САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОМЫШЛЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ДИЗАЙНА
СПбГУПТД
ТРАДИЦИИ И СТАБИЛЬНОСТЬ

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»
Высшая школа печати и медиатехнологий

XVII Всероссийская научная конференция

ПЕЧАТЬ И СЛОВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Сборник научных трудов

Петербургские чтения – 2015

Часть 2. Литературоведение
Лингвистика

2016 Санкт-Петербург
СПбГУПТД

УДК 81; 82
ББК 80
П31

Редакционная коллегия

директор ВШПМ СПбГУПТД , зав. каф. КИиКТ	Н. Б. Лезунова
доцент кафедры КИиКТ СПбГУПТД ВШПМ	Т. П. Вязовик
доцент кафедры КИиКТ СПбГУПТД ВШПМ	Н. Г. Николаюк

Составители и научные редакторы	Т. П. Вязовик
	М. Д. Кузьмина
Ответственный за выпуск	И. В. Фатеева
Редактор	А. В. Никандрова
Оформление, верстка	И. Е. Адамантов

П31 **Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2015)**: **в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение. Лингвистика: сб. науч. тр.** — СПб.: СПбГУПТД, 2016. — 370 с.

ISBN 978-5-7937-1174-6
ISBN 978-5-7937-1176-0 ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ, ЛИНГВИСТИКА

Ежегодный сборник научных работ по материалам докладов, прочитанных авторами на конференции «Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2015» в апреле 2015 г., выходит в свет в год 70-летнего юбилея Высшей школы печати и медиатехнологий.

Традиционно сборник состоит из двух частей. Впервые в этом году вторая часть сборника включает два раздела «Литературоведение» и «Лингвистика». Статьи, вошедшие в раздел «Лингвистика», отражают современные подходы к изучению языка, которые реализуются в разнообразных дискурсах.

Авторы и составители сборника надеются, что он найдет своего читателя и будет интересен литературоведам, лингвистам, учащимся и всем, кто любит русский язык и литературу.

УДК 81; 82
ББК 80

ISBN 978-5-7937-1174-6
ISBN 978-5-7937-1176-0 ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ, ЛИНГВИСТИКА

© СПбГУПТД, 2016

Содержание

К читателю
9

Литературоведение

Л. Е. Ляпина, Н. Г. Михновец — Вспоминая Е. М. Таборисскую
14

Л. Е. Ляпина — «Мы» в лирике о Петербурге: к поэтике сюжета
20

О. В. Алексеева, Е. Я. Антонова — Метафора в торжественной оде В. П. Петрова
28

А. Ю. Тираспольская — Повесть Н. М. Карамзина «Юлия»: наблюдения над композицией произведения
32

С. О. Шведова — Портретный экфрасис в поэтике М. Ю. Лермонтова (повесть «Штосс»)
37

Е. А. Филонов — «Петербургские повести» Н. В. Гоголя: к проблеме генезиса и рецепции
44

Н. В. Володина — Петр Иванович Адуев как петербургский житель
51

Е. И. Анненкова — «Петровский переворот», Петербург и русская литература в концепции К. С. Аксакова
55

М. Д. Кузьмина — Портрет-воспоминание в свете традиций некролога (слово о западниках и славянофилах в «Былом и думах» А. И. Герцена)
65

Н. В. Цветкова — Книга С. П. Шевырева «Лекции о русской литературе, читанные в Париже» (СПб., 1884)
73

М. Ю. Степина — Любовная лирика Н. А. Некрасова: черновые редакции, незавершенные и неопубликованные произведения **81**

М. В. Михновец — История сценографических интерпретаций повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон»: к проблеме понимания текста **89**

Т. П. Баталова — Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: к поэтике сюжета **96**

Н. Г. Михновец — «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского в прочтении А. П. Чехова **101**

Л. Е. Кочешкова — Художественное пространство в «Севастопольских рассказах» Л. Н. Толстого: к проблеме художественной целостности произведения **108**

И. Ю. Матвеева — Роман Л. Н. Толстого «Воскресение» и картина Н. А. Ярошенко «Всюду жизнь» (К вопросу о живописных источниках романа Толстого) **112**

Е. В. Петровская — Два «задушевных дневника» в чтении и оценках Л. Н. Толстого **121**

Т. Б. Ильинская — Хроникальный жанр в русской литературе и хроника Н. С. Лескова «Соборяне» **132**

Н. Н. Кознова — Жанровые особенности публицистики А. И. Куприна **138**

Г. Н. Боева — Образ заглавной героини пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна» в контексте иконографии модерна **144**

А. Е. Парнис — Еще раз о подлинном месте рождения Велимира Хлебникова **153**

О. Д. Филатова — Преломление хлебниковских законов «судьбоплавания» в творчестве А. Ахматовой **161**

Р. Д. Тименчик — К истории культа Николая Гумилева. Новые материалы **168**

М. А. Наймушина — «Чужое слово» в сборнике стихотворений Г. В. Иванова «Розы» (1931): к постановке проблемы **178**

А. В. Чистобаев — Гибель Петербурга в романе О. Форш «Сумасшедший корабль» **185**

Л. И. Шишкина — Город Е. Замятина в контексте урбанистики XX в. **191**

Ж. В. Грачева — Набоков и его тайна **200**

О. А. Дмитриенко — Изобразительные аллюзии к портретам Цинцинната Ц. в романе Набокова «Приглашение на казнь» (1938) **207**

Г. В. Федянова — Линия Red в романе В. В. Набокова «Смотри на Арлекинов!» **212**

О. Е. Рубинчик — «…Отложить книгу из-за сумасшедшего редактора, рекомендованного сумасшедшей вдовой…» (Из переписки Н. Я. Мандельштам с Л. Я. Гинзбург) **219**

П. М. Нерлер, П. Ф. Успенский — Екатерина Константиновна Лившиц и ее свидетельства **228**

К. Д. Гордович — Своеобразие исповедального жанра. Воспоминания о войне ленинградского (петербургского) искусствоведа Николая Никулина **235**

А. В. Кулагин — Петербург в поэзии Александра Галича **240**

Г. А. Доброзракова — Представители петербургско-ленинградской литературной школы: Сергей Довлатов и Валерий Попов **248**

Л. Ф. Луцевич — Виктор Топоров о переводе и переводчиках **257**

Н. В. Панченко — Композиционное пространство текста эссе (на материале эссеистики Т. Толстой) **264**

Лингвистика

В. В. Химик — Русская разговорная речь: актуальные вопросы **272**

Л. А. Пиотровская — Смысл и интонация: влияние письменной речи на устную **277**

В. А. Ефремов — Дикционарика и словари в Интернете **283**

Е. Б. Кузнецова — Особенности коммуникации в интернет-форуме **289**

Э. Н. Акимова — Активные процессы в современном русском языке в аспекте эколингвистики **297**

Т. Г. Аркадьева, Н. С. Федотова — Субстракты в русском языке **302**

Т. П. Вязовик — Структурные и коммуникативные особенности вопросно-ответных единств типа «что? вот что» **307**

К. П. Сидоренко — «Мироведение» как основа формирования лингвокультурной компетенции («Детский мир» и «Родное слово» К. Д. Ушинского) **313**

Н. С. Ганцовская, Е. Г. Веселова, Т. П. Сухарева — Особенности языка прижизненных изданий произведений Е. В. Честнякова в Санкт-Петербурге **317**

С. В. Коростова, М. Н. Ляшева — Способы репрезентации эмотивно-оценочных смыслов в современной актуализирующей прозе **322**

Е. Е. Дмитриева — Метафора и метонимия в текстах петербургских газет **327**

Т. В. Горлова — Топонимия Санкт-Петербурга и малого города центра России: общее и различное в структуре и функционировании названий **332**

А. А. Исакова — Когнитивные аспекты жанра театральной рецензии **336**

О. В. Асташова — Приемы современного нейминга и языковая культура Санкт-Петербурга **342**

Г. А. Жуковская — Актуальные тенденции в современном русском языке **350**

Н. Т. Свидинская — Формирование у студентов системы понятий при использовании принципа междисциплинарных связей в обучении речеведческих дисциплин **354**

И. И. Толстухина — Выявление культурного компонента лексики в процессе учебного анализа художественного текста в иностранной аудитории **359**

Список авторов **364**

К читателю

Настоящий сборник «Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2015)» выходит в свет в год 70-летнего юбилея Высшей школы печати и медиатехнологий.

Традиционно сборник состоит из двух частей. Представленная вашему вниманию часть «Литературоведение. Лингвистика» содержит статьи, написанные по материалам докладов, прочитанных авторами на конференции в апреле 2015 г.

Первый раздел «Литературоведение» открывается воспоминаниями о Е. М. Таборисской — ученом, историке и теоретике литературы, педагоге, организаторе «Петербургских чтений» на протяжении 17 лет. Во многом благодаря усилиям Евгении Михайловны конференция приобрела авторитет среди специалистов-гуманитариев, объединенных интересом и любовью к книге: книговедов, художников книги, литературоведов, лингвистов, культурологов, проживающих в разных уголках нашей страны и за рубежом. Далее представлены статьи, посвященные проблемам изучения художественной литературы разных эпох и направлений. В основе расположения материала лежат два принципа: хронологический, который является ведущим, и тематический. Исходя из этого в сборнике можно выделить 4 блока материалов: литература XVIII в. представлена статьями О. Алексеевой и Е. Антоновой, освещающими поэзию XVIII в., и статьей А. Ю. Тираспольской, посвященной прозе Н. М. Карамзина.

Русская литература XIX столетия рассматривается многоаспектно, ей посвящена приблизительно половина раздела. В работе С. О. Шведовой о повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» поднимается актуальная для современного литературоведения проблема экфрасиса. Статьи М. Д. Кузьминой и Т. Б. Ильинской посвящены не менее актуальной проблеме жанрового синтеза, художественного и документального взаимодействия. Целый ряд исследований — Л. Е. Ляпиной, Е. А. Филонова, Н. В. Володиной, Е. И. Анненковой и др. — продолжают освещать центральную тему Чтений — тему Петербурга. Н. В. Цветкова предлагает вниманию читателей новую статью, посвященную наследию С. П. Шевырева, а М. Ю. Степина публикует новое исследование архивных материалов Н. А. Некрасова. М. В. Михновец, Т. П. Баталова, Н. Г. Михновец представили интересный микроцикл работ, посвященных Ф. М. Достоевскому, а Л. Е. Кочешкова, И. Г. Матвеева и Е. В. Петровская — не менее привлекательный и востребованный цикл работ, посвященных Л. Н. Толстому.

Читателя не оставят равнодушными статьи, посвященные русской литературе XX–XXI столетий. Они также образуют своеобразные тематические микроциклы. Так, в работах О. Д. Филатовой и М. А. Наймушиной

рассматриваются вопросы, связанные с поэзией Серебряного века. Его изучению посвящены статьи всемирно известных специалистов по русской литературе начала XX в. А. Е. Парниса и Р. Д. Тименчика. Ж. В. Грачева, О. А. Дмитриенко и Г. В. Федянова представили исследования творчества В. В. Набокова. Н. Н. Кознова и Г. Н. Боева касаются разных аспектов проблематики и поэтики прозаических произведений начала XX столетия. Л. И. Шишкина и А. В. Чистобаев изучают тему города. О. Е. Рубинчик продолжает публикацию и изучение архивных материалов, на этот раз в центре ее внимания переписка Н. Я. Мандельштам с Л. Я. Гинзбург. Один из крупнейших исследователей творчества Мандельштама П. М. Нерлер и его соавтор, молодой ученый П. Успенский, публикуют письма и дневниковые записи Е. К. Лившиц, раскрывающие ранее не известные стороны жизни и деятельности Б. Лившица и О. Мандельштама.

А. В. Кулагин предлагает вниманию читателей новое исследование петербургской темы в поэзии А. Галича, систематизирующее и углубляющее ранее сделанные ученым наблюдения. Г. В. Доброзракова, также системно и углубленно, прослеживает творческие взаимоотношения петербургско-ленинградских литераторов С. Довлатова и В. Попова, рассматривая произведения обоих в контексте Петербургского текста русской литературы.

Л. Ф. Луцевич обращается к переводческой деятельности современного прозаика и литературного критика В. Топорова. К. Д. Гордович и Н. В. Панченко представляют исследования недавно изданных произведений, прежде всего, с точки зрения их жанровой природы: в первом случае рассматриваются увидевшие свет в 2015 г. воспоминания о войне Н. Никулина, обнаруживающие признаки исповедального жанра, во втором же речь идет о композиционных особенностях жанра эссе у Т. Толстой.

Второй раздел «Лингвистика» представлен статьями, отражающими современные подходы к изучению языка, а также новые явления в развитии современного русского языка. Раздел начинается статьей В. В. Химика, представляющей глубокое теоретическое исследование проблем разговорной речи, которая рассматривается автором как разновидность русского языка. Автор вскрывает смысл такого понятия, как «разговорность», что открывает возможности как для адекватного описания разговорной речи, так и для ее оценки.

Привлекает то, что в центре внимания наших авторов оказываются самые разные, актуальные для современной науки, направления и объекты исследования: психолингвистика, этнолингвистика, новая лексикография, обусловленная развитием новых технологий, лингвокультурология, когнитивистика, язык интернета, текстовые единицы.

Так, Л. А. Пиотровская вскрывает психолингвистические механизмы декодирования письменного текста в процессе его чтения вслух и приходит к значимому выводу о том, что прогнозирование при восприятии письменной речи осуществляется в более благоприятных условиях, чем при восприятии устной речи, Большой интерес вызвала статья В. А. Ефремова, в которой исследуются новые для лексикографии явления, появившиеся в результате воздействия компьютерных технологий и интернета, включая дикционарику (прикладной сектор словарного дела) и дилетантское составление словарей. Особенностям коммуникации в интернет-форуме посвящена статья Е. Б. Кузнецовой, которая анализирует структуру тредов и сообщений, созданных в ходе коммуникации на форуме ролевых игр, при этом освещаются и лексические особенности анализируемых текстов. Обращение к подобного рода коммуникациям раздвигает наши представления о языке и особенностях его употребления в современной молодежной среде. Проблемам эколингвистики

посвящена статья Э. Н. Акимовой. Автор рассматривает активные процессы в языке с позиции эколингвистики и приходит к значимым для культуры речи выводам. Интерес вызвало научное исследование коллектива русистов из РГПУ им. А. И. Герцена под руководством Т. Г. Аркадьевой, посвященное субстрактам в русском языке (статья Т. Г. Аркадьевой, Н. С. Федотовой). Авторы выделяют, наряду с хорошо известными в науке историзмами и архаизмами, группу лексических единиц, которую предлагают называть субстрактами и подробно и убедительно описывают их свойства. Текстовым единицам, а именно сверхфразовым единствам диалогического характера, посвящена статья Т. П. Вязовик, в которой автор рассматривает особенности когерентности подобных единиц, останавливаясь на языковых средствах, обеспечивающих структурную, семантическую и коммуникативную связность. В русле лингвокультурологии находится интересная статья К. П. Сидоренко, в которой речь идет о формировании «мировидения» как основы лингвокультурной компетенции у детей с учетом опыта великого русского педагога К. Д. Ушинского.

По-прежнему наших авторов привлекает язык художественной литературы и особенности языка массовой коммуникации. Особое внимание хотелось бы привлечь к статье Н. С. Ганцовской, Е. Г. Веселовой, Т. П. Сухаревой, в которой представлены диалектные особенности произведений Е. В. Честнякова, своеобычного русского писателя и художника, творчество которого связано с Костромским краем. Анализ сказок Честнякова приводит авторов к интересному выводу о том, что писатель умело и целесообразно включал в текст диалектную лексику, однако отнюдь не стилизовал текст. С. В. Коростова и М. Л. Ляшева, представили статью, в которой анализируется репрезентация категории эмотивности в постмодернистком художественном тексте. Е. Е. Дмитриева посвятила статью исследованию политической матафоры и метонимии в текстах петербургских газет. Она приходит к значимому выводу, согласно которому социальная оценочность может создаваться за счет употребления в метафорическом значении медицинских, финансово-экономических, военных и др. терминов и актуализации некоторых моделей метонимических переносов. А. А. Исакова подробно остановилась на определении когнитивных аспектов такого жанра, как театральная рецензия.

Исследователей привлекает и язык рекламы. В частности, О. В. Асташова рассмотрела приемы нейминга, используемые в современной петербургской рекламе, сконцентрировав внимание на неудачных наименованиях и их причинах. В центре внимания оказывается и топонимика. Так, Т. В. Горлова посвятила свою статью сравнению топонимии Санкт-Петербурга и малого провинциального города центра России — Нерехты (Костромская область). Завершает лингвистический блок статья Г. А. Жуковской «Актуальные тенденции в современном русском языке».

Особое место занимают работы по методике преподавания языка, в которых освещаются новые подходы к преподаванию русского языка. Н. Т. Свидинская сконцентрировала свое внимание на междисциплинарных связях в обучении студентов, а И. И. Толстухина — на выявлении культурного компонента в ходе анализа художественного текста в иностранной аудитории.

Основу предлагаемого читателю сборника составили статьи постоянных участников Петербургских чтений. Среди них преобладают петербургские исследователи. Это Л. Е. Ляпина, Н. Г. Михновец, Л. А. Пиотровская, К. П. Сидоренко, Г. А. Жуковская, С. О. Шведова (РГПУ им. А. И. Герцена), Н. Т. Свидинская (СПбГУПТД), М. Ю. Степина (ИРЛИ РАН), А. Ю. Тираспольская (СПбГУ), Т. Б. Ильинская (Военная академия материально-технического обеспечения), Г. Н. Боева (Невский институт языка и культуры), И. Г. Матвеева

(СПбГАТИ), Л. Е. Кочешкова (гимназия № 85), Т. П. Баталова, Г. В. Федянова (Центральная районная библиотека им. А. С. Пушкина) и др., в том числе К. Д. Гордович, О. А. Дмитриенко, М. Д. Кузьмина, О. Е. Рубинчик, Т. П. Вязовик, Е. Б. Кузнецова, Е. Е. Дмитриева, Н. Н. Кознова (СПбГУПТД).

В сборнике представлены также статьи постоянных участников Чтений из других городов: Н. В. Цветковой (Псков), Г. А. Доброзраковой (Самара), Н. В. Володиной (Череповец), М. А. Наймушиной (Тарту), О. В. Алексеевой и Е. Я. Антоновой (Архангельск), Ж. В. Грачевой (Воронеж), О. Д. Филатовой (Иваново).

Впервые в сборнике по итогам Петербургских чтений публикуются статьи петербургских исследователей В. В. Химика (СПбГУ), Е. И. Анненковой, Т. Г. Аркадьевой, В. А. Ефремова, Е. В. Петровской (РГПУ им. А. И. Герцена), М. В. Михновец (Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского), А. В. Чистобаева (ИРЛИ РАН); московских ученых — председателя Мандельштамовского общества П. М. Нерлера и П. Успенского (ВШЭ), исследователя русского авангарда А. Е. Парниса. Присоединились к нам и специалисты из других городов России: Н. С. Ганцовская, Т. В. Горлова, В. Е. Веселова, Т. П. Сухарева (Кострома), С. В. Коростова и М. Н. Ляшева (Ростов-на-Дону), А. А. Исакова (Сыктывкар). В этом году в сборнике публикуются также статьи ученых из других стран — Л. Ф. Луцевич (Варшавский университет) и Р. Д. Тименчика (Еврейский университет в Иерусалиме).

Авторы и составители сборника надеются, что материалы сборника найдут своего заинтересованного читателя и конференция «Петербургские чтения» будет сохранять заложенные ею традиции.

Литературоведение

Л. Е. ЛЯПИНА,
Н. Г. МИХНОВЕЦ

Вспоминая Е. М. Таборисскую

Евгения Михайловна родилась 19 февраля 1943 г. в одном из военных госпиталей Саратова. В то время там служила хирургом ее мать, Инна Владимировна Скляднева, мобилизованная в действующую армию в самом начале Великой Отечественной войны. Отец, Михаил Григорьевич Таборисский, тоже был хирургом и одновременно заместителем главного хирурга фронта. По завершении Сталинградской битвы врачи работали сутками, а их новорожденную дочь по очереди нянчили раненые бойцы, лечившиеся в госпитале.

Позже, демобилизовавшись, Инна Владимировна вернулась с дочерью домой, в город Усмань (Липецкой области). Родители Евгении Михайловны были людьми незаурядными и талантливыми, дочь унаследовала от них любовь к книге, музыке (получила музыкальное образование), рисованию, рукоделию, к миру природы, а главное — редкостное стремление и умение творить действенное добро.

После окончания усманской средней школы (с серебряной медалью) Евгения Таборисская поступила на филологический факультет Воронежского государственного университета и окончила его в 1966 г., получив диплом с отличием. Одним из любимых университетских учителей Евгении Михайловны была преподаватель зарубежной литературы А. Б. Ботникова.

Евгения Михайловна начала публиковаться с 1966 г., первые ее статьи: «Щеглов-критик», «Сказки А. Н. Корольковой» — появляются в воронежском журнале «Подъем», а в сборнике студенческих работ — «Пафос и интонация в „Дон-Жуане“ Байрона». Как видим, уже тогда стала обнаруживаться присущая Е. М. Таборисской разносторонность интересов.

По окончании университета Евгения Михайловна была распределена в среднюю школу на станции «Лев Толстой», где проработала два года учителем русского языка и литературы, а также (по просьбе дирекции) учителем английского языка.

Формирование Е. М. Таборисской как исследователя было определено встречей с крупными отечественными учеными. В 1968 г. Евгению Михайловну пригласили на кафедру литературы Борисоглебского педагогического института, которой заведовал профессор Б. О. Корман; на этой кафедре Таборисская проработала вплоть до 1973 г. Она читала курсы русской и зарубежной литературы, вела спецкурс по поэтике творчества Н. А. Некрасова, серьезно занималась прозой И. А. Гончарова, была личным секретарем Б. О. Кормана. Статья еще молодой исследовательницы «Пространственно-временные отношения в романе Гончарова „Обломов“» сразу привлекла внимание специалистов. В последующие годы сотрудничество с Б. О. Корманом, в 1971 г. возглавившим кафедру русской и советской литературы Удмуртского государственного университета, продолжилось. В авторитетном сборнике «Проблема автора» (1976) была опубликована статья Евгении Михайловны «Анализ оппозиций как средство изучения авторского сознания (на материале романа И. А. Гончарова „Обломов“)».

В 1973 г. Таборисская поступила в аспирантуру Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена (ныне Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена), на кафедру русской литературы, которой заведовал профессор Борис Федорович Егоров. Научным руководителем Е. М. Таборисской назначили профессора А. И. Груздева, однако отношения между ним и аспиранткой не сложились: ему был чужд системно-субъектный метод Б. О. Кормана, а Евгении Михайловне — близка корманская методология. Сами названия ее статей свидетельствовали о тяготении к новому типу исследования и к новому языку описания («идейно-художественная структура образа», «пространственно-временные отношения», «автор и герои», «оппозиции как средство изучения авторского сознания»). К счастью, статьи самостоятельной и талантливой аспирантки заинтересовали профессора Б. Ф. Егорова, и вскоре он стал ее научным руководителем. В аспирантские годы, кроме работы над кандидатской диссертацией, Евгения Таборисская была активным участником исследовательской группы, занимавшейся под руководством Б. Ф. Егорова проблемами артоники в рамках проекта по изучению искусственного интеллекта на материале художественной литературы (заведующим кафедрой был заключен договор с лабораторией робототехники Ленинградского института авиационной промышленности). Борис Федорович Егоров познакомил молодых коллег-аспирантов со своим другом и единомышленником Ю. М. Лотманом, руководившим аналогичной группой в Тарту, что послужило началом многолетнего сотрудничества Таборисской с тартускими коллегами. Опыт исследовательской работы в контакте с крупными филологами сыграл важную роль в ее профессиональном становлении.

Сильная по составу кафедра герценовского института (Я. С. Билинкис, А. И. Груздев, В. А. Западов, Д. К. Мотольская, М. Л. Семанова, Н. Н. Скатов и др.) жила активной научной жизнью, в которой в то время происходили острые методологические дискуссии. Далеко не все преподаватели кафедры приветствовали труды Б. О. Кормана, а также структурно-семиотический метод Ю. М. Лотмана. Евгения Таборисская, живо интересуясь происходящим в современном литературоведении, уже при работе над кандидатской диссертацией обнаружила независимость собственной позиции и умение твердо ее отстаивать.

У Евгении Михайловны возникли сложности с защитой кандидатской диссертации: ученый совет не собрался и защита не состоялась. Так отреагировали многие члены ученого совета на чуждый им исследовательский метод. Тем не менее, в 1977 г. Е. М. Таборисская успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «Художественный строй романа И. А. Гончарова „Обломов“». По окончании аспирантуры Таборисская преподавала на кафедре русской литературы ЛГПИ им. А. И. Герцена. Но после ухода Б. Ф. Егорова с поста заведующего кафедрой в 1978 г. и с назначением на эту должность Н. Н. Скатова, занимавшего позицию и антикорманскую, и антилотманскую, Евгения Михайловна потеряла работу.

В те годы среди гуманитариев возникла мода на Ю. М. Лотмана, а структурно-семиотический метод исследования представлялся методом избранных. Однако необходимо подчеркнуть: погоня за той или иной модой в науке о литературе Е. М. Таборисской была чужда. Для нее и тогда, и в последующие годы критерием следования тому или иному методу неизменно выступал научный результат. Евгении Михайловне в высшей степени было свойственно пушкинское качество, самим поэтом обозначенное как «самостоянье», которое не случайно позднее стало главным предметом ее докторской диссертации. В жизни Е. М. Таборисской этим личностным качеством определялись так или иначе все, в том числе крутые, повороты ее судьбы. Евгения Михайловна

владела искусством диалога, была наделена умением слушать и слышать другого. Спор или диспут сам по себе не привлекал ее, она была скорее «человеком согласия», но при необходимости выступала мастером аргументации и отстаивания своей позиции. Если же условий для диалога не было (например, оппонент, не желая обсуждать проблему, прибегал к эмоциям и агрессии), то она оставалась на своей позиции даже в ситуациях, для нее неблагоприятных, препятствовавших тому, что сейчас называют карьерным ростом.

Для Евгении Михайловны начались годы скитаний по разным учреждениям и городам. Таборисская преподавала в Ленинградском высшем военно-политическом училище, потом работала в Ленинградском отделении Педагогического общества РСФСР, в Библиотеке Академии наук СССР, а в 1985–1987 гг. читала лекции в Новгородском государственном педагогическом институте. В результате, помимо продолжающейся научно-исследовательской работы, Таборисская освоила в эти годы самые разные виды педагогической и просветительской деятельности, став профессиональным словесником-практиком широкого профиля. У нее появились первые ученики, позже ставшие заметными литературоведами.

В 1988 г. Е. М. Таборисская была приглашена на кафедру книгоиздания и книжной торговли в Северо-Западном институте печати, филиале Московского полиграфического института, где проработала до 2014 г. Здесь исследовательский и педагогический, а также редакторский талант Таборисской раскрывается особенно ярко. Она читает курсы по истории русской и зарубежной литературы для студентов гуманитарных специальностей, руководит дипломными работами по редактированию, аспирантами, много публикуется.

Главным объектом ее внимания в это время является творчество А. С. Пушкина. Результатом многолетних исследований стала докторская диссертация на тему «Феномен „самостоянья человека“ в лирике А. С. Пушкина», защита которой прошла в Воронежском университете в 1997 г. Защита Е. М. Таборисской стала ярким научным событием: полемика с оппонентами, вызвавшая активный интерес аудитории, была опубликована в научном сборнике ВГУ. Это редчайший случай в истории защит докторских диссертаций. Таборисская становится одной из центральных фигур современной отечественной пушкинистики; продолжает исследования пушкинской поэзии, драматургии, и — наиболее последовательно — романа «Евгений Онегин».

Одновременно круг ее научных интересов расширяется, разнообразится. Появляется серия статей, посвященных творчеству О. Мандельштама, А. Ахматовой, Д. Самойлова, Б. Окуджавы и др. Эти статьи характеризовались глубинным проникновением в поэтический мир каждого автора, блестящим знанием русской поэзии XIX–XX вв., обилием историко-литературного и историко-культурного материала, привлекаемого в область размышлений. Энергия и глубина аналитической мысли Е. М. Таборисской органично сочетались с любовью к поэзии — любовью вдохновенной и пронесенной через всю жизнь.

Исследовательский почерк Евгении Михайловны — это прежде всего виртуозное владение словом. В ее работах непротиворечиво и естественно сочетались строгое и последовательное видение проблемы и чуткое, интуитивно-тонкое понимание всей сложности, неоднозначности описываемых процессов. Богатство жизни — как реальной, так и художественно воссозданной — было ей внятно и интересно, и ее мысли и рассуждения об этом всегда были увлекательны. В области филологии Евгения Михайловна была всесторонним специалистом: теоретик, историк литературы и прекрасный комментатор.

Научные труды Е. М. Таборисской отличают энциклопедизм, погруженность в широкий культурологический и философский контекст, уникальность

видения художественного текста и высокий филологический стиль. Вместе с тем в каждой ее научной статье, книге слышен живой голос, побуждающий к диалогу с автором.

Научный поиск Е. М. Таборисской был напряженным, научный багаж — внушительным. Свидетельством тому выступают опубликованные ею монографии, учебные пособия и статьи. В числе публикаций Евгении Михайловны за 2010–2013 гг. — написанные в соавторстве коллективные монографии, посвященные проблемам синтеза искусства («Жизнь культуры в универсуме слова», 2011; «Театр и литература: на пересечении границ», 2012). При знакомстве с печатными трудами Евгении Михайловны обращает на себя внимание не только широкий диапазон интересов (поэзия и проза, драма и театр, литература XIX и XX вв.), но и бесстрашная готовность исследовать авторов и произведения, уже несчетное число раз бывших предметом литературоведческого изучения, и умение обнаруживать в них новое и значительное.

Евгения Михайловна всегда была полна новых идей и замыслов. Ручка или карандаш в руках — одна из устойчивых примет ее облика. Казалось, что писать и жить было для нее органичным целым. Уже будучи тяжело больной и, видимо, зная о близящемся конце, она и в клинике, сидя за медсестринским столом, спешила завершить работу над двумя последними статьями.

В течение последних четырнадцати лет Евгения Михайловна возглавляла оргкомитет научной конференции «Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения)», посвященной актуальным вопросам издательского дела, проблемам «петербургского текста» и культурологии Петербурга. Таборисской удалось сформировать вокруг Института печати широкий круг единомышленников — теоретиков и практиков книжного дела, ученых-филологов Санкт-Петербурга, Москвы, Воронежа, Великого Новгорода, Пскова и других городов. Организованные ею «Петербургские чтения» получили широкую известность в России.

Евгения Михайловна была одарена талантом редактора. Она выступила в качестве редактора ряда авторитетных филологических изданий, таких как учебное пособие «Русская литература. XIX век. От Крылова до Чехова» (СПб., 2001), монография В. В. Мусатова «„В то время я гостила на земле...“ Лирика А. А. Ахматовой» (М., 2007) и др. Но дело не только в этом. Евгения Михайловна, будучи на протяжении нескольких лет научным редактором сборника «Печать и слово Санкт-Петербурга», обнаружила уникальную способность — вникать в самое существо большого круга тем и проблем: книговедения и книготорговли, истории журналистики и театра, истории русской и зарубежной литературы, театральной, музыкальной и литературной критики, истории Петербурга от XVIII в. до наших дней. Она вела доброжелательный, заинтересованный, глубоко профессиональный диалог с каждым автором, этот диалог всегда был конструктивен, становился импульсом для дальнейших размышлений автора над рассматриваемой темой, зачастую помогал ему увидеть проблему глубже и выразить свою исследовательскую мысль точнее. В сборник «Печать и слово Санкт-Петербурга» Евгения Михайловна принимала работы и начинающих авторов; при этом ее умелая редактура помогала высветить наиболее ценное в их статьях. Бескорыстно и постоянно она выращивала молодых специалистов, веря в их профессиональное и человеческое будущее. Учесть и оценить объем сделанного ею в этом отношении — невозможно.

За последние годы Евгения Михайловна десятки раз охотно выступала в роли оппонента на защите кандидатских и докторских диссертаций в

Санкт-Петербурге, Москве, Воронеже, Омске; рецензировала монографии и статьи. Ей всегда были интересны новые исследовательские подходы и талантливые находки. Именно ее приглашали в качестве оппонента в сложных случаях, когда диссертант придерживался новейших методов исследований и шел вразрез с устоявшимся положением вещей.

Евгения Михайловна Таборисская не раз становилась негласным научным консультантом авторов кандидатских и докторских диссертаций. Именно ее талант и сила интеллекта, способность цепко схватывать костяк концепции и открывать перспективы исследования, ее бескорыстный многочасовой и многодневный труд редактирования чужих рукописей, ее неуклонная вера в автора — решительно определили судьбы многих людей.

Профессиональную деятельность Таборисской отличала коллегиальность и контактность. На протяжении многих лет она сотрудничала с Государственным музеем-заповедником А. С. Пушкина «Михайловское», неизменно участвовала в научных конференциях «Михайловская Пушкиниана». Она была участником научных конференций в РГПУ им. А. И. Герцена, в университетах Воронежа, Пскова, Тарту, Даугавпилса, Лодзи и др.

Евгения Михайловна была человеком гармоничным, уравновешенным, что является уделом людей глубоких, обладающих своеобразным идейным и нравственным «центром тяжести». Ей были интересны позиции и взгляды коллег-литературоведов разного образа мыслей; и не случайно круг наиболее близких ей специалистов, с которыми Евгения Михайловна поддерживала постоянные профессиональные и дружеские связи, богат и разнообразен. Среди них — Н. Б. Алдонина, Н. Л. Вершинина, Г. Я. Галаган, Б. Ф. Егоров, В. А. Зарецкий, Т. В. Игошева, Л. Н. Киселева, Р. М. Лазарчук, В. В. Мусатов, П. А. Руднев, В. П. Скобелев, А. А. Фаустов, Л. М. Цилевич, Ю. Н. Чумаков, А. М. Штейнгольд, многие и многие другие.

Разносторонние знания, редкая эрудиция, глубокое проникновение в тему, умение увлечь слушателей научным поиском — отличительные черты профессионального почерка Е. М. Таборисской, делающие ее признанным ученым и авторитетным преподавателем, неизменным руководителем студенческого научного общества факультета.

В Институте печати Евгения Михайловна стала одним из ведущих и любимых преподавателей. Она была удивительным педагогом, ей была присуща, с одной стороны, неизменная доброжелательность и интерес к другому человеку, с другой — тяга к просветительству. И она умела поделиться своими знаниями и умениями без назойливости и нажима. Лекции Евгении Михайловны всегда были интересны студентам, потому что она умела заставить их думать. Живая речь, неожиданные, нетрадиционные подходы к материалу побуждали студентов задавать вопросы, провоцировали на дискуссии, в которые Евгения Михайловна каждый раз вступала с удовольствием.

На протяжении многих лет Евгения Михайловна руководила в Институте печати театральным кружком, который очень любили студенты и преподаватели. Она была в этом кружке и руководителем, и автором сценариев, и режиссером-постановщиком, и декоратором. По выходным дням репетиции нередко проходили у нее дома и заканчивались общим чаепитием.

Бескорыстную и всегда содержательную, продуктивную помощь Евгения Михайловна была готова оказать всем, кто в ней нуждался, — дипломникам, аспирантам, докторантам. На прощании с Евгенией Михайловной, в день ее похорон, ученики вспоминали о ее всегдашней готовности помочь им в овладении литературоведческими знаниями, в написании курсовых и дипломных работ. Но это была не подсказка, а именно товарищеская помощь.

Стремление и умение помочь не только студентам, но и коллегам, молодым ученым, друзьям — одна из основополагающих черт Е. М. Таборисской как человека и ученого.

Во всем, что Евгении Михайловне приходилось делать в жизни, присутствовало творческое начало и живой ум. Это касалось и домашнего быта: она замечательно готовила и любила угощать гостей, шила и вышивала, не раз занималась ремонтом квартиры, умела создать уют «из ничего». Она была художественно одаренным человеком: любила музыку и в юности хорошо играла на пианино, рисовала. Поля ее конспектов часто были покрыты мелкими зарисовками, смешными шаржами — как у Пушкина. Евгения Михайловна была талантлива во всем. С ее уходом мы потеряли целый мир — добра, знаний, любви, в котором всегда можно было найти помощь и поддержку.

Евгения Михайловна Таборисская состоялась в нашей культуре как глубоко и разносторонне одаренный человек, известный литературовед, талантливый педагог. Ее плодотворный труд и высокое служение русской литературе останутся в благодарной памяти ее учеников, коллег и друзей.

УДК 82.1

Л. Е. ЛЯПИНА

«Мы» в лирике о Петербурге: к поэтике сюжета

В статье рассматриваются стихотворения о Петербурге, где в качестве лирического субъекта, наряду с авторским «я», присутствует «мы». Прослеживается сюжетопорождающая функция этого «мы» и его историческая поэтика на протяжении XVIII–XX вв. Актуализирующаяся с конца XIX в., эта сюжетная структура обретает онтологический характер (И. Анненский, О. Мандельштам), а позже, преодолев тенденцию идеологизации, формирует новые традиции в конце XX в. (А. Кушнер и др.).

Ключевые слова: я; мы; сюжет; Санкт-Петербург; лирика; И. Анненский; А. Кушнер.

L. E. LIAPINA

“We” in the lyrics about St. Petersburg: on the poetic structure of the plot

The article presents the study of poems about St. Petersburg, including the author’s “we” as a persona besides the author’s “I”. The author investigates the plot generative function of “we” and its historical poetic structure during the XVIII–XX centuries. Having become relevant since the end of the XIX century, this plot design acquires metaphysical nature (Innokenty Annensky, Osip Mandelstam), and then later, on overcoming the ideologization tendency, forms new traditions at the end of the XX century (Alexandre Kushner and others).

Keywords: I; we; plot; St. Petersburg; lyrics; Innokenty Annensky; Alexandre Kushner.

Лирические стихотворения, посвященные теме Петербурга, строятся на единой сюжетопорождающей ситуации: «я и Петербург». При этом встречаются случаи, когда в состав этой ситуации автор добавляет еще один, третий элемент — «мы». Таких текстов немало, более того: поэтика «мы» в них исторична, эволюционирует. Интересно проследить данный процесс, выявляя привносимые этим словом смыслы на разных этапах развития «петербургской» лирики.

Начнем с середины историко-литературного ряда — со стихотворения, где «мы» поставлено в центр лирического сюжета: это «Петербург» И. Анненского (1909):

Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где *вы* и где *мы*,
Только знаю, что крепко мы слиты[1].

Кто эти «вы» и «мы» — из контекста стихотворения неясно. Они могут быть интерпретированы косвенно либо остаться абстрактной условностью, не требующей конкретизации. Можно, наконец, прочесть это четверостишие и как обращение героя к обозначенным в зачине реалиям города (зимний пар, снег на плитах мостовой) — с последующей обозначенностью их как «вы», а жителей — как «мы».

Но при всех вариантах как определяющее в тексте утверждается универсальное «мы» — жители Петербурга, нераздельно связанные с городом. Далее весь сюжет пронизан мыслью об этой нераздельности — в попытках постичь общую судьбу:

Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?

Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были...[2]

Об этом стихотворении чаще всего упоминают в связи с «петербургским» мифом в его трагическом, апокалипсическом развороте[3]. Однако нам важнее остановиться на собственно поэтическом его содержании — переживаниях лирического героя, входящего в состав «мы», но одновременно ведущего собственную линию размышлений.

Обратимся к предыстории появления этого феномена в лирике о Петербурге. Само слово входит в поэтические тексты, посвященные Петербургу и воспевающие его, уже в XVIII в. Но в контексте одического жанра, представляющего единое для всех чувство, «мы» неминуемо абстрактно, неотделимо от абстрактного же «я», а тем самым неспособно быть сюжетопорождающим.

Единственный текст, интересный в аспекте нашей темы, — это хронологически первая из торжественных од Петербургу — «Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу» (1753) В. Тредиаковского, в сюжете которой противопоставлены «мы» и «вы».

«Похвала...» была написана Тредиаковским к 50-летию новой российской столицы, и, хотя в целом ее художественный строй полностью соответствует одическому жанру и пафосу, сам образ города от начала к концу несколько варьируется. Ровно посередине текста, после описания истории появления города, Тредиаковский как бы задумывается о будущем. Тут и появляются «вы» — потомки, которым суждено увидеть продолжение истории и славы Петербурга. При этом, по Тредиаковскому, если его современники стремятся замечать сходство новой столицы с различными городами мира, приравнивая его то к Венеции, то к Амстердаму и др., то через 100 лет, напротив, мир будет равняться на Петербург. Выражаясь языком XXI в., из новостройки Петербург превратится в самодостаточный, соединяющий достоинства всех лучших городов цельный супергород. Таким образом, противопоставленность несведущих «мы» и будущих «вы» выстраивает прогностический — оптимистический, вдохновляющий — сюжет по линии «прошлое – будущее».

В «Петербурге» Анненского ситуация противоположна. Лирический герой знает и пытается осмыслить уже известную ему, протекшую за разделяющие его с Тредиаковским полтора века историю города. И именно эта история видится основой трагически ощущаемой им безбудущности города и «слитых» с ним жизней.

Нет прямых свидетельств, что Анненский был знаком с одой Тредиаковского, но его стихотворение выглядит как своеобразный «зеркальный» ответ «Похвале...»[4]; особенно соблазнительной представляется трактовка «мы» и «вы» в понимании Тредиаковского. Но, конечно, в любом случае, как содержательно, так и по форме, «Петербург» Анненского был подготовлен всем развитием «петербургской» лирики на протяжении полутораста лет — лирики, претерпевшей за это время важные изменения.

В первой трети XIX в. одическая эпоха сменилась элегической — и «мы» вообще исчезает из интересующих нас текстов. Начиная с этого времени сюжеты, построенные как монолог одинокого героя «перед лицом» Петербурга, формируют самую распространенную модель «петербургской» лирики (где общее восхищение городом трансформируется в личностное признание в любви к нему).

Во второй половине XIX в. образ Петербурга в литературе в целом проблематизируется: набирает силу социальная тематика, ощущение драматизма петербургской жизни. В первую очередь это происходит, как известно, в аналитической прозе, но проникает и в поэзию (Ап. Григорев, Н. Некрасов

и др.). При этом, например, в некрасовском цикле «О погоде» (1859), где соединяются бытописание, сатира, публицистика и лирика, — именно в лиризованной части вновь появляется «мы», но уже совсем иное, чем «мы» одическое. Это единство различающихся между собой (социально и идеологически) персонажей, типов людей — единство, обусловленное их общим местом жизни: Петербургом. Поэтически это единство обнаруживается и рефлексируется некрасовским героем на уровне тактильно-чувственных переживаний (дождя, холода и сырости), которые испытывают все городские обитатели.

Далее, в лирике о Петербурге конца XIX — начала XX в., этот мотив «мы» усиливается, обретая метафизический оттенок, хотя и не теряя при этом сенсорной (уже не обязательно тактильной) составляющей образов:

В шумящей пустыне,
В твердыне из камня,
На дальней границе обширной пустой стороны
На свет родилися
Мы, нежные дети,
И не были сказки веков с малых лет нам родны...
(И. Коневской, «Сверстники», 1899)[5];

Может быть, наш город темный
В темном море потонул...
(А. Радлова, «Мы из города слепого...», 1917) (341);

Безумная ночь опустилась
Над пепельно-нежной Невою <...>
И все, что прошло, только снилось,
Мы снова, как дети, с тобою,
Мы — светлый, затерянный остров
В спокойных морях сновидений
(М. Лозинский, «Белая ночь», 1908) (404).

Усиливающаяся тенденция видеть Петербург городом ирреальным, губительным готовила, в частности и «Петербург» Анненского, который стал вершинным ее проявлением в лирике. Город видится гнетущим и мертвенным, причем этого эффекта поэт добивается всей поэтикой стихотворения. Главным и практически единственным предметом в тексте выступает камень, каменная субстанция (упоминаемая трижды). При этом камень, как и весь мир Петербурга, дан поэтом, в противовес его предшественникам, вне сенсорного восприятия, столь важного вообще для Анненского. Все сенсорные контакты в восприятии городского ландшафта как бы обрезаны: чувственно герой отторжен от него. «Пустыни Площадей» — немые. Единственная ассоциативно-тактильная деталь — «желтый снег, облипающий плиты» — передана каменным плитам мостовой. Облик Петербурга исключительно визуален, но при этом его портрет ограничен навязчивым «желтым» цветом.

Узнаваемый, задокументированный в воспоминаниях горожан цвет в литературе приобрел к этому времени (во многом благодаря прозе Ф. М. Достоевского) дополнительную семантику — желчного, больного. Его роль в стихотворении Анненского усугубляется настойчивой анафорической повторяемостью, создающей впечатление, как будто автор ничего не может поделать с этим фактом. Довершает зрительный ряд «Нева буро-желтого цвета» — неправдоподобная,

если апеллировать к реальной действительности, но в контексте стихотворения выступающая как абсолютная данность. Анненский в своем «психологическом символизме», как именовала его метод Л. Я. Гинзбург[6], убедителен и достоверен. Эта убедительность относится не только к зрительным впечатлениям лирического героя, но и к переживаемому им общему трагическому чувству. Как писала та же Гинзбург, поэт, по Анненскому, «не выше всех и не отъединен от всех, он — тот, кто с призрачной страстностью готов жить решительно за всех»[7], а его лирика — «разговор об отношениях с внешним миром, враждебным и крепко с ним сцепленным, мучительным и прекрасным в своих вещных проявлениях»[8].

«Коллективное самоощущение» слитости с Петербургом входит с этого времени в мир «петербургской» лирики как своеобразная универсалия. Далеко не всегда эксплицированная в каждом отдельном сюжете, она ощущается как несомненный психологический фон. И наиболее насыщенный этап развития исторической поэтики «мы» в «петербургских» стихотворениях начинается именно этим произведением, как бы отталкиваясь от него. Наметим путь этого развития хотя бы схематически. На протяжении XX–XXI вв. в нем можно выделить две главные тенденции. Первая — это возрастающая частотность и усиление сюжетной роли категории «мы» в контексте петербургской темы. Вторая связана с вариативностью эмоциональных доминант — притом, что в целом ощущение слитости с городом обретает все более светлый, жизнеутверждающий характер. Петербург превращается в спасительную пристань — например, в лирике О. Мандельштама:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем
(«В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920) (411);

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина...
(«В Петрополе прозрачном мы умрем...», 1916) (410)

Для сравнения заметим: «мы» встречается и в «московских» стихотворениях Мандельштама, но лишь как носитель единой визуальной точки зрения на городской ландшафт, а не в роли самостоятельного субъекта, как в его «петербургской» лирике[9].

На дальнейшую судьбу «мы-сюжета» в петербургской лирике ощутимо повлияли социально-политические катаклизмы XX в. В обществе, катастрофически дробящемся на группы, поэты начинают наполнять слово «мы» частными смыслами, что порождает спектр сюжетных «под-традиций».

Так, в 1914 г. в ответ на переименование Петербурга в Петроград З. Гиппиус пишет:

Кто посягнул на детище Петрово?
Кто совершенное деянье рук
Смел оскорбить, отняв хотя бы слово,
Смел изменить хотя б единый звук?
Не мы, не мы...
(«Петроград», 1914) (286)

После событий 1917–1918 гг. — читаем у А. Ахматовой:

И мы забыли навсегда,
Заключены в столице дикой,

Озера, степи, города
И зори родины великой
.....
Иная близится пора,
Уж ветер смерти сердце студит,
Но нам священный град Петра
Невольным памятником будет
(«Петроград», 1919) (424).

В лирике поэтов-эмигрантов складывается и становится сквозной сюжетная ситуация воспоминаний о Петербурге, адресованных другим петербуржцам:

...Нам бы туда, в заневскую прохладу,
Там, где заря под пеплом облаков,
Где шелестящим золотым нарядом
Укрыта сень хранительных садов
(Ю. Трубецкой, «Из старой тетради», 1938)[10];

...И мы с тобой — чужого света тени —
Следили с грустью в море те огни,
Где удалялось светлое виденье,
Напомнившее нам другие дни...
Ведь это было, было все когда-то...
Ты помнишь?.. Там, на берегах Невы
(К. Пестрово, «Отъезд королевы», 1966)[11];

О вечный, о милый наш, нами забытый,
Под небом ненужным чужой страны...
(М. Дорожинская, «Санкт-Петербургу», 1929)[12]

В единичных случаях поэт пытается объединить в этом «мы» уехавших из страны петербуржцев с оставшимися:

Нас разделили годы и года
Великих, небывалых потрясений.
...Восточный ветер шелестит в сирени,
Над финским озером взошла звезда <...>
Вы говорите: мы и вы — рубеж.
Да, между нами пролегла граница,
Но в сердце та же кровь, что в вас томится,
И нет для сердца ни границ, ни меж...
(В. Булич, «Вы и мы», 1945)[13]

Исключительно характерны «мы-сюжеты» в блокадной и послеблокадной лирике (О. Берггольц, В. Инбер, М. Дудина, Ю. Инге, Н. Тихонова, В. Азарова и многих других); общеизвестная и богатая, она не требует, на наш взгляд, иллюстративных цитат.

Позже собственное наполнение получает «мы» ленинградского поэтического андеграунда второй половины XX в. — пафос объединяющего поэтов противостояния официозу, свободы поэтического слова:

...В иные дни, единой чести ради,
Не где-нибудь еще, а в Ленинграде,
Скрываясь, мы несли ночной дозор.

С нас не писали групповых портретов,
Нас не воспринимали, как поэтов
(Г. Григорьев, «Ночной дозор»)[14];

...О, Летний сад, безлюдный Летний сад,
Ты так притих, как будто ждешь пророка...
Мы — тени тех, самих себя, прости...
...не сор мы — сон, мы сонм и город.
Как долог общий памятник — гранит...
Ты Стикс, Нева...
(О. Бешенковская, «Мои современники»)[15];

Мы —
товарищи по несчастью.
Вы —
товарищи по бесчестью
(С. Куле, «Мы...»)[16].

Однако знаменательно, что параллельно с этими частными идеологизированными употреблениями (примеры которых можно множить) продолжает развиваться и магистральная, намеченная Анненским и Мандельштамом, философско-метафизическая семантика «мы»: понимание Петербурга как особой, общей и жизненно необходимой ценности — при неколебимой убежденности, что это понимание разделяется другим, другими. Эти «другие» входят в лирические сюжеты, сопутствуя авторскому «я» и обычно не требуя персонификации и социальной конкретики.

Здесь вырабатываются собственные сюжетно-жанровые модели. Пожалуй, самая заметная из них может быть обозначена как «приглашение к прогулке» по Петербургу, с последующим описанием этой воображаемой прогулки.

Так, у В. Шефнера в его цикле-триптихе 1957 г. «Стихи о Васильевском острове»:

Мы старые островитяне, —
В печальный и радостный час
Незримыми тянет сетями
Любимый Васильевский нас <...>.

Пойдем же на остров счастливый,
В кварталы, где шум городской
Сливается с гулом залива,
С немолкнущей песней морской!..

Далее следует «портрет» Васильевского острова, переходящий в его историю (от Петра I — до блокады и победы). Приглашение к прогулке повторяется в завершающем цикл стихотворении, «окольцовывая» весь цикловой сюжет:

Пойдем на Васильевский остров,
Где вешние ночи светлы, —
Нас ждут корабельные ростры
И линий прямые углы...
...Давай здесь побродим, побудем,
Под эти пойдем небеса,
Где бродят счастливые люди,
Свои растеряв адреса[17].

М. Л. Гаспаров замечает[18], что этим стихотворением подсказан зачин стихотворения А. Кушнера «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки...» (1970-е), где данная строка выступает не просто рефреном, а основой сюжета со сложным и глубоким содержанием; добавим, что прогулка эта в лирике Кушнера — не единственная[19].

Наблюдения Гаспарова связаны с исследованием семантики трехстопного амфибрахия. Нам же, в русле поднятой в данной статье проблемы, существенно подчеркнуть принадлежность этих стихотворений единому метасюжету «приглашения к прогулке» по Петербургу, когда в качестве спутника лирического героя выступает «другой» — неперсонифицированный, обладающий единственным качеством: он — «свой», единомышленник, петербуржец. И реализуется этот метасюжет далее как в амфибрахических текстах (Н. Абельская, «Пройдем же по улицам старым...»), так и в инометрических (Вс. Рождественский, «Пойдем со мной вдоль тихого канала...»). Он может также разрастаться, захватывая и петербургские пригороды (прежде всего Царское Село): «Поедем в Царское Село...» О. Мандельштама, «Давай поедем в Царское Село» А. Городницкого, «Поедем в пушкинские парки...» Вс. Рождественского и др.

