солдат через свой жертвенный подвиг становится спасителем человека.

Образ Спасителя в терновом венце относит читателя во времена правления Иудеей римского прокуратора Понтия Пилата. Не установив вины Христа, «Пилат сказал Ему: что есть истина? И, сказав это, опять вышел к Иудеям и сказал им: я никакой вины не нахожу в Нем»¹⁷; по его приказу перед судом Господь был подвержен истязаниям (бичеванию, возложению тернового венца)¹⁸: «Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его»¹⁹, «И воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу...»²⁰. Батальонный командир Свиный, который «был равнодушен к тому, порицают или хвалят его “гуманисты”» (8, 160), отдает приказ «мягкосердечному» молодому офицеру Н.И. Миллеру: «...отправьтесь, пожалуйста, сейчас же в казармы, соберите вашу роту, выведите рядового Постникова из-под ареста и накажите его перед строем двумястами розог» (8, 169). «Рота была выстроена на дворе измайловских казарм, розги принесены из запаса в довольном количестве, и выведенный из карцера рядовой Постников “был сделан” при усердном содействии новоприбывших из армии молодых товарищей» (8, 170).

Позже, слушая не соответствующие христианскому учению лукавые советы от архиерея – «тихоструя», Свиный, подобно Пилату, усомнится в вине часового:

...это им было сделано по великодушию, по состраданию, и притом с такой борьбой и с опасностью: он понимал, что, спасая жизнь другому человеку, он губит самого себя... Это высокое, святое чувство! (8, 172)

Несмотря на то что у этого произведения нет, согласно классическим канонам святочного рассказа, «неожиданного веселого конца»²¹, рассказ «имеет мораль»: писатель, провозглашая христианское милосердие, проповедует «о тех смертных, которые любят добро просто для самого добра и не ожидают никаких наград за него где бы то ни было» (8, 173).

После Иисуса Христа и Пресвятой Богородицы в своих молитвах русские люди обращаются к Николаю Угоднику. В рассказе «Грабеж» обретение семейного счастья и благополучия ассоциативно связано с иконографическим образом этого святого. Герой произведения, купеческий сын Мишенька, жил с маменькой и тетюшкой, которые «парили» этого детинушку «в бабьем рукаве». Миша «...по воле родительской, был у матушки в полном повиновении» (8, 113). Родительница «стала подумывать женить сына» и

затеяла сватовство: «Как придет одна сваха или другая – маменька с нею запрутся в образной, сядут ко крестам, самовар спросят...» (8, 115). На святки «случилось», что Миша вместе с дядей попал в курьезную ситуацию. И хотя все «скоро в этом во всем утешились, и много еще было смеху и потехи» (8, 150), герой долго переживал о невольном согрешении, испытывая душевные муки. Со свахой Матреной Терентьевной, которая «простая была баба, а такая душевная» (8, 152), он отправляется в Мценск «к Николе, чтобы душу свою исцелить» (8, 153). Читатель помнит эту мценскую святую²² из более раннего произведения Н.С. Лескова, знаменитого сказа о Левше:

...древняя «камнесеченная» икона св. Николая; приплывшая сюда в самые древние времена на большом каменном же кресте по реке Зуше. Икона эта вида «грозного и пристрашного» – святитель Мир-Ликийских изображен на ней «в рост», весь одяен сребропозлащенной одеждой, а лицом темен и на одной руке держит храм, а в другой меч – «военное одоление» (7, 38).

Именно к Николе Амченскому²³, как и тульские мастера-оружейники, отправляется на богомолье Мишенька попросить благодатной помощи. Продолжая семиотическую интерпретацию, заметим, что в контексте рассказа образ Николая Чудотворца выбран не случайно. Святителя Николая традиционно связывали с семейным очагом, считая хранителем добрых отношений, ему молились о детях, о семейном благополучии, мире и спокойствии. Святой Угодник соединил Мишу с «девицей Алёнушкой»: «...женился и пошел у нас в доме детский дух». Так и стал герой жить в «семейной тихости», «век вековать, Бога благодарить».

Таким образом, можно сделать вывод о том, что упоминание тех или иных икон, святых образов в тексте отнюдь не случайно. Заметим, что упоминаются как отдельные более или менее соответствующие реальности произведения иконописи в целях создания конкретного образа у читателя, более «вещного» представления (что, кроме всего прочего, отвечает и одному из принципов – описанию «реальности», реальных фактов), так и встречаются многочисленные упоминания, родовые или обобщающие наименования святых образов, что позволяет читателю распространить данное утверждение на большой объем сходных произведений. Иллюстративная функция в большей степени характерна для точных наименований произведений искус-

ства, посредством чего происходит раскодирование читателем текстовых ссылок на иконописные произведения; обращение к иконе в большинстве случаев символично, несет семантическую нагрузку.

Примечания

- ¹ *Дыханова Б.С.* Эволюция повествовательных форм в прозе Н.С. Лескова (динамика народного самосознания и ее стилевое воплощение): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 1992. С. 14.
- ² *Евдокимова О.В.* Живописание в структуре произведений Н.С. Лескова // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – нач. XX в. Л.: Наука, 1988. С. 184–201.
- ³ РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 15.
- ⁴ *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 11 т. М.: Гослитиздат, 1956–1958. Т. 5. С. 452. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы.
- ⁵ *Флоренский П.А.* Иконостас / Вступ. ст. игумена Андроника (Трубачева); подгот. текста и коммент. А.Г. Дунаева. М.: Искусство, 1995. 254 с.
- ⁶ Картина представителя золотого века голландской живописи Х. Ван Рейн Рембрандта «Христос и самаритянка» (1655 г.) на библейский сюжет (Иоанн 4: 4–42).
- ⁷ Возможно, что Лесков имеет в виду картину фламандского художника А. Ван Дейка «Поцелуй Иуды» («Взятие Христа под стражу») (1618–1620 гг.) на новозаветный сюжет, который христиане относят к Страстям Христовым (Мф. 26: 47–49, Мк. 14: 44–45, Лк. 22: 47–48); А. Ван Дейк сотрудничал с П.П. Рубенсом, работая как помощник в его мастерской; сюжетные работы и манера А. Ван Дейка чем-то неуловимо напоминали П.П. Рубенса (вероятно, Л.В. Долмановский ошибся в определении автора картины, упоминаемой Лесковым).
- ⁸ В. Тициан, венецианский живописец эпохи Возрождения, картина «Динарий кесаря» (1516 г.), написанная на евангельскую тему – на слова Христа: «Воздайте Богу Богово, а кесарю кесарево» (Мф. 22: 15–22; Мк. 12: 13–17).
- ⁹ Явление божественного, божества (от греч. *Εἰσφάνια*).
- ¹⁰ *Савелова Л.В.* Специфика жанровой структуры повестей Н.С. Лескова 1860–1890 гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2005. 22 с.
- ¹¹ *Барит К.А.* О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX в.) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. Л.: Наука, 1988. С. 5–48.
- ¹² Вероятно, Н.С. Лесков описывает икону Богоматери «О Всепетая Мати», которая находится в настоящее время в Третьяковской государственной галерее (XVIII в. Инв. 19956); икона из собрания А.И. и И.И. Новиковых, поступила

в 1936 г. из Успенского собора старообрядцев Белокрыницкого согласия в Москве, что на Апухтинке (закрыт в 1935 г.).

¹³ Всеми прославляемая.

¹⁴ *Цодикович В.К.* Семантика и происхождение иконографии Богоматери «О Всепетая Мати...» [Электронный ресурс] // Несусвет. URL: <http://www.nesusvet.parod.ru/ico/books/tezis2/tsodikovich.htm> (дата обращения: 03.03.2014).

¹⁵ Икона находится в Спасо-Преображенском соборе Санкт-Петербурга.

¹⁶ *Охоцимский А.* Спас Нерукотворный и его значение [Электронный ресурс] // Проза.ру. URL: <http://www.proza.ru/2011/12/10/1537> (дата обращения: 17.04.2014).

¹⁷ Ин. 18:38.

¹⁸ Один из эпизодов Страстей Христовых.

¹⁹ Ин. 19:1.

²⁰ Ин. 19:2.

²¹ *Лесков Н.С.* Маланьина свадьба, святочный рассказ // Литературное наследство. Т. 101. Неизданный Лесков: В 2 кн. Кн. 1. М.: Наследие, 1997. С. 466.

²² Чудотворная икона Николая Угодника из Мценска, списана, точнее, вырезана из дерева с образа на камне (явлен в 1415 г.). Икона была утрачена в советское время, также не сохранился и «Дом Святого Николы», Никольский собор (взорван в 30-е гг. XX в.). Есть мнение, что перенесенная из музея атеизма (г. Орел) в Петропавловскую церковь г. Мценска фрагментарно сохранившаяся икона Николая Чудотворца (из рук пропали меч и храм) и есть тот самый чудотворный образ.

²³ Амченск – простонародное название Мценска.

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В. БРЮСОВА И А. БЛОКА

В статье проводится сравнительный анализ заглавий поэтических книг, циклов и стихотворений В. Брюсова и А. Блока; выявляется языковая принадлежность заглавий, их лингвистическое выражение, культурное происхождение, способ отражения содержания сборника, цикла или стихотворения; через разность подходов к заглавиям произведений анализируется различие двух поэтических систем «старшего» и «младшего» символизма.

Ключевые слова: заглавие, лирический сборник, лирический цикл, В. Брюсов, А. Блок, символизм.

Заглавие любого текста, будь то стихотворение, поэма, цикл стихотворений или целый лирический сборник, имело для символистов особое значение. Стоит вспомнить постулат З.Г. Минц о том, что символисты склонны приписывать реальности свойства художественного текста, и, следовательно, мир для них представляет собой иерархию текстов¹. Они уделяли особое внимание составлению циклов, а также других текстовых объединений, которые могут и в большинстве случаев должны быть восприняты читателями как единый Текст, со своим заглавием. Прежде всего, это относится к Брюсову и Блоку. Брюсов придерживался того взгляда, что «книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью...»²; Блок же «воспринимает поэтический сборник как живое существо, живущее своей особой жизнью. В этой жизни имеются свои закономерности, она строится по своим принципам, которые и выявляют художественную концепцию книги. Выпуская сборник в свет, Блок уже как бы отстраняется от него»³.

В современном литературоведении практически нет работ, в которых специально проводилось бы сопоставительное исследование заголовков поэтических книг у Брюсова и Блока, их поэтики и интерпретации. Упоминания о заглавиях и небольшие рассуждения о них можно найти в работах целого ряда исследователей⁴. В этих работах осмысливаются и трактуются значения заголовков поэтических сборников и циклов, отслеживается связь заглавия с содержанием самой лирической книги. Немало сказано о поэтических циклах и принципах их построения, а также их заглавиях в работах А.Э. Зелинского, З.Г. Минц, В.А. Сапогова, И.В. Фоменко⁵. Тем не менее, все, что было сказано о заглавиях поэтических сборников Брюсова и Блока в проводимых ранее исследованиях, помогает понять тайну того или иного названия, а также расширить уже имеющиеся интерпретации.

Прежде всего, необходимо обратить внимание на то, что в творчестве Брюсова сравнительно немного (в отличие от Блока) стихотворений с заглавиями «по первой строчке». Многие названия его произведений многозначны, аллегоричны, оставляют простор для интерпретаций – но в то же время нередко они заключены в одном слове («Женщине», «Любовь», «Ожидание») или словосочетании («Первая звездочка» и др.). По всей видимости, для Брюсова было важно, как заглавие того или иного стихотворения реализует его замысел в целом и соотносит текст с его художественным миром, присутствуя не в самом тексте, а как бы возникая извне. Для Блока же главную роль играло то, что смысл стихотворения настолько всеохватен и растворен во всем тексте, что не может быть вынесен в заглавие и заключен в одном слове. Заголовки многих блоковских стихотворений имплицитны.

Обращает на себя внимание также языковая принадлежность заглавий сборников. Брюсов нередко использует в названиях французский, греческий, латынь, у Блока же, если они есть, – преимущественно русские заголовки. Использование «академического» языка латыни у Брюсова может говорить об определенном складе ума, указывать на поэта-эрудита, человека, обращающегося через язык к богатствам древней культуры. А если учесть, что бо́льшая часть латинских заглавий, как и многое другое в творчестве поэта, является культурно-историческими «отсылками», – ощущение «интеллектуальности» и «энциклопедичности» только усиливается. У Блока мы не находим в заглавиях обращений к иностранным языкам, к известным латинским изречениям. Там, где у Брюсова внешне информативная нагруженность и замысловатость, у Блока – видимая простота и прозрачность. Где у Брю-

сова «*Juvenilia*» – у Блока «Отроческие стихи». Где у Брюсова «*Tertia Vigilia*» – у Блока «Ночные часы». У Брюсова «*Urbi et Orbi*» – у Блока «Город».

«*Tertia Vigilia*» – латинское выражение, выбранное в качестве заглавия брюсовского сборника (*vigil* – караульный страж). Ночное время делилось у древних римлян на четыре части, равные по продолжительности смены караулов в военной службе. Третья вигилия – промежуток от полуночи до начала рассвета. Также это выражение имеет отношение к области церковной службы: все-нощное бдение, аскетический отказ от сна в ночное время суток. На наш взгляд, в заглавии в равной степени присутствуют оба смысла: как бодрствования в ночной час («Ребенком я, не зная страху...») во имя того, чтобы не пропустить что-то важное, так и, в известной степени, – духовно-поэтическая аскеза («Возвращение»). И В.С. Дронов, и К. Мочульский отмечают проявившийся в этом сборнике отход поэта от декадентства. Сам Брюсов признавал, что этот сборник – конец его поэтических блужданий во мгле ночной, он выходит из леса странных соответствий и становится ближе к жизни (или отходит от декадентских крайностей и разрыва с действительностью). В заглавие сборника неслучайно выносится именно третья вигилия, промежуток от полуночи до рассвета. Половина ночи уже осталась позади, герой-поэт живет в ожидании наступающего дня. Обозначено переходное состояние жизни: «Выражение поэтического перепутья, когда Брюсов прощался с прошлым и делал только первые шаги в сторону нового будущего»⁶.

Сборник Брюсова «*Tertia Vigilia*» перекликается своим заглавием со сборником Блока «Ночные часы». Но если герой брюсовской книги – на пути из тьмы к свету, из ночи – к утру, то сложно сказать, какую «вигилию» переживает лирический герой Блока: первую, вторую или третью. «Ночь» застала его в отчаянии, проклятиях, в ощущении грядущего возмездия. Художник, которому удалось достичь зрелости в творчестве, отдал за нее часть своей души. Кажется, ничто вслед за часами ночи в стихотворениях блоковского сборника не предвещает наступления утра. Однако все потери и испытания, пройденные героем ранее, одаряют его новыми возможностями; «он приходит к мысли о простоте, естественности, труде, единении с природой и простыми людьми. Здесь-то и обнаруживается исход, открывается путь к возрождению»⁷.

«*Urbi et orbi*» – еще одно латинское выражение, вынесенное в качестве заглавия брюсовского сборника. «Городу (подразуме-

вающему Рим) и миру», означающее «возвестить что-либо на весь мир, всем и каждому». Сам Брюсов в предисловии к сборнику так объяснял свой выбор: «Заглавием “Urbi et Orbi” я хотел сказать, что обращаюсь не только к тесному “граду” своих единомышленников, но и ко всему “миру” русских читателей...»⁸; «Мне всегда тесно в узком пределе почитателей одной литературной школы и в высшей степени важно, что мой голос находит отклик не только в нашем маленькое urbi – городе, но и в более широком orbi – мире русских читателей»⁹. Даже если круг тех любителей и ценителей поэзии, которые смогли бы понять и по достоинству оценить брюсовские стихи, все равно остается ограничен, так или иначе, – круг адресатов его стихотворений в сборнике (граду и миру) более чем широк: об этом свидетельствует, к примеру, цикл «Песни», погружающий читателя в среду фабричных рабочих, солдат, детей и многих других.

Поэтический цикл Блока, созданный, по мнению исследователей, под влиянием творчества Брюсова, озаглавлен «Город». Задавшись художественной целью изобразить жизнь современного города, во всех ее деталях, попадающих на глаза, пестроте, Блок не стремился намеренно выйти из «городского» микрокосма – в мировой (граду, но не обязательно миру). Границы пространства поэтического сборника в заглавии очерчены достаточно четко. Несмотря на схожесть урбанизма в брюсовском сборнике и блоковском цикле, общие черты городских пейзажей и обозначенные социальные проблемы, связанные с городом, – «Urbi et Orbi» и «Город» – существенно различаются своим содержанием, но прежде всего – заглавиями.

Ключевое стихотворение цикла «Город» – «Незнакомка» – может быть соотнесено со стихотворением Брюсова «Прохожей». Здесь складывается ситуация, зеркальная по отношению к сборникам «Tertia Vigilia» – «Ночные часы»: если схожим, в какой-то мере, образом были озаглавлены сборники с разным содержанием, то в случае с этими стихотворениями, наоборот, для отражения схожих лирических сюжетов выбраны разные заглавия. Смысл заключается в различии ключевых образов: если для брюсовского героя женщина – «прохожая», не менее прекрасная и роковая, чем героиня Блока, то для блоковского героя она – именно «незнакомка», а не просто случайное лицо, встреченное в пути. Она оставляет куда более яркий, по сравнению с «прохожей», след в его жизни и памяти. Кроме того, Незнакомка потому и является «незнакомой», «чужой» для героя, поскольку она отчасти принадлежит совершенно другому миру, а не только другой (не его) жизни, в то время как

Прохожая обитает там же, где и сам лирический герой брюсовского стихотворения. В Незнакомке герой распознает и узнает другой, более возвышенный образ, и уносит с собой его частицу. Прохожая, несмотря на то что герой потрясен и оглушен роковой встречей с ней, словно катастрофой, так и остается в его жизни не более чем «прохожей».

Итак, заглавия книг Брюсова обращают читателей к историко-культурным и современным реалиям, в то время как заголовки Блока вводят во внутренний мир лирического героя. В самом характере заглавий находит свое выражение «экстравертность» поэзии Брюсова и «интровертность» поэзии Блока, обращенность одного во внешний мир, ко всем, к «граду и миру», в стремлении охватить и постичь все – и внимание другого к внутреннему миру, но не только своему, а и к внутренней подоплеке того, что происходит вокруг. Разные подходы поэтов к заголовкам своих сборников и циклов свидетельствуют о разных поэтических системах «старшего» и «младшего» символистов. Для первого было характерно восприятие мира в эстетическом плане, а для второго – в философско-религиозном. Брюсов стремился выразить «соответствия» между внешним миром и душевными движениями человека, а Блок – искал соответствий между миром реальным и прозреваемым.

Примечания

- ¹ *Мицц З.Г.* Поэтика русского символизма // Мицц З.Г. Избр. труды: В 3 т. СПб.: Искусство, 2004. Т. 3. С. 97.
- ² *Брюсов В.Я.* Соч.: в 2 т. М.: Худ. лит-ра, 1987. Т. 2. С. 328.
- ³ *Долгополов Л.К.* Александр Блок. Личность и творчество. Л.: Наука, 1984. С. 63.
- ⁴ *Ашукин Н.С., Щербаков Р.Л.* Брюсов. М.: Молодая гвардия, 2006. 689 с.; *Магомедова Д.М.* Комментируя Блока. М.: РГГУ, 2004. 109 с.; *Максимов Д.* Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Худ. лит-ра, 1940. 300 с.; *Протасова Л.* Традиционное и новаторское в книге Брюсова «В такие дни» // Валерий Брюсов. Проблемы мастерства. Ставрополь: Ставропольский пед. ин-т, 1983. 168 с.
- ⁵ *Дарвин М.Н.* Европейские традиции в становлении понятия цикла // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. М.: РГГУ, 2003. С. 38–50; *Зелинский А.Э.* Концепция искусства и проблемы лирической циклизации в творчестве В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 г. Ереван: Советакан Грох, 1985. С. 29–41; *Магомедова Д.М.* О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX–XX вв. // Европейский лирический цикл.

С. 183–197; *Сапогов В.А.* Поэтика лирического цикла А. Блока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1967. 25 с.; *Фоменко И.В.* Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический цикл. С. 64–74.

⁶ *Дронов В.С.* Книга Брюсова «Tertia Vigilia» // Брюсовские чтения 1973 г. Ереван: Айпетрат, 1971. С. 67.

⁷ *Долгополов Л.К.* Александр Блок. Личность и творчество. Л.: Наука, 1984. С. 111.

⁸ *Брюсов В.Я.* Автобиография // Русская литература XX в. 1890–1910 гг. / Под ред. проф. С.А. Венгерова. М.: Мир, 1914. Т. 1. С. 115.

⁹ *Брюсов В.Я.* Письмо Е.А. Ляцкому от 5 мая 1906 г. // Новый мир. 1932. № 2. С. 191.

СТИХОТВОРНЫЙ ТЕКСТ
КАК СИМФОНИЯ КИНОПРИЕМОВ
(Экспериментальный анализ стихотворения
О.Э. Мандельштама «К немецкой речи»)

В статье на примере стихотворения «К немецкой речи» изучается монтажный характер поэтики О.Э. Мандельштама. Цель статьи – показать близость приемов кинематографа 20-х гг. XX в. и поэтики мандельштамовского стихотворного текста. После обзора биографических и творческих соприкосновений Мандельштама с миром киноиндустрии в сравнении с построением кинофильма исследуются особенности структуры внутреннего сюжета «К немецкой речи», «монтажные» склейки между разрозненными образами стихотворения, механизмы восприятия текста читателем (созвучные восприятию фильма зрителем). В ходе разбора обнаруживается, что существует ряд приемов, роднящих поэтику стихотворения с внутренним устройством кинокартин начала XX в.

Ключевые слова: Мандельштам, кинематограф, Эйзенштейн, кинопоэтика, «интеллектуальный монтаж».

Цель нашей статьи – продемонстрировать на примере стихотворения О.Э. Мандельштама «К немецкой речи» (1932 г.), насколько близки и синкретичны приемы киноискусства 20-х – начала 30-х гг. XX в. и поэтика модернистского стихотворного текста. Стихотворение «К немецкой речи», казалось бы, не имеет прямого отношения к кино, тем не менее в его композиционном построении явно проступают черты, напоминающие монтажные принципы, характерные для эйзенштейновской традиции.

Прежде чем непосредственно перейти к размышлениям о кинематографичности стихотворения Мандельштама, кратко охарактеризуем реакцию общества на развитие кинематографа в Российской империи и СССР и перечислим факты биографии и творчества Мандельштама, свидетельствующие о том, что поэт к киноиндустрии безразличен не был.

В конце XIX – начале XX вв. кино воспринималось как ошеломляющий прорыв к новой эстетике, новой культуре. Первый кинопоказ в Российской империи состоялся в 1896 г. Привезенная из-за границы «фильма» была посвящена прибытию на вокзал поезда. «Зрители были буквально подавлены, не знали, как реагировать на только что виденное», некоторые, бросив взгляд на приближающийся поезд, в панике выбегали из зала¹. Кинематограф быстро стал модным развлечением, в крупных городах начали появляться кинотеатры. Публика на сеансах была самая разная, «зрелища» были интересны всем без исключения: «Пройдитесь вечером по улицам столиц, больших губернских городов, уездных городишек, больших сел и посадов, и везде на улицах с одиноко мерцающими керосиновыми фонарями вы встретите одно и то же: вход, освещенный фонариками, и у входа толпу ждущих очереди – кинематограф... Загляните в зрительную залу, вас поразит состав публики: здесь все – студенты и жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты в очках, с бородкой, и рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники, словом, – все...»².

К 20-м гг. XX в. кинематограф стал восприниматься не только как популярное развлечение, но и как предмет для серьезных размышлений и анализа. Изучением поэтики кино занималось научное общество ОПОЯЗ. Появился ряд журналов, специализирующихся на обсуждении кинособытий («Советский экран», «Советское кино», «Кино», «Искусство кино» и т. д.). Кинематографические образы начали проникать и в литературное творчество. Яркий тому пример – ироничное стихотворение Мандельштама 1913 г. «Кинематограф». Н. Зоркая³ подробно разбирает текст стихотворения, выявляя кинематографические источники происхождения того или иного образа. К примеру, в пятой строфе «Кинематографа» она видит возможный намек на фильм братьев Патэ «Шпионка», который содержал сходные сцены погони, поимки и т. д. В целом стихотворение пародирует киноштампы того времени.

Мандельштам обращается к теме кино не только в «Кинематографе», но и в ряде других текстов. Образ кино как элемента пространства внешнего мира появляется в стихотворениях «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931) («Из густо отработавших кино, // Убитые, как после хлороформа, // Выходят толпы – до чего они венозны, // И до чего им нужен кислород...»), «Еще далеко мне до патриарха...» (1931) («Когда подумаешь, чем связан с миром, // То сам себе не веришь: ерунда! // Полночный ключик от чужой квартиры, // Да гривенник серебряный в кар-

мане, // Да целлулоид фильма воровской...»). В стихотворениях «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» (1935) и «От сырой простыни говорящая...» (1935) отражены впечатления от просмотра картины братьев Васильевых «Чапаев». Образ Чарли Чаплина возникает в текстах «Я молю, как жалости и милости...» (1937) и «Чарли Чаплин» (1937). В эссе «Слово о Данте» (1933) Мандельштам размышляет о кино так: «Между тем современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга. Вообразите нечто понятное, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения...». Мандельштам противопоставляет кино и поэзию, считая, что восприятие кинокадра, в отличие от восприятия поэтической фразы, чересчур пассивно и тривиально потому, что не требует приложения творческой энергии зрителя. На основании этих строк и полупредложения из эссе «Яхонтов» о «мелькании кино», противопоставляющегося живому слову, некоторые исследователи предполагают, что кино как вид искусства Мандельштам недооценивал⁴.

Немаловажным будет отметить, что Мандельштам в течение достаточно длительного времени был сотрудником журнала «Советский экран», что зафиксировано в рекламе журнала, печатавшейся в его же 34 и 35 номерах за 1927 г.