Обращаясь к теме Петербурга, поэты XX в. сформировали свою модификацию особого литературного жанра «петербургской прогулки», о которой писал (на другом, преимущественно прозаическом материале) В. Н. Топоров — как о прогулке, обладающей «не столько историко-литературной мемориальной функцией, сколько функцией включения субъекта действия в переживаемую им ситуацию прошлого»[20].

Однако если прогулку эпико-повествовательную отличает мемуарный или очерковый характер, обращенность в воспоминание как таковое, а главное — она одинока, то лирическая прогулка по Петербургу в том развороте, о котором мы ведем речь, изначально обращена в будущее (приглашение, призыв). Природа ее достоверности иная, вне опоры на документализм. И, что особенно важно, она одухотворена тем, что разделяется с «другим», принадлежащим тоже к числу «крепко слитых» с Петербургом. Так эволюционирует, обретая новую актуальность, «мы» как емкий и концептуальный образ в посвященной Петербургу лирике — образ сюжетопорождающий и, как кажется, далеко не исчерпавший свой содержательный потенциал.

Примечания

[1] *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С.186.

[2] Там же.

[3] См., напр.: *Боровская А. А.* «Петербургский миф» в творчестве В. К. Тредиаковского и И. Ф. Анненского (к вопросу типологии) // В. К. Тредиаковский и русская литература XVIII–XX веков: материалы Междунар. науч. конф. 5–6 марта 2003 г. Астрахань, 2003. С. 86–92.

[4] См. об этом: Там же.

[5] Петербург в русской поэзии XVIII — первой четверти XX века. СПб., 2002. С. 132. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[6] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974. С. 314.

[7] Там же. С. 318.

[8] Там же. С. 320.

[9] См.: *Таборисская Е. М.* Три русских города в лирике Мандельштама // Шарафадина К. И., Таборисская Е. М. Жизнь культуры в универсуме слова. СПб., 2011. С. 25.

[10] Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб., 2006. С. 514.

[11] Там же. С. 383.

[12] Там же. С. 259.

[13] Там же. С. 154.

[14] Поздние петербуржцы: поэтич. антол. СПб., 1995. С. 39.

[15] Там же. С. 433.

[16] Там же. С. 72.

[17] *Шефнер В.* Стихотворения. СПб., 2005. С. 119–122.

[18] *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 2012. С.186.

[19] О сюжете петербургской прогулки в поэзии А. С. Кушнера см.: *Кулагин А. В.* «Я в этом городе провел всю жизнь свою...» Поэтический Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014. С. 30–57.

[20] *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 98.

УДК 82.1

О. В. АЛЕКСЕЕВА,
Е. Я. АНТОНОВА

Метафора в торжественной оде В. П. Петрова

Статья посвящена изучению сенсорного кода в торжественной оде В. П. Петрова. Количественный анализ сенсорных обозначений показал, что звук в одах Петрова практически не дифференцирован, немногочисленные цветовые, вкусовые и обонятельные образы традиционны для риторического арсенала торжественных од. Петров не метафоризирует физические параметры создаваемого им мира. Метафора в торжественной оде Петрова сопровождает тему войны. Война в переживании поэта лишена государственного размаха и описывается либо в мифологическом, либо в психологическом ключе. Ведущий тип метафоры, обслуживающей новый для русской литературы ракурс военной темы, — кинестетическая метафора.

Ключевые слова: В. П. Петров; М. В. Ломоносов; А. П. Сумароков; торжественная ода; метафора; сенсорный код.

O. V. ALEKSEEVA,
E. YA. ANTONOVA

A metaphor in the solemn ode by V. P. Petrov

The article is devoted to the sensory code in V. P. Petrov's solemn odes. The quantitative analysis of sensory symbols helped to show that the sound in Petrov's odes tends not to be varied; scanty colour images, as well as gustatory and olfactory are conventional in the solemn ode language. Petrov does not use a metaphor to describe physical dimensions of his created universe. A metaphor accompanies the war theme in Petrov's solemn odes. The war in the poet's experience is described in the mythological or psychological way without the nationwide scale. A kinaesthetic metaphor becomes the leading type of the metaphor serving the aspect in the war theme that is new for Russian literature.

Keywords: V. P. Petrov; Mikhail Lomonosov; Alexander Sumarokov; solemn ode; metaphor; sensory code.

Поэтическое творчество В. П. Петрова приходится на вторую половину XVIII в. Вошедший в литературу с 60-х гг. XVIII столетия, Петров имел возможность опираться на одическое творчество как Ломоносова, уже завершенное к этому году, так и Сумарокова, активно творившего до конца 1760-х гг. Соответственно, ему были хорошо знакомы оба варианта одической иносказательности — как чувственно-метафорической, позволявшей воспринимать мир в его физической горизонтали, так и рационально-аллегорической, предполагавшей сопряжение идеала и действительности и требовавший преодоления действительности на пути к идеалу.

За время своей писательской деятельности Петров создал тридцать од, отличительной особенностью большинства которых является сервилистская позиция их создателя. Петров с готовностью отзывался поэтическим словом не только на военные победы России, но и на придворные военно-спортивные ристалища; на дни рождения не только императрицы, но и ее любимых внуков (обходя при этом дни рождения не любимого ею сына); адресатами од Петрова были и фавориты императрицы. Придворная избирательность поэта, безусловно, не могла не сказаться на жанровой специфике его од, превращавшихся то в поэтический панегирик, то в горацианскую, то в философическую оду. Собственно же пиндарических од (которые традиционно и назывались

в России «торжественными») в творчестве Петрова всего десять: «На войну с турками» (1769), «На взятие Хотина» (1769), «На взятие Яс» (1769), «На заключение с оттоманскою портою мира» (1775), «На взятие Очакова» (1788), «На заключение мира со Швециею» (1790), «На взятие Измаила» (1790), «На торжество мира» (1793), «На присоединение польских областей к России» (1793), «На взятие Варшавы» (1795). Главной (с позиции выбранной нами темы) особенностью этих од, разительно отличающей их от опытов Ломоносова и Сумарокова, является их скудная сенсорная выраженность.

Акустический спектр одического мира Петрова задается звуками, производимыми людьми, предметами, а также живой и неживой природой. При этом частота звуков в одах 1780–1790-х гг. увеличивается по сравнению с одами 1760–1770-х гг. в два раза (от 14 до 36 раз). Но звуки одического мира Петрова неразнообразны (это рев, шум, треск, стон, звон, свист, гром) и, более того, не дифференцированы. Так, Петров часто не называет звук того или иного события, а ограничивается упоминанием звука как такового: «звук побед» («Ея императорскому величеству Екатерине Второй на взятие Очакова»)[1]; «Хотин упадши разрушился / И звук ко звуку приложен» («На взятие Хотина»; I, 43); «гром турки, треск и звук воздвигли» («На взятие Измаила»; II, 79) и т. д. В целом же доминантным звуком в мире торжественных од Петрова является шум — его одинаково успешно издают лира, летящий орел, сражающиеся войска, текущая река, летящая саранча и т. д.

Цветовая насыщенность одического мира Петрова невысока. Количество упоминаний цвета колеблется от 3 до 18 раз в пределах одной оды. Глаз Петрова замечает черный, белый, зеленый, синий и «румяный» цвета, но упоминания этих цветов единичны. Красный цвет упоминается чаще, но называется опосредованно — через кровь, которая всегда окрашивает воду, пар или пену. В целом же цвет в одах Петрова вытесняется светом, блеском и сиянием. Солнечные лучи, молнии, небесная синева, дневной свет, иней, драгоценные камни, золото, мечи, сабли, серпы, плуги, посмертная «слава» Петра, «свет монарших щедрот» («Его светлости князю Григорию Александровичу Потемкину»; I, 162), «кроткий зрак» императрицы, а также ее одежда — все это сияет и блещет. Цветовая палитра одического мира Петрова обесцвечена блеском. Цвет, как и звук, не принципиален в мире торжественных од поэта.

«Благоухающий» *запах* «рощ» и «кринов», а также «сладкий» *вкус* «плодов», «волжских струй» («На сочинение Нового Уложения»; I, 29) и «словес», позаимствованные Петровым из риторического арсенала торжественных од, безусловно, не ощущаются обонятельными и вкусовыми рецепторами поэта и героев его од. Следовательно, мы можем говорить об отсутствии запаха и вкуса в мире торжественных од Петрова.

Немногочисленные и во многом жанрово устойчивые сенсорные обозначения, как правило, вводятся в их прямом — неметафорическом — значении. Этим Петров отличается и от Ломоносова, творившего объемный, цветной и звучащий мир, и от Сумарокова, отдававшего предпочтения не физическому, а аллегорическому постижению мира. Намеренно или нет, Петров удаляет из своей оды приметы вещного, материального, физического мира, предпочитая обозначать его с помощью метонимичных представителей. Так, названия стран, являющихся местом действия его торжественных од, мы можем встретить в заглавиях, но в самих текстах и Россия, и ее соперники, как правило, лишены имени и обозначаются через:

1) реки и моря. При этом даже гидронимы Петров называет довольно скудно. В России это Нева, Москва-река, Волга, Днепр, в Европе это Днестр, Висла и Секвана. Но даже их Петров стремится обезличить еще больше, именуя их «влагой»;

2) города (Москва, Петрополь, Стамбул, Очаков, Херсон);

3) правителей и военачальников (Потемкин, Екатерина, Густав (Швеция) и т. д.);

4) народы («Росс», «Турк», «Швед», «прусс», «храбрый прусс», «буйный швед», «варвары», «чалмоносцы»);

5) оппозицию севера и юга, получившую у Петрова обозначение «Норд – юг».

Последний вариант обозначения пространства красноречиво говорит о том, что борьба России с внешними врагами переживается Петровым как мифологическое противостояние частей света, холода и зноя. Вступая в бой, северные солдаты «пламенеют» душой, превращаются в метафорический огонь («их души пламень»), обливают врагов «кипящим варом», их глаза «сверкают пламенем», их кровь «кипит в груди». Испытывая военный «жар», Россия «охлаждает» своих южных врагов, заставляя их почувствовать «хладный страх», по их телу течет «хладный пот». И даже северные враги в лице шведской армии, изображенные в образе мифологического змея (описанного как многоголовое «чудище» — ср. эпиграф к «Путешествию из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайяй»), описаны как южное чудовище:

Уже чудовище огромно,
Ослабши битвой меж валов,
Вспять движется уныло, томно,
Лишенно множества голов;
С трудом пловет, едва не тонет,
Вдруг Этной разродясь, возстонет:
Нептун ударил в бок змия,
И часть его велика тела
На воздух с треском возлетела
(«На заключение мира со Швециею», 1790) (II, 61).

Петров оказался первым русским поэтом, сделавшим не мир, а войну тематическим центром своих торжественных од. Военные сражения прописываются крупным детальным планом. Но детальность создается не столько за счет включения в текст подробностей хода битвы, сколько за счет композиции батальных сцен. Последние выстраиваются как смена психологических точек зрения. Так, ода «На взятие Хотина» (1769) начинается описанием «гнева» Росса, затем следует удивление поэта, не понимающего причины «гнева», далее ретроспективно описывается «злость» турок, страх Стамбула при виде Россов, паника Мустафы, произносящего слова негодования:

Я блеск с студом утрачу свой!
Умру несчастным Мустафой! (I, 42)

Затем следует его решение наступать:

Сберем всю рать, пойдем, наступим,
Победой наш урон искупим... (Там же)

Бравада Мустафы сменяется ужасом при виде падения Хотина и последующими эмоциональными речами:

То злобой он и мщеньем дышит,
Грозит пролить последню кровь,

То мир рукой дрожащей пишет,
Не смеет в бой пуститься вновь.
Бледнеет, стонет и трепещет,
Страшит, ярится и скрежещет,
Так яд изливши свой змия,
Подъемля грудь и хвост вия,
Еще шипит, еще зияет
И тщетным жалом ужасает (I, 43).

В одах 1780-х гг. Петров изображает движение чувств не одного человека, а всего народа. И чувства эти описываются посредством все тех же кинестетических метафор. Как правило, Петров указывает на густоту, тесноту и тяжесть, которые испытывают страшащиеся враги. Шведы, к примеру,

...все ужасом объяты,
Укрыться рады хоть во ад.
Толпясь, толкаяся, теснятся,
Друг друга выпередить тщася,
Бегут по широте глубей
(«На заключение мира со Швециею», 1790) (II, 66);

турки

Вверх... взорванны летят.
Сей знак им дал Гассан к побегу;
В беспамятстве стремясь ко брегу,
Рвут влагу, пенят и мутят
(«На взятие Очакова», 1788) (II, 38).

Как видим, новая одическая тема — война в ее не государственном, а психологическом и мифологическом аспекте (война в одах Петрова в наименьшей степени описывается как государственное событие) — повлекла рождение новой, кинестетической, метафоры.

Вызывавший беспощадную иронию у своих современников, справедливо отказывавших ему в статусе «второго Ломоносова», Петров, несомненно, учился и у Ломоносова, и у Сумарокова. Но создаваемые им произведения, с их психологическим наполнением, обозначили конец классической торжественной оды и наметили пути ее дальнейших изменений. Ими оказались усиление авторского (психологического и биографического) присутствия в тексте, расширение спектра эмоций, изображаемых и испытываемых автором и героями, введение чередования крупного и общего планов в описание батальных сцен, эпизация повествования и реалистичность изображения.

Примечания

[1] *Петров В. П.* Сочинения: в 3 ч. СПб., 1811. Ч. 2. С. 26. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера части и страницы за текстом в круглых скобках.

УДК 82.1

А. Ю. ТИРАСПОЛЬСКАЯ

Повесть Н. М. Карамзина «Юлия»: наблюдения над композицией произведения

В статье рассматриваются композиционные составляющие повести Н. М. Карамзина «Юлия» (1794). В ходе анализа выявляются «смысловые кольца», которые возникают в повествовании благодаря наличию так называемых парных мотивов или тем. Также исследуется влияние данных «смысловых колец» на процесс смыслопорождения в произведении Карамзина.

Ключевые слова: Н. Карамзин; повесть; повествование; композиция; «парные» мотивы.

A. J. TIRASPOL'SKAJA

The narrative "Julia" by N. M. Karamzin: observations on the work composition

The article examines the composition constituents of the narrative "Julia" (1794) by N. M. Karamzin. The analysis has identified semantic rings arising in the narration due to the presence of the so-called pair motives or themes. The influence of these sematic rings on the concept generation process in Karamzin's work is also investigated.

Keywords: Nikolai Karamzin; narrative; story; narration; story-telling; composition; pair motives.

Повесть Н. М. Карамзина «Юлия» была написана в 1794 г. для так и не вышедшей третьей книги альманаха «Аглая» и увидела свет только в 1796 г. в формате отдельного издания[1]. Трудно предположить, какие дополнительные коннотации и интертекстуальные связи могло бы обрести данное произведение, будучи включенным в структуру альманаха. Однако можно смело утверждать, что, и выпущенное изолированно, оно представляло высокую ценность для развития русской прозы в целом, ибо, по справедливому замечанию Г. А. Гуковского, во многом предсказывало «мотивы, формы и даже некоторые внутренние черты психологического романа XIX в.»[2]. Эта светская психологическая повесть «о личных, душевных делах, <...> о развитии, росте женской души»[3] написана столь точно и правдиво, с таким знанием человеческой натуры, а местами — с такой «вневременной» иронией, что вполне может заставить задуматься и современного читателя.

Не менее привлекательной повесть «Юлия» должна представляться и исследователям творчества Карамзина. Так, например, еще в 60-х гг. прошлого века Ф. З. Канунова убедительно развенчала представление о главной героине как о некой шаблонной «невинной жертве» «коварного соблазнителя» князя N*, когда Канунова писала, что в данном произведении «...вообще „сентиментальность" если не берется под сомнение, то, во всяком случае, подвергается решительной проверке. Юлия, в отличие от Лизы (героини повести Карамзина „Бедная Лиза". — *А. Т.*), живет больше разумом, чем чувством. В начале повести она — светская барышня, умеющая хорошо играть свою роль; влюбленная в себя, расчетливая»[4]; далее исследовательница прямо назвала героиню «светской женщиной-эгоисткой»[5]. Некоторое время назад нами было выявлено наличие в тексте «Юлии» неких внутритекстовых перекличек-эквивалентностей, благодаря которым в повествовании актуализируется имплицитная

мысль о духовном подобии главной героини (до перевоспитания) ветреному и эгоистичному соблазнителю князю N*[6].

Вместе с тем многие вопросы, связанные с художественными особенностями светской повести Карамзина, на сегодняшний день остаются малоизученными. В первую очередь хотелось бы выделить проблему исследования основных принципов организации повествования в «Юлии», в частности — обратить пристальное внимание на композиционное расположение значимых, сюжетообразующих тем и мотивов в пространстве произведения.

И здесь, при первом же обращении к тексту повести, мы сразу столкнемся с присутствием в нем большого количества парных тем/мотивов, единожды (за редким исключением!) повторяющихся в процессе развертывания повествования, разумеется, в несколько трансформированном виде. Так, например, даже при самом поверхностном прочтении читателю не могут не броситься в глаза такие факты, как наличие в повести двух адресованных героине писем с сообщением о разрыве отношений (от князя N* и от Ариса), двух внезапных появлений «на сцене» большого света князя N*, двух приездов главной героини в деревню и т. д. При более пристальном рассмотрении количество парных мотивов, тем, ситуаций многократно увеличивается, текст буквально пестрит ими. Повествование оказывается насыщенным так называемыми смысловыми кольцами. Более того, именно чередование этих мотивов, которые образуют «смысловые кольца», следующие в повествовании друг за другом наподобие линейно расположенных кругов Эйлера, и составляет сюжет произведения, обеспечивает его развитие.

Начать анализ следует со «смыслового кольца», обрамляющего все произведение в целом, иными словами — со вступления и заключения повести.

«Женщины жалуются на мужчин, мужчины на женщин: кто прав? кто виноват? — Кому решить тяжбу? — Если мне, то я, ничего не слушая и не разбирая, оправдаю... любезнейших — следственно, женщин?.. Без сомнения»[7], — такое предисловие, демонстрирующее конфликт полов, предлагает читателям нарратор. Обратимся теперь к заключению: «Иногда Юлия вооружается против женщин; Арис их защитник. „Поверь мне, друг мой, — говорит он, — поверь, что порочные женщины бывают от порочных мужчин; первые для того дурны, что последние не стоят лучших“» (121). Очевидно, что тема взаимных претензий прекрасного и сильного полов друг к другу в финале произведения трансформируется: женщины и мужчины в лице главных героини и героя готовы признать неправоту собственного пола.

Наиболее важным в данном случае представляется факт осознания Юлией своей персональной и «общеженской» вины. Он не просто служит одним из доказательств ее духовного прозрения, но значительно раньше, в момент ухода Ариса, становится первым шагом всего последующего пути ее самосовершенствования и преодоления эгоизма. Недаром в поистине катарсический момент раскаяния героиня произносит следующие слова: «Туман рассеялся — и я презираю себя!.. О женщины! вы жалуетесь на коварство мужчин: ваше легкомыслие, ваше непостоянство служит им оправданием. Вы не чувствуете цены нежного, добродетельного сердца; хотите нравиться всему свету, гоняетесь за блестящими победами и бываете жертвою суетности своей» (106).

Интересна также явная перекличка и трансформация следующего субмотива: если во вступлении повествователь предлагает признать «невиновным» прекрасный пол без всяких логических доводов и разъяснений, то в заключении Арис, оправдывая «любезнейших», аргументирует снисхождение к женским недостаткам несовершенством самих мужчин.

Второе внутреннее «кольцо» образует повторение крайне важной для развития сюжета темы пребывания (существования) главной героини в мире большого

света. Данной темой нарратор открывает свое повествование: «Юлия была украшением нашей столицы; являлась — и мужчины только на нее смотрели, только ею занимались, только ее слушали. А женщины?.. женщины тихонько говорили между собою и с лукавою усмешкою взглядывали на Юлию, стараясь заметить в ней какой-нибудь недостаток, который хотя несколько мог бы успокоить их самолюбие. Тщетное старание! Юлия сияла, как солнце <...> Нужно ли сказывать, что все молодые люди обожали Юлию и почитали за славу обожать ее? Один вздыхал, другой плакал, третий играл ролю томного меланхолика; и обо всяком, кто задумывался, говорили: „Он влюблен в Юлию!“» (75–76).

Выйдя после разрыва с князем N* замуж за Ариса и быстро пресытившись уединенной жизнью в деревне, героиня возвращается назад в высшее столичное общество, чтобы продолжать купаться в лучах славы и обожания. Карамзинский повествователь как будто намеренно подчеркивает «повторность», «возвратность» данной ситуации: «Юлия *снова* (здесь и далее курсив наш. — *А. Т.*) явилась в свете, и с новым блеском красоты своей, с богатством, с пышностию: довольно — свет принял ее с рукоплесканием, и розы со всех сторон посыпались на Юлию. Веселье за весельем, удовольствие за удовольствием — *так, как и прежде* — с тою розницею, что замужняя женщина имеет еще более удобности наслаждаться всеми приятностями светской жизни» (98–99).

Следующую «кольцевую» тему, пожалуй, следует признать наиважнейшей не только для сюжетного «движения», но и для понимания характера основных героев произведения — Юлии, Ариса и князя N*, поскольку она оказывается теснейшим образом связанной с четырьмя развивающимися вслед за ней парными «кольцевыми» темами/мотивами. Речь идет о двух внезапных появлениях «на сцене» блестящего и ветреного князя. В первый раз этот «легкомысленный Нарцисс» появляется в период ухаживаний Ариса за героиней, во второй раз — после возвращения супругов по настоянию Юлии в большой свет. Оба раза непостоянная и тщеславная героиня быстро попадает под обаяние неотразимого ловеласа, увлекается им и, вследствие этого, предает верного, беззаветно любящего ее Ариса.

Оба предательства Юлии влекут за собой страдания Ариса. В первом случае скорбь добродетельного героя не столь разрушительна: «Бедный Арис! догадайся. Ты мог быть счастлив; но минута прошла! Что делать? Удалиться. Он то и сделал; не нужно сказывать, с каким чувством. Оставим его. Пусть он поплачет в уединении и, если можно, забудет милую ветреницу» (85). Повторное же предательство героини едва не толкает отчаявшегося Ариса на роковой поступок: «Пусть всякий вообразит себя на месте бедного Ариса!.. Что делать? Заколоть их одним кинжалом; утолить кровию жажду справедливого мщения; а потом... умертвить и самого себя?.. Нет! Арис сражался с собою не долее минуты; она была ужасна, но он усмирил кипящее сердце и скрылся!» (103–104).

Крайне значимой представляется и идущая следом в вышеозначенной логико-событийной цепочке повествования «парная» ситуация получения героиней письма. В этом письме возлюбленные уведомляют ее о расставании, полном разрыве отношений. Эпистолярные послания как нельзя лучше раскрывают перед нами характеры героев-мужчин, их сущность. Если князь покидает героиню, дабы не обременять себя брачными узами: «Вы любезны, но что любезнее вольности? Мне горестно расстаться с Вами, но мысль о вечной обязанности еще горестнее» (90), то Арис своим уходом предоставляет жене полную свободу — в чувствах и поступках: «Не хочу обременять тебя моим присутствием. Права супружества несносны, когда любовь не освящает их. Юлия — прости!.. Вы свободны! Забудьте, что у Вас был супруг...» (104).

Как в первом, так и во втором случае сообщения о внезапном разрыве вызывают у героини глубокое душевное потрясение. Так, повествователь сообщает,

что, прочитав письмо князя, «Юлия затрепетала и, следуя обыкновению новых Дидон, упала в обморок. Через несколько минут опомнилась для того, чтобы опять забыться» (91). Во второй ситуации героиня «дрожащею рукою схватила <...> письмо Арисово — прочитала его — и слезы в три ручья покатились из глаз ее» (106). Помимо непосредственной эмоциональной реакции на случившееся, Юлия дважды переживает и гораздо более серьезные потрясения, которые находят отражение в изменении ее мировоззрения. Будучи обманутой непостоянным князем, героиня испытывает нечто похожее на так называемый «черный катарсис» (иначе — «лжекатарсис»), т. е. катарсис, приводящий не к просветлению и очищению, а напротив, к ожесточению души[8]. В самом деле, читатель узнает, что после бегства князя, вместо того чтобы сделать трезвые выводы из произошедшего (в частности, осознать собственную вину перед брошенным ранее Арисом), Юлия, в силу своего эгоизма, не просто продолжает пребывать в заблуждении, но в ослеплении отчаяния ополчается против всего мужского пола: «Наконец, собрав силы свои, она нашла для себя некоторое облегчение в том, чтобы проклинать мужчин» (91).

Совсем иной процесс происходит в душе героини после прочтения письма Ариса. Вторая катастрофическая ситуация потери возлюбленного (на сей раз — потеря истинной любви!) приводит Юлию к прозрению и началу подлинного духовного очищения. Эгоистичная, тщеславная красавица впервые начинает воспринимать себя и свои поступки в истинном свете. Только теперь находит она подлинного виновника всех своих бед: «Туман рассеялся — и я презираю себя!.. <...> Я не обвиняю никого, кроме собственной безрассудности моей» (106–107).

Наконец, в качестве еще одной пары «закольцованных» между собой мотивов необходимо выделить два отъезда Юлии из города в деревню. Оба раза решение поселиться в деревне принадлежит именно героине. В первой ситуации, когда покинутая князем Юлия принимает предложение Ариса, ее намерение уехать за город продиктовано стремлением забыть прежнего возлюбленного и укрыться от ходящих в свете пересудов. Поскольку женщиной в данном случае движет желание бежать от самой себя, а вовсе не готовность вкушать «невинные удовольствия» тихой сельской жизни, попытка супругов обрести гармонию в уединении на лоне природы терпит фиаско. С наступлением осени, т. е. всего через несколько месяцев, Юлия начинает отчаянно скучать по столичным светским развлечениям и уговаривает мужа вернуться в город. С этого момента возвращения красавицы, не усвоившей жизненного урока, не преодолевшей своего суетного тщеславия и эгоизма, Карамзин с демонстративной очевидностью заставляет ее повторно шаг за шагом пройти весь свой прежний путь и совершить те же самые ошибки: опьянение пустыми удовольствиями света — увлечение блестящим князем-ловеласом — предательство по отношению к верному Арису — и, наконец, полный крах.

Своими руками уничтожившая собственное счастье, потерявшая истинную любовь, но все же не погибшая, а нашедшая в себе силы к исправлению, Юлия повторно оставляет столицу и уезжает в деревню: на этот раз не ради того, чтобы убежать от чего- или кого-либо, а напротив — с целью обрести подлинную себя. Показательно, что героиня Карамзина явственно сознает повторяемость ситуации своего приезда в деревню и еще более — все печальные отличия нынешнего положения вещей от прежнего: «Здесь протекут дни мои в безмолвном уединении, — сказала она со вздохом. — Сельский домик! я могла, но не умела быть счастлива в тихих стенах твоих; я вышла из тебя с достойнейшим, нежнейшим супругом; возвращаюсь одна, бедною вдовою, но с сердцем, любящим добродетель» (108).

Следует также отметить, что композиционным центром повествования в «Юлии», отделяющим все основные «первые» парные мотивы и темы от их «повторов», становится в таком случае фрагмент, в котором описывается жизнь героини и ее супруга в деревне. Представляется неслучайным, что и этот эпизод оказывается разделенным на две (!) приблизительно равные по объему композиционно-смысловые части, которые можно обозначить как «летнюю» и «осеннюю». Если первые «шесть или семь недель», проведенные супругами в деревне, показаны как абсолютно идиллическое существование героев на лоне цветущей натуры, то осенняя пора, как становится известно читателям, поселяет в душе Юлии скуку и уныние. Несмотря на очевидную контрастность означенных эпизодов повести, мы сталкиваемся с явным параллелизмом в описании «летнего блаженства» и «осенней меланхолии». Параллелизм наблюдается в последовательном описании флоры (деревьев/кустов и цветов) и птиц, он проявляется отчасти даже на синтаксическом уровне. Повествователь изображает «летний» мир деревни, которым наслаждаются Юлия и Арис, следующим образом: «Казалось, что сама природа брала участие в их радостях: она цвела тогда во всем пространстве садов своих. Везде благоухали ясмины и ландыши; везде пели соловьи и малиновки; везде курился фимиам любви, и все питало удовольствиями любовь наших супругов» (95–96).

Сопоставим с этим фрагментом описание «осеннего» мира, которое нарратор ниже предлагает читателю: «Но за красным летом следует мрачная осень. Цветы и в поле и в саду увяли; зелень поблекла; листья слетели с деревьев; птички... бог знает, куда девались, — и все стало так печально, так уныло, что Юлия потеряла всю охоту хвалить деревенское уединение» (96–97).

Проведенный анализ «парных» тем и мотивов в повести «Юлия» призван продемонстрировать необходимость детального изучения принципов организации повествования в художественной прозе Карамзина. В частности, особо важным представляется вопрос о влиянии композиционных аспектов на образование «дополнительных», имплицитных смыслов в нарративных текстах писателя.

Примечания

[1] *Кочеткова Н. Д.* Карамзин Николай Михайлович // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2. (К–П). СПб., 1999. С. 37.

[2] *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1999. С. 437.

[3] Там же.

[4] *Канунова Ф. З.* Из истории русской повести (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). Томск, 1967. С. 124.

[5] Там же. С. 125.

[6] *Тираспольская А. Ю.* Наблюдения над образом главной героини повести Н. М. Карамзина «Юлия» (предварительные замечания) // Теоретические и прикладные вопросы науки и образования: сб. науч. тр. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. 31 января 2015 г.: в 16 ч. Ч. 5. Тамбов, 2015. С. 130–133.

[7] *Карамзин Н. М.* Юлия // Карамзин Н. М. Сочинения: в 8 т. Т. 6. М., 1803. С. 75. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках. Орфография и пунктуация в цитатах частично приближены к современным.

[8] См. подробнее о «лжекатарсисе»: *Максимов Д. Е.* О романе-поэме Андрея Белого «Петербург»: К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века: очерки. Л., 1986. С. 259.

УДК 82.1

С. О. ШВЕДОВА

Портретный экфрасис в поэтике М. Ю. Лермонтова (повесть «Штосс»)

Объектом интереса в статье стало использование элементов поэтики визуального для создания словесного образа в повести М. Ю. Лермонтова «Штосс». Портретные экфразы рассматриваются в контексте романтических моделей вербальной репрезентации изображения. Поставлен вопрос о том, как посредством поэтики визуального выразилось новое понимание внутренней природы художественного творчества.

Ключевые слова: экфрасис; словесный образ; портрет; вид*е*ние; М. Ю. Лермонтов; В.-Г. Вакенродер; миф о Рафаэле.

S. O. SHVEDOVA

Portrait ekphrasis in Mikhail Lermontov's poetics (“Shtoss”)

The article focuses on using visual poetics elements to create the verbal imagery in the story “Shtoss” by Mikhail Lermontov. Portrait ekphrastic descriptions are considered in the context of romantic models of the image verbal representation. The question how the new understanding of the internal nature of art creativity was expressed by means of the visual poetics is raised.

Keywords: ekphrasis; verbal image; portrait; vision; Mikhail Lermontov; Wilhelm Heinrich Wackenroder; Raphael’s romantic myth.

Экфрасис как прием построения текста, при котором происходит инкорпорация элементов языка одного вида искусства (визуального) в сферу другого (литературы), в условиях смены эстетических парадигм приобретает повышенную значимость. Актуализируя саму проблему межсемиотического перевода, экфрасис объективно, вне зависимости от непосредственных авторских установок, может свидетельствовать о глубинных изменениях в понимании законов творчества и его связи с внелитературной реальностью.

Последняя повесть М. Ю. Лермонтова, известная под условным названием «Штосс»[1], создавалась на разломе литературных эпох и осталась незавершенной. Поэтому так широк спектр ее истолкований: в свете идей романтической иронии[2], антиромантической полемики[3], литературной мистификации, «имагинативного реализма»[4], натурализма[5], синтеза романтических и реалистических элементов. Исследователями проделана большая работа, связанная с уяснением соотношения реального и фантастического планов, предложены интересные, остроумные, подчас даже экстравагантные трактовки фантастики и фантастических персонажей повести[6]. Существование противоположных, но в ряде случаев вполне обоснованных прочтений подтверждает справедливый, на наш взгляд, вывод В. Э. Вацуро об амбивалентности поэтики «Штосса», возникающей на скрещении внутрилитературных факторов и обстоятельств литературного бытования произведения[7].

Разнообразие трактовок повести, однако, почти не сказалось на интерпретации образов шулера и женщины-ангела. Они рассматриваются главным образом с точки зрения роли в сюжете[8]. Между тем важен вопрос не только о сюжетных связях мотива оживающего портрета, но и о том, *как, посредством каких моделей визуального* описываются изображения, «оживающие» в фантастических эпизодах повести (как бы они ни истолковывались).

«Описание женской головки <...> выдержано в духе поэтики Жуковского»[9], — замечает Э. Найдич и фиксирует интенсивность контактов М. Ю. Лермонтова с В. А. Жуковским в период работы над «Штоссом»[10]. Можно уточнить, что описания женщины-ангела наиболее развернуты в эпизодах ночной игры, т. е. это описания не эскиза, а вид*е*ния, но они, безусловно, связаны с эскизом, даются в субъектном плане героя и реализуют его художественные устремления.

Напряженный духовный порыв к «воздушному идеалу», мечтательное томление по неопределенному, невыразимому, но эстетически переживаемому «совершенству» — все это действительно близко к идеям, лежащим в основе поэтической философии Жуковского, так что догадка исследователя представляется небезосновательной. В повести есть и другие реминисценции из Жуковского, важные для понимания ее проблематики. Но возникает вопрос о том, до какой степени главный герой повести мыслит (и мыслится автором) «в духе поэтики Жуковского». Исчерпывается ли Лугин как художник мечтательным идеализмом, характерным для раннеромантического сознания? Воплощается ли в нем в полной мере тип эстетического мышления, свойственный Жуковскому и воспринимаемый на рубеже 1830–1840-х гг. как анахронизм? Найдич полагает именно так. Тогда как объяснить автобиографические черты в образе главного героя и уже отмечавшиеся исследователями переклички «Штосса» с лермонтовской лирикой, в том числе и поздней?

Думается, что герой «вписан» в романтическую традицию более сложно.

Вацуро первым указал на конкретный источник, к которому восходит образ женщины-видения[11]. Это легенда о Рафаэле В.-Г. Вакенродера, открывающая известную Лермонтову еще со времен учебы в Благородном пансионе книгу «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком»[12]. Можно увидеть несколько ключевых совпадений между «Вид*е*нием Рафаэля» и вид*е*нием Лугина. Обоим вид*е*ниям предшествуют мучительные усилия художников «осуществить на холсте свой идеал»[13]. В обоих случаях его обретение связано с визуализацией. Зримо, наглядно выражая невыразимое через материальную субстанцию (холст, краски), живопись, как никакое другое искусство, свидетельствует о возможности прозрения идеального через чувственно воспринимаемую красоту. В легенде о Рафаэле желаемая цель достигается, но не как результат сугубо художественных усилий, а посредством вид*е*ния, т. е. события духовно-религиозного плана: «Однажды ночью, когда он, как бывало уже не раз, во сне молился Пресвятой Деве, он вдруг пробудился со *стесненным сердцем*. В ночной *тьме* его взгляд был привлечен *сияньем на стене*, как раз насупротив его ложа, и когда он вгляделся, то увидел, что это *светится нежнейшим светом* его незавершенное изображение Мадонны, *висящее на стене*, и что оно стало совершенно законченной и *исполненной жизни* картиной»[14] (здесь и далее курсив наш. — *С. Ш.*). Лугин обретает свой воздушный идеал также через вид*е*ние: «Странный, сладкий и вместе <болез>ненный трепет пробежал по его жилам. Он на мгновенье <оберну>л голову <...> То было *чудное* и *божественное виденье*: склоняясь над его плечом, *сияла* женская головка <...> она *отделялась на темных стенах комнаты*, как утренняя звезда на туманном востоке» (VI, 365).

Близость к легенде о Рафаэле ощущается и в трактовке вид*е*ния. Центральное место в изложении Вакенродера — момент чуда. Рафаэлю является нерукотворное изображение Мадонны, исчезающее к утру, но отныне навеки запечатленное в душе художника. Онтологическая «природа» проявляющейся на незавершенном холсте картины двойственна: изображение не материально, но в понимании Вакенродера реально — в том смысле, что отсылает к метафизической сфере, высшей реальности божественного. Современник, немецкий философ К. Зольгер писал по поводу Сикстинской Мадонны: «...Мне всегда кажется,

что не просто степенью, но и самой сутью своей эта живопись отличается от всей остальной <...>. Мне кажется, что другие художники пытались возвысить до божественности человеческие лица, а Рафаэль — *черпал из самого источника,* и свел на землю божество, чтобы воплотить его в образе человека»[15]. То есть в понимании Вакенродера и его современников означаемое вид*е*ния — не обобщенные представления о духовной красоте, но сама Мадонна.

Созерцаемая Лугиным красавица также не материальна: «...то не было существо земное — то были краски и свет вместо форм и тела, теплое дыхание вместо крови, мысль вместо чувства; то не был также пустой и ложный призрак...» (VI, 365). Она тоже относится к особой реальности, реальности чуда — того, что не порождено материальным миром, но проявляется в нем. Однако что является означаемым *этого* вид*е*ния?

Обращают на себя внимание два момента. Во-первых, вид*е*ние не является результатом духовного (в строгом, религиозном смысле слова) усилия; женщина-ангел — совсем не Мадонна, напротив, она наделяется земными, чувственными проявлениями (в ее «неясных чертах» выражается целая гамма чувств: «страсть бурная и жадная, желание, грусть, любовь, страх, надежда»; VI, 365). Во-вторых, визуализация идеала происходит во время карточной игры с загадочным стариком, получающим явно инфернальные характеристики. Таким образом, означаемое вид*е*ния Лугина не связано с божественным откровением.

Примечательно, что подобная переакцентировка есть уже в раннем стихотворении Лермонтова, где тоже использовался миф о Рафаэле, — «Поэт» (1828).

Когда Рафаэль вдохновенный
Пречистой Девы лик священный
Живою кистью окончал:
Своим искусством восхищенный
Он пред картиною упал!
Но скоро сей порыв чудесный
Слабел в груди его младой,
И утомленный и немой
Он забывал огонь небесный.
Таков поэт: чуть мысль блеснет,
Как он пером своим прольет
Всю душу; звуком громкой лиры
Чарует свет, и в тишине
Поет, забывшись в райском сне,
Вас, вас! души его кумиры!
И вдруг хладеет жар ланит,
Его сердечные волненья
Все тише, и призр*а*к бежит!
Но долго, долго ум хранит
Первоначальны впечатленья (I, 12).

Здесь «Пречистой Девы лик священный» и «кумиры души» поэта (а эта формула подразумевает все же земную красоту, т. е. возлюбленных) как бы уравнены в своем онтологическом статусе: и то, и другое «хранится» в сознании художника/поэта, в его «первоначальных впечатлениях». «Небесный огонь» вдохновения для Лермонтова скорее поэтическая формула, за которой не стоит вакенродеровского понимания искусства как проекции лишь высшей, духовной сферы. Во всяком случае в другом раннем стихотворении («Молитва», 1829) «лава вдохновенья», «страшная жажда песнопенья» рождаются от соприкосновения души поэта с земным, греховным, но страстно-пленительным миром,

а условием обращения «на тесный путь спасенья» объявляется освобождение от поэтического дара.

Таким образом, «идея божественного откровения, — как отмечает В. Э. Вацуро, — юным Лермонтовым не воспринята»[16]. Однако если в «Поэте» концепция творчества близка к массовой романтической лирике (как далее замечает тот же исследователь[17]), то в «Штоссе», как представляется, Лермонтов находит совсем не тривиальное решение вопроса об истоках художественного творчества.

Поразительно, но легенда Вакенродера использована в повести дважды: описание портрета шулера на стене гостиной также включает в себя мотивы вид*е*ния Рафаэля: «Казалось, этот портрет писан несмелой ученической кистью, платье, волосы, рука, перстни, все было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать: в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству и, конечно, начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно. Не случалось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно наброшенной на стену каким-нибудь предметом, различать профиль человеческого лица, профиль, иногда невообразимой красоты, иногда непостижимо отвратительный? Попробуйте переложить их на бумагу! вам не удастся; попробуйте на стене обрисовать карандашом силуэт, вас так сильно поразивший, — и очарование исчезает; рука человека никогда с намерением не произведет этих линии; математически малое отступление — и прежнее выражение погибло невозвратно. В лице портрета дышало именно то неизъяснимое, возможное только гению или случаю» (VI, 359–360). Точная передача тайны души модели объявляется недоступной искусству; «страшная жизнь», дышащая в выражении лица и губ, возникает на портрете подобно случайному вид*е*нию «на замороженном стекле или в зубчатой тени», т. е. как нечто нерукотворное. Однако содержание вид*е*ния контрастирует с вид*е*нием Рафаэля: не божественное, а демоническое, не Мадонна, а человек, одолеваемый страстями. Непостижимости божественного у Вакенродера Лермонтов противопоставляет непостижимую противоречивость человеческой души. Таким образом, удерживается мысль о таинственности гениального прозрения, выводящего художника за рамки искусства, но само это прозрение не спиритуалистично — оно относится к сфере земного бытия.

Похожая мысль прозвучала уже в раннем стихотворении Лермонтова «На картину Рембрандта» (1830–1831):

Ты понимал, о мрачный гений,
Тот *грустный безотчетный сон,*
Порыв страстей и вдохновений,
Все то, чем удивил Байрон.
Я вижу *лик полуоткрытый*
Означен резкою чертой;
То не беглец ли знаменитый
В одежде инока святой?
Быть может, тайным преступленьем
Высокий ум его убит;
Все темно вкруг: тоской, сомненьем
Надменный взгляд его горит.
Быть может, ты писал с природы,
И этот лик не идеал!
Или в страдальческие годы

Ты сам себя изображал?
Но никогда великой тайны
Холодный не проникнет взор,
И этот труд необычайный
Бездушным будет злой укор (I, 278).

Отметим важный момент: исследование страстной и противоречивой человеческой души связывается молодым Лермонтовым с идеей самопознания («сам себя изображал»). Эта идея играет ключевую роль и в «Штоссе».

Характеристики Лугина строятся на выявлении противоречий: он не стар, но кажется старее своих лет; одушевлен жаждой идеала, но лечится от ипохондрии; в нем спорят холодный ум и пылкое воображение; погружен в рефлексию, но мечтает о непосредственном чувстве; наконец, в его творениях обнаруживается «печать горькой поэзии» (VI, 321), хотя надломленность Лугина никак не мотивирована бытовыми и социальными факторами. Его талант развился «широко и свободно под животворным небом юга» (VI, 354), в Италии, и все же Лугин — именно петербургский художник.

Художественная одаренность проявляет себя в Лугине прежде всего как обостренное чувство диссонансов жизни; их зрительный эквивалент — живописные галлюцинации героя, которому все лица представляются желтыми вне связи с другими предметами, т. е. с общим колоритом. Петербург делает эти диссонансы зримыми и осязаемыми, погружает в обостренное состояние нравственно-психологической рефлексии, неотъемлемой от духовного бытия людей эпохи сороковых. В странное, визионерское состояние впадает Лугин, впервые заночевав в Столярном переулке: «...он до вечера просидел дома, хотя ему нужно было куда-то ехать. Непостижимая лень овладела всеми чувствами его; хотел рисовать — кисти выпадали из рук; пробовал читать — взоры его скользили над строками и читали совсем не то, что было написано; его бросало в жар и в холод; голова болела; звенело в ушах» (VI, 362). Кульминацией этого состояния станет акт вызывания призрака, когда Лугин *бессознательно* рисует голову старика, воспроизводя черты портрета, висящего напротив. На портрете, однако, — «человек лет сорока» (VI, 359); состарив изображение, Лугин включает его в процесс естественного течения времени. В каком-то смысле он визуализирует свое внутреннее состояние.

Погружению художника в бессознательное своей души предшествует эмоциональный контакт с низовой петербургской действительностью: «Когда смерклось, он не велел подавать свеч и сел у окна, которое выходило на двор; на дворе было темно; у бедных соседей тускло светились окна; — он долго сидел; вдруг на дворе заиграла шарманка; она играл<а> какой-то старинный немецкий вальс; Лугин слушал, слушал — ему стало ужасно грустно. Он начал ходить по комнате; небывалое беспокойство им овладело; ему хотелось плакать, хотелось смеяться... он бросился на постель и заплакал: ему представилось все его прошедшее...» (VI, 362).

Медитативный прием, реализованный в этом фрагменте, — от развеществленного, распредмеченного пространства в «пространство» памяти с последующим «оживлением» визуального объекта — впервые в русской литературе был освоен в «Славянке» (1815) Жуковского (с той разницей, что в финале элегии «оживляется» не картина, а скульптура). Но место, которое в раннем русском романтизме занимала шеллингиански понятая природа (гармоничная и гармонизирующая), в лермонтовской повести занимает Петербург — катализатор внутренних противоречий, болезней души. Не удивительно, что итогом медитации становится не просветленность, как у Жуковского, но самообвинение и безыллюзорное страдание: «...он вспомнил, как часто бывал обманут,

как часто делал зло именно тем, которых любил, какая дикая радость иногда разливалась по его сердцу, когда видел слезы, вызванные им из глаз, ныне закрытых навеки, — и он с ужасом заметил и признался, что он недостоин был любви безотчетной и истинной, — и ему стало так больно! так тяжело!» (VI, 362). Лугину внезапно открывается, что мучительное для него сомнение в возможности быть любимым, до этого мотивированное малопривлекательной (как полагает герой) наружностью, на самом деле коренится в таинственных диссонансах душевной жизни, ее *иррациональных глубинах*.

Музыкальный символ этой трагической безыллюзорности — старинный немецкий вальс, воспроизведенный шарманкой. Немецкий вальс шарманщика, доносящийся со двора, и вокальная баллада австрийского композитора на стихи немецкого поэта, исполняемая гостьей аристократического салона, близки по своим культурным истокам, но антиподы по художественной функции. С одной стороны — жизнь «как она есть», грубо попирающая, искажающая красоту, с другой — эстетическая условность, никак не соотносимая с реальностью (напомним, что речь идет о «Лесном царе», хорошо известном русскому читателю по переложению Жуковского). Тем сильнее желание Лугина совместить, склеить половинки распавшегося бытия, материализовать в процессе карточной игры — уже не на холсте, а буквально, в реальном мире — свой идеал, и обрести, в конце концов, согласие с самим собой.

Женщина-ангел как бы примиряет в себе то, что непримиримо спорит друг с другом в несовершенной реальности; она — «одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит для себя новую природу, *лучше и полнее* той, к которой она прикована» (VI, 365). Но симптоматично, что все члены антитез, посредством которых строится ее образ, даны с отрицанием (по принципу: не это и не то). Очевидно, что идеал принципиально неуловим как для художника (ср. множественность попыток Лугина воплотить ее образ на холсте), так и для повествователя, повышенная экспрессивность и синтаксическая затрудненность речи которого актуализируют традиционную романтическую категорию невыразимого. У Жуковского, однако, невыразимое в слове может быть воспринято душой, способной к переживанию гармонии, не в последнюю очередь посредством искусства. У Лермонтова художник уже не может преодолеть открывшейся ему деформации мира и расколотости человеческой души. Отсюда неизбежность рокового финала, свидетельствующего о трагичности участи художника, восполняющего своими личными усилиями несовершенство мироустройства.

Примечания

[1] Датируется февралем — первой половиной апреля 1841 г.; опубликована в сб. «Вчера и сегодня» (СПб., 1845. Кн. I. С. 71–87).

[2] *Морозов А. А.* Загадка лермонтовского «Штосса» // Русская литература. 1983. № 1. С. 189–196.

[3] *Найдич Э.* Штосс // Найдич Э. Этюды о Лермонтове. СПб., 1994. С. 208–228.

[4] *Голосовкер Я.* Секрет автора. «Штосс» М. Ю. Лермонтова // Русская литература. 1991. № 4. С. 45–65 (статья написана в 1940 г.).

[5] *Чистова И. С.* Прозаический отрывок М. Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Русская литература. 1978. № 1. С. 116–122.

[6] Так, по версии Я. Голосовкера, старик-шулер с дочерью — реальные лица, живущие за потайной дверью и имитирующие привидение перед Лугиным. К близкому решению склоняется и А. Морозов, но если Голосовкеру «реальность происшествий» дает возможность говорить о реализме лермонтовской повести, то Морозов рассматривает ее сквозь призму идеи иронической мистификации, любимой романтиками. Э. Найдич

также полагает, что прием двойной мотивировки имеет чисто внешний, мистифицирующий характер, на самом же деле фантастический элемент господствует; исследователь трактует его в духе рациональной фантастики некоторых повестей В. Ф. Одоевского — как формальный прием, позволяющий развенчать романтического героя, истощившего себя в погоне за призрачным идеалом. Как иносказание, вуалирующее отсылку к биографическому контексту, рассматривают фантастический образ женщины-видения исследователи, поддержавшие экстравагантную версию Л. Беловой о «потаенной любви» Лермонтова к А. О. Смирновой (см.: *Белова Л. А.* Прототип героини «Штосса» — кто она? // Лермонтовский выпуск. Пенза, 1996. № 5. С. 69–86).

[7] *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: исслед. и материалы. Л., 1979. С. 240–242.

[8] Характерно высказывание А. А. Морозова: «И портрет не фигурирует в повести. Он выполнил свою функцию ложного мотива в развитии сюжета» (*Морозов А. А.* Указ. соч. С. 194).

[9] *Найдич Э.* Указ. соч. С. 210.

[10] Там же. С. 224.

[11] *Вацуро В. Э.* Указ. соч. С. 249.

[12] Опубликована в 1796 г., на русском языке вышла в 1826 г. в переводе В. П. Титова, С. П. Шевырева и Н. А. Мельгунова. По поводу «легенды о Рафаэле» и ее интерпретаций в романтическую эпоху и позднее см.: *Михайлов А. В.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 655–682; *Ямпольский М.* Ткач и визионер. М., 2007. С. 136–141.

[13] *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: в 6 т. М.-Л., 1954–1957. Т. VI. 1957. С. 361. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской за текстом в круглых скобках.

[14] *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 31.

[15] Цит. по: *Михайлов А. В.* Указ. соч. С. 671.

[16] *Вацуро В. Э.* «Поэт» («Когда Рафаэль вдохновенный») // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 440–441.

[17] Там же.

УДК 821.161.1

Е. А. ФИЛОНОВ

«Петербургские повести» Н. В. Гоголя: к проблеме генезиса и рецепции

В статье рассматривается вопрос о генезисе «петербургского цикла» Н. В. Гоголя в аспекте рецептивной проблематики. Превращение романтических повестей «Арабесок» в «реалистические» «петербургские повести» в истории русской литературы в значительной мере было обусловлено изменением в 1830–1840-е гг. репертуара рецептивных стратегий. Динамика читательского восприятия гоголевских новелл представлена в статье как один из фактов формирования новой литературной конвенции.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь; петербургские повести; рецептивные стратегии; литературная конвенция; прозаическая циклизация; переходная эпоха.

E. A. FILONOV

Nikolai Gogol's "Petersburg Tales": on the problem of genesis and perception

The article discusses the genesis of Nikolai Gogol's "Petersburg Tales" cycle in the light of the reader response problems. In Russian literary history romantic "Arabesques" transformation into the realist cycle of "Petersburg Tales" was in a great measure determined by the shift in the perceptive strategies range that took place in 1830-1840s. The article describes this change in Gogol's stories interpretation as a part of new literary convention developing.

Keywords: Nikolai Gogol; "Petersburg Tales"; perceptive strategies; literary convention; literary cycle; period of transition.

«Петербургские повести» или «петербургский цикл» — название, под которым традиционно объединяют пять новелл Н. В. Гоголя о Петербурге, прочно утвердилось в читательском сознании: его можно встретить в критических статьях XIX в., в современных научных работах, в изданиях гоголевских произведений, в школьных и университетских курсах. Между тем книги с таким заглавием Гоголь никогда не писал и не издавал (в отличие от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода»). История публикации каждого из пяти текстов хорошо известна: «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и первая редакция повести «Портрет» вышли в начале 1835 г. в составе сборника «Арабески»; в 1836 г. в пушкинском «Современнике» появился «Нос»; в 1842 г. в «Современнике» же, но уже «плетневском», помещена вторая редакция «Портрета»; наконец, в третьем томе «Сочинений Николая Гоголя» 1842 г. пять новелл были собраны под одним переплетом, причем «Нос» в новой редакции и «Шинель» публиковались впервые. Однако в этот же том, озаглавленный «Повести», вошли и другие произведения — «Коляска» и отрывок «Рим». Когда же и как появился хрестоматийно известный «петербургский цикл»?

Тип межтекстового единства «петербургских повестей» обозначается исследователями как «несобранный» или «рецептивный цикл» — группа текстов, которые при отсутствии композиционной связи обнаруживают тенденцию к циклизации и объединяются в восприятии читателей. Такое определение подсказывает возможность рассмотреть проблему генезиса гоголевского цикла в двух аспектах — структурном и рецептивном.

Структурно-композиционная организация подготовленного самим Гоголем собрания сочинений 1842 г., в рамках которого впервые были объединены повести о Петербурге, описана в недавнем исследовании Е. А. Шраги[1]. Первые два тома, в которые вошли «Вечера на хуторе близ Диканьки» и сборник «Миргород», автор строит не по хронологическому, а по циклическому принципу. Это подводит читателя к возможности подобного же восприятия и третьего тома, т. е. прочтения вошедших в него произведений как цикла (где пять вышеназванных новелл составляют смысловой центр, а слабо связанные с ними тематически «Коляска» и «Рим» — периферию; границы цикла должен определить сам читатель). Так возникает специфическое межтекстовое единство «петербургских повестей» — структура, созданная автором, но подразумевающая самостоятельную читательскую активность в ее осмыслении как целого[2].

Этого — вполне убедительного — описания принципов композиционного единства «петербургского цикла», однако, еще недостаточно для ответа на вопрос о его генезисе. «Петербургские повести» нельзя считать простым случаем циклизации ранее разрозненных текстов, собранных в одном издании: здесь имеет место более значительный «сдвиг» в рецептивной истории новелл.

Четыре тома «Сочинений», вышедших вслед за поэмой «Мертвые души», стали для Гоголя своеобразным актом рефлексии по поводу собственного творческого пути. Составляя том «Повестей», Гоголь разрушает единство «Арабесок» и, по сути, отказывается от сборника 1835 г. Случай «отречения» автора от своего произведения отнюдь не уникален — ни в собственной творческой биографии Гоголя[3], ни в истории русской литературы вообще. Однако едва ли не уникален тот факт, что отказ Гоголя от «Арабесок» был *воспринят и читателями* и значительно повлиял на дальнейшую историю восприятия гоголевского творчества.

В сознании читателей второй половины XIX — XX в. «Арабески» почти полностью заслонены «петербургскими повестями»: в XIX в. сборник переиздается только в составе (посмертных) собраний сочинений, а следующее после 1835 г. отдельное издание вышло лишь в 1990 г.[4] В академическом полном собрании сочинений 1937–1952 гг. (которое на протяжении более чем полувека оставалось наиболее авторитетным изданием гоголевских текстов) «Арабески» отсутствуют, а третий его том занимают «Повести». Характерно замечание рецензентов, оценивших такой подход к публикации гоголевских повестей как исправление несообразности: «В прежних изданиях <...> сохранялся в неприкосновенности гоголевский цикл „Арабески“ <...>. В результате нарушался резко жанровый принцип: *часть петербургских повестей печаталась в одном месте, а часть — в другом,* среди статей Гоголя»)[5].

Почему «Арабески» были так легко «забыты» автором и читателями? Глядя на журнальные рецензии, можно предположить, что причина — неуспех книги в момент ее выхода. Действительно, в 1835 г. критики единодушны в своих оценках: повести вызывают интерес, «ученые» же статьи воспринимаются как слабая и неуместная попытка писателя выступить в несвойственной ему роли (это мнение разделяют не только О. И. Сенковский и Ф. В. Булгарин, но даже и В. Г. Белинский)[6]. Однако критические отзывы отнюдь не отражают реакцию всей читательской аудитории: хорошо известно воспоминание В. В. Стасова, относящееся к годам его учебы, о восторженном чтении «Арабесок» студентами (в училище правоведения)[7]; известно также более позднее свидетельство Белинского об иной оценке сборника[8]. Очевидно, что «Арабески» не были абсолютной неудачей Гоголя. Для интерпретации вышеописанной рецептивной динамики гоголевских повестей необходимо более детально проследить движение контекста, влиявшего на их восприятие читателями во второй половине 1830-х и в середине 1840-х гг.

Ближайший их рецептивный фон — это собственно контекст гоголевского творчества. «Сочинения Николая Гоголя», как уже говорилось, выходят годом позже первого тома «Мертвых душ», который с момента своего появления и в авторском, и в читательском восприятии становится фокусом всей предшествующей творческой эволюции Гоголя. В 1835 г., когда появляются «Арабески» и «Миргород», таким фокусом были, конечно, «Вечера...» (именно так, очевидно, воспринимал свое творчество автор, давая известный подзаголовок «Миргороду»; так воспринимали его и читатели). В предисловии к «Сочинениям» Гоголь — создатель «Мертвых душ» — подчеркивает это смещение взгляда на свою творческую биографию, оценивая «Вечера...» как малозначащий в контексте последующих произведений «ученический опыт»: «Предпринимая издание сочинений моих, выходивших доселе отдельно и разбросанных частию в повременных изданиях, я пересмотрел их вновь: много незрелого, много необдуманного, много детски-несовершенного! Что было можно исправить, то исправлено, чего нельзя, то осталось неисправленным, так как было. Всю первую часть (т. е. «Вечера...» — *Е. Ф.*) следовало бы исключить вовсе: это первоначальные ученические опыты, недостойные строгого внимания читателя; но при них чувствовались первые сладкие минуты молодого вдохновения, и мне стало жалко исключить их, как жалко исторгнуть из памяти первые игры невозвратной юности. Снисходительный читатель может пропустить весь первый том и начать чтение со второго»[9]. Этот взгляд был поддержан В. Г. Белинским в рецензии[10].

Итак, если читатели «Арабесок» в 1835 г. открывают новую книгу автора «Вечеров...», то читатели «петербургских повестей» в 1843 г. держат в руках том сочинений автора «Мертвых душ». Что может измениться с такой перефокусировкой в читательском восприятии одних и тех же текстов (например, «Записок сумасшедшего» и «Невского проспекта», переизданных без какой-либо правки)? Очевидно, сам тип отношения к литературному произведению.

«Вечера...» выстраивают фантастический, «экзотичный» мир, подчиненный специфической художественной логике. Важнейшее его свойство — эстетическая автономия. Законы, организующие романтический космос Диканьки, несоотносимы с жизненными законами внелитературной действительности. Рецептивная стратегия, соответствующая такой эстетической установке, — приобщение читателя к миру фантастического вымысла и к переживанию чудесного[11].

О прямой связи читательского успеха гоголевского цикла с реализацией этой стратегии могут свидетельствовать и положительные, и отрицательные отзывы. Из замечания В. Г. Белинского, например, можно понять, что для читателя «Вечеров...», по его мнению, привлекательной оказывается именно возможность перенестись в прекрасный изображаемый мир, забыв на время об окружающей реальности: «...Читайте вы его „Майскую ночь“, читайте ее в зимний вечер у пылающего камелька, и вы забудете о зиме с ее морозами и метелями; вам будет чудиться эта светлая, прозрачная ночь благословенного юга, полная чудес и тайн; вам будет чудиться эта юная, бледная красавица, жертва ненависти злой мачехи, это оставленное жилище с одним растворенным окном, это пустынное озеро, на тихих водах которого играют лучи месяца, на зеленых берегах которого пляшут вереницы бесплотных красавиц...»[12] А. С. Пушкин оправдывает «бессвязность» и «неправдоподобие» повестей (т. е. их противоречие логике внетекстовой действительности) «живым описанием племени поющего и пляшущего» (т. е., по сути, привлекательностью изображаемого в них мира)[13]. В то же время отрицательная рецензия на «Вечера...» (одна из немногих), принадлежащая А. Я. Стороженко, основана на «этнографической критике»: ее автор отмечает несоответствие описаний Диканьки

малороссийским реалиям[14]. В таком прочтении игнорируется «романтическая» эстетическая установка текста, соответственно, в читательском восприятии ослабляется и общий эстетический эффект.

Повести, вышедшие в 1835 г., воспринимаются читателями в тесной связи с «Вечерами...», хотя прочитываются уже несколько иначе. Украинский и петербургский мир «Арабесок» и «Миргорода» дает возможность соотнести его с внелитературной действительностью. Приобщаясь к переживанию конфликтов и противоречий фиктивной реальности (как и при чтении «Вечеров...»), читатель, однако, получает впечатление, которое оказывается в определенном смысле неизгладимым. Характерен известный отзыв М. П. Погодина о «Старосветских помещиках»: «Старик со старухою жили да были, кушали да пили, и умерли обыкновенною смертью, вот все ее содержание, но сердцем вашим овладеет такое уныние, когда вы закроете книгу: вы так полюбите этого почтенного Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну, так свыкнетесь с ними, что они займут в вашей памяти место подле самых близких родственников и друзей ваших, и вы всегда будете обращаться к ним с любовию»[15]. Герои, включенные в рамках повести в неразрешимый конфликт, продолжают жить в памяти читателя; соответственно, обращаясь к воспоминанию о них, читатель должен вновь переживать этот конфликт художественного текста.

При значительном отличии этого типа читательского восприятия от рецептивной стратегии «Вечеров...» они все же соотносимы: в обоих случаях подразумевается непреодолимая граница между литературой и жизнью. В. Г. Белинский в статье 1835 г., рассматривая повести «Старосветские помещики», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Повесть о двух Иванах», несколько раз последовательно описывает ход формирования читательской реакции[16]. Комическое повествование заставляет читателя дистанцироваться от изображаемого посредством некоей этической оценки («осуждения» пустоты жизни героев); затем контрастная смена эмоционального тона нарушает однонаправленность этой реакции, обнаруживая перед читателем неисправимое противоречие, лежащее в основе изображаемого мира. Наконец, по завершении чтения читатель должен соотнести образ фиктивной реальности с пространством собственного бытия и увидеть последнее как неисправимо противоречивое («И таковы все его повести: сначала смешно, потом грустно! И такова жизнь наша: сначала смешно, потом грустно!»[17]). Итог такого прочтения — взгляд на жизнь через призму литературного опыта, *трансляция* эстетической идеи в сферу этического. Эта рецептивная стратегия типологически близка феномену реализации романтических сценариев в бытовом поведении (когда жизненные явления интерпретируются при помощи «готовых», «завершенных» литературных образов и сюжетов).

В контексте сборников 1835 г. повести «Арабесок» и опубликованная в «Современнике» повесть «Нос» могли быть прочитаны как романтический гротеск. При таком типе восприятия читатель, осознавая условность изображаемого мира, проецирует его образ на собственную жизненную реальность: текст внушает читателю представление о трагической иррациональности мира, заставляя переживать ее как универсальное и *непреодолимое* свойство человеческого бытия.

Совсем иной путь формирования рецепции можно проследить по свидетельствам читателей первого тома «Мертвых душ». Если мир «Вечеров...» и повестей 1835 г. воспринимается как автономная эстетическая реальность, то мир гоголевской поэмы видится читателям именно *отражением живой действительности* в ее эстетическом преломлении. Основные категории оценки, применяемые к «Мертвым душам», — «правда», «истина», «верность действительности» и т. п.[18]

Подобный тип восприятия провоцирует у читателя стремление соотнести повествуемое с собственным знанием о внелитературной действительности, проверить изображаемое «на достоверность». При таком отношении к литературе оказывается закономерной возможность различных оценок воплощенных в тексте героев и событий — с точки зрения собственного жизненного опыта читателя; возможность даже спора читателя с текстом о «достоверности» («правдивости», «истинности» и т. д.) изображаемого[19]. Акт чтения подразумевает «диалог» читателя с текстом о мире внетекстовой действительности, в результате которого читатель может открыть для себя некое новое знание об этом мире — не предшествующее эстетической коммуникации, но формирующееся в процессе восприятия текста.

Такая рецептивная установка определяет совсем иной путь читательской интерпретации повестей, собранных в третьем томе «Сочинений» Гоголя, чем в 1835–1836 гг. при их первой публикации. Читатель «Вечеров...» воспринимает мир текста и внелитературную реальность как две несоотносимые сферы; читатель «Арабесок» и «Миргорода» может взглянуть на мир действительности через призму литературного опыта; читатель «Мертвых душ» и «петербургских повестей», очевидно, стремится *отождествить* изображаемый мир с пространством собственного бытия (чему способствует и характер авторской правки: так, например, во второй редакции повести «Портрет» исчезает *прямая* фантастика, в ранней редакции заставлявшая читателя дистанцироваться от изображаемого)[20].

Исчезновение в перспективе читателя непреодолимой границы между литературой и жизнью обусловливает новый принцип функционирования гротеска в «петербургских повестях». Абсурдность и алогичность петербургского мира в контексте «Арабесок» должны были восприниматься как его неустранимое свойство (так как в рамках текста это противоречие не разрешается). В контексте «петербургских повестей», где отождествление повествуемого мира с действительностью оказывается условием рецепции, возможность разрешения этого противоречия подразумевается, но выносится за рамки чтения: заставляя читателя увидеть внелитературный мир как иррациональный, текст провоцирует поиск в этом мире некоего «разумного начала»[21].

Отождествляя смысловое пространство литературного текста с действительностью, читатель получает возможность применить свой жизненный опыт для интерпретации изображенных конфликтов; итогом чтения становится некое новое *индивидуальное* (в соответствии с индивидуальностью жизненного опыта) *знание читателя о жизни*. Таким образом, эта рецептивная стратегия опирается на представление о принципиальной «многосмысленности» литературного текста: спектр авторитетных интерпретаций «петербургских повестей» простирается от социально-критических до религиозно-эсхатологических[22].

Вышеописанная динамика ближайшего контекста восприятия повестей о Петербурге в рамках гоголевского творчества тесно связана с движением более широкого рецептивного фона — в границах литературной эпохи. 1830-е и начало 1840-х гг. традиционно определяются исследователями как «переходное время» в истории русской литературы, период формирования основополагающих доминант новой литературной системы реалистической эпохи[23]. Одной из таких доминант, как представляется, стала новая литературная конвенция, подразумевающая диалектическое взаимодействие жизненной и эстетической сфер[24] (за счет взаимодействия этического и эстетического опыта читателя в акте рецепции).

Если романтическая смысловая замкнутость «Арабесок» в сознании читателей реалистической эпохи превращает их в своего рода «музейный экспонат», то «петербургские повести» прочитываются — в соответствии с реалистической

конвенцией — как текст, обладающий «незавершенным» смыслом, диалектически открытый действительности. И именно возможность такого восприятия в значительной мере обусловливает циклизацию «петербургских повестей» в читательской перспективе.

Примечания

[1] *Шрага Е. А.* Литературность против литературы: Пути развития циклизованной прозы 1820–1830-х годов. СПб., 2013.

[2] Там же. С. 109–116.

[3] Отказ Гоголя от ранних произведений прозвучит в предисловии к изданию 1842 г., а затем — гораздо категоричнее — в «Авторской исповеди».

[4] *Гоголь Н. В.* Арабески / послесл. П. Паламарчука. М., 1990.

[5] *Томашевский Б. В., Фридлендер Г. М.* Академическое издание сочинений Н. В. Гоголя // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. Т. XI. Вып. 1. М., 1952. С. 54–55.

[6] См.: Библиотека для чтения. 1835. Т. 9. Отд. VI. Литературная летопись. С. 8–14; Северная пчела. 1835. № 73. С. 289–292; *Белинский В. Г.* Полное собр. соч.: в 13 т. Т. 1. М., 1953. С. 307.

[7] См.: Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 397.

[8] См. письмо Гоголю от 20 апреля 1842 г. (*Белинский В. Г.* Полное собр. соч. Т. 12. С. 108).

[9] *Гоголь Н. В.* Полное собр. соч.: в 14 т. Т. 1. М.; Л., 1940. С. 318.

[10] *Белинский В. Г.* Полное собр. соч. Т. 6. С. 660. Даже О. И. Сенковский в рецензии на «Сочинения» прослеживает путь падения таланта автора «Вечеров...» в фокусе «Мертвых душ» (См.: Библиотека для чтения. 1843. Т. 57. Отд. VI. Литературная летопись. С. 21–28).

[11] Ср. о специфике романтической фантастике: *Маркович В. М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 139–140.

[12] *Белинский В. Г.* Полное собр. соч. Т. 1. С. 301.

[13] См.: *Пушкин А. С.* Полное собр. соч.: в 16 т. Т. 12. С. 27.

[14] См. об этом: *Гоголь Н. В.* Полное собр. соч. и писем: в 23 т. Т. 1. М., 2003. С. 638.

[15] Цит. по: *Гиппиус В. В.* Гоголь: Воспоминания. Письма. Дневники. М., 1999. С. 103.

[16] См.: *Белинский В. Г.* Полное собр. соч. Т. 1. С. 289–290, 291–292, 297–298, 301–303.

[17] Там же. С. 290. Характерно, что последний шаг совершается не всеми читателями: С. П. Шевырев, Ф. В. Булгарин, О. И. Сенковский прочитывают повести 1835 г. как «сказки», последовательно реализуя рецептивную стратегию, характерную для «Вечеров...» (см.: Московский наблюдатель. 1835. Г. 1. Ч. 1. С. 405–406; Библиотека для чтения. 1835. Т. 9. Отд. VI. Литературная летопись. С. 30; Северная пчела. 1835. № 73. С. 289–292).

[18] См. рецензии С. П. Шевырева (*Шевырев С. П.* «Похождения Чичикова, или мертвые души», поэма Н. В. Гоголя. Ст. первая // Москвитянин. 1842. Ч. 4. № 7. С. 227–228), К. С. Аксакова (*Аксаков К. С.* Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или мертвые души» // Гоголь в русской критике. М., 2008. С. 45–46), В. Г. Белинского (*Белинский В. Г.* Полное собр. соч.: в 13 т. Т. 6. С. 425). Характерно, что подобные оценки принадлежат участникам критической полемики о «Мертвых душах», представляющим совершенно различные публицистические позиции.

[19] Так, например, С. П. Шевырев оспаривает авторскую интерпретацию характеров Коробочки и Чичикова, предлагая собственную (*Шевырев С. П.* Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. В. Гоголя. Ст. вторая // Гоголь в русской критике. М., 2008. С. 64–65).

[20] См. об этом: *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007. С. 68–69.

[21] Эта коммуникативная стратегия «петербургских повестей» была подробно описана В. М. Марковичем, см.: *Маркович В. М.* Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989.

[22] См. об этом, например: *Дилакторская О. Г.* Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 79–80, 171–178 и многие другие.

[23] См.: *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 5–21; *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л., 1974. С. 12; *Михайлов А. В.* Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. М., 2000. С. 332–333 и многие другие.

[24] См. об этом, например: *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. М., 2008. С. 52–53.

УДК 821.161.1.09

Н. В. ВОЛОДИНА

Петр Иванович Адуев как петербургский житель

Статья посвящена одному из главных героев романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история», который рассматривается в историко-литературном и семиотическом аспекте. Предметом внимания становится модель личности Петра Адуева, стратегии его поведения, правила и нормы, которыми он руководствуется, характер мировосприятия.

Ключевые слова: «петербургский текст»; литературная модель; социальная роль; стратегии поведения.

N. V. VOLODINA

Pyotr Ivanovich Aduev as a resident of St. Petersburg

The article is devoted to one of the main heroes in Ivan Goncharov's novel "A Common Story", which is considered in the historical, literary and semiotic aspects. The attention is paid to the model of Peter Aduev's personality, his behavior strategies, rules and regulations that he follows and the nature of his world perception.

Keywords: "St. Petersburg Text"; literary model; social role; behaviour strategies.

«Петербургский текст» — одно из самых сложных, многосоставных и многозначных явлений русской литературы, исторически изменчивое и в то же время обладающее определенными константными признаками. В связи с этим вряд ли возможно говорить о едином типе героя «петербургского текста», но вполне допустимо вести речь о наиболее характерных для него персонажах, которые появляются в произведениях разных писателей и регулярно возвращаются в «петербургский текст» на разных этапах его существования. Одну из первых попыток определения доминирующего типа петербургского жителя предпринял В. Г. Белинский в очерке «Петербург и Москва». Созданный им обобщенный портрет можно воспринимать как литературную модель, с которой соотносится целый ряд героев русской литературы. Прежде всего, это персонажи произведений, созданных в рамках натуральной школы. В этом литературном контексте можно рассматривать одного из главных героев романа А. И. Гончарова «Обыкновенная история» Петра Ивановича Адуева. Речь, разумеется, не идет о прямом влиянии того типа человека, о котором писал Белинский, на создание образа Адуева. Однако Гончаров, несомненно, ценил Белинского как литературного критика, оставил о нем воспоминания, ссылался на него в своих статьях и знал его оценку «Обыкновенной истории» в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года».

Ключевое положение среди петербургских жителей, с точки зрения Белинского, занимает фигура чиновника. «В Петербурге все служит, — пишет он в очерке „Петербург и Москва“, — все хлопочет о месте или определении на службу. В Москве вы часто можете слышать вопрос: „Чем вы занимаетесь?“ В Петербурге этот вопрос решительно заменен вопросом „Где вы служите?“ Слово „чиновник“ в Петербурге такое же типическое, как в Москве „барин“, „барыня“ и т. д.»[1]

Устойчивость подобной характеристики петербургского жителя подтверждается ее повторением в текстах XIX — начала XX в. «Петербург — чиновник, умеренно либеральный, европейски просвещенный, внутренне

черствый и пустой. Миллионы провинциалов, приезжавших на берега Невы обивать пороги министерских канцелярий, до самого конца смотрели так на Петербург», — отмечает Г. П. Федотов в очерке «Три столицы»[2]. Метафорическая характеристика Петербурга как чиновника становится у Федотова символом города. В этом плане Петр Иванович Адуев — типичный житель Петербурга. Приехал из провинции, он живет здесь семнадцать лет. Образ его жизни, тип поведения, поступки, взаимоотношения с людьми свидетельствуют о том, что этот человек отдает себе отчет в том, зачем он сменил деревню на город и как в этом городе нужно себя вести. Вспоминая в разговоре с «повзрослевшим» племянником, каким идеалистом-мечтателем тот приехал из провинции в Петербург, Адуев-старший поясняет свою тогдашнюю строгость: «...надо же было предостеречь тебя, что здесь таким быть нельзя»[3]. Главные мотивы поведения Петра Ивановича обусловлены «местом» и «временем», где первое, как правило, обозначено наречием «здесь» (т. е. в Петербурге), а второе — определением «наш положительный век» (251).

Гончаров постоянно дает герою возможность высказаться, изложить собственную позицию, хотя Петр Иванович немногословен. Он позволяет себе рассуждать, выговариваться, как правило, в диалогах с племянником. Свою главную идею Адуев-старший излагает уже в первом разговоре с ним: «... подобные нам, — объясняет он Александру, — ездят сюда дело делать» (70). Концепты «дело» и «деловой человек» постоянно присутствуют в смысловом поле героя. Петр Иванович действительно сделал в Петербурге блестящую карьеру, ибо, приехав сюда, год служил без жалованья, а сейчас он тайный советник, состоит «при каком-то важном лице чиновником особых поручений» (54), совладелец фарфорового и стеклянного заводов. «Тогда, от 20-х до 40-х годов, — поясняет Гончаров в статье „Лучше поздно, чем никогда“, — это была смелая новизна, чуть не *унижение* (я не говорю о заводчиках-барах, у которых заводы и фабрики входили в число родовых имений, были оброчные статьи и которыми они сами не занимались). Тайные советники мало решались на это. Чин не позволял, а звание купца не было лестно»[4].

Его социальная роль диктует определенную стратегию поведения, систему правил и норм, которыми старший Адуев последовательно руководствуется. Эти правила не им созданы, но сознательно выбраны из существующих вариантов социального и бытового поведения. Петр Иванович ориентируется на определенный стереотип, в справедливости которого абсолютно убежден. Это поведение большинства людей его круга, так называемого среднего человека. «Делай все, как другие» (286), — внушает он племяннику и постоянно напоминает Александру, что есть «общий порядок» (283), который необходимо соблюдать. В случае Петра Ивановича «процесс стереотипизации не релевантен этической антиномии „хорошо и плохо“. Сам по себе этот процесс не плох и не хорош. Он выполняет объективно необходимую функцию, позволяя быстро, просто и достаточно надежно категоризировать, упрощать, схематизировать ближайшее и более отдаленное социальное окружение»[5].

Время Петра Ивановича расписано по часам: с утра — служебные обязанности, вечером — английский клуб, игра в вист. По наблюдениям Белинского, «петербургский житель никогда не ложится спать ранее двух часов ночи, а иногда и совсем не ложится; но это не мешает ему в девять часов утра сидеть уже за делом или быть в департаменте. После обеда он непременно в театре, на вечере, на бале, в концерте, в маскараде, за картами, на гулянье, смотря по времени года. Он успевает везде и как работает, так и наслаждается торопливо, часто поглядывая на часы, как будто боясь, что у него не хватит времени»[6].

Склад личности Адуева-старшего тоже соответствует тому типаж петербургского жителя, к которому он принадлежит. Это человек аналитического ума, чьи

чувства и эмоции явно подчинены рассудку. Скорее всего, это не «природное» свойство натуры (20-летним юношей он в чем-то напоминал Александра), а результат сознательной внутренней работы. В диалогах с Александром Петр Иванович каждый раз одерживает победу благодаря безупречной логике, соединенной со здравым смыслом, скептицизмом и иронией. Об этих свойствах его ума не раз говорят автор, Александр и сам Петр Иванович: «он строго разобрал в уме ...» (61); «вот на какие посылки разложил он весь этот случай» (61); «он далеко был от холодного разложения на простые начала всего, что волнует и потрясает душу человека» (Петр Иванович о племяннике) и пр. Главным объектом его критики оказывается романтическое отношение к жизни, идеалы племянника, связанные с его представлениями о любви, дружбе, творчестве, наконец, службе и карьере: «...мечты! Самые обольстительные из них не стоят в глазах дельного (в разумном значении этого слова) человека самой горькой истины»[7], — пишет Белинский, словно комментируя поведение героя. Петр Иванович — человек «хорошего тона»: он пользуется репутацией солидного, сдержанного господина, воспитан и немногословен; «о высоких целях он разговаривать не любил, называя это бредом, а говорил сухо и просто, что надо дело делать» (177). «Петербуржец, если он человек солидный, скуп на слова, если они не ведут ни к какой положительной цели»; «Хороший тон, это — точка помешательства для петербургского жителя»[8], — заключает критик.

Петр Иванович, явно опираясь на собственный опыт, дает племяннику и бытовые советы относительно того, как устроить свою жизнь: «Надо приучиться тебе с самого начала жить одному, без няньки; завести свое маленькое хозяйство, то есть иметь дома свой стол, чай, словом, свой угол» (63–64) и т. д. Будучи типичным жителем Петербурга, Петр Иванович скорее во внешних проявлениях напоминает представителя «среднего чиновничьего круга». Он умен и образован, знает литературу и может цитировать наизусть «не одного Пушкина». У него хороший, даже изысканный вкус, который проявляется во всем, начиная с одежды и устройства квартиры и кончая эстетическими предпочтениями. Наконец, его успешная предпринимательская деятельность, активность свидетельствуют о незаурядности этого человека. Поэтому в слове «толпа», частью которой Петр Иванович воспринимает и себя, для него нет традиционного «сниженного» смысла, ибо он имеет в виду «современную, образованную, мыслящую и действующую» (287) часть общества. Говоря о достоинствах Адуева-старшего, Белинский пишет: «Он честен, благороден, не лицемер, не притворщик, на него можно положиться <...> Словом, он в полном смысле порядочный человек, каких, дай Бог, чтоб было больше»[9]. Таким предстает этот герой в первой части романа.

Наиболее развернутая характеристика Петра Ивановича содержится в начале второй части. Сначала она строится как несобственно-прямая речь Елизаветы Ивановны, а затем незаметно переходит в непосредственно авторскую оценку героя, в которой всегда остается недоговоренность: «Муж ее неутомимо трудился и все еще трудится. Но что было главною целью его трудов? Трудился ли он для общей человеческой цели, исполняя заданный ему судьбою урок, или только для мелочных причин, чтобы приобресть между людьми чиновное и денежное значение, для того ли, наконец, чтобы его не гнули обстоятельства? Бог его знает» (177).

События второй части романа в некоторой степени проясняют ответ на этот вопрос, не предлагая в то же время однозначных решений. Начинается нарушение привычных для героя норм поведения, а в конце романа отчасти происходит отказ от них. Поводом для этого сначала оказываются перемены в личности его племянника, потом — психологическое, а затем и физическое

состояние жены. Увидев, что Александр потерял всякий интерес к жизни, дядя иронически говорит о тех ценностях, которым сам поклонялся в юности. Петр Иванович, по сути, впервые пытается быть с ним откровенным: «Ты, может быть, принял слишком горячо к сердцу, что я иногда небрежно отзывался о любви, о дружбе, Ведь это я делал шутя, больше для того, чтобы умерить в тебе восторженность, которая в наш положительный век как-то неуместна, особенно здесь, в Петербурге, где все уравнено, как моды, так и страсти, и дела, и удовольствия, все взвешено, узнано, оценено... всему назначены границы. Зачем одному отступать от этого общего порядка?» (251). Адуев-старший обнаруживает способность и к самоиронии, хотя раньше ирония была направлена в основном на племянника. Жалуясь на боли в спине, он замечает: «Этого здесь не минуешь, если хочешь заниматься делом. У кого не болит поясница? Это почти вроде знака отличия у всякого делового человека...» (282).

Петр Иванович, конечно, не утрачивает выработанного с годами представления о нормах и ценностях жизни, но определенное внутреннее сомнение в своей абсолютной правоте у него возникает. Решающую роль в этом сыграют грозные признаки болезни его жены, и он решается на совершенно невозможные для него ранее признания. «Ты не можешь понять, — обращается он к Лизавете Александровне, — что, глядя, как ты скучаешь, как твое здоровье терпит... от климата, я подорожу своей карьерой, заводом, не увезу тебя вон отсюда? Не посвящу остатка жизни тебе?» (328); «Я повторяю тебе, что я хочу жить не одной головой: во мне еще не все застыло» (329). Пауза (многоточие) перед словами о климате явно свидетельствует о том, что Петр Иванович прекрасно понимает истинные причины состояния жены. И его готовность расстаться с Петербургом — это своего рода попытка отречься от того ролевого поведения, которое сформировало его как петербургского жителя, с его интеллектуальными, эмоционально-психологическими и бытовыми стратегиями. Однако возвращение к роли «естественного человека» для Адуева-старшего уже невозможно. Оно грозило бы не только приобретениями, но и потерями.

Примечания

[1] *Белинский В. Г.* Петербург и Москва // Физиология Петербурга. М., 1984. С. 66.

[2] *Федотов Г. П.* Три столицы // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: избр. ст. по философии рус. истории и культуры: в 2 т. Т. 1. СПб., 1991. С. 50.

[3] *Гончаров И. А.* Обыкновенная история // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М., 1977. С. 283. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[4] *Гончаров И. А.* Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М., 1977. С. 108.

[5] *Агеев В. С.* Психологическое исследование социальных стереотипов // Вопросы психологии. 1986. № 1. С. 107

[6] *Белинский В. Г.* Указ. соч. С. 68.

[7] Там же. С. 69.

[8] Там же. С. 58.

[9] *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. Т. 8. М., 1982. С. 396.

УДК 82.1

Е. И. АННЕНКОВА

«Петровский переворот», Петербург и русская литература в концепции К. С. Аксакова[1]

В статье анализируется соотношение эстетической и общественной позиций одного из ведущих деятелей славянофильства — К. С. Аксакова. Трактуя реформы Петра I как насильственный переворот, предопределивший утрату самобытности в государственной и общественной жизни и направивший Россию на путь подражания Западной Европе, Аксаков и развитие отечественной литературы рассматривает прежде всего с точки зрения связи художника с национальной традицией или разрыва с ней, способности выражать народное мнение или его чуждаться и т. д. К теме «петровского переворота» и Петербурга — города, созданного царем, который именуется как «великий гений, муж кровавый», Аксаков обращается в сочинениях разного рода.

Ключевые слова: славянофилы; реформы Петра I; Петербург; Москва; русская литература; поэзия; журналистика; судьба России; исторический процесс; полемика.

E. I. ANNENKOVA

Peter's revolution, Petersburg and Russian Literature in K. S. Aksakov's concept

The article deals with the relationship between aesthetic and social position of K. S. Aksakov as one of the leading figures in Slavophilism. Treating the reforms of Peter I as a violent revolution that predetermined the loss of identity in public and social life and sent Russia to the path of Westernization, Aksakov examines the national literature development primarily in terms of a writer's affinity for the national tradition or, on the contrary, their break with it; their ability to express the people's opinion or estrange themselves from it etc. In his works of all kinds Aksakov addresses the topics of Peter's revolution and St. Petersburg — the city created by the king who is called "the great genius, the bloody man".

Keywords: Slavophiles; reforms of Peter I; St. Petersburg; Moscow; Russian literature; poetry; journalism; the fate of Russia; a historical process; controversy.

Для славянофилов вопросы литературные и исторические представали, как правило, неотделимыми друг от друга. Одаренные эстетической интуицией, проявляя себя ярко в художественном творчестве, А. С. Хомяков, К. С. Аксаков, И. В. Киреевский в литературно-критических статьях[2] чаще всего придерживались общих принципов, обусловленных той славянофильской программой, которая не выстраивалась ими сознательно в качестве стройной и безупречно логической системы, а могла быть реализуема как в опубликованных работах, так и в «изустном слове»[3]. Приоритетность его не раз подчеркивал А. С. Хомяков, а К. С. Аксаков, по свидетельству современников, в устном слове проявлял себя более ярко, чем в печатных текстах. При внутренней подвижности и диалогичности мысли славянофилы, тем не менее, неизменно охраняли определенную совокупность положений, которые касались прежде всего истории России и Западной Европы. И именно это устойчивое понимание исторических процессов, имеющих как общечеловеческий, так и национальный смысл, всегда проявлялось в работах, посвященных самым разным вопросам.

Если бросить даже самый общий взгляд на литературно-критические статьи К. С. Аксакова, то можно заметить, что упоминание (а чаще — характеристика) Петербурга встречается чуть ли не в каждой его статье и нередко придает ей публицистический оттенок. Извечная оппозиция Петербурга и Москвы, концептуально сформулированная В. Г. Белинским и Н. В. Гоголем[4], в литературно-критических и публицистических трудах Аксакова — главного антагониста Петербурга — находит, пожалуй, наиболее жесткое выражение. Например, в работе «Несколько слов о нашем правописании» он назвал слова с окончанием на «бург» противными русскому духу. А. С. Хомякову писал: «Разве может Петербург — наш правительствующий град — сделать что-то доброе, пока он управляет? Самое лучшее и полезное, что может сделать Петербург для России, — это утопиться, благо, море под боком; но такого великодушия от него ведь не дождешься»[5]. Та же ирония, даже гнев — в письме к И. С. Тургеневу: «Неужели Вы и нынешнюю зиму думаете проводить в поганом Петербурге, который народ называет „Пятибрюх“? Именно пятью брюхами пожирает он Россию. Покуда Вам будет казаться возможным жить в Петербурге, до тех пор мы с Вами на разных путях, до тех пор Вы будете слабы и шатки»[6]. А. О. Смирнова-Россет в автобиографических записках констатировала: «Константин Аксаков очень хорошо определил П<етер>бург, он написал своему брату Ивану: „Ненавистен мне Петербург, это незаконнорожденный город, прижитый с Западной Европой“»[7].

Однако заявленная в статье проблема заслуживает внимания не только потому, что в ней наиболее рельефно проступает личность одного из ведущих деятелей славянофильства, но и потому, что в петербургскую тему оказываются вовлечены вопросы, принципиальные для славянофилов в целом и позволяющие — в перспективе — затронуть важные теоретико-литературные проблемы, такие как массовая литература — беллетристика — классика; народное искусство — письменная литература (механизмы их взаимодействия); журналистика в историко-литературном процессе и др.

Уже в одной из ранних статей Аксакова («О некоторых современных собственно литературных вопросах», 1839) Москва определена как «представительница внутреннего», а представителем «внешнего» объявлен Петербург. Причем противопоставление таково, что побуждает к размышлению. Аксакова волнует вопрос об активности и литературной продуктивности Петербурга, с одной стороны, и с другой — о московской неторопливости, которую можно признать за бездействие. «Внутреннее, — поясняет критик, — не давшее еще себе формы, не выражается еще вовне, только еще начинает переходить во внешнее. Это мы находим теперь почти, по-видимому, в бездейственной, богатой мыслями Москве. — С другой стороны, внешность, которую оставило внутреннее содержание, становится плодовитою в случайных наших проявлениях, не условливаемых никакою идеею»[8].

Молодой Аксаков мыслит несколько отвлеченно, но всегда, как правило, выходит к характеристике современности, обозначая и определенные перспективы дальнейшего рассмотрения вопроса. «Для России, — замечает он, — наступает теперь время *мысли*, эпоха *истины*. Кто раз покинул берег непосредственного озарения и пустился в море мышления, тому уже нет возврата, тот должен плыть вперед»[9]. Эти слова можно счесть и своеобразным ключом к петровской теме в трудах Аксакова. Он предлагает аналитический подход к личности и деятельности Петра I, утверждает приоритетность мысли, но не самодостаточной, впадающей подчас в «гордость ума» (от чего будет предостерегать Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями»), но мысли, устремленной к Истине. Мыслью он «выпытывает»[10] историю, в том

числе и для того, чтобы провидеть ее сокровенный и высший смысл, а для этого, убежден критик, нужно исследовать само существо исторического процесса.

Историко-культурную оппозицию «Петербурга – Москвы» Аксаков не нагружает разного рода культурными ассоциациями, которые могут размыть образ, придать ему многозначность, исключающую определенный, четкий смысл. Петербург в его концепции — это не город, созданный царем-антихристом (представление, отразившееся в народных преданиях и художественных текстах), а результат исторического переворота, осуществленного Петром I. Работая в первой половине 1840-х гг. над магистерской диссертацией («Ломоносов в истории русской литературы и русского языка»), Аксаков признавал положительное зерно в деятельности Петра, отмечая, что тот преодолел период «национальной исключительности» и, хотя на смену ей привнес в русскую жизнь «новую односторонность», все же косвенно способствовал тому, чтобы настала пора, когда будет признана необходимость «национальной жизни, но не исключительной, как прежде»[11]. Однако уже и в этой работе упоминание Петербурга сопровождается негативными коннотациями: «Столицей нашей стал город с чужим именем, на берегах чуждых, не связанный с Россиею никакими историческими воспоминаниями»[12].

Говоря о петровских реформах, Аксаков в самых разных текстах принципиально употребляет одно и то же выражение — «переворот Петра». Так, он пишет С. М. Великопольской в 1848 г.: «На переворот, им произведенный, я могу смотреть только как на испытание, посланное нашей Руси, испытание вроде татарского нашествия, разорения Москвы в 1612 г. и т. д., с тою лишь разницею, что он тяжелее первых»[13]. Это переворот, поскольку в исторических переменах, производимых Петром, была заложена «ложь», которая «состояла в страшной односторонности <...> в полном неуважении к русской земле, в воззрении на нее как на материал для своих планов <...> в насилии»[14]. Подобное насилие над национальной историей и культурой, рассуждает Аксаков, не могло не затронуть многие стороны жизни нации. Анализом жизни и литературы «с Петра Первого» Аксаков и занимается, хотя его анализ не всегда удерживается на уровне беспристрастного изложения фактов.

В своих стихотворных текстах Аксаков находит своеобразный поэтический аналог слову «переворот» — он говорит о «потрясении», которое испытала страна, подвергшаяся петровским преобразованиям. Стихотворению 1845 г. «Москве» он предпосылает эпиграф из «Петербургских записок» Гоголя: «Москва нужна России, для Петербурга нужна Россия». Любопытна структура текста: семь строф из девяти посвящены Москве, ее духовной силе и историческим победам, но две завершающие если и не могут быть истолкованы как открытый финал, то передают сложность исторической коллизии, напряженность длящегося исторического диалога Москвы и Петербурга:

Но час пришел, и с новой силой
Вся Русь была потрясена:
С презреньем брошено что было —
Все одолела новизна.

Тебя постиг удел суровый,
И мановением одним
Воздвигся гордо город новый,
Столица — с именем чужим...[15]

В лирике Аксакова историческое деяние Петра рассматривается в его влиянии на общество и русского человека. Полемизируя с А. С. Хомяковым (настаивавшим в стихотворении 1844 г. «Не говорите: „То былое...“» на признании исторических грехов России[16]), Аксаков, в сущности, солидаризируется с ним, также ведя речь о необходимости покаяния. Однако главный грех, по его мнению, — это «постыдная измена», которую совершило общество, покорившись воле Петра I, и как итог — «оковы нравственного плена», «жалкий лепет слов чужих», «равнодушное презренье / Родной земли и дел родных!»[17]

В 1840-е гг. поэзия как выражение сокровенных душевных движений, сложного внутреннего мира отходит для Аксакова на второй план. Он подчиняет лирическое творчество — легко и органично, не насилуя себя, — тем идеям, которые становятся фундаментом его теоретических работ: исторических и публицистических. Известно, что к середине этого десятилетия позиции славянофилов и западников определились как антагонистические, уже не предполагающие компромисса. Большую часть своих программных работ, касающихся «петровского переворота», Аксаков пишет именно тогда. Но при этом сама личность Петра в лирике предстает во всей масштабности, историческом величии и потому — во внутренней противоречивости, хотя это не противоречия души, а несовпадение соотношения замыслов и исторических деяний.

Стихотворение «Петру» написано также в 1845 г. Петр определен в нем как «великий гений», одновременно — «муж кровавый», но и — «могучий муж»:

Могучий муж! Желал ты блага,
Ты мысль великую питал,
В тебе и сила, и отвага,
И дух высокий обитал;
Но истребляя зло в отчизне,
Ты всю отчизну оскорбил...
.....
Вся Русь, вся жизнь ее доселе
Тобою презрена была,
И на твоем великом деле
Печать проклятия легла.
Отринул ты Москву жестоко
И от народа ты вдали
Построил город одинокий —
Вы вместе жить уж не могли!
.....
Настало время зла и горя,
И с чужестранною толпой
Твой град, пирующий у моря,
Стал Руси тяжкою бедой.
Он соки жизни истощает;
Названный именем твоим,
О Русской он земле не знает
И духом движется чужим.
.....
Гнездо и памятник насилья —
Твой град рассыплется во прах![18]

Можно видеть, что оппозиция «Москвы – Петербурга» выдержана столь жестко, что даже признание «духа великого» у Петра не спасает положения,

но тем более интересен финал, открывающий совсем иную перспективу исторического развития:

Все отпадет, что было лживо,
Любовь все узы сокрушит,
Отчизна зацветет счастливо —
И твой народ тебя простит[19].

К постоянно волновавшей его теме Аксаков возвращается в пору новых исторических потрясений — в период Крымской войны и смены царствования (стихотворение «Тени», 1856 г.; рукописный список, заключающий в себе значительное количество вариантов к тексту, свидетельствует о напряженной работе над ним). Заимствуя некоторые выражения из стихотворения 1845 г., Аксаков усиливает мотив исторической вины Петра и всего русского общества. В новом стихотворении «тени» предстают как гиперболизированный, подчас гротескный образ той части нации, которая потеряла, умертвила себя:

Соблазн, насилие, коварство
До цели избранной дошли,
И призраков настало царство
Над тяжким сном родной земли.

Вампира жадными устами
Жизнь из народа пьют они
И, греясь чуждыми лучами,
Ведут свои беспечно дни[20].

Однако, избрав для очередного стихотворения название «Тени» и тем самым придав историческим событиям апокалипсический смысл, Аксаков в финале вновь намечает возможность для России избегнуть трагического исхода:

Но срок плененья близ исхода;
Судьба неслышно подошла,
Сказалось слово... Лик народа,
Редея, открывает мгла.
.....
В тебе ключ жизни вечно новый,
В тебе загадки смысл сокрыт...
Что скажешь ты?.. Твое лишь слово
Нам тайну жизни разрешит![21]

Это очень характерная для славянофильского поэта концовка: бескомпромиссная оценка несовершенства, даже греховности настоящего соседствует с уверенностью-ожиданием провиденциального разрешения трагической коллизии. Но литература как выражение умонастроения общества, впавшего в свое время в «грех измены», подвергается достаточно строгой и не всегда справедливой критике.

Аксаков намерен был написать обширный обзор разнородной литературной продукции, представить движение литературы от постпетровского периода (включая небольшой экскурс в древнерусскую культуру) до «новейшего направления нашей литературы»[22]. Над рядом статей (далеко не все были в полной мере завершены и тем более опубликованы) Аксаков работает в 1840–1850-е гг. О замысле написать «исторический очерк литературы с Петра Великого» он

упоминает в разных заметках, а в октябре 1847 г. сообщает Ю. Ф. Самарину о работе над большой статьей. Вопрос о «Петре и древней Руси, — сразу заявляет Аксаков, — <...> это вопрос сам по себе неизбежный и существенный <...> в нем лежит разгадка нашего существования <...> это не только вопрос дня, современный, но существенно важный для всех времен»[23]. Он понимается им не как уже исчерпывающе истолкованный и ушедший с повестки дня, а как нерешенный, который «присутствует в жизни» и лишь «стремится к решению»; и от решения этого вопроса зависит, убежден Аксаков, «вся наша русская жизнь»[24]. Итак, с одной стороны, очевидна установка на оценку «нашей жизни», т. е. установка публицистическая, с другой — стремление придать предмету размышлений смысл более универсальный, позволяющий задуматься над общечеловеческими проблемами.

Исторический опыт России, начавшей в результате петровского «переворота» шествие по пути западного просвещения, позволяет установить соотношение древней культуры и культуры Нового времени в целом. Поэтому можно сказать, что в статье «Взгляд на русскую литературу с Петра Первого» (а затем и в последующих работах) вопрос о Петре занимает Аксакова не только в качестве исторического и общественного, но и как предопределивший развитие отечественной литературы. Зная о сложившемся мнении, что русская литература ведет свое начало лишь со времени петровских преобразований и предстает как их результат, Аксаков формулирует еще один вопрос: «Что понимать под словом *литература*?»[25] Определяя литературный процесс не как «собрание драм, романов, элегий, эклог, идиллий, сонетов и т. д.», а как «выражение жизни народной в письме и слове», он называет «несообразностью» и «нелепостью» отрицание существования литературы в допетровский период. Поэтому прежде чем рассмотреть русскую литературу с Петра I, он дает характеристику древнерусской культуры: «Народная жизнь до Петра выражалась и в письме, и в слове. Ее выражение было по преимуществу духовное. Начало веры, основное начало русской жизни <...> двигало слово устное и письменное. С переворотом Петра оно не исчезло; оно всегда и навсегда остается краеугольным камнем жизни русской»[26].

Аксаков отчасти нивелирует или, во всяком случае, относит на второй план различие древнерусской культуры и культуры Нового времени, но это дает ему возможность демонстрировать преемственность культурного развития, естественность сохранения литературой культурных основ прошлого, проявляющихся как в письменности, так и в устном творчестве народа. Вместе с тем подобный подход позволяет Аксакову поставить особый акцент на том, что литература, рожденная «переворотом» Петра, а также современная — нарушила это органичное развитие культуры.

Древняя литература предана забвению, а новая оказывается «литературой безродного класса», результатом «отвлеченной деятельности»[27]. Почему так опасен и чреват разрушительными последствиями «переворот» Петра? Потому, что верховный правитель России «освободился от национальности, *но только русской*, покорившись другой национальности, европейской»[28].

Аксаков в несколько иной формулировке повторяет эту мысль и далее, поясняя и закрепляя ее: «Петр переменил насильственно одну безусловную национальность, русскую, на другую, европейскую»[29]. В итоге «Русь разорвалась надвое», образовав «публику» и «народ». Литературе, рожденной «петровским переворотом», свойственна «спокойная, самодовольная оторванность от народа»[30], которую Аксаков находит в творчестве большинства русских писателей XVIII в., делая некоторые исключения для М. В. Ломоносова и Н. М. Карамзина. При этом сказано, что «наша литература» «смутно сознает и ищет русской земли, русского народа, русской жизни»[31]. Аксаков фактически

выделяет две линии развития, берущие начало в эпоху Петровских реформ: ориентация на Европу и одновременно «темное противодействие иностранному влиянию», идущее от «русской души и истины»[32]. В современную эпоху, полагает критик, литература могла бы уже быть более самостоятельной, и он считает необходимым дотошно рассмотреть те произведения, которые выходят из-под пера литераторов, как петербургских, так и московских, хотя первым явно уделяется гораздо больше внимания.

Во второй половине 1840-х — начале 1850-х гг. Аксаков работает над «Письмами о современной литературе», составившими своеобразный цикл, в полном объеме не завершенный. Автор подчас меняет названия отдельных статей, словно подыскивая наиболее точное: «О современном состоянии литературы», «Письма о русской литературе», «Литературные письма». В его «Проектах литературных занятий», как установлено В. А. Кошелевым, были намечены отдельные разделы «Литературных писем: I. Общий взгляд на словесность и словесность у нас». II. Литература в настоящей жизни. III. Литература современная. IV. Критики произведений[33]. В процессе реализации замысел, как можно убедиться, менялся, что говорит, во-первых, о том, что литература воспринималась как живое явление, требующее взвешенных подходов, а во-вторых, быть может, и о некоторых затруднениях, которые испытывал Аксаков, уже сформировав в своем сознании картину литературного развития послепетровской эпохи. При рассмотрении конкретных явлений он сознавал недостаточную убедительность собственных положений и подчас ощущал бессилие в приобщении читателей к своему мнению как безусловно верному[34].

К современной литературе он действительно подходит довольно строго, но тому есть объяснение. Аксаков предъявляет требования, которым она не может соответствовать, и не столько по малочисленности талантливых писателей в настоящее время, сколько по невозможности для письменной литературы XIX столетия быть «народной» в том смысле, как это понимает критик-славянофил. Можно сказать, что он не чувствует сложности культурной ситуации, поскольку для него — фольклориста, историка, публициста и в 1840-е гг. лишь по совместительству поэта — между народным искусством, древнерусской литературой и литературой современной нет культурно-онтологического различия, точнее, могло не быть, не случись «петровский переворот».

Аксаков снисходительно и даже с симпатией относится к любомудрам и в целом к поэтам пушкинской поры, называя 1830-е гг. «веселой эпохой». Он говорит о «благородном и изящном» «Московском вестнике», о «прекрасных»[35] переводах С. П. Шевырева, т. е. употребляет понятия, наделенные для него положительным смыслом (кроме «веселой эпохи», это и «хор поэтов», а хор — одна из наиболее принципиальных категорий в славянофильской концепции Аксакова). Но что настораживает критика? «Все это было очень изящно, — замечает он, — все было совершенно довольно своей дорогой и думало, что деятельными трудами и развитием своих дарований следовало только идти далее, не меняя дороги <...> Самостоятельная мысль еще не обнаруживалась, стремления к понимаю русской земли, сознания ложности пути западного просвещения еще не было»[36], следовательно, все в русском обществе (в том числе в поэзии) оставалось на «легкой дороге подражания»[37].

Противоположность Москвы и Петербурга проявляется, по Аксакову, и в том, каким образом они осознают и позиционируют себя на литературном и журналистском поприще. Как только в Москве зародилась мысль о необходимости самобытности и вреде подражательности, она повлекла за собой «время внутренней работы, предварительных изысканий и исследований, обозначающееся извне тишиной и бездействием», а следовательно, журнальная

деятельность (как оперативно откликающаяся на заботы дня) в этом контексте становилась невозможной. Литературный Петербург в это время возвысился, явив «практицизм», взглянув «на журналистику со стороны торговой»[38]. «Теперь журналами щеголяет Петербург»[39], и это повлияло на литературный процесс в целом: «...Началась сильная фабрикация литературных произведений»[40], «открылась новая фабрика повестей и романов под названием натуральной школы», и «высыпала целая толпа: Сто-один, Дружинин, Корф, Гончаров, Некрасов, Станицкий и пр<очие>. Станки литературной фабрики пришли в движение»[41].