В журнале опубликованы резко отрицательная рецензия Мандельштама «Татарские ковбои» на фильм И. Правова «Вражьи тропы» (в своих «Мемуарах»⁵ Э.Г. Герштейн вспоминает о том, как она вместе с Осипом Эмильевичем и Надеждой Яковлевной была в кино на сеансе «Вражьи тропы», и как после окончания фильма Мандельштам с отчаянием в интонациях начал восклицать: «Надюша, как же это может быть такой конец? это плохая фильма?.. Как же?») и ироничная заметка «Я пишу сценарий», в которой автор рассказывает о творческих муках работы над киносценарием. Нужно подчеркнуть, что текст носит автобиографический характер. Н.Я. Мандельштам⁶ пишет о том, как в 1927 г. Шкловский, работавший на кинофабрике, уговаривал Мандельштама написать сценарий и даже придумал сюжет для либретто. Работа над сценарием не клеилась, и вместо сценария Мандельштам написал заметку. Заметка эта имеет фельетонный характер. Автобиографический герой, перебирая штампованные сюжеты и бросая каждую из вновь всплывающих идей «на полуслове», пытается искусственно выдумать для киносценария «коллизию». Раздумья над сюжетом при-

правляются ироничными выпадами в сторону современного кино: «Вся суть в композиции кадров и в монтаже. <...> Примус должен быть монументален», «Фильм без героя – это хорошо, но все-таки должен быть какой-нибудь главный пожарный», «За коллизии денежки платят. Коллизия – это не фунт изюма».

Зоркая⁷ называет эту заметку «“Кинематограф. Три скамейки...” эпохи культурфильма», так как в ней, как и в упомянутом стихотворении, «с безошибочным попаданием отмечены избитые приемы, трафареты и претензии тематики, сюжетики, эстетики пропагандистско-просветительского экрана, так называемого монтажного кинематографа». В тексте можно разглядеть и прямые цитации современных фильмов. К примеру, «великолепный кадр во вкусе Эйзенштейна: распахнутый гараж и машины, как гигантские ящеры, набегающие на зрителя» отсылает к фильмам «Стачка» и «Октябрь», образ главного пожарного, служившего до революции у капиталиста, возможно, навеян фильмом Л. Оболенского и М. Доллера «Кирпичики», а образ торговца-китайца, стоящего у памятника первопечатнику, – «Журналисткой» Л. Кулешова.

Необходимо упомянуть еще об одном случае, когда Мандельштам чуть было не оказался работником киноиндустрии. В 1929 г. в Киеве сотрудники кинофабрики хотели пригласить к себе Мандельштама в качестве редактора или консультанта. В письме к отцу Мандельштам писал: «Проживающий здесь писатель Бабель свел меня с громадной украинской Кинофабрикой ВУФКУ <...> Бабель, очень влиятельный в кино человек, вызвался определить меня туда редактором-консультантом. Мы с Надей боимся верить такому счастью...»

Помимо упомянутых рецензий, Мандельштам написал отзыв «Долой “Куклу с миллионами”» на комедию С. Комарова «Кукла с миллионами» и рецензию «Шпигун» на картину Н. Шпиковского «Шкурник».

Разбор картины Комарова также облечен в фельетонную форму. Рецензия начинается от лица типичного зощенковского героя, предполагаемого зрителя киноленты, который тяготится серостью и однообразностью советской жизни и мечтает о жизни заграничной. Мандельштам язвительно подмечает, что авторы картины придали Москве неестественно лощеный вид европейского города («И Москва обернулась полнейшей экзотикой»). Деланость, по мнению Мандельштама, – один из главных недостатков «фильма», она царит везде: и в интерьерах («Роденко, сбжавший из ЛЕФа, даст павильоны эпохи ампира Пате-Людовика»), и в героях (о комсомольцах: «Это какие-то бараны, жующие резину в роскош-

ных ампириных общежитиях <...> Вместо юбки – третий том Бухарина. Вместо кокаина – “стенгазета” с кощунственным распределением краденых миллионов...»). Разбирая сценарий, автор находит несколько смешных мест, но при этом отмечает, что в фильме много кадров, «вызывающих физическую тошноту» (в качестве примера он приводит сцену, где «французик» в номере своего отеля потрошит собранных со всей Москвы кукол, «как мясник»). Рассуждая об актерской игре, Мандельштам сравнивает исполнителя одной из главных ролей Ильинского с «Глупышкиным» – французским актером и режиссером Андре Дидом, снимавшимся в серийных комедиях. В отличие от Макса Линдера (которому противопоставляет Глупышкина Мандельштам), Дид не создал себе постоянного сценического образа: всех его персонажей объединяла лишь вызывающая у зрителей смех глупость. Заканчивает Мандельштам рецензию выпадом в сторону монтажа картины, подмечая, что быстрый темп «фильмы» создает ощущение не скорости, а спешки. Осмысляя упреки Мандельштама в адрес киноленты, можно сделать вывод о том, что наибольшее раздражение у поэта вызвала позиция, отведенная зрителю, – навязанный авторами фильма взгляд недалекого маленького человека, грезящего о материальном благополучии и способного воспринимать только лишь элементарные коллизии.

Рецензия «Шпигун» сильно отличается по стилю от остальных мандельштамовских киноотзывов. Здесь нет ни иронии, ни насмешки, это серьезное и глубокое размышление о фильме Шпиковского. Основной пафос рецензии заключается в том, что режиссер «Шкурника» сбился, воплощая изначально «великолепный» замысел. По мнению Мандельштама, сказочный «верблужий шпигун» не должен был сходиться с по умолчанию заданного образом главного персонажа фольклорного пути. Уделяя чересчур много внимания «фону», по стилистике напоминающему хроникальные съемки (революция, фронт, война), режиссер обманывает ожидания зрителя, настроенного на восприятие сказочной истории про «Ваньку-встаньку», «Тартарена». Фильм неорганичен из-за отсутствия смычки, естественной связи между реалистическими кадрами, развитием актуальной для СССР темы труда и хозяйства и темой приключений сказочного героя. Выбивается из предвкушаемой зрителями фольклорной линии и финал картины: «По сказочному смыслу сценария на бедного шкурника должны были сыпаться шишки как с белой, так и с красной стороны. Ему полагалось быть битым и на свадьбе, и на похоронах. Гибнуть ему вообще не полагалось. Ванька-встанька непобедим, и Тартарен вечен», «Шкурник

в сказке должен быть наказан не расстрелами и скорпионами, а тем, чтобы как дополнительный паек на верблюда раздатчик всучил ему <...> шнурки для ботинок». Между тем Мандельштам отмечает хорошую работу оператора: картина строится не на крупных планах, а на длинных зрительных образах, при этом Шпиковский не впадает в живописность, и его бытописательные кадры крайне реалистичны.

Из всего вышеперечисленного заметно, что к кино Мандельштам равнодушен не был. Как всякий его современник, интересующийся кинематографом и размышляющий о новых картинах, Мандельштам находился под воздействием киноприемов и кинообразов.

Главным кинематографическим приемом в начале века признавался монтаж, особое устройство реальности в киноленте. Именно с его помощью достигалась выразительность «фильмы». Одной из главных задач режиссера было скомпоновать отдельные куски пленки таким образом, чтобы они произвели максимальное впечатление на зрителя, причем впечатление это должно быть внятным и целостным.

В 20-х гг. на экраны начали выходить фильмы эйзенштейновской трилогии («Стачка» (1924), «Броненосец Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927)). Помимо масштаба съемок, зрителей впечатлял новаторский подход к монтажу. В статье 1923 г. «Монтаж аттракционов»⁸ Эйзенштейн описал новый кинематографический прием – «свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной оценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект». Таким образом, сюжетная интрига представляется как «сознательно выбранный для данной целевой установки сильнодействующий аттракцион», а система аттракционов становится «единственной основой действенности» зрелища. В статье «Монтаж 1938»⁹ Эйзенштейн размышляет о том, что перед фильмами «стоит задача не только логически связанного, но и максимально взволнованного эмоционального рассказа». И монтаж является «могучим подспорьем» для решения этой задачи.

В целом техника монтажа как склейки самых ярких кадров, привлекающих внимание зрителя и эмоционально вовлекающих его в картину, изоморфна способу построения одной из разновидностей стихотворных текстов, а именно – стихотворений, в которых возможно вычленение сюжетной линии. Линия намечается вспышками сюжета, мелкими стежками, пространство между которыми ничем не заполнено. Конечно, такой принцип устройства

текста характерен и для прозаических произведений, но как правило, прозаические «стежки» крупнее, поскольку объем произведения больше. Наглядное подтверждение этому – явление киносценария к экранизации романа. В процессе работы над сценарием исходный текст сокращается в разы, сценарист выбирает самые значимые и яркие моменты сюжета и создает на их основе канву для будущего фильма. После съемок фильма в работу над картиной вступает монтажер, который выбирает самые колоритные, самые точные для отображения замысла кадры и выстраивает их в определенной линейной последовательности. Работа поэта над воплощением своего замысла подобна работе сценариста и монтажера. Располагая в определенной последовательности образный ряд и оттеняя минимальное количество черт в описываемом предмете, поэт создает сюжетное стихотворение.

Именно такой, «монтажный», подход к сюжету можно выявить при рассмотрении стихотворения «К немецкой речи». Ниже мы кратко охарактеризуем реперные точки его внутреннего сюжета.

В центре стихотворения – образ поэта, который не может более существовать в рамках родной ему русской речи, и вместе с этим ему сложно ее покинуть, так как он поэтически ей верен и к ней привязан. Причина, из-за которой лирический герой все же должен бежать из родного языка, – его неразрывная связь с немецкой культурой (воплощающейся главным образом в ряде немецких поэтов – Х. Клейсте, Гёте и Гейне) и соответственно с ее поэтической речью. Оставаясь в пределах родного языка, герой погружается в «сон без облика и склада», в состояние поэтического оцепенения, из которого его выводит осознание связи-дружбы с немецкими поэтами. Лирический герой противопоставляет свою судьбу «складной» судьбе Христиана Клейста, который в течение всей жизни оставался верен своему языку и своей культуре и смерть которого была так же «складна», как и жизнь: немецкий поэт погиб, героически сражаясь за родину в битве при Кунерсдорфе и, несомненно, попал в Валгаллу, мифологический рай для павших в бою воинов. Во время «сна без облика и склада», фактически равного поэтической смерти (молчанию, невозможности овладеть словом), герой наделяется судьбой погибшего Клейста, участвовавшего в «семилетних бойнях», прошедшего через «чумы». Сам исход в чужую речь напоминает пушкинское перерождение в пророка. В рамках чужой речи поэт чувствует себя предателем и, обращаясь к чужому богу, просит дать ему возможность не изменять родной речи, что возможно лишь при условии отречения от речи как таковой.

Внутренний сюжет стихотворения расшифровывается только при условии погружения в авторские ассоциации, аллюзии, недомолвки, биографический и творческий контекст создания текста. Каждый поворот и обстоятельство внутреннего сюжета дано «монтажно»: не прямо, а намеком, неявным обертоном, но при этом настолько насыщенным, что невозможно не попытаться разгадать его до конца.

К примеру, ключевым для понимания стихотворения является подтекст пушкинского «Пророка», к которому очевидной отсылкой служит строка «Иль вырви мне язык, он мне не нужен...» Читателю представляется возможным взглянуть на преобразование поэта с точки зрения пушкинско-лермонтовской традиции, то есть через призму образа пророка, обычного человека, соприкоснувшегося с внеземным миром и обретшего способность видеть, понимать и чувствовать больше, чем это доступно обывателю, а главное – обретшего дар владения словом. Перевоплощение пушкинского героя в пророка проходит почти через физическое умерщвление. Строка «Когда я спал без облика и склада...» на смысловом уровне перекликается с «Как труп в пустыне я лежал...»: описываются похожие состояния – бездействия, обезличенности. Пушкинский герой, как и лирический герой Мандельштама, переживает контакт с потусторонними силами: серафим, творящий преобразование, у Пушкина, и «друзья», ставящие перед лирическим героем ограничения, в Валгалле у Мандельштама. Но подобного контакта, согласно Пушкину, недостаточно для перевоплощения в пророка. Необходимо также обращение Бога: «И Бога глас ко мне воззвал...». У героя Мандельштама «пробуждение» и преобразование происходит в два этапа. Из смутного состояния омертвения героя выводит «дружба». Опираясь на воспоминания современников и посвящение Б.С. Кузину (зоологу, знатоку и любителю немецкой литературы, с которым Мандельштамы познакомились в путешествии в Армению), многие исследователи видят в этих строках указание на конкретную жизненную ситуацию: начало дружбы Мандельштама с Кузиным положило конец его поэтическому молчанию 20-х гг. Но в самобытном поэтическом тексте нужно воспринимать эти строки метафорически, а не видеть в них лишь отсылку к биографическим реалиям. Особенно если учесть, что мотив дружбы на протяжении текста стихотворения встречался уже дважды: «Есть между нами похвала без лести // И дружба есть в упор без фарисейства...» и «Друзья, скажите мне, в какой Валгалле...». А если принимать во внимание эпиграф, который начинается с обращения «Друг!», – то трижды. Дружба, образность которой так упорно нагнетается в сти-

хотворении, – это надкультурные бессознательные связи между поэтами, произрастающие из вечности, из Валгаллы, которые входят в поэта вместе с его поэтическим призванием. На пути становления пророка, проложенном пушкинским героем, перед последним этапом – «воззванием» Бога, – мандельштамовский герой проходит этап инициации дружбой, осознания поэтического родства, размывающего границы национальных условностей.

В статье «Монтаж» Эйзенштейн размышляет о том, что при случайном сопоставлении разных монтажных кусков незапланированно возникают различные эффекты, поэтому сопоставление двух самостоятельных отрезков фильма дает не их сумму, а их произведение, то есть качественно новую смысловую единицу.

В рассматриваемом стихотворении Мандельштама при мысленном сопоставлении строк: «И дружба есть в упор без фарисейства...» и «Я дружбой был, как выстрелом, разбужен...» возникает видимость случайного появления связи между, на первый взгляд, разными образами. За счет небольшого объема текста словесное оформление образов держится в памяти читателя во время чтения всего стихотворения. Из этих двух строк из-за условной близости «монтажных кусков» друг к другу вычленяется словосочетание «выстрел в упор», которое за счет контекста оказывается плотно связанным с семантикой дружбы.

В связи с этим нужно упомянуть о размышлениях теоретика кино Ю. Цивьяна¹⁰, который указывает на достаточно существенный для осмысления сущности немое кино парадокс. Теоретически немое кино представлялось средством преодоления «вавилонского кризиса», так как в кино почти отсутствовала речь, язык кино считался «всеобщим». В реальности же существенной частью монтажа было обыгрывание оборотов речи, цитат или каламбуров, существующих в рамках одного языка (и более того, понятных только его носителю), зашифрованных в сменяющихся кинокадрах. Важно отметить, что порою ненароком каламбуры актуализовались в рамках иного языка, чем тот, носителем которого являлись режиссер, сценарист и съемочная группа. К примеру, в любимом фильме Мандельштама «Огни большого города» есть эпизод, где слепая цветочница, думая, что сматывает клубок шерсти, которую держит в руках ее возлюбленный (бродяжка Чарли), тянет за нить его шерстяной жилетки и в итоге распускает ее полностью. В русском языке этот эпизод можно каламбуристически описать с помощью выражения «вить веревки» (из своего возлюбленного). Любовь цветочницы непритязательна, но, несмотря на это, социальный статус ее невидимого ухажера ей, несомненно, важен, и она несколько раз

упоминает о его мнимом богатстве в разговорах со своей бабушкой. Неустроенность жизни любимой заставляет Чарли искать способ заработать большую сумму денег, из-за чего после длительных перипетий он попадает за решетку.

Сильное впечатление на кинозрителей 20-х гг. произвело явление «интеллектуального монтажа», придуманное и впервые введенное Эйзенштейном в фильме «Октябрь». Сущность «интеллектуального монтажа» заключается в том, что последовательность образов сменяется так, что зрителю приходится для осознанного восприятия фильма образы самостоятельно осмысливать и связывать. Сам Эйзенштейн определял «интеллектуальный монтаж» как «монтаж не грубо физиологических обертонных звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального порядка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой»¹¹. Хрестоматийный пример такого типа монтажа – эпизод из фильма «Октябрь», где при наступлении генерала Корнилова на Петроград показывается серия кадров «богов»: от Христа до языческих божков. После этого идет ряд кадров наградных крестов и эполетов, символизирующий «Родину». Сопоставление этих рядов должно снижать пафос монархического лозунга «за Бога, за веру, за Отечество».

В стихотворении Мандельштама также можно вычленить ряды «кадров», смонтированные по принципу интеллектуального монтажа. Самый яркий пример тому – сравнение «Себя губя, себе противореча, // Как моль летит на огонек полночный, // Мне хочется уйти из нашей речи...». Сущность образа раскрывается только при визуализации и осмыслении образного ряда. Уход «из» родного языка сравнивается с полетом моли «на» огонек. Если проследить векторы движения, становится очевидно, что поэт уравнивает противоположности: приближение и удаление. Это подчеркивает склонность лирического героя к самопротиворечию.

Есть еще несколько черт, роднящих поэтику Мандельштама с кинопоэтикой. Их отметил С.Г. Шиндин в статье, посвященной поиску кинематографических черт в прозе Мандельштама¹². Мы же постараемся спроецировать его размышления на лирику.

Шиндин замечает, что для кинопоэтики 20-х гг. свойственна установка на создание набора единиц, семантические связи между которыми возникают за счет их соположения. Это ведет к тому, что зритель включается в процесс реализации художественного замысла, сводя воедино куски кинотекста. То есть фильм организуется с внутренней стороны мыслью режиссера, а с внешней – восприятием зрителя.

Если применить мысль о роли в создании фильма зрителя и режиссера к стихотворному тексту, то получится, что в роли ре-

жиссера выступает поэт, в роли же зрителя – читатель. Как можно судить по стихотворению «К немецкой речи», роль читателя, который своей фантазией, кругозором и восприятием скрепляет вспыхивающие фрагменты внутреннего сюжета, очень велика. Внутренний сюжет стихотворения дан обрывочно, восстановить его можно только с примесью субъективности, то есть только через самостоятельное творческое осмысление.

Б. Эйхенбаум писал на страницах журнала «Советский экран» о том, что во время просмотра фильма «состояние зрителя близко к созерцанию – он смотрит и угадывает. Видения, появляющиеся на экране, возбуждают его внутреннюю речь – и этот интимный процесс поглощает все его внимание...»¹³. Через призму этого замечания о механизме восприятия кинематографического произведения интересно посмотреть на строку из стихотворения «К немецкой речи» «Чужая речь мне будет оболочкой...». С одной стороны, вроде бы очевидно, что речь здесь идет о том, что поэт покидает свой родной язык и начинает писать на чужом. С другой же – если взглянуть на этот стих отстраненно, на ум приходит несколько иная интерпретация. Особенно явно она напрашивается, если принять во внимание появляющийся в конце образ Пилада (Киликийского), основателя пантомимы, мастера немого искусства, которое не требует принадлежности к какому-либо языку. «Оболочкой» для лирического героя станет внутренняя речь читателя, который разрозненные образы стихотворения интерпретирует, сопоставляет и, творчески осмысляя, их связывает и складывает из них сюжет.

Вторая черта кинопоэтики 20-х гг., которую подмечает Шиндин, – это установка на стирание границ между жизнью и художественным творчеством. (Эта тенденция типична не только для кинопоэтики: смешение реальности и творчества – характерная жизненная установка для многих поэтов и писателей Серебряного века.) Каждое историческое событие подается с оглядкой на современность и не с объективной, а с субъективной точки зрения: абстрактные картины исторического бытия отсутствуют, все сосредотачивается на переживаниях конкретного человека. Это в полной мере воплощается в лирике Мандельштама, в том числе в избранном нами в качестве примера стихотворении. Границы между текстом и реальностью очень зыбки, и подчас складывается впечатление, что «сама современность становится текстом». Намеки на различные исторические события и эпохи, и давние, и современные (Семилетняя война, фашистская Германия, сталинская эпоха), связаны изоморфной связью: развиваясь по спирали, на разных уровнях история повторяет себя (Клейста вербовали на Семилет-

ную войну (в прямом смысле), лирического героя Мандельштама вербуют на Семилетние бои (в смысле метафорическом)).

Сопоставив основные киноприемы начала века и черты поэтики Мандельштама, мы можем сделать вывод о том, что эти два вида искусства, кино и поэзия, находятся в столь плотной связи друг с другом, что друг в друга проникают. В лирике Мандельштама в целом и в стихотворении «К немецкой речи» в частности достаточно выпуклы приемы, используемые при создании кинокартины, и особенно – применяемые при монтаже. Мандельштам, упоминая о кинематографе в прозе и поэзии, следящий за киноновинками и рассуждающий об увиденных фильмах на страницах киножурналов, создает стихотворные тексты по тем же принципам, по которым работает и монтажер эпохи немого кино.

Примечания

- ¹ *Лихачев Б.С.* Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Ч. 1. 1896–1913. Л.: АCADEMIA, 1927. С. 24.
- ² *Серафимович А.С.* Машинное движется // Сине-фоно. 1912. № 8. С. 8.
- ³ *Зоркая Н.* «...Страшное, правдивое и мстительное искусство». Осип Мандельштам о кинематографе // Искусство кино. 1988. № 4. С. 82–95.
- ⁴ См. вступительную статью: *Дымищ А.Л.* Вступительная статья // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1978; *Румянцева В.Н.* «От сырой простыни...»: Осип Мандельштам и кино // «Отдай меня, Воронежск...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж: Изд-во воронежск. ун-та, 1995.
- ⁵ *Герштейн Э.Г.* Мемуары. М.: Захаров, 2002. С. 762.
- ⁶ *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга / Предисл. и примеч. А. Морозова; подгот. текста С. Василенко. М.: Согласие, 1999. С. 231.
- ⁷ *Зоркая Н.* Указ. соч. С. 89.
- ⁸ *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов // Леф. 1923. № 3. С. 70–75.
- ⁹ *Эйзенштейн С.М.* Монтаж 1938 // Эйзенштейн С.М. Монтаж / Предисл. Р. Юрнева. М.: ВГИК, 1998. С. 63.
- ¹⁰ *Цивьян Ю.Г.* Историческая концепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: «Зинатне», 1991. С. 327.
- ¹¹ *Эйзенштейн С.М.* Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С.М. Монтаж. С. 59.
- ¹² *Шиндин С.Г.* К проблеме «Мандельштам и кинематограф» // Киноведческие записки. 1991. № 10. С. 150–161.
- ¹³ *Эйхенбаум Б.* Литература и кино // Советский экран. 1926. № 42. С. 10.

А.Н. Кравцов

ГРАНЬ МЕЖДУ ВЫМЫСЛОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ
В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ ОЧЕРКЕ М. БОБРОВА
«ПО ДОЛИНАМ И ПО ВЗГОРЬЯМ»

Предлагаемая статья представляет собой литературоведческий анализ автобиографического очерка М. Боброва (Соловьева), своеобразие документальной прозы которого и особенности ее художественной стороны до сего времени не являлись предметом отдельного исследования. Рассматриваются основные положения и центральные вопросы взаимодействия художественного и документального текста в жанрах биографии и автобиографии, наиболее ярко представленные в данном произведении. Автор статьи приходит к убедительному выводу, что пространство и время в прозе М. Боброва «призваны» смягчить переходы между художественной и документальной нарративными сферами.

Ключевые слова: автобиография, биография, документальный нарратив, образ автора.

В статье «Конец романа» О. Манделштам полагал, что человеческая биография – это композиционная мера всякого романа. Он писал: «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»¹. Аналогично можно утверждать, что автобиография, являясь, по сути, романом о себе, об авторе, авто-романом, также группирует вокруг себя множество явлений действительности. Таким образом, возникает пограничное состояние, при котором жанровое своеобразие романа, предполагающего определенную дозу вымысла, соединяется в автобиографии с документальной основой, опирающейся на пережитую реальность. Возможно ли в этом случае уловить грань между ними, между романом-человеческой биографией и автобиографией-романом о себе? «Литературная энциклопедия» отличает докумен-

тальную литературу от художественной в ее стремлении к точному воспроизведению определенного участка действительности, переносе преимущественно познавательной функции без каких-либо специальных художественных установок. При этом все же четкую грань между документальным и художественным текстом «иногда провести крайне трудно». Разнообразные и многообразные жанры мемуарной литературы часто переплетаются между собой². И, как справедливо отмечала Лидия Гинзбург, психологически «романист и мемуарист как бы начинают с разных концов и где-то по дороге встречаются в единстве события и смысла»³.

Именно такая встреча наблюдается в очерке М. Боброва «По долинам и по взгорьям. Отрывок из книги “Марк Суров”», напечатанном в парижском журнале «Возрождение» (№ 13 и 14 за 1951 г.). Как указано в редакционной сноске к данной публикации: «Предлагаемый читателю очерк автобиографического характера имеет особый интерес: здесь занавесь, отделяющая нас от событий гражданской войны начального периода советской власти, приоткрывается как бы с другого конца. Эмигрантская литература, естественно, почти не касалась психологии тех, кто был в «красном» стане в 20-х годах»⁴. И действительно, то, что очерк М. Боброва был напечатан в эмигрантском журнале, не склонном к сантиментам с Советской Россией, говорит об умеренной позиции редакции, возглавлявшейся в то время С.П. Мельгуновым.

В настоящем очерке М. Боброва рассказывается о противостоянии между Красной армией и партизанами, называемыми автором «зелеными». События разворачиваются в Даурии сразу после отмены продразверстки 1920-х гг. и замены ее на продналог. В связи с этим обстоятельством Лениным была объявлена амнистия противникам большевиков, что смутило и обрадовало многих «зеленых»: «Вот теперь вроде начинает советская власть на правильную дорогу выходить. Разверстку отменила, амнистию вот объявила...»⁵. Из большевистского отряда на переговоры с партизанами направлен разведчик Марк Суров, от лица которого и ведется повествование. Ему удается убедить партизан сдаться на милость советской власти, что и происходит с одним отдельно взятым отрядом, участники которого убеждены, что не должны продолжать борьбу, «когда вся Россия молчит и не борется против советской власти»⁶. Позицию автора, совпадающую, по-видимому, с восприятием героя-повествователя, можно оценить как вполне дружелюбную по отношению к обеим конфликтовавшим ранее сторонам. Напряженный стиль повествования местами смягчен юмором: «Но особенно замечательны его брюки, сшитые из красного бильярдного сукна.

Красное галифе – верх шика, о них мечтают все буденновцы, но, к сожалению, претендентов на красные шаровары было больше, чем бильярдных столов, покрытых красным сукном, и поэтому большинству оставалось только мечтать»⁷. Диалоги противоборствующих сил выписаны подробно, воспроизводится просторечный стиль и южнорусский говор: «Я думаю, что незачем советской власти обманывать. Надоело всем воевать, и пора за дело браться <...> Дед Ипат говорит, что ни Ленину, ни советской власти верить ни в чем нельзя. Пообещают прощение, а потом, когда вернемся, всех перехватывают и пустят в распыл»⁸.

В то же время не все разрешается так благостно, как хотелось бы. Есть и другие «зеленые», которые решают продолжать борьбу (видимо, тут дед Ипат является голосом сомневающихся). Для них то, что «продельывают большевики с Лениным во главе, является не освобождением и не революцией, а голым насилием, в некотором роде, разбоем»⁹. Так что задача, поставленная командиром перед Суровым, не может быть окончательно решена, что наводит на мысль о возможном продолжении повествования, которое могло входить в намерения автора. Публикация была названа «отрывком из книги», однако в № 16 журнала «Возрождение» удалось обнаружить продолжение данной публикации, правда, уже под иным названием: «Ниспровергатели богов» (с. 107–115). Как удалось выяснить, позднее вышла и книга, включавшая в себя все прежде напечатанное, но уже под новым названием – «Когда Боги молчат». Причем вначале она была опубликована на иностранных языках (английском, французском, шведском, китайском, норвежском, хинди и других) и лишь спустя 10 лет – на русском¹⁰.

Возвращаясь к разбору жанровой специфики данного текста, зададимся вопросом: является ли она автобиографическим очерком, как о том заявлено издателем? В опровержение данного постулата необходимо отметить, что в очерке повествование обычно ведется от третьего лица, некоего автора, который наблюдает происходящее. Для автобиографических произведений все же более характерно повествование от первого лица. В то же время схожее с ним повествование от третьего лица – это уже чья-то биография, когда текст основан на воспоминаниях, документах и прочих свидетельствах¹¹, и все это опять-таки обобщает автор.

Так биография ли перед нами? Не совсем. Ведь описываемые события, как и имя героя повествования, не документированы и не поддаются перекрестной проверке по иным источникам. Как мы знаем, первичная и наиболее примитивная форма эго-документов – дневник. Более сложная и частая форма – воспоминания

или записки. Третьей формой можно считать автобиографию, для которой обязательно нахождение личности внутри повествования. Также «следует иметь в виду, что эти записки нередко составляются с явной целью самооправдания, самообороны их автора»¹². Определенный исповедальный дискурс в очерке М. Боброва присутствует. В качестве иллюстрации обратим внимание на сцену, когда главный герой должен был подарить своего верного коня перешедшим на сторону большевиков партизанам: «...Марк никак не мог избавиться от чувства, что Воронок посмотрел на него печальным осуждающим взглядом, словно понял, что Марк изменил ему»¹³. Также я бы обратил внимание на явную аллюзию с «Конармией» И. Бабеля. Здесь герой – рассказчик Марк Суров. У Бабеля – корреспондент Кирилл Лютов. И Суров, и Лютов – от их характеров – суровый и лютый. А еще в очерке «Мой первый гусь» у Бабеля встречаем казака Суровкова. Обращаясь к биографии Бабеля, можно найти сходство с главным героем, так как Бабель сам служил корреспондентом в Первой конной под фамилией Лютова. И Бабель–Лютов, и Бобров–Суров проходят службу в рядах Первой конной Буденного. «Армии Буденного было приказано создать 12 отрядов ОББ – отряды по борьбе с бандитизмом <...> Один из таких отрядов был выделен полком Марка. С отрядом уходил и весь взвод разведчиков, в котором находился Марк»¹⁴. «Конармия» отчасти представляет собой обработку дневниковых записей автора, но в основном писатель руководствовался воспоминаниями. Хотя образ Лютова достаточно автобиографичен, автор все же не тождествен ему, он находится на определенной дистанции и от героя, и от изображаемых событий.

Исследователь И.В. Соловьева анализирует соотношение биографии и автобиографии по принципу коммуникативно-грамматических типов текста, выделяя субъектную перспективу и субъектную сферу. В их взаимодействии и подмене скрываются основные характеризующие текст предикаты «достоверности» и «субъективности». Беспристрастное изложение фактов и предполагаемая авторская оценка – еще один ключевой фактор. Вместе с тем, как известно, в современной автобиографии, базирующейся на концепции идентичности и правды, ощущается меньшая связь между опытом и дискурсом, чем между дискурсом и опытом. Нередко возникают типизация и вымышленные образы. «Образ автора является тем основным, что определяет ход повествования и играет ведущую роль в построении композиции текста», поскольку «он является формой сложных и противоречивых отношений между авторской интенцией, между фантазируемой личностью писателя и ликами персона-

жей. В понимании всех оттенков этой многозначной и многоликой структуры образа автора – ключ к композиции целого...»¹⁵.

Исходя из вышесказанного может сложиться впечатление, что в данном очерке образ автора не совпадает с образом описываемого им героя. Это становится еще более очевидным, когда мы узнаем, что автор «очерка автобиографического характера» Михаил Бобров (настоящее имя – Михаил Степанович Голубовский) родился в 1908 г. и на момент описываемых событий ему было 12–13 лет (продразверстка была заменена продналогом, что было основной мерой перехода к политике НЭПа, 21 марта 1921 г.)¹⁶. Таким образом, мы склонны отнести данное произведение скорее к романистике, художественному произведению исторического характера. К тому же в очерке, как в любой беллетристике, присутствует интрига, заявленная в самом начале: «В советском отряде, что бродит в поисках партизан, появился комиссар, который может превращаться в невидимку»¹⁷.

Однако обратившись к опубликованным документам, находим, что Бобров–Голубовский перед Второй мировой войной работал в газете «Известия», преподавал историю в генеральской группе в Академии им. Фрунзе, участвовал в войне с Финляндией. В 1941 г. лейтенантом Красной армии попал в плен и на оккупированных территориях уже под псевдонимом М. Бобров редактировал газету «Новый Путь», выходящую в Бобруйске. Бобруйск – вот откуда и появляется псевдоним Бобров. После окончания войны он переезжает в США и публикуется в журнале «Возрождение», а также пишет несколько книг, одну из которых, «Записки советского военного корреспондента» (Нью-Йорк: издательство им. Чехова, 1954, 309 с.), выпускает под псевдонимом Михаил Соловьев¹⁸. В предисловии к этой книге сообщается, что «Соловьев происходит из семьи, похожей на ту, которую он описал в своей предыдущей книге “Когда Боги молчат”. Среда и некоторые события, изображенные в этом волнующем романе, в значительной степени автобиографичны. Соловьев был назначен в 1932 г. военным корреспондентом “Известий”, главным образом, благодаря революционному прошлому своей семьи. <...> В 1937 г. ему пришлось переехать в Калинин (бывшая Тверь), потому что в результате сотрудничества с Бухариным в редакции “Известий” его право на жительство было ограничено и он получил так называемые “минус шесть”. Соловьев был затем восстановлен в должности корреспондента и принял участие в Малой войне в Финляндии; Большая война застала его в Москве. В группе генерала Рыбалко он был послан на Запад собирать остатки советских армий, разбитых неожиданной германской атакой; в Белоруссии он, по приказу Рыбалко, предпринял поиски генерала

Ракитина. В критический момент во время обороны Москвы воинская часть, в которой находился Соловьев, оказалась отрезанной, настигнутой пулеметной очередью немцев. В лесах Белоруссии Соловьев пустил свою последнюю пулю не в себя, а в своего раненого коня. В конце концов, он был захвачен в плен немцами...»¹⁹ О том же вкратце сообщается и в библиографическом справочнике «Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках»²⁰.

Так что автор упоминаемого предисловия относит книгу «Когда Боги молчат» к автобиографическому роману. Художественная стилистика угадывается в разного рода аллюзиях, метафорах и гротескных отступлениях: «Мерным, спокойным шагом идет немолодой, рыжий конь, и есть в этом всаднике и в его коне что-то мрачное, пугающее, словно встали они оба из могилы, чтобы посмотреть, что происходит в мире, и так едут уже давно, едут неторопливо, безостановочно»²¹. Это напоминает шествие Коня-Блед, несущего нечто смертоносное и пугающее. Можно найти близкое к этому описание у Булгакова: «И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна “успокоит его”. Волшебные черные кони и те утомились и несли своих всадников медленно, и неизбежная ночь стала их догонять <...> Так летели в молчании долго, пока и сама местность внизу не стала меняться. Печальные леса утонули в земном мраке и увлекли за собою и тусклые лезвия рек. Внизу появились и стали отблескивать валуны, а между ними зачернели провалы, в которые не проникал свет луны»²². Разумеется, здесь мы имеем дело с мифологемой смерти, которая в чем-то определяет и поэтику повествования М. Соловьева.

Таким образом, мы можем обнаружить «просвечивание» автобиографического автора в произведении, созданном, казалось бы, по законам жанра романа, в котором большую нагрузку имеет вымысел. Но следует помнить, что при написании автобиографии и биографии главная цель – это создание образа человека (себя или биографируемого), создание характера на основании прожитой им жизни. «Что же касается автобиографии, то она создается в порядке автоконцепции. В этом случае, наряду с влиянием шаблона, заметно стремление пишущего подчеркнуть уникальность своего жизненного пути. Написание текста автобиографии – это не изложение на бумаге своих воспоминаний, а сам процесс создания автобиографического воспоминания. При написании автобиографии важно, что написано и как написано, что приближает автобиографию к художественным текстам»²³. Работы Боброва в достаточной мере «оснащены» художественными приемами, его автобиографи-

ческий дискурс почти неразличим, но это не значит, что он отсутствует. И это лишний раз доказывает, как сложно провести грань между вымыслом и реальностью как в художественном, так и в автодокументальном текстах.

Примечания

- ¹ *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 2. С. 273–275.
- ² См.: *Бельчиков Н.Ф., Дынный В.* Мемуарная литература // Литературная энциклопедия. Т. 7. М.: Советская энциклопедия, 1934. С. 131–149.
- ³ *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999. С. 8.
- ⁴ *Бобров М.* По долинам и по взгорьям // Возрождение. 1951. № 13. С. 71.
- ⁵ Там же. С. 92.
- ⁶ Там же. С. 93.
- ⁷ Там же. С. 98–99.
- ⁸ *Бобров М.* По долинам и по взгорьям // Возрождение. 1951. № 14. С. 88.
- ⁹ Там же. С. 91.
- ¹⁰ *Соловьев М.* Когда Боги молчат. Нью-Йорк: издание автора, 1963. 725 с.
- ¹¹ См.: *Соловьева И.В.* Анализ автобиографии и биографии с точки зрения субъективной перспективы // Вопросы гуманитарных наук. 2009. № 6. С. 141.
- ¹² См.: *Бельчиков Н.Ф., Дынный В.* Указ. соч. С. 131–149.
- ¹³ *Бобров М.* Указ. соч. № 14. С. 99.
- ¹⁴ *Бобров М.* Указ. соч. № 13. С. 79.
- ¹⁵ *Соловьева И.В.* Указ. соч. С. 141; *Виноградов В.В.* Стиль «пиковой дамы» // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1996. С. 203.
- ¹⁶ Voskoboynikov belonged to the revolutionary type [Электронный ресурс] // Livejournal. URL: <http://kaminec.livejournal.com/143018.html> (дата обращения: 04.10.2014).
- ¹⁷ *Бобров М.* Указ. соч. № 13. С. 71.
- ¹⁸ Voskoboynikov belonged to the revolutionary type [Электронный ресурс].
- ¹⁹ *Соловьев М.* Записки советского военного корреспондента. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954. С. 8–11.
- ²⁰ См.: Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках. Аннотированный указатель книг, журнальных и газетных публикаций, изданных за рубежом в 1917–1991 гг. В 4 т. Т. 3. М.: ГПИБ России; Российская политическая энциклопедия, 2004. 640 с.
- ²¹ *Бобров М.* Указ. соч. № 14. С. 97.
- ²² *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 10 т. Анн Арбор: Ардис, 1988. Т. 8. С. 375–377.
- ²³ См.: *Соловьева И.В.* Указ. соч. С. 144.

П.А. Волошин

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ В ПЕСНЯХ
БОРИСА ГРЕБЕНЩИКОВА
И АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВА

Статья посвящена исследованию петербургского текста в рок-поэзии. Борис Гребенщиков и Александр Васильев – авторы, творчество которых началось на разных этапах развития русского рока, однако продолжается и по сей день, поэтому исследование особенностей петербургского текста в их произведениях позволит сделать выводы об эволюции рассматриваемого явления. Особенное внимание в статье уделено соотношению нового и традиционного для петербургского текста в творчестве обоих авторов.

Ключевые слова: петербургский текст русской литературы, географический текст, Александр Васильев, Борис Гребенщиков, рок-поэзия, русский рок.

Существующие в реальности города и другие географические объекты нередко являются местом действия литературных произведений, становясь элементом пространства художественного. Как реальный топоним имеет свои географические характеристики, так и топоним в художественном тексте имеет свои характеристики – художественные. Филологические исследования неоднократно обращались к этой теме, что позволило с полной уверенностью утверждать: в русской литературе существуют сибирский, московский, кавказский, пермский, усадебный, провинциальный, крымский и многие другие тексты. В зарубежной литературе и культуре также несложно найти схожие явления. Часто их называют «городскими текстами», но не все они относятся к городам, поэтому стоит обобщить, назвав их «географическими текстами».

Центром любого географического текста будет мифопоэтическое ядро – комплекс основных мифологем, неотделимых от художественного пространства. Подобные мифологемы имеют свои корни, прежде всего, в исторических событиях, связанных с тем

или иным топосом. Скажем, для петербургского текста одной из мифологем будет взаимопроникающая борьба inferнального и благого, смертельного и витального¹. Для усадебного – идиллическая, даже пасторальная составляющая; здесь же – соотношенность мотива упадка и энтропии с мифом о потерянном рае².

Любой локус (будь то город, область или целая страна) включает в себя множество элементов. Ими являются, к примеру, отдельные районы города, знаменательные места, исторические вехи, памятники, объекты архитектуры, важные персоналии в истории города. Все это – распространяющие элементы, их парадигма и составляет основное содержание географического текста.

В свою же очередь, эти элементы реализуются в разных отношениях друг с другом у разных авторов. Наиболее эксплицитные примеры наличия того или иного элемента позволяют судить о включенности автора или произведения в тот или иной географический текст.

В русской рок-поэзии тоже легко обнаружить обращение к тем или иным локусам, благодаря чему образцы рока входят в географические тексты. Так, ряд рок-песен оказывается включен в географический текст Петербурга³.

Во многом это связано с тем, что именно в Ленинграде был открыт первый рок-клуб страны, благодаря которому многие музыканты первой волны русского рока стали популярны. Русский рок добавляет новые элементы в петербургский текст, новые места и прецедентные имена; а вместе с тем развивает и уже существующие элементы.

Мы обратимся к творчеству двух авторов – Бориса Гребенщикова и Александра Васильева. Оба они являются представителями петербургского рока, хотя и относятся к несколько разным его поколениям: к моменту, когда Васильев только еще входит в рок-культуру, Гребенщиков выступает в роли признанного классика направления. Между тем в 2014 г. оба музыканта со своими группами выпустили новые альбомы. То есть на сегодняшний день и Гребенщиков, и Васильев продолжают активно творить.

В поэзии Гребенщикова многие мифологемы и реалии Петербурга представлены имплицитно. Мы рассмотрим лишь некоторые, наиболее явные примеры реализации тех или иных сторон петербургского текста в песнях Гребенщикова. Редкий случай прямой номинации города в его творчестве – название альбома 1993 г. «Пески Петербурга». В этом альбоме нет одноименной, заглавной песни, что, впрочем, не является чем-то странным, ведь многие альбомы в русском роке не содержат песни, название которой было

бы тождественно названию всего альбома. Однако интересно, что песня с таким названием в творчестве «Аквариума» все-таки есть. Она включена в контекст альбома «Все братья – сестры» 1978 г. Однако в 1993 г. группа решила переиздать некоторые свои песни в новом альбоме, который получил название «Пески Петербурга». Одноименная песня была даже заново записана именно для этого альбома, однако по каким-то причинам не попала в итоговую его версию. Таким образом, «заглавная» песня стала лишь «бонусом» в дополнительном издании альбома. Заметим также, что, исходя из названия, весь альбом в таком случае можно рассматривать как имплицитное развертывание петербургского текста, однако мы обратим внимание только на песню «Пески Петербурга». Рефрен «пески Петербурга заносят нас» обрамляет отстраненный диалог субъектов в песне. Пески могут обозначать монументальность и значимость этого города, и главное – его вечность. Однако вечность в данном случае неотделима от одиночества, заброшенности и пустынности⁴. «Пески Петербурга» у Гребенщикова – это константа, вечная, то, что было до, и то, что будет после. Таким образом, город остается вечным, но – пустынным, покинутым.

Вечность в петербургском тексте может соотноситься также с некоей энтропией или же состоянием «на грани». Петербург – «окно в Европу», вырубленное путем невероятных усилий и, более того, ценой множества человеческих жизней. Петербург может предстать в виде мифологемы кладбища, особенно братского. В этой местности погибло немало людей еще при постройке города, а дальнейшие исторические события, в частности блокада Ленинграда, развили мифологему «Города мертвых» в петербургском тексте. Мотивы смерти и спиритуализации города свойственны петербургскому тексту и в классике. В.Н. Топоров в работе «Петербург и “петербургский текст” русской литературы» утверждал, что «в Петербургском тексте русской литературы отражена квинтэссенция жизни в “лиминальном” состоянии, на краю, над бездной, на грани смерти, и намечаются пути к спасению»⁵. В песне Гребенщикова «Болота Невы» («Лилит», 1997 г.) Петербург предстает городом на краю, городом, где нет соотносительности между видимым и сущностным. Петербург имеет связь с миром мертвых:

Где дома – лишь фасады, а слова пустоцвет.
И след сгоревшей звезды – этот самый проспект;
Я хотел быть как солнце, стал как тень на стене.
И неотпетый мертвец сел на плечи ко мне.

С одной стороны, в песне Петербург выступает как город смерти, город, построенный на болотах (это мотив, заявленный еще Пушкиным в «Медном всаднике»), а с другой – песня исследует сущность взаимоотношений мертвого и живого в истории и судьбе города.

Также отметим «неотпетость» умерших Петербурга, соотносенную с неоднозначным экзистенциальным состоянием субъекта песни Гребенщикова: «Одна из несомненных функций Петербургского текста – поминальный синодик по погибшим в Петрополе, ставшем для них подлинным Некрополем»⁶. Более того, субъект выступает в песне, хоть и сохранившим индивидуальные черты и говорящим о себе в первом лице, но все же субъектом коллективным, лишь частью тех, кто может взаимодействовать с миром мертвых в этом городе лиминальных состояний.

И с тех пор я стал видеть, что мы все как в цепях
 И души мертвых солдат на словых ветвях
 Молча смотрят, как все мы кружим вальс при свечах
 Каждый с пеплом в руке и мертвецом на плечах
 Будет день всепрощенья – Бог с ним, я не дождусь
 Я нашел как уйти, и я уйду и вернусь
 Я вернусь с этим словом, как с ключом синевы
 Отпустить их домой
 Всех их, кто спит на болотах Невы.

Интересно, что «Вальс» танцуют «Каждый с пеплом в руке и мертвецом на плечах». Неразделимая связь живого и мертвого, взаимопроникновение этих двух понятий – одна из показательных черт петербургского текста. Топоров называл петербургский текст семантически сложным и амбивалентным пространством, неким «синтетическим свертхтекстом», наполненным символизмом и даже провиденциализмом⁷.

Приведенными примерами не ограничивается разработка географического текста Петербурга Гребенщиковым. Можно также отметить и песню «Молодые львы» (сольный альбом «Radio Silence» 1989 г.), рисующую легкую и даже легкомысленную картину петербургской старины и жизни молодых офицеров во времена Екатерины Великой, песню «Праздник урожая во Дворце Труда» с последнего на данный момент альбома Гребенщикова «Соль» (2014), в которой холсты Эрмитажа валяются под ногами у прохожих, и многие другие песни.

Рассмотренное выше позволяет сделать вывод о том, что Гребенщиков не столько вносит «новое» в петербургский текст, сколь-

ко по-новому интерпретирует уже известные элементы, усложняя и смешивая устоявшиеся мотивы.

Как мы уже говорили ранее, многие мотивы петербургского текста в творчестве Гребенщикова имплицитны. Между тем в русском роке есть группа, развивающая петербургский текст эксплицитно на протяжении всего своего творчества. Это группа «Сплин». Лидером ее и автором песен является Александр Васильев. Так, уже в первом альбоме группы «Сплин» есть песня «Санкт-Петербургское небо», а выпущенный в 2014 г. альбом «Резонанс. Часть 1» начинается с насыщенной петербургскими мотивами песни «Всадник».

Мы ограничимся несколькими показательными примерами. Две песни «Невский проспект» заглавием отсылают не только к главной улице города и соответственно к важному элементу петербургского текста, но и к ряду других произведений, названных так же: тут и повесть Н.В. Гоголя, и песня Владимира Рекшана (группа «Санкт-Петербург»), и песня Эдуарда Хила, и некоторые другие произведения. Один из «Невских проспектов» «Сплина» написан самим Васильевым и включен в альбом «Фонарь под глазом» 1997 г.; второй же (внеальбомная песня «Невский проспект (другой вариант)») является кавер-версией песни Дюши Романова (кстати, бывшего участника «Аквариума»). Тождество заглавий двух песен в данном случае формирует своего рода микроцикл. В первой части которого город назван «сожженным», а повторяющаяся строчка «Мы будем петь и смеяться как дети» из «Марша веселых ребят» В.И. Лебедева-Кумача безысходность только усиливает, впрочем, как усиливает и надежды «уйти подземным ходом туда, где снег и белей, и чище». Чистый и белый снег отсылает к предыдущей песне альбома «Первый снег», которая, в свою очередь, упоминанием снега белого, черного и красного цветов (зачины куплетов «Первый снег был самым белым»; «Первый снег был самым красным», «Первый снег был самым черным») отсылает к важной в петербургском тексте поэме А.А. Блока «Двенадцать», говорящей о неоднозначных и неотделимых от Петербурга событиях революции.

Второй элемент микроцикла, написанная Дюшей Романовым песня «Невский проспект (другой вариант)», представляет собой полную противоположность предыдущей песне, что характерно для микроциклов вообще, где соотношение частей может строиться как раз на их тотальном противопоставлении. В исполненной «Сплином» песне Романова через Невский проспект проходят поля (рефрен «Эти поля проходят сквозь Невский Проспект»), данные поля не изведаны человеком («В этих полях никогда не бывал человек»),

в них «Все ненужное смыто дождем», и «даже прошлое стерто огнем», то есть даже природные стихии сохраняют первозданную и нетронутую чистоту этих абстрактных «полей». Сложно сказать, какого рода эти поля, можно лишь утверждать их неразделимость и имманентность по отношению к урбанистическому началу Петербурга. В.Н. Топоров утверждает, что петербургский текст часто делится на несколько субстратов⁸. Они представляют собой некоторые системные элементы, разделяющие городское пространство на разные плоскости: культурную, природную, материальную и социальную и другие. Нас применительно к микроциклу «Сплина» интересуют находящиеся в сложных и неоднородных, но, скорее, противоборствующих отношениях природный и культурный субстраты. По мнению Топорова, спасение традиционно нес скорее культурный субстрат, природный же был опасен⁹. В контексте же «Невских проспектов» «Сплина» в урбанистическую техногенную эпоху ситуация поменялась, теперь как раз-таки возвращение к корням и природе несет в себе пользу. Цивилизованная, фактическая сторона города угрожает и пугает, она наполнена образами войны («сожженный город», «мы уходим подземным ходом», «закроешь сына от взрыва телом», «А в жерновах не мука, но порох, // И этот порох взорвется скоро» в «Невском проспекте» авторства Васильева). Имманентная же связь урбанистики с природой («полями») в песне Романова наполнена вышеупомянутыми образами со значительно более положительной окраской. Обратим, однако, внимание на то, что и нетронутость «полей» человеком можно воспринимать двояко. Возможно, в данном случае сам человек является включенным в урбанизм, человек является существом из другого мира, именно поэтому ему недоступны проявления вечной природы. Таким образом, элементы рассмотренного микроцикла вступают в диалог друг с другом и с предшествующей традицией, по-разному раскрывая сущность Петербурга.

Итак, рассмотренные нами примеры показывают особенный интерес рок-поэзии к метафизическому в петербургском тексте. И Гребенщиков, и Васильев развивают традиционный мотив лиминальности Петербурга (причем Васильев делает это не только в «своем» творчестве, но и в соотнесении «своего» с «чужим» в контексте микроцикла). Этот город находится на краю, он застыл в момент перехода из одной реальности в другую. И это состояние «на грани» остро ощущается субъектами рок-песен обоих авторов, в творчестве которых эсхатологический страх смерти соотносится с чем-то максимально живым, но требующим тщательного поиска. Оба автора развивают уже сформированные классикой сторо-

ны петербургского текста, однако интерпретируют их современно, подчеркнуто интертекстуально и амбивалентно.

Таким образом, если судить по рассмотренным примерам, петербургский текст Гребенщикова более имплицитен, он тяготеет к синкретичности, неразделимости составляющих частей. Творчеству же Васильева свойственно большее тяготение к крайностям и их сопоставлению. Амбивалентность Петербурга становится у Васильева еще более резкой, поскольку содержит в себе комплекс нарочито противопоставленных друг другу мотивов, которые кумулятивно включаются в текст песни. Именно такая тенденция, вероятно, наиболее сильна в современном роке: тяготение именно к сепарации и соотношению разделенного, а не к синкретическому взаимодействию разных элементов. Петербургский текст в результате становится более мифологичным по своей сути.

Примечания

- ¹ *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (введение в тему) // Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство-СПб, 2003. С. 8.
- ² *Щукин В.Г.* Усадебный текст русской литературы // Исследования в области мифопоэтики и истории идей / Российский гений просвещения. М.: РОССПЭН, 2007. С. 318.
- ³ *Логачёва Т.Е.* Русская рок-поэзия 1970–1990-х гг. в социокультурном контексте: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. С. 170.
- ⁴ Там же. С. 169.
- ⁵ *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 65.
- ⁶ Там же. С. 30.
- ⁷ Там же. С. 23.
- ⁸ Там же. С. 28.
- ⁹ Там же. С. 38.

ПРИБЛИЖЕНИЕ К ЛИРИЧЕСКОМУ «Я»:
О КОМПОЗИЦИИ КНИГИ СТИХОВ
М. СТЕПАНОВОЙ «КИРЕЕВСКИЙ»

В статье рассматривается субъектная структура произведений, входящих в книгу стихов М. Степановой «Киреевский». Выявляется движение форм от повествователя к итоговому лирическому «я». В разных частях (циклах) книги преобладает определенная субъектная форма. Динамика смены субъекта составляет основу композиции книги.

Ключевые слова: композиция книги стихов, лирическое «я», повествователь, ролевой герой, субъектный синкретизм, М. Степанова, «Киреевский».