Аксакову непонятно увлечение В. Г. Белинского натуральной школой, своеобразным идеологом и защитником которой тот стал. В данном случае сказалось не столько различие мировоззренческих позиций (славянофильство Аксакова и западничество Белинского), сколько несходное отношение к существу литературного процесса. Белинский понимает различие масштаба Гоголя и иных писателей натуральной школы, но, на его взгляд, рядовые беллетристы выполняют важную работу, чуть ли не черновую, которой может пренебречь гений: они исследуют все механизмы социальной и бытовой жизни в ее заурядности, обыденности, что требует не вымысла, а документализма.

Для Аксакова любое литературное явление должно соответствовать высокому статусу литературы. Он может признать, что повести Ю. В. Жадовской, Н. Ф. Павлова и некоторых других авторов «недурны», но они «не могут занять ни мысли, ни чувства»[42]. «О мои быстрые писатели! — восклицает критик, — сочинители повестей, романов и комедий! Для вас писать — удовольствие в числе многих других или, может быть, утеха самолюбия вашего. Вы грозно разбраните балы поутру и вечером отправитесь на бал»[43]. Для Аксакова лучше временное отсутствие литературы, чем литературная «фабрика». Становится понятно, почему для самих славянофилов на первый план выходила научная и публицистическая, а не художественная деятельность. «Наше строгое непоэтическое время»[44] требует «ученых занятий, предмет которых — Россия со всех сторон»[45].

Поэтому на первом плане для Аксакова «московская литературная деятельность». Уделяя «петербургской» литературе больше места в своих литературно-критических статьях, он внимательно всматривается в те перемены, которые, как убежден, назревают и все более определенно заявляют о себе в культуре, прежде всего — московской. Аксаков фиксирует перелом, который обозначился еще в начале XIX в. благодаря усилиям таких деятелей, как А. С. Шишков и А. С. Грибоедов, указавших на «необходимость самобытности». Наконец, уже в настоящее время «передовым человеком явился Хомяков, принесший с собою на поприще умственной <жизни> ясное, полное и цельное понимание русской земли и вместе общих нравственных и умственных <устоев>, доступных собственно русской мысли. Долго стоял он одиноко, но он дождался времени, когда одиночество его прошло»[46], поэтому Москва, которая образовала уже целое направление, становится «средоточием влияний нравственной силы русской»[47].

Откликаясь на смерть Гоголя, Аксаков оценивает творчество и жизненный путь писателя критерием, который к 1850-м гг. совершенно определенно сложился в его сознании как единственно верный: «...Всегда трудился он внутренне и часто говорил, что жизнь не веселье, не удовольствие, но и труд, и подвиг. А стоит только не бежать духовного труда, — и он явится, великий и бесконечный»[48]. Понимание жизни как духовного труда и подвига восходит, по Аксакову, к допетровскому периоду русской литературы и, конечно, прежде всего к православному вероисповеданию. Он знает, правда, что идущих по этому пути пока не так много.

Примечания

[1] Работа выполнена при поддержке РГНФ, научный проект № 14-04-0076а.

[2] Об эстетической позиции славянофилов см.: Литературные взгляды и творчество славянофилов. 1830–1850 годы. М., 1978; *Кошелев В. А.* Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840–1850-е годы). Л., 1984; *Пирожкова Т. Ф.* Славянофильская журналистика. М., 1997; *Анненкова Е. И.* Аксаковы. СПб., 1998; *Егоров Б. Ф.* А. С. Хомяков — литературный критик и публицист // Егоров Б. Ф. От Хомякова до Лотмана. М., 2003. С. 102–142; *Котельников В. А.* И. В. Киреевский: «Славяно-христианское» направление на фоне новоевропейской цивилизации // Христианство и русская литература. Сб. 6. СПб., 2010. С. 26–97; *Греков В. Н.* «Судьбы таинственны веленья...» (Философские категории в публицистике славянофилов). М., 2011.

[3] «Изустное слово, — был убежден А. С. Хомяков, — плодотворнее писанного, оно живит слушающего и еще более говорящего, чувствую, что в разговоре с людьми я умнее, и сильнее, чем за столом и с пером в руках. Слова произнесенные и слышанные коренистее слов писанных и читанных» (Алексей Степанович Хомяков в воспоминаниях современников. Тула, 2004. С. 122).

[4] Гоголь соотносит Петербург и Москву в статье «Петербургские записки 1836 года (впервые опубликована в «Современнике», 1837. Т. VI; см.: *Гоголь Н. В.* Полное собр. соч.: в 14 т. Б/м, 1952. Т. VIII. С. 177–190). Статья В. Г. Белинского «Петербург и Москва» была написана в 1844 г. и включена критиком в сборник «Физиология Петербурга» (СПб., 1845) (см.: *Белинский В. Г.* Собрание соч.: в 9 т. М., 1981. Т. VII. С. 137–163).

[5] *Аксаков К. С.* Ты древней славою полна, или Неистовый москвич. М., 2014. С. 304.

[6] Там же. С. 303.

[7] *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания / изд. подг. С. В. Житомирской. М., 1989. С. 510.

[8] *Аксаков К. С.* Эстетика и литературная критика. М., 1995. С. 71–72.

[9] Там же. С. 74.

[10] В «Мертвых душах» Гоголь определяет свой писательский взгляд на жизнь как «искушенный в науке выпытывания».

[11] *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. М., 1981. С. 31.

[12] Там же.

[13] *Аксаков К. С.* Ты древней славою полна... С. 268.

[14] *Аксаков К. С.* Эстетика и литературная критика. С. 173.

[15] *Аксаков К. С.* Ты древней славою полна... С. 197–198.

[16] *Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 123–124.

[17] *Аксаков К. С.* Ты древней славою полна... С. 198. В одной из статей содержится и такая характеристика «петровского переворота»: «Полтораста лет тому назад, когда в России тяжелый труд самобытного дела сменился *легким и веселым трудом подражания*...» (*Аксаков К. С.* Эстетика и литературная критика. С. 325; курсив наш. — *Е. А.*).

[18] *Аксаков К. С.* Ты древней славою полна... С. 202.

[19] Там же. С. 203.

[20] Там же. С. 224.

[21] Там же. С. 224–225.

[22] См. об этом: *Кошелев В. А.* «Не право о вещах те думают, Аксаков...» // Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. С. 7–42.

[23] *Аксаков К. С.* Эстетика и литературная критика. С. 151.

[24] Там же. С. 152.

[25] Там же.

[26] Там же.

[27] Там же. С. 155.

[28] Там же.

[29] Там же. С. 156.

[30] Там же. С. 157.
[31] Там же. С. 175.
[32] Там же. С. 183.
[33] Там же. Комментарии. С. 499.
[34] В. А. Кошелев приводит отклик П. В. Анненкова на «Обозрение современной литературы», опубликованное в «Русской беседе» (1857. № 1): «Вот К. Аксаков, написавший „Обозрение литературы“, — уж напросто странен, без возмездия. Он не без мысли и верных замечаний, но при оценке писателей точно рекрутский приемщик: у того колена выгнуты, у того грыжа, у того с заду кишка вываливается, а рекрутской мерой служит та народная литература, о которой теперь нельзя ничего сказать еще» (Там же. С. 507).
[35] Там же. С. 188.
[36] Там же. С. 189.
[37] Там же.
[38] Там же. С. 192.
[39] Там же. С. 114.
[40] Там же. С. 113.
[41] Там же. С. 199.
[42] Там же. С. 207.
[43] Там же. С. 229.
[44] Там же. С. 208.
[45] Там же. С. 209.
[46] Там же. С. 194.
[47] Там же.
[48] Там же. С. 228–229.

УДК 82.1

М. Д. КУЗЬМИНА

Портрет-воспоминание в свете традиций некролога (слово о западниках и славянофилах в «Былом и думах» А. И. Герцена)

Статья посвящена исследованию традиции некролога в изображении западников и славянофилов, представленном в четвертой части «Былого и дум» А. И. Герцена. К моменту работы писателя над ней почти все идейные противники ушли из жизни, но, рисуя их портреты-воспоминания, он задействует традиции некролога в разной степени. Последние особенно актуальны в слове о Т. Н. Грановском и К. С. Аксакове (в обоих случаях представлен существенно обновленный вариант жанра) и, напротив, по определенным причинам не востребованы в повествовании о В. Г. Белинском, А. С. Хомякове, братьях И. В. и П. В. Киреевских.

Ключевые слова: А. И. Герцен; «Былое и думы»; некролог; биографический дискурс; нормативная и ненормативная биография; Т. Н. Грановский; В. Г. Белинский; А. С. Хомяков; И. В. и П. В. Киреевские.

M. D. KUZMINA

A memoir portrait in the light of obituary tradition (A Tale of Westernizers and Slavophiles in A. I. Herzen's "My Past and Thoughts")

The article deals with the obituary tradition in the portrayal of Westernizers and Slavophiles presented in the fourth part of A. I. Herzen's "My Past and Thoughts". By the time the writer started his work on it almost all of his ideological opponents had passed away, however, creating their memoir portraits he uses the obituary tradition in varying degrees. It is particularly relevant in the tale of T. N. Granovsky and K. S. Aksakov (in both cases an updated version of the genre is essentially represented) while on the other hand, for some reasons it is not in demand in the tale of V. G. Belinsky, A. S. Khomyakov, brothers I. V. and P. V. Kireevsky.

Keywords: A. I. Herzen; "My Past and Thoughts"; obituary; biographical discourse; regulatory and non-regulatory biography; T. N. Granovsky; V. G. Belinsky; A. S. Khomiakov; I. V. and P. V. Kireyevsky.

Четвертая часть «Былого и дум», рисующая портреты западников и славянофилов 1840-х гг. и повествующая об их полемике, выступает смысловым центром всей книги. Именно в этих спорах, посвященных неизбывной для А. И. Герцена проблеме России и Европы, он, по выражению Э. Г. Бабаева, находил «истоки своей духовной биографии»[1]. Писатель вспоминает о единомышленниках и противниках «с любовью», отзываясь о том десятилетии как о «времени дружного труда, полного, поднятого пульса <...> и мужественной борьбы», годах, в которые все они «были юны в последний раз»[2]. Вместе с тем он передает накал идейного противостояния — и одновременно переосмысляет прежние воззрения. Думается, обе интенции — ностальгическая и полемическая — определили полнокровность герценовских портретов-воспоминаний. В «Былом и думах», как заметил Я. Е. Эльсберг, «...живут поэтизированные люди 40-х годов, как будто все еще что-то обещающие»[3]. Это справедливо в отношении если не всех, то большинства образов четвертой части книги.

Между тем к 1854–1860 гг. — времени работы над ней — почти всех участников идейных исканий той эпохи уже не было в живых. С 1848 по 1860 г. один за другим ушли из жизни Белинский, Галахов, Грановский, Чаадаев, Иван и Петр Киреевские, Хомяков, Константин Аксаков. «Былое и думы» в четвертой части можно было бы назвать своего рода «некрологическими» мемуарами[4], включенными в синкретичный жанровый контекст всей книги. По известному авторскому определению, «Былое и думы», не сводимые к «исторической монографии», представляют собой «отражение истории в человеке, *случайно* (здесь и далее выделено Герценом. — *М. К.*) попавшемся на ее дороге» (X, 9). Этим обусловлено как нерегулярное обращение писателя к традициям некролога, так и, в целом, ослабление драматизма, связанного со смертью отдельного человека: несмотря на его уход, жизнь и историческое развитие продолжаются, более того — место умершего в них определено, таким образом он увековечен. Созданная Герценом повествовательная форма позволяла достаточно легко достичь главной цели биографических жанров, в том числе некролога, состоящей в том, чтобы, как писал А. И. Рейтблат, «подобно памятнику в визуальной сфере», «мемориализовать личность»[5]. Автор «Былого и дум» имел практически неограниченную возможность выбора фактов и ракурса их освещения, которую вполне осознавал. «...И вот перед моими глазами встают наши Лазари, — но не с облаком смерти, а моложе, полные сил» (IX, 115), — замечал он в четвертой части.

При всем том мотив смерти в ней один из центральных. Избыточно настойчивая констатация факта ухода из жизни одного за другим практически всех участников полемики то и дело дополняется мотивами предчувствия смерти (тяжело больных Белинского, Галахова), мнимой смерти (Грановский получил ложное известие о кончине Герцена) и т. п. Осмысляя многочисленные потери в историческом плане русской жизни, автор «Былого и дум» находит им объяснение: «Быстро на нашем севере дикое самовластие изнашивает людей. Я с внутренней боязнию осматриваюсь назад, точно на поле сражения, — мертвые да изуродованные...» (IX, 132). Он сам словно чудом уцелел благодаря тому, что остался на Западе. Будто пытаясь что-то противопоставить аномальной логике русской общественно-политической ситуации и по-своему восстановить историческую справедливость, Герцен актуализирует библейскую образность («встают наши Лазари»), переключая повествование во вневременной план — вечности, вечной памяти и признания.

Казалось бы, некролог как биографический жанр, содержащий более или менее краткое сообщение об умершем, доброе слово о нем и характеристику достижений, его увековечивающих, наиболее отвечал герценовской интенции. Однако, рисуя образы отдельных представителей западничества и славянофильства, автор «Былого и дум» задействует традиции некролога в разной степени.

Этот жанр становится доминантным в разделе «На могиле друга», посвященном Грановскому. Публикатор его писем Я. З. Черняк справедливо указывал на то, что это некролог[6]. Раздел «На могиле друга» впервые был опубликован в «Полярной звезде» на 1858 г. и явился несколько запоздалым откликом на смерть Грановского, произошедшую осенью 1855 г.

Уже сама структурная выделенность и композиционная завершенность раздела, как и его небольшой объем, актуализировали связь с жанром некролога. В качестве названия — «На могиле друга» — использован эпиграф из стихотворения Н. П. Огарева «Мертвому другу», написанного на смерть Грановского. Строки из этого сочинения открывают и по-своему итожат герценовский рассказ, поддерживая его ведущую элегическую тональность. Тем самым в значительной степени выражалась риторика, характерная для

жанра некролога и представленная в том числе в многочисленных некрологах Грановскому, публиковавшихся в периодике. Они начинаются с сообщения печального известия: «Московский университет, наука, общество понесли горестную, невознаградимую утрату...»[7], «Для печального, надгробного служения отворила свой кров университетская церковь...»[8]. И завершаются скорбными словами: «Мир его праху! Пусть же всякий из нас оценит всю важность потери, которая так неожиданно нас поразила, — и пусть имя Грановского навеки останется в нашем университете...»[9]

Сохраняя это традиционное для жанра некролога обрамление, подобие траурной рамки, автор «Былого и дум» придает ему значительно более личный, нешаблонный характер, ведь цитируется стихотворение друга, к тому же не появлявшееся в печати, вместе с тем — создает представление об общей печали, разделенной в кругу как товарищей, так и читателей: как известно, лирическое произведение выражает индивидуальное и одновременно всечеловеческое переживание.

Заключенный в характерное обрамление, герценовский рассказ о Грановском представлен, в соответствии с традицией некролога, в перспективе смерти, с постоянным использованием форм прошедшего времени. Читателю, таким образом, представлены итоги жизни в двух характерных аспектах — деятельность и личность. Как и многие авторы некрологов, Герцен вспоминает о том, как познакомился с покойным («...В 1840 году, бывши проездом в Москве, я в первый раз встретился с Грановским...»; IX, 121), избирательно и дозированно приводит сведения из его биографии — сообщает, из каких он мест, упоминает о родителях, дает информацию об образовании («Воспитанный в Орле, он попал в Петербургский университет. Получая мало денег от отца, он с весьма молодых лет должен был писать „по подряду“ журнальные статьи»; IX, 123), рассказывает о его роде занятий («Он очень верно понял свое призвание, избрав главным занятием историю», «...поехал в Москву занимать свою кафедру»; IX, 124), говорит о его человеческих качествах («Грановский был одарен удивительным *тактом* сердца»; IX, 128).

На первый взгляд, герценовский некролог Грановскому так правильно организован, что напоминает не только многочисленные образчики жанра, представленные в периодике, но и тексты его практически законодателя — издателя «Северной пчелы» Ф. Булгарина. Он начал активно публиковать некрологи еще в 1820-е гг. и, по определению Т. Кузовкиной, в значительной степени утвердил «некрологический канон»[10]. Обнаруживая поразительное соответствие этому канону, герценовский раздел «На могиле друга» обнаруживает и принципиальные различия.

Выражая программу «благонамеренного литератора и редактора»[11], булгаринская газета в словах о смерти соблюдала социальную иерархию: в «почетном разделе „Некрология“»[12] помещались «развернутые некрологи видным чиновникам и военным», «некрологи мелким чиновникам, актерам и писателям публиковались либо в разделе „Внутренние известия“, либо в „Журнальной всякой всячине“»[13], остальные умершие и того не удостаивались. Казалось бы, Грановский, известный историк, профессор Московского университета, по самому своему положению заслужил не только некролог, но и его выделенность в специальный раздел, что и представлено в «Былом и думах».

Вместе с тем интересно отметить, что «Северная пчела» на кончину московского историка едва откликнулась, перепечатав из «Санкт-Петербургских ведомостей» очень короткий и, в сущности, формальный некролог, не только не помещенный в раздел «Некрология», но и теряющийся среди других материалов газеты[14]. Объяснимо это, вероятно, не столько тем, что в Петербурге, где выходило булгаринское издание, Грановский был менее известен (ведь те

же «Санкт-Петербургские ведомости» в одном из следующих номеров отозвались на его смерть развернутым некрологом[15]), сколько тем, что он был далек от официальной власти. Автор же «Былого и дум», в том числе в разделе «На могиле друга», утверждает совсем иную систему ценностей.

Исследовав некрологи и другие «известия» биографического характера, публиковавшиеся в булгаринской газете, Д. Я. Калугин справедливо заключил, что все они достаточно однородны по структуре: сначала в большинстве из них имеет место «указание на безупречную службу», затем дается «характеристика личных качеств (добродетелей)», «указание на „социальные“ качества (умение дружить, жить в свете, общаться)» и, наконец, «особым образом подчеркивается благотворительность и сострадательность»[16]. Как можно видеть, акцент делается на общественную, социальную составляющую. Она первостепенна и в герценовском некрологе Грановскому, выявляющем, как и вся книга, «отражение истории в человеке», но понимается, конечно, отнюдь не по-булгарински: «Грановский думал историей, учился историей и впоследствии историей делал пропаганду» (IX, 124).

Поскольку главную заслугу Грановского, как и всех западников и славянофилов, автор «Былого и дум» видит прежде всего в попытке противопоставить «дикому самовластию» внутреннее благородство, свободную и самобытную мысль, не удивительно, что в разделе «На могиле друга», выдвигая аспект общественной деятельности как приоритетный, он все же не разделяет так четко сферы «деятельность» — «личность». Это особенно оправданно в разговоре о Грановском, для которого личное было настолько важным («Я человек, до крайности личный...»[17], — признавался он), что даже послужило причиной их с Герценом размолвки. Передавая индивидуальность умершего друга, автор «Былого и дум» постоянно нарушает характерную для некрологов «Северной пчелы» композицию рассказа сначала о деятельности, затем о человеческих качествах. Он, напротив, начинает с освещения последних («благородная <...> наружность», «изящество и грация <...> личности»; IX, 121), далее показывает, в соответствии со своей концепцией, принципиальную нераздельность внутренней жизни Грановского с общественной.

В результате создавался очень цельный образ, тогда как в булгаринских некрологах человек рисовался «дискретно», через малоубедительную смену масок-ролей, в парадигме риторической культуры. В разделе «На могиле друга» делалось практически невозможное, противоречащее жанровой традиции некролога: преодолевалась однообразность положительных характеристик, создавался принципиально неповторимый и полнокровный образ человека, ушедшего из жизни.

Писатель чутко отозвался на назревшую потребность в нериторическом биографическом повествовании, редкие образцы которого его современники горячо приветствовали, противопоставляя их «...ничтожным некрологам, ничего не говорящим»[18]. Вместе с тем сразу порвать с традицией нормативной биографии было сложно, и появившийся в 1857 г. очерк П. В. Анненкова «Н. В. Станкевич», посвященный человеку, который «... так мало и даже ничего не сделал...»[19], стал объектом полемики[20]. Знаковое в биографическом дискурсе имя Станкевича встречается на страницах раздела «На могиле друга» и знаменует, по Герцену, немаловажный, хотя и в целом промежуточный этап в нравственном развитии Грановского. Таким образом, автор «Былого и дум» по-своему синтезировал жанровую традицию некролога с возможностями ненормативной, «проблематизирующей биографии» (Д. Я. Калугин), переживавшей период становления, и учитывал прежде всего особенности личности. Человеческая индивидуальность обусловила своеобразие не только тематики и композиции, но и стилистики

раздела «На могиле друга», облеченного, по наблюдению Н. В. Дуловой, в «евангельское слово»[21], очень органичное для писем самого Грановского к Герцену, ключевое понятие которых — «душа».

Своеобразием внутренней жизни покойного и теплыми дружескими отношениями между ним и автором «Былого и дум», в сущности, мотивировано и само обращение к жанровой традиции некролога. Она, в свою очередь, освобождала Герцена от необходимости раскрывать их мировоззренческие расхождения, точнее — несогласие Грановского с ним. Эти расхождения в значительной степени снимались и за счет удачно подобранных цитат из писем умершего друга, которые поддерживали ностальгический дискурс некролога, выводя на первый план тему дружбы, единомыслия и единочувствия, и вместе с тем расширяли жанровые возможности раздела, в рамках которых автору оказывалось тесно. Вопреки традиции, он за пределами скорбного лирического обрамления продолжает слово об умершем, включая эту потерю в контекст подобных потерь и подтверждая эпистолярными высказываниями Грановского свою центральную идею: «...быстро на нашем севере дикое самовластие изнашивает людей», но бессмертны их слова, дела и память. Знаменательно, что образ ушедшего друга далеко не умещается в посвященный ему раздел, словно оживает в последующих главах книги.

Этому принципу — умерший, но живой — подчиняется и изображение второго крупнейшего представителя западничества и тоже друга Герцена, Белинского, обрисованного, как и Грановский, в ключевой перспективе смерти. Однако, создавая его портрет, писатель не обращается к жанру некролога. Очевидно, это связано, во-первых, с тем, что Белинский умер достаточно давно, еще в 1848 г., во-вторых, центральная элегическая эмоция, актуализируемая жанром, противоречила герценовской концепции образа, как и самому беспокойному, резкому характеру критика: последний предстает в «Былом и думах» прежде всего «бойцом», смертельно больным, умирающим, но принципиально не сломленным.

Вместе с тем можно говорить о своеобразной агиографической топике образа Белинского в «Былом и думах», а, как известно, житие и некролог генетически взаимосвязаны, некролог берет начало в близких к житийному повествованию летописных рассказах о смерти князей. В данном случае Герценом востребована прежде всего традиция жития-мартирия. Белинский рисуется аскетом и мучеником, но не за христианскую веру, а за идею: «... бойцом и нищим пал, изнуренный трудом и страданиями Белинский» (IX, 45). «Где <...> найдете вы такие группы отшельников мысли, схимников науки, фанатиков убеждений, у которых седеют волосы, а стремленья вечно юны?» (Там же) — вопрошает Герцен, завершая главу о Белинском и других представителях его круга.

Слово об идейных противниках, славянофилах, оформлено несколько иначе. Когда создавалась ранняя редакция рассказа о них, все они еще были живы. Первыми — в 1856 г. — ушли братья Киреевские, что побудило Герцена, готовя текст к публикации в «Полярной звезде» на 1858 г., лишь сделать подстрочное примечание: «Когда были писаны эти строки, оба Киреевские были еще в живых. Оба теперь в могиле. Весть о смерти Ивана Васильевича убила его брата; ему нечего было больше любить, он не выдержал! Какое трагическое существование!»[22] Впоследствии, готовя отдельное издание «Былого и дум» 1861 г., автор внесет изменения в портреты Киреевских: во-первых, в несколько раз сократит повествование о них (в окончательной редакции оно занимает немногим более страницы), во-вторых, снимет ранее присущий ему лиризм, одновременно акцентирует и прежде лейтмотивную для них тему старости и смерти, придав своему слову бескомпромиссность.

Если в первом варианте текста на фоне общей критики мировоззрения и образа жизни Киреевских им все же давались и положительные оценки («Он и его брат — вот еще два сильные существования, заеденные николаевской эпохой; они оба производили на меня самое грустное впечатление, особенно Иван Васильевич. Это был человек с необыкновенными способностями, с умом обширным, поэтическим, страстным, с характером чистым и твердым как сталь»[23]), то в окончательной редакции представлена итоговая, освобожденная от фиксации частных качеств характеристика, очевидно, видевшаяся писателю объективной: «Оба брата Киреевских стоят печальными тенями на рубеже народного воскресения; не признанные живыми, не делившие их интересов, они не скидывали савана» (IX, 159). Как очевидно, герценовская интенция в повествовании о Киреевских противоположна той, которую традиционно выражали авторы некрологов, пытаясь «оживить» образ умершего: автор «Былого и дум», напротив, настаивает на том, что оба славянофила почили еще при жизни. Это тот редкий случай, когда слово о покойном исполнено полемики, к тому же организуемой через сам лейтмотив смерти.

В отличие от Киреевских, Хомяков, умерший в 1860 г., представлен в «Былом и думах» живым. Герценовский «Колокол» откликнулся на его смерть очень сухим и лаконичным, хотя и классическим во многих отношениях, некрологом, скромно занявшим место на последней странице, в разделе «Смесь»: «Еще один из замечательнейших деятелей в мире русской мысли и русского сознания кончил жизнь свою. *Алексей Степанович Хомяков* умер от холеры 4 октября в своем рязанском имении. Не во всем согласные с ним, мы высоко ценили и огромные дарования А. С. Хомякова, и благородную жизнь его, проведенную вдали от всего официального, служебного, и его влияние на московское общество. Ему было только 55 лет... скоро изнашивает наш север лучших людей своих» (XIV, 337–338).

Герцена не связывали с Хомяковым, как и с Киреевскими, дружеские отношения, отсюда отсутствие особой теплоты как в некрологе, так и в портрете-воспоминании из «Былого и дум». Последний был создан автором книги еще при жизни идейного противника и не претерпел принципиальных изменений. Противопоставляя Хомякова Киреевским, Герцен отдавал дань уважения его уму, таланту полемиста, жизнестойкости бойца («Ильи Муромца, разившего со всех сторон...»; IX, 156). Вместе с тем писатель квалифицирует его деятельность как «суетную», настаивая, что ею он пытался «заглушить» погубившее Киреевских «чувство пустоты» (IX, 158). Как очевидно, традиция некролога помешала бы передать связанный прежде всего с Хомяковым накал идейного противостояния, привнеся ненужный лиризм.

Напротив, в слове о К. Аксакове, который ушел из жизни последним, в декабре 1860 г., и был некогда связан с автором «Былого и дум» дружескими узами, этот лиризм преобладает настолько, что традиция некролога вновь становится доминантной. Герценовским некрологом Аксакову, очень проникновенным, пространным и принципиально нестандартным, открывался лист «Колокола» от 15 января 1861 г. Радикально порывая со сложившейся жанровой традицией, автор почти не говорит об умершем отдельно, вписывает его в контекст прежде ушедших соратников («Киреевские, Хомяков и Аксаков *сделали свое дело*...»; XV, 9), наконец, в контекст славянофильства и западничества, подводя итоги идейным баталиям. Жанровые рамки настолько стесняли Герцена, что он был вынужден сделать подстрочное примечание и там вспомнить, очевидно, дорогой ему, но совершенно не соответствующий «некрологическому канону» бытовой анекдот. «Былое и думы» — давали творческую свободу. Готовя отдельное издание книги, автор включил в нее ранее отсутствовавший рассказ об Аксакове и, как и в

слове о других славянофилах, сделал акцент не на деятельности, которую оценивал критично (признавая лишь как выражение любви к родине и попытку противостоять «дикому самовластию»), а на человеческих качествах, дополнив текст развернутыми цитатами из некролога. Тоже уводящие от характеристики конкретной деятельности, вместе с тем определяющие место почивших славянофилов и западников в русской истории и одновременно вносящие нотки примирения, они оказывались как нельзя более кстати.

По Герцену, со смертью Аксакова заканчивалась целая эпоха русской жизни, главное событие которой — полемика славянофилов и западников. Симптоматично, что как глава, посвященная западникам, завершалась некрологом Грановскому, так посвященная славянофилам глава завершается некрологом Аксакову, а вместе с ним и всем его единомышленникам и противникам. Некролог Аксакову оказывается в ней элементом, жанрово определяющим. Он не просто цитируется в ходе повествования, а открывает главу в качестве эпиграфа и завершает ее в качестве развернутого эпилога, подводящего итоги противостояния двух «станов». В обоих «рамочных» элементах текста повторяются ключевые слова: «И мы, как Янус или как двуглавый орел, смотрели в разные стороны, в то время как *сердце билось* одно» (IX, 133, 170).

Тем самым, традиция некролога, востребованная в повествовании об отдельных западниках и славянофилах в разной степени, в целом оказывается ведущей в посвященных им главах «Былого и дум». Включенная в герценовское «отражение истории в человеке» и обогащенная другими жанровыми элементами, она в полной мере реализует свой потенциал. Апелляция к ней дала автору возможность по-своему расставить приоритеты, совместив полемическую и ностальгическую интенции, позволила представить конфронтацию западников и славянофилов как безнадежно ушедшую в прошлое и потерявшую актуальность, вместе с тем — поэтизировать подвиг ее самоотверженных участников и почтить их память словами примирения, сожаления и любви.

Примечания

[1] *Бабаев А. Э.* Из истории русского романа XIX века (Пушкин, Герцен, Толстой). М., 1984. С. 71.

[2] *Герцен А. И.* Былое и думы // Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. Т. 9. С. 113. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской за текстом в круглых скобках.

[3] *Эльсберг Ж. (Я. Е.)* А. И. Герцен и «Былое и думы». М., 1930. С. 171.

[4] См. об этой жанровой форме: *Боровикова М. В., Гузаирова Т. Т., Лейбов Р. Г. и др.* Русские мемуары в историко-типологическом освещении: к постановке проблемы // «Цепь непрерывного предания...»: сб. памяти А. Г. Тартаковского. М., 2004. С. 351.

[5] *Рейтблат А. И.* Биографируемый и его биограф (К постановке проблемы) // Рейтблат А. И. Писать поперек: ст. по биографике, социологии и истории литературы. М., 2014. С. 182.

[6] Т. Н. Грановский — А. И. Герцену (публ. Я. З. Черняка) // Литературное наследство. Т. 62. Герцен и Огарев. II. М., 1955. С. 91.

[7] *Катков М.* [Некролог Т. Н. Грановскому] // Московские ведомости. 1855. № 120 (6 октября). С. 1065.

[8] [Б. а.] Два слова ученика о наставнике (Т. Н. Грановский) // Московские ведомости. 1855. № 122 (11 октября). С. 1083.

[9] Там же.

[10] *Кузовкина Т.* Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. С. 98.

[11] Там же.

[12] Там же. С. 96.

[13] Там же. С. 94.

[14] «Во вторник, 4-го октября, скончался в Москве, после кратковременной болезни, профессор Московского университета, Тимофей Николаевич Грановский, известный своими необыкновенными дарованиями и глубокими познаниями. Русская наука потеряла в нем одного из благороднейших своих представителей, университет — одного из лучших профессоров своих, а все его знавшие — человека с чистою, открытою душою, отзывавшеюся на все доброе и доблестное в жизни» (Северная пчела. 1855. № 221 (10 октября). С. 1170).

[15] См.: *[Б/а]* Отголосок Москве (О Т. Н. Грановском) // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. № 255 (19 ноября). С. 1362–1363.

[16] *Калугин Д. Я.* Искусство биографии: изображение личности и ее оправдание в русских жизнеописаниях середины XIX века // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. С. 89.

[17] *Грановский Т. Н.* Письмо к А. И. Герцену от <начала сентября 1847 г.> // Литературное наследство. Т. 62. Герцен и Огарев. II. М., 1955. С. 92.

[18] *[Чернышевский Н. Г].* Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета за истекающее столетие, по день столетнего юбилея, января 12-го 1855 года, составленный трудами профессоров и преподавателей. М., 1855. Два тома: [Рецензия] // Современник. 1855. № 4. Отд. «Библиография». С. 31.

[19] *[Льховский И.]* Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография, написанная П. В. Анненковым. М., 1855 г.: [Рецензия] // Библиотека для чтения. 1858. Т. 148. С. 38.

[20] См. о ней подр.: *Калугин Д. Я.* Указ. соч. С. 94; *Он же.* Русские биографии второй половины XVIII — первой половины XIX века. Генеалогия. Структура. Практика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. С. 25; *Он же.* Русские биографические нарративы XIX века: от биографии частного лица к истории общества // История и повествование: сб. ст. М., 2006. С. 188–190.

[21] *Дулова Н. В.* Поэтика «Былого и дум» А. И. Герцена. Иркутск, 1998. С. 47.

[22] *Герцен А. И.* Былое и думы // Полярная звезда на 1858 год. Кн. 4. М., 1967. С. 141.

[23] Там же. С. 139.

УДК 82.0 (091)

Н. В. ЦВЕТКОВА

Книга С. П. Шевырева «Лекции о русской литературе, читанные в Париже» (СПб., 1884)

Книга С. П. Шевырева «Лекции о русской литературе, читанные в Париже в 1862 году» (СПб., 1884) впервые анализируется в контексте его научных монографий: «Истории русской словесности» (1846–1860), «Истории русской словесности» (1861), изданных во Флоренции и до настоящего времени не переведенных на русский язык.

Ключевые слова: история русской литературы; периодизация русской литературы; мировое значение русской литературы.

N. V. TSVETKOVA

The book “The lectures on Russian literature read in Paris” by Stepan Shevyryov (St. Petersburg, 1884)

The book by Stepan Shevyryov “The lectures on Russian literature read in Paris” (St. Petersburg, 1884) is for the first time analyzed in the context of his later monographs ”The history of Russian literature” (1846–1860) and “The history of Russian literature” (1861), published in Florence, which have not been translated into the Russian language so far.

Keywords: history of Russian literature; periodization of Russian literature; world significance of Russian literature.

Книга профессора Московского университета Степана Петровича Шевырева «Лекции о русской литературе, читанные в Париже» была издана уже после его смерти. Отпечатана она в типографии Императорской академии наук в 1884 г. в Санкт-Петербурге, городе, который он так не любил. К настоящему времени она практически не изучена и привлекла внимание лишь однажды при издании «Избранных трудов» Шевырева[1] в серии «Библиотека отечественной общественной мысли с древнейших времен до начала XX века» в 2010 г. В этом томе серии наряду с другими работами Шевырева разных лет книга «Лекции о русской литературе, читанные в Париже» опубликована с купюрами и снабжена основательными примечаниями.

Автор вступительной статьи справедливо говорит об отразившейся в ней «позиции Шевырева в 1860-е гг.», которую «определяет стремление снять в христианском гуманистическом синтезе противоположность древней и новой России, православного просвещения, христианской высшей любви и западного гуманизма»[2]. В глубокой по своему содержанию статье не затронуты важные для нас проблемы: история появления книги, эволюция взглядов ученого в движении от «Истории русской словесности» (1846–1860) и «Истории русской словесности» (Флоренция, 1861) к «Лекциям...», в развитии русской идеи и т. д. Настоящая статья обращается к этому кругу вопросов.

Историю возникновения «Лекций о русской литературе, читанных в Париже в 1862 году С. П. Шевыревым» можно воспроизвести по воспоминаниям верного друга филолога М. П. Погодина. Он цитирует в них письмо Шевырева от 22 октября 1861 г. из Флоренции: «В декабре я непременно еду в Париж и открываю курс. Об этом пока между нами. И сплю, и вижу эту поездку. Потом примусь за две книги: положу сказанные лекции на бумагу и напишу книгу об Италии. Не сделав этого, не ворочусь в Россию»[3].

Программа курса, которую Шевырев послал Погодину, включала 12 лекций. Шевырев предполагал следующие темы. Первая лекция должна была быть посвящена русскому языку, вторая, третья и четвертая — духовной, государственной и народной словесности в древний период. С пятой по двенадцатую лекцию он хотел говорить о новом периоде русской словесности, начинающемся с эпохи Петра и включающем самые современные произведения. Так, 11 апреля он написал Погодину: «Курс идет очень хорошо. Зала бывает почти полна. Я прибавил еще 3 лекции. Кончу 9 мая здешнего стиля. Может быть, прибавлю еще лекцию о повести Кохановской и повести Тургенева. Это будут самые свежие новости»[4]. Однако в книге представлено всего 10 лекций. Повествование заканчивается на изложении биографии Н. М. Карамзина.

Во вступительной статье к лекциям академик Я. Грот писал: «Покойный С. П. Шевырев, оставив в 1857 году Московский университет, жил после того за границей и умер в Париже 8 мая 1864 года. Несмотря на болезнь, он не мог оставаться праздным, и в 1862 году, зимою, читал там для кружка своих соотечественников публичные лекции о русской литературе. Недавно наследники его предоставили в распоряжение Академии наук рукопись этих лекций»[5]. Сложно понять, почему его лекции, хранящиеся по сей день в рукописном отделе Российской национальной библиотеки Санкт-Петербурга в фонде С. П. Шевырева, прочитанные в Париже и посвященные в том числе периоду современной ученому русской литературы, не были опубликованы в 1864 г. и почему повествование обрывается на начале XIX в.

Обратимся к книге, какой она была издана в 1884 г., когда прошло уже 20 лет со дня смерти ее автора. В ней лишь 10 лекций, в которых отразилась история русской литературы древнего периода и XVIII — начала XIX в., т. е. «ново-европейского периода», как называет его Шевырев.

«Лекции ...», в отличие от «Истории русской словесности» (1846–1860), были для ученого осуществлением новой научной задачи — показать своим современникам целостную картину истории отечественной литературы: ее исконное начало и развитие, ее искусственный слом в эпоху Петра Великого и особенности ее развития в последующие десятилетия. Этому же была посвящена монография Шевырева на итальянском языке, вышедшая во Флоренции и до сих пор не переведенная на русский. Она написана накануне его приезда в Париж на основе лекций, прочитанных во Флоренции в 1861 г.

В первой монографии, «История русской словесности» (1846–1860), ученый воссоздает архетип «русскости»: он формируется из национальных и общечеловеческих вечных ценностей, отраженных в ней, из мирового значения ее создателей, величия идей и глубины содержания текстов, обусловленных религиозностью авторов — людей, для которых вера стала смыслом и образом жизни. Эта монография — выражение русской идеи, сложившейся у Шевырева к 1860 г. (времени завершения первого издания) и отражающей его славянофильские позиции[6]. В. А. Мартынов отмечает полемичность монографии, называя ее «идеологическим манифестом, почти каждое слово которого уничтожает неверных и доказывает правоту „своих“, несмотря на то, что материал, казалось бы, сопротивляется идеологизации»[7].

В монографии Шевырев дает свою периодизацию древней словесности, анализируя разнообразные и многочисленные ее памятники, подчеркивая, что «плодом деятельности и слова», как правило, духовных писателей и представителей власти «было утверждение веры в русском народе»[8].

Сознавая слабую сторону жизни древнего периода, которая проявилась в «отсутствии науки, искусства и жизни общественной так, как развивались они у народов запада» (1, XII), ученый критически воспринимает «дешевую, взятую у Запада напрокат цивилизацию» (1, XIII). Он считает, что в современности

«плод от древней жизни и представителей ее слова осязательнее, очевиднее живет в народе, нежели то, что посеяно было в новое время» (1, VI). Шевырев со славянофильских позиций доказывает несостоятельность того, что было воспринято русской жизнью в качестве плодов западного гуманизма. Так, утверждает ученый, не вошли в русскую жизнь «идеи науки» Ломоносова и «правды» Державина (1, XVI), не прижилась «гармонически слиянная» «любовь к человечеству и к отечеству» (1, XVII), отраженная в «Истории государства Российского» Карамзина, «диких противников» встретила «идея красоты художественной» (1, XVII) Пушкина и т. д.

Шевырев не отвергает достижений западной науки, имеющих общечеловеческое значение, но пафос «Истории русской словесности» — величие архетипа «русскости», православия как его стержня, на основе которого должна развиваться русская наука и философия, культура и общественная жизнь. Русская идея тоже обретает этот стержень веры. Россия, по его убеждению, должна дать миру философию и литературу, в которых найдут свое отражение высокие духовные ценности православия, проливающие свет на «вечные идеи человечества» (1, XXI). Эти выводы рождаются под влиянием самой живой и современной для Шевырева идеи — идеи народности. Он с удовлетворением принимает ее от Дж. Вико, которого хорошо знал со времен «Московского вестника» (1827–1831). Об этом итальянском мыслителе Шевырев говорит и в лекциях, которые читает во Флоренции.

Флорентийская монография русского ученого проанализирована М. Колуччи, современным итальянским исследователем. Его статья «Флорентийская история русской словесности»[9] является для нас в высокой степени продуктивной, в связи с тем, что автор приводит в ней множество цитат из сочинения Шевырева.

Как замечает Колуччи, идеи Вико позволяют русскому ученому посмотреть на историю родной литературы: «Высказав некоторые соображения общего характера относительно „Новой науки“ [Дж. Вико. — *Н. Ц.*] и идентифицировав „божественные царства“, „героические царства“ и „человеческие царства“ соответственно с Востоком, античностью и христианским миром, он заявляет, что „история литературного процесса в России проходит те же три этапа, что и развитие человечества“ и спешит аналитически это доказать» (95).

Итальянский исследователь анализирует содержание монографии Шевырева, прослеживая движение русской словесности от древнего периода к современности, в которой чуждой для русского ученого стала натуральная школа и в которой нет обращения к Ф. М. Достоевскому, потому что еще не появились его знаменитые романы. Колуччи отмечает научную глубину монографии: «Она свидетельствует о прочном культурном багаже автора, о его способности создавать панорамные картины, призванные дать почву его идеологическим установкам, но всегда хорошо исторически документированные, о его постоянном стремлении вписать русскую культурную эволюцию в более широкий европейский контекст — в данном конкретном случае романский — путем постоянных параллелей и сравнений» (100).

Колуччи отмечает в высказываниях Шевырева ярко выраженную полемическую позицию по отношению к представителям культурного и политического мира Германии и Австрии: «Именно говоря о Жуковском, автор кладет начало тому, что станет лейтмотивом книги: нападкам на немецкую культуру и тлетворное влияние, которое, по его мнению, она оказала на русскую интеллигенцию. Мы читаем буквально: Гердер и Гете сказали несколько хороших слов о народных песнях славян, но немецкий гений никогда не испытывал симпатии к славянской поэзии. Германская раса всегда была враждебна латинской и славянской расам <...> Поскольку дух Меттерниха навредил мировой

политике Александра I, и немецкий гений стал для Жуковского злым гением, от которого должны быть свободны ум и сердце каждого истинного русского, так же как и каждого истинного итальянца» (98).

Такие выпады не единичны в книге Шевырева, который открывается нам как идеолог и политический деятель, не чуждый младшим славянофилам в их панславянских интересах и симпатиях. Колуччи цитирует Шевырева, подчеркивая его постоянную приверженность и любовь к Италии: «Однажды ей (России. — *Н. Ц.*) достанется славная миссия повести все славянские народы к независимости от австрийского и турецкого ярма» (100). В книге содержится и менее воинственное, более того — весьма обнадеживающее пророчество о будущем сотрудничестве трех основных «окультуренных» европейских рас — славянской, латинской и германской — на благо человечеству на основании принципа, согласно которому «каждая нация в наши дни <...> ощущает себя призванной <...> вернуть свою независимость и донести свое слово в соответствии со стариной пословицей „глас народа — глас Божий“» (100).

Своей антипатии к Германии Шевырев все же не дает победить в окончательном выводе, выражающем надежду на мирное сотрудничество и содружество разных европейских наций. Русская идея в итальянской монографии проявляется как государственно-славянофильская и утверждается в панораме европейской истории с полемическим пафосом, который автор сам и пытается преодолеть.

В отличие от пафоса монографий 1846–1860 и 1861 гг., парижские лекции 1862 г. лишены полемических выпадов в сторону Запада. В них проявилось стремление ученого к свободному и разумному принятию разных тенденций современной жизни. Исчезла категоричность в отношении западнических черт в отечественной культуре и литературе.

Интересно сравнить высказывания ученого в парижских лекциях с приведенными нами выше его утверждениями из «Истории русской словесности». Например, высоко оценивая реформы Петра, осмысляя Петровскую эпоху как «период развития личности», Шевырев в первой парижской лекции говорит: «Со времени Петра идеи человечества совершенно правильно развились в главных представителях русской словесности. Ломоносов является героем истины <...> Героем правды является наследник Ломоносова в литературе Державин. <...> Идея добра осуществилась у нас в двух представителях словесности <...> в Карамзине и Жуковском. <...> Пушкин <...> является нам героем красоты»[10].

Совершенно очевидно, что в Париже Шевырев реабилитирует гуманистические идеи, против которых выступал в своих прежних монографиях. Теперь, по его словам, эти идеи «дают истинную и прочную основу всякому человеческому образованию», теперь он считает, что они «имели у нас стройное и правильное развитие» (143).

В Париже ученый обосновывает историософскую концепцию роли России в будущей мировой и европейской истории, подтверждая главные научные постулаты прежних монографий, но в его рассуждениях теперь появляются новые, не менее важные положения и выводы.

Если во «Введении в русскую словесность», открывавшем «Историю русской словесности», Шевырев резко критиковал «философию германскую», проповедовавшую «материализм» (1, XXI), и противопоставлял ей «философию русскую», рождение которой предсказывал из «сферы познаний духа, нераздельных с верою», то в первой парижской лекции он уже демонстрирует собственные философские построения. При этом и в Париже остается критическое неприятие гегелевской философии и современного материализма: подобно славянофилам и позднему Шеллингу, Шевырев считает, что

философское учение должно быть связано с религией. Его взгляды близки к воззрениям немецкого теософа Ф. Баадера, который, «в отличие от классического немецкого идеализма, связанного с античностью и спинозизмом, в своем мировоззрении всецело опирается на христианскую традицию — на Библию и христианскую теософию»[11].

Баадер утверждает, что «философию <...> следует строить на традиционных религиозных учениях»[12]. Основываясь на них же, Шевырев в первой лекции строит свою философскую историю человечества. Он полагает, что «три периода совершает человечество вообще, и каждый народ в особенности, по трем элементам, которые участвуют в его развитии: божественный, личночеловеческий и народный. Эти три элемента, обозначающие три периода, соответствуют троичному проявлению самого Божества. Если человек был создан по образу и подобию Божию, то и история человечества носит на себе отражение троичности» (13–14). Избирая принцип «троичности», Шевырев уже по-своему интерпретирует Вико. В то же время он не использует традиционную философскую триаду.

Осмысляя мировую историю, ученый в главном остается верным Вико, так говоря о начале развития человечества: «Первый период — религиозный является на Востоке. Здесь была колыбель религий всего мира. Здесь, на горах и в долинах Азии, небо открывало свои тайны земле. Здесь были Хорив, Синай, и Фавор. Отсюда взошел свет истинной веры, озаривший человечество» (14–15). За восточным периодом в развитии человечества, по мнению Шевырева, следует «греко-римский, в котором развилась свободно, во всей красоте своей и силе, человеческая личность. Лица Греции и Рима — герои, в которых проявляются идеи истины, правды, добра, красоты» (15). Недостаток этого периода заключался в том, что «героизм древних переродился в эгоизм в лице римских Цезарей» (Там же). Но он был побежден в третьем периоде: «...сокрушился у подножия креста, на котором искуплена была в вечную свободу личность человеческая и человечество причастилось Божества» (Там же). По Шевыреву, в третьем периоде «вскоре по Его вознесении и соединении с Божеством, Дух Святой в виде огненных языков сошел на учеников Его и друзей, на просветителей человечества. Что же значат эти огненные языки? Это — народы, члены великой семьи человеческой. <...> всякий народ явился идеею Божией, облеченною в слово» (Там же). Таким образом, принцип троичности Божества использован Шевыревым при осмыслении истории человечества. Высшим итогом последней, с точки зрения ученого, является народная жизнь, представленная разными национальностями.

Его общефилософское обоснование истории развития человечества, в которой участвует каждый народ, проецируется на историю русской литературы, включая древний период, что отличает парижские лекции от монографий. В Париже Шевырев обосновывает концепцию истории русской литературы, выделяя как ее основу принцип Божественной троичности: «Русский народ начинает также периодом религиозным, в котором, определяя свои отношения к Божеству, остается семь веков с половиною. <...> В это время словесность русская имеет преимущественно религиозный характер и принадлежит более церкви» (16).

В следующем периоде древней словесности личность русского человека «развивалась только в двух видах: государя и инока» (Там же). Однако истинный период развития личности русского человека ученый видит в Петровской эпохе: «С Петра Великого начинается собственно период развития личности, и может быть назван в лучших своих представителях героическим» (Там же).

Древнему периоду русской словесности, которому была посвящена четырехтомная монография «История русской словесности», в Париже Шевырев

отводит три лекции. Совершенно справедливо А. А. Ширинянц считает, что в парижских лекциях, как и лекциях о древнем периоде, нашла отражение историософская концепция Шевырева, с представлением о «„восточном“ архетипе России и россиян», «в противоположность „западному“»[13]. «Архетип „русскости“, с точки зрения Шевырева, связан с языком и определяет суть „народности“: „Язык есть невидимый образ всего народа, его физиономия“» (3). Шевырев считает, что все будущее литературного языка заключается в сближении его с народным, устным. Неслучайно он вспоминает, что Пушкин призывал писателей учиться языку у московских просвирен.

В первой парижской лекции, как и в монографиях, ученый повторит мысль об особой исторической судьбе отечества: «Мы назначены были от Провидения служить оградою для европейского образования. Оно могло развиться спокойно в то время, как мы приносили собою великую жертву» (11). Однако в Париже национальное историческое развитие рассматривается как органично входящее в историософское построение, основанное на троичности «проявления самого Божества» (14). В древнем периоде словесности Шевырев выделяет три отдела, повторяя периодизацию обеих монографий по истории русской словесности.

Вторая, третья и четвертая лекции посвящены трем отделам. Здесь ученый структурирует главные положения монографий, смотрит по-новому на некоторые прежние выводы. Во второй лекции Шевырев рассматривает «развитие элемента Божественного в древней Руси» (71), который начинается, благодаря Кириллу, изобретением славянской грамоты и переводом Библии.

В X–XVII вв. заложенная религиозная основа в жизни русского человека сохранилась в письменных памятниках, о которых ученый говорит в кратком обзоре. Он повторяет изложенные в монографиях наблюдения и свои дорогие мысли о таких подвижниках церкви, как Сергий Радонежский, Стефан Пермский, Кирилл Белозерский, Нил Сорский, Иосиф Волоцкий и т. д. В тяжелые века истории, отмечает Шевырев, эти подвижники обращались к своему народу со словами утешения и мудрости, со словами, призывающими на бой и на милосердие.

Интересно, что среди подвижников церкви в Париже Шевырев называет уроженца Албании Максима Грека, сюжет о котором отсутствует в «Истории русской словесности» (1846–1860). В парижской лекции личность этого деятеля русской церкви XVI в. рассматривается лектором как пример связи с Западом, связи, приносящей положительные результаты.

В Париже Шевырев, также как и в монографиях, говорит о церкви как о центре жизни русского человека древнего периода, о церковных подвижниках, которые создавали летописи, жития святых и другие сочинения, проявив себя нравственными наставниками и государственными деятелями, воспитателями народа и князей. «Обзор хода нашего слова в древнем периоде, — делает вывод ученый, — показал нам, как единая идея Церкви проникала жизнь нашу и выражалась в слове. У нас спрашивают иностранцы, а иногда и русские: где ваши учреждения, или институты? И не замечают главного, самого живительного для народа, которым приготовлено его духовное воспитание: это — Церковь» (41).

По утверждению Шевырева, из-за верности вере русский человек не может принять западную науку: в XV в., как он отмечает, Дания и Германия предлагают русским «дары образования» «ценою измены убеждения совести» (46). В «Истории русской словесности» эта мысль была развита гораздо шире. Ученый категорически заявлял: «Запад случайно привлек внимание наших соотечественников. Но на Восток предки наши стремились по какому-то

особенному внутреннему влечению. Что-то тайное говорило им, что сила и владычество наше там, а не на западе» (4, 61).

Зато сюжеты о строительстве Кремля в «Истории русской словесности» и в парижских лекциях друг от друга практически не отличаются: Шевырев говорит о Кремле, который стал «плодом нашего художественного сближения» с Италией, хотя отмечает и верность русского человека православию: «В произведениях искусства, назначаемых для религии, зодчество итальянское должно было у нас покориться церковному преданию» (4, 78). Особенно значима для Шевырева итальянская тема во флорентийской монографии, когда он говорит о близости итальянской культуры для России и об исторической судьбе Италии.