Поэзия Марии Степановой на протяжении последнего десятилетия является объектом пристального внимания литературной критики. Каждая новая книга (на данный момент их девять) многократно рецензировалась, и, несмотря на разнообразие подходов и мнений, в критической литературе сложилось общее направление рефлексии, в котором преобладают два вопроса: жанровая природа и структура субъектной сферы. Современная поэзия предлагает исследователям богатый и сложный материал, который можно рассмотреть исходя из существующих теоретических подходов. В настоящей статье рассматривается субъектная структура и композиция книги стихов М. Степановой «Киреевский», выделены доминирующие принципы ее строения, а также показывается связь между жанром крупного лиро-эпического произведения, каким является книга стихов, и субъектной структурой входящих в нее частей, циклов и отдельных текстов.

Каждая книга М. Степановой представляет собой концептуальную целостность. Основой этой целостности служит комплекс композиционных средств (заглавие книги и ее частей, инициальное стихотворение, стихотворение-эпиграф и др.), а также жанрово-

родовой принцип объединения. Например, книги «Тут – свет» (2001) и «Лирика, голос» (2010) включают лирические произведения; «Песни северных южан» (1999) – лиро-эпические (сюжетные стихотворения, жанр которых может быть определен как баллада); «Физиология и малая история» (2004) – 29 стихотворений, близких к лирическим, которые складываются в лиро-эпическое целое большой формы¹; книга «Стихи и проза в одном томе» (2010) имеет характер избранного и включает произведения лирических и лиро-эпических жанров, что отражено в заглавии. Книга «Киреевский» (2012) обладает целостностью особого рода. Определим ее специфику.

Уже название книги подсказывает, что позиции поэтического субъекта, автора и жанра будут определять ее художественное своеобразие. Прежде всего, отметим, что названия с переадресованным авторством или «безличные» жанрово-родовые уже встречались у М. Степановой, каждый раз требуя обращения к традиции и фиксации некоего сдвига. Так, название «Проза Ивана Сидорова» вынуждает вспомнить пушкинские «Повести Белкина», однако имеет и собственную предысторию, рассказанную М. Степановой в интервью². Название «Стихи и проза в одном томе» отсылает к новаторским для своего времени «Опытам в стихах и прозе» К.Н. Батюшкова (1817), которые включают «типичные для книжных образований структурно-семантические элементы <...> при ощутимой тенденции к сознательному смешению жанров»³; к «безличным» названиям поэтических книг советских времен; и т. д. Название «Киреевский» сочетает в себе признаки переадресованного авторства, традиции именных названий («Дубровский», «Обломов» и др.), не следуя ни тому, ни другому в полной мере. На обложке книги – фамилия автора, а также реального лица, а не персонажа «Киреевский» – это и название одного из циклов, входящих в книгу. Использование приемов фольклорной стилизации в стихотворениях, составляющих этот цикл, не оставляет сомнения в том, что имеется в виду П.В. Киреевский, известный собиратель русских песен XIX в., а не его брат – И.В. Киреевский, публицист и философ-славянофил. Тем не менее в книге автор неоднократно обращается к образам «страны», «целой России», «державы» и подобным, создавая поле художественной рефлексии об исторической и национальной судьбе. Фигура И.В. Киреевского, вовлеченная в это поле, обогащает рецептивный фон. Что касается П.В. Киреевского, то фамилия собирателя фольклора на обложке в именительном падеже – это то, чего не было и не могло быть в изданиях 1860–1874 гг. (выпущенные П.А. Бессоновым в нескольких частях, книги назывались «Песни, собранные П.В. Ки-

реевским»). В функции названия фамилия без инициалов все же не становится «авторской», она, скорее, исполняет роль ответа на вопрос «о чем?» – и ответ «Киреевский» становится иронично-неопределенным, маскирующим позицию действительного автора – М. Степановой. Такое понимание поддерживают и эпитафьи к книге. Их два: слова Б. Пастернака о трагедии «Владимир Маяковский» («Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания») и цитата из «Войны и мира» Л.Н. Толстого («...и что отдельного напева не бывает, а что напев – так только, для складу»). Эпитафьи имеют концептуальное значение для объяснения целостности книги «Киреевский»: песенной, лиро-эпической, «именной» и с особой ролью автора. Слова Б. Пастернака, предшествующие тем, которые вынесены в эпитафью, проясняют эту роль: «Заглавье скрывало гениально простое открытѣ, что поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру»⁴. Однако «обращение к миру» в книге М. Степановой происходит от разнообразных ипостасей этого «первого лица»: повествователя, ролевого героя и лирического «я». Граница между ними подвижна, во многих стихотворениях субъекты выступают в сочетании друг с другом, и в разных композиционных частях книги «я» различно. Объединение стихотворений в циклы происходит во многом благодаря той форме субъекта, которая в них преобладает, а также балансу лирического и эпического начал в произведениях смешанной родовой природы.

Стихотворения первой части книги «Девушки поют» преимущественно сюжетные (лиро-эпические), в них преобладает повествователь. Инициальное стихотворение «С воздуха небесного грудного...» задает такую модель: в нем нет «я» и есть последовательность мотивов – сюжет, развивающийся от «воротились летчики молодые» до «...нехотя уходят, // Сожалея молодость свою»⁵. Однако уже следующее стихотворение сочетает «я» повествователя (первая строфа) и ролевого героя – «бродяги». Его речь отделена двоеточием, завершающим первую строфу, и несомненно, что эта насыщенная метафорами речь от первого лица ролевая:

Я тела уже не имею
И косо стою, как печать...

Я шел от Одессы к Херсону,
Как ветер в безлюдной степи...

Я град: я катящийся топот,
Движенье без ног и копыт... (С. 10).

Подобный строй – повествователь в начальных строфах, далее – ролевой герой, – М. Степанова использует и в других стихотворениях цикла («Остывают пустые перины...», «Низко птица неранняя кружится...»). Метафорическая речь ролевых героев М. Степановой является причиной трудного разграничения функций субъекта в тех случаях, когда эта речь не выделена пунктуационно и переход от третьего лица к первому происходит в едином движении мотивов. Так строится стихотворение «Мать-отец не узнали...». В первых трех строфах – повествователь, в четвертой (без каких-либо пунктуационных обозначений) от первого лица начинает говорить тот, о ком рассказывалось вначале. Пятая строфа является спорной: она в равной степени может принадлежать и повествователю, и ролевому герою; в начале шестой строфы вновь ясно звучит ролевое «я», но заключительные строки той же строфы – снова с неопределенным субъектом:

Я тяжелый и страшен,
В животе ледяная вода.
Сколько танковых башен
Задевают весной невода! (С. 11).

Такие формы С.Н. Бройтман назвал субъектным синкретизмом, отмеченным в фольклорной поэзии, когда «возникает причудливая (с нашей нынешней точки зрения) речь в речи, специфически фольклорное наложение “я” на “другого”, героя на автора, времени рассказа на время происшествия. <...> Но если в фольклоре субъектный синкретизм был связан с тем, что в нем автор еще не отделился полностью от героя, “я” от “другого”, то в современной литературе неосинкретизм порожден уже кризисом монологически понимаемого автора»⁶. С.Н. Бройтман выявил и рассмотрел природу неосинкретизма на материале поэзии О. Мандельштама, Б. Пастернака, других авторов начала XX в., ощутивших «непривилегированность “я”»⁷.

М. Степанова, анализируя поэзию 2000-х гг., отметила: «Мы слишком близко к сердцу приняли позицию другого (другого себя, себя-читателя, себя-чужого) <...> Лицо другого придвинулось слишком близко и слишком быстро»⁸. Таким образом, субъектный неосинкретизм в современной поэзии может рассматриваться как попытка найти гармоничные основы для лирического «я» («субъекта-в-себе»), который был бы сам себе интересен и становился объектом познания – лирическим героем («субъектом-для-себя»)⁹.

Книга «Киреевский» строится на постепенном увеличении присутствия лирического «я». В первой части «Девушки поют» 8 из 14 стихотворений имеют лиро-эпическую основу, субъектом в них выступает повествователь или повествователь в сочетании с ролевым героем. В четырех стихотворениях субъектом является ролевой герой, и два текста имеют неясную субъектную структуру. В стихотворении «Прошел трамвай по кличке “Аннушка”...» субъект выражен сочетанием «мы с тобой» и «мы», которые появляются в первой и заключительной строках, срединный текст представляет собой повествование, дистанцированное от субъекта. Второй трудный текст «У черной ограды церковной...» вызывает в памяти известное стихотворение А. Цветкова:

У лавки табачной и винной
В прозрачном осеннем саду
Ребенок стоит неповинный,
Улыбку держа на виду...¹⁰.

Стихотворение А. Цветкова строится как диалог лирического «я» и «неповинного ребенка». М. Степанова с первой строфы примеряет на себя лирическое «я», которое, благодаря стихотворению-предшественнику, имеет ролевой ответ:

У черной ограды церковной
На офисном стуле простом
Сию я с улыбкой неровной
Пред самым Великим Постом... (С. 23).

Кроме того, М. Степанова использует добавление стопы амфибрахия в предпоследней строке 5-й и заключительной 7-й строфы (Амф 3343), что безошибочно распознается как метро-ритмическая цитата из песни «Прощайте, скалистые горы...»:

И я для прохожего взгляда
Одета и обнажена,
Сама и могила себе, и ограда,
Сама себе мать и жена (С. 23).

Сюжетность известной военной песни, диалогическая структура стихотворения А. Цветкова, становящиеся в стихотворении М. Степановой имплицитными, переключки со стихотворением «Где в белое, белое небо...» из цикла «Девушки поют», где исполь-

зована та же метро-ритмическая цитата (в 3-й и 6-й строфах), – все это ослабляет позицию «я», делая ее смешанной с ролевой.

Завершающее стихотворение цикла «Девушки поют» является переходным к следующему циклу, а также предваряет третий цикл книги – «Подземный патефон». Первые три строфы стихотворения «Низко птица неранняя кружится...» написаны от лица повествователя. В четвертой строфе возникает «я»: «Я и мертвые мама и девушка...» («мы» от лица умерших будет скрепляющей субъектной линией цикла «Подземный патефон»). Однако в четвертой строфе глагол прошедшего времени вводит мужской род возникшего ранее «я» («Продал я и открыточки “К празднику” ...»). Так, уже готовое стать лирическим, «я» превращается в ролевое. А заключительные строки стихотворения делятся на три двустипий, из которых первое имеет смешанного субъекта: ролевого, если понимать слова как продолжение его рассказа, и повествователя, если видеть в этих строках возврат к отстраненному повествованию начальных строф; во втором возникают фольклорные интонации, организующие цикл «Киреевский»; в третьем звучит прямая речь некоего «оно», которое произносит странные слова и завершает стихотворение и весь цикл вопросом:

И войдет оно, неприятное,
Незаказанное, неказатное,

Опрокинет столы, разольет пиво,
Голубям велит лететь далеко,

«Что ж вы сделали, – скажет, – комики,
Что за стон стоит в моем домике?» (С. 25).

В стихотворениях цикла «Киреевский» сюжетность включается в общую задачу стилизации: специфику цикла составляет прием имитации фольклорной стилистики, формул, жанров, которые соединяются автором в причудливом синтезе. Как, например, в стихотворении «А вы дары, мои, дары...», где соединяются плюсовые мотивы, обороты плачей, загадок и «нескладушек», былинного стиха. А с точки зрения субъектной структуры – это лирическое стихотворение (единственное в цикле). Интересно, что субъектный синкретизм, отмеченный С.Н. Бройтманом как изначально фольклорный, в цикле «Киреевский» отсутствует¹¹. Лишь два стихотворения из десяти имеют субъектные формы с неясным переходом лица – шестое и восьмое, – и в каждом случае неяс-

ность обусловлена сложной метафорикой. Все остальные тексты строятся на субъекте-повествователе (с чужой речью или переходом к ролевым героям). Сюжет в них зачастую настолько условен, что, при всей формальной сохранности признаков лиро-эпического произведения, отдельные стихотворения цикла «Киреевский» затруднительно считать таковыми. Это приводит к наблюдению, что тексты в этой части наименее контекстуально независимы, в отличие от текстов, входящих в первый и третий циклы. Их связанность цикловым целым подчеркнута введением нумерации (в других частях книги ее нет). Однако цикл не замкнут в себе, а, как и предыдущий, имеет в своем составе итоговое стихотворение, подготавливающее стиль, образность следующего цикла. Это заключительное стихотворение отличается от всех предыдущих не субъектом (повествователь), а отсутствием стилизации, новым строем, введением образов военных песен: песни в этом стихотворении одушевлены, выступают действительно в качестве образов и подготавливают следующий цикл и часть книги – «Подземный патефон».

В этом цикле пересечений со всем предшествующим корпусом становится больше, как соединяются в нем цитаты из советских военных и русских фольклорных песен, соединяются времена – прошлое и настоящее, в переходах от мира мертвых к миру живых, в непредсказуемых сменах субъекта.

Стихотворение, открывающее эту композиционную часть, «Погоди, не гляди, подойди...», вынесено на контртитул книги «Киреевский». В нем действительно присутствуют все ключевые мотивы, приемы, организующие целостность книги стихов. Первая строка варьирует кольцовский зачин «Обойми, поцелуй, // Приголубь, приласкай...», который служит дополнительным переходным звеном от имитации народных стихов и песен к следующему циклу, однако далее наследует трехстопный анапест и образность военной песни на стихи А. Суркова «В землянке». В обоих источниках ведущими являются мотивы любви и смерти:

Что́ печально глядишь?
 Что́ на сердце таишь?..
 Не тоскуй, не горюй,
 Из очей слез не лей –
 Мне не надобно их,
 Мне не нужно тоски:
 Не на смерть я иду,
 Не хоронишь меня...¹².

Про тебя мне шептали кусты
 В белоснежных полях под Москвой.
 Я хочу, чтобы слышала ты,
 Как тоскует мой голос живой... (1941).

М. Степанова в своем стихотворении выявляет и доводит до предела скрытый в стихах А. Кольцова и А. Суркова пессимизм. Землянка становится могилой, свет «негасимой любви» – «едва выносимой» любовью мертвого к живой. Или мертвой к живому: субъект в стихотворении неопределенного пола; объявление его о себе в словах «Я сметана, меня полкило» не может, конечно, быть воспринято как переход к ролевому лицу. Это не «ряженье, подстановка»¹³, а переходная форма между лирическим «я» и лирическим героем – «субъектом-для-себя», становящимся темой стихотворения.

Следующие стихотворения цикла демонстрируют различные варианты субъектного синкретизма, повествователь появляется в трех стихотворениях из одиннадцати, и каждый раз выступает лишь вводной частью для перехода к лирическому «я», которое в субъектной структуре «Подземного патефона», безусловно, преобладает.

Стихотворения в этой части книги объединены мотивами и образами смерти и воскресения. Цикл «Подземный патефон» открывается и завершается цитатами стихотворения «В землянке»:

Я земля, переход, перегной,
 Незабудка, ключица.
 Не поэтому знаю: со мной
 Ничего не случится (С. 52).

«Я земля» завершает линию лирических субъектов: это как бы последняя степень умирания, за которой может быть лишь молчание. И следующий раздел книги, названный «добавлениями», возвращает сюжетность первой части и излагает современность «по мотивам» классических опер, от которых оставлены отдельные детали. Так, связь с «Кармен» может быть установлена из первых двух строк: «В отделении нам еще разрешают курить, // Понимают: работа такая, надо курить...» (С. 55) (Кармен работала на табачной фабрике), а также положения героя: он, по всей видимости, надсмотрщик в тюрьме. Это стихотворение – самое сложное из четырех с точки зрения субъектной структуры. Начинается от лица «мы», содержит обращения «Светлана», «сестра», «подруга», включает чужую речь разных лиц. Отметим один ин-

тересный оборот, когда субъектный синкретизм комментируется повествователем:

...«Жди меня на рассвете», – он говорит товарищам,
Будто он и они – это он и кто-то другой,
Кто один, как Иов, и ждет его, словно бури... (С. 55).

В стихотворении «Аида» «я» переходит в заключительное «мы», и это единственный переход лица. Все повествование четко разграничивает лица лирического «я» и персонажа. Так же строится и стихотворение «Фиделио». Четвертая «опера» цикла «Ифигения в Авлиде», начинаясь повествованием, открывает лирическое «я» уже в третьей строфе. Впервые в книге возникает слово «поэт»:

Каждый из нас, покуда еще живые,
Смотрит туда, где советуются хорунжие,
Свищут и перекликаются ездовые,
Где поневоле делаешься поэтом (С. 58).

Такого ясного, явного лирического «я», как в заключительных строках этой «оперы», не было на протяжении всей книги «Киреевский». Не роль, не взгляд со стороны, а собственно лирическая позиция:

Я с мечом в груди пою и не умираю
На войне, ведущейся на подступах к раю (С. 58).

Несостоявшееся жертвоприношение Ифигении в этом стихотворении – не сюжет, не повод для создания персонажа, а основа метафоры, составляющей часть образа лирического «я».

Завершающие всю книгу «Два стихотворения» – безусловно, лирические стихотворения, содержащие, как и все стихотворения книги, цитаты, аллюзии. Раздел «Добавления. Четыре оперы и два стихотворения», таким образом, имеет значение лирического эпилога по отношению ко всей книге. Части этой книги вступают в смысловые и структурные отношения между собой, которые постепенно приближают читателя к автору, скрытому и выступающему «под чужим именем» на обложке и в стихотворениях с ролевым героем.

Подобная композиционная структура книги стихов, исследованная в свете тематики (от общественной к интимной), отмечалась в «Стихотворениях Н. Некрасова» 1856 г.¹⁴; идея приближе-

ния к «я» была весьма плодотворной, чему есть и другие примеры. Р. Фигут разделил темы лирических циклов на далекие субъекту (природа, предметы культуры, произведения искусства и т. д.) и близкие ему (любовь, смерть, радость, молитвы, духовные размышления и т. д.)¹⁵.

Поэзия М. Степановой позволяет еще раз взглянуть на историю субъектных форм в русской лирике и обозначить линию преемственности, вырастающую из традиций фольклора, поэзии А. Пушкина, А. Фета, Н. Некрасова, А. Блока, О. Мандельштама, Б. Пастернака. Такая линия, продолженная на современном материале и лишь намеченная в данной статье, думается, помогла бы выявить и аналитически осмыслить ситуацию, определяемую в критической литературе как «кризис лиризма», «потерю субъекта» и т. д. Возможно, поэтический субъект в начале XXI в. изменил формы своего представления, но лирика от этого не утратила своей главной родовой черты. Как отмечал С.Н. Бройтман, «в лирике дистанция между “я” и “другим” тоньше и трудней уловима, чем в эпосе и драме, и во многих случаях (в так называемой чистой лирике) “я” не может быть жестко отделено от “другого”, ибо вступает с ним в отношения синкретизма, “нераздельности – неслиянности” либо дополнительности. Однако граница эта в лирике – исторически меняющаяся величина...»¹⁶.

Примечания

- 1 Потенциально лирический текст, будучи включенным в структуру большего размера, приобретает новое жанровое значение – лиро-эпическое. Это свойство определил И.В. Фоменко: «Циклическое образование – это и лирика и не лирика одновременно. <...> Оно “обречено” быть лироэпосом уже в силу целей, которых стремится достигнуть поэт, обращаясь к циклизации» (*Фоменко И.В.* О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984. С. 22).
- 2 См.: «Слово должно быть кривоватым»: интервью с М. Степановой [Электронный ресурс] // ШО: Журнал культурного сопротивления. URL: <http://www.sho.kiev.ua/article/410> (дата обращения: 07.07.2014).
- 3 *Зьянгов О.В.* К вопросу о генезисе и топологии лирического книготворчества в русской поэзии конца XVIII – первой половины XIX в. // Авторское книготворчество в поэзии: комплексный подход: Мат-лы Второй Междунар. науч. конф. (Омск, 12–14 мая 2010 г.) / Отв. ред. О.В. Мирошникова. Омск: ООО «Изд.-типогр. центр “Сфера”», 2010. С. 31.
- 4 *Пастернак Б.* Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. С. 102.

- ⁵ *Степанова М.* Киреевский. Книга стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2012. С. 9. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках страницы.
- ⁶ *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. С. 49.
- ⁷ Там же. С. 267.
- ⁸ *Степанова М.* В неслыханной простоте [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/18757/page2/> (дата обращения: 07.07.2014).
- ⁹ Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 344.
- ¹⁰ *Цветков А.* Дивно молвить. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Цит. по: Вавилон. Тексты и авторы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/tsvetkov1-1.html#28> (дата обращения: 07.07.2014).
- ¹¹ Примеры для иллюстрации фольклорного субъектного синкретизма приводятся теоретиками из «Собрания народных песен П.В. Киреевского»: «Шел дети-нушка дорогою, // Шел дорогою, шел широкою. // Уж я думаю-подумаю, // Припаду к земле, послушаю (см.: Теория литературы... С. 341).
- ¹² *Кольцов А.* Последний поцелуй // Отечественные записки. 1839. Т. II. № 4. Отд. III. С. 275.
- ¹³ *Берковский Н.Я.* О мировом значении русской литературы. Л.: Наука, 1975. С. 173.
- ¹⁴ *Зырянов О.В.* Указ. соч. С. 32.
- ¹⁵ *Фигурт Р.* Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения // Европейский лирический цикл: Мат-лы Междунар. науч. конф. Москва – Переделкино 15–17 ноября 2001 г. М., 2003. С. 26.
- ¹⁶ *Бройтман С.Н.* Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1995. № 1. С. 27–28.

МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ ДЕТЕЙ В ЛЕБЕДЕЙ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ В «СЮЖЕТЕ О РОЖДЕНИИ РЫЦАРЯ С ЛЕБЕДЕМ»

В статье рассматривается часть сюжета о Рыцаре с лебедем, посвященная его рождению. Сюжет эпических поэм основывается на сюжете не дошедшей до нас фольклорной сказки, в которой присутствовал мотив превращения детей в лебедей. Мы приходим к выводу, что в сказке это превращение происходило в результате колдовства свекрови, тогда как в литературных текстах – в результате отнятия у детей цепочек, что влечет за собой появление мотива чудесного рождения детей с цепочками на шее. Эта трансформация связана с изменением функции чудесного и стремлением авторов представить описываемые в поэмах события как доказательство божественного происхождения Рыцаря с лебедем, фигурирующего в них в качестве предка Готфрида Бульонского.

Ключевые слова: средневековая литература, фольклор, история сюжета, мотив, история Рыцаря с Лебедем.

В средневековой литературе существовал достаточно большой корпус текстов различных жанров (эпические жесты, литературная сказка, хроники, рыцарские романы), объединенных рассказом о рождении, странствиях и подвигах героя, именуемого «Рыцарь с лебедем», а также Элиас, Лоэрангрин, Лоэнгрин, Лоренгель. Первыми известными нам источниками являются французские «шансон-де-жест», вошедшие в состав обширного эпоса о Первом крестовом походе. Рыцарь с лебедем фигурирует в них в качестве предка Готфрида Бульонского, предводителя похода, впоследствии ставшего королем Иерусалима.

В сюжете о Рыцаре с лебедем отчетливо выделяются три блока. В первом из них рассказывается о рождении Рыцаря с лебедем, во втором – о прибытии Рыцаря с лебедем ко двору германского им-

ператора, спасении герцогини от захватчика ее земель и женитьбе на ней, в третьем – о смерти Рыцаря с лебедем.

В качестве одного из возможных первоисточников сюжета первого из блоков, который мы условно будем называть «сюжетом о рождении Рыцаря с лебедем», исследователи называют ирландскую сказку о детях Лира¹, входившую в цикл о детях Миля. Ее сюжетная схема и основные мотивы в соотношении с понятием «функции», примененным В.Я. Проппом к сюжету волшебной сказки, выглядят следующим образом:

Лир женится, у него рождаются одна дочь и трое сыновей. Жена Лира умирает, Лир женится на ее сестре (начальная ситуация).

Мачеха не любит детей и решает их погубить (вредительство – 8).

Мачеха превращает детей в лебедей и определяет срок и условие их превращения в людей (недостача – 8-а).

Лир узнает правду, мачеху наказывают. По прошествии срока и выполнении условия лебеди превращаются в людей (ликвидация недостачи – 19).

Мотив превращения детей в лебедей позволяет сопоставить эту сказку с «сюжетом о рождении Рыцаря с лебедем». Самые ранние жесты о рождении Рыцаря с лебедем сложены в XII в. на территории Льежа или Фландрии². На материале этих поэм в XIV в. складывается более поздняя «Песнь о Рыцаре с лебедем и Готфриде Бульонском» (*La Chanson du Chevalier au Cygne et du Godefroi de Bouillon*), которая также содержит рассказ о рождении героя³. Кроме того, этот сюжет вошел в историю, включенную Иоанном Альтасильванским (*Jean de Haute-Seille, Johannes de Alta Silva*) в сборник сказок и историй «Долопатос»⁴.

Исследователи сходятся во мнении, что в основе «сюжета о рождении Рыцаря с лебедем» лежит сюжет о детях-лебедях, который бытовал на европейской территории в фольклорном виде, прежде чем вошел во французские поэмы. Действительно, если выделить во всех версиях сюжета общие мотивы, то получившаяся сюжетная схема может быть легко соотнесена со схемой сюжета волшебной сказки по Проппу:

Король женится на женщине из иного мира, свекровь не любит невестку (начальная ситуация).

Свекровь крадет детей невестки (вредительство – 8).

У детей отнимают цепочки и они становятся лебедями (недостача – 8-а).

Один из детей, не превратившийся в лебедя, отправляется ко двору короля (начинающееся противодействие – 10).

Лебедям возвращают цепочки и они становятся людьми (кроме одного) (ликвидация недостачи – 19).

Как видно, мотив превращения детей в лебедей является общим для сюжета сказки о детях Лира и «сюжета о рождении Рыцаря с лебедем», но его реализация имеет существенные различия. В сюжете о детях Лира причиной превращения является колдовство мачехи, тогда как в «сюжете о рождении Рыцаря с лебедем» дети рождаются с золотыми или серебряными⁵ цепочками на шее, при снятии которых они превращаются в лебедей, и свекровь только приказывает снять эти цепочки.

Есть и другое отличие: в сказке о детях Лира вредителем является мачеха по отношению к детям, а в сюжете о рождении Рыцаря с лебедем – свекровь по отношению к невестке. Желание погубить детей является только следствием: дети дважды обрекаются на смерть из-за желания свекрови скрыть зло, причиненное невестке. Так в «сюжете о рождении Рыцаря с лебедем» появляется мотив кражи детей, отсутствующий в сказке о детях Лира.

Тем самым можно заметить, что непосредственное заимствование сюжета о детях Лира целиком авторами первых поэм исключается, но заимствование отдельного мотива, а именно – мотива превращения детей в лебедей, вполне вероятно. При этом следует признать, что сюжет о рождении Рыцаря с лебедем в основе своей имеет сказочную форму и, вероятнее всего, представляет собой литературную переработку не дошедшего до нас фольклорного сюжета, известного в то время на территории Франции, где были сложены первые поэмы. Этот сюжет мог сложиться под влиянием других фольклорных сюжетов.

Прежде всего, нас интересует вопрос, в каком виде в первоначальном сюжете⁶ присутствовал мотив превращения детей в лебедей, поскольку если он и был заимствован из кельтского фольклора, то претерпел серьезную трансформацию. Попробуем выяснить, насколько логично для сказочного сюжета наличие волшебных цепочек на шеях новорожденных детей.

В сказке волшебный предмет чаще всего является показателем принадлежности героя «иному» миру. «Иная» природа детей должна соотноситься с природой их матери, на «инаковость» которой есть и другие указания: король впервые встречает ее в лесу, их встреча происходит недалеко от реки или ручья, символизирующих границу между мирами, к месту встречи его приводит олень. В ска-

зочной истории из «Долопатоса» эта героиня даже названа нимфой (*nymphe* в латинском варианте) или феей (*fée* в старофранцузском варианте). Король встречает ее купающейся в источнике и забирает золотую цепочку, в которой заключена ее волшебная сила:

La chaaigne estoit sans doute
Sa vertu et sa force toute;
N'ot pas pooir de soi desfandre⁷.

Цепочка является предметом, указывающим на сакральную природу девы, которой она лишается при отнятии этого предмета. Если рассматривать эти два мира с точки зрения оппозиции «свой – чужой», то «чужим» оказывается именно мир девы, встреченной королем, будущей королевы. В то же время из текста видно, что мир этот чудесен, но не враждебен: неоднократно говорится о благородном и добросердечном поведении королевы, которое противопоставлено поведению свекрови. Такое распределение для сказки нехарактерно: «чужим», как правило, является мир вредителя, и лес, в который часто попадают гонимые дети, представляется населенным родственными ей демонами⁸. Неоднозначность природы королевы, которая потенциально могла иметь как положительную, так и отрицательную коннотацию, в истории из «Долопатоса» влечет за собой и другие мотивы, отсутствующие в поэмах: это наказание королевы, которую держат в заточении и кормят собачьей едой, функция девочки, приносящей ей еду, которую замечает король и понимает, что она его дочь⁹.

Об избыточности функции девочки в сказочной истории из «Долопатоса» говорит Клод Лекуте в своем исследовании сюжета о Рыцаре с лебедем¹⁰. Исследователь считает нелогичным, что девочка, постоянно принося еду своей матери, остается неузнанной, несмотря на то что носит золотую цепочку на шее. При этом в тексте специально уточняется, что на шее девочки надета точно такая же цепочка, как у ее братьев. Волшебный предмет мог бы стать средством идентификации персонажа, но этого не случается. Иоанн Альтасильванский сохраняет сказочный мотив, но ему неважно его семантика. Уточним только, что мать, не знавшая об обмане свекрови, не видела своих детей после их рождения и не знала о золотых цепочках, хотя могла идентифицировать предмет, аналогичный предмету, некогда принадлежавшему ей. Исследователь считает это доказательством древности сюжета, но с другой стороны, это может служить доказательством литературности сюжета, когда автор вводит новый мотив без учета этих деталей. О наруше-

нии логики сказочного сюжета как доказательстве литературности сюжета говорит, в частности, В.Я. Пропп¹¹.

К. Лекуте обращает внимание еще на одну странность: если дева при отнятии цепочки утрачивает свою волшебную природу, то с детьми происходит обратная трансформация – их человеческая природа сменяется чудесной. Исследователь считает, что логика сказки в этом сюжете не соблюдена: если цепочки происходят из сказочного королевства феи, то их функция должна быть одинаковой. Мы склонны объяснить это тем, что цепочка в руках нимфы – позднейшее добавление автора «Долопатоса» с целью подчеркнуть ее чудесную природу по аналогии с теми цепочками, которые окажутся на шее ее новорожденных детей, и этот мотив, скорее всего, отсутствовал в первоначальной версии сказки.

Превращение в животное или предмет, происходящее при снятии волшебного предмета, для фольклора также нехарактерно; обычно такой предмет использует вредитель, чтобы совершить колдовство. Например, в сказке «Шесть лебедей» братьев Гримм девочка должна связать для братьев волшебные рубашки, но их превращение в лебедей происходит также с помощью волшебных рубашек, которые надевает на них мачеха, чтобы наложить колдовство.

Четкая мотивировка снятия с детей цепочек присутствует только в поздней «Песни о Рыцаре с лебедем и Готфриде Бульонском»: мать короля Матабрюна требует принести их как доказательство того, что дети убиты. В более ранних версиях «сюжета о рождении Рыцаря с лебедем» свекровь приказывает только снять с них цепочки, но не убить их. При этом свекровь не является колдуньей, и превращение детей в лебедей происходит не под действием чар, а, напротив, как доказательство их чудесной природы, не являющейся враждебной по отношению к миру «своего».

Итак, в нашем сюжете все сводится к нарушениям в двух элементах сюжета: «чужой» природе жены короля и функции волшебных цепочек. На наш взгляд, причиной обоих нарушений является христианское влияние на этот сюжет: Рыцарь с лебедем должен стать прародителем не просто знатного рода, а рода, непосредственно связанного с Первым крестовым походом и завоеванием христианских святынь. Поэмы о рождении Рыцаря с лебедем должны были продемонстрировать не просто его волшебную, но божественную природу. Поэтому у авторов возникла необходимость особой трактовки чудесного: волшебное стало божественным и распространилось на других персонажей. Поэтому превращение детей в лебедей стало следствием не волшебства свекрови, а божественной природы их матери, и трактуется как христианское чудо.

По мнению Жака Ле Гоффа, именно в XII–XIII вв. подавление чудесного сменяется его вхождением в ученую культуру, и Церковь, начавшая проявлять к нему большую терпимость, почувствовала, как выразился ученый, возможность «прибрать его к рукам»¹². В то время мир чудесного разделился на три сферы, каждой из которой соответствует три определения: *mirabilis*, *magicus* и *miraculosus*. Собственно христианское сверхъестественное определялось как *miraculosus* (чудотворное), словом *magicus* обозначалось все связанное с магией и происходило от Дьявола, *mirabilis* имело более нейтральный оттенок, но постепенно оттеснялось в область суеверия.

Ле Гофф не говорит о Рыцаре с лебедем, но зато упоминает сюжет о Мелюзине, в котором находит проявление двух функций чудесного. С одной стороны, оно становится инструментом политики и власти, поскольку к мифической женщине, являвшейся аватарой богини плодородия, пытались возвести свой род Лузиньяны. С другой стороны, сюжеты такого рода создавали некую альтернативу религии, поскольку представляли собой мостик между животным и человеком, что противоречило тезису средневекового христианства о создании человека по образу и подобию Божьему¹³. И богатейшим источником знаний о чудесном является, в частности, волшебная сказка.

Метаморфоза, трансформация, превращающая человека в животное, как пишет Ле Гофф, всегда является чем-то греховным. Однако в сюжете о Рыцаре с лебедем мы, напротив, сталкиваемся с событиями, долженствующими в восприятии аудитории стать доказательством Божественного промысла. Поэтому превращение детей в лебедей обставлено как христианское чудо, и неудивительно, что испанская «Книга о Рыцаре с лебедем» еще больше конкретизирует божественное участие: при рождении детей с небес спускается ангел и надевает на шею каждому цепочку.

В ранних поэмах о рождении Рыцаря с лебедем все чудесные события обозначаются как *merveille*, что соответствует *mirabilis*. К примеру, после рождения детей служанка передает матери короля, что произошло чудо:

Une merveille avint que je vos voel noncier:
Quant Deu plot que la dame peut son fais descargier,
VII. en a on trovés, as enfans manoier¹⁴.

Вполне возможно, что в сказке дева действительно могла принадлежать волшебному миру, и получение ее в жены могло сопровождаться испытаниями, но это волшебство было никак не связано

с колдовством свекрови. Возможно, именно оно не было редуцировано, и под влиянием саг о девах-сидах или саг о валькириях вводится мотив отнятия волшебного предмета, но волшебное кольцо (или волшебный пояс) стало цепочкой по аналогии с теми цепочками, которые появятся на шее ее детей. Нет ничего удивительного, что немецкий переводчик «Долопатоса» узнает этот мотив и называет деву *wünschelwybere*, то есть применяет к ней северогерманское обозначение мифологических дев-валькирий, принимавших лебединый облик (например, в «Песни о Вёлунде»)¹⁵.

В отличие от сочинителей поэм, автору «Долопатоса» не требовалось доказывать божественную природу девы, и он сохранил присутствие волшебства. Про цепочки на шеях детей сказано, что они были даны природой:

Cil.VII. enfant trop bel estoient
 Une chaaigne d'or avoient
 Chascuns antor son col fermée,
 Que nature li ot donée¹⁶.

В поэме «Песнь о Рыцаре с лебедем и Готфриде Бульонском» природа девушки, встреченной королем в лесу, не так однозначна – она одновременно принадлежит миру природы и наделена характеристиками высокородной дамы. Однако божественная природа детей, отмеченная серебряными цепочками на шее, не подвергается сомнению ни одним из персонажей и служит причиной того, почему слуга свекрови, несмотря на ее приказ, оставил их живыми, а чудесная трансформация становится доказательством их божественного происхождения для охотника Савари, получившего повторный приказ убить детей.

Чудесному рождению детей удивляется и Матабрюна, и тем страшнее выглядит ее преступление. Если в более ранних версиях сюжета кража детей мотивирована подозрением невестки в адультере, то в «Песни» свекровь решает погубить детей только ради того, чтобы погубить невестку, и оправдания ее поступок нет. Когда правда выясняется, она осуждена на казнь, и эпизод ее бегства создает возможность дополнительного подвига Элиаса. Кроме того, Матабрюна пытается представить природу своей невестки как колдовскую, обвинив ее в магических способностях. Нелогичность, связанная с возможным знанием свекрови о трансформации детей при снятии цепочек, в этой поэме снимается: Матабрюна приказывает убить детей и не знает, что дети превратятся в лебедей, а снятие цепочек охотником Савари мотивировано попыткой обмануть

Матабрюну. В этой поэме наряду с обозначением чуда как *merveille* появляется и обозначение *miracle*. Так, золотых дел мастер, которому Матабрюна приказала переплавить цепочки, понял, что они чудесного происхождения, потому что одна из них дала столько серебра, что его хватило на два кубка:

Et dist au noble roy: «Chy vous fais ung présent
De ches kaines ichy, car je vous ay couvent
Que de miracles sont...»¹⁷

Итак, мы делаем вывод, что в первоначальном фольклорном сюжете о детях-лебедах, который лег в основу поэм о рождении Рыцаря с лебедем, присутствовал мотив превращения детей в лебедей, и это превращение происходило в результате колдовства свекрови. В литературных текстах появляется необходимость сакрализации природы детей и их матери, в результате чего он трансформируется в мотив отнятия у детей цепочек, что влечет за собой появление мотива чудесного рождения детей с цепочками на шее. Эта трансформация связана с изменением функции чудесного и стремлением авторов представить описываемые в поэмах события как присутствие божественного промысла и доказательство божественного происхождения Рыцаря с лебедем, фигурирующего в них в качестве предка Готфрида Бульонского. Автор сказочной истории, который не имел такой цели, представляет природу королевы как волшебную и для этой цели привлекает другие известные ему фольклорные мотивы.

Примечания

- ¹ Лир – в мифологии ирландских кельтов бог моря, один из богов племени туатов. Его первая жена Аобх умерла, оставив ему троих сыновей и дочь. Вторая жена Аоифе ревновала мужа к его детям и на девятьсот лет превратила их в лебедей, поставив условие, что они примут человеческий облик тогда, когда мужчина с Севера женится на женщине с Юга.
- ² Среди версий французской поэмы о рождении Рыцаря с лебедем условно выделяются две ветви – «Элиокса» и «Беатриса» – в соответствии с именем матери героя. Согласно гипотезе Г. Париса, существовала еще одна не дошедшая до нас французская версия – «Изомберта», реконструируемая по испанской «Книге о Рыцаре с лебедем». См.: *La naissance du Chevalier au Cygne 1977: Elixoie*, ed. Emanuel J. Mickel. *Beatrix*, ed. by Jan A. Nelson, Tuscaloosa et London, University of Alabama Press (The Old French Crusade Cycle. Vol. 1).

- ³ Le Chevalier au cygne et Godefroid de Bouillon 1846–1859: éd. Baron de Reiffenberg, Bruxelles (Monuments pour servir à l'histoire des provinces de Namur, de Hainaut et de Luxembourg. Deuxième division, légendes historico-poétiques, 4, 5 et 6). Т. 5.
- ⁴ «Долопатос» представляет собой латинскую переработку «Книги о семи мудрецах» («Historia septem sapientum»), созданную на рубеже XII и XIII вв. и переведенную на старофранцузский язык Гербертом Парижским («Herbert de Paris») в 1223 г.
- ⁵ Во всех версиях, кроме «Песни о Рыцаре с лебедем и Готфриде Бульонском», дети рождаются с золотыми цепочками, в «Песни» – с серебряными.
- ⁶ Под «первоначальным сюжетом» мы будем условно понимать возможный инвариант данного сюжета.
- ⁷ «В цепочке заключались, без сомнения, вся ее добродетель и сила; она не могла защищаться».
- ⁸ Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М.: РГГУ, 2001. С. 31. Именно так происходит в сказке «Шесть лебедей».
- ⁹ Во всех версиях «сюжета о рождении Рыцаря с лебедем» один из детей сохраняет человеческий облик и выполняет функцию «спасителя». В «Долопатосе» это девочка, через которую король узнает правду.
- ¹⁰ *Lecouteux C.* Melusine et le Chevalier au Cygne. P., 1982. P. 112.
- ¹¹ См.: *Пронн В.Я.* Поэтика фольклора (Собрание трудов В.Я. Пронна). М.: Лабиринт, 1998.
- ¹² *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого. М., 2001. С. 45.
- ¹³ Там же. С. 49.
- ¹⁴ «Произошло чудо, о котором я вам хочу сообщить: Богу было угодно, что дама смогла все вынести, она родила семерых детей».
- ¹⁵ *Lecouteux C.* Op. cit. S. 112.
- ¹⁶ «Эти семеро детей были необычайно красивы, у каждого на шее была золотая цепочка, которые дала им природа».
- ¹⁷ «И говорит (золотых дел мастер) благородному королю: “Вот эти цепочки, и я открою вам, что они чудесного происхождения...”».

Ю.Ю. Данилкова

ПОЭТИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ
В ДРАМЕ Г. БЮХНЕРА
«СМЕРТЬ ДАНТОНА»

Статья посвящена исследованию роли аллюзий, реминисценций и цитат, восходящих к античной культуре и Евангелию, и связанных с темами жертвоприношения, самоубийства. Рассматривается и общий контекст отношения героев к античности. В статье показано, как благодаря «чужому слову» в драме задается система лейтмотивов, содержащих разные коннотации – от пародийных до трагических.

Ключевые слова: аллюзия, реминисценция, цитата, античность, Евангелие.

Прежде чем перейти к основному вопросу статьи, анализу роли «чужого» слова в драме Г. Бюхнера, обратимся к необходимому для понимания смысла драмы биографическому и историческому контексту.

«Смерть Дантона» (1835г.) – единственное из трех драматических произведений Г. Бюхнера – увидело свет с рядом цензурных правок и сокращений еще при жизни автора (1835 г.)¹. Между написанием и первой постановкой в 1902 г. прошло более шестидесяти лет. Сценическая невостребованность драмы во многом объяснялась, с одной стороны, тем, что долгое время Г. Бюхнер воспринимался как человек слишком резких радикальных убеждений, с другой – ее особым жанром «драмы для чтения».

Первостепенную роль в восприятии наследия Георга Бюхнера сыграла его биография. Георг Бюхнер был старшим братом Людвиг Бюхнера, автора многократно переиздававшегося в дореволюционной России трактата «Сила и материя» (1855 г.). Один из примечательных эпизодов в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» связан с личностью Бюхнера-младшего. В шестой главе рассказывается о странных поступках одного подпоручика, один из которых заклю-

чался в следующем: «Выбросил, например, из квартиры своей два хозяйские образа и один из них изрубил топором; в своей же комнате разложил на подставках, в виде трех налоев сочинения Фохта, Молешотта и Бюхнера и пред каждым налоем зажигал восковые церковные свечи»². Описанный эпизод отражает факт большой популярности сочинений Л. Бюхнера в России.

Радикализм 30-х гг. XIX в. не обходит своим влиянием и Георга Бюхнера. Именно тогда он возглавляет «Общество прав человека», пишет несколько политических памфлетов. Ему приходится скрываться и тайно даже уехать в Страсбург (1835 г.), а потом в Цюрих. Революционная деятельность на том этапе затмевает изучение медицины, к которой всегда чувствовал призвание Георг Бюхнер.

Но именно в 1835 г., незадолго до отъезда в Страсбург, происходит немотивированный, как нам кажется теперь, переход к литературному творчеству.

Действие драмы «Смерть Дантона» отнесено к временам Великой французской революции. Г. Бюхнер описывает события, произошедшие в период между 24 марта и 5 апреля 1794 г., когда на волне революционного террора сначала были казнены эбертисты, потом – дантониисты.

Статья посвящена рассмотрению круга аллюзий, цитат и реминисценций в драме Г. Бюхнера «Смерть Дантона» и выявлению их смысла. Среди множества таковых нас особенно будут интересовать случаи использования героями «чужого» слова, апеллирующего по большей части к античной культуре и связанного с такими темами, как жертвоприношение, самоубийство.

Г. Бюхнер предпринял попытку реконструировать дискурс рубежа XVIII–XIX вв. Перед автором стояла задача восстановления, по словам А.В. Михайлова, самой «мифориторической системы», лежащей в основе речевой культуры *готового* слова, каким оно было, включая еще рубеж XVIII–XIX вв.³

Античная традиция с ее героическим прошлым была основной точкой отсчета в вопросе о самоопределении французских республиканцев. Античные образы и мотивы стали частью их мироощущения, основой для риторического мастерства. В драме упоминаются такие сочетания, как «кубок Сократа», «кинжал Брута», «меч Катона», возникают уподобления героев драмы героям, совершившим героическое самоубийство. Способность совершить самоубийство понимается как одна из черт незаурядной личности. При этом цитаты и аллюзии в драме являются своеобразными «текстами в тексте». Анализируя роль «чужого» слова, мы будем следовать концепции Ю.М. Лотмана, понимавшего такую

конструкцию («текст в тексте») как «специфическое риторическое построение»⁴.

Итак, античная героиня стала для революционеров, с одной стороны, идеальным образцом, примеры из древних времен служили цели оправдания их действий и для убеждения. С другой стороны, как видно из первого акта драмы, для ответа на простой вопрос «кто мы?» дантонистам явно недостаточно прибегнуть к образам античности. Восприятие ее во времена Бюхнера следовало во многом за воззрениями И.И. Винкельмана, видевшего в античности идеальное воплощение эстетики прекрасного. Но для Дантона, как и для его окружения, античность представляет собой недостижимый идеал, а кровавая действительность тогдашней Франции показана в противопоставлении этой эпохе: «Несравненные Эпикур и божественные ягодицы Венеры станут опорами нашей республики, а не святые Марат и Шалье», – говорит Камилл⁵. Таким образом героическая античность Брута и Катона противопоставляется античности иной, явленной в женском образе – образе богини Венеры. Античность для Дантона и его сторонников прекрасна, она не связана с агрессией и насилием, но она и осознается как недостижимый в условиях Франции идеал.

В самом начале драмы задается противопоставление античности «настоящей» и жалкого подражания ей со стороны французских современников: «Вот это были настоящие республиканцы! Куда нам до них с нашей гильотинной романтикой!»⁶.

События современности, когда прекрасное оказывается изуродованным и поруганным, воспринимаются в драме Бюхнера как попытка жалкого подражания античности. Образ Венеры, упомянутый в самом начале драмы, появляется и дальше в тексте. О Дантоне говорится так: «Наверное, он собирает по кусочкам Венеру Медицейскую из гризеток Пале-Рояля... Коварная природа расчленила красоту, как Медея брата, и каждому телу уделила лишь жалкую частицу»⁷. Это ироничное высказывание Лакруа о Дантоне проливает свет на потаенные устремления последнего: его желание прекратить течение революции, уйти от нее, а главное – его тягу к красоте.

Идея красоты недостижимой, красоты разрушенной присутствует и в описании одной из гризеток: «А мадмуазель Розалии похожа на реставрированный торс, в котором античного только ноги и бедра»⁸. Современность оказывается полностью лишенной красоты и гармонии.

В драме часто используется такая фигура как сравнение. При этом из мира античной образности востребованными оказываются

мифологические, зачастую зооморфные персонажи, несущие ужас разрушения – Медуза Горгона, Минотавр, Сатурн. «...народ, как Минотавр. Если они не будут каждую неделю подавать ему свежие трупы, он сожрет их самих», – так говорится о революционерах⁹. «Революция, как Сатурн, пожирает собственных детей»¹⁰. Античная мифология призвана проиллюстрировать идеи мести и насилия, но тот героический и прекрасный мир античности, ставший идеалом, утрачен навсегда в понимании Дантона и его сторонников.

Таким образом, античность создает некую матрицу, образец поведения, при том, что многие герои убеждены в полном несоответствии действительности прошлому. Показать несоответствие реальности идеалу также входило и в замысел Бюхнера: об этом свидетельствует обилие массовых сцен, в которых автор использует «низкую» лексику.

Другая попытка соотнесения революционной современности с историческим или культурным прошлым лежит в области христианства. Вот как говорит Камилл о Робеспьере: «Этот кровавый мессия Робеспьер <...> устраивает Голгофу не себе, а другим»¹¹. Это высказывание можно было бы трактовать так: Робеспьер не христианин, он «антихристианин», христианин «наоборот». У Бюхнера часто мифологический образец трактуется с отрицательным знаком. Сам Дантон позже будет сравнен с ороговевшим Зигфридом, но делается оговорка, что Дантон стал неуязвимым, омывшись кровью не дракона, а невинных жертв.

Как оказывается, любая попытка отождествить себя с героями античной или христианской традиций неизбежно терпит провал. Современность не дает четкого отражения в зеркале истории, аналогии хромают. На вопрос «кто мы?» ответить чрезвычайно сложно. Вопрос «кто мы?» для Робеспьера переводится в экзистенциальную плоскость о бытии и сущности человека: «Что это такое в нас прелюбодействует, крадет и лжет?»¹².

Одним из способов обращения к античности в драме является и «театральное» поведение ее героев, ведь, по замечанию Ю.М. Лотмана, «люди Революции ведут себя в жизни, как на сцене»¹³.

Так, Робеспьер уподоблен Бруту, он «насунился как Брут, приносящий сыновей в жертву»¹⁴. Сами герои осознают театральность происходящего, вот как говорится о Дантоне: «Он делает такое лицо, будто сейчас окаменеет, чтобы потомки раскопали его как античную статую. Можно, конечно, напустить на себя важный вид, нарумяниться и говорить хорошо поставленным голосом. Но если бы мы вздумали хоть раз снять с себя маски, мы бы, как в комнате с

зеркалами, увидели повсюду одних только бесчисленных, неистребимых, бессмертных баранов – ни больше ни меньше»¹⁵.

Насмешке подвергается иногда и сам идеал. По мнению Эро, чувствуя боль, римляне и стойки «корчили героические рожи»¹⁶. И в оригинальном тексте постоянно повторяются такие сочетания, как «...machten die heroische Fratze», «Er suchte eine Miene zu machen, wie Brutus, der seine Söhne opfert», «Er zieht ein Gesicht, als solle es versteinern»¹⁷.

Театральность – это еще и специфика самой драмы, когда «текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и так далее»¹⁸. О приеме «театр в театре» у Бюхнера, возводимом к шекспировскому, написано много¹⁹. Отмечалось, что образ суфлера Симона восходит к образу шута в карнавальная культура, однако нельзя согласиться с высказанным утверждением о том, что суфлер представляет собой пародию на Робеспьера²⁰.

Перейдем к рассмотрению основных тем и мотивов, вводимых цитатами и аллюзиями. Нас будет интересовать сама ситуация «игры в тексте» (термин Ю.М. Лотмана), «переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую»²¹.

Мы упоминали несколько основных тем, задаваемых цитатами, связанных с темой смерти и вводимых с помощью «чужого» слова, – это темы жертвы и самоубийства во имя Революции. Тема жертвоприношения появляется в самом начале драмы и тоже подается через призму античности, но значимую роль здесь играет текст-посредник. Таким для Бюхнера становится трагедия Шекспира «Юлий Цезарь».

Здесь уместно сделать небольшое отступление. Бюхнер был большим поклонником Шекспира. В письме от 21-го февраля 1835 г. к своему издателю Гуцкову из Дармштадта Бюхнер пишет так: «...утешаюсь мыслью, что все поэты, за исключением Шекспира, склоняют голову перед историей и природой, как пристыженные ученики»²². Чуть позже, в письме к родным, оправдывая своих героев «из плоти и крови», Бюхнер опять высказает свое почтение английскому драматургу: «...одним словом, я за Гёте и Шекспира, но не за Шиллера»²³. Повлияло и увлечение творчеством Ленца, известного деятеля «Бури и натиска» и почитателя Шекспира, который стал героем одноименного фрагмента Бюхнера.

Впервые трагедия Шекспира «Юлий Цезарь» была переведена на немецкий язык в 1741 г. фон Борком, а позже – Виландом и Шлегелем. Все эти переводы мог знать Бюхнер, но сказать, каким он пользовался, весьма затруднительно. Г. Бюхнер прекрасно знал

французский язык, о чем свидетельствуют его переводы из В. Гюго («Лукреция Борджия», «Мария Тюдор»), но о степени владения им английским языком неизвестно ничего.

Аллюзией на текст «Юлия Цезаря» А.В. Карельский считает реплику о Дантоне Сен-Жюста, сторонника Робеспьера: «Мы должны похоронить драгоценный труп с почестями – как жрецы, не как убийцы»²⁴. По отношению к убийству Юлия Цезаря у героев Шекспира тоже есть подобная сентенция: «Как жертву для богов его заколем, но не изрубим в пищу для собак» («Юлий Цезарь» акт 2, сцена 1). Ключевое слово здесь – «жрецы» («sacrificers», «wie Priester, nicht wie Mörder»), в роли которых видят себя убийцы, в двух текстах есть идея жертвы, придающая убийству смысл.