Пафосом парижских лекций становится утверждение ученого о движении Руси к культуре и образованию Западной Европы в целом, что проявляется уже в самом отборе фактов: Шевырев отмечает стремление Бориса Годунова «пригласить иноземных ученых» (47), говорит об отправке студентов киевских духовных училищ в западные университеты, о поездке Петра в Голландию с целью «учиться корабельному делу» (Там же). Недостатками этого периода ученый считает «злоупотребление феократии» и «отсутствие развития человеческой личности» (45).

Осмыслению этих проблем посвящена третья лекция. В ней Шевырев знакомит парижских слушателей с уникальными личностями, которые могли развиться на Руси. Ими были правители (святой Владимир, его сын Ярослав, Владимир Мономах, Василий Темный, Иоанн Грозный и т. д.) и иноки. Последние вырастали в государственных деятелей, участвуя в жизни Руси. Они могли быть создателями глубоких, независимых по отношению к власти текстов, в некоторых случаях компиляторами величайшего наследия отцов церкви.

Шевыреву, как и в прежних монографиях, важно показать совершенно особую для Руси и не свойственную Западу роль представителей церкви. В их деятельности он видит глубокое знание человека, которое Шевырев находит в послании митрополита Никифора Мономаху (XII в.), духовную высоту, выразившуюся в посланиях Киприана (XIV в.), остроту государственного ума, которая проявилась в послании Кирилла Белозерского (XIV в.) сыновьям Димитрия Донского. Ученый отмечает действенное значение духовного слова, приводя пример: соборное послание всего русского духовенства князю Углицкому прекратило «удельные междоусобия, раздиравшие Россию» (65).

Один из сюжетов этой парижской лекции Шевырев посвящает диалогу Иоанна Грозного и князя Курбского, подробно анализируя стиль их переписки, и за словом, интонацией, эмоцией видит личность каждого.

Четвертая парижская лекция завершала повествование о древнем периоде русской словесности, представленном устным творчеством в трех формах: «Его (народа. — *Н. Ц.*) разум выражается в пословицах, фантазия — в сказках, чувство — в песнях» (75). Проникновенно Шевырев говорит о русских песнях: «Какая причина такому явлению, что горе составляет главное господствующее чувство в наших народных песнях? <....> Горе имеет свой зародыш в тоске души по бесконечному, в ее стремлении к своей небесной родине. Вот почему горе гораздо глубже, чем веселье, излишняя наклонность к которому обнаруживает только поверхностную душу. Народ, способный чувствовать великое горе, способен заслужить великую радость» (111).

Подведем предварительный итог. Анализ содержания «Лекций по русской литературе, читанных в Париже» в контексте предшествующих им монографий показывает эволюцию общественных взглядов Шевырева в развитии

русской идеи, в философских выводах. Последние говорят о формировании оригинальной философии ученого, о его повороте к мирному соединению самых разных начал: православного гуманизма — с западноевропейским, западного образования и культуры — с русской.

Вторая статья будет посвящена осмыслению «ново-европейского» периода русской словесности в парижской монографии Шевырева.

Примечания

[1] *Шевырев С. П.* Избранные труды / [сост. К. В. Рясенцев, А. А. Ширинянц; автор вступ. ст. А. А. Ширинянц; авторы коммент. М. К. Кирюшина, К. В. Рясенцев, А. А. Ширинянц]. М., 2010. (Библиотека отечественной общественной мысли с древнейших времен до начала XX века).

[2] *Ширинянц А. А.* Степан Петрович Шевырев // Там же. С. 63.

[3] *Погодин М. П.* Воспоминания о Степане Петровиче Шевыреве // Журн. м-ва народ. просвещения. СПб., 1869. Ч. CXLI. С. 430.

[4] Там же. С. 433.

[5] Лекции о русской литературе, читанные в 1862 году в Париже С. П. Шевыревым. СПб., 1884. С. 1.

[6] См.: *Мартынов В. А.* Эпизод из жизни «русской идеи»: С. П. Шевырев. Омск, 2011. С. 249–277.

[7] Там же. С. 149.

[8] *Шевырев С. П.* История русской словесности: в 4 ч. Ч. 1. Изд. 2. М., 1859–1860. С. XV. Далее все цитаты из «Истории русской словесности» приводятся по этому изданию с указанием номера части и страницы за текстом в круглых скобках.

[9] *Колуччи М.* Флорентийская история русской словесности: *Una storia fiorentina della letteratura russa*, впервые опубликована в сборнике *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Maria Picchio Simonelli /* под ред. P. Frasca, Edizioni dell'Orso. Александрия, 1992. С. 63–74. До настоящего времени статья не введена в научный оборот. Далее все цитаты из статьи Колуччи приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[10] Лекции о русской литературе, читанные в 1862 году в Париже С. П. Шевыревым. С. 16. Далее все цитаты из книги приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[11] *Франк С. Л.* Новая книга о Ф. Баадере // Путь. № 12. С. 125. URL: http://www.odinblago.ru/path/12/8.

[12] Электронная библиотека по философии. URL: http://filosof.historic.ru.

[13] *Ширинянц А. А.* Указ. соч. С. 43.

УДК 82.1

М. Ю. СТЕПИНА

Любовная лирика Н. А. Некрасова: черновые редакции, незавершенные и неопубликованные произведения

Анализ произведений, которые поэт не опубликовал, раскрывает важное в его индивидуальной поэтике направление творческого поиска — обновление метафоры. Первое впечатление прозаичности лирики Некрасова опровергается многочисленностью тропов и фигур речи. Апеллируя к прямому значению важнейших слов, поэт добивается концентрации смысла, который ассоциируется с высокой трагедией. Но «замкнутость» поэтической мысли, сводящейся к сентенции, возможно, побудила поэта оставить произведение неопубликованным.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов; любовная лирика; поэтика; обновление метафоры; поэтическая мысль.

M. J. STEPINA

Love lyric poetry of Nikolay Nekrasov: rough copies, unfinished and unpublished works

The analysis of unpublished poetic works discovers the significant in his creative search individual style direction of the metaphor renovation. A large number of tropes and figures of speech disprove the impression that Nekrasov's lyric poetries are prosaism. Appealing to the direct meaning of the most essential words the poet achieves the concentration of meaning which is associated with high tragedy. But the reserve of the poetic thought restricted to a maxim might have induced the poet to leave his work unpublished.

Keywords: Nikolay Nekrasov; love lyric poetry; poetic style; renovation of metaphor; poetic thought.

Предлагаемый анализ нескольких лирических произведений Некрасова, посвященных теме любви, продолжает исследование его индивидуальной поэтики. Сопоставительный анализ поэмы «Тишина» с «Панаевским циклом»[1] убеждает, что, наряду с глубоко личным переживанием трагедии Крымской войны, Некрасов пережил и трагедию интимного свойства, связанную с угрозой жизни, утратой близких людей и доброго имени. Эта трагедия сопоставима для него с национальной трагедией, и в результате катарсиса он встает на позицию смирения: «За личным счастьем не гонись / И Богу уступай — не споря...»[2]. С развитием любовной темы в творчестве Некрасова оказывается связанным лиро-эпическое произведение, в котором отсутствует лирическая героиня, но заявлена катастрофа. Этот вывод, наряду с традициями физиологического очерка, свидетельствует о наличии сюжетности и фабульности, хотя бы минимальной, в развитии темы интимного чувства. Само понятие цикла, достаточно распространенное для жанра рассказов и очерков (а также публицистических, критических и научно-популярных статей), указывает на жанровый контекст «Панаевского цикла».

Однако напрашивается уточнение: может быть, не столько ряда лирических стихотворений Некрасова, сколько литературоведческой интерпретации их как цикла. Шаткость и условность признаков, объединяющих группу лирических произведений в «Панаевский цикл»[3], дает возможность не сузить его состав,

а напротив, расширить число произведений Некрасова, развивающих тему любви как личного чувства и опыта.

Вместе с тем обращение к незавершенным стихотворениям и к произведениям, которые Некрасов оставил неопубликованными, включая черновые наброски, позволило автору данной статьи проследить движение поэтической мысли, поиск формы, семантический отбор, совершаемый по мере написания стихотворения.

Сквозное прочтение лирики Некрасова (здесь ограничимся ею) и объединение текстов по тематическому признаку позволяют говорить о сорока или немногим более произведениях, в которых речь идет о любви как индивидуальном, пережитом в личном опыте чувстве. Избранная нами выборка существенно меньше. Анализ черновых редакций стихотворений, рукописи которых дошли до нас, незавершенных произведений и стихов, не опубликованных при жизни автора, — это осмысление отчасти характера развития темы любви в лирике Некрасова, но главным образом — индивидуальной его поэтики.

***

Следуя хронологии, рассмотрим первым стихотворение «Зачем насмешливо ревнуешь...» (1855). Оно было опубликовано в 1938 г. по беловому автографу, хранящемуся в РГБ[4]. Стихотворение начинается с обращения к возлюбленной:

Зачем насмешливо ревнуешь,
Зачем, быть может, негодуешь,
Что Музу темную мою
Я прославляю и пою? (I, 157)

Далее поэт, также обращаясь к возлюбленной, повествует о ее трудной судьбе и противоречивом характере: после тяжелых жизненных испытаний она, способная глубоко чувствовать, желающая любить и прощать, презирает и ненавидит людей. Стихотворение завершает сравнение возлюбленной с Музой:

Не дикий гнев, не жажда мщенья
В душе скорбящей разлита —
Святое слово всепрощенья
Лепечут слабые уста.

Так, помню, истощив напрасно
Все буйство скорби и страстей,
Смирялась кротко и прекрасно
Вдруг Муза юности моей:

Слезой увлажнены ланиты,
Глаза поникнуты к земле,
И свежим тернием увитый
Венец страданья на челе... (I, 158)

В возлюбленной, к которой обращен лирический монолог, легко узнается А. Я. Панаева. Она как адресатка указана и в комментарии А. М. Гаркави, упоминающего в связи с рассказом о тяжелой жизни героини повесть Панаевой (Н. Станицкого) «Семейство Тальниковых» (I, 629).

Закономерен вопрос, почему стихотворение не вошло в знаменитый сборник 1856 г., а позднее — в прижизненные поэтические издания. В качестве рабочего предположения напрашивается то, что это произведение чересчур «прозрачно», жизнь и нрав лирической героини слишком слиты с биографической почвой. Данное предположение выглядит правдоподобным. Но правдоподобия биографических совпадений недостаточно.

Фрагментарно процитированное стихотворение ближайшим образом связывается с двумя другими, тоже написанными в 1855 г.: «Замолкни, муза мести и печали!» и «Праздник жизни — молодости годы...» Анализ их[5] показывает, как в ходе работы над стихотворением поэт, развивая тему любви, отходит от ее поэтической интерпретации как чувства интимного, мужского, обращенного к женщине, и сближает любовь с ее духовным, евангельским смыслом, своеобразно преломленным в образе поэта, который обретает контекстуальный параллелизм с Творцом. Не углубляясь в литературные традиции, остановимся на принципиальном акценте. Некрасов в обоих случаях наделяет Музу и Певца (Поэта, Стих) такими качествами, как любовь, прощение, смирение, бессмертие. Но одновременно разводит любовь смертного к смертной — и любовь человека, осознавшего близость смерти и категорию бессмертного. В этом отношении некрасовские стихи ближе всего отвечают христианским дефинициям: тело — душа — дух. Столь неожиданный для литературного окружения поворот темы вызвал неодобрение пристрастных читателей, принимавших живейшее участие в больном и переживавшем душевную трагедию поэте[6]. Женское страдание останется одной из центральных тем в поэзии Некрасова (его знаковость очевидна даже из хрестоматийного: «И Музе я сказал: „Гляди! / Сестра твоя родная!“»; I, 69). Но в неопубликованном стихотворении явственна мысль о женской ревности возлюбленной к самодостаточности поэта, к другому источнику его вдохновения:

Не знаю я тесней союза,
Сходней желаний и страстей,
С тобой, моя вторая Муза,
У Музы юности моей! (I, 157)

В последующем описании «Музы темной моей», «Музы юности моей», ее «страданья и борьбы», «кровавых слез», «суровых бурь», затем «венце страданья на челе» угадываются черты того женского мученичества, воплощением которого стал образ матери. Образ возлюбленной в неопубликованном стихотворении предстает дробным. Ее мученичество станет темой стихотворения «Тяжелый крест достался ей на долю...» (1855)[7]. Мотив насмешки («насмешливо ревнуешь») вызывает в памяти первую строку стихотворения «Я не люблю иронии твоей...» (1850) (I, 75). Мотив страдания, претворенного в любовь, понимание любви как работы духа и творчества, как представляется, и были той центральной мыслью поэтического произведения, которая воплотилась в «Замолкни, муза мести и печали!» и «Праздник жизни — молодости годы...»

Вернемся к простому для понимания объяснению: Некрасов оставил стихотворение неопубликованным, так как оно чересчур «прозрачно» для знавших его биографию. Возражать здесь нечему. Но объяснение кроется глубже — в поэтике произведения. Та мысль, которая просила поэтического развития, заключалась не в портретировании, не в характеристике близкой женщины, вызвавшей сильные чувства, не в художественном отражении чувства ревности, а в слитости не только душевной, но духовной работы творчества и «великого дела любви» (II, 138), как сформулирует Некрасов позднее[8].

***

Обратимся к другому не публиковавшемуся при жизни Некрасова тексту — «Ты меня отослала далеко...» (1855)[9]:

Ты меня отослала далеко
От себя — говорила мне ты,
Что я буду спокоен глубоко,
Убежав городской суеты.
Это, друг мой, пустая химера —
И как поздно я понял ее.
Друг, во мне поколеблена вера
В благородное сердце твое (I, 173).

Произведение увидело свет в Полном собрании стихотворений 1934–1937 гг., где было опубликовано по автографу РГБ; это был карандашный набросок, зачеркнутый поэтом (I, 634).

По всей видимости, стихотворение было написано по впечатлениям от очередной попытки разрыва Некрасова и А. Я. Панаевой, когда больной поэт уехал на дачу к В. П. Боткину. Первое рабочее предположение — что это стихотворение, как и предыдущее, осталось неопубликованным потому, что для непосредственного восприятия оно выглядит слишком «слепленным» с событием, о котором легко догадаться. Оно почти фотографично, почти хроникально.

Однако у Некрасова есть целый ряд автобиографических произведений: «Поражена потерей невозвратной...» (1847; I, 68), «Я не люблю иронии твоей...» (1850; Там же, 75), «Мы с тобой бестолковые люди...» (1851; Там же, 94) и др. Все эти произведения были опубликованы — и побуждение пощадить чье бы то ни было самолюбие автора не остановило. Более того, «Где твое личико смуглое...» (1855) было опубликовано в 1861 г., когда «любовный треугольник» еще существовал, отношения с Панаевой уже стали холоднее и отчужденнее[10], а попытки разрыва, известные в литературных и окололитературных кругах, имели другую окраску[11]. Поэтому, повторим, гипотетическая реконструкция ситуации вокруг написания текста и его публикации до некоторой степени объясняет перипетии личных отношений, но не поэтику любовной лирики. Текст сам по себе гораздо показательнее.

Ритмически, фонетически, психологически стихотворение завершено. Основным художественным приемом в нем, на наш взгляд, является обновление метафоры. «Ты меня отослала далеко от себя», «убежав городской суеты» — несмотря на архаичную форму, это выражение точно по смыслу. «Это, друг мой, пустая химера», «Друг, во мне поколеблена вера...» — каждая из фраз апеллирует к буквальному пониманию прямого значения слов, и именно совокупность этих прямых значений в их развитии и приводит к переживанию высокой степени трагизма. Влюбленный в разлуке осознает неискренность своей возлюбленной и ее неблагородные мотивы. Не проговоренной вслух остается его близость к смерти. Снимая метафорику, обнажая прямой смысл общедоступных понятий, Некрасов добивается, на первый взгляд, предельной прозаизации текста, в то же время — концентрации смысла, который ассоциируется именно с высокой трагедией: в стихотворении актуализированы такие понятия, как благородство и вера. Но в этой минималистской простоте, в доминанте приема обновления метафоры, апелляции к прямому смыслу слова нет того движения смыслов, заложенных в тропе, какой мы видим в других произведениях Некрасова, например в оппозиции «любить

и ненавидеть», в образе смерти, в пейзаже, контекстуально синонимичном душевному состоянию лирического героя.

Ближайшим к этому стихотворению представляется «Где твое личико смуглое...»:

Помнишь, тебе особливо
Нравились зубы мои;

Как любовалась ты ими,
Как цаловала, любя!
Но и зубами моими
Не удержал я тебя... (I, 183)

В заключительных строках этого стихотворения также обновлена метафора «держать зубами», выражающая последнюю степень усилия. «Где твое личико смуглое...» — лирическое стихотворение, обращенное к возлюбленной, развивающее тему утраты. «Ты меня отослала далеко...» — стихотворение, внешне обращенное к возлюбленной, но развивающее мысль, характерную для трагедии. Однако если в «Тишине» лирический герой, пережив трагедию, в результате катарсиса приходит к смирению и благодарности как гармонии с Богом и родиной (вспомним первые строки: «Спасибо, сторона родная...»; IV, 51), то в «Ты меня отослала далеко...» собственная утрата веры звучит как обвинительное обращение к смертной, не претворяясь ни в иное душевное качество, ни в творческую мысль.

И, возвращаясь к причинам, почему стихотворение долго ожидало публикации, в качестве рабочего предположения выдвинем следующее: возможно, этот результат творческого поиска не вполне удовлетворял автора, порождал в нем некие сомнения.

***

Еще одно стихотворение, оставшееся неопубликованным при жизни Некрасова, было написано предположительно в 1855–1856 гг. (II, 339):

Не гордись, что в цветущие лета,
В пору лучшей своей красоты
Обольщения модного света
И оковы отринула ты,

Что, лишь наглостью жалкой богаты,
В то кипучее время страстей
Не добились бездушные фаты
Даже доброй улыбки твоей, —

В этом больше судьба виновата,
Чем твоя неприступность, поверь,
И на шею повеситься рада
Ты <*нрзб*> будешь теперь (II, 17).

Рукопись этого стихотворения хранится в РГБ[12]. Стихотворение записано посередине страницы и зачеркнуто крест-накрест наподобие буквы «Х» с петлеобразным соединением в верхней части. Катрены следуют с отбивкой. Авторская правка незначительна и указана в ПСС. Нас, однако, более интересует неразобранное слово, обозначенное так и в публикуемом тексте, и в «Редакциях и вариантах».

Второй катрен, вторая строка:

В то кипучее время страстей
а) В тот период кипучих страстей

Третий катрен, последняя строка:

Ты I — будешь теперь
а) Ты I — станешь теперь.

Символ напоминает заглавную букву I или L латинского алфавита.

В этом стихотворении автобиографическая подоплека тоже очевидна. Латинская буква замещает четырехсложное имя или фамилию, стоящую в дательном падеже. Первой напрашивается фамилия Панаева («Ты Панаеву будешь теперь»). По количеству слогов подходит и фамилия Некрасова, но для поэта нехарактерно употребление своего имени в третьем лице[13]. Далее такого предположения идти мы не можем за неимением фактов, но это представляется достаточно весомым. «Оскорбленная» жена после разрыва с гражданским мужем возвращается к роли супруги в единобрачии.

И в этом случае более информативен анализ поэтики, нежели реалий. Мы видим, как минимальна правка. Эпитеты в этом стихотворении есть, и они достаточно экспрессивны («кипучее время», «наглостью жалкой», «бездушные фаты»). Но они риторичны, поскольку оценочны и не подразумевают никакого переосмысления определяемого ими предмета. Основной смысл заключен не в эпитетах (прилагательных и причастиях), а в предмете и действии, существительных и глаголах, грамматических основах побудительных и повествовательных предложений: «не гордись», «поверь», «ты отринула», «они не добились», «судьба виновата», не «твоя неприступность»; «ты будешь рада повеситься на шею» некому человеку.

Сравним с художественными приемами в неопубликованном стихотворении, впервые напечатанном в Собрании 1934–1937 гг. (II, 340):

Кто долго так способен был
Прощать, не понимать, не видеть,
Тот, верно, глубоко любил,
Но глубже будет ненавидеть... (II, 20),

а также в стихотворении «Слезы и нервы», написанном в 1861 г. и опубликованном в «Новом времени» 25 апреля 1876 г.:

...Боже мой!
Зачем не мог я прежде видеть?
Ее не стоило любить,
Ее не стоит ненавидеть...
О ней не стоит говорить... (II, 129)

Из художественных средств здесь вводятся фигуры усиления: «долго так» (обстоятельство меры и степени), «прощать, не понимать, не видеть» (градация силы слепой любви).

Оценочность, заложенная в эпитетах, придает прямому смыслу смысл прямолинейный, почти резонерский. В «Кто долго так способен был...» мысль движется от «любить» к «ненавидеть», являя переход к противоположности; аналогично — в «Слезах и нервах». Чувство изживает себя, переходя то в противоположность любви (ненависть), то в противоположность чувству

(«В лице своем читает скуку...» (II, 130). И это изживание предстает финалом. А между тем именно диалектичность любви и ненависти для поэта выразится позднее в знаменитом финале его знаменитых «Трех элегий»:

Зачем же ты в душе *неистребима*,
Мечта *любви, не знающей конца*?..
Усни... *умри*!.. (III, 130) (курсив наш. — *М. С.*)

Возможно, для поэта была немаловажной прозрачность намека на зашифрованное лицо; но основной причиной, как представляется, был результат творческого поиска в области воплощения мысли. В этих случаях он мог не удовлетворить поэта.

***

Проанализируем стихотворение 1877 г., опубликованное в 1923 г. (III, 499):

Так умереть? — ты мне сказала.
Я отвечал надменно: да!
Не знал я той, что мне внимала,
Не знал души твоей тогда (1877) (III, 226).

В этом стихотворении внятно выражен драматизм: вопрос о смерти к возлюбленному; его утвердительный ответ; его надменность по отношению к той, которая желает смерти; ее зависимость (она ему «внимала»); его позднее прозрение, усиленное повтором с градацией: он не знал *ее*, он не знал *ее души*; в нем совершился переход от надменности к узнаванию ее души.

Это стихотворение, как и предыдущее из проанализированных, замкнуто. Мысль, изложенная в нем, могла бы быть расширена за счет пояснения, но она может удовлетворить в существующем резюмирующем виде. Правомерно предполагать, что и в этом случае мысль, не тяготеющая к расширению, стала причиной, почему стихотворение не было отдано в печать.

Заметим при этом, что адресаткой и рассматриваемого стихотворения 1877 г., несомненно, выступает Авдотья Панаева. И это обстоятельство дополнительно выявляет условность литературоведческого объединения в «панаевский цикл» по принципу единства адресации группы стихотворений 1850-х гг.

То же можно сказать и об одном из последних текстов Некрасова, опубликованном после его смерти. Стихотворение содержится в дневниковой записи поэта, сделанной 14 июня 1877 г.:

Он не был злобен и коварен,
Но был мучительно ревнив,
Но был в любви неблагодарен
И к дружбе нерадив (III, 207).

Это стихотворение, к слову сказать, развивающее темы любви и ревности, неблагодарности и коварства, столь же «свернуто» по мысли. Поэтическая автоэпитафия Некрасова (в том числе мужчины, знавшего любовь) — резюме, которое, при формальном наличии антитезы, не подразумевает раскрытия мысли через антитезис.

***

Анализ ряда стихотворений Некрасова, не предназначенных им для публикации, и обращение к рукописям этих произведений, как представляется,

дают основание усматривать основную причину нежелания их печатать не в излишнем автобиографизме, и не в их «недоделанности», и даже не в их неудачном исполнении, а в той системе отбора, которая опиралась на поиск художественной формы, в данном случае — обманчиво простой.

Примечания

[1] Подробнее см.: *Степина М. Ю.* «Панаевский цикл» и поэма «Тишина» Н. А. Некрасова // Печать и слово Санкт-Петербурга: сб. науч. тр.: в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение. СПб., 2015. С. 93–101.

[2] *Некрасов Н. А.* Полное собр. соч. и писем: в 15 т. Л., 1982. Т. IV. С. 55–56. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской за текстом в круглых скобках.

[3] Об условности цикла (в данном случае не авторского, а последующего литературоведческого объединения ряда текстов) и спорности принятых на сегодняшний день датировок входящих в него стихотворений см.: *Софийская М. Ю.* Некрасововедческий семинар. Москва (МГУ, РГГУ) – Санкт-Петербург (Пушкинский Дом) // Русская литература. 2011. № 3. С. 238–239.

[4] См. подробнее: I, 629.

[5] Подробнее см.: *Степина М. Ю.* Поэтическая формула «Любить и ненавидеть» у Некрасова // Карабиха: ист.-лит. сб. Ярославль, 2013. Вып. VIII. С. 13–32.

[6] В письме к И. С. Тургеневу Боткин пишет о стихотворении «Праздник жизни — молодости годы...» (1855): «Некрасов последнюю строфу своего прекрасного стихотворения „К своим стихам“, с которого я взял у тебя список — переменил. Вышла дидактика, к которой он стал так склоняться теперь. Я разумею последнюю строфу, начинающуюся: „Та любовь etc“... Или ему стало совестно перед Авдотьей? Не понимаю» (Переписка И. С. Тургенева: в 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 360. Письмо от 5 (17) августа 1855 г.). Ср. в его же письме к Тургеневу от 10, 14 (22, 26) июля 1855 г.: «Я не люблю дидактических стихотворений Некрасова» (Там же. С. 356).

[7] О споре по поводу датировки см.: I, 631. Отметим, что, как указывает А. М. Гаркави, «С. И. Пономарев считал, что в стихотворении речь идет о матери Некрасова», с чем был не согласен Н. Г. Чернышевский (Там же).

[8] «Рыцарь на час» (1862).

[9] Впервые опубликовано: Современник, 1861, № 1. В «Стихотворениях Н. А. Некрасова» (посмертное изд.; СПб., 1879. Т. I–IV) датировано «1855» («видимо, по указанию автора», как утверждает автор комментария; I, 639).

[10] Некрасов писал Н. А. Добролюбову 18 июля 1860 г.: «Я очень чувствителен. Она не жалела меня любящего и умирающего, а мне ее жаль <...> Я уж четвертый год все решаюсь, а сознание, что не должно нам вместе жить, когда тянет меня к другим женщинам, во мне постоянно говорило» (XIV, 139).

[11] Н. Г. Чернышевский писал Н. А. Добролюбову 2 августа 1860 г., что Некрасов «хотя виноват скорее он, нежели кто другой, но все-таки отчасти жаль и его. Впрочем, бывают минуты, когда <...> думаешь: прилично ли человеку в его лета возбуждать в женщине, которая была ему некогда дорога, чувство ревности шалостями и связишками, приличными какому-нибудь конно-гвардейскому корнету?» (*Чернышевский Н. Г.* Полное собр. соч.: в 14 т. М., 1949. Т. XIV. С. 401–402).

[12] ОР РГБ. 195-3-14. Л. 14.

[13] Декларативное ведение поэтической речи от первого лица видим в стихотворении «Чуть-чуть не говоря: „Ты сущая ничтожность!“...» (I, 156). В качестве исключения можно привести слова рассыльного Миная: «Все ношу к Николай Алексеичу, — / На Литейной живет» (II, 181), но это — слова персонажа, а не лирического героя.

УДК 82.1

М. В. МИХНОВЕЦ

История сценографических интерпретаций повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон»: к проблеме понимания текста

Статья посвящена изучению сценографических интерпретаций повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон», выполненных в театрах Москвы и Петербурга. Особенности работы театрального художника рассматриваются в связи с проблематикой постановки и жанром, выбранным режиссером для спектакля.

Ключевые слова: Достоевский; «Дядюшкин сон»; сценография; театр; декорация; понимание; жанр; интерпретация.

M. V. MIKHNOVETS

The history of scenic interpretations of Fyodor Dostoyevsky's short novel "The Uncle's Dream": to the problem of perception

The article is dedicated to the research of stage scenery interpretations of Dostoyevsky's short novel "The Uncle's Dream". The research is based on the plays at Moscow and St. Petersburg theatres. The peculiarities of stage designer work are analyzed in their connection with the problematics and genre of the play chosen by the play director.

Keywords: Fyodor Dostoyevsky; "The Uncle's Dream"; stage design; theater; stage scenery; perception; genre; interpretation.

История театральных постановок сибирской повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон» насчитывает более 130 лет, и за это время в театральных интерпретациях произведения Достоевского сложилось *две тенденции*. Первая из них — это рассмотрение «Дядюшкиного сна» как «вещички голубиного незлобия», содержания которой, по словам самого автора, мало и для комедии и из которой, по его замечанию, разве что «водевильчик еще можно сделать». «Дядюшкин сон» в рамках этой тенденции понимался как *периферийное* произведение Достоевского, написанное в непривычной для писателя «легкой» манере. Вторая тенденция — это включать «Дядюшкин сон» в контекст всего творчества Достоевского и видеть в произведении, пусть в свернутом виде, в потенции, ту проблематику, которая стала центральной в Великом пятикнижии писателя: проблему смерти и воскрешения человеческой души, утраты человеческого облика, трагической невоплотимости идеала в жизни, подлинного и неподлинного бытия, поэтику «реализма в высшем смысле».

Представляется, что «Дядюшкин сон» как произведение изначально многожанровое по своей природе допускает и первый, и второй путь для театральных интерпретаций. Действительно, как заметил В. Н. Захаров в своей книге «Система жанров Достоевского», «Дядюшкин сон» имеет и водевильное, комедийное, и романное начало. Водевиль и комедия обращаются к перипетиям сюжета, к интриге, а роман позволяет увидеть всю сложность, неисчерпанность вопросов, поставленных в произведении, их не только событийную, но и бытийную основу.

В статье будет рассмотрена взаимосвязь между жанром, выбранным тем или иным режиссером для постановки, спектром поднимаемых ею проблем и особенностями художественного оформления сцены, декорациями. Дело в том, что проведенный диахронический анализ постановок повести «Дядюшкин сон» в театрах Москвы и Петербурга с 1929 по 2008 г. выявил достаточно любопытную особенность. Сосредоточенность режиссера на сложности образов героев, на метафизике их внутренней жизни каждый раз сопровождалась отказом от реалистичных декораций, ориентированных на воспроизведение материального мира. Поворот от водевильной легкости к драматической, трагедийной поэтике шел параллельно с созданием специфических декораций. Когда в центре постановки оказывался человек, стоящий перед вечными вопросами бытия, декорации не понимались как фон для происходящих событий, они становились символическим воплощением картины мира. Художественное оформление было нацелено не на то, чтобы быть только визуальным обрамлением спектаклей — театральные художники, ориентированные на романную сложность проблем «Дядюшкиного сна», стремились воссоздать образ картины мира произведения Достоевского.

Нужно подчеркнуть, что эта закономерность не может быть объяснена общей тенденцией работы театральных художников XX в., которые с конца 1950-х гг. начали отказываться от принципа реалистической декорации как единственно возможной и обратились к условно-символическому оформлению сцены.

Обратимся к конкретным постановкам, чтобы показать, на основе чего можно сделать такие выводы.

Спектакль МХТ 1929 г. был поставлен В. И. Немировичем-Данченко. Режиссерский театр начала XX в. стремился создать символически-насыщенные декорации и перенести проблематику с уровня социальной конкретики на уровень вечных проблем. Но к концу 1920-х гг. эта традиция уже стала вытесняться традицией реалистической декорации и вниманием к конкретно-социальным сюжетам и проблемам.

В. И. Немирович-Данченко в «комедийном сюжете Достоевского» обнаружил «глубокое драматическое и даже трагическое содержание»[1]. По воспоминаниям актрисы М. О. Кнебель, он говорил, что в произведении Достоевского «надо ощутить и трагическое, и комическое», и продолжал: «Тогда вы найдете тот сплав противоречивых красок, который нужен в Достоевском», убеждая своих актеров в том, что, «чтобы сыграть Достоевского, нужна железная логика и вот такое (распахнутое и широкое. — *М. М.*) сердце»[2].

Героиня О. Л. Книппер-Чеховой Москалева была одержима страстью, которая влекла ее вперед, к воплощению фантастического плана. Марья Александровна была не просто провинциальной дамой, а пылкой мечтательницей, неким подобием Хлестакова, при этом истово стремящимся воплотить свою мечту в жизнь. Князь К. в исполнении Н. П. Хмелёва, с одной стороны, был смешон в своей немощности: он будто «чудовищная, неправдоподобно раскрашенная заводная игрушка, распался на суставы», его ноги «гальваническими движениями выбрасывались вперед»[3]. Но, с другой стороны, созданный актером образ князя не был свернут до карикатуры. Как вспоминает М. О. Кнебель, «зоркий глаз молодого Хмелёва помог ощутить тот старческий распад, который так великолепно описал Достоевский», актер «будто бы тончайшим духовным скальпелем снимал с человеческого характера все ненужные бытовые пласты и обнаруживал личность поистине невероятную»[4].

Спектакль Немировича-Данченко поставил зрителя перед парадоксом. С одной стороны, ансамблевая игра Хмелёва и Книппер-Чеховой во многом размывала границу между тем, что действительно происходит на сцене, и тем,

что видится героям в их воображении. Фантомное и реальное становились неразличимы. Двойственность художественного мира, присущая произведениям Достоевского, была удивительно тонко передана актерами. С другой стороны, актеры разыгрывали свои «фантастические пассажи»[5] на сцене, изображавшей «несколько аляповатую гостиную», где были «фортепьяны, монументальный круглый диван, могучая люстра и скрипучая лестница наверх»[6]. Кресла с богатой обивкой, толстые балясины лестницы — все это словно показывало, как крепко и прочно на земле стоит дом Москалевой. У зрителя рождалось ощущение приземленности, вещности мира Мордасова.

Такая сценография отвечала особенностям поэтики художественного мира Достоевского. Д. С. Лихачев писал, что в произведениях писателя «иллюзия реальности поразительна» и что его романы «прямо рассчитаны на ощущение доподлинности и поэтому переполнены „реквизитом“»[7]. Театровед К. Рудницкий, развивая мысль Лихачева, рассматривает вопрос о переносе художественной реальности Достоевского на театральную сцену: произведения писателя, с его точки зрения, требуют «подробного, обстоятельного, точного, никаких мелочей не упускающего воссоздания на сцене всей „обстановки действия“ и всего „реквизита“»[8]. В контексте таких суждений можно заключить, что художник мхатовского спектакля М. Т. Зандин не столько работал в зарождающейся в советском театре реалистической традиции в оформлении сцены, сколько использовал ее, воссоздавая «фантастическую реальность» Достоевского. Немировичу-Данченко, Зандину и труппе театра удалось справиться со сложной задачей: не отвергая предметный мир произведения, воссоздать мир внутренний, материализовать нематериальное, воплотить сферу воображаемого.

В 1930-е и 1940-е гг. новые спектакли по произведениям Достоевского не появлялись. Снова на театральную сцену «Дядюшкин сон» вышел только в 1957 г., причем сразу в нескольких театрах: Театре-студии киноактера (Москва), в Ленинградском театре комедии и Театре им. Ивана Франко (Киев).

Спектакль в Театре-студии киноактера был выдержан в традициях классической комедии положений. Образ дряхлеющего князя, в котором несвоевременно проснулся интерес к молодой девушке, образ Марьи Александровны, прямолинейная напористость которой позволяет ей едва ли не одновременно высказывать прямо противоположные вещи, провинциальные дамы, судачащие о приезде князя К., — все это дополнялось динамично развивавшейся интригой. Образы раскрывались односторонне на фоне декорации-павильона, доподлинно воссоздававшего богатый провинциальный дом. Все сценическое действо и пространство имело конкретно осязаемый характер, никакого символизма в себе не таило. Исключением была игра С. Мартинсона в роли князя К., «эксцентризм внешнего рисунка» игры которого, по словам театроведа Н. А. Рабинянц, «острее давал почувствовать горестную суть происходящего»[9]. В образе старого князя «отчетливо прочитывалась мысль об искажении лика человеческого»[10]. Однако решение, найденное С. Мартинсоном, «не обрело поддержки у исполнителей других ролей»[11]. Более того, сам актер, снова сыгравший князя К. в фильме К. Воинова в 1966 г., отказался от подобного видения. Фильм Воинова, напомним, ориентирован на комедийную традицию, кинорежиссер поставил произведение Достоевского как случай из провинциальной жизни середины XIX в. Художественное оформление постановки тоже не давало предпосылок к универсализации проблематики: в кадре оказывается богатый, заполненный мелкими предметами дом.

Постановка Театра им. Моссовета 1964 г. была сделана И. С. Анисимовой-Вульф совместно с художником А. Васильевым. Решение режиссера и

театрального художника, а также более чем противоречивая реакция критиков на постановку нам показались особенно интересными, потому что отражают особое положение спектакля — на стыке двух театральных традиций.

Игра актеров одними критиками оценивалась как удачная, другими — как слишком эксцентричная. Как представляется, дело в том, что критики, предполагавшие увидеть комедию, не были готовы к усложнению образов, они нашли на сцене привычный им павильон, по-мещански обставленную гостиную дома Москалевых — и ожидали комедийную историю о провинциальной даме с замашками Наполеона и утратившем здравый смысл дряхлом князе.

Однако в исполнении Ф. Раневской Марья Александровна оказалась не только комическим персонажем, «пошлая, пустая, безнравственная жизнь мордасовской дамы воплощается удивительно и необычно серьезно»[12]. За внешней пустотой и мелочностью открылась трагедия утраты человеческого облика, тщетности стремления первой мордасовской дамы выйти за пределы мира провинциального городка.

Образ Карпухиной, роль которой исполнила С. Бирман, вызвал наиболее спорные отзывы. Она создала гротескный образ зловещей сплетницы, мстительной старухи, «одержимой разоблачительницы», даже «мордасовской пророчицы»[13]. Эксцентричный образ, в котором «смешное, уродливое являлось в органическом соединении с жалким, страшным», с одной стороны, выбивался из общего строя спектакля. С другой же, по словам театроведа Б. Львова-Анохина, «лихорадочная, воспаленная „эксцентрика“ подсказана самим Достоевским... Она (актриса. — *М. М.*) играет трагикомедию уязвленной гордыни, боль дикого оскорбленного самолюбия»[14]. Подобный траги-гротескный образ и позволял постановке выйти за рамки комедии либо драмы социального неравенства. На фоне всех дам мордасовского общества, которые, по словам Е. Поляковой, будто бы кочуют из одной постановки «Ревизора» в другую, Карпухина-Бирман создает образ, позволяющий рассмотреть «Дядюшкин сон» не только как хронику мордасовской жизни, но и как драму утраты человеком своего облика.

Декорации А. Васильева создавали «мрачный, зловещий колорит душного мордасовского захолустья»[15]. В центре был по-прежнему дом Марьи Александровны, богатый, наполненный вещами. Он был обставлен с «претенциозным провинциальным безвкусием», но при этом «окружен он голыми, почерневшими ветвями облетевших деревьев на тоскливом фоне свинцового низкого неба»[16], проглядывавшего сквозь замерзшие окна. Сцены в преисполненном благополучия и довольства богатом и уютном доме контрастно перемежались со сценами в убогой каморке Васи, что подчеркивало драматический характер сюжетной линии, связанной как с историей отношений Зины и Васи, так и с противостоянием Зины и Марьи Александровны. Однако не только каморка Васи, но и дом Москалевых при всем довольстве и уюте не являлся счастливым: «Тема провинциального уюта и провинциальной тоски очень сильна в оформлении А. Васильева: в обжитой гостиной мордасовского дома, в его прихожей и боковушках, в деревьях, унизанных птичьими гнездами, что смотрят сквозь замерзшие окна»[17].

Получается, что художественное оформление спектакля одновременно содержало в себе и реалистическое, и символическое начало, спектакль включал в себя и комедийный, и трагический аспекты. Двойственная жанровая природа произведения, двойственность его проблематики дополнялась двойственным характером декораций спектакля.

Постановка М. О. Кнебель в Театре им. Маяковского, созданная в 1972 г., шла дальше по пути усложнения коллизии «Дядюшкиного сна». Для

режиссера было важно изобразить не мордасовское провинциальное общество с его интригами и ограниченностью, а человека во всей сложности его связей с окружающими людьми, с неоднозначностью его психологических мотивировок. Кнебель продолжает линию, заданную самим Достоевским, утверждавшим, что «человек есть тайна», которую «надо разгадать». При таком подходе «Дядюшкин сон» становится с идейно-художественной точки зрения ближе к замыслам зрелого Достоевского. Ранняя повесть писателя была осмыслена через призму поэтики и проблематики его более поздних произведений.

В постановке М. О. Кнебель ощутимо стремление к новым театральным формам, к новому выразительному языку, который бы позволил сделать акцент не на социально-бытовой конкретике, а на психологически глубоких образах персонажей.

Мордасовский дом в постановке Театра им. Маяковского был лишен привычной бытовой конкретики, его оформление носило скорее условно-символический характер. Грубый деревянный каркас с растянутым на нем стеганым шелком, имитирующий стены дома, вращался вокруг своей оси и напоминал бонбоньерку, обшитую шелком шкатулку. Весь задник представлял собой темное, неосвещенное, зловещее, холодное пространство. Подобное оформление сцены, выполненное художником Ю. Пименовым, не столько наводило на мысль о мещанском мире дома Москалевой, сколько создавало образ беззащитного, хрупкого мира, иллюзорного и чужеродного Мордасову. Подобное оформление сцены связано с тем образом Марьи Александровны, который в спектакле Кнебель создавала М. И. Бабанова.

Героиня Бабановой — не сплетница и не провинциальная интриганка. Зрителей она поражала своей подчеркнутой чужеродностью мордасовскому миру. Изящная, будто бы с фарфоровым личиком и с пронзительно-синими мечтательно-отстраненными глазами — весь облик Марьи Александровны противоречит действительности, в которой она оказалась; режиссером всячески подчеркивалась ее чужеродность Мордасову. И именно из-за этой чужеродности героиня пытается — шелковыми стенами дома — отгородиться от мордасовской дикости, она будто бы хочет выстроить воздушный замок подлинно своего мира посреди мрака Мордасова. При этом сквозь щели отовсюду постоянно проникают подслушивающие, шушукающие женщины — мир мордасовских дам все время просачивается к Москалевым из темноты.

Спектакль Театра им. Маяковского интересен тем, что художник среагировал именно на исчезающий зримый мир в произведениях Достоевского, будто бы следуя наблюдению М. М. Бахтина. В кризисный момент, когда герою нужно «мысль разрешить», изолировать все зримое, художник очищает сцену от знаков места действия и обращается к метафизике внутреннего мира героев.

И, казалось бы, с 1970-х гг. постановки «Дядюшкиного сна» должны были бы пойти по пути главенствования принципа условности в художественном оформлении спектакля. Но постановки «Дядюшкиного сна» 1992 г. в Малом театре и 2000 г. в Театре им. Вахтангова пошли по пути классического оформления сцены и возвращения к комедийной проблематике повести Достоевского.

Оформление спектакля в Малом театре детально воссоздавало атмосферу провинциального богатого дома середины XIX в. Старинный театральный занавес поднимался и открывал зрителям вращающийся павильон дома Москалевой с расставленными на нем и поочередно выезжающими мягкими диванами, кушетками, стульями и комодами. Пространство сцены было не

условно-символическим, а наполненным старинной мебелью, картинами в массивных рамах, безделушками. Выходившая на сцену Москалева сразу же накрывала маленький стол кружевной скатертью, на который слуги водружали толстый блестящий самовар. В углу гостиной около большого французского окна стоял роскошный белый рояль с резными ножками. Театральный критик И. Агишева писала: «Эпоха, да еще и николаевская, не может являться на сцене голой — и настроение, тон спектаклю задают тщательно, это до часов и бонбоньерок продуманный интерьер, живописные костюмы» (в скобках заметим, как контрастны слова критика высказыванию М. М. Бахтина о том, что «Достоевский был менее всего усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейным писателем»[18]). Все эти образы придают постановке классический характер, который оказался в контексте событий начала 1990-х гг. с большим одобрением воспринят театральными критиками. Постановка была оценена как что-то традиционное, неизменное, стабильное на фоне интенсивных социально-экономических, культурных перемен.

Спектакль в Театре им. Вахтангова 2000 г. изначально анонсировался как традиционный: «В лучших традициях вахтанговской школы Владимир Иванов преподнес этот спектакль как некий дорогой антиквариат, тем самым еще раз подтвердив вечную молодость старой доброй классики»[19].

Эта традиционность была отмечена и театральными критиками. Так, Н. Ефремова писала, что «новый спектакль отличает доверие к авторскому тексту и стремление перевести весь текстовый объем прозы в новый объем сценического действия»[20].

Однако подобное бережное отношение к тексту Достоевского, сложного в адаптации для театра из-за объемных диалогов, и традиционный характер спектакля вызывали неоднозначные оценки критиков. Одни писали, что спектакль «не изобилует режиссерскими находками и не являет нам яркость театральной формы. Все в нем спокойно и ровно»[21]. Другими театральными критиками действие воспринималось как лишенное динамизма, игра актеров представлялась блеклой.

В качестве исключения были выделены две звезды театра — В. Этуш и М. Аронова. Так, Г. Заславский писал: «Три с половиной часа высиживаешь ради тех минут, когда на сцене Этуш или Аронова. <...> Спектакль, поставленный Владимиром Ивановым, старомоден и даже провинциален в самом невыгодном для режиссера смысле этих определений. <...> Связующей линией спектакля стали фронтальные мизансцены с участием хора мордасовских дам. Скучные, <...> тяжкие и томительные выходы заставляют всякий раз погружаться в ожидание их скорейшего ухода»[22]. Оформление сцены, выполненное Ю. Гальпериным, не вызвало особого интереса: старая мебель, традиционные костюмы как лишенные семантической нагрузки не стали предметом всеобщего внимания. Оказалось, что спектакль, целью которого было бережное отношение к классическому произведению, по мнению критиков, не реализовал ни его комедийный потенциал, ни потенциал романной сложности.

История сценических постановок сибирской повести Достоевского «Дядюшкин сон», как было показано, чрезвычайно разнообразна. Театральные художники будто бы искали ответ на вопрос о том, что же такое «доподлинность» и «реальность» художественного мира произведения. Оказалось, они не могут быть ограничены бытовой материальностью и конкретностью, в каждой из удачных постановок был совершен выход за ее пределы: или за счет актерской игры, или же благодаря символичным, содержательным с точки зрения смыслового наполнения декорациям. Причем если реалистичная декорация могла стать местом, где актерами создавался иллюзорный мир

фантазий Москалевой и князя К., то декорации символического характера, словно естественным образом, предполагали сложность и глубину исполнения главных ролей.

Примечания

[1] *Нинов А.* Введение // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 25.

[2] *Кнебель М. О.* Вся жизнь. М., 1967. С. 231.

[3] *Катаев В.* Н. П. Хмелёв // Советский театр. 1936. № 10. С. 25.

[4] *Кнебель М. О.* Указ. соч. С. 228.

[5] *Туровская М.* По мотивам Достоевского // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 397.

[6] Там же.

[7] *Лихачев Д. С.* В поисках выражения реального // Достоевский: материалы и исслед. Л., 1974. Т. 1. С. 5.

[8] *Рудницкий К.* Приключения идей (Ф. М. Достоевский на московской сцене конца 70-х — начала 80-х) // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 427.

[9] *Рабинянц Н. А.* Проблемы русской классики на современной сцене (спектакли по Достоевскому 1950–1970-х гг.). Л., 1977. С. 19.

[10] Там же.

[11] Там же.

[12] *Лейкин Н.* Смех сквозь слезы // Театральная жизнь. 1965. № 7. С. 22.

[13] *Ермилов В.* Новые встречи с Достоевским // Советская культура. 1965. 27 марта. С. 4.

[14] *Львов-Анохин Б.* Серафима Бирман // Труд актера. 1967. Вып. XV. С. 24.

[15] *Лейкин Н.* Указ. соч. С. 22.

[16] Там же.

[17] *Полякова Е.* Достоевский нынешнего года // Театр. 1965. № 7. С. 61.

[18] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 292.

[19] URL: http://www.vakhtangov.ru/shows/uncles_dream.

[20] *Ефремова Н.* Ирония минувших дней. // Экран и сцена. 2001. № 3. С. 5.

[21] Там же.

[22] *Заславский Г.* То скучно, то весело. «Дядюшкин сон» в театре им. Евгения Вахтангова // Дом актера. 2001. № 9. С. 6.

УДК 82.1

Т. П. БАТАЛОВА

Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: к поэтике сюжета

В предлагаемой статье анализируется взаимосвязь сюжетообразующих мотивов романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (1868) — деспотизма и жертвенности. На этом основании делается вывод о том, что деспотизм с необходимостью порождает жертвенность, которая только одна и может преодолеть его. Олицетворением деспотизма в произведении является Парфен Рогожин, жертвенности — Лев Мышкин.

Ключевые слова: роман, мотив, образ, сюжет, деспотизм, жертвенность.

T. P. BATALOVA

Fyodor Dostoyevsky's novel "The idiot": on the poetics of the plot

The article analyses the interrelations within the plot generating motifs of despotism and self-sacrifice in Fyodor Dostoyevsky's novel "The idiot" (1868), affording the grounds to conclude that despotism necessarily gives rise to self-sacrifice which alone may overcome it. Parfyon Rogozhin is the expression of despotism, while Prince Myshkin is the expression of self-sacrifice.

Keywords: novel; motif; image; plot; despotism; self-sacrifice.

Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» (1868) широко изучен. В частности, уже отмечалась его взаимосвязь с поэмой Н. А. Некрасова «Несчастные» (1856). Действительно, с большой долей уверенности можно предположить, что на Достоевского некрасовское произведение произвело сильное впечатление. Об этом говорит тот факт, что в библиотеке Достоевского сохранилась книга «Стихотворения Н. Некрасова» (СПб., 1861) с дарственной надписью: «Ф. М. Достоевскому. Некрасов». Достоевский вспоминал о том, что в начале 1860-х гг. Некрасов, даря ему книгу своих стихов, указал на поэму «Несчастные» и «внушительно» сказал: «Я тут о вас думал, когда писал это»[1]. В связи с этим А. Г. Достоевская замечает о стихотворениях Некрасова: «Федор Михайлович был чрезвычайно тронут ими»[2]. Достоевский сам трижды рассказал об этом в «Дневнике писателя» (два раза при жизни поэта — в 1873 г. и в январе 1877 г. — и в вышедшем после его смерти декабрьском выпуске «Дневника» за 1877 г.). Один из отзывов, по настоянию Достоевского, еще при его жизни был включен в примечания к поэме «Несчастные» в первом посмертном издании стихотворений Некрасова.

Сопоставление «Несчастных» и «Идиота» выявляет близость их главных героев: духовную силу при физической слабости, жертвенность. Думается, правомерно считать, что имя Лев Мышкин продолжает оксюморон поименования: Лев Алексеевич («Саша», 1855) и Крот-Орел («Несчастные», 1856)[3]. «Несчастные» и «Идиот» связаны и общими мотивами, в частности мотивом семейного гнета, ведущего к преступлению.

Достоевский характеризует русскую бюрократию как силу, тормозящую развитие страны. Стремясь завуалировать свою оценку, писатель включает ее в размышления Елизаветы Прокофьевны о характере дочери: «Правда, говорят, у нас все служили или служат, и уже двести лет тянется это по самому лучшему немецкому образцу <...> но служащие-то люди и есть самые непрактические, и дошло до того, что отвлеченность и недостаток практического знания считались <...> чуть ли не величайшими добродетелями и рекомендацией» (112). Здесь

уже можно видеть намек на последствия петровских реформ: европеизация страны без учета национальных особенностей.

Принадлежность героев к властным сферам символизируется именем Петр (Петрович). Эти герои изображены саркастически. Петр Матвеевич Бахмутов, «действительный статский советник, служивший директором», оказал услугу племяннику, перед которым «решительно благоговеет» и «любит его до страсти, видя в нем последнюю отрасль своей фамилии» (333). По просьбе этого юноши он помог «бедному медику», потерявшему в результате интриги казенное место, бегавшему по Петербургу пятый месяц без средств к существованию, с больной женой и новорожденным ребенком, добиваясь приема у Бахмутова. Ипполит рассказывает о впечатлении бедняги, узнавшего о племяннике Бахмутова: «Петр Матвеевич Бахмутов! — вскрикнул мой медик, чуть не задрожав. — Но ведь от него-то почти все и зависит!» (Там же). И действительно — «это дело самым неожиданным образом, обделалось у нас как не надо лучше» (334).