На этом сходство ситуаций заканчивается. Любое сопоставление Дантона с Юлием Цезарем неизбежно терпит провал. Перед казнью бюхнеровский Дантон ощущает себя уставшим от жизни, для него важнее его частное пространство. Как исторический деятель Дантон показан в стадии нисхождения, тогда как Юлий Цезарь в трагедии, напротив, предстает как сильный политик.

В драме описывается «уход» Дантона из революции, что по тем временам было равносильно уходу из жизни. Как известно, Дантон был осужден Революционным трибуналом и казнен за умеренную, недостаточно радикальную политическую позицию.

Как пишет А.В. Карельский, «...первичный и первоначальный импульс и сквозной ток бюхнеровской драмы идет от одной черты ее главного героя – черты, отмечавшейся всеми тогдашними историками. По их свидетельствам, Дантоном на этом последнем этапе его жизни, в преддверии гильотины, овладело странное чувство апатии, равнодушия не только к судьбе революции, но и к своей собственной»²⁵.

Мотив жертвоприношения, вводимый этой аллюзией, еще более актуализируется к концу драмы. Риторический пафос сентенции Сен-Жюста о «жрецах» и жертве иронически снижается репликой Камилла, сторонника Дантона, перед казнью: «Господа, я хочу себя сервировать по всем правилам вкуса. Это – классическая трапеза; каждый возлежит на своем ложе и пускает немножко крови в жертву богам»²⁶. Идея смерти как жертвы снижается с помощью материальной и грубой метафоры.

Неожиданная интерпретация этого мотива возникает благодаря введению в драму библейских цитат.

Так, в последних сценах драмы перед смертью революционер Камилл проклинает женщин-зевак, собравшихся поглазеть на казнь: «Будьте прокляты, колдуньи! Вы еще взмолитесь “Падите

на нас горы!»». На что женщины отвечают: «А гора-то пала на вас! Или вы с нее упали»²⁷.

Значение такой игры смыслов подробно анализирует Зисс в своей работе²⁸. С одной стороны, заковыченная цитата в устах Камилла есть не что иное, как слова Христа (Евангелие от Луки 23:30), ведомого на казнь. Женщинам, сопровождающим его скорбное шествие, Христос предсказывает наступление будущих страшных времен (Евангелие от Луки 23:27). С другой стороны, понятие «гора» связано с политической ситуацией, Гора – крыло Конвента, представлявшее якобинцев. По мнению насмехающихся женщин, предсказание Камилла уже исполнилось, «гора пала» на самих революционеров²⁹. К тому же в словах женщин Й. Зисс усматривает и эротический оттенок, эксплицированный несколько ранее самим Камиллом («Venusberg») и заданный в драме (уподобление Тарпейской скалы Венериной горе). Последняя интерпретация акцентирует мотив похоти, Венерина гора, «упавшая» на Дантона и его соратников, становится в глазах простого народа наказанием за блуд³⁰.

Эпизод с казнью дантонистов, создавая аллюзии на эпизод казни Христа, в сниженном виде повторяет символические детали Евангелия. Если Христа в скорбный путь сопровождают плачущие женщины, то здесь мы видим женщин, издевающихся над казнимыми, считающих наказание справедливым. Идея «героической» смерти, смерти как жертвы, возникает здесь в виде травестии.

На этом обращении Бюхнера к евангельским мотивам, связанным с темой жертвенной смерти, не заканчивается. Примечательная фигура, появляющаяся в первом действии, некий Симон, полупьяный суфлер театра, его речь состоит из обрывков выкрикиваемых цитат. Помимо карнавальная подоплека, отметим, что само имя Симон значимо для евангельской истории, именно так звали человека, несшего крест за Иисусом (Евангелие от Луки 23:26). Но перед нами опять ситуация, близкая к пародийной³¹. Себя и окружающих Симон мнит «римлянами», что и создает комический эффект. «Простишь ли ты меня, о Порция?» – выкрикивает Симон, обращаясь к собственной жене. Это аллюзия на трагедию «Юлий Цезарь» (акт 4, сцена 3), слова эти произносит Брут, узнавший о смерти своей жены. Порция – жена Брута, дочь Катона Утического, покончившая с собой после смерти мужа. В драме снова появляются отсылки к античности. Упоминание о Порции очень важно, не только потому, что Бюхнер сознательно создаст отсылки к шекспировскому тексту: упоминание о Порции продолжает ряд античных героев, покончивших жизнь самоубийством.

Зачем же Бюхнер, описывая последние дни людей, пренебрегших человеческими и божественными законами, не имеющих самой идеи, за которую можно умереть и вообще не видящих в своей жизни смысла, обращается к библейским цитатам и аллюзиям? Может быть, он стремится отделить сакральную историю от профанной, подчеркнув ничтожество последней? Зачем в устах пьяного суфлера с евангельским именем появляется образ Порции?

Здесь нужно обратиться к финалу драмы. Дело в том, что осужденных перед смертью встречают не только женщины-насмешницы. В конце драмы особенно ярок образ Люсиль, жены одного из осужденных – Камилла. Она тоже сопровождает скорбное шествие.

С образом Порции в драме «Смерть Дантона» соотносится образ Люсиль, которая уходит из жизни добровольно, вслед за мужем, и ее поступок может быть понят как самоубийство из-за любви. Таким образом, шекспировская трагедия и текст Евангелия переориентирует и текст Бюхнера: если в течение драмы упоминаются античные герои, совершившие самоубийство, то в конце его совершает Люсиль. Этот поступок есть не что иное, как смерть из-за любви, который совершают не революционеры, но он совершается ради одного из них. Финальные сцены драмы, связанные с Люсиль, лишены какой бы то ни было пародийности: эти сцены завершают драму в лирическом и трагическом, несвойственном драме, тонах.

Люсиль совершает свой поступок свободно и добровольно, и его можно трактовать как самоубийство, в то время как тема бессилия и абсолютной несвободы человека перед историей, революцией звучала рефреном в монологах и диалогах героев.

Эта важнейшая тема, тема несвободы, связана для героев Бюхнера с другим кругом аллюзий и цитат – из Евангелия и трагедии «Гамлет».

Много писалось о том, что у Г. Бюхнера находит переосмысление идея романтического антропоцентризма³². В основе мироздания, а значит, и истории, по мысли Г. Бюхнера, стоит не личность, а совокупность причинно-следственных связей, определяющих ход истории. Роль личности в истории оказывается практически нивелированной. Есть некое «колесо истории»: находящиеся вверху в любой момент могут оказаться внизу.

С образом марионетки органически связана и шекспировская метафора человека – музыкального инструмента в чужих руках, человека-флейты. Дантон произносит в начале драмы: «Быть жалким инструментом с одной струной, которая издает всегда только один звук, разве это жизнь?»³³. В конце этот образ выражает самоощущение Дантона: «Мы всего лишь жалкие шарманщики, а наши тела –

инструменты»³⁴. Если первый парафраз из Шекспира представляет собой риторический вопрос, то второй – утверждение.

Интересно то, что и здесь возникающие к чужому тексту апелляции призваны проиллюстрировать идею, противоположную заявленной в оригинале. Ведь Гамлет как раз доказывает, что он не инструмент, на котором можно играть.

Дантон уверен в том, что у человека нет свободы воли, все поступки подчинены одной необходимости защитить себя. Для того чтобы объяснить необходимость убийства ради самообороны, Дантон приводит цитату из Евангелия: «Ибо надобно прийти соблазнам; но горе тому человеку, чрез которого соблазн приходит!» (Евангелие от Матфея 28:7)³⁵. Робеспьер и Дантон как раз те люди, через которых «соблазн приходит». Идея несвободы метафорически присутствует в драме и благодаря мотиву всепоглощающей телесности. Как для греков и римлян, мир для революционеров не что иное, как «чувственный космос»³⁶, но для последних он абсолютно дисгармоничен, так как в этом мире нет ничего, кроме телесности.

Давящая материальность мира воспринимается героями как тюрьма, из которой невозможно вырваться при жизни. «Творец не поленился все заполнить, нигде не оставил пустого места, всюду толкотня», – говорит Дантон³⁷. Примечательно описание видения, посетившего Камилла перед казнью: «И вдруг потолок исчез, и в комнату опустился месяц, совсем низко, и я схватил его рукой. Тогда опустился небосвод со всеми светилами, я чувствовал его повсюду, ощущал звезды и, как утопающий, барахтался под ледяной крошкой»³⁸.

Примечательно: в данном отрывке небесная сфера, традиционно понимаемая как эфир, как ступень в мир, не подвластный нашим непосредственным ощущениям, оказывается для Камилла тоже чем-то материальным, тем, что можно схватить, ощупать («betasten»). Неслучайно три раза в одной фразе повторяется слово «Decke» (в значении «покров» – «Decke», «Himmelsdecke», «Eisdecke»). В оригинале опустившийся месяц называется «совершенно плотным» («ganz dicht»). Образ твердого покрытия, «крышки» апеллирует к словам Дантона о людях, погребенных заживо. Высший мир невозможно разглядеть из-за почти непроницаемой телесности мира земного.

Безусловно, отсылки к античности есть также и не что иное, как декорация для идей французского сенсуализма и зарождающегося атеизма. Тем не менее материя, телесность для героев является абсолютным злом. Сам Дантон мечтает о приобщении к миру бестелесного, эфирного: «И все-таки я хотел бы умереть иначе, легко и

бесшумно, как падает звезда <...> как тонет солнечный луч в прозрачном потоке»³⁹.

В последнем действии героям как будто «приоткрывается» небо: «Радуйся, Камилл, нас ждет такая прекрасная ночь. Облака висят в тихом вечернем небе, как догоревший Олимп с тускнеющими, тающими богами», – говорит Эро⁴⁰. Здесь мы видим совершенно другую картину, «тускнеющие, тающие», то есть умирающие боги растворяются и как бы «уступают» место открытому пространству.

Как бы то ни было, «Смерть Дантона» – трагедия непробудившегося духа, невозможности самостояния и самопознания; если в понимании героев и существует мир высший, за пределами мира видимого, то его обитатели («Götter») враждебны людям, представляющим как марионетки или «зеркальные карпы».

Итак, мы проследили бытование и роль цитат и аллюзий, связанных с античной и христианской культурами, развивающих темы жертвы, самопожертвования, самоубийства. Проблема интертекстуальности была рассмотрена нами с учетом поэтики игры, атмосферы театральности, присущей самому тексту. Мы показали закономерность появления отдельных образов в тексте, линий, их развитие – от сцен, пародийно сниженных, до сцен, созданных Бюхнером в полностью трагической стилистике, лишенной какой бы то ни было иронии.

Примечания

¹ История западноевропейской литературы. XIX век: Германия, Австрия, Швейцария. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Академия, 2005. С. 123.

² *Достоевский Ф.М.* Бесы. СПб.: СПИКС, 1993. С. 311.

³ *Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988. С. 312.

⁴ *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 155.

⁵ *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 77.

⁶ Там же. С. 75.

⁷ Там же. С. 87.

⁸ Там же. С. 91.

⁹ Там же. С. 87.

¹⁰ Там же. С. 92.

¹¹ Там же. С. 98.

¹² Там же. С. 111.

- ¹³ *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство – СПб, 1997. С. 183.
- ¹⁴ *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 92.
- ¹⁵ Там же. С. 145.
- ¹⁶ Там же. С. 146.
- ¹⁷ *Büchner G.* Dantons Tod: Krit. Studienaus. des Orig. mit Quellen, Aufsätzen u. Materialien / Hrsg. von P. von Becker. Frankfurt am/M.: Syndikat, 1985. S. 43.
- ¹⁸ *Лотман Ю.М.* Текст в тексте. С. 155.
- ¹⁹ *Москвина Е.В.* Художественный мир Г. Бюхнера. М.: Прометей, 2007. С. 169.
- ²⁰ Там же. С. 169.
- ²¹ *Лотман Ю.М.* Текст в тексте. С. 155.
- ²² *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 289.
- ²³ Там же. С. 299.
- ²⁴ Там же. С. 97.
- ²⁵ *Карельский А.В.* От героя к человеку. С. 100.
- ²⁶ *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 148.
- ²⁷ Там же. С. 148.
- ²⁸ *Sieß J.* Op. cit. S. 12.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ *Кривонос В.Ш.* Пародия // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 159.
- ³² *Карельский А.В.* От героя к человеку. М.: Советский писатель, 1990. С. 45.
- ³³ *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 101.
- ³⁴ Там же. С. 146.
- ³⁵ Там же. С. 111.
- ³⁶ *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. М.: Искусство, 1992. С. 314.
- ³⁷ *Бюхнер Г.* Указ. соч. С. 134.
- ³⁸ Там же. С. 141.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Там же. С. 147.

Проблемы переводоведения

В.А. Васильева, И.О. Окунева

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА АЛЛЮЗИВНЫХ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК В ЛИТЕРАТУРЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА (на примере произведений Виктора Пелевина)

Статья посвящена поиску решения проблем перевода аллюзивных имен собственных на английский язык на примере произведений В. Пелевина. В статье затрагивается вопрос перевода имен собственных с усложненными коннотациями, характерных для литературы постмодернизма и важных для понимания и адекватного перевода произведений этого направления. Рассматриваются основные характеристики имен собственных («Говорящие имена», «Литературные имена», «Имена-символы»), описываются их функции в тексте и наиболее частые трудности их перевода на английский язык, а также ошибки, связанные с неверной передачей сопутствующих коннотаций. Переводческие трудности иллюстрируются примерами из существующих переводов произведений В. Пелевина на английский язык и собственными переводами авторов статьи.

Ключевые слова: имя собственное, аллюзия, постмодернизм, перевод, коннотация, ассоциация, Пелевин.

Имена собственные в литературе постмодернизма

В художественном тексте имена собственные (далее – ИС) выполняют, помимо основной номинативной функции, характеризующую, стилистическую и идеологическую¹, помогают адекватно интерпретировать произведение, соотнести его с творчеством автора в целом, а также с произведениями других авторов. Поэтому при работе с такими ИС переводчик сталкивается с рядом трудностей, которые выходят за рамки простой «информационной передачи» текста с одного языка на другой.

Необходимо учитывать следующие особенности функционирования ИС в произведении²:

- суггестивность – накопление прагматических компонентов значения, рече-контекстных и фоновых приращений;
- аллюзивность – известность имени или возникновение отклика в памяти читателя;
- способность к квантованию – способность к концентрированию информации, оно же маркер интертекстуальности;
- активизация внимания читателя в случае непривычности данного ИС.

В зависимости от функции и количества коннотативных связей ИС в произведении переводчику приходится определять метод перевода ИС (транслитерация и транскрипция, транспозиция, перевод, включающий калькирование и полукалькирование, замена (эквивалент)³), предугадывая ассоциации, которые могут возникнуть у читателя с ИС, помещенным в другой языковой контекст⁴.

Наиболее полное сохранение всего смыслового потенциала ИС особенно важно при переводе литературы постмодернизма. И только от читателя и переводчика, как посредника между автором и читателем, зависит, будет ли потенциал ИС раскрыт полностью. Такая особенность постмодернизма превращает обычный метод чтения в скрупулезное исследование. Если читатель изначально знает, что он должен видеть интертекстуальные связи, то их количество только увеличивается с каждым новым читателем⁵.

Для переводчика такая особенность литературы постмодернизма создает определенные трудности. Он должен не только обладать высочайшим уровнем компетенции, но и проявлять литературную чуткость и переводческую смелость. В ряде случаев переводчику приходится выступать соавтором произведения на другом языке, чтобы контролировать коннотативный поток, создаваемый интертекстом.

Аллюзивные имена собственные в литературе постмодернизма и проблемы их перевода

Согласно теории А.В. Суперанской, любое ИС в художественной литературе является отсылкой ко внешнему источнику, как-то: культурный и социальный код, исторические сведения, литературное пространство и др.⁶ В литературе постмодернизма эта картина дополняется изначальной цитатностью текста, поэтому ИС можно

называть «именами-аллюзиями», исходя из конструирования их автором как изобразительного средства.

В рамках имен-аллюзий мы выделяем следующие три группы ИС, в зависимости от объекта аллюзии: «говорящие имена» (имена-аллюзии на существующие реалии и реальных лиц, а также имена-характеристики), «литературные имена» (имена-аллюзии на литературные произведения, стили, персонажей) и «имена-символы» (имена-отсылки к значимым персоналиям, литературным героям, выступающим как «символ» некоего культурного явления). Эти группы объединяет то, что ИС в них являются отсылками ко внешним источникам, что согласуется со значением термина «аллюзия».

Разновидностью ИС являются заглавия произведений. Виктор Пелевин часто обращается к аллюзивным заглавиям: «Жизнь насекомых», «Омон Ра», «Откровение Крегера», «Девятый сон Веры Павловны», «Происхождение видов». Например, заглавие романа «Generation “П”» – парафраз романа Д. Коупленда «Generation X». Название произведения В. Пелевина восходит к рекламному ролику о поколении, выбравшем «Пепси». К концу произведения выясняется, что поколение «П» – это и поколение пса с нецензурным именем. Кроме того, «generation» обозначает также «порождение». В произведении В. Пелевина это сотворение поколения «Пепси», производство рекламных слоганов, виртуальных политиков и др. «П» – это и любое понятие с приставкой «пост»: Поколение Постмодернизма, Постструктурализма. Это и поколение Пустоты из романа «Чапаев и Пустота», неслучайно в книге появляется брэнд «No name»⁷.

Заглавие «Священная Книга Оборотня» тоже порождает значительное количество ассоциаций. Во-первых, с сакральными текстами (Библия, Священная книга Тота, Веды, книга Мертвых и др.). В. Пелевин жестко рисует неприглядные картины существования людей в каждой из картин мира, которые религии предлагают верующим. Во-вторых, это аллюзия на труды Ницше («Так говорил Заратустра»), что поддерживается термином «Сверхооборотень» в романе. В-третьих, это аллюзия на названия патриотических изданий («Настольная книга атеиста» и др.). При переводе заглавия на английский язык («The Sacred Book of the Werewolf») сохраняются первые две из этих коннотаций, в силу неизвестности советских изданий за рубежом. Это пример того, как переводчику приходится работать с коннотациями аллюзивных ИС, отсекая те, которые невозможно передать при переводе без комментирования.

«Говорящие имена»

В эту группу мы выделяем имена собственные, которые по своей стилистической функции имеют отсылку к сатирическим произведениям XVIII–XX вв. с их «говорящими» именами героев, сохраняя при этом аллюзивность на реалии современности.

Писатели классицизма (Д.И. Фонвизин, А.С. Грибоедов) награждали своих героев выразительными именами-характеристиками (Скалозуб, Простакова, Стародум)⁸. В реализме (А.П. Чехов) коннотации усложнились⁹ (Тригорин, Гаев, Громов). В советской сатире (М.М. Зощенко) происходит возврат к первоначальному комическому эффекту, усиленному отсылкой к классицистической прозе¹⁰. Постмодернизм актуализирует проблему соотношения имени и вещи, преломляя ее через использование голоса автора, рефлексий героев относительно семантики имен, а также через использование авторских антропонимов¹¹.

Частой ошибкой переводчиков при передаче ИС этой группы на другой язык становится применение транслитерации и транскрипции, что оказывается бесполезным при попытке передачи внутреннего содержания. Иногда, впрочем, переводчики прибегают к комментарному методу (например, так поступает Ю. Мачкасов при переводе романа «Омон Ра»¹²). Такой способ более действенный, но имеет право на использование лишь в случаях, когда количество сносок не затрудняет прочтение.

Сложность выбора подходящего приема передачи говорящих ИС усиливается большим количеством коннотаций, лежащих в разных плоскостях, а также их направленностью. В. Пелевин часто использует ИС как инструмент сатиры, что изрядно затрудняет работу переводчика, которому необходимо не только передать связь с реалиями российского общества, но и обойти «скользкие» места, которые могут вызвать резкую реакцию у зарубежного читателя. Рассмотрим примеры такого употребления ИС в романе «Священная книга оборотня».

ИС в романе «Священная книга оборотня» В. Пелевина ¹³	ИС в английском переводе Э. Бромфильда ¹⁴	ИС в немецком переводе А. Третнера ¹⁵
Тенгиз Кокоев, майор, начальник О/М «Битца-центр»	Tengiz Kokoev, major, head of the «Bitsa Centre» Department of the FSB	Tengis Kokojev, Major, Leiter des Polizeiviers Bitza-Center

Мы видим, что и Э. Бромфильд, и А. Третнер решают прибегнуть к транслитерации. Этот прием не оправдан, так как уничтожает сатирическую окраску ИС. Переводчики потеряли понятный русскому читателю намек на национальную принадлежность майора милиции, так как окончание фамилии «-ov/-ev» для западного читателя обозначает славянина. Имя же «Tengiz» вообще не несет никакой информации для англоязычного читателя (ср. русское имя «Денис»).

Однако понятно и то, что переводчики решили не муссировать данную тематику, так как подобный юмор может показаться непolitкорректным за пределами России. Э. Бромфильд пытается перенести иронию в название должности эпизодического персонажа при помощи генерализации, в то время как немецкий переводчик вообще отказывается от работы с этим ИС, переводя его дословно.

Этот пример обнаруживает сходство с примером перевода другого ИС – «Мыколай Климакович» (имя белорусского художника-постмодерниста), которое также было передано транслитерацией в обоих проанализированных вариантах перевода. Пародийный эффект ИС основывается не только на самоиронии, но достигается и за счет уничижительного отношения к «подражателям-славянам». Западный читатель не знает, что в современном российском обществе украинцы и белорусы часто становятся героями анекдотов и пародий, поэтому не понимает и того, что Пелевин здесь использует обратный прием: устоявшийся «анекдотический» образ белорусов помогает автору в создании пародийного портрета некоего собирательного «постмодерниста».

«Литературные имена»

К этой группе мы относим имена собственные, которые имеют явные или неявные отсылки на другие литературные произведения, стилистически копируя употребленные в них ИС.

Это классический прием, встречающийся в литературе различных направлений. При этом читательское знание национального фольклора и литературы, как правило, ограничено рамками лишь одной культуры, что делает процесс полного декодирования авторского послания весьма затруднительным для широкой читательской аудитории.

В творчестве Виктора Пелевина литературные аллюзии играют ключевую роль. Художественный мир в его произведениях складывается из философских, социальных, религиозных, культурных

и эстетических аспектов современной жизни. Отсылая читателя к другим литературным произведениям, писатель тем самым призывает его задуматься над кризисом человеческого бытия в целом и литературы в частности.

Например, в романе «Жизнь насекомых» метаморфозы червяка-личинки, мечтающего стать цикадой, отсылают читателя к «Превращению» Ф. Кафки и «Носорогам» Э. Ионеско. Фонетическое сходство ИС дополняется сходством судьбы героев. «Маленький человек» Беранже не желает стать частью «оскотинившегося» общества. «Маленький червяк» Сережа роет ход в «другую жизнь», «на поверхность»¹⁶.

Следует отметить, что В. Пелевин редко оставляет «литературные» ИС без вспомогательного контекста. Примером такой стилистической поддержки может служить примечательный отрывок из «Жизни насекомых»: «на Митю задумчиво глянул позеленевший бюст Чехова, возле которого блестели под лунным светом осколки разбитой водочной бутылки». Это сложное аллюзивное наслоение. Сначала читатель обращает внимание на приевшуюся цитату из школьной программы по литературе («Чайка»), которая вызывает ассоциативную цепочку: «Чехов – Бунин – Митя – Митина любовь». В конце книги читатель осознает сходство жизни пелевинского Мити и Мити бунинского в том аспекте, что их душа и ум были подчинены нелепому и унылому существованию. Даже заканчивается их судьба одинаково – самоубийством и облегчением.

Перевод ИС этой группы сопряжен скорее с определением уровня известности произведения или автора, на которого указывает аллюзия. Если более известные имена можно передать транслитерацией, то в случае менее известных ИС придется выбирать между комментарным методом, калькированием или эквивалентом.

ИС в романе «Омон Ра» В. Пелевина	ИС в английском переводе Э. Бромфильда	ИС в английском переводе Ю. Мачкасова
Урчагин и Бурчагин, оба полковники, оба выпускники Высшего военно-политического училища имени Павла Корчагина, очень похожие друг на друга.	<...> were very like each other – Ūrchagin and Burchagin, both colonels.	Urchagin and Burchagin, both alumni of the Korchagin Military-Political Academy, both looking very much like each other.

Англоязычный читатель вряд ли сможет уловить аллюзию на гоголевских персонажей Бобчинского и Добчинского. Примечательно, что в сноске Ю. Мачкасов указывает лишь на созвучие фамилий Урчагин и Корчагин. Э. Бромфильд вообще опускает какие-либо коннотации.

Обращаясь к примерам из классической литературы, мы вспоминаем сцену званого обеда из «Евгения Онегина». В набоковском переводе употребленные ИС переданы при помощи транслитерации (Pustyakov, Skotinins, Petushkov, Buyanov), при этом переводчик дает подробный литературный комментарий, не ограничиваясь отсылками к русской литературе, но и находя соответствия в английских комедиях: «These are comedy names, also found elsewhere, and with obvious counterparts in English literature: Pustyakov (a descendant of Fonvizin's Prostavok, "Mr. Noddy") corresponds to "Mr. Trifle" <...>»¹⁷.

По нашему мнению, такой тип комментария наилучший, так как не только объясняет читателю заимствования из русской литературы, но и, за счет сравнения с произведениями английских авторов, дает возможность перенести имеющийся читательский опыт на незнакомое произведение.

«Имена-символы»

К этой группе мы относим имена собственные, которые отсылают нас к известным лицам, персонажам фильмов и произведений, выступающим в роли «символов» эпохи, какого-то движения, культурного направления или слоя. Функция «символа» бывает слита с другой, ИС может привлекаться автором для шуточного сопоставления, пародии или саркастического высмеивания. Например, отрывок в «Священной книге оборотня», где героиня предлагает услуги «Рабьни, госпожи и Прекрасной Дамы», переведено как “Mistress, Slave Girl and Ray of Light services” (перевод Э. Бромфильда) и “Dominatrix, Slave and Fair Lady services” (наш перевод). Использование известного блоковского образа делает этот отрывок одновременно пародийным и аллюзивным на целую эпоху российской культуры.

«Имена-символы» могут быть поделены на следующие подгруппы:

1. Мифологические ИС (Митра, Аладдин, Фенрир и т. д.)
2. Библейские ИС (Адам, Моисей, Священное писание и т. д.)
3. Исторические ИС:
 - непосредственно исторические ИС (Сталин, Гитлер, Зюганов и т. д.);

- культурологические ИС (Пушкин, Кант, Девид Боуи, Тарантино, Малевич и т. д.);
- советские ИС («Националь», КГБ, ЧК, Журнал «Коммунист» и т. д.).

Имена-символы чаще не вызывают вопросов, но и здесь есть свои «подводные камни» (см. работы Д.И. Ермоловича¹⁸), самыми нестабильными подгруппами являются культурологические и советские ИС.

При переводе литературы постмодернизма следует учитывать тот факт, что ИС может быть использовано для коннотативной связи с другими ИС или с образами произведений за счет устоявшегося звучания или за счет устоявшихся коннотаций (сходная ситуация неоднократно отмечается и в литературе модернизма).

Ниже мы рассматриваем некоторые примеры работы переводчиков с ИС, входящих в группу «имена-символы», а также даем свой перевод для пропущенного отрывка из «Священной книги оборотня».

ИС в романе «Священная книга оборотня» В. Пелевина	ИС в английском переводе Э. Бромфильда
Александр. Можно Саша. Слышали про такого Сашу Белого? Ну а я – Саша Серый. Про Сашу Белого никогда не слышала. А вот Андрея Белого знала. Андрей Белый? – переспросил Александр с некоторым, как мне показалось, недоумением.	Aleksandr. You can call me Sasha. I'm Sasha Sery. That was interesting – «sery» is the Russian word for «grey». перевод отсутствует
Наш перевод на английский. – В. В.	ИС в немецком переводе А. Третнера
– Aleksandr. You can call me Sasha. I'm Sasha Sery. Like Sasha Bely, cool bandit from a russian blockbuster. But I am Sery. That was interesting – «sery» is the Russian word for «grey», and «bely» is for «white», so I was a little bit surprised with this parallel. The only person I had known with such a light surname was Andrey Bely, symbolist, that I immediately said to Aleksandr. – Andrey Bely? – he repeated with a slight bewilderment, as I thought.	Alexander Sery. Sascha, wenn Sie mögen. Sie kennen sicher diesen Sascha Bely aus dem Fernsehen? Dasselbe in Grau, sozusagen. «Sascha Bely? Nie gehört. Andrej Bely, den habe ich gekannt». «Andrej Bely?», fragte Alexander zurück, mit leichtem Befremden, wie mir schien.

Здесь проблемными для переводчиков оказались имена, относящиеся к подгруппе культурологических ИС. В этом эпизоде В. Пелевин не только оригинально и каламбурно сталкивает пласты российской культуры, но и раскрывает характеры персонажей. Саша Белый, герой-бандит, – идеал для Александра Серого, волка-оборотня в погонах (сложнопереводимая развернутая метафора). Безжалостный убийца становится антиподом Андрея Белого, томного интеллигента, близкого образованной и умной героине.

В нашем варианте перевода большую часть диалога мы переводим во внутренний монолог героини, за счет чего впечатления перегруженности текста не появляется. Единственным привнесенным в текст элементом является слово «light» по отношению к фамилии Белый, но такой вариант удобен для передачи коннотаций этого слова в русском языке.

Отметим, что В. Пелевин любит использовать такие имена-символы и для столкновения иностранных культурных пластов с российскими. Например, в «Числах» мы встречаем: «А я – скромный джедай Леонид Лебедкин. Можно просто Леон». В этом абзаце есть очевидный намек на фильм «Леон», рисующий жестокого и безэмоционального киллера. Упоминание фильма не только характеризует Лебедкина, но отсылает нас к «Лолите» Набокова.

Кроме того, слово «джедай» происходит из фильма «Звездные войны», где это звание могли носить только воины закрытого клана. Это явный намек на структуры ФСБ, к которым принадлежит Леонид Лебедкин. Однако джедаи в фильме на стороне Добра и Света, тогда как у Пелевина это превращается в двусмысленную иронию.

В романе «Чапаев и Пустота» один из пациентов психиатрической клиники отождествляет себя с Просто Марией. Употребительное в английском языке ИС «Simply Maria» эквивалентно ИС «Просто Мария», однако не несет в себе столько же коннотаций. Поэтому хотя при передаче ИС транслитерацией англоязычный читатель легко поймет иронические связи с мыльной оперой, коннотации с АО «МММ»¹⁹, например, не будут переданы и поняты.

Разберем еще один пример.

ИС в романе «Омон Ра» В. Пелевина	ИС в английском переводе Э. Бромфильда	ИС в английском переводе Ю. Мачкасова
Омон Кривомазов	Omon Krivomazov	Omon Krivomazov

Имя главного героя тесно связано с заглавием романа и отсылает нас к египетскому богу. В романе этот образ обыгрывается за счет иронического сопоставления корабля Омона Ра с космическими кораблями, а самого божества – с главным героем. Развенчание веры Омона Кривомазова в космонавтику, когда весь его полет оборачивается бессмысленным обманом, напоминает нам о моменте падения веры в древних божеств. История человеческого разочарования в идеалах приобретает глубину и архетипичность.

Этот аспект легко передается при помощи транслитерации, так как египетское божество известно по всему миру. Однако остается непереводаемая коннотация со словом «ОМОН» (подразделение милиции), которую возможно передать только при помощи описательного или комментарного перевода. Более сложной для передачи коннотацией является ироническое указание на советскую традицию давать детям имена-сокращения, производные от имен лидеров СССР, организаций и др. Такой аспект может быть передан только при помощи комментарного перевода, к которому и прибегает Ю. Мачкасов. Э. Бромфильд оставляет имя без комментария.

Помимо функции «имени-символа» это ИС несет в себе и функцию «литературного имени», так как фамилия «Кривомазов» – это пародийная переделка имени «Карамазов», что отсылает нас к Достоевскому.

При переводе следующего отрывка

ИС в романе «Омон Ра» В. Пелевина	ИС в английском переводе Э. Бромфильда	ИС в английском переводе Ю. Мачкасова
Зарайское Краснозна- менное училище им. Маресьева	Maresiev Red Banner Flying School in Zaraisk	Maresyev Red Banner Flight Academy in Zaraisk

Э. Бромфильд, как обычно, предпочел опустить ненужные коннотации. Комментарный подход Ю. Мачкасова в данном случае более оправдан, так как поясняет читателю ход сюжета: иначе не будет ясно, почему курсантам отрезали ноги при поступлении.

В романах могут встречаться и выдуманные советизмы. Так, в романе «Чапаев и Пустота» для создания ИС «Барон Юнгерн» В. Пелевин использует фамилию Унгерна фон Штернберга. Ю и У – категории китайской философии, образующие категорию «бытие – небытие». Кроме того, писатель явно отсылает нас к ос-

нователю аналитической психологии К. Юнгу и философу Эрнсту Юнгеру, который утверждал индивидуальную свободу личности²⁰.

Мы видим, что в романах В. Пелевина аллюзивные имена собственные играют значительную роль, поэтому вопрос их передачи на другой язык остро стоит в современной переводческой науке. Кроме того, литература постмодернизма продолжает переводиться в настоящее время, поэтому подобные исследования актуальны и представляют практическую ценность.

Примечания

- ¹ Существуют различные классификации функций ИС, в т. ч. классификация Д. Лампинга (по книге: *Васильева Н.В.* Собственное имя в мире текста. М.: Акад. гуманитар. исслед., 2005. С. 131).
- ² *Банникова И.А.* Имя собственное как фактор организации художественного текста // Текстобразующие потенции языковых единиц и категорий: Межвуз. сб. науч. тр. / Барнаул, гос. пед. ин-т. Барнаул, 1990. С. 19–26; *Колоколова Л.И.* Ономастика в художественной речи А.П. Чехова // Филология Киева. 1970. № 3; *Кошляк А.Б.* Категории художественного текста // Стилистика текста. Языковые средства экспрессивности текста. Уфа: Изд-во Башкир. гос. ун-та, 1989. С. 47–54; *Фонякова О.И.* Имена собственные в художественном тексте. Л., 1990. С. 97–99.
- ³ *Влахов С.И., Флорин С.П.* Непереводимое в переводе. Изд. 5-е. М.: Р. Валент, 2012. С. 235–263.
- ⁴ *Телия В.Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М.: Наука, 1986. С. 135.
- ⁵ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 130–170.
- ⁶ *Суперавская А.В.* Общая теория имени собственного / Отв. ред. А.А. Реформатский. Изд. 4-е. М.: Либроком, 2009. 368 с.
- ⁷ *Алтухова О.Н.* Онимы в структуре постмодернистского текста (на материале романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота») // Актуальные вопросы теории и практики русского языка: Межвуз. сб. ст. Вып. 3. Армавир: Редакц.-изд. центр АГПИ, 2003. С. 136.
- ⁸ *Бархударов Л.С.* Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. М., 2008. С. 41.
- ⁹ *Вайль П., Генис. А.* Все – в саду. Чехов // Вайль П., Генис. А. Родная речь: Уроки изящной словесности. М.: Независимая газета, 1991. С. 65.
- ¹⁰ *Ботвина Н.В.* Стилистические функции антропонимов в русской советской сатире: На материале фамилий // Исследования по лексикологии. Киев, 1980. С. 21–26.

- ¹¹ Белоконова А.О. Антропонимы в постмодернистском тексте: структурные и функциональные типы (на материале произведений В.О. Пелевина) // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 360. С. 7–10.
- ¹² Pelevin V. Omon Ra / Transl. by Yuri Machkasov. Moscow: Tekst Publishing House, 1992; *Idem.* Omon Ra / Transl. by Andrew Bromfield. L.: Faber and Faber, 1996; Пелевин В.О. Желтая стрела: повесть; Омон Ра: роман. М.: Вагриус, 2003.
- ¹³ Пелевин В.О. Священная книга оборотня: Роман. М.: Эксмо, 2008.
- ¹⁴ Pelevin V. The sacred book of the werewolf / Transl. by Andrew Bromfield. N. Y.: Penguin Group, 2008.
- ¹⁵ Pelewin V. Das heilige Buch der Werwölfe. München: Luchterhand Literaturverlag, 2006.
- ¹⁶ Алтухова О.Н. Ономастический контекст в постмодернистской литературе (На материале произведений В. Пелевина): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004. С. 17.
- ¹⁷ Pushkin A. Eugene Onegin / Transl. by Vladimir Nabokov. N. Y.: Bollingen Foundation (Pantheon Books), 1964. С. 492.
- ¹⁸ Ермолович Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур. М.: Р. Валент, 2001. 199 с.
- ¹⁹ История российской рекламы: от «МММ» до чикен-шейка // Афиша 2012. № 23. С. 3.
- ²⁰ Алтухова О.Н. Онимы в структуре постмодернистского текста... С. 136.

ЛЕКСИКА ФИЗИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ В МИФОЛОГИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

В статье описывается система номинаций процесса физического восприятия (визуального и акустического) в устных мифологических нарративах в ее связях и отношениях с единицами других семантических полей, выявляется система смысловых характеристик, выражаемых перцептивной лексикой, а также устанавливаются корреляции с семиотикой и прагматикой жанра. В результате анализа установлено, что особенности употребления данной лексики обуславливаются содержательной основой текста (прежде всего – типом воспринимающего субъекта).

Ключевые слова: мифологический текст, нарратив, система лексики, восприятие визуальное/акустическое.

Особенности мифологических текстов – их слабая, нечеткая выделенность из устноречевого потока и в то же время повышенная семиотичность – заставляют исследователя обратить особое внимание на формальную сторону текста и прежде всего на языковую форму выражения культурных смыслов, воплощенных в нем. Анализ языковой стороны мифологических текстов может быть полезен для решения многих фундаментальных научных проблем, одной из которых является поиск механизмов репрезентации сверхъестественного – важнейшего мировоззренческого стереотипа народной традиционной культуры.

Проблема моделирования сверхъестественного в фольклоре, в том числе в мифологической прозе, давно и широко обсуждается в науке, при этом без данных лексико-семантического анализа не обходятся как структурно-семиотические исследования (С.Ю. Неклюдов¹), так и этнолингвистические изыскания (Н.И. Толстой, С.М. Толстая, Е.Е. Левкиевская, Л.Н. Виноградова

и др.²). Предлагаемая нами исследовательская стратегия состоит в описании семантики тематических групп лексики мифологических текстов и далее, на основе контент-анализа лексического материала в сочетании с компонентным анализом, определении семантических констант мифологического текста и построении системы смысловых характеристик, реализованных в текстах.

Для анализа тенденций моделирования сферы сверхъестественного в сознании носителей фольклора наиболее актуально наблюдение над перцептивной лексикой, описывающей и соответственно моделирующей процесс восприятия в мифологическом тексте, так как очевидно, что в текстах, содержание которых составляет повествование о визионерском опыте или другом контакте с мифологическим персонажем (далее – МП), лексика с семантикой физического восприятия несет значительную смысловую нагрузку.

Предмет наших наблюдений – вербальные единицы (чаще всего это глаголы) с семантикой физического восприятия (более 300 контекстов их употребления). В качестве материала исследования были избраны мифологические тексты одной тематической группы – о ходячих покойниках³, отвечающие следующим требованиям:

– в структурном отношении – это нарративы (были исключены поверья, экспликации обычаев, инструкции и др. виды мифологических текстов);

– в содержательном плане – это тексты, описывающие контакт человека с МП (из корпуса были исключены тексты сходной тематики, но без указанного признака, например тексты о предсказаниях смерти, о визите домового накануне смерти родственника и т. п.).

Лексика физического восприятия занимает особое место в системе языка; ее организация напрямую связана с особенностями перцептивной системы человека: она членится на ряд подсистем (зрение, слух, обоняние, осязание, вкус), которые образуют иерархию в зависимости от объема информации, поступающей через них в сознание человека. С этой точки зрения главной подсистемой все исследователи считают зрение. За ней следует слух, а затем обоняние, вкус и осязание, хотя относительный порядок трех последних подсистем не столь очевиден и может быть оспорен.

Место той или иной подсистемы в иерархии, как указывает Ю.Д. Апресян⁴, напрямую связано с количеством обслуживающих ее лексем. В русском языке наиболее разнообразна и богата лексика, обслуживающая зрительное восприятие, за ней, значительно уступая ей в объеме, следует лексика акустическая. Группы слов, обслуживающие системы обоняния, вкуса и осязания, примерно

равны в количественном отношении и еще менее многочисленны. Указанная особенность объясняется большей коммуникативной востребованностью словаря зрительной и слуховой систем, обслуживанием им наибольшего числа коммуникативных ситуаций⁵.

В материале устных мифологических рассказов эта общеязыковая тенденция прослеживается со всей очевидностью: в нашем корпусе первое место по числу единиц и общему количеству словоупотреблений занимает лексика визуального восприятия, далее следует лексика слуха (в четыре раза меньше примеров), имеются единичные примеры вербализации тактильного восприятия, примеры вербальной экспликации процессов обоняния и вкусового восприятия в анализируемом корпусе отсутствуют.

Таким образом, для МП-покойников характерно обнаружение себя по визуальному и акустическому каналу коммуникации, причем приоритетным способом перцепции данного типа МП является визуальный – это очевидно и по разнообразию лексики, и по частоте словоупотреблений, и по количеству смыслов, выражаемых визуальными характеристиками, и по структурной сложности данной лексической системы.

Зрительное восприятие

Зрение – наиболее универсальный модус восприятия: «зрительная система всегда работает как интегратор и преобразователь сигналов всех модальностей»⁶. По данным Русского семантического словаря⁷, словарей синонимов⁸, специальных работ по семантике русского глагола⁹, в русском языке семантическое поле зрительного восприятия имеет развернутую вербализацию.

В корпусе мифологических текстов лексический ряд с соответствующей семантикой оказался невелик (*видеть, увидеть, видеться, привидеться, видать, видно, заметить, замечать, смотреть, посмотреть, глядеть, поглядеть, взглянуть, заглядывать, оглянуться, уставиться, казаться, показаться, оказаться, чудиться, причудиться, мерещиться, примерещиться, сниться, открыть глаза, поднять глаза/взгляд, наблюдать, являться, появляться, заявляться, пропасть, исчезнуть, (как) растаять, раствориться (в воздухе), удаляться*).

Смыслы, выражаемые компонентами этого ряда, можно структурировать вслед за Ю.Д. Апресяном¹⁰ как тернарную оппозицию: ‘воспринимать’ (‘видеть’) – ‘восприниматься’ (‘быть видимым’) – ‘использовать способность восприятия’ (‘смотреть’). С добавле-

нием параметра 'результативность/нерезультативность' система предстает как три взаимосвязанные оппозиции: 'видеть'/ 'не видеть'; 'смотреть'/ 'не смотреть'; 'быть видимым'/ 'быть невидимым'.

Анализ контекста употребления лексики показал, что для описания процесса зрительного восприятия в мифологических текстах релевантны следующие параметры: субъект действия, субъект зрительного восприятия, объект зрительного восприятия, оценка результатов зрительного восприятия как достоверных/недостоверных.

Субъект действия – тот, кто выполняет действие, названное глаголом, т. е. тот, кто *смотрит, видит, замечает, показывается, чудится, снится* и т. д.:

– реципиент (*Иду я часов десять домой, а у нас большой тополь растет, гляжу, а она на том тополе, как была одета, когда хоронили, волосы распущены, руки расставлены, и летела (Чер., № 13)*);

– родственники реципиента или люди из ближайшего социального окружения (*А она <мама> уже замечала за мной (Зин., № 384)*);

– МП (*Задремал я или нет, не знаю, но в окно заглядывает моя жена-покойница (Пух., № 594)*);

– нулевой субъект – в безличных конструкциях, когда визуализация персонажа или процесс его зрительного восприятия описываются как происходящие сами по себе (*Я легла поперек кровати, уснула. Мне и привиделось (Чер., № 14)*).

Субъект зрительного восприятия – тот, кто использует способность зрительного восприятия в ситуации, описанной с использованием данного глагола. Он может совпадать с субъектом действия (ср.: *залез на колокольню, гляжу: моя Маруся там сидит! (Зин., № 412)*), а может и не совпадать (*Смотрю, лежит человек, Ильюха привиделся (Чер., № 18)*; *Умер у меня отец, а через месяц явился его дух и сказал, что ждет меня что-то недоброе (Пух., № 578)*), и в таком случае субъект действия – МП, а субъектом зрительного восприятия выступает человек.

Объект зрительного восприятия – то, что воспринимается зрительно в ситуации, описанной с использованием данного глагола. Чаще всего это МП (*Похоронила жена мужа. А он ей снится ночью да снится (Пух. № 547)*; *И всем там чудилась девушка, дочь попа (Зин., № 405)*) или ситуация, интерпретируемая как сверхъестественная, каузированная действиями покойника (ср.: *Ванина матка заметку сделала, когда умерла. <...> У меня мелка подушка посреди кровати поставлена, покрывалом покрыта. Смотрю, а она у самой кромки лежит, и покрывало сверху. Ежели бы свалилась, то*

покрывало б под ней лежало. Я и говорю: «Ваня, гляди, опять заметка» (Чер., № 15)).

Оценка результатов зрительного восприятия как достоверных/недостоверных. Различия в оценке результатов зрительного восприятия по параметру 'достоверность/недостоверность' зависят от тематической отнесенности глаголов, обозначающих этот процесс, – собственно глаголы визуального восприятия (*видеть, смотреть, глядеть, замечать* и др.) или ментальные глаголы в роли глаголов зрительного восприятия (*казаться, мерещиться, чудиться, сниться, видеть (во сне)* и др.). То, что описывается с помощью ментальных глаголов, воспринимается как менее достоверное¹¹.

В изображении процесса зрительного восприятия в мифологических текстах наблюдается функциональная специализация смысловых характеристик: за определенными типами персонажей (субъектами действия) закреплены определенные лексемы. Действия МП состоят в обнаружении себя для человека (*быть видным, показаться, привидеться, явиться, исчезнуть* и др.):

Потом один **явился** прямо перед ей. Сели за стол, как всегда. А стал вставать, глядит, а у его хвост **видать** (Чер., № 24).

Умер у меня отец, а через месяц **явился** его дух и сказал, что ждет меня что-то недоброе (Пух., № 578).

И вдруг он **исчезает, растворяется в воздухе** (Пух., № 572).

Способность видеть и само это действие (*видеть, замечать, смотреть, глядеть*) присущи прежде всего человеку, а не МП:

И вот она однажды, вся бледная, **прибегает ко мне и говорит, что сегодня во сне видела Серёжу** (так звали ее покойного сына) (Пух., № 553);

А молодуха уронила ножик, специально. Стала подымать и **видит** ноги мохнатые (Чер., № 23).

Смотрю, лежит человек, Ильюха привиделся (Чер., № 18).

Смотрит – никого не видно (Зин., № 391).

Глагол *замечать* относится только к родственникам реципиента и употребляется в ситуации, когда обнаруживается вредоносное воздействие МП на человека:

А напротив сын ее с семьей жил. Они и **заметили**, что она все время с кем-то разговаривает (Чер., № 22).

Потом **заметили**, что пойдет в лес с веревкой (Чер., № 20).

Примечательно, что глагол *заметить* обладает наибольшим потенциалом достоверности из всех глаголов зрительного восприятия: «...то, что **замечено**, реально существует с гораздо большей вероятностью, чем то, что **увидено**. <...> **Замечать** в контексте со-

ответствующего имени создает гораздо более сильную пресуппозицию его реального существования, чем *видеть*»¹².

Позиции субъекта и объекта зрительного восприятия в мифологических текстах имеют постоянное замещение. Наиболее типичные ситуации для быличек:

1) субъект – человек-реципиент, объект – мифологический персонаж или вся ситуация явления покойника в целом (описываемая как реальная или происходящая во сне);

2) субъект – родственники/люди из близкого социального окружения реципиента, объект – человек, контактирующий с МП.

Значительно реже в роли воспринимающего субъекта выступает МП, который приходит посмотреть на своего ребенка (вариант – внука), единичными примерами представлено описание взаимного зрительного контакта МП и человека.

Примеров употребления глаголов визуального восприятия в других ситуациях, не имеющих отношения к основной коллизии текста, не обнаружено. Этот факт представляется значимым, поскольку в русском языке для глаголов визуального восприятия характерна чрезвычайно широкая сочетаемость¹³. Очевидно, эта особенность связана с тематикой текста и, видимо, свидетельствует об ориентации лексики былички на выполнение основного семантического задания текста, а также о доминирующей роли функционального параметра в смысловой и языковой организации мифологического нарратива.

Акустическое восприятие

Лексические средства обозначения процесса слухового восприятия представлены в корпусе мифологических текстов в гораздо меньшем объеме (в 4 раза), чем лексика визуальная.

Прежде всего, причины тому следует искать в самом языке: как указывалось выше, лексика слуха в русском языке значительно уступает по объему лексике зрительного восприятия. Кроме того, есть еще причины, как кажется, обусловленные спецификой мифологического текста.

Так, система смыслов, выражаемых лексикой слуха, организована как тернарная оппозиция:

‘воспринимать’ (‘слышать’) – *слышать, услышать, подслушать, чувствовать*;

‘восприниматься’ (‘быть слышным’) – *слышно, слышать, слышаться, послышаться, чудиться, мерещиться*;

‘использовать способность восприятия’ (‘слушать’) – *послушать, прислушаться*;

т. е. аналогично системе, наблюдаемой в организации визуальной лексики. Но структура этого поля другая – отсутствует полюс отрицательных значений: если в случае описания визуального образа фиксируются как его появление, так и исчезновение (или же его отсутствие), то при изображении акустических сигналов в тексте нерелевантно отмечать прекращение звучания.

Субъект действия в процессе слухового восприятия всегда человек (реципиент, его родственники):

Слышу, будто кто-то ходит по избе (Чер., № 15).

Слышу: колокольчики тук-тук-тук – едут (Зин., № 385).

Вдруг часа в два ночи слышим: кто-то в сени шибко-шибко стучится (Зин., № 387).

Я прислушался: «Че тако?..» Ишо поближе, ишо! Шурудит (Зин., № 411).

Свёкор подслушал: «Ты с кем разговариваешь?» – «То Федор пришел» (Чер., № 9).

Субъект действия может отсутствовать в том случае, когда лексема сочетается с неодушевленными существительными, обозначающими акустические сигналы (*шаги, звуки – слышатся*):

Шаги слышно – дело было зимой – и ажно снег хрустит (Зин., № 387).

Еще по ночам ей слышался голос, зовущий ее по имени, звуки шагов (Пух., № 590).

Субъект акустического восприятия также всегда человек (чаще всего сам реципиент, иногда его родственник), может быть и обобщенный субъект (люди вообще) в случае употребления безличного глагола слухового восприятия («слышаться»):

В доме происходили странные вещи. Пропадали вещи, ночью ходили по дому какие-то люди, слышались на чердаке шаги. Говорили, что души детей поселились в доме и пугают хозяев (Пух., № 564).

Одна знакомая рассказывала мне, что когда умерла ее некрещеная дочь, то в доме стали слышаться разные стуки, шорохи, прыжки (Пух., № 587).

Весьма значимо, что МП никогда не изображается ни как субъект действия, ни как субъект восприятия, в отличие от ситуации зрительного восприятия. В тексте никогда не говорится, что покойник что-то слышит, что-то услышал, однако при этом из контекста ясно, что способностью слухового восприятия он обладает. Так, этот персонаж реагирует на акустические сигналы:

Вот приехал он в эту деревню, а в доме, где ночевал, давно уж он не был. Постучал. Женщина открыла, постелила постель. <...> Утром проснулись, дед и старуха спрашивают: «Кто тебе открыл дверь?» – «Сноха». – «Она умерла!» – отвечают (Чер., № 6).

У одной женщины умер муж. Он к ней ходил. <...> ...Молодуха уронила ножик, специально. Стала подымать и видит ноги мохнатые. Она говорит: «Господи, помилуй!» Он и исчез (Чер., № 23).

Однажды поехали мужчины, один отстал. Потом догнал нас без памяти. Там, говорит, сидят двое у огня. Я крикнул, они пропали (Чер., № 36).

Для быличек о покойниках вообще типичен мотив исчезновения МП как реакции на звуковой сигнал повышенной семиотичности, например пение петуха, матерную брань, молитву. Кроме того, довольно часто в быличке МП-покойник вступает в беседу с реципиентом, говорит сам и отвечает на вопросы. Из всего сказанного явствует, что слух у данного персонажа имеется, более того, со слухом у него все в порядке. Отмеченная особенность состоит в другом – глаголы слухового восприятия в мифологическом тексте не сочетаются с номинациями МП, они относятся только к человеку.