Об Иване Петровиче — «генерале-начальнике» Епанчина — автор не говорит ничего, кроме того, что он — «один из тех начальствующих чиновников, которые обыкновенно после чрезвычайно продолжительной (даже до странности) службы умирают в больших чинах, на прекрасных местах и с большими деньгами, хотя и без больших подвигов, и даже с некоторою враждебностью к подвигам (443).

Достоевский показывает и другую силу, стремящуюся к власти, как бы противостоящую первой. Это — ростовщичество и купечество. Развивающаяся под спудом бюрократии, капитализация проявлялась в России в искаженных формах, таивших в себе драмы и трагедии.

Иван Петрович Птицын — ростовщик. Он «семнадцати лет на улице спал, перочинными ножичками торговал и с копейки начал; теперь у него шестьдесят тысяч, да только после какой гимнастики!» (105) — говорит о нем Ганя. Автор подчеркивает, что «природа» (те же «законы природы», которые характеризуют государственные порядки и в «Записках из подполья») не допустит, чтобы Птицын имел более четырех домов.

Возможно, такая «гимнастика» воспитывает семейных тиранов. По степени обогащения Птицына превосходит Рогожин, сама фамилия которого говорит о грубости натуры. О темном источнике первоначальных накоплений Рогожина-отца свидетельствуют его жадность и жестокость. За растрату денег на подарки Настасье Филипповне он Парфена «чуть <...> до смерти не убил» (10).

Широта и твердость характера, энергичность и целеустремленность Рогожина-сына не оказались востребованными для государственной деятельности. Вместе с тем существующие «законы природы» создают условия для его деспотического влияния в обществе. Идя по стопам отца и превзойдя его в необузданности и жестокости, он убивает предмет своей страсти.

Его грубое воздействие — прямое или косвенное — испытывают на себе все герои романа. Рогожин может поколебать положение и такого «устойчивого», благодаря своему богатству, господина, как Евгений Павлович Радомский. В компании Рогожина оказываются представители различных слоев общества, такие как юрист Лебедев, ростовщик Птицын. Достоевский иронизирует, что под властью подобных «денежных» влияний собираются защитники противоположных историософских течений. Среди рогожинцев — «Отставной подпоручик» Келлер (в переводе с немецкого — «разбойник»), который «оказался чистейшим западником». Он «обещал брать „в деле“ более ловкостью и изворотливостью, чем силой» (133). Изображая примкнувшего к Парфену Семеновичу славянофила, автор переосмысляет гоголевский мотив кулака: у грабителя, укравшего шинель Акакия Акикиевича Башмачкина,

«кулак с чиновничью голову», а у привидения — «такой кулак, какого и у живых не найдешь»[4]. Гоголевский юмор превращается в романе Достоевского в сарказм: «Господин с кулаками», «не удостоивая соперника явного прения, показывал иногда, молча, как бы невзначай, или, лучше сказать, выдвигал иногда на вид, одну совершенно национальную вещь — огромный кулак, жилистый, узловатый, обросший каким-то рыжим пухом, и всем становилось ясно, что если эта глубоко национальная вещь опустится без промаху на предмет, то действительно только мокренько станет» (133–134).

Думается, образ Рогожина как бы развивает выраженную в «Несчастных» мысль о том, что деспотизм верховной власти продуцирует и семейных тиранов.

Своеобразной эмблемой этого мотива является «большой мрачный дом» Рогожиных, «физиономия» которого выражает «всю рогожинскую жизнь» (72). Литературным источником его можно считать «большой дом, похожий на тюрьму, / В котором грозный властелин / Свободно действовал один, / Держа под страхом всю семью / И челядь жалкую свою» из стихотворения Некрасова «Суд. Современная повесть» (1867)[5]. Тяжелое впечатление, которое производит дом Рогожиных на героев произведения, дополняет и усиливает друг друга, создает мотив гибели, пронизывающий роман.

Так, рогожинскому «дому» оказывается присуща способность губить искусство. В нем приобретает противоположный смысл картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос во гробе».

Рассматривая в Базеле эту картину в оригинале и, очевидно, узнав, как меняется впечатление от произведения «замечательного художника и поэта» в зависимости от угла зрения, Достоевский не случайно выбрал в своем романе для ее копии место — в мрачной комнате: «Над дверью в следующую комнату висела одна картина довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту. Она изображала Спасителя, только что снятого с креста» (181). Благодаря этому «создается романный образ картины»[6], усиливающий давление этого мрачного дома: «Да от этой картины у иного вера может пропасть!» (182). Г. В. Краснов показывает, как эта картина связана с различными сюжетными ситуациями произведения[7].

Такая разработанность образа «дома» Рогожиных его автономность не нарушает гармоничность сюжета, как бы уравновешивается тем, что «дому» Рогожиных противостоит контрастный образ — петербургский «домик» Лебедева. «К удивлению» Мышкина, «домик оказался красивым на вид, чистеньким, содержащимся в большом порядке, с палисадником, в котором росли цветы» (159). Заметим, что противостоят друг другу и создатели психологического ореола этих «домов» — Рогожин и Вера Лебедева[8].

Таким образом, эти «дома» в восприятии читателя находятся на противоположных концах романной оси, благодаря чему гармоничность сюжета не нарушается.

Главная черта характера Мышкина — жертвенность, основанная на верности православию. Писатель выражает эту мысль через мотив каллиграфического искусства. Интересны в этом плане замечания Г. Г. Ермиловой, указывающей на связь образов гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина и Мышкина[9].

Однако же князь в этом отношении и противопоставляется Башмачкину. В искусстве переписывания бумаг, которому посвятил свою жизнь Акакий Акакиевич, выражается стертость его как личности, ведь он не способен внести в готовый текст самые незначительные изменения: «...переменить заглавный титул, да переменить кой-где глаголы из первого лица в третье»[10].

Лев Николаевич, напротив, удивляет генерала проявившейся «тонкостью» и «артистизмом» в его прописях. Он не механически копирует старинные тексты, а переносит в русский шрифт французскую или английскую манеру письма, понимая, какие черты характера проявляются в «росчерке»: «Я перевел французский характер в русские буквы, что очень трудно, а вышло удачно» (29). Но предпочтение Мышкин отдает русскому старинному письму: «На толстом веленевом листе князь написал средневековым русским шрифтом фразу: „Смиренный игумен Пафнутий руку приложил“» (29). Думается, выбор игумена Пафнутия здесь не случаен. В Рождества Богородицы Свято-Пафнутьевом Боровском монастыре издавались «Жития святых: Четьи-минеи свт. Дмитрия Ростовского».

Почтение к подписавшемуся игумену выражает и Лев Николаевич (29). Вероятно, Достоевский таким образом показывает высоту исконного православия. Итак, мотив искусства каллиграфии здесь выражает стремление Мышкина к проповеди православия. Князь проявил верность своей вере в швейцарской деревне, в истории с Мари (60–61).

Тот факт, что «дети» послушали и полюбили его, перешли в конфликте с пастором и учителями на сторону Льва Николаевича, говорит о его искренности и убежденности.

Противопоставляя православие католицизму, Мышкин показывает и свое отношение к России. Переход таких людей, как Павлищев («светлый ум»), в иезуитство он объясняет духовной «жаждой» русского человека, особенно образованного, поиском «берега». Истоки этого нравственного кризиса — в незнании родины. Лев Николаевич сострадает потерявшим веру в свою страну, русским атеистам и иезуитам: «Не из одного ведь тщеславия, не все ведь от одних скверных тщеславных чувств происходят русские атеисты и русские иезуиты, а и из боли духовной, из жажды духовной, из тоски по высшему делу; по крепкому берегу, по родине, в которую веровать перестали, потому что никогда ее и не знали!» (452). И причину взволнованности князя нужно видеть в невозможности выразить душевную боль от сознания «меча» и «насилия», царящих в отечестве. По Некрасову, «в мире царящие звуки / Барабана, цепей, топора»[11].

Вместе с тем Мышкин прозревает «обновление человечества» через «русскую мысль»: «...откройте русскому человеку русский „Свет“, дайте отыскать ему это золото, это сокровище, сокрытое от него в земле! Покажите ему в будущем обновление всего человечества и воскресение его, может быть, одною только русскою мыслью, русским Богом и Христом, и увидите, какой исполин могучий и правдивый, мудрый и кроткий вырастет пред изумленным миром...» (453).

Итак, в романе «Идиот» создан образ христианина, противостоящего всему безбожному, бездуховному, что обнаруживалось в русской жизни и во многом было следствием «не национальных» петровских реформ.

В фабульном отношении в произведении победили рогожинские страсти: Настасья Филипповна убита. Но, чувствуя духовную силу Льва Николаевича, Рогожин, совершив преступление, испытывает потребность признаться ему. Стремление лечь рядом с князем — это напоминание о крестном братании и мольба о прощении. Таким образом, ценой своего душевного здоровья князь спасает душу Рогожина. «Малое» жертвенное дело обратилось в великое.

В то же время эта братская связь, напоминающая присущую персонажам из пушкинской «Капитанской дочки» (Пугачев и Гринев — в одной кибитке, Марья Ивановна и государыня — на одной садовой скамейке) и предваряющая совместное лежание на соломе в Америке Шатова и Кириллова из романа «Бесы», выражает мысль о своеобразном единстве противоположностей.

Это онтологическая закономерность: деспотизм непременно вызывает жертвенность и побеждается только ею.

Из предложенного исследования можно сделать некоторые выводы. Приехав в Россию из Швейцарии (сюжет возвращения блудного сына), князь пытается возродить исконные православные принципы, во многом искаженные петровскими реформами. В противостоянии Рогожину, олицетворяющему семейный деспотизм, он побеждает, но ценой своего душевного здоровья. Таким образом, Достоевский ставит проблему необходимости морального оздоровления личности. В последующих романах он выводит эту задачу на уровень семьи.

Примечания

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собр. соч.: в 30 т. Л, 1972–1990. Т. 26. С. 112. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[2] *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1971. С. 316.

[3] *Федянова Г. В.* Сюжетно-композиционная роль образа Веры Лебедевой в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Печать и слово Санкт-Петербурга: сб. науч. тр.: в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение. СПб., 2015. С. 102–108.

[4] *Гоголь Н. В.* Полное собр. соч.: в 14 т. М, 1937–1952. Т. 3. С. 161, 174.

[5] *Некрасов Н. А.* Полное собр. соч.: в 15 т. Л.–СПб., 1981–2000. Т. 3. С. 35.

[6] *Захаров В. Н.* Воскрес ли мертвый Христос? // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Канон. тексты. Т. 8. Петрозаводск, 2009. С. 659.

[7] *Краснов Г. В.* Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001. С. 25–45.

[8] См. подробнее: *Федянова Г. В.* Указ. соч. С. 102–108.

[9] *Ермилова Г. Г.* Мотив визуально-акустического зова: К вопросу о гоголевском «присутствии» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Духовно-нравственные основы русской литературы. Кострома, 2011. С. 51–52.

[10] *Гоголь Н. В.* Полное собр. соч. Т. 3. С. 144.

[11] *Некрасов Н. А.* Стихотворения. СПб., 1879. Т. 2. С. 152.

УДК 82.0

Н. Г. МИХНОВЕЦ

«Записки из подполья» Ф. М. Достоевского в прочтении А. П. Чехова

К «Запискам из подполья» Ф. М. Достоевского восходят как ранние («Слова, слова, слова», «Смерть чиновника»), так и зрелые чеховские произведения («Скучная история», «Человек в футляре», «Чайка»). С типом героя «подпольного сознания» Чехов соотносит экзистенциальную тему страха жизни. Тема индивидуалистического сознания и сопровождающая ее тема отчуждения от живой жизни и обособления от людей связывают между собой «Записки из подполья» Достоевского, «Смерть Ивана Ильича» Л. Н. Толстого и «Скучную историю» А. П. Чехова. Вопросы о жизни и смерти стоят в центре спора Чехова с Толстым; в рассмотрении проблемы включенности человека в бытие, в изображении экзистенциальных переживаний человека писатель опирается на опыт Достоевского.

Ключевые слова: «Смерть чиновника»; «Скучная история»; «Человек в футляре»; «Чайка»; А. П. Чехов; «Записки из подполья»; Ф. М. Достоевский; Ч. Дарвин; дарвинист; экзистенциальный; страх жизни; индивидуалистическое сознание; «Смерть Ивана Ильича»; Л. Н. Толстой; темы жизни и смерти; ритм.

N. G. MIKHNOVETS

“Notes from Underground” by F. M. Dostoevsky in A. P. Chekhov’s reception

“Notes from Underground” by F. M. Dostoevsky is the base for both early A. P. Chekhov’s works (“Words, Words and Words”, “The Death of a Government Clerk”) and his mature ones (“A Boring Story”, “The Man in the Case”, “The Seagull”).For Chekhov, the subject of existential fear is connected with the “underground man”, the type of the character in Dostoevsky’s novel. The subject of the individual consciousness and conjugated isolation from the existing life and people is the connection between “Notes from the Underground” by Dostoevsky, “The Death of Ivan Ilyich” by Leo Tolstoy and “A Boring Story” by Chekhov. In the questions of life and death Chekhov debates with Tolstoy. And he draws on Dostoevsky’s experience when he explores the problem of a human involved in the life of the universe and conveys the existential perception of a man.

Keywords: “Death of a Government Clerk”; “A Boring Story”; “Man in a Case”; “The Seagull”; A. P. Chekhov; F. M. Dostoevsky; Ch. Darwin; Darwinism; existential; fear of life; individualistic consciousness; “The Death of Ivan Ilyich”; L. N. Tolstoy; themes of life and death; rhythm.

Чехов, как известно, относился к творчеству Достоевскому сдержанно[1]. Вместе с тем повесть «Записки из подполья» (1864) произвела на него большое впечатление и сыграла в его творчестве важную роль.

Начнем с того, что в 1883 г. прозвучали две ответные чеховские реплики на эту повесть. Двадцатитрехлетний медик-студент опубликовал под псевдонимом Антоша Чехонте два рассказа: «Слова, слова, слова» и «Смерть чиновника». На первую реплику обратил внимание Р. Г. Назиров, он рассмотрел рассказ «Слова, слова, слова» как криптопародию на историю подпольного героя и Лизы[2]. Заметим, что чеховский рассказ «Смерть чиновника» исследователь определил как криптопародию на гоголевскую «Шинель»[3].

Как представляется, еще одним важнейшим претекстом «Смерти чиновника» были «Записки из подполья». История трансформаций классической

темы «маленького человека» нуждается в дальнейшем уточнении, и дело не только в том, что «маленький человек» к концу XIX в. изменился: петербургский чиновник Чехова не просто сидит в театре, но — во втором ряду кресел[4]. Важно, что в рассказ «Смерть чиновника» входит «дарвинская» проблематика, напрямую связующая это произведение с повестью Достоевского. Увлечение молодых современников дарвинской теорией виделось Достоевскому очень тревожной тенденцией времени: происходило переосмысление основополагающих нравственных ценностей. Не менее важным было и другое: складывалось новое представление о месте человека в бытии; это стало одним из важнейших импульсов для обращения автора «Записок из подполья» к проблемам человеческого существования[5]. В отличие от Достоевского, Чехов с молодости и до последних дней жизни был последовательным дарвинистом[6].

Из чеховского рассказа «Смерть чиновника» узнаем, что в театре, носящем говорящее название «Аркадия», «в один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор», Иван Дмитриевич Червяков, «вдруг» чихнул на статского генерала. И с этого момента рай для чиновника был навсегда утрачен.

Есть ощутимая разница в понимании произошедшего события самим молодым писателем Чеховым, его Антошей Чехонте, а также повествователем, с одной стороны, — и персонажем, с другой. Для Антоши Чехонте ситуация не стоит выеденного яйца: чихнул человек — да и начихать на это. Впрочем, тон повествователя более серьезен: «Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики, и полицмейстеры, и иногда даже тайные советники. Все чихают»[7].

Однако Червякова житейская случайность вывела из равновесия. Читатель видит причины растерянности героя: с одной стороны, Червяков — экзекутор, т. е. чиновник, наблюдающий за соблюдением порядка в казенном учреждении, с другой — нарушитель. Герой впервые столкнулся с парадоксом: он как нарушитель порядка виновен, однако вины за ним нет.

Уже извинившись перед генералом, Червяков не может успокоиться: «Надо бы ему объяснить, что я вовсе не желал... что это закон природы, а то подумает, что я плюнуть хотел» (II, 165). Чиновник Червяков с завидным упорством хочет «объяснить» генералу недоразумение, указывая не на что-нибудь, а на «закон природы». Знаменательно, что слово «объяснить» в разных вариациях («объясню», «объяснять») сопровождает каждую новую попытку героя извиниться. Незадачливый чиновник Червяков настойчиво пытается установить истину и втолковать, что порядок им не нарушен: он плюнул на генерала по «закону природы». Однако, к досаде ревнивого стража порядка, генерал существо происшествия «не может понять».

Поведение героя рассказа «Смерть чиновника» свидетельствует: в социуме чиновник, служащий порядку, рабски, как червяк, готов подчиниться любому (и своему, и «чужому») начальнику, а в бытии, согласно современным представлениям, опирающимся на эволюционную теорию английского естествоиспытателя, человек, как и червяк, подвластен исключительно «закону природы». Державинский стих: «Я царь — я раб — я червь — я Бог!» — в такой ситуации решительно усечен, в результате чего на долю чеховского экзекутора осталось: «я раб — я червь».

Таков нынешний порядок вещей. И чеховский чиновник готов, как и любой «нормальный человек», придерживающийся порядка и соответствующей ему нормы, принять сложившееся положение. Вспомним подпольного героя Достоевского, иронизирующего над «нормальными людьми»: «...восставать нельзя: это дважды два четыре! <...> Вы обязаны принимать ее (природу.— *Н. М.*) так, как она есть, а следственно, и все ее результаты. Стена, значит, и есть стена...»[8]

Подпольный человек однажды сравнивает себя с «горбуном или карликом», явно обойденными дарами природы. Допуская в этом случае мысль о себе как слабом и зависящем от законов природы, он говорит: «...выходит, что всегда я первый во всем виноват выхожу и, что всего обиднее, без вины виноват и, так сказать, по законам природы». Следующая его мысль (как подчиненного этим законам) осложнена его же представлением, что всецело их власть над ним не простирается: «Я ведь, наверно, ничего бы не сумел сделать из моего великодушия: ни простить, потому что обидчик, может, ударил меня по законам природы, а законов природы нельзя прощать; ни забыть, потому что хоть и законы природы, а все-таки обидно»[9].

Чеховский Червяков согласен с арифметическим положением вещей, он — «нормальный», он останавливается перед необходимостью «стены» и «человеком бунтующим» он не станет. Однако и с ним случилось непредвиденное: он неожиданно для себя оказался на пороге сомнений. Чиновник, повторим, не может не растеряться: следуя порядку, он непонятно почему оказался в чем-то виновным. Во время последней встречи с генералом он даже позволил себе возразить и выразить свою растерянность: «...а смеяться я и не думал. Смею ли я смеяться?» (II, 166).

В логике Червякова получилось, что у него нет права смеяться над другим человеком, а у «закона природы» оно есть. Этот закон может «смеяться» как над генералом, так и над ним. Перед стражем порядка, столкнувшимся с живой жизнью, забрезжила какая-то тревожная сложность вопросов. Чиновник вернулся домой и «помер». Так он укрылся от живой жизни и от малопонятных ему ситуаций.

По мнению молодого Чехова, с нескрываемым восхищением относившегося к дарвинской теории, человеку надо принять «закон природы», а объяснять и «понимать» тут нечего. Для писателя «закон природы» это «дважды два — четыре». Таково понимание Чехова — позитивиста и агностика.

В центре его внимания как автора рассказа «Смерть чиновника» были условия, в которых у человека рождается определенный ход рассуждений. Его герой не был готов к сиюминутной сложности жизни, а все произошедшее с ним — только следствие этого. Вместе с тем в раннем рассказе Чехова появился мотив «онтологической насмешки» и прозвучала экзистенциальная тема страха жизни. Впрочем, Антоша Чехонте продолжал шутить, предложив читателю каламбур: экзекутор сам стал жертвой экзекуции.

Зрелый Чехов в рассказах, объединенных экзистенциальной темой страха жизни, будет внимателен к человеку, обостренно и болезненно воспринимающему свое положение в бытии. В контексте чеховского творчества «Смерть чиновника» связана с поздним рассказом «Человек в футляре»: от живой жизни Беликов прячется в футляр. Сам образ футляра, как уже отмечено Н. В. Францовой[10], восходит к «Запискам из подполья», вспомним слова подпольного героя: «...моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр, в который я прятался от всего человечества»[11]. Подпольный герой Достоевского был свернут Чеховым до Беликова — в смысловой перспективе отпадения от живой жизни, экзистенциального страха перед нею.

Проблема «человек и бытие» — одна из центральных в творчестве зрелого Чехова, она была рассмотрена им в разных тематических вариантах. Один из них — тема индивидуалистического сознания и сопровождающая ее тема отчуждения от живой жизни и обособления от людей. В русской литературе второй половины XIX в. тема индивидуалистического сознания связывает между собой три повести: «Записки из подполья» Достоевского, «Смерть Ивана Ильича» (1886) Льва Толстого и «Скучную историю» (1889) Чехова.

Ближайшим литературным предшественником чеховской повести, как известно, явилась толстовская повесть. Молодой писатель вступил в спор со своим именитым современником. Если толстовский герой перед смертью впервые понимает, что вся прожитая им жизнь была «не то», не жизнью, а «смертью», то жизнь чеховского героя не может быть подвергнута подобной кардинальной переоценке. Известный российский ученый Николай Степанович всегда принимал жизнь такою, какая она есть, и прожил ее весьма и весьма достойно. Вся его прожитая жизнь — это «то».

Для автора «Скучной истории», обратившегося к ситуации «человек перед лицом смерти», вопрос «должным или недолжным образом прожил свою жизнь человек» — не был принципиальным. Такое понимание — весьма серьезный выпад молодого писателя в сторону Толстого. По Чехову, достаточно вторжения в жизнь Николая Степановича, как и в существование любого другого человека, «серьезного недуга», чтобы и его прошлое, и его настоящее — все «перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья» (VII, 307). Автор «Скучной истории» уверен: так всегда было и так будет в жизни любого человека, если он стоит перед лицом смерти. Следовательно, рассказанная героем история известна, почти тривиальна и, значит, скучна. В этой истории ничего нового нет: умирающий человек, если он «не богослов и не философ», как несколько иронично заметил не только герой Николай Степанович, но и сам автор повести, лишается привычных опор и неизбежно встает перед вопросами «что есть жизнь?» и «в чем ее смысл?»

Толстовский Иван Ильич охвачен страхом смерти до последней минуты жизни, а чеховский герой — нет. Как медик он знает, что скоро умрет и ничего противоестественного в этом не видит. И толстовский, и чеховский герои стоят перед лицом смерти, но при этом Ивану Ильичу не на что опереться, а у чеховского Николая Степановича опора есть: он неколебимо верит в науку. Герой Толстого, прозревая, постепенно понимает, как ему не надо было жить, что в его собственной жизни было «не тем», а что — «тем». В воспоминаниях Ивана Ильича проявились детские впечатления как нечто существенное для человека. Перед смертью ему открылась ценность простой народной жизни. В последнюю минуту толстовский герой впервые пожалел своих близких — жену и сына. Все это позволило Ивану Ильичу прорваться из смерти, в которой пребывал вместе со всеми людьми долгие годы, в жизнь вечную. В чеховской же повести, в отличие от толстовской, темы предсмертного прозрения нет. Для ученого-естественника за пределами смерти ничего не существует.

Вместе с тем Николай Степанович все-таки задается философскими вопросами о том, что есть жизнь и что есть смерть, а наука, которой он посвятил свою жизнь, не может стать опорой в поисках ответов на эти вопросы. Такие поиски автору «Скучной истории» представляются излишними и тщетными. По Чехову, в первую очередь они чреваты блужданием мысли. Знаменательно, что в контексте этих размышлений автора «Скучной истории» и появляется отсылка к произведениям Достоевского.

Николаю Степановичу, по ходу сюжетного развития все более и более втягивающемуся в размышления о жизни и смерти, становится ясно, что в его пристрастии к науке, в «желании жить <...> в стремлении познать самого себя <...> нет чего-то общего, что связало бы это в одно целое», нет того, что «называется общей идеей или богом живого человека» (VII, 307). Именно эти строки из чеховской повести чаще всего цитируют исследователи, а в ряде случаев настаивают на их итоговом характере и для героя, и для повести в целом. С таким в*и*дением трудно согласиться.

Обратим внимание, что стратегия этого фрагмента чеховского текста предопределяет появление у читателя вполне определенной реакции: читатель

должен вспомнить о Достоевском и о его произведениях. Чеховед М. П. Громов уже указал на всплывающие в памяти читателя «Скучной истории» тексты из романов Достоевского «Идиот», «Бесы», «Подросток»: «Скрепляющая идея совсем пропала»; «Редко кто выжил бы себе идею»[12] («Подросток»); «Связующей мысли не стало»[13] («Идиот»); «Руководящей великой идеи нет...»[14] («Бесы», подготовительные материалы)[15].

Чехов признавал несомненный авторитет Достоевского для своих современников. Фрагментом текста из «Скучной истории» он побуждал своих читателей вспомнить о великом писателе. По Чехову, мысль героя, соотносящаяся прежде всего с произведениями Достоевского, знаменует собою нынешнее состояние «книжных» умов: современники с готовностью признают авторитет. Чехову это чуждо: человек, слепо следуя кумиру, не приближается к пониманию своего места в жизни, а вступает на усложненный путь — путь блуждания мысли.

По Чехову же, существует более простой путь — это личная ответственность каждого, недопустимость равнодушия человека к окружающим людям и к природе. Этот путь прост, его арифметическая формула: «дважды два — четыре». Вспомним письмо Чехова к С. П. Дягилеву от 30 декабря 1902 г.: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога, т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» (*П.*, XI, 106).

Мысль умирающего Николая Степановича начинает блуждать в поисках ответа на вопросы о смысле жизни и неизбежно оказывается в тупике. Чеховский герой неотвратимо приходит к неутешительному выводу: «А коли нет этого („общей идеи“, „бога живого человека“. — *Н. М.*), то, значит, нет и ничего» (VII, 307). Собственно, именно это и есть итог: раздумья привели героя к признанию пустоты, «ничего».

Однако автор повести был не согласен с претензией и этой мысли героя иметь итоговый характер. Для Чехова важно заострить внимание читателя на том, что к концу повести Николай Степанович окончательно выпадает из живой жизни, теряет в ней место: «Сижу я один-одинешенек, в чужом городе, на чужой кровати, тру ладонью свою больную щеку... Семейные дрязги, немилосердие кредиторов, грубость железнодорожной прислуги, неудобства паспортной системы, дорогая и нездоровая пища в буфетах, всеобщее невежество и грубость в отношениях — все это и многое другое касается меня не менее, чем любого мещанина...» (VII, 278). Герой уже перестал замечать рассвет и общаться с близкими, а в далекой от дома харьковской гостинице ему нечего ответить своей любимой Кате на мучительный и жизненно важный для нее вопрос «Что мне делать?»

Два итоговых вывода, к которым приходит Николай Степанович, не являются смысловыми доминантами повести. В ее художественном целом существует еще один важный семантический план. Чеховская повесть сконцентрирована не на поисках ответа на вопросы, в чем смысл жизни и как должно жить, а на состоянии умирающего человека. Оно передается ритмом.

Ритм играет в «Скучной истории» особую роль в процессе смыслопорождения[16]. Неровный, сбивчивый, то рвущийся, то плавный ритм повествования выступает в роли ежесекундной фиксации душевного состояния умирающего человека, градуса напряжения его чувств, этот ритм передает токи его души, как кардиограмма — стук сердца.

Обращение к экзистенциальным темам жизни и смерти в духе Льва Толстого не удовлетворило Чехова: в «Смерти Ивана Ильича» для него представал

рациональный, «умственный» и одновременно учительский по отношению к читателю ход.

Чехова интересовала проблема включенности человека в бытие, его укорененности в бытии, художник изображал переживания человека, испытывающего «мучительное чувство небытия» (Л. Шестов). Опорой в этом был Достоевский, его открытия в «Записках из подполья». И в этом случае мы говорим о повести Достоевского как о ключевом произведении для философских размышлений и художественных решений автора «Скучной истории».

Эту мысль, по-видимому, можно отнести и ко всему чеховскому творчеству. Для Чехова, на первых порах своего писательского пути обратившегося к «пестроте» жизни людей, повествующего о «мелочах жизни» и индивидуализирующего частный случай, опыт «Записок подполья» Достоевского был архиважным. У своего предшественника Чехов учился умению постигать бытийные глубины жизни человека.

Молодого Чехова поразило слово героя «Записок из подполья», и оно осталось в его писательской памяти. Это слово было пронизано болью, оно билось в стремительных перепадах настроений подпольного героя, в его бесконечных волнениях, в его тягостных переживаниях, в тупиках, порожденных мыслью. Именно такое слово в своих разных ритмических преломлениях передавало не только диалектически глубокую и сильную мысль героя-парадоксалиста, но и остроту его душевной боли. Иррациональное в слове героя Достоевского Чехову было интересно, оно манило его перспективами, которые открывала выпадающая из арифметики формула «дважды два — пять». Невербализованные смыслы, ритмом повествования закрепленные за словом, открывали для Чехова сущностное знание о жизни и о человеке, становились важной частью в процессе познания человеком самого себя и бытия.

В «Скучной истории» самоопределение Чехова между «есть Бог» и «нет Бога», понимание им жизни и смерти располагаются в этой смысловой плоскости: между «дважды два — четыре» и «дважды два — пять». Чеховское видение принципиально не сводимо ни к одному из двух итоговых высказываний героя. И, более того, в «Скучной истории» Чехову-позитивисту, по-видимому, логика «дважды два — пять» была ближе.

В основании другого, более позднего произведения Чехова, в «Чайке», лежит универсальная ситуация: «Жизнь и Смерть». Человек обречен на Смерть. Этой мыслью начинается и заканчивается пьеса. Единственное, что перед лицом Рока способно удержать человека в жизни, — это Любовь.

В универсальную ситуацию «Жизнь — Смерть» вписаны Константин Треплев, Дорн, Нина Заречная и Маша, впрочем, последняя — скорее знак смерти, ее предвестие (другие персонажи пьесы, как правило, замкнуты в рамках своего обыденного восприятия). Чеховскому герою, живущему, страдающему и изначально обреченному Роком на Смерть, дано острое переживание общего состояния мира, глубинных токов жизни. И в этом отношении «Чайка» восходит к Достоевскому, к «Запискам из подполья». Своей «Чайкой» Чехов, метадраматург XX — начала XXI в., способствовал укоренению на мировой театральной сцене другого — в сравнении с буржуазной драмой и мелодрамой[17] — масштаба в понимании человека: человек соотнесен с бытием, он мучительно переживает проблемы своего существования.

Примечания

[1] Свод работ по теме «Достоевский и Чехов» см.: Достоевский (*Тихомиров С. В.*) // А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М., 2011. С. 430–431.

[2] Такое художественное решение, как пишет исследователь, закономерно: по мнению Чехова, к последней четверти XIX в. тема спасения падшей женщины уже утратила свою драматическую напряженность, поэтому спасение проститутки телеграфистом и было представлено в рассказе «скучной банальностью». Откликаясь на завершающую «Записки из подполья» историю, молодой автор отреагировал на этапы развития этой темы в русской литературе от Н. В. Гоголя (повесть «Невский проспект») и Н. А. Некрасова (стихотворение «Когда из мрака заблужденья...») к Достоевскому, а также указал на ее новый этап (*Назиров Р. Г.* Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравн.-ист. подход: исслед. разных лет: сб. ст. Уфа, 2005. С. 161).

[3] Р. Г. Назиров ограничился замечанием: «Чехов осмеивал отнюдь не великую повесть Гоголя, а тривиализованную тему „угнетенных коллежских регистраторов“, как он (Чехов. — *Н. М.*) переименовал классическую тему маленького человека» (Там же. С. 16–162).

[4] Всего за шесть лет до чеховского Червякова герой повести Достоевского «Кроткая» «положил раз в месяц театру быть, и прилично, в креслах» (*Достоевский Ф. М.* Полное собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1990; Т. XXIV. Л., 1982. С. 15). Вполне возможно, что указанная нами параллель — случайное совпадение.

[5] См.: *Михновец Н. Г.* «Дарвиновский» дискурс в «Зимних заметках о летних впечатлениях» и «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского // Su F dor Dostoevskij. Visione filosofica e sguardo di scrittore, a cura di Stefano Aloe. Napoli: «La Scuola di Pitagora Editrice», 2012. P. 147–164.

[6] См.: *Катаев В. Б.* Христос и Дарвин в мире Чехова // Катаев В. Б. Чехов плюс: предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 157–166; *Михновец Н. Г.* А. П. Чехов в контексте полемики о Чарльзе Дарвине 1860–1890-х гг. // Чехов и время: сб. ст. / под ред. Е. Г. Новиковой. Томск, 2011. С. 133–149.

[7] *Чехов А. П.* Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т. Т. 2. М., 1975. С. 164. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской за текстом в круглых скобках. Серия писем обозначается буквой *П*.

[8] *Достоевский Ф. М.* Полное собр. соч. Т. 5. Л., 1973. С. 75.

[9] Там же. С. 103.

[10] *Францова Н. В.* «Футлярный герой» А. П. Чехова: Истоки и развитие: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995.

[11] *Достоевский Ф. М.* Полное собр. соч. Т. 5. С. 168.

[12] Там же. Т. 13. Л., 1975. С. 54.

[13] Там же. Т. 8. Л., 1973. С. 315.

[14] Там же. Т. 11. Л., 1974. С. 288.

[15] См.: *Громов М. П.* «Общая идея» // Громов М. П. Книга о Чехове. М., 1989. С. 255.

[16] В чеховской повести разворачивается повествование от первого лица. Практически вся повесть написана сложносочиненными предложениями, в которых одна часть как бы опрокидывает, отвергает другую. Отношения между частями сложносочиненного предложения носят противительный характер. Так же построены абзацы: смысловой зачин абзаца контрастен смысловому итогу. По той же логике абзацы связаны между собой. Кроме того, ближе к концу повести есть случаи ритмических перепадов: большой по объему абзац сменяется очень коротким и наоборот. Об особенностях ритмической организации чеховской прозы писал Л. Г. Барлас (*Барлас Л. Г.* Язык повествовательной прозы Чехова. Ростов н/Д, 1991).

[17] О кризисе театра 1870–1880-х гг. и об успехах буржуазной мелодрамы см.: *Шарафадина К. И., Таборисская Е. М., Михновец Н. Г.* Театр и литература: на пересечении границ: монография. СПб., 2013. С. 133–141.

УДК 82

Л. Е. КОЧЕШКОВА

Художественное пространство в «Севастопольских рассказах» Л. Н. Толстого: к проблеме художественной целостности произведения

В статье анализируется художественное пространство «Севастопольских рассказов», «прочерчиваются» маршруты героев по городу. Предметом внимания в статье являются композиционные принципы, на основе которых строятся «Севастопольские рассказы», не обладающие развернутым и четким сюжетом. Маршруты героев рассматриваются как «связующие нити», укрепляющие структуру произведения, и одно из оснований его художественной целостности.

Ключевые слова: художественная целостность произведения; художественное пространство; композиция; раннее творчество Л. Н. Толстого; художественный метод; древнегреческих эпос

L. E. KOCHESHKOVA

Art space in “Sevastopol Sketches” by Leo Tolstoy: to the problem of the artistic integrity of the work

This article analyzes the artistic space in the “Sevastopol Sketches” by Leo Tolstoy, and outlines the characters’ routes around the city. The article focuses on compositional principles, forming the base for the plot of “Sevastopol Sketches”, which lacks clarity and extension. The routes of characters are regarded as binding threads strengthening the work structure as well as one of the foundations of its artistic integrity.

Keywords: artistic integrity; art space; composition; early works of Leo Tolstoy; artistic method; ancient Greek epic.

В разных работах Б. М. Эйхенбаума о молодом Толстом неоднократно звучит мысль о том, что творчество писателя знаменовало собой кризис повествовательной прозы, в его сочинениях нет ясного и развернутого сюжета, проходящего через все произведение. По мнению ученого, в раннем творчестве Толстого на первый план выходит проблема описания и монтажа, при отсутствии фабулы автор ищет способы «укрепления» структуры текста. В «Севастопольских рассказах» Эйхенбаум отмечает такие композиционные приемы, как движение «по солнцу», «обрамления» (например, «обрамление» проповедью во втором севастопольском рассказе), принцип временн*о*го параллелизма и мотивировка родством в третьем рассказе, повторяющиеся описания — в первую очередь Севастополя[1].

Продолжим мысль исследователя, обратимся к анализу повторяющихся описаний города. В трех севастопольских очерках по-разному построено художественное пространство. Представляется важным проследить маршруты героев по Севастополю, которые, на наш взгляд, являются связующими нитями, одним из способов «укрепления» структуры произведения.

«Прочертим» маршруты героев[2]. В первом севастопольском рассказе маршрут четко прослеживается, он подробно прописан. Автор точно фиксирует местонахождение героя и его передвижение: Северная сторона — переправа — Графская пристань — здание Морского Собрания, в котором находился перевязочный

пункт, — Екатерининская улица — Язоновский редут — Четвертый бастион. Поскольку повествование включает в себя точку зрения военного, для которого пространство Севастополя — «свое», привычное, знакомое, не удивительно, что некоторые места указаны или через измененные топонимы, или через неофициальные или сокращенные названия, или через краткие описания. Некоторые улицы и здания прямо не названы, но, сверяясь с картой, легко понять, о чем идет речь. Например, в рассказе читаем, что герой проходит мимо «отворенной церкви», и по описанию выясняется, что он находится на Екатерининской улице. «Отворенная церковь» — церковь Св. Михаила, которая в 1854–1855 гг. была гарнизонным храмом, именно он встречается герою по пути от здания Собрания к бастионам.

В первом очерке самая стройная композиция, почти все перемещения героя изображены, он проходит город с севера на юг — до Четвертого бастиона. При этом самих описаний города совсем немного, по большей части изображается жизнь людей в Севастополе, а те детали городского пространства, которые появляются, показывают читателю «смешение лагерной и городской жизни»[3], красота строений противопоставлена страшным приметам военной жизни: «Направо улица загорожена баррикадой, на которой в амбразурах стоят какие-то маленькие пушки, и около них сидит матрос, покуривая трубочку. Налево красивый дом с римскими цифрами на фронтоне, под которым стоят солдаты и окровавленные носилки» (5).

Во втором очерке городское пространство изображено по-другому. Здесь нельзя прочертить единого, проходящего через все произведение, маршрута героев. Перед нами отдельные отрезки маршрутов, часть перемещений пропущена, остается «за кадром». Мы знаем, например, что герой попадает из одного пункта в другой, но при этом маршрут его мог быть самым различным. При этом место действия описывается иногда даже более точно, чем в первом рассказе: не просто «бульвар», а «бульвар около павильона» — так называлось здание в псевдомавританском стиле с южной стороны Мичманского бульвара. Или, например, нам сообщается, что герой «вышел из калитки одного из маленьких матросских домиков, настроенных на левой стороне Морской улицы» (19). В XIX в. Морская улица была незамощенной дорогой, идущей от Графской пристани вокруг холма (сегодня Нахимовский проспект и Большая Морская улица). Застроена она была неравномерно, действительно только с одной стороны — одноэтажными домами и домиками, прислоненными «тылом» к городскому холму[4].

При этом фрагменты с точным описанием города чередуются с фрагментами рассказа, где пространство определено обобщенно или совсем не определено: бульвар — Морская улица и путь к бульвару — «у дома Калугина» — путь Гальцина, не определенный в пространстве, — снова конкретное описание, бульвар и перевязочный пункт — «дорога к бастиону», «ложементы», «опасное место» и т. д. В обобщенном или неопределенном пространстве даны знаменитые внутренние монологи героев, имеющие универсальный смысл, глубинные переживания, которые может испытывать каждый человек.

Художественное пространство второго очерка неоднородное и широкое — оно не ограничивается Севастополем, в воспоминаниях героев появляется образ Петербурга. Тем самым, представления о Севастополе, принятые в петербургском обществе, противопоставлены жизни, которая на самом деле идет в Севастополе.

Во втором очерке, как и в первом, построение художественного пространства вновь выполняет «скрепляющую» роль, придавая произведению большее единство. Во-первых, описание несколько раз возвращается в одну и ту же точку — на Мичанский бульвар. В начале рассказа мы находимся

именно там, потом оказываемся на Морской улице и вместе с героем идем снова на бульвар, туда же попадаем и еще несколько раз. Кроме того, разные фрагменты пространства Севастополя «связываются» через воспоминания героев: например, находясь у павильона, герой вспоминает о событиях на батарее и, наоборот, в ложементах вспоминает о моментах мирной жизни, дома, на бульваре.

Раздробленное на части пространство города, которое изображается на протяжении всего рассказа, представлено автором как пространство, разделенное людьми по искусственным, неестественным законам. В финале очерка автор подчеркивает ложность всякого разделения: «На нашем бастионе и на французской траншее выставлены белые флаги, и между ними в цветущей долине, кучками лежат без сапог, в серых и в синих одеждах, изуродованные трупы, которые сносят рабочие и накладывают на повозки» (56). И батарея, и траншея являются единым страшным пространством войны, исказившим истинное единое пространство жизни — человеческой и природной.

В третьем рассказе «Севастополь в августе 1855 года» изображен более длительный промежуток времени, чем в первых двух очерках; в этом произведении существенно больше действующих лиц. Повествование развивается в нескольких плоскостях, соответственно, читателя все время «переносят» из одного пространства в другое: в рассказах и воспоминаниях героев появляются образы Петербурга, Одессы, Симферополя, Москвы. При этом, как и во втором очерке, фрагменты, детально изображающие городское пространство, перемежаются с фрагментами, в которых пространство дано обобщенно или неопределенно: «станция», «улица разбитых маленьких домиков».

Однако при этом в тексте прочерчивается общий маршрут героев: последние приезжают в Севастополь с Северной стороны, переправляются на Южную сторону, оказываются на Графской пристани, затем на Южной стороне их пути расходятся: «...братья еще на Северной решили идти вместе на пятый бастион; но, выходя из Николаевской батареи, они как будто условились не подвергаться напрасно опасности и, ничего не говоря об этом предмете, решили идти каждому порознь» (84).

Маршруты двух братьев изображаются по-разному. Маршрут Володи представлен конкретно и подробно: он идет по Екатерининской улице, мимо Адмиралтейской башни. Автор детально описывает, что герой видит вокруг: «Во мраке виднелась ему только широкая улица с белыми, во многих местах разрушенными стенами больших домов и каменный тротуар, по которому он шел; изредка встречались солдаты и офицеры. Проходя по левой стороне около Адмиралтейства, при свете какого-то яркого огня, горевшего за стеной, он увидал посаженные вдоль тротуара акации с зелеными подпорками и жалкие, запыленные листья этих акаций» (84–85). Подробно изображенное городское пространство противопоставлено здесь умирающей природе — в искаженном человеком мире.

Затем Володя переходит через мост на Корабельную сторону, здесь описание пространства становится менее точным. Завершается маршрут героя на Малаховом кургане. Детальное описание Севастополя, куда только что приехал Володя, мотивировано его «впечатлительной душой». Кроме того, Толстой, описывая подробно маршрут Володи, уделяя ему больше внимания, выражает авторскую симпатию к герою, молодому, не думающему об опасности и погибающему на Малаховом кургане. Смерть Володи противопоставлена ранению Козельцова, принимающего его за смерть и довольного своими действиями во время сражения. Интересно, что маршрут Козельцова-старшего, Михаила, наоборот, не изображен подробно. Мы видим героя почти сразу на Пятом бастионе, а образ города, привычного для Козельцова, дан в восприятии то

героя, то автора, знающего будущие события: «Все те же были улицы, те же, даже более частые, огни, звуки, стоны, встречи с ранеными», но «на всем лежит теперь не прежний характер привычки и беспечности, а какая-то печать тяжелого ожидания, усталости и напряженности» (90–91).

Таким образом, герои перемещаются с севера на юг и юго-восток — до Пятого бастиона и Малахова Кургана. А в конце рассказа изображается движение в обратную сторону: с юга на Север — и завершается повествование там, где оно началось. И вновь построение художественного пространства выполняет важную «скрепляющую» роль, объединяя разные эпизоды в единую линию.

В финале третьего рассказа, как и в финале второго, важную роль играют пространственные образы, подчеркивающие единство мира: «Севастопольское войско, как море в зыбливую мрачную ночь, сливаясь, развиваясь и тревожно трепеща всей своей массой, колыхаясь у бухты по мосту и на Северной, медленно двигалось в непроницаемой темноте прочь от места, на котором столько оно оставило храбрых братьев, — от места, всего облитого его кровью; от места, 11 месяцев отстаиваемого от вдвое сильнейшего врага, и которое теперь велено было оставить без боя» (118). И разделенное на протяжении всего рассказа фрагментарное пространство города, все смысловые противопоставления — снимаются перед лицом истинной жизни, единой и бесконечной.

Во всех трех рассказах образ солнца является сквозным, с движением солнца соотносится построение сюжета каждого из рассматриваемых произведений. И всегда образ светила предполагает у Толстого изображение художественного пространства, построенного на совмещении двух точек зрения: взгляда конкретного, точного, описывающего определенное место Севастополя, где находится герой, и взгляда как бы «сверху», предельно широкого. В первом рассказе, например, герой находится на Северной стороне: «Утренняя заря только что начинает окрашивать небосклон над Сапун-горою (это взгляд в юго-восточную часть города. — *Л. К.*); темно-синяя поверхность моря сбросила с себя уже сумрак ночи и ждет первого луча, чтобы заиграть веселым блеском; с бухты несет холодом и туманом (это взгляд на юг и на запад. — *Л. К.*)» (3).

Построение текста «по солнцу» в соединении с принципом движения параллелями восходит к традициям древнегреческого эпоса, и сопоставление событий севастопольской кампании и гомеровского эпоса в произведении прямо озвучено. Образ солнца, вписывающий фрагменты севастопольского пространства в единый, вечный ритм жизни, в общее движение жизни, напоминает читателю о гармоничном целостном бытии, в котором объединены природное и человеческое, о том основании, к которому возвращается человек, которое остается неизменным, несмотря на войны и разрушения.

Примечания

[1] См., напр.: *Эйхенбаум Б. М.* Молодой Толстой // Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: исслед. ст. СПб., 2009. С. 133–134.

[2] Карту можно посмотреть в блоге «Слово за слово»: URL: http://slovozaslovo85.blogspot.ru/2015/06/blog-post.html.

[3] *Толстой Л. Н.* Полное собр. соч.: в 90 т. М.; Л., 1928–1958. Т. 4. С. 5. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[4] Севастополь. Улицы, дома, люди. Нахимовский проспект. URL: http://vashsevdom.narod.ru/histor/nahim_a1.html.

УДК 82.1

И. Ю. МАТВЕЕВА

Роман Л. Н. Толстого «Воскресение» и картина Н. А. Ярошенко «Всюду жизнь» (К вопросу о живописных источниках романа Толстого)

Статья посвящена сопоставлению ключевых образов и мотивов романа Л. Н. Толстого «Воскресение» и картины Н. А. Ярошенко «Всюду жизнь». Материалы дневниковых записей Толстого, воспоминаний современников, обширной переписки Толстого и виднейших деятелей русской культуры, таких как В. В. Стасов, Н. Н. Страхов, Н. Н. Ге, В. Г. Чертков, подтверждают особое внимание писателя к картине Н. А. Ярошенко. Влияние картины Н. А. Ярошенко на художественную работу Л. Н. Толстого рассматривается с учетом последовательного изучения редакций романа «Воскресение».

Ключевые слова: Л. Н. Толстой; «Воскресение»; Н. А. Ярошенко; «Всюду жизнь»; экфрасис; художественный образ; портрет; описание.

I. YU. MATVEEVA

The novel “Resurrection” by Leo Tolstoy and the painting “Life is everywhere” by Nikolai Yaroshenko (On pictorial sources of Tolstoy’s novel)

The article observes and compares the main characters and motives in the novel “Resurrection” by Leo Tolstoy with the painting “Life is everywhere” by Nikolai Yaroshenko. Tolstoy’s diaries, memoirs of his contemporaries, correspondence with numerous prominent people of Russian culture, such as V. V. Stasov, N. N. Strakhov, N. N. Ge, V. G. Chertkov, confirm the special attention of the writer to the painting by Nikolai Yaroshenko. The analysis of the painting’s influence on Tolstoy’s novel is carried out taking into consideration consistent research into editions of the novel “Resurrection”.

Keywords: Leo Tolstoy; Nikolai Yaroshenko; “Resurrection”; “Life is everywhere”; ekphrasis; imagery; picture; portrait; description.

Внимание Л. Н. Толстого к русскому искусству и русской живописи в эпоху 1880–1890-х гг., которое последовательно проявляется в его эстетических статьях и трактатах, совпадает со временем знакомства и дружеского общения писателя с виднейшими русскими живописцами: И. Н. Крамским, Н. Н. Ге, И. Е. Репиным. Сближение Толстого с кругом русских художников явление не случайное: по мысли авторитетного критика XIX в. В. В. Стасова, русское живописное искусство «крепко обнялось с русской литературой»[1]. Переписка Толстого с деятелями русской культуры свидетельствует о его пристальном внимании к работе, творческим поискам русских художников и тому значению, которое приобретала русская живописная школа в конце XIX в.

На наш взгляд, внимание Толстого к русской живописи имело еще и сугубо творческую, художническую причину. «Живописность» прозы Толстого, как одна из важнейших особенностей поэтики его произведений, отмечалась как писателями, так и художниками. А. Н. Толстой говорил об изобразительной технике Толстого: «Он не рассказывает, он всегда живописует»[2]. А также отмечал, что новаторством Толстого было возвращение слову «пластической

силы»[3]. О «рельефности» и «неувядаемой пластике формы»[4] прозы Толстого писал И. Е. Репин. Л. О. Пастернак, работавший над иллюстрациями к роману «Воскресение», отзывался о тексте Толстого, как о «родственной материи»: «... творчество его чем-то было так близко мне, так понятно и осязательно...»[5]

В романе «Воскресение» живописное начало заявляет себя на разных уровнях[6]. Одним из мотивов романа, начиная со второй законченной редакции, становится увлечение героя, Дмитрия Нехлюдова, живописью. Этот мотив будет поддержан в романе многочисленными упоминаниями об искусстве высшего аристократического класса. Кроме того, в романе «Воскресение» мы находим разные варианты экфрасиса, т. е. «словесных выражений визуальных объектов»[7] (иконы, картины, фотография). Необходимо учитывать и описательные фрагменты (портреты, пейзажи), которые являются неотъемлемой частью художественной системы романа Толстого и должны быть рассмотрены в системе живописного дискурса романа.

Мы остановимся только на одном из мотивов романа, который, на наш взгляд, связан с непосредственной реакцией Толстого на конкретное живописное произведение — картину художника-передвижника Н. А. Ярошенко «Всюду жизнь».

Картина Ярошенко была представлена публике на XVI Передвижной выставке, состоявшейся в 1888 г. И картина, и Передвижная выставка широко обсуждались в прессе. П. М. Третьяков приобрел картину «Всюду жизнь» для своей галереи, где ее и увидел Толстой. В дневнике от 14 марта 1889 г. Толстой записал: «Переправил еще об искусстве. Прочел свое предисловие Суворину. Оно совсем нехорошо. Пошел к Третьякову. Хорошая картина Ярошенко „Голуби“. Хорошая, но и она и особенно все эти 1000 рам и полотен с такой важностью развешанные. Зачем это?»[8]

Приведенная дневниковая запись — это первое упоминание Толстого о картине «Всюду жизнь», а в письме Г. А. Русанову от 12 марта того же года, т. е. двумя днями раньше, он говорил о своем желании писать «роман, широкий, свободный, вроде „Анны Карениной“» (64, 235). Однако в это время о будущем романе «Воскресение» писатель думает как о «Коневской повести».

14 апреля 1888 г. Толстой обратился к А. Ф. Кони через П. И. Бирюкова с просьбой уступить ему сюжет о присяжном и проститутке: по словам Толстого, эта «тема очень хороша и нужна» (64, 162). Работу же над «Коневской повестью» писатель начал в конце декабря 1889 г., и основной замысел писателя, еще очень далекий от широких картин жизни, данных в окончательном тексте романа «Воскресение», был сформулирован в письме к Бирюкову от 17 января 1890 г: Толстой говорил о своем художественном замысле как о повести на тему «половой любви» (65, 7).