Полное отсутствие относящейся к МП слуховой лексики (при наличии, хотя и небольшого, количества слов, описывающих процесс зрительного восприятия, субъект которого – покойник) связано, видимо, с тем, что слуховое восприятие по сравнению со зрительным имеет более рефлексивный, осмысленный характер: этот процесс происходит в сознании, его протекание не выражается внешне. Текст былички, с его установкой на достоверность, представляет точку зрения рассказчика и не допускает возможности изображения «внутреннего мира» демона¹⁴.

Далее, обратим внимание на **объект восприятия** – что слышат в мифологическом тексте, вернее, номинации каких объектов появляются в сочетании с глаголами слухового восприятия.

Примеров, когда отмечается, что слышна речь (голос, шепот), крайне мало. В основном все случаи употребления глаголов слухового восприятия связаны с невербальными акустическими сигналами: «стучит», «стучится», «шаги», «хруст снега», «будто кто-то ходит», «шорохи», «прыжки», «скрип двери», «загрело-зашумело», «шоборчит», «шурудит», «колокольчики тук-тук-тук», «музjik хратит», «играют на инструментах», «петухи поют», «слышу, в сенях как обдирают лыко» и т. п. По сути, глаголы слухового восприятия в мифологическом тексте выступают как маркеры неречевых сигналов.

При описании же вербальных сигналов они просто не используются. При этом нельзя сказать, что в предложениях с наличием пря-

мой речи и отсутствием специального глагола слухового восприятия наблюдается структурная неполнота из-за пропуска глагола. Данный смысл просто выражается иначе – глаголами речи (активная сторона говорит – ясно, что другой участник коммуникации его слышит). Ср.:

*Одна старушка зашла на кладбище и села на чужую могилку. К ней подошел молодой человек и **говорит**: «Пересядь» (Чер., № 2).*

*Сплю я, железо под столом. Луна в окне. Заходит (сын, который не так давно умер), во всем военном. **Говорит**: «Здравствуй, мама». А подойти не может (Чер., № 7).*

*Еще было. Она плакала по ем. Он встретился ей, **говорит**: «Вот я тут. Я к тебе придю», – говорит (Чер., № 20).*

Процесс зрительного восприятия также часто оказывается невербализованным, когда описание ситуации предполагает, что объект воспринимается зрительно, но в этих примерах со всей очевидностью наблюдается разговорно-речевой эллипсис – глагол легко восстанавливается из контекста:

...открыли гроб-то, а она и правда, лежит, а на платье три пятна, трехдневной давности (Чер., № 48). (Ср.: «...открыли гроб-то (и видят), а она и правда, лежит...»)

Говорит, вышла я к сараю, и стоит мой муж покойный (Пух., № 572). (Ср.: «...вышла я к сараю, и (вижу) стоит мой муж покойный».)

Из тропки выхожу, дядька идет в шинели. У нас такого нет (Чер., № 36). (Ср.: «...выхожу (и вижу), дядька идет...»)

Таким образом, глаголы слухового восприятия в семиотическом плане более нагружены, чем визуальная лексика: они не востребованы в ситуации речевого общения, а выступают в сочетании с особыми акустическими сигналами появления МП – как знак аномалии или, по крайней мере, необычной ситуации.

Говоря же в целом о системе лексики физического восприятия в мифологическом тексте, отметим, что своеобразие ее организации обуславливается как действием языковых закономерностей, так и влиянием семиотической системы текста.

Примечания

¹ Неклюдов С.Ю. Духи и нелюди в недружелюбном мире (о некоторых стратегиях конструирования мифологического образа) // *Forma formans. Studi in onore di Boris Uspenskij*. A cura di Sergio Bertolissi e Roberta Salvatore. Napoli: M. D'auria editore, 2010. Vol. 2. P. 101–120; *Он же*. Какого роста демоны? // *In Umbra: Демонология как семиотическая система*. Вып. 1. М.: РГГУ, 2012. С. 85–122; *Он же*. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной

- словесности // Восточная демонология. От народных верований к литературе. М.: Наследие, 1998. С. 6–43.
- ² *Славянские древности*. Этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н.И. Толстого. М., 1995. Т. 1; 1999. Т. 2; 2004. Т. 3; 2009. Т. 4; 2012. Т. 5.
- ³ Материалом анализа послужили тексты быличек из сборников: Былички и бывальщины Воронежского края: сб. текстов / Сост. Т.Ф. Пухова. Воронеж: Научная книга, 2009. 386 с. (Пух.); Мифологические рассказы и легенды Русского Севера / Сост. и авт. комментариев О.А. Черепанова. СПб.: СПбГУ, 1996. 212 с. (Чер.); Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В.П. Зиновьев. Новосибирск: Наука, 1987. 400 с. (Зин.) Примеры приводятся по указанным изданиям.
- ⁴ *Апресян Ю.Д.* Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 359–364.
- ⁵ Там же; см. также: *Резин И.Г.* Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопросы языкознания. 1994. № 6. С. 79–100.
- ⁶ *Ананьев Б.Г.* Сенсорно-перцептивная организация человека // Познавательные процессы: ощущения, восприятие. М.: Педагогика, 1982. С. 16.
- ⁷ Русский семантический словарь. Т. 4: Глагол. Глаголы с ослабленной знаменательностью: глаголы-связки и полужнаменательные глаголы, глаголы фазовые, глаголы модальные, глаголы связей, отношений и именования. Дейктические глаголы. Бытийные глаголы. Глаголы со значением собственно активного действия, деятельности, деятельностного состояния. М.: ИРЯ РАН, 2007. 952 с.
- ⁸ *Абрамов Н.* Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. 7-е изд., стереотип. М.: Русские словари, 1999. URL: <http://www.gramota.ru/slovari/info/abr/> (дата обращения: 05.02.2014); *Александрова З.Е.* Словарь синонимов русского языка: Около 11 000 синонимических рядов. 11-е изд., перераб. и доп. М.: Рус. яз., 2001. 567 с.; Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / (Авт. ст.: В.Ю. Апресян (и др.)); под общ. рук. Ю.Д. Апресяна. М.: Языки славянской культуры, 2003. 1488 с.; Словарь синонимов русского языка / ИЛИ РАН; под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Астрель; АСТ, 2004. 648 с.
- ⁹ *Васильев Л.М.* Семантика русского глагола. М.: Высшая школа, 1981. 184 с.
- ¹⁰ *Апресян Ю.Д.* Указ соч. С. 357.
- ¹¹ Добавим высказанное во время обсуждения проблемы замечание С.Ю. Неклюдова об одной особенности реализации параметра «достоверность» применительно к описанию процесса зрительного восприятия: важно, что ментальные глаголы в этих контекстах относятся к МП, а не человеку, т. е. *кажется, мерещится, чудится* демон, а *видит, смотрит, замечает* человек.
- ¹² Новый объяснительный словарь синонимов русского языка... С. 93.
- ¹³ Там же. С. 92–96.
- ¹⁴ Последующее изучение лексики мифологического текста показало, что ментальная лексика, очень широко представленная в отношении человеческих персонажей, абсолютно нерелевантна для персонажей мифологических.

Рецензии

М.С. Рыбина

КОД САТИРИКА

(Рецензия на книгу: *Довгий О.*

«Развернуть старика...»: Сатиры Кантемира как код русской поэзии: Опыт микрофилологического анализа. М.: Изд-во Кулагиной, 2012. 436 с.)

Тем, кто не связан по роду своих профессиональных занятий с русской литературой XVIII в., Антиох Дмитриевич Кантемир если и знаком, то скорее по имени, чем своими произведениями. Он остается фигурой малоисследованной, почти маргинальной. Уже этот факт заставляет отнестись с интересом и вниманием к монографии О.Л. Довгий, которая предлагает увидеть в сатирах Кантемира не «лавку древностей», а своего рода «геном» последующей русской поэзии от Пушкина до Высоцкого.

Однако книга любопытна не только стремлением по-новому взглянуть на ландшафт отечественной словесности и наметить на ее воображаемой карте неучтенные утесы и водопады. Не меньшее значение имеет, на наш взгляд, сама методика анализа, направленная, с одной стороны, на выделение и классификацию базовых элементов (мотивов, устойчивых словесных формул, атрибутов), а с другой – на определение закономерностей их сочетания. Основные векторы в ней – лингвистика и риторика с прицелом на язык эпохи (эмблемы, репертуар персонажей, отчасти историко-культурный комментарий). Итак, автора занимает, главным образом, проблема соотношения тематического репертуара и его словесного воплощения/выражения.

Но здесь и возникает интрига: «словесные формулы» (согласно терминологии О. Довгий, модальность на уровне «КАК», С. 45)

имеют собственную «память», ассоциативный шлейф и вариативность, не теряя при этом способности оставаться узнаваемыми в текстах, удаленных друг от друга в пространственном и временном отношении. Получив свободу от внутритекстовых связей и авторской воли, элементы разных уровней начинают автономное движение по извилистым траекториям соответствий. Иными словами, описание текста на уровне «КАК» чревато разного рода ответвлениями с последующим возвращением на исходные позиции. Эти вихревые движения заставляют вновь задуматься о принципах отбора и систематизации обнаруженных «частиц», будь то деталь, рифма, шифтер или что-то еще.

Если судить по композиции монографии, то обилие разделов, параграфов, подпунктов, развертывающихся в ряде случаев в более или менее пространственные словарные статьи, оставляет впечатление некоторой аморфности, словно бы и сама книга превращается в кладовую, путешествие по которой чем-то напоминает поиски Св. Грааля («пойди туда – не знаю куда»). Так, например, не совсем понятно, почему часть персонажей образует самостоятельный раздел «Мифология» (С. 361–363), а не входит в соответствующую главу «Персонажи» (С. 257–336); «искус» (С. 173–176) представлен как отдельная категория, сопоставимая с «природой», «пространством», «временем», и на этом же уровне структуры располагаются эмблематика, фонетические жесты и отдельные поэтологические топосы (в частности, «поэт и поэзия». С. 336–356) или на равных сосуществуют «фигуры» и «риторика», хотя логично было бы предположить первое разделом второго. К сожалению, многие «почему» и «зачем» так и остаются риторическими вопросами.

И все же эти частные сомнения в точности рубрикации не отменяют главного, а именно идеи составления «путеводителя» по корпусу сатир Кантемира. Подход, избранный автором (или подсказанный материалом?), извилист и прихотлив, но движение по нему, безусловно, обогатит «путешественника» не только новыми знаниями (по самым разнообразным вопросам от политики и морского дела до кулинаруии), но и приблизит к пониманию нескольких операций, лежащих в основе многочисленных сочетаний предметов-слов: «Схематически все многообразие жизни, описанной в сатирах, можно свести к четырем основным комбинаторным операциям, являющимся стержнем миропорядка (прибавление, убавление, замена, перестановка)» (С. 12).

Эта риторическая стратегия представляется совершенно естественной, настолько привычно она сочетается в нашем сознании с поэзией XVIII в. Но сразу уточним, что автор не ограничивается

общими декларациями о «риторической эпохе» с демонстрацией отдельных «понравившихся» приемов и фигур, а решается на обзор всей риторической системы от инвенции (упоминавшиеся уже топосы) до элокуции, включая в нее «фонетические жесты» (С. 386) и «зеркало рифмы» (С. 57, 388–407).

О. Довгий называет свои наблюдения «филологическими безделками», увлекая читателя в лабиринт находок, калейдоскоп возможных сочетаний и проекций (например, «зеркало рифмы» и/или «кулинарная метафора» (С. 367): «сердцем/перцем» у Кантемира и Шершеневича, «кушать/слушать» Кантемир, Сумароков, Пушкин. С. 394; или метафора веревки/канатоходца у Кантемира и Высоцкого. С. 45). Игра идет по определенным правилам, иначе какая же это игра, но может быть прервана в любой момент, как, впрочем, и продолжена с любого места. В легкости и подвижности, возможно, состоит обаяние этой не вполне традиционной книги, предлагающей читателю возможность и самому немного побыть творцом.

Abstracts

A. Bassel

POETIC TEXT AS A SYMPHONY OF CINEMATOGRAPHIC DEVICES (AN EXPERIMENTAL ANALYSIS OF O. MANDELSTAM'S POEM "TO THE GERMAN TONGUE")

The article deals with the range of poetic devices used by O. Mandelstam, which, as the analysis of his poem "To the German Tongue" shows, bear a striking resemblance to film editing techniques of the 1920s. It looks closely at the episodes of the poet's life when he came into contact with the art of filmmaking, and then proceeds to the examination of similarities between the buildup of a film and the inner structure of Mandelstam's poem. Special attention is given to the techniques resembling those of film splicing, as well as to the perception of the poem by the reader, which is similar to the perception of a film by the viewer. The research has shown that parallels can be drawn between the poetic devices used in the poem and the inner structure of early 20th century films.

Key words: Mandelstam, cinematography, Eisenstein, poetics of cinema, "intellectual edit".

V. Chervaneva

LEXICON OF PHYSICAL PERCEPTION IN MYTHOLOGICAL TEXT

The paper describes the system of nomination of the process of physical perception (visual and acoustic) as reflected in oral mythological narratives and as connected to and bearing certain relation to items of different semantic fields. Also it reveals the system of semantic

characteristics expressed by perceptual words and its correlations with the semiotics and pragmatics of the genre. The analysis proved that the use of this lexical system is determined by the content of the text (and first of all by the type of percipient).

Key words: mythological text, narrative, lexical system, visual perception / acoustic.

Yu. Danilkova

THE POETICS OF INTERTEXTUALITY IN BÜCHNER'S DRAMA "DANTONS TOD"

The article is a study in the role of allusions, reminiscences and quotations, which go back to the ancient culture and the Gospel and are connected to themes of sacrifice, suicide. All these themes are considered in the context of heroes' attitude to the ancient culture. As it is shown in the article thanks to the "stranger word" (allusions and quotations) the system of motifs appears in the text. These motifs may have different interpretation – both parodical and tragic.

Key words: allusion, reminiscence, quotation, ancient culture, the Gospel, alienation.

L. Gulba

THE POETICS OF THE TITLES IN THE WORKS OF V. BRIUSOV AND A. BLOK

The article presents a comparative analysis of the titles of poetry books, series and poems by V. Brusov and A. Blok; it also educes their linguistic belonging and expression, cultural background, a way to reflect the contents of a lyrical collection, series or a poem; through the difference in approaches to entitling their works the difference between the two poetic systems ("senior" and "junior" symbolism) is analysed.

Key words: title, lyrical collection, lyrical series, V. Briusov, A. Blok, symbolism.

A. Kolpakov

REEMERGENCY AND SELF-IDENTITY.
ON TWO VARIATIONS OF THE SALVATION
FOR INTELLIGENTSIA IN RUSSIAN LITERATURE

This paper deals with the strategies of overcoming the ruin in the intelligentsia discourse of the Russian literature. Two conflicting ways of saving the intelligentsia – reemergence and self-identity (resistance to circumstances) – are analysed using the example of penal servitude experience and its textual transformation by Dostoyevsky. Both ways had fundamental differences and coexisted in the state of permanent conflict. The ideas of reemergence and self-identity (resistance to circumstances) became the integral part of the intelligentsia discourse of the Russian writers in the XIX and XX centuries. Two ways of overcoming own death defined not only the views of writers on the intelligentsia, but the intelligentsia-related plots in the literature.

Key words: intelligentsia, Russian literature, Dostoyevsky, intelligentsia and literature.

A. Kravtsov

DISTINCTION BETWEEN FICTION AND NONFICTION
IN THE AUTOBIOGRAPHICAL ESSAY BY M. BOBROV
“PO DOLINAM I PO VZGOR’YAM”
 (“OVER VALLEYS AND HILLS”)

The present article is a literary analysis of autobiographical essay by M. Bobrov (Solovyov). The peculiarity of his nonfiction and especially its artistic side has so far not been the subject of a separate study. It considers an outline of principal issues of the interaction of art and text in the genres of biography and autobiography, most vividly represented in this work. The author comes to a convincing conclusion that space and time in prose by M. Bobrov “are destined to” soften transitions between fiction and documentary narrative spheres.

Key words: autobiography, biography, documentary narrative, author’s image.

O. Popova

THE MOTIF OF CHILDREN TURNED INTO SWANS
AND ITS TRANSFORMATION IN THE “PLOT
OF THE SWAN KNIGHT’S BIRTH”

The present article concentrates on a part of the plot about the Swan-Knight dedicated to his birth. An epic plot is based on a lost folk tale, in which we could have found a motive about children turning into swans. We conclude that in a fairy tale this transformation resulted in a mother-in-law’s curse. Whereas in a literature example the transformation was caused by chains taken away from the children. This kind of the plot reveals the existence of a motive about wonderful birth of children with chains on their necks. The transformation shows the change in a function of a wonder. It signifies authors’ desire to present literary events as a proof to the divine birth of the Swan-Knight, who was supposed to be an ancestor to Godfrey of Bouillon.

Key words: medieval literature, folklore, story of the plot, motif, history of the Swan Knight (Chevalier au Cygne).

E. Seifert

ON THE LYRIC VERSE BIRTH PROCESS.
“INTERNAL IMAGE” AND “CORPORAL WORDS”

The author of the article, proceeding from the famous poets’ opinion (Osip Mandelstam, in the first instance), advances a hypothesis of the way the lyric verse is born. Creating a poem, a poet hears it inside himself and garments it in words both for himself and for the reader, for the life of the opus outside the poet himself. Inside the poet, the poem initially sounds without any words, but as one whole piece (this process is not entirely perceived by the author’s consciousness); then – with words, in parts. Paradoxically, a lyric poem is born, at a time, in its entirety (“internal image”) and in parts (which we shall call tentatively, using a metaphor, “corporal words”). When a poet writes down (pronounces) the first word of his poem, this poem is already entirely born as an image sounding without words. The feeling of an opus image inside oneself is a process on the border between the unconscious and the conscious; however, the unconscious dominates in it. The creation of a verbal “envelope” of an opus also takes place at the confluence of the conscious and the

unconscious, but here the conscious prevails. For a poet, the silence, the NON-creation of the unnecessary, is especially valuable. The silence is an important phase of a creative work, at which the word matures. The poet withdraws into silence, keeps his hearing in order to imprint the “internal” image of a poem, born already in the back of his mind. The author of the article does not insist that the described theory of the birth of the lyric verse is the only one, and lets the other theories exist.

Key words: lyric verse, opus creation, the unconscious, “internal image”, “corporeal words”, signal words.

E. Shkapa

THE ROLE OF ICON IN THE CHRISTMAS STORIES BY N.S. LESKOV

The article attempts to reveal the role of icon in the Christmas stories by N.S. Leskov, to show thematic connection with the content of the writer's works, to reach further understanding in the author's perception of religious images of Orthodoxy, to emphasize iconographic aspect of his artistic manner. Leskov's creative method is conditioned by the conception of religious painting, the art of icon painting and capabilities of literary expression, and by religious world view of the writer, based on “ancient Orthodoxy”.

Key words: Leskov, Christmas stories, icons, Orthodox, old belief.

N. Tulyakova

LEGEND IN LITERATURE. GENRE INDICATORS AND FORMATIVE FEATURES

The article analyses texts which have the tautological genre indicator “legend” in their title. The texts are considered as the nucleus of the genre due to the authors' explicit intention. The article points out the legend's steady features, typical of all the texts, and variable ones, not related to the legend's formative attributes.

Key words: genre indicator, title, legend in literature, steady feature, variable feature.

V. Tyupa

ETHOS OF NARRATIVE INTRIGUE

The paper is devoted to one of strategic aspects of narrative discourse and belongs to the field of innovative narratological researches. Developing the concept of narrative “intrigue” proposed and proved by Paul Ricoeur, the author presents the category of rhetorical “ethos” for the typological characteristics of various phenomena in narrative art writing.

Key words: narrative, history, discourse, intrigue, ethos.

V. Vasilieva, I. Okuneva

DIFFICULTIES IN ENGLISH TRANSLATION OF RUSSIAN ALLUSIVE PROPER NAMES IN POSTMODERN LITERATURE (BASED ON WORKS BY VICTOR PELEVIN)

The article is aimed at finding solutions to English translation difficulties of Russian proper names based on works by V. Pelevin. The article covers the question of translation of proper names with complex connotations which are typical for postmodern literature and have great importance for comprehension and adequate translation of postmodern works of literature. The article outlines main characteristics of proper names (“Charactonyms”, “Literary names”, “Symbolic names”), their functions in the text, most frequent difficulties of their English translation and errors that occur because of wrong translation of connotative meanings. Translation difficulties are illustrated by examples from available English translations of V. Pelevin’s works and by translation solutions suggested by the authors of the article.

Key words: proper name, allusion, postmodern literature, translation, connotation, association, V. Pelevin.

U. Verina

APPROACHING TO THE LYRICAL “I”.
ABOUT COMPOSITION OF THE BOOK
OF POEMS BY M. STEPANOVA “KIREYEVSKY”

The article considers the subject structure of works included in the book of poems by M. Stepanova “Kireyevsky”. Movement of the forms from the narrator to the final lyrical “I” is detected. Certain subjective forms are dominated in parts (cycles) of the book. Dynamics of change in the subject are the basis of the book composition.

Key words: composition of the book of poems, lyrical “I”, narrator, role hero, subjective syncretism, M. Stepanova, “Kireyevsky”.

P. Voloshin

PETERSBURG TEXT IN SONGS OF BORIS
GREBENSHCHIKOV AND ALEXANDER VASYLIEV

The article aimed at the research of Petersburg text in rock poetry. Boris Grebenschchikov and Alexander Vasyliiev are the authors whose work began at different stages of Russian rock formation and since then has continued to this day. That’s why a study in specific features of Petersburg texts of their works allows to show out a conclusion on the evolution of the thing at issue. Special focus in the article is made on the correspondence of something new and something traditional in creative work of both authors.

Key words: Petersburg text of Russian literature, geographic text, Alexander Vasyliiev, Boris Grebenschchikov, rock poetry, Russian rock.

Сведения об авторах

Бассель Александра Викторовна – аспирант Научно-исследовательского университета «Высшая школа экономики», sb@1543.ru

Васильева Валерия Александровна – выпускница филологического факультета МГУ им. Ломоносова (2009 г.), выпускница отделения перевода и переводоведения ИФИ РГГУ (2014 г.), vasilieva.valeria@gmail.com

Верина Ульяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы филологического факультета Белорусского государственного университета (г. Минск), verina14@rambler.ru

Волошин Петр Александрович – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ, pyotr_voloshin@mail.ru

Гульба Людмила Сергеевна – аспирант отдела русской литературы конца XIX – начала XX вв. Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, jane_of_dark@mail.ru

Данилкова Юлия Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ, magic20052@yandex.ru

Зейферт Елена Ивановна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ, elena_seifert@list.ru

Колпаков Алексей Юрьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева, aleksej-ka@narod.ru

Кравцов Андрей Николаевич – соискатель кафедры истории русской литературы XX в. МГУ им. М.В. Ломоносова, kravtsov.au@gmail.com

Окунева Ирина Олеговна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка РГГУ, sesh777@yandex.ru

Попова Ольга Вадимовна – аспирант кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ. Область научных интересов: немецкая и французская средневековая литература, теория и эволюция эпоса и рыцарского романа, компаративистика, popova.olga13w@mail.ru

Рыбина Мария Сергеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы (г. Уфа), maria.rybina@gmail.com

Тулякова Наталья Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент Департамента иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», N_tuljakova@mail.ru

Тюпа Валерий Игоревич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Автор книг и статей по теоретической и исторической поэтике, исторической эстетике, риторике, нарратологии, v.tiupa@gmail.com

Черванева Виктория Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета, viktoriya.chervaneva@gmail.com

Шкапа Елена Сергеевна – аспирант кафедры истории русской классической литературы ИФИ РГГУ, elena_shk89@mail.ru

General data about the authors

Bassel Aleksandra V. – postgraduate student, National Research University “Higher School of Economics”, sb@1543.ru

Chervaneva Victoria A. – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of Theory, History and Methods of Teaching of Russian Language and Literature, Voronezh State Pedagogical University, viktoriya.chervaneva@gmail.com

Danilkova Yulia Y. – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of Comparative Literary History, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, magic20052@yandex.ru

Gulba Liudmila S. – postgraduate student, Department of the Late XIXth and Early XXth Centuries Russian Literature, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, jane_of_dark@mail.ru

Kolpakov Alexey Yu. – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of World Literature and Methods of Its Teaching, V.P. Astafiev Krasnoyarsk State Pedagogical University, aleksej-ka@narod.ru

Kravtsov Andrey N. – applicant, Department of History of Russian Literature of the XX Century, Lomonosov Moscow State University, kravtsov.au@gmail.com

Okuneva Irina O. – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of English Language, Russian State University for the Humanities, sesh777@yandex.ru

Popova Olga V. – postgraduate student, Department of Comparative Literary History, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research interests: German and French medieval literature, theory and evolution of epic and chivalric romances, comparative studies, popova.olga13w@mail.ru

Rybina Maria S. – Ph.D. in Philology, senior lecturer, Department of Roman and German Linguistics and Foreign Literature, M. Ak-mulla Bashkir State Pedagogical University (Ufa), maria.rybina@gmail.com

Seifert Elena I. – Dr. in Philology, associate professor, professor, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, elena_seifert@list.ru

Shkapa Elena S. – postgraduate student, Department of History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History Russian State University for the Humanities, elena_shk89@mail.ru

Tulyakova Natalia A. – Ph.D. in Philology, associate professor, associate professor, Department of Foreign Languages, National Research University “Higher School of Economics”, N_tuljakova@mail.ru

Tyupa Valerij I. – Dr. in Philology, professor, head, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. The author of numerous books and articles on theoretical poetics, historical poetics, historical aesthetics, rhetoric, narratology, v.tiupa@gmail.com

Vasilieva Valeriya A. – graduate, Faculty for Philology, Lomonosov Moscow State University (2009), graduate, Division of Translation and Translation Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (2014), vasilieva.valeria@gmail.com

Verina Ulyana Yu. – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of Russian Literature, Faculty for Philology, Belarusian State University (Minsk, Republic of Belarus), verina14@rambler.ru

Voloshin Pyotr A. – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, pyotr_voloshin@mail.ru

Заведующая редакцией *И.В. Лебедева*

Художник *В.В. Сурков*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Корректор *Н.К. Егорова*

Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*

Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ № ФС77-61883 от 25 мая 2015 г.

Формат 60×90¹/₁₆
Усл. печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 11,03
Тираж 1050 экз. Заказ № 101

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rggiu.ru
www.knigirggiu.ru

Журнал «Вестник РГГУ»
Серия «История. Филология.
Культурология. Востоковедение»
выходит 4 раза в год.

Подписка принимается всеми отделениями связи
без ограничений.

Подписной индекс в каталоге «Газеты. Журналы»
ОАО Агентства «Роспечать» – 70969.

Не забудьте своевременно подписаться
на наш журнал!