Приведенная выше дневниковая запись Толстого от 14 марта 1889 г. о картине Ярошенко интересна тем, что обнаруживает связь работы над эстетическими статьями и посещение Третьяковской галереи.

Упоминание о Третьяковской галерее возникает в первой законченной редакции романа «Воскресение» и сохраняется в период работы над второй законченной редакцией, в конце 1895 — начале 1896 г. Алина Кармалина (будущая Мисси Корчагина) в записке напоминала Нехлюдову о его роли присяжного и уточняла, что он не может ехать в Третьяковскую галерею («не можете никак ехать с нами и Колосовым в Третьяковскую галерею...»; 33, 24–25).

В окончательном тексте романа «Воскресение» члены семейства Корчагиных «отложили» посещение галереи, т. е. не поехали смотреть картины, как ранее предполагали. Это замечание встраивается в логику разворачивающегося живописного сюжета романа: аристократы не поехали смотреть картины,

не любовались «Христом Крамского»[9], не соприкоснулись с искусством, которое, по мысли Толстого, «тревожит»[10] души, и Нехлюдову нужно было «прозреть», обрести новую способность видеть, чтобы ему открылись картины другого порядка — ужасы острога, т. е. картины реальной жизни, которые противопоставлены жизни и искусству аристократов.

Отметим также, что в первой записи о картине Ярошенко Толстой не передает ее точного названия, а акцентирует образ — «голуби».

Когда Толстой познакомился с картиной «Всюду жизнь», имя Ярошенко было уже ему знакомо. Н. Н. Страхов в письме Толстому от 15 марта 1878 г. рассказывал о Передвижной выставке: «Ужасно жаль, что вы не посмотрели выставки передвижников. Это ряд этюдов в реалистическом духе. Некоторые удивительны по красоте, например „Ржаное поле“ Шишкина, другие по безобразию, например „Кочегар“ Ярошенко и „Протодьякон“ Репина»[11].

Дружеские отношения завязались у Ярошенко с В. Г. Чертковым в эпоху основания издательства «Посредник». В письме Толстому от 4 декабря 1885 г. Чертков писал о своей встрече с Крамским и Ярошенко: «Был у Крамского, <...> встретил у него Ярошенко, который доказывал, что и прежде вы писали для всех, так как, действуя на культурный слой, вы действовали косвенно и на народ. Крамской болен и вместе с Ярошенко находится в петербургском настроении, т. е. отвлеченном и враждебном тому, в чем для нас все значение жизни» (85, 290). Отметим, что сочетание «петербургская вера» использовалось Толстым: так писатель ранее характеризовал душевное состояние Крамского[12].

На письмо Т. А. Кузминской с просьбой о приезде Ярошенко и писании портрета Толстой отвечал 2 декабря 1889 г.: «Ярошенку я, разумеется, очень рад буду видеть, но портрет — неприятно» (64, 340).

Переговоры о посещении Толстого художником продолжались. Чертков обращался к Толстому от 7 января 1890 г.: «Я продолжаю видеться с Ярошенко, который продолжает меня удивлять и радовать своим более чутким и сочувственным отношением к тому, что нам дорого. Ему очень хочется навестить вас, хоть на денек; но он не решается, боясь быть вам в тягость. Пожалуйста, напишите мне что-нибудь в этом отношении ободрительного для него, если только его посещение вам действительно не будет в тягость. Ему именно теперь было бы очень хорошо повидаться с вами. Его между прочим особенно интересует ваш взгляд на искусство. Вообще я все больше и больше убеждаюсь в том, как полезна многим и через них многим и многим другим ваша статья об искусстве» (87, 5–6).

В ответ Толстой неизменно утверждал, что будет рад встрече с художником: «Ерошенко мы все любим и, разумеется, очень рады бы были его видеть. Но мне всегда страшно, когда человек столько проедет, чтобы повидаться, а я чувствую, что я своей беседой не заплачу ему проезд до первой станции. Особенно в теперешнем низком состоянии духа, когда думаешь о художеств[енных] подробностях» — письмо от 15 января 1890 (87, 5). Отметим, что в январе 1890 г. Толстой работает над двумя первыми незаконченными редакциями «Воскресения».

Позже, в апреле 1894 г., Ярошенко будет писать портрет Толстого, который во время сеанса диктовал письма: Толстой признавался: «...с меня пишут портрет, а я диктую Павлу Ивановичу» (67, 111).

В дневниках и письмах Толстого мы находим только редкие упоминания о Ярошенко. Видимо, одна из последних встреч произошла во время поездки Толстого в Петербург для проводов Черткова, Бирюкова и Трегубова в 1897 г. В дневнике от 7 февраля 1897 г. Толстой отметил: «Поехал к Чертк[овым]. У них радостно. Потом у Ярош[енко]» (53, 137).

Добавим еще один важный для нас факт: Толстой посетил посмертную выставку картин Ярошенко в 1899 г. (художник умер летом 1898 г.) — это год окончания работы над романом «Воскресение». В письме к Черткову от 15 февраля 1899 г. находим упоминание об этой выставке: «У меня живет француз Sinet — живописец, первый француз радикальный христианин. Я с ним пошел на выставку Ярошенки, увидал там его жену, а главное, особенно живо вспомнил вас — Галю: и курсистка, и в Кисловодске, и Димочка-бебияка, а сходство необыкновенное до сих пор» (88, 157)[13].

О картине Ярошенко «Всюду жизнь» Толстой высказывался неоднократно[14]. По свидетельству А. В. Жиркевича, Толстой говорил: «Видели ли вы картину Ярошенко — арестанты смотрят из-за решетки тюремного вагона на голубей? Какая чудная вещь! И как она говорит вашему сердцу!» — записи от 20 декабря 1890 г.[15]

Здесь, как и в первой дневниковой записи Толстого о картине, названы «голуби» с принципиальным добавлением — «арестанты». Арестантская тема подчеркнута и в более позднем высказывании Толстого: «По моему мнению, все же лучшей картиной, которую я знаю, остается картина художника Ярошенко „Всюду жизнь“ — на арестантскую тему» — запись от 15 сентября 1892 г.[16]

В окончательной редакции романа «Воскресение», в первой главе, возникает образ «преступницы», «арестантки», «разбойницы» Масловой, о которой сказано, что она должна быть доставлена в здание суда. Однако повествование детализируется, романное движение приостанавливается, и возникает следующий микросюжет: «Проходя мимо мучной лавки, перед которой ходили, перекачиваясь, никем не обижаемые, голуби, арестантка чуть не задела ногою одного сизяка; голубь вспорхнул и, трепеща крыльями, пролетел мимо самого уха арестантки, обдав ее ветром. Арестантка улыбнулась и потом тяжело вздохнула, вспомнив свое положение» (32, 6). Данный фрагмент текста воскрешает образы картины Ярошенко «Всюду жизнь» — голуби, арестантка, улыбка героини. Кроме того, как и в картине художника-передвижника, голуби, ветер и живая реакция героини противопоставлены ее «положению» арестантки[17].

О картине Ярошенко «Всюду жизнь» Толстой объяснял: «Вам жалко этих бедняков, лишенных людьми по недоразумению света, воли, воздуха, и этого ребенка, запертого в вонючий вагон. Вы отходите от картины растроганный, с убеждением, что не надо лишать человека благ, данных ему богом...»[18]

В романе Толстого образ «арестантки», улыбнувшейся голубям, — начало большой галереи образов, портретов жителей острога.

В третьей редакции романа «Воскресение» был фрагмент, очень близкий к толстовскому объяснению картины Ярошенко: «Человек не может жить, как птица в клетке или корова в стойле на припасенном корму, не страдая ужасно. И птица бьется, и корова мычит, но все-таки они не могут так жестоко страдать, как страдает человек, лишенный свободы и потому возможности удовлетворять законным потребностям своей сложной человеческой природы» (33, 143).

Сцены жизни в остроге появятся в романе Толстого начиная с первой законченной редакции, над которой писатель работал в мае–июне 1895 г. В эпизоде, описывающем, как Нехлюдов входил в острог, автор констатировал, что у героя «начинали складываться знакомства в самом остроге» (33, 91); о герое отмечено, что «знакомства эти были приятны ему», среди новых знакомых «были и просто уголовные, были и политические...» (33, 91). Кроме того, Нехлюдов начинал чувствовать, что острог «ему теперь вместо дома» (33, 91).

Интересно, что в критических отзывах по поводу художника Ярошенко установилось мнение, что он «арестантский художник»: его кисть, как отмечал рецензент «Гражданина», — это «кисть гражданской скорби по преимуществу»[19].

Приведем фрагмент рецензии П. П. Гнедича, опубликованной в «Русской газете» после открытия Передвижной выставки с картиной «Всюду жизнь»: «У него (Ярошенко. — *И. М.*) вечно на сцене арестанты. То он изображает заключенного, который стоит на столе каземата, только бы увидеть через окно макушки великих деревьев. То изобразит девицу, которая смотрит с озлоблением на тюрьму, из-за решетки которой мелькает чье-то бледное лицо, а внизу, у будки, ходит верный часовой. Если же г. Ярошенко напишет „этюд молодого человека“, то по физиономии его так-таки сразу и видно, что его либо сейчас только выпустили, либо сейчас посадят. Даже когда почтенный художник принимается за портреты совершенно частных и свободных лиц, и те положительно выглядывают у него арестантами. Ну, что вы поделаете, когда у художника такой „стиль“»[20].

Толстой подчеркивает в романе «Воскресение», что мир арестантов воспринимается людьми, находящимися вне тюрьмы, как мир «разбойничий», страшный и чуждый: «Извозчики, лавочники, кухарки, рабочие, чиновники останавливались и с любопытством оглядывали арестантку; иные покачивали головами и думали: „Вот до чего доводит дурное, не такое, как наше, поведение“. Дети с ужасом смотрели на разбойницу, успокаиваясь только тем, что за ней идут солдаты, и она теперь ничего уже не сделает» (32, 6).

Реакция людей, наблюдающих, как конвойные ведут Маслову, в романе Толстого удивительно совпадает с реакцией на картину Ярошенко, изложенную в одной из критических статей: «Вы... наверное, не пожелаете, — пишет рецензент, — когда-нибудь в жизни встретиться с этими людьми, особенно ночью в глухом месте. Добродушная улыбка — слишком слабый противовес зверообразию, которым художник заклеймил своих героев»[21].

Особое внимание нужно обратить на название картины. По некоторым свидетельствам, Ярошенко хотел дать своей картине название «Где любовь, там и бог», по другим — «Чем люди живы», поскольку находился под влиянием идей Толстого[22]. Несмотря на то что эти свидетельства единичны, значение творчества и взглядов Толстого на русское искусство невозможно отрицать. Также эти свидетельства связаны и с более широким вопросом — о влиянии литературы на русскую культуру XIX в.

Интересно, что в рецензиях на картину Ярошенко часто возникали вариации ее названия, неоднократно картина была названа — «Везде жизнь»[23]. Кроме того, название и его смысл настойчиво обсуждались в ряде статей и заметок. «Всюду жизнь (и название-то какое романтическое!)»[24] — писал П. Ковалевский в «Русской мысли». Или автор статьи в «Наблюдателе», В. В. Чуйко, размышлял: «Жизнь, конечно, есть всюду, но это не идея, а только сообщение факта... Не всюду жизнь, а всюду свобода»[25].

Обыгрывание названия картины становится поводом для фельетонов и эпиграмм[26]: «В картине Вашей жизни нет. / Позвольте разъяснить предмет: / В один вагон не запирают / Мужчин и женщин никогда, / А потому и погибает / Картина ваша навсегда»[27].

В романе «Воскресение» Катюша Маслова, пораженная жестоким приговором суда, приходит в камеру и, несмотря на страшную усталость, не спит, а жалуется Кораблевой: «Другие что делают — и ничего, а я ни за что страдать должна» (32, 116). Желая ее успокоить, Кораблева, отвечает: «Не тужи, девка. И в Сибири люди живут» (32, 116). В третьей редакции романа, работа над которой продолжается в течение лета 1898 г., последние слова звучали еще

более близко к названию картины Ярошенко: «Не тужи, касатка, — сказала старуха... — Везде люди живут» (33, 146).

Сочетание слов «тюрьма», «острог» и «жизнь» неоднократно возникает в романе, часто превращаясь в сравнение. В четвертой редакции романа героиня, проснувшись наутро после суда в камере, думает «с ужасом»: «Ах опять жизнь» (33, 162). Отметим, что Толстой в этом фрагменте текста зачеркнул первоначальное слово «острог» и на его месте написал — «жизнь». В окончательной редакции Маслова просыпается с мыслью: «Каторжная» (32, 132).

В третьей редакции романа, где образ Масловой разработан более подробно, жизнь героини до суда охарактеризована следующим образом: «...ее 6-месячное пребывание в тюрьме, после 4-летнего пребывания в доме терпимости, где была такая же тюрьма...» (33, 142).

В окончательном тексте романа «каторжной» названа жизнь прачек, на которых с соболезнованием смотрит Маслова (32, 9). Важно то, что описание жизни чахоточных прачек, «стирающих и гладящих в тридцатиградусном мыльном пару» (32, 10) — это тот же круг ада, как и дом терпимости, где оказывается Маслова.

В романе Толстого вся жизнь сначала сосредотачивается вокруг острога, а потом и превращается в острог, т. е. в мир насилия и мучительства людей друг над другом, реализуя формулу, данную во вступлении романа: «Люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучать себя и друг друга» (32, 3). Миру насилия противопоставлены в романе только птицы и дети, подчиняющиеся природному, естественному закону, закону «мира божьего»: «Галки, воробьи и голуби по-весеннему радостно готовили уже гнезда», «Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети» (32, 3).

В камере, где помещалась Маслова, содержались еще 12 женщин, четыре женщины, во время возвращения героини из окружного суда, «стояли у одного из открытых окон и, держась за железную решетку, знаками и криками переговаривались с проходившими» (32, 109). Мир в романе Толстого сначала разделен решетками тюремных окон, также как в картине Ярошенко.

В камере Масловой трое детей: мальчик и девочка, находившиеся с матерью в тюрьме, «потому что не с кем было их оставить» (32, 109). Толстой обращает внимание и на одну из женщин «лет сорока, с бледным худым лицом, вероятно когда-то очень красивую, теперь худую и бледную» (32, 108), эта женщина, безвинно посаженная в острог, держала на руках и кормила ребенка. О другой женщине отмечено: «...жалкого вида худая, жилистая и с огромным животом беременная женщина» (32, 109). Двенадцатая арестантка была «дочь дьячка, утопившая в колодце прижитого ею ребенка» (32, 110).

Рядом с этими портретами возникнут и воспоминания, которые, по словам автора, «похоронила» Маслова: осенняя, дождливая, ветреная ночь, в которую беременная Катюша бежала за поездом, увозившим Нехлюдова (32, 130–131).

За решетку острога попадают у Толстого, как и у Ярошенко, женщины и дети, часто невинно осужденные. В рецензиях и отзывах на картину «Всюду жизнь» речь неоднократно заходила о ребенке за тюремной решеткой. Говоря о лицах, изображенных на картине, рецензенты неоднократно отмечали, что композиционно и стилистически группа изображенных арестантов отсылает к традиционному живописному сюжету «святого семейства».

В. В. Стасов, высоко ценивший предыдущие работы Ярошенко («Кочегара» и «Заключенного»), хвалил картину «Всюду жизнь» за идею, но неодобрительно отзывался об изображенных лицах: «В этой картине я бы нашел довольно много, чего нельзя одобрить: изображение немецкой какой-то средневековой Мадонны, сантиментальной и задумчивой, с узкими ущипнутыми губами,

вместо неизвестной и неопределенной каторжницы; изображение какого-то рубенсовского „мужчины“ вместо одного из русских ссыльных, какого бы он склада и характера ни был; наконец, колорит, похожий на акварель гольбейновского времени!»[28].

П. Ковалевский, автор статьи в журнале «Русская мысль», считая, что художник пошел против правдивости, писал: «Подойдите-ка, не справляясь с каталогом, к его картине Всюду жизнь..., что вы увидите? За решеткой в окне вы увидите „святое семейство“: Мадонну, худую и бледную, держащую на коленях младенца-Спасителя с простертою для благословения ручкой и возвышающуюся позади фигуру лысого Иосифа. Группа составлена по всем правилам академического равноугольного треугольника; живопись исполнена по всем требованиям иконной живописи: вылизана, желтовата. Но как же это семейство за решетку попало?.. Всматриваетесь ближе: да и вагон-то арестантский, — вот отчего и окно с решеткой, да и Мадонна-то — не Мадонна, а баба-арестантка, в платке. Положим, бабы так платков не носят, как Мадонны на картинах, — они этих картин не видели. Но г. Ярошенко их видел и покрыл свою бабу картинно. Он и лысого арестанта загримировал Иосифом, и мальчонку арестантки представил младенцем Иисусом»[29].

Но иконографический способ изображения группы арестантов выводил содержание картины за пределы конкретного наблюдения, создавая символические смыслы произведения.

В романе Толстого «Воскресение» многократно упоминаются иконы (в зале заседания суда, в острожной церкви, в комнате для свиданий с заключенными, в камерах отрога). Заметим, что иконописные сюжеты никогда не разворачиваются Толстым, существуют в виде свернутых или нулевых экфрасисов[30], уточняется в романе только изображение распятия. И напротив того — мир арестантов, предстающий в романе через визуальные характеристики, детализируется. Толстой останавливается на портретных особенностях жителей острога, разворачивает истории их жизни и страданий. Можно говорить о том, что эти изображения — своего рода новая, предложенная Толстым иконография.

В ноябре 1890 г. Чертков задумал издание серии картин русских художников[31] с сопроводительным, объясняющим, текстом и просил Толстого написать статьи к картинам Г. Г. Мясоедова «Чтение положения 19 февраля 1861 г.» и Н. А. Ярошенко «Всюду жизнь». Толстой отвечал согласием в письме от 30 ноября 1890 г.: «О картинах постараюсь сделать, что могу...» (87, 55).

Но объяснения Толстой так и не написал, однако дал, на наш взгляд, замечательный комментарий к несостоявшейся работе: «Несмотря на все желание, приступал несколько раз, я не мог написать ничего. Мне все кажется, что всякое описание суживает значение картины. Как ни странно это может показаться: на евангельскую картину мне кажется, что можно писать и я бы мог, и там описание помогает картине, а тут напротив. — Не говоря о том, что там важно, а здесь нет, там основа — текст Евангелия, а здесь, если произведение хорошо, как прелестная картина Ерошенко, и осужденный Мак[овского], достоинство картины не в глубине, а в ширине, в том, что очень много разных значений она может иметь, очень много может вызвать самых разнообразных, хотя и не глубоких, чувств. Не настаиваю на этом, пишу, что мне показалось. Во всяком случае писать на картины объяснения очень трудно и надо иметь литературную ловкость, талант, которых — не думайте, что я шучу — у меня совсем нет» — письмо Черткову от 12 декабря 1890 г. (87, 58–59).

Можно сказать, что роман «Воскресение» стал своего рода словесным откликом Толстого на глубоко поразившую его картину Ярошенко «Всюду жизнь».

Примечания

[1] *Стасов В. В.* Наши итоги на всемирной выставке // Стасов В. В. Избр. соч. М., 1952. С. 373.

[2] *Толстой А. Н.* О Льве Николаевиче Толстом// Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 13. М., 1949. С. 299.

[3] Там же. С. 300.

[4] Репин И. Е. и Стасов В. В. Переписка: в 3 т. Т. 2. 1877–1894. М.; Л., 1949. С. 158.

[5] *Пастернак Л. О.* Встречи с Толстым // Пастернак Л. О. Записи разных лет. М., 1975. С. 174.

[6] О «визуальном» и «живописном» в прозе Толстого см.: *Фортунатов Н.* Творческая лаборатория Л. Толстого М., 1983. С. 186; *Хайнади З.* Живописание словом. О поэтической функции визуального изображения в творчестве Л. Толстого // Вопросы литературы. 2010. № 6. С. 359–377; *Порудоминский В.* Цвета Толстого. «Война и мир». Колорит портретов (Наблюдения и заметки) // Порудоминский В. О Толстом. СПб., 2005. С. 308–309; *Герасимова О. М.* Пластика слова. О влиянии изобразительного искусства на творчество Л. Н. Толстого // Толстовский ежегодник. М., 2001. С. 336–347.

[7] В использовании термина «экфрасис» мы опираемся на определение Е. В. Яценко (*Яценко Е. В.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57).

[8] *Толстой Л. Н.* Полное собр. соч.: в 90 т. Т. 50. М., 1952. С. 51–52. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома и страницы за текстом в круглых скобках.

[9] Во второй законченной редакции был фрагмент, в котором Мисси Корчагина (в этой редакции Алина Кармалина, Маша Сарматова) рассказывала, «как она с всегда новым восторгом любовалась Христом Крамского» (33, 112).

[10] По воспоминаниям Жиркевича, Толстой так отзывался о картине И. Н. Крамского: «„Христос“ Крамского — великая вещь. Я понимаю этого Христа и вижу в нем глубокую мысль <...> повесьте у себя эту картину — она вечно будет тревожить вашу душу» (*Жиркевич А. В.* Встречи с Толстым // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1978. Т. 2. С. 13).

[11] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870–1894. Толстовский музей. Т II. СПб., 1914. С. 155.

[12] См. письма Толстого 1873 г. к А. А. Фету (62, 48) и Н. Н. Страхову (62, 49–50).

[13] Картины Ярошенко «Курсистка», «В теплых краях», этюд — портрет сына Чертковых — Димы, сделанный в 1890 г. (88, 158).

[14] Здесь отметим, что для Ярошенко-художника важнейшим был месяц 1874 г., проведенный на даче у Крамского. Знакомство Крамского с Толстым и работа над портретами (один был сделан для П. М. Третьякова, другой — для семьи Толстого) состоялись за год до этого.

[15] *Жиркевич А. В.* Встречи с Толстым // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. С. 13.

[16] *Жиркевич А. В.* Встречи с Толстым. Дневники. Письма. Тула, 2009. С. 193.

[17] На связь этого фрагмента текста романа Толстого и картину Ярошенко «Всюду жизнь» обратил внимание В. И. Порудоминский. См.: *Порудоминский В. И.* Ярошенко. М., 1979. С. 113; *Порудоминский В. И.* Ярошенко // Лев Толстой и его современники: энциклопедия. Изд. 2-е. М., 2010. С. 650.

[18] *Жиркевич А. В.* Встречи с Толстым // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. С. 13

[19] *Барон О-де-Колон*. Наши художественные выставки // Гражданин. 1888. 17–18 марта. С. 4.

20 *Rectus* [*Гендич П. П.*] XVI передвижная выставка // Русская газета. 1888. 5 апр. С. 2–3.

[21] В. Воскресенский. XVI Передвижная художественная выставка // Художественные новости. 1888. Т. VI. 15 марта. С. 153.

[22] Об этом см.: *Алтаев Ал.* «Всюду жизнь» // Алтаев Ал. Памятные встречи. М., 1957. С. 244.

[23] *Rectus* [*Гендич П. П.*] XVI передвижная выставка // Русская газета. 1888. 5 апр. С. 2; Передвижная выставка // Петербургский листок. 1888. 29 февр. С. 2.

[24] *К-ский П.* [*Ковалевский П.*] Художественные выставки в Петербурге // Русская мысль. 1888. Апр. Кн. IX (отд. 2). С. 173.

[25] *Чуйко В. В.* Русская живопись в 1888 году // Наблюдатель. 1888. Апр. С. 288.

[26] См. фельетон-сценку: *Лейкин Н.* Еще на Передвижной выставке картин. Сценка // Петербургская газета 1888. 2 марта. С. 3. Комическое непонимание: о чем картина — передан разговор. Спорят о названии. Это фельетон.

[27] *Гриб* [*Соколов А. А.*]. У Передвижников // Петербургская газета 1888. 4 марта. С. 3.

[28] *Стасов В. В.* XVI передвижная выставка // Стасов В. В. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. М., 1952. С. 28. Впервые статья была опубликована в газете «Новости и биржевая газета» (1888, № 66, 6 марта).

[29] *К-ский П.* [*Ковалевский П.*] Указ. соч. С. 172.

[30] Классификацию экфрасиса см.: *Яценко Е. В.* Указ. соч. С. 47–57.

[31] Для издания были намечены 10 картин: Г. Г. Мясоедов «Чтение манифеста 19 февраля», В. М. Максимов «Раздел», М. П. Клодт «Письмо на родину» и «Вольная сестра милосердия», В. Е. Маковский «Оправданная» и «Осужденный», Н. А. Ярошенко «Всюду жизнь», В. Г. Перов «Приезд гувернантки», В. В. Пукирев «Неравный брак», К. В. Лемох «Новое знакомство». Картины издавались Посредником в 1891–1892 гг. в цинкографическом воспроизведении (87, 56).

УДК 82.1

Е. В. ПЕТРОВСКАЯ

Два «задушевных дневника» в чтении и оценках Л. Н. Толстого

Статья посвящена двум французским дневникам (Марии Башкирцевой и Анри Амиеля), которые попали в круг чтения Льва Толстого в начале 1890-х гг. и нашли (каждый свой, различный) отклик в его личных записях, высказываниях и творческой работе. Анализируется предисловие Толстого к публикации русского перевода дневника Амиеля, показано особое место этого автобиографического документа в жизни и духовных поисках писателя. Анализ оценок Толстого, данных двум «задушевным дневникам» эпохи fin de siècle, выявляет представления позднего Толстого о значении писателя и писательства, об искушениях самоизображения и возможностях духовного роста в дневниковом «разговоре с самим собой».

Ключевые слова: Лев Толстой; Мария Башкирцева; Анри Амиель; дневник; «истинное христианство».

E. V. PETROVSKAY

Two intimate diaries in reading and estimates by Leo Tolstoy

The article is devoted to the two French diaries (by Mary Bashkirtseva and Anry Amiel), which were in the range of reading of Leo Tolstoy in the early 1890s and found the response (each of its own and different) in his personal papers, statements and creative work. Tolstoy's preface to the publication of Amiel's diary in Russian is analyzed and a special place of this autobiographical document in the life and spiritual quests of the writer is shown. The analysis of Tolstoy's estimates given to the two intimate diaries of the fin de siècle epoch, reveals his late insight into the significance of the writer and the writing, the self-imaging temptations and spiritual growth opportunities in the diary's conversation with oneself.

Keywords: Leo Tolstoy; Maria Bashkirtseva; Henri Amiel; diary; true Christianity.

В статье речь пойдет о двух французских автобиографических документах, которые оказались в поле внимания Л. Н. Толстого в начале 1890-х гг. Один из них — нашумевший при своем появлении и привлекающий к себе внимание до сих пор дневник русской художницы Марии Константиновны Башкирцевой, другой — отмеченный лишь немногими русскими читателями и быстро забытый «Journal intime» швейцарского поэта и философа Анри-Фредерика Амиеля[1]. У этих дневников много общего: оба написаны на французском языке, закончены в начале 1880-х гг. и тесно сплетены с драматической судьбой пишущего. Оба велись на протяжении всей сознательной жизни их авторов: Мария Башкирцева начала вести дневник в 14 лет (в 1872 г.), Амиель в 18 лет (в 1839 г.). Для того и другого дневник оказался равен жизни — был закончен со смертью автора, последовавшей после тяжелой болезни: Мария Башкирцева умерла в 26 лет (в 1884 г.), Анри Амиель — в 60 лет (в 1881 г.). Записи в обоих дневниках велись почти ежедневно: рукопись дневника русской художницы составляет более 100 тетрадей[2], многолетний дневник Амиеля занимает более 170 тетрадей ин-кварто (16 900 страниц)[3]. Оба дневника в русском переводе впервые появились в журнале «Северный вестник» в начале 1890-х гг. И тот, и другой документ современники называли «историей души», образцом «душевной аналитики», примером глубокого самораскрытия автора.

Толстой, всесторонне запечатлевший свою жизнь в дневнике — от первых

юношеских записей 1847 г. до тайного предсмертного «Дневника для одного себя» 1910 г., — не мог пройти мимо этих человеческих документов своих современников. Однако история чтения Толстым обоих текстов была совершенно различной, как совершенно различной была и роль каждого из них в его жизни.

Мария Башкирцева, с 1870 г. жившая за границей, большей частью в Париже и Ницце, обучалась живописи в парижской Академии В. Р. Жюлиана и выставляла свои картины в парижском Салоне 1880, 1881, 1883 и 1884 гг. Однако не ее творчество, а дневник, опубликованный в 1887 г., принес художнице огромную славу. Статью о Марии Башкирцевой написал премьер-министр Англии У. Э. Гладстон, дневник высоко оценил А. Франс, о нем говорили в кругах импрессионистов. Дневник был переведен на все европейские языки и выдержал несколько изданий, а судьба его автора превратилась в легенду, которая постепенно затушевала дневниковый автопортрет, созданный молодой художницей. Писавшие о Башкирцевой называли ее «чудо-ребенком», «барышней с камелиями», «героической душой», «сильфидой с толстовского витража», воспринимая ее образ как подобие героинь популярных в Европе конца XIX в. романов Толстого.

Вместе с тем дневник Башкирцевой с его шокирующей откровенностью, смесью наивности и цинизма, самолюбования и самоуничижения, страстным желанием славы и бунтом против «приговоренности к безвестности женской судьбы» стал для современников отражением fin de si cle и предвестием новой эпохи. Живя в литературно-художественной атмосфере Парижа 1880-х гг., Башкирцева увлекалась романами Бальзака, «боготворила» Золя, вступила в анонимную переписку с Мопассаном, превратившуюся в «ядовитую полемику с обеих сторон»[4], писала Гонкуру и Дюма.

При этом в ее дневнике есть страницы, посвященные и русским писателям. В 1883 г. она пишет о смерти Тургенева и его творчестве, а летом 1884 г., незадолго до кончины, размышляет о Толстом и собственном участии в жизни своей родины: «Вот уже тридцать лет, что в России пишут дивные вещи. Читая „Войну и мир“ Толстого, я была до того поражена, что воскликнула: да ведь это второй Золя! Теперь, правда, они посвящают наконец нашему Толстому этюд в „Revue de deux mondes“, и мое сердце прыгает от радости. Этот этюд принадлежит Voguë, который <...> посвятил уже несколько этюдов моей великой прекрасной родине. А ты, негодная! Ты живешь во Франции и предпочитаешь быть иностранкой! Если ты так любишь свою прекрасную, великую, чудесную Россию, поезжай туда и работай там. Но я работаю также во славу моей родины... если у меня со временем разовьется такой талант, как у Толстого. Но, если бы у меня не было моей живописи, я бы поехала!»[5]

Возможно, эта наивная и эмоциональная дневниковая запись, отражающая восторженное отношение к Толстому, дала мысль матери умершей Марии Башкирцевой, М. С. Башкирцевой, послать в Ясную Поляну следующее письмо: «1891. 3 октября. Nue 63, Promenade des Anglais. Граф Лёв Николаевич, я давно хотела написать Вам и не смела. А теперь я очень больна и решаюсь позволить себе Вас беспокоить. Скажите мне, граф, читали ли Вы журнал Марии Башкирцевой, изданный в Париже и вкратце переведенный в России? Я все надеялась и ждала, что Вы что-нибудь скажете об нем и об ней и что Вы не пропустите незамеченной Вашу юную соотечественницу. Ваш добрый ответ принесет мне если не исцеление, то, конечно, большую радость <...>. Моя дочь только и мечтала, о том, чтоб ехать прямо в Ясную Поляну, представиться Вашему Сиятельству и поклониться Вашему великому гению, но ни одно из ее мечтаний не исполнилось в ее короткой жизни. Простите

мне мое письмо и не оставьте меня без ответа»[6].

Краткий перевод на русский язык журнала М. Башкирцевой, упоминаемый ее матерью, — это, вероятно, очерк Л. Я. Гуревич «М. К. Башкирцева. Биографическо-психологический этюд» с многочисленными цитатами из дневника («Русское богатство», 1888, № 2; ранее в «Новом времени» за 11 июня 1887 г. вышла статья М. С. Башкирцевой «Памяти М. Башкирцевой»). Летом 1886 г. Л. Я. Гуревич во Франции познакомилась с М. С. Башкирцевой, переписывалась с ней и получила доступ к архиву ее дочери. В 1892 г. дневник Марии Башкирцевой в переводе Гуревич печатался в «Северном вестнике» (№ 1 и 2), а в 1893 г. вышел отдельным изданием с приложением статьи Гладстона и поэта Ф. Коппе[7].

В конце августа 1892 г. Гуревич гостила в Ясной Поляне, так что, возможно, Толстой знал об этом переводе. Однако он, по-видимому, читал французское издание 1887 г.[8] или французское издание 1891 г. с приложением писем и предисловием Р. де Юльмеса. Это следует из дневниковой записи Т. Л. Толстой от 8 ноября 1891 г. («На днях m-me Башкирцева прислала папа дневник и письма своей умершей дочери»)[9], а также из дневниковой записи Толстого от 17 ноября 1891 г. («читал Башкирцеву»; LII, 58).

Комментариев к этому чтению в толстовском дневнике нет, однако Т. Л. Толстая, которая тоже прочитала «роман жизни» Башкирцевой, не только отозвалась о нем, но и зафиксировала разговор с отцом, спровоцированный дневником: «Меня возмутило самомнение и самообожание ее и ее легкомысленный цинизм. Как она пишет о Боге, о красоте, о себе! Папа говорит, что у меня с ней какое-то соревнование и что я завидую ее таланту, но это несправедливо»[10]. Вероятно, у Толстого состоялся разговор с дочерью-художницей, которая так же, как и Башкирцева, пыталась оценить свой талант, но не была в нем столь уверена. Бурная и неоднозначная реакция дочери Толстого на дневник Башкирцевой была типична для русской читающей публики и литературных критиков 1880–1890-х гг.: «Откровенно до наглости» (Н. К. Михайловский, 1887, 1893[11]); «Ярмарка женского тщеславия» (М. А. Протопопов, 1892[12]); «Жертва самообожания» (Ф. Тимской, 1893[13]); «какой-то неприятный, нездоровый тон лежит на всех ее признаниях» (В. Г. Короленко, 1893[14]); «больное, гнилое <...> произведение раздутой знаменитости» (А. Ф. Кони, 1887[15]). Вместе с тем С. А. Андреевский сопоставлял дневник Башкирцевой с «Исповедью» Руссо и произведениями русской психологической прозы[16], а 19-летний Валерий Брюсов в 1892 г. признается в дневнике: «Она — это я сам, со всеми своими мыслями, убеждениями и мечтами»[17].

Для молодого поколения конца XIX — начала XX в. дневник Башкирцевой был культовым явлением. Марина Цветаева посвятила ей свой первый поэтический сборник «Вечерний альбом» (1910). В 1905 г., к 20-летию со дня смерти художницы, вышла ее биография, написанная Герро. В 1907 г. «Вестник иностранной литературы» публикует выдержки из иностранной печати о Марии Башкирцевой[18]. В. Хлебников в 1915 г. изучает дневник в поисках «кривой творчества» и законов времени в истории души («Время-мера мира», 1916), а в предисловии к несостоявшемуся изданию «Все сочиненное В. Хлебниковым» (1919), призывая художников будущего вести «точные дневники своего духа», указывает на дневник Башкирцевой как единственный и уникальный эксперимент по самопротоколированию[19].

В Яснополянской библиотеке хранится дневник в издании 1904 г. (Неизданный дневник Марии Башкирцевой и переписка с Гюи-де-Мопассаном / пер. с фр. и ред. М. Гельрота. Ялта: Джалита, [1904 ценз.]). Вероятно, именно эту книгу называет Д. П. Маковицкий, делая запись в своей хронике толстовской жизни в марте 1905 г.: «На круглом столе лежала раскрытая книга:

„Дневник Башкирцевой и ее переписка с Мопассаном“. Читала ее Софья Андреевна»[20]. Маковицкий записал слова Толстого: «Когда читаешь Александра Македонского, знаешь, что это старое; а Башкирцева — знаешь, что 30 лет назад была молодая, красивая, была недавно, — а где она?»[21] Чуть позже Толстой снова вспоминает Башкирцеву в разговоре об известности и славе, о том, что часто замечательные люди остаются в безвестности из-за своей скромности: «На столе, как и прежде, лежала книга „Дневник Башкирцевой и ее переписка с Мопассаном“, с портретом ее во весь рост в начале книги.

— Как искусственно все у нее: и держится, и одета, — сказал Л. Н., взглянув на портрет (кажется, замечание относится и ко всей книге, к тому, как написана)»[22].

В этом высказывании Толстого отразилась не только его нелюбовь к женской претенциозности и неискренности, не только понимание быстротечности и эфемерности человеческой жизни, особенно на фоне глубины исторического времени. Толстой, который всю жизнь вел дневник, где зафиксированы и юношеское желание славы, и борьба с тщеславием, продолжавшаяся до конца дней, знал искушения и взлеты самоизображения. Знал он и тщету притязаний человеческого «я» на известность. Дневнику Башкирцевой он предпочел «Journal intime» Анри Амиеля, который позже в русском переводе получит название «Задушевный дневник»[23].

«Journal intime», который автор вел на протяжении 40 лет, был, как и дневник Башкирцевой, впервые опубликован в 1887 г. В издании помещены выборочно записи с июля 1848 г. по 19 апреля 1881 г. (Амиель умер 11 мая 1881 г.)[24]. Толстой начал читать «Journal intime» Амиеля в конце сентября 1892 г. Первое упоминание об этом находится в дневниковой записи от 1 октября. После размышления о вечной проблеме красоты, добра («красота как венец добра») и самоотвержения («только одна цель — радость — вполне достойна жизни. — Отречение, крест, отдать жизнь, все это для радости») Толстой замечает: «Кажется, это похоже на правду! Читаю Amiel'a, недурно» (LII, 73).

Еще через несколько дней (7 октября) он снова пишет об Амиеле: «Amiel очень хорош» (LII, 74). Контекст этой оценки экзистенциональный — Толстой размышляет о счастливых минутах жизни, осмысляя их как воспоминание о пред-существовании и как предчувствие пост-жизни: «Моя жизнь, цепкость к жизни, не есть ли это смутное сознание того, что пережито мною в прежней, скрытой от меня за рождением жизни <... >. Я стремлюсь к такому же счастью в теперешней и будущей жизни, какое я знал в предшествующей» (LII, 74). Возможно, эти мысли связаны с чтением «Journal intime», не случайно сразу вслед за приведенными словами следует отметка о желании написать об Амиеле.

Другая перекличка с дневником швейцарца — размышления о детях. Запись от 7 октября начинается с замечания о старших сыновьях, их способности к духовному росту («Хорошо, добро с ними. Но они очень слабы»; LII, 73–74), а заканчивается обобщением: «Если бы мне дали выбирать: населить землю такими святыми, каких я только могу вообразить себе, но только чтобы не б[ыло] детей, или такими людьми, как теперь, но с постоянно прибывающими свежими от Бога детьми, я бы выбрал последнее» (LII, 74). Возможно, эта мысль навеяна следующим утверждением Амиеля: «Благословенно детство, которое среди жесткости земли дает хоть немного неба. Эти восемьдесят тысяч ежедневных рождений, о которых говорит статистика, составляют как бы излияния невинности и свежести, которая борется не только против уничтожения рода, но и против человеческой испорченности и всеобщего заражения грехом <...>. Если предположить, что человечество состояло бы из миллиарда бессмертных существ, число которых не могло бы ни увеличиваться,

ни уменьшаться <...>, мы стали бы, без сомнения, в тысячу раз ученее, но и в тысячу раз хуже <...>. Благословенно детство за то благо, которое оно дает <...>, только заставляя, позволяя себя любить. Только благодаря ему, мы видим на земле частицу рая» (26 января 1868 г.)[25].

Толстой мог найти в дневнике Амиеля многое, что было ему близко: швейцарские впечатления (особенно обозначения места проживания — Кларана и Женевы, где Толстой бывал в молодости), частое упоминание Руссо и Тёпфера, отсылки к Евангелию, размышления о литературе и писательском деле. Но главное, самое ценное у Амиеля Толстой определяет и формулирует в той же дневниковой записи от 7 октября: он несет в себе то, каким должно быть и будет христианство, «новое христианство», которое, по мысли Толстого, включает в себя и лучшие, необходимые человеку элементы других религий. Скромный преподаватель Женевского университета, размышляющий в уединении личного дневника, воплощает в себе, сам не зная о том, истинно религиозное отношение к жизни и ощущение необходимости новой религии[26].

Та же мысль, более лаконично, повторена в записной книжке: «Предисловие к Амиелю. Нужна какая-то новая религия. А у него уже есть та, с к[оторой] он живет и умирает. Буддизм, стоицизм. Он думает, что-то не то» (октябрь 1892 г.) (LII, 225). И в другом месте: «Amiel совершенно нечаянно приходит к христианству в его истинном смысле» (записная книжка № 5, ноябрь–декабрь 1893 г.) (LII, 252). Эта скромность, «нечаянная» глубина и бессознательная, «наивная» мудрость — резкий контраст к содержанию дневника Башкирцевой. Там — «анатомическое демонстрирование своей натуры» (Гладстон)[27], религиозность «напоказ»[28], здесь — «он не имеет соблазна любоваться на нее (свою религию. — *Е. П.*)».

Стоит отметить, что в той же дневниковой записи, где Толстой отмечает свое желание написать об Амиеле, сформулирован еще один замысел, связанный с чтением Тургенева: «Тургеневское Довольно, и Гамлет и Дон Кихот — это отрицание жизни мирской и утверждение жизни христиан[ской]. Хорошую можно составить статью» (LII, 74). Тургенев и Амиель сошлись в сознании Толстого.

В 1893 г. чтение Амиеля и размышления над «Journal intime» продолжаются. 5 октября Толстой пишет о другой стороне личности автора дневника — «культурности», утонченности вкусов и восприятий. Толстой не может не почувствовать красоту слога «Journal intime», не заметить изящество выражения, пронизанности текста художественными образами и литературными ассоциациями. В будущем предисловии к дневнику Амиеля он объяснит и извинит эту «кажущуюся изысканность» особенностями французского языка и письменной «привычкой».

Но в дневнике начала 1890-х гг., в пору замыслов работы о назначении искусства и размышлений о современной эпохе fin de si cle[29], Толстой говорит об эстетике как «главном бедствии очень культурных людей», один из которых — Амиель. Их эстетическое образование[30] — балласт, который мешает им «уместиться на лодке христианского сознания». «И им не верится, — замечает Толстой, — чтобы для такого простого дела, как христианское спасение, можно было бы пожертвовать таким сложным и утонченным» (LII, 102). Сложность европейского культурного сознания Толстой сопоставляет с восточной мудростью, вспоминает Лао-цзы, которого переводит в том же октябре 1893 г.[31] Совмещение полюсов — взаимодействие европейской культуры и восточной мудрости — представлялось Толстому подлинным направлением на пути к настоящему знанию о назначении человека и смысле его существования.

Одновременно с переводом Лао-цзы Толстой помогает дочери, Марии

Львовне, которая переводит на русский язык дневник Амиеля. В письме к Г. А. Русанову от 27 ноября — 3 декабря 1893 г. Толстой описывает свой день: «Поглощает теперь всю мою жизнь писание. Утро от 9 до 12, до 1 иногда, пишу, потом завтракаю, отдыхаю, потом хожу или колю дрова <...>, после обеда перевожу с Машей Амиеля (такой милый, умерший уже фр[анцузский] писатель, — женевец) <...> или Лаодзе с Поповым, потом письма или посетители <...>. На очереди теперь предисловие к Мопассану — написано начерно, предисловие к Амиелю, послесловие к Ц[арству] Б[ожию] тоже написано почти, статью об искусстве» (LXVI, 436–437). В первом номере журнала «Северный вестник» за 1894 г. выходит начало перевода дневника Амиеля с предисловием Толстого[32].

Этот толстовский текст показывает, как глубоко и лично писатель понял Амиеля — понял как «Другого», ставшего своим и близким. Представляя «выдержки из выдержек» многолетнего дневника, Толстой прежде всего знакомит русских читателей с жизнью автора, акцентируя простоту и неяркость, обыкновенность, даже банальность, этой жизни: «Вся жизнь Амиеля прошла в Женеве, где он и умер в 1881 году, ничем не выделившись из числа <...> самых обыкновенных профессоров <...> и из еще большего числа бессодержательных стихотворцев, которые поставляют этот <...> товар на десятки тысяч издающихся журналов» (XXIX, 209). Акцент на «ничтожной, пустой жизни» (самохарактеристика Амиеля, которую приводит Толстой) нужен автору предисловия для того, чтобы сильнее оттенить подлинность главного труда швейцарского профессора — того, что он делал лишь для себя, — его интимного дневника.

Обратим внимание на то, как Толстой в цитированном выше письме к Русанову называет Амиеля. Женевец для него — собрат, писатель. Но писатель особый, писатель без публики и писательского тщеславия, не думающий о блеске и красоте своего писания, но лишь пытающийся максимально честно и искренне выразить мысль и чувство. В предисловии Толстой заостряет этот парадокс: «Все, что Амиель отливал в готовую форму: лекции, трактаты, стихотворения, — было мертво: дневник же его, где, не думая о форме, он говорил только сам с собой, полон жизни, мудрости, поучительности, утешения и навсегда останется одной из тех лучших книг, которые нам нечаянно оставляли люди, как Марк Аврелий, Паскаль, Эпиктет» (XXIX, 210). Рассуждая об Амиеле, Толстой выражает и свое писательское кредо: «Писатель ведь дорог и нужен нам только в той мере, в которой он открывает нам внутреннюю работу своей души. Что бы он ни писал: драму, ученое сочинение, повесть <...> нам дорога в произведении писателя только эта внутренняя работа его души, а не та архитектурная постройка, в которую он <...> укладывает свои мысли и чувства» (XXIX, 210).

Толстой ставит безвестного Амиеля рядом со всемирно известными мыслителями — с Паскалем, Марком Аврелием и Эпиктетом, которые не были «сочинителями», но были религиозными философами жизни, теми, кто своими «страданиями искания и открывают для других путь к Богу» и этими исканиями «уже служат ему» (XXIX, 211).

Однако, с точки зрения Толстого, в дневнике Амиеля есть и нечто уникальное — то, что для самого «великого Льва», на которого, ожидая его сло*в*а, смотрел весь мир, становится все более недостижимым идеалом. Амиель ищет, но в нем нет сознания обретения истины и нет поучения другим. Наоборот, он вечно чувствует свое незнание и несовершенство и, смиренно раскрывая себя дневнику, говоря с собой, «не думая о слушателе, не скрывая своего страдания и искания», он на самом деле «осуществляет в себе состояние христианина» (XXIX, 211).

Самая пронзительная часть предисловия передает личное чувство

Толстого-читателя. Знакомясь с дневником Амиеля, он переживает то самое чувство, которое когда-то со страхом и восторгом заметил в себе-писателе, вглядывающемся в раскрытые для него души крестьянских ребятишек — учеников яснополянской школы. «...Мне казалось, — замечал Толстой в статье „Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят?“ — что я подсмотрел то, что никто никогда не имеет права видеть — зарождение таинственного цветка поэзии» (VIII, 305). Тот же образ — искателя клада, волшебного цветка папоротника, — но теперь уже не творчества, а душевного труда возникает и в предисловии: «Как будто присутствуешь без ведома хозяина при самой таинственной и глубокой, и страстной, обыкновенно скрытой от постороннего взгляда, внутренней работе души» (XXIX, 211). Толстовское предисловие написано «конгениально» самому объекту описания — столь же страстно и столь же художественно.

Закончен этот небольшой толстовский текст темой смерти, и в том аспекте, который волнует автора предисловия. Толстой поднимает вопрос о «едином на потребу»[33], которое открывается на пороге смерти. Он цитирует предсмертную запись Амиеля от 4 февраля 1881 г., где говорится о том, что человек, «приговоренный к смерти» и знающий, что впереди не годы, а только часы, отказывается «от искусства, науки, политики» и довольствуется «беседой с самим собой», «беседует со своей душой». Умирающий, он пишет — и так «сосредоточивается перед этим отзвуком самого себя и беседует с Богом» (XXIX, 212). Слово оказывается здесь связанным не с искусством[34], а с душой и Богом.

К этой предсмертной записи, приведенной в предисловии в переводе Марии Львовны[35], Толстой добавляет строчки из французского подлинника в собственном переводе: «Я бы желал только не страдать. Христос в Гефсиманском саду просил о том же. Сделаем же то, что и он. „Впрочем, пусть будет не моя воля, но твоя“ — и будем ждать» (XXIX, 212). Драматизм этой ссылки Амиеля на Евангелие усиливает финальную мысль Толстого: «...мы все так старательно забываем <...>, что мы все приговорены к смерти и казнь наша только отсрочена» (XXIX, 212). Именно это знание близости смерти и смиренное приятие «воли Твоей», по мысли Толстого, делают дневник Амиеля такой искренней и серьезной книгой — она напоминает читателю, забывшему себя в беге дней, о подлинном смысле его существования.

Дневник Амиеля оставался важнейшей для Толстого книгой на протяжении всей его последующей жизни. Он вспоминает и цитирует Амиеля, думая об истинном христианстве («от Сократа до Амиеля» — дневниковая запись от 28 октября 1900 г.; LIV, 50), размышляя о феномене времени (16 января 1907 г.; LVI, 7), о движении как источнике жизни и неподвижности духовного «я» (31 декабря 1906 г.; LV, 290; 14 января 1907 г.; LVI, 7), лечит душу, перечитывая дневник швейцарца («Не читаю газет, а читаю Амиеля <...> и очень хорошо на душе» — 15 сентября 1904 г.; LV, 87).

Самого себя, свою подлинную жизнь Толстой, приближающийся к великому «переходу», определяет так: «...составляет мою истинную жизнь все то, что непосредственно б[ыло] сознано мною и было открыто моему сознанию через мысли сознательных существ, общавшихся со мно[й] в этой жизни или живших тысячи лет назад и выразивших словами то, что смутно таилось в моем сознании и потому, получив форму выражения, составило часть его. Так что мысли Будды, Канта, Христа, Амиеля и др[угих] составляют часть моей жизни» (LVI, 16–17). Толстой реализовал эту идею жизни как всемирного сознания в книгах «Круг чтения» и «На каждый день», в которых выдержки из дневника Амиеля занимают значительное место.

***

Два интимных («задушевных») дневника, запечатлевших жизнь и сознание своих авторов, в оценках Толстого оказались на разных полюсах. Дневник Башкирцевой был ориентирован на современность, на становящуюся новую культуру, он отражал новые представления о женщине, нес в себе идею творчества как высшего призвания человека. Дневник создавался как «книга жизни» (прекрасной и краткой), как «памятник себе» (ср.: «... остаться на земле во что бы то ни стало»[36]), как произведение искусства, которое должно поразить читателей и принести автору славу. Поэтому Башкирцева снабдила свой дневник предисловием, которое стало чем-то вроде рекламы будущей книги («Это очень интересный человеческий документ. Спросите у Золя, или Гонкура, или Мопассана»[37]), а себя назвала «героиней» собственного романа[38].

Вряд ли Толстой прочел Дневник Башкирцевой полностью, как дневник Амиеля: скорее всего, просмотрел — и отложил. Но оба «журнала» читались в Ясной Поляне и оказались связаны со старшими дочерьми Толстого: Татьяна (художница) не только прочла дневник Башкирцевой, но и оставила о нем отзыв; Мария, судьба которой окажется близкой судьбе Амиеля, стала переводчицей «Задушевного дневника»[39].

Амиель был ближе к поколению «отцов» — он был почти ровесником Тургенева, был старше Толстого только на семь лет. Круг его чтения (Руссо, Тёпфер, Гёте, Стендаль, Шопенгауэр) — классический для тех людей XIX в., чья молодость пришлась на 1840–1850-е гг. Но дело, конечно, не только в поколенческих вкусах и предпочтениях. С точки зрения Толстого, дневник Марии Башкирцевой отражает нечто сиюминутное («молодая, красивая была, недавно, — а где она?»), современное — яркое, поражающее новизной, но быстро преходящее. Дневник Амиеля принадлежит вечному, потому что его автор не спешит за временем; он в тишине личного бытия говорит с собой и с Богом, говорит о самом главном — о жизни и смерти.

Примечания

[1] Дневник Амиеля при появлении его русского перевода был, например, отмечен В. В. Розановым (в 1909 г.). Он относил Амиеля к тем одаренным талантом писателям, «печатная литература у которых почему-то „не вышла“», потому что пришлась «не ко времени», зато после смерти, когда стали известны их «подпольные» писания, засияли, как «яркие звезды». Среди подобных литераторов Розанов особенно выделяет Амиеля, «давшего страницы бесподобной красоты и глубины» в своем дневнике (*Розанов В. В.* О письмах писателей // Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 433). Близость и симпатия Розанова к Амиелю выразилась и в том, что он дал своему «нестандартному» литературному труду название «Опавшие листья», напоминающее образ из дневника Амиеля: «Разве все мои бумагомарания, собранные вместе, моя переписка, *эти тысячи задушевных страниц*, мои лекции, мои статьи, мои стихи, мои различные заметки — разве все это не есть только сухие листья!» Эти строки цитирует и Толстой (*Толстой Л. Н.* Полное собр. соч.: в 90 т. (1928–1958). Т. 29. С. 210. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской за текстом в круглых скобках). Из немногих современных работ о дневнике Амиеля на русском языке следует назвать статью М. А. Лукацкого в энциклопедии «Лев Толстой и его современники» (Изд. 2-е. М., 2010. С. 28–29), а также статью Б. Хазанова «Дневник сочинителя» (Октябрь. 1999. № 1), небольшая часть которой посвящена Амиелю.

[2] Дневник Башкирцевой был передан матерью умершей художницы писателю Андре Терье и был опубликован во Франции (Journal de Marie Bashkirtseff. 2 volumes.

Charpentier. 1887) с большими сокращениями и цензурными изъятиями, сделанными как по семейным запретам, так и из стремления А. Терье придать тексту характер романа. При этом опубликована была, как выяснила в 1979 г. французская исследовательница Колет Коснье (Colett Cosnier), лишь небольшая часть текста. Оригинал дневника находится в Национальной библиотеке Франции и постепенно публикуется на французском и английском языках (см.: *Коснье Колет*. Мария Башкирцева. Портрет без ретуши. М., 2004). Год рождения Башкирцевой, а также год начала ведения ею дневника расходятся в разных источниках, мы приводим их по книге Колет Коснье.

[3] Данные сведения приводятся по статье Б. Хазанова «Дневник сочинителя».

[4] См.: *Герро.* Мария Башкирцева. М., 1905. С. 33.

[5] Дневник Марии Башкирцевой / пер. с фр.; под ред. Л. Я. Гуревич (печ. по изд. 1916 г.). М., 2001. С. 525 (запись от 15 июля 1884 г.).

[6] ОР ГМТ. Ф. 1. № 135 / 54а. Впервые письмо опубликовано: *Петровская Е. В.* Романы Льва Толстого: поэтика и поэзия зримого. СПб., 2015. С. 179. На письме стоит помета рукой Т. Л. Толстой: «Ответить».

[7] Дневник Марии Башкирцевой / пер. с фр.; с приложением статей Гладстона и Франсуа Коппе и двух портретов автора. Изд. редакции «Северного Вестника». СПб., 1893 (со статьей У. Э. Гладстона из журнала «Nineteenth Gentry» (1889. Oktober. № 152), а также со статьей Ф. Коппе «Предисловие к Каталогу картин Марии Башкирцевой. Париж. 9 февраля 1885»).

[8] Journal de Marie Bashkirseff. Charpentier. 1887. В дневнике Толстого есть отметка: «читал Башкирцеву» (17 ноября 1891 г.) (LII, 58). В комментариях к дневнику (LII, 332) эту запись предположительно связывают с данным изданием.

[9] *Сухотина-Толстая Т. Л.* Дневник. М., 1987. С. 252.

[10] Там же.

[11] *Н. М.* [*Н. К. Михайловский*]. Записки Башкирцевой // Северный вестник. 1887. № 12. С. 181. Статья написана как отзыв читателя на «Journal de Marie Bashkirseff», 1887. Позже Михайловский откликнулся на русский перевод дневника и вступил в спор с С. А. Андреевским об особой «исключительности» Башкирцевой и жажде славы как обычной черте одаренных людей: «Ей нужна слава сама по себе, <...> во что бы то ни стало, <...> даже слава скандала, которой она и достигла после смерти своим дневником» (*Михайловский Н. К.* О дневнике Башкирцевой // Русское богатство. 1893. № 1. С. 33).

[12] Статья М. А. Протопопова опубликована в журнале «Русская мысль» (1892. № 4).

[13] *Тимской Ф.* Жертва самообожания и культ Марии Башкирцевой // Вестник иностранной литературы. СПб., 1893. № 1. Автор статьи приводит многочисленные отрицательные оценки дневника Башкирцевой, принадлежащие писателю-моралисту Максу Нордау, создателю концепции «вырождения» искусства конца XIX в.

[14] *Короленко В. Г.* Письма к П. С. Ивановской. М., 1930. С. 35 (письмо от 14 мая 1893 г.).

[15] Письмо А. Ф. Кони к Я. Г. Гуревичу от 1 августа 1887 г. (*Кони А. Ф.* Собр. соч. Т. 8. Письма 1868–1927. М., 1969. С. 94–95. Оценка Кони дневника Башкирцевой приводится также в статье С. С. Гречишкина «Архив Л. Я. Гуревич» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 4). А. П. Чехов в письме к А. С. Суворину от 27 октября 1892 г. пишет: «Читаю „Дневник“ Башкирцевой. Чепуха, но к концу повеяло чем-то человеческим» (*Чехов А. П.* Полное собр. соч.: в 30 т. Письма. Т. 5. М., 1977. С. 127).

[16] С. А. Андреевский назвал дневник Башкирцевой уникальной «книгой» и находил ей аналоги в «Дневнике лишнего человека» Тургенева и исповедальных страницах романа Лермонтова. Статья Андреевского «Книга Башкирцевой» (1891 г.) опубликована: *Андреевский С. А.* Литературные очерки. СПб., 1902. С. 383–408.

[17] *Брюсов В. Я.* Дневники. 1891–1910. М., 1927. С. 5 (запись от 16 мая 1892 г.).

[18] В этой публикации дневник и его автор были оценены так: «Дневник самой замечательной и интересной женской личности, которую принесло с собой 19-е столетие» (Вестник иностранной литературы. 1907. № 3. С. 295).

[19] См.: *Велемир Хлебников.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 379, 480.

[20] *Маковицкий Д. П.* У Толстого. Яснополянские записки. Кн. 1. М., 1979. С. 202.

[21] Там же. С. 202.

[22] Там же. С. 204.

[23] Название «Задушевный дневник» принадлежит Толстому — так он перевел французское название «Journal intime» в первой редакции своего Предисловия к публикации дневника Амиеля. См.: *Толстой Л. Н.* Предисловие к дневнику Амиеля: первая редакция // *Донсков А. А., Галаган Г. Я., Громова Л. Д.* Единение людей в творчестве Л. Н. Толстого: фрагменты рукописей. М.; СПб.; Оттава, 2002. С. 218.

[24] *Amiel, Henri Fr d ric.* Fragments d' un Journal intime. Geneve,1887. (Т. 1–2). Это издание находится в Яснополянской библиотеке. Пометы на полях дневника описаны А. Н. Полосиной в издании: Библиотека Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. Библиографическое описание. III. Книги на иностранных языках. Ч. 1. A–L. Тула. 1999. С. 33–47.

[25] Цит. по: Из дневника Амиеля / пер. с фр. М. Л. Толстой; под ред. и с предисл. Л. Н. Толстого. Изд. «Посредника». Для интеллигентных читателей. XL. СПб., 1894. С. 49–50. Эти строки во французском издании подчеркнуты. Толстой позже перенесет их в «Круг чтения».

[26] «...он во многих местах говорит о том, что должно сложиться новое христианство, что в будущем должна быть религия. А между тем сам, частью стоицизмом, частью буддизмом, частью, главное, христианством, как он понимает его, он живет и с этим умирает. Он как bourgeois gentilhomme fait de la religion sans le savoir [как мещанин в дворянстве осуществляет религию, сам того не зная — фр.]. Едва ли это не самая лучшая. Он не имеет соблазна любоваться на нее» (LII, 74).

[27] *Гладстон У. Э.* Дневник Марии Башкирцевой. Предисловие // Дневник Марии Башкирцевой. СПб., 1893. С. V.

[28] Герро пишет, что Бог в Дневнике Башкирцевой — что-то вроде члена семьи, который готов всегда услышать ее желания (*Герро*. Указ. соч. С. 36). Эта мысль впервые высказана Гладстоном: «Она склонна относиться к Всемогущему, как она относилась к своему деду, en egal. Do ut des (даю, чтобы ты дал). Если ее желания не исполняются, грозит, что перестанет верить» (*Гладстон У. Э.* Указ. соч. С. X).

[29] Над проблемами трактата «Что такое искусство?» (1897–1898) Толстой думает уже в 1892–1893 гг. (см.: XXX, 517–522). Одновременно с дневником Амиеля в ноябре 1892 г. Толстой читает «Братьев Карамазовых» Достоевского, «Смысл любви» В. Соловьева и стихотворения Бодлера. В письме к С. А. Толстой от 15 ноября 1892 г. он пишет: «Bodelaire получил. Не стоило того. Это только чтобы иметь понятие о степени развращения fin de si cl'a. Я люблю это слово и понятие» (LXXXIV, 173).

[30] Амиель с 1849 г. преподавал в Женевском университете эстетику и французскую словесность, а с 1854 г. до самой кончины возглавлял кафедру моральной философии.

[31] «Дао Дэ Цзин» Лао-цзы Толстой переводил на русский язык вместе с Е. И. Поповым, руководствуясь немецким и французским переводом (см.: LII, 349).

[32] Перевод под названием «Из Дневника Амиеля» печатался в номерах 1–7 «Северного вестника» за 1894 г. и в том же году вышел отдельным изданием в издательстве «Посредник». В 1905 г. увидело свет второе, «вновь просмотренное издание», в котором были исправлены некоторые ошибки (дата первой записи и другие перепутанные даты). Для русского перевода была отобрана значительная часть дневниковых записей, напечатанных в женевском издании 1887 г.: 70 записей из 131 записи первого тома и 97 из 198 второго тома. Двумя годами раньше, в 1892 г., в издании журнала «Пантеон литературы» появился русский перевод отрывков из Дневника Амиеля: Отрывки из дневника Анри-Фредерика Амиэля, профессора Женевского университета. СПб., 1892.

Переводчиком были выбраны 80 записей, которые в большей части не совпадают с выбором Л. Н. Толстого и М. Л. Толстой.

[33] Этими словами («одно только нужно») из Евангелия от Луки (Лк. 10:42) Толстой назовет свою антивоенную статью 1905 г. («Единое на потребу»; XXXVI, 166–205) и закончит ее евангельской цитатой.

[34] В статье 1862 г. «Кому у кого учиться писать <...>» Толстой определял литературное искусство как «красоту выражения жизни в слове» (VIII, 301).

[35] Из дневника Амиеля. С. 104.

[36] Дневник Марии Башкирцевой. СПб., 1893. С. 1.

[37] Там же.

[38] Там же. С. 33.

[39] Мария Львовна, тихая, серьезная, лучшая помощница и друг отца, умерла в 35 лет в 1906 г. Толстой увидел в ней уже в раннем детстве нечто таинственное и глубокое — будущую предрасположенность к духовным поискам: «Эта будет одна из загадок. Будет страдать, будет искать, ничего не найдет; но будет вечно искать самое недоступное» (Письмо к А. А. Толстой от 26 (?) октября 1872 г. // Л. Н. Толстой и А. А. Толстая. Переписка (1857–1903). М., 2011. С. 300).

УДК 82.1

Т. Б. ИЛЬИНСКАЯ

Хроникальный жанр в русской литературе и хроника Н. С. Лескова «Соборяне»

Статья представляет собой исследование жанрового генезиса лесковской хроники «Соборяне». Рассматриваются различные жанровые традиции, под воздействием которых складывалось произведение Лескова: фабульного романа, летописи, семейной хроники, жития, газетной хроники, фельетона, публицистической статьи.

Ключевые слова: хроника; жанр; Н. С. Лесков; «Соборяне»; летопись; житие; фельетон; публицистика.

T. B. ILINSKAYA

The chronicle genre in Russian literature and Nikolai Leskov's chronicle "The Cathedral Clergy"

The article presents a study on the genre genesis of Leskov's chronicle "The Cathedral Clergy". The different genre traditions, under the influence of which Leskov's work was forming, are discussed, such as fable novel, chronicle, family history, hagiography, newspaper chronicle, feuilleton, journalistic article.

Keywords: chronicle; Nikolai Leskov; "The Cathedral Clergy"; chronicle; hagiography; annals; feuilleton; journalism; publicism.

Известно новаторство Лескова в области жанра. Наряду с такими необычными жанровыми формами, как «рапсодия» или «пейзаж и жанр», в творчестве писателя даже, казалось бы, традиционные рассказ и очерк приобретают уникальные лесковские черты. Не исключением стала и хроника «Соборяне», жанровая необычность которой была очевидна для ее автора, писавшего редактору «Отечественных записок» Краевскому: «...это будет хроника, а не роман. Так она была задумана, и так она и растет по милости Божией. Вещь у нас мало привычная, но зато поучимся»[1]. Такое суждение о новизне жанра хроники, высказанное в 1866 г., выглядит довольно странно, поскольку слово «хроника» в эту пору, безусловно, у всех на слуху. Из крупных произведений, предшествующих «Соборянам», можно назвать хотя бы «Семейную хронику» С. Т. Аксакова (1856) и опубликованную в 1859 г. провинциальную хронику Достоевского «Дядюшкин сон» («Из мордасовских летописей»), где впервые в творчестве ее автора появляется образ рассказчика-хроникера, столь значимый впоследствии («Бесы», «Братья Карамазовы»).

Но, видимо, для Лескова было очевидно, что его новое произведение имеет иную генеалогию. До сих пор в лесковиане жанровая родословная «Соборян» представляет собой сложную проблему, в решении которой участвовали исследователи разных эпох и разных поколений. Вопрос о том, на основе какой предшествующей традиции создается хроника Лескова, какими текстами эта линия в литературе представлена, по-прежнему остается актуальным. Задачи предлагаемой статьи — выяснить, какие же жанровые традиции должны были переплавиться, чтобы смог возникнуть художественный мир «Соборян».

Хроника как антироман. Возможно, самый важный момент в жанровой истории «Соборян» — это поиски жанра. Шестилетняя драматическая история вызревания «Соборян» была, в частности, ознаменована колебаниями

Лескова между формами романа и хроники. Окончательному каноническому тексту «Соборян» предшествовали две печатные редакции, следовавшие одна за другой с разрывом менее года. Первая — «Чающие движения воды» (1867), вторая — «Божедомы» (1868). Обе остались незаконченными. Проследить жанровое становление «Соборян» помогает еще одна уцелевшая редакция — рукописная, имеющая заглавие «Божедомы. Повесть лет временных»[2] (она дошла до нас не полностью). Эти три первоначальные редакции «Соборян» отражают разные моменты произведения: обе журнальные редакции приблизительно соответствуют первой части окончательного текста, рукописный автограф — второй и третьей частям. Если первая редакция была обозначена как хроника, то вторая («Божедомы») вышла с жанровым обозначением романа; рукописный вариант, имеющий подзаголовок «Повесть лет временных», вводит читателя в сферу средневековых летописей-хроник. Эти жанровые именования отвечали глубинной сути произведений.

О колебаниях Лескова между романом и хроникой обстоятельно сказано в прекрасной работе О. Е. Майоровой[3], установившей на основании сравнительного анализа разных редакций, что в процессе работы над «Соборянами» писатель последовательно уходил «от элементов романного повествования»[4]. И довольно скоро после завершения «Соборян» Лесков выскажется о своем неприятии традиционной формы фабульного романа: в повести «Детские годы» (1874) писатель излагает свой взгляд на противостояние двух жанров: «Я не стану усекать одних и раздувать значение других событий: меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра. В жизни так не бывает. Жизнь человека идет как развивающаяся со скалки хартия, и я ее так просто и буду развивать лентою в предлагаемых мною записках» (V, 279). Как можно заметить, хартия вместе с хроникой образуют понятийный ряд произведений старинной словесности, которые в художественном поиске Лескова становятся ориентирами не только в области языка и этических ценностей, но и в области жанра. И в малой, и крупной форме писатель предпочитал «свободную композицию, при которой повествование организуется не вымышленной фабулой, а ходом исторического и биографического времени»[5]. Это обстоятельство и решило, наконец, колебания автора в пользу хроники.

Хроника-летопись. Действительно, творческая история «Соборян» заставляет пристальнее взглянуть на связь лесковского произведения с хроникой-летописью. Согласно начальному замыслу, отразившемуся в первом варианте произведения, хроника содержала весьма явные летописные мотивы. Здесь проявляется лесковский талант откликаться на старину, обнаруживший себя, в частности, в профессиональном занятии старообрядцами, у которых писатель, возможно, видел книги хроникального типа. Исторические хроники, представляя собой жанр средневековой литературы, были и в лесковское время популярны в среде того сословия, которое так интересовало Лескова. Образчиком византийских хроник могут служить хроники Иоанна Малалы и Георгия Амартола. Обе они пользовались популярностью в Древней Руси, распространившись там в славянском переводе и воздействуя на местную хронографическую литературу. Лесков, много общавшийся со старообрядцами, вполне мог быть знаком с хроникой Цезаря Бария «Годовые дела церковные...», имевшей широкое хождение в старообрядческой среде.

Первый вариант хроники под названием «Чающие движения воды» начинался с глав, посвященных далекому прошлому Старгорода — главного места действия хроники. Здесь неоднократно звучала мысль о древности города, который «стал на русской земле еще во дни оны»[6]. Утверждение о том, что «город возник на русской земле во времена почти доисторические», автор

обосновывает ссылкой на древнейшую летопись: «Это можно предполагать, во-первых, потому, что о Старом Городе упоминается на самых ранних страницах обоих списков летописи св. Нестора»[7]. Далее следовало подробное изложение сказания о христианизации края. Как известно, легенды и сказания занимали значительное место в русских летописях. В каноническом тексте хроники Лесков отказался от этих ретроспектив, но для понимания того, из какого зерна выросли «Соборяне», необходимо учесть обращенность автора к отечественному летописанию. Здесь можно усмотреть совпадение писателя с М. Е. Салтыковым-Щедриным, который в «Истории одного города» (1869) практически одновременно с Лесковым, но по-другому ищет в летописи ответы на вопросы современной русской жизни.

Имеются ли какие-либо черты летописного стиля в лесковской хронике? Как и в летописи, в «Соборянах» нет единой точки зрения, единого рассказчика[8]: наряду с авторским голосом, звучит голос Туберозова (в «Демикотоновой книге»), велика автономия голосов Ахиллы и карлика Николая Ивановича (некоторые части «Соборян» ставят их в положение рассказчиков, а монолог Николая Ивановича на именинах представляет собой произведение в произведении). Наряду с поэтикой русских хронографов, имеется и тематико-композиционная схожесть с летописью. Это и погодные записи в дневнике Туберозова, и попытки вглядеться в незапамятные времена (как в летописях стремление войти в самую глубокую старину вызывает обращение к легендарному прошлому, в «Соборянах» сказание о витязе прочерчивает связи между праведниками разных эпох, показывая тем самым укорененность натуры Туберозова в русской жизни).

Семейная хроника. Хроникальность «Соборян» находится в явной связи с жанром семейной хроники. И опять же в окончательном тексте произведения эта связь предстает в редуцированном виде, поскольку сложная творческая история произведения привела к тому, что Лесков стал «вырезать» из грандиозной панорамы своей хроники отдельные картины и печатать их в виде повестей и рассказов. Так появляется в первом томе «Повестей и рассказов М. Стебницкого» повесть «Котин Доилец и Платонида» (купеческая семейная хроника), а в газете «Сын Отечества» появляются фрагменты дворянской семейной хроники — «Старые годы в селе Плодомасове» (1869) и «Плодомасовские карлики. Картина старорусской жизни». В пояснительном примечании к «Плодомасовским карликам» Лесков отмечает хроникальность своего произведения: «Здесь должен чувствоваться большой перерыв в Плодомасовской хронике...»[9]

Об ориентации Лескова на жанр семейной хроники писали исследователи. В частности, Е. А. Чернова указывала на связь лесковских хроник с «Капитанской дочкой», где историческое событие дается через сознание героев, причем пугачевская тема появляется даже в сходном названии глав («Незваный гость» у Пушкина, «Незваные гости» у Лескова[10]). На глубокое своеобразие у Лескова жанра семейной хроники обратил внимание В. А. Лебедев, писавший, что «Старые годы в селе Плодомасове» и «Захудалый род» явились «модификацией и своеобразным гибридом двух жанров: хроники и жития»[11]. Действительно, в обеих семейных хрониках композиционным центром становятся образы духовно прекрасных героинь, воплотивших национальную христианскую этику.

Пристальное внимание Лескова к жанру семейной хроники обнаруживает его статья 1869 г. «Герои Отечественной войны по гр. Л. Н. Толстому». В данной статье, написанной как раз в годы создания «Соборян», Лесков противопоставляет труды историков и семейную хронику как хранительницу памяти, способную запечатлеть «органическую силу» народа. Эту неуловимую

в научном труде силу сохраняют источники «не печатанные и даже не писанные, но, тем не менее, достоверные: это семейные предания, которые живо сохранились еще у многих из нас и которым мы не имеем никаких оснований не доверять» (X, 128).

Несмотря на то что чисто семейными хрониками у Лескова являются лишь «Захудалый род» и «Старые годы в селе Плодомасове», «Соборяне», хотя и в несколько усеченном виде, воссоздают картину проходящих от поколения к поколению семейных связей. Это многочисленные упоминания о событиях в роде Плодомасовых и Тугановых, а также представленная в дневнике Туберозова семейная хроника духовного сословия, уходящая в прошлое на два поколения.

Хроника-история. Помимо семейной хроники, в «Соборянах» актуализируется и другая хроникальная традиция, когда хроника толкуется как *литературное произведение, заключающее в себе воспроизведение исторических, общественных, политических событий*. Имея в виду именно эту семантику слова, Пушкин называл хроникой свою «Историю Пугачева».

Вглядимся в то, какой смысл вкладывает автор в слово «хроника» на страницах своего произведения: «...кара Варнавы Препотенского рукой Ахиллы и совершенно совпадавшее с сим событием начало великой старогородской драмы, составляющей предмет нашей хроники» (IV 23); «хроника должна тщательно сберечь последние дела богатыря Ахиллы — дела, вполне его достойные и пособившие ему переправиться на ту сторону моря житейского в его особенном вкусе» (IV, 304); «старогородская хроника кончается, и последнею ее точкой должен быть гвоздь, забитый в крышку гроба Захарии <...> Старогородской поповке настало время полного обновления» (IV, 319).

Как можно судить по этим фрагментам, главное значение, вкладываемое автором в понятие «хроника», — это повествование об исторически значимом событии, аккумулирующем в себе прошлое и настоящее. Лесковская хроника посвящена завершению целой эпохи русской жизни. Хроникальный характер произведения определяется и тем, что в фокусе изображения оказываются не только судьбы Туберозова, Захарии и Ахиллы, но и сам ход времени, что придает «Соборянам» некий надличностный смысл. Имеет место слом эпох, уходит старое поколение, сменяемое людьми новой формации.

Для генеалогии «Соборян» особенно важны два произведения русской литературы, в которых мотив хроникальности имеет особый смысл.

Это прежде всего «История села Горюхина», в которой Пушкин оказывается предшественником Лескова в двух отношениях. Во-первых, оба произведения сближает сосредоточенность повествования на истории одного места, взятого в переломный момент. «Брося взор на сии строки, с изумлением увидел я, что они заключали не только замечания о погоде и хозяйственные счеты, но также и известия краткие исторические касательно села Горюхина. Немедленно занялся я разбором драгоценных сих записок и вскоре нашел, что они представляли полную историю моей отчины в течение почти целого столетия в самом строгом хронологическом порядке»[12]. Итак, «история <...> в самом строгом хронологическом порядке» — вот то, что в лежит в основе пушкинского повествования. Во-вторых, сближение двух этих произведений основывается на том, что один из цитируемых источников у Пушкина — это «Летопись горюхинского дьячка». Записки духовного лица, таким образом, представляют собой зерно, из которого вырастают «История села Горюхина» и «Соборяне». В сохранившемся черновом плане «Истории села Горюхина» эта схожесть выступала еще явственнее: записки были написаны не дьячком, а священником. «Летопись попа» — значится в перечне источников «Истории села Горюхина», что позволяет видеть в этом предтечу «Демикотоновой книги» Туберозова.

Другой импульс для становления «Соборян» дал Ф. М. Достоевский в «Бесах». О многочисленных параллелях этих антинигилистических произведений, о перекличках некоторых сцен писали исследователи. Однако интересен тот контраст типов хроникальности «Соборян» и «Бесов», который еще не становился предметом внимания ученых. Если у Достоевского хроника предстает как перечень событий, когда хроникер не успевает, да и не в состоянии вдуматься в смысл (об этом подробно писал Д. С. Лихачев[13]), то у Лескова, наоборот, — хроника как антироман, главный интерес которого сосредоточен на событиях.

Газетная хроника. В «Соборянах» есть опора еще на одну хроникальную традицию. Весьма значима в произведении хроника как газетный жанр, новости, обзор событий. Многочисленные упоминания Туберозова о читаемых им газетах, примечательно его бурное переживание российских новостей, которые сопрягаются им с делом его жизни. Все это создает атмосферу той злободневной хроникальности, в которой жил сам автор «Соборян», бывший журналистом-хроникером не только по жизненной необходимости, но и по призванию.

Газетно-хроникальная стихия пропитывает все произведения, проникая в самые сокровенные размышления Туберозова, горячо откликающегося на читаемые им в газетах известия (например, об учреждении обществ трезвости). Такая связь бытийственной хроники со злобой дня органична для «Соборян» и вполне объяснима творческой историей текста. У Лескова идет параллельно работа в двух хроникальных жанрах: в «Биржевых ведомостях» появляется его театральная хроника, печатаются статьи в разделе «Внутреннее обозрение» и «Петербургская летопись», где много места занимает информация о текущих событиях. Тогда же слово «хроника» уже применяется для характеристики словесности совсем другого рода. В «Отечественных записках» появляется «романическая хроника» «Чающие движения воды», предшественница «Соборян». Эти разные хроники создают единое поле напряжения между вечным, глубинно-историческим и сегодняшним, относящимся к злобе дня.

Еще одна грань хроникальности, выражающая себя в документальном сообщении на современную тему, также занимает заметное место в «Соборянах». Из предшествующей словесности такого плана можно назвать «Хронику русского» А. И. Тургенева. Лесков вполне мог видеть в детстве один из старых журналов, где печаталась «Хроника русского» (например, в доме родственников Страховых, богатых помещиков, безусловно, имевших библиотеку), и детская цепкая память могла удержать это необычное название. У Лескова слово «хроника» довольно часто употребляется в значении «современная фактография». В частности, в очерке «Епархиальный суд»: «Примеров тому бездна, и я не стану приводить их в том изобилии, в каком они очень легко могут быть собраны из самых достоверных хроник, но укажу на последний, недавно обнаруженный случай — по моему мнению, чрезвычайно тяжелый и мучительный для сознания христианина» (VI, 574) . Принцип документализма выражает себя в «Соборянах» прежде всего в том, что художественно-смысловым центром произведения становится дневник Савелия Туберозова, последовательно фиксирующий все события, которые имеют для его создателя бытийственный смысл.

Предлагаемая статья поневоле носит обзорный характер, поскольку ее задачей было дать панораму разных хроникальных традиций, послуживших опорой Лескову в «Соборянах». Главный вывод, к которому подводит выстроенная общая картина, — это переплетение в произведении разных хроникальных традиций, творческое переосмысление которых и позволяло автору говорить о жанровом новаторстве своего шедевра.

Примечания

[1] *Лесков Н. С.* Собрание соч.: в 11 т. Т. 10. М., 1958. С. 260. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской за текстом в круглых скобках.

[2] Издана в т. 101 «Литературного наследства»: Неизданный Лесков. Литературное наследство. Т. 101. Кн. 1. М., 1997. С. 53–223.

[3] *Майорова О. Е.* Божедомы. Повесть лет временных. Рукописная редакция хроники Лескова «Соборяне» // Неизданный Лесков. Литературное наследство. Т. 101. Кн. 1. С. 21–49.

[4] Там же. С. 25.

[5] *Чернова Е. А.* О жанровом своеобразии исторических хроник Н. С. Лескова // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1981. С. 78.

[6] *Лесков Н. С.* Полное собр. соч.: в 30 т. Т. 6. М., 1999. С. 186.

[7] Там же. С. 186.

[8] Используем здесь наблюдение Д. С. Лихачева над поэтикой хроникальности у Достоевского: *Лихачев Д. С.* «Летописное время» у Достоевского // Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1981. С. 111.

[9] Рассказы М. Стебницкого (Н. С. Лескова). СПб., 1869. С. 4.

[10] *Чернова Е. А.* О жанровом своеобразии исторических хроник Н. С. Лескова. С. 80.

[11] *Лебедев В. А.* Хроникальный жанр в творчестве Н. С. Лескова // Ученые зап. Томского ун-та. 1967. № 67. С. 139.

[12] *Пушкин А. С.* Полное собр. соч.: в 10 т. Т. 6. М., 1978. С. 126.

[13] *Лихачев Д. С.* Указ. соч. С. 97–117.

УДК 82.1

Н. Н. КОЗНОВА

Жанровые особенности публицистики А. И. Куприна

Статья посвящена изучению публицистического наследия А. И. Куприна. Особое внимание автор уделяет жанровой специфике материалов, опубликованных писателем в эмигрантских периодических изданиях 1920–1930-х гг. В результате проведенного текстового анализа становится очевидным стремление Куприна-публициста к синтезу художественной и документальной прозы, проясняется общность поэтики этих пластов его творчества, выявляются важные структурные компоненты публицистических произведений: яркое выражение авторской позиции, обязательный политический подтекст, социальная значимость.

Ключевые слова: А. И. Куприн; публицистика; жанр; поэтика; памфлет; фельетон; очерк; портрет; эссе; авторская позиция; подтекст.

N. N. KOZNOVA

Genre features of Alexander Kuprin's journalism

The paper studies the journalistic heritage of Alexander Kuprin. Particular attention is paid to the genre specifics of the materials published in the emigre writer's periodical editions of 1920s–1930s. The text analysis manifests the apparent desire of Kuprin as a publicist to synthesise fiction and nonfiction, clarifies common poetics of those layers in his work, reveals important structural components of nonfiction prose, such as clear expression of the author's position, obligatory political subtext, and social significance.

Keywords: Alexandre Kuprin; non-fiction; genre; poetics; pamphlet; feuilleton; essay; portrait; sketch; author's position; subtext.

Публицистика — значимая часть творческого наследия А. И. Куприна. Очерки, статьи, заметки, фельетоны, литературные портреты, эссе — далеко не полный перечень жанров, в которых писатель работал в разные периоды жизни: от начала сотрудничества в провинциальных киевских газетах («Киевское слово», «Киевлянин», «Жизнь и искусство», 1890-е гг.) до редактирования армейской газеты («Приневский край»[1], 1919 г.) в послереволюционное время и участия в эмигрантской прессе («Русское время», «Русская газета», «Возрождение», «Отечество» и др.). Активное участие писателя первого ряда в журналистике не случайно. По признанию исследователей, публицистичность — отличительная черта художественного таланта Куприна, а многие его очерки и фельетоны, в свою очередь, не лишены элементов художественности.

На сегодняшний день дореволюционная проза писателя изучена глубоко и детально. К осмыслению его творчества обращались такие известные ученые, как Ф. Д. Батюшков (ближайший друг и первый исследователь творчества А. И. Куприна), литературоведы советского периода — П. Н. Берков, В. Н. Афанасьев, А. А. Волков, Ф. И. Кулешов, О. Н. Михайлов, Л. В. Крутикова и др. Что же касается публицистических опытов Куприна 1920–1930-х гг., то этот пласт творчества писателя по-прежнему требует пристального анализа. Несмотря на имеющиеся многочисленные отклики, критические статьи, мемуарные очерки А. И. Куприна о жизни и творчестве соотечественников — эмигрантов первой волны (Г. В. Адамовича, М. А. Алданова, П. М. Пильского, М. А. Осоргина и др.), публицистика вышеназванного периода почти не

рассматривалась литературоведами и критиками (за исключением книги «Купол св. Исаакия Далматского», которая привлекла внимание П. М. Пильского).

В последнее время интерес к публицистическому творчеству Куприна заметно вырос, появились диссертации на эту тему[2]. Но представленного материала все же недостаточно для полного, комплексного осмысления темы, при котором проблематика, поэтика публицистических жанров, авторская позиция, читательское восприятие оказались бы в едином поле зрения исследователей.

Одна из причин малой изученности публицистики Куприна — сравнительно недавнее «открытие» этого пласта творчества писателя для широкого круга читателей. Многое из написанного им в 1920–1930-е гг. прошлого века было представлено лишь на страницах эмигрантских периодических изданий и почти до конца 1990-х гг. не было доступно отечественным почитателям его таланта. Попытка собрать под одной обложкой публицистическое наследие Куприна эмигрантского периода была предпринята О. С. Фигурновой в 2006 г. в книге «Хроника событий глазами белого офицера, писателя, журналиста. 1919–1934»[3]. В ней представлены почти две сотни текстов, написанных в 1919–1933 гг. для русских периодических изданий Эстонии, Финляндии, Латвии и Франции, впоследствии не переиздававшихся. В их число входили сочинения разных жанровых форм: малая проза, портреты выдающихся современников, публицистические тексты, мемуары. Все произведения Куприна, включенные в сборник, разделены на две части. В первой собраны художественные произведения, а также мемуарная проза, зарисовки, очерки. Во вторую часть включены публицистические и литературно-критические опыты. Однако главное место в книге все же занимает Куприн-публицист.

Тексты, представленные в сборнике, вполне логично структурированы составителем: расположены в строгой хронологической последовательности, публицистические произведения отделены от художественных и мемуарных. Но их жанровая дифференциация отсутствует. Вся купринская публицистика объединена общим заголовком: «Фельетоны, статьи, литературные портреты, некрологи, заметки». Иногда сохраняется авторское, т. е. купринское, указание на жанр. Например, «Круговорот. *Маленький фельетон*», «Троцкий. *Характеристика*», «Ленин. *Моментальная фотография*». Однако для дальнейшего анализа публицистических текстов, выявления общности и индивидуальности композиционных приемов, особенностей стиля, форм повествования и т. д. необходимо более четкое представление о жанровой принадлежности каждого из них.

Именно жанр, по мнению М. М. Бахтина, тесно связан с такими важными элементами произведения, как «тематическое содержание», «стиль (т. е. отбор словарных, фразеологических и грамматических средств языка)» и «композиционное построение»[4]. Хочется подчеркнуть, что все эти элементы взаимозависимы и оказывают друг на друга серьезное влияние.

Для нас также ценно наблюдение классика литературоведения Б. В. Томашевского, заметившего, что, в целом, «...никакой логической и твердой классификации жанров произвести нельзя. Их разграничение всегда исторично, то есть справедливо только для определенного исторического момента; кроме того, их разграничение происходит сразу по многим признакам, причем признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не исключать друг друга...»[5] Тем не менее, попробуем разобраться в типологии публицистических жанров прозы Куприна, представленной в эмигрантской прессе 1919–1934 гг., а также рассмотрим взаимосвязь жанровых признаков с композиционными, тематическими и стилевыми. В рамках данной статьи обратимся к двум самым популярным жанрам эмигрантской публицистики Куприна — памфлету и фельетону.

На выбор Куприным публицистических жанров, несомненно, повлияла его мировоззренческая позиция — непримиримого борца с большевизмом, желающего беспощадно разоблачать общественное зло и тем самым способствовать его искоренению в будущем. В одном из своих очерков эмигрантского периода («Там») Куприн писал: «Вот уже прошло более месяца, как я ежедневно вижусь с десятками людей. Многих из них я знал давно, со многими встречаюсь впервые. И каждый из них — да-да, буквально каждый — говорит мне одно и то же: „Непременно надо, чтобы хоть какой-нибудь писатель, живущий под безумным игом большевизма, описал ярко и беспристрастно все его кровавые гнусности, описал с холодной точностью летописца, с фактами, именами, цифрами в руках“» (121).

По поводу «холодности» и «беспристрастности» Куприна можно, конечно, спорить, но то, что одним из его излюбленных публицистических жанров постреволюционного времени являлся фельетон, бесспорно. Фельетон, по меткому определению классика отечественной журналистики А. А. Тертычного, есть прежде всего «средство осмеяния какого-то зла»[6]. Именно против такого «зла» — большевизма и направляет свои сатирические стрелы Куприн-публицист.

Как известно, фельетон объединяет в себе три начала: публицистическое (актуальность, злободневность, ярко выраженная оценочность), художественное (использование образных средств из арсенала художественной литературы) и сатирическое. Все эти составляющие мы находим в фельетонах Куприна («Еда», 1919; «Королевские штаны», 1920; «Египетская работа», 1920; «О хозяине и родственнике», 1924 и др.). Но Куприн, опираясь на свой богатый писательский опыт, не замыкается в пределах традиционных требований к жанру, а значительно расширяет жанровые рамки. Так, используя форму диалога с читателем, автор не столько поучает его, «раскрывая глаза» на правду, сколько приглашает к совместному размышлению. Постепенно фельетон превращается в доверительную беседу, разговор «по душам», обретая не только сатирический, но и очень личный тон. («Почтенные гатчинцы, вы совершенно правы! Есть очень хочется. И вам, и мне, пишущему эти строки» (111); «Читали ль вы поучительные анекдоты из жизни советского посла Гуковского в Ревеле? Правда, такого сборника пока еще нет. Но если бы его составить и издать, то получилась бы занимательная и высоконравственная хрестоматия для детей восьмилетнего возраста в советских школах» (191); «Пусть мне кто-нибудь по совести, положив одну руку на сердце, а другую, подняв к небу, ответит на следующий вопрос» (220).

Для купринских фельетонов также характерно повышенное внимание к детали, бытовой или психологической, намеренное ее укрупнение, акцентация на ней читательского внимания, что в большей степени свойственно художественной прозе. Так, например, в фельетоне «Еда» автор начинает разговор о тяжелом продовольственном положении в России в 1919 г. с замечания о стягивании собственного ремня «на следующую дырочку», при этом утверждая: «Да будет мой дух сильнее моего тела» (111). Далее следуют убедительные жизненные примеры преобладания духовного или, напротив, материального в человеке, и, конечно же, звучит ирония в адрес тех, кто, «облизываясь на походные кухни», не видит на повозках отступающей армии раненых и не представляет, что такое настоящая война, думает только о своем желудке. Убедив читателя в значимости духовных ценностей, Куприн завершает фельетон возвращением все к той же бытовой детали: «Я вижу, как вы вместе со мною перетягиваете ремень на вторую дырочку» (112), что свидетельствует об общности проблем автора и читателей.

Часто Куприн прибегает к аллегории, гротеску, гиперболизации, что вполне характерно для данного жанра. Так, в фельетоне «Королевские штаны»

автор вспоминает сказку Андерсена о королевском платье, размышляя при этом о России: «Ну чем, подумайте, Россия — не этот самый сказочный король? Разница лишь в том, что датский король пошел на удочку шарлатанов из тщеславия, а русский — по собственному ротозейству и вследствие насилия» (140).

Вполне очевидна повышенная экспрессия слова в купринских фельетонах, выраженная восклицательными и вопросительными предложениями, риторическими вопросами, намеренно сниженной или, наоборот, возвышенной лексикой: «Нам чтобы долой всех коммунистов и комиссаров, чтобы были советы и была бы республика, а над ней, чтобы был царь, да такой, что как он кулаком по столу треснет, то чтобы у всех в мире ноги затряслись!» (269).

Некоторые публицистические тексты аналогичной тематики перерастают рамки фельетона и превращаются в политические памфлеты, нацеленные не только на осмеяние отдельных человеческих пороков, но и на уничижение героев, представляющихся автору носителями опасного общественного зла. Здесь ирония превращается в сарказм, а безобидная гипербола в гротеск. Авторская позиция становится резко обвинительной, морально уничтожающей противника. Например, в памфлете «Хамелеоны» (1919) речь идет о противостоянии Красной и Белой армий: «У крестьян — армия, идущая под угрозой пулеметного расстрела во имя безумной утопии. У белых — добровольцы, отдающие жизнь и кровь во имя долга, чести, добра и совести...», — пишет Куприн. Но выпад автора — против «хамелеонов», которые «столько раз перебегали туда и сюда, столько раз меняли свою окраску» (117). К ним обращены беспощадные уничижительные слова: «Молчите! Скройтесь! Спрячьтесь! Станьте бесцветными навсегда! Засохните! <...> Берегитесь! В минуту опасности взоры истребителей обостряются» (Там же).

Таким образом, диалогичность повествования, развернутая детализация, экспрессия и лиризм, ярко выраженное проявление авторской позиции расширяют рамки фельетона, памфлета, сближая купринскую публицистику с художественной прозой и делая жанровые границы публицистических произведений весьма неустойчивыми.

Второй по популярности и частоте использования Куприным жанр публицистики — очерк-портрет. Стараясь избегать многословия, излишней описательности в характеристиках персонажей, автор опирается на метафоричность, добивается точности психологической детали, позволяющей на малом текстовом пространстве очерка раскрыть суть характера, мотивы поведения. Чаще других в поле зрения Куприна попадают политические лидеры (Ленин, Троцкий, Деникин), а также поэты и писатели (Горький, Маяковский, Ходасевич, Д. Бедный и др.).

Правила очеркового жанра требуют от автора обнаружить в герое главное — каким ценностям он служит, в чем видит смысл своего существования[7]. По мнению Тертычного, «настоящий портретный очерк возникает в результате художественного анализа личности героя, опирающегося на исследование разных ее сторон (нравственной, интеллектуальной, творческой и пр.), т. е. в результате выявления характера героя[8]. Вполне закономерно, что именно этими требованиями жанра обусловлена композиция купринских очерков-портретов, напоминающих авторское исследование глубинных черт характера через внешность персонажа, а мотивы его поступков — через характер.

Так, очерк о Л. Троцком начинается с описания его живописного портрета, размещенного на стене кабинета. Внешняя характеристика, составленная Куприным по этому портрету, сразу же вызывает неприязнь и не располагает к общению: «Широкий, нависший лоб с выдвинутым вперед верхом и над ним путаное, высоко вздыбленное руно, глаза из-под стекол злобно

скошены; брови сатанически вздернуты кверху, и между ними из глубокой впадины решительной прямой и высокой чертой выступает нос, который на самом конце загибается резким крючком, как клювы птиц-стервятников; <...> энергичные губы так плотно сжаты, что под ними угадываешь стиснутые челюсти и напряженные скулы, <...> острая тонкая бородка дополняет мефистофельский характер лица» (132).

Некоторые черты в портрете Троцкого, представленного Куприным, укрупнены, заострены, вызывают ощущение мистического ужаса и обнаруживают злобное, животное начало, словно речь идет не о человеке, а о зоологической особи из отряда хищников. В подтексте прочитывается авторская мысль: подобные «получеловеки» изначально, по самой природе своей, лишены возможности нести в мир добро, любовь. Далее рассматриваются поступки, действия героя. Способы Троцкого управлять государством имели, по мнению писателя, разрушительный, «сатанинский» характер: «...он разорял дома и города до основания и разметывал камни, он предавал смерти до третьего поколения, он наказывал лишением огня и воды...» (237). Авторский вывод в отношении персонажа весьма неутешителен: «Он не творец, а насильственный организатор организаторов. У него нет гения, но есть воля, посыл, постоянная пружинность. У него темперамент меделяна, дрессированного на злобность. Когда такому псу прикажут „бери!“ — он кидается на медведя и хватает его „по месту“ за горло» (136).

Становится очевидным, что, несмотря на попытку автора отразить многогранность образа, показать психологические, личностные особенности известного политика, на первый план выходит авторское отношение к нему и тем историческим событиям, к которым герой причастен лично. Для Куприна Троцкий становится проявлением «общественного зла», с которым надо бороться силой слова. Фельетонное и даже памфлетное начало максимально приближено к такому очерку-портрету.

Совершенно другая установка дается в очерке-портрете «Максим Горький» (1921). Куприн начинает с противопоставления, играет на контрасте, рассуждая о людях, «похожих на монету или медаль», где только две стороны. Горький же — полная им противоположность. «Талантливые люди — о многих гранях. Художники слова — в особенности. По их произведениям, в которых причудливо перемешивается личная жизнь с выдуманным и наблюденным, интереснее и вернее всего следить за блеском этих граней» (255). «Горький разбросал себя во многих своих персонажах», — пишет Куприн. Далее читатель, хорошо знакомый с творчеством Горького, вовлекается в совместное с автором «исследование», и Куприну снова удается избежать назидательности, «давления» на читателя. Читатель как будто собеседник, соавтор, размышляющий над судьбой Горького и находящий подтверждения своим выводам в горьковских текстах, умело подобранных Куприным. Так портретный очерк перестает быть застывшей, статичной картиной, повествованию придается динамизм, экспрессия, аналитичность.

Нельзя не отметить в публицистическом наследии Куприна и тяготение автора к эссеистике. Эссе, в отличие от других литературных жанров, характеризуется более свободной композицией, выражающей субъективные авторские впечатления от тех или иных жизненных явлений, событий. Эссеистический стиль отличается образностью, ассоциативностью, афористичностью, установкой на откровенность и разговорную интонацию. Все эти признаки мы без труда находим в купринской публицистической прозе.

Например, в эссеистическом опыте «Нация» мы можем обнаружить пейзажную зарисовку, описание, рассуждение, построенное на сравнении, гневную авторскую речь в защиту Пушкина и попытку расположить читателя

к себе, сделать единомышленником, убедить, заставить действовать в защиту добра и справедливости.

Таким образом, проанализировав ряд разножанровых публицистических опытов Куприна 1920–1930-х гг., отмечаем следующее:

- формальное соблюдение требований журналистских жанров (дань газетным традициям);
- вполне очевидное желание автора сблизить художественную и публицистическую прозу;
- стремление к жанровому синтезу;
- вариативность художественных средств и приемов, дающую свободу выражения авторской позиции;
- обязательный политический подтекст, социальную значимость содержания.

Все эти наблюдения дают возможность признать публицистику Куприна не только ярким событием журналистики, но и высокохудожественным литературным явлением, требующим дальнейшего изучения.

Примечания

[1] Печатный орган армии генерала Н. Н. Юденича.

[2] *Латыпов Т. И.* Куприн-публицист в общественно-политическом контексте России, февраль 1917 — октябрь 1919 гг.: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2001; *Ефименко Л. Н.* Публицистика А. И. Куприна (проблема жанрового своеобразия): дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2003.

[3] *Куприн А. И.* Хроника событий глазами белого офицера, писателя, журналиста. 1919–1934 / сост., вступ. ст., примеч. О. С. Фигурновой. М., 2006. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[4] *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 428.

[5] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1931. С. 162.

[6] *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати. М., 2000. С. 167.

[7] *Беневоленская Т. А.* Портрет современника. М., 1983. С. 98.

[8] *Тертычный А. А.* Указ. соч. С. 169.

УДК 82.1

Г. Н. БОЕВА

Образ заглавной героини пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна» в контексте иконографии модерна

В статье анализируется образ заглавной героини пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна» в контексте искусства эпохи рубежа XIX–XX вв., прежде всего в контексте иконографии модерна. Обнаруживается влияние на Андреева несостоявшейся постановки уайльдовской «Саломеи» (Н. Евреинов, 1908), исследуется связь героини пьесы с женскими образами в искусстве декаданса и символизма, в том числе с одним из самых частотных в модерне — Саломеи. Автор статьи интерпретирует обращение писателя к мифу как этап в формировании теории «панпсихизма» и как синтез иконического и вербального.

Ключевые слова: Леонид Андреев; Саломея; декаданс; модерн; «панпсихизм»; символизм; экфрасис; мифологизация.

G. N. BOEVA

The eponymous heroine of Leonid Andreev's play "Ekaterina Ivanovna" in the context of modernism iconography

The article analyzes the eponymous heroine of Leonid Andreev's play "Ekaterina Ivanovna" in the context of art at the turn of the twentieth century, especially in the context of the Modernism iconography. The research revealed the influence of a banned production of Oscar Wilde's play "Salomé" (Nilolai Evreinov, 1908) on Leonid Andreev and explored the connection on the play's heroine to female characters in the Decadence and Symbolism art, in particular to Salomé as one of the most popular characters in Modernism. Andreev's use of myth is interpreted as a phase in the panpsychism theory development, as well as the synthesis of the iconic and verbal.

Keywords: Leonid Andreev; "Salomé"; Decadence; Modernism; panpsychism; Symbolism; ekphrasis; mythologization.

После трех с лишним месяцев мучительной работы и девяноста двух репетиций 17 декабря 1912 г. в Московском художественном театре состоялась премьера пьесы Леонида Андреева «Екатерина Ивановна». То, что ее ждет сложная сценическая судьба, стало очевидным уже в процессе постановки пьесы, который сопровождался неприятием ее К. С. Станиславским и многочисленными пояснениями своих интенций автором в обильной переписке с взявшимся за режиссуру Вл. И. Немировичем-Данченко. «Екатерина Ивановна» была встречена публикой враждебно (сам автор назовет провал пьесы «провалом мещанской публики первого абонемента»[1]), и, вероятно, именно непростая рецепция этой пьесы послужила одним из импульсов к созданию Андреевым концепции «панпсихизма», которую он изложит в «Письмах о театре» (1912–1913).

Фокусом внимания и обсуждения стала нравственность заглавной героини пьесы. Наивная экстериоризация в восприятии персонажа вылилась в многочисленные «суды» над Екатериной Ивановной, проходившие массово, даже в формате «турне»[2]. Против таких «судов», отождествляющих героиню с живой женщиной, выступил, в частности, Ф. Сологуб[3].

Вместе с тем очевидно, что заглавная героиня пьесы в галерее андреевских героев очень органична: ей свойственны те же духовный максимализм и внутренняя антиномичность, которые заставляют террориста из «Тьмы»

пожертвовать своей чистотой, Сашку Жегулева — стать разбойником, студента Немовецкого — упасть в «Бездну». Противоречивое сосуществование в Екатерине Ивановне оскорбленной, поруганной мечты о *танце* как раскрепощении творческих сил человека[4], *полете* (рассказ «Полет», в котором герой решает не возвращаться на землю, по словам самого писателя, ключ к его творчеству) и стремления в *бездну,* зачаровавшую других андреевских героев, и вызвали недоумение современников. Кроме того, пьеса по-андреевски сочетала несочетаемое: внешнее жизнеподобие изображаемого и отсутствие психологической мотивации поступков, да еще и намечала целый ряд мифологических, библейских и исторических параллелей героини — с вакханкой, Мессалиной, Магдалиной, Саломеей. То есть она была и в русле реалистической традиции, и — одновременно — в поле ассоциаций модернистской литературы и расхожей образности, доступной культурному современнику.

Что касается попыток автора «объяснить» свою героиню («такую женщину я видел и знал довольно близко», «танцующая женщина, подчиненная какому-то внутреннему ритму»[5]), то, похоже, он только еще больше все запутывал. Однако важно отметить, что Андреев противился тому, чтобы трактовать его пьесу как *трагическую*, хотя Немирович-Данченко и называл ее «вечной трагедией женского естества»[6].

Именно о противоречивости Андреева-художника говорит в одном из писем к нему Немирович-Данченко: «...у Вас рядом с глубоко прочувствованным, глубоко пережитым и потому — крепким, индивидуальным <...> бывает такое, что поверхностно <...> Первое идет от самой жизни <...>

Второе не от жизни, а от чужого искусства, от чьего-то чужого таланта, даже от чужой формы, от чьих-то картин, стихов, от чего-то, уже выраженного другими...»[7]

Как видим, режиссер очень точно обозначил своеобразие и писательской манеры Андреева, и его пьесы, идущей от «от чужого искусства». Именно здесь и следует искать «загадку» «Екатерины Ивановны», не понятой современниками.

Известно, что 27 октября 1908 г. Андреев присутствовал в театре В. Ф. Комиссаржевской на генеральной репетиции «Саломеи» по О. Уайльду (Salomé, 1893). Эта постановка Н. Н. Евреинова была запрещена правительством и Священным Синодом как извращающая библейскую историю — не спасло даже переименование пьесы в «Царевну»[8]. Воспоминания присутствовавших на репетиции, а также множество слухов и домыслов, порожденных постановкой, связаны в основном с чувственными, пряными декорациями художника-дебютанта Н. К. Калмакова (1873–1955). По некоторым версиям, именно калмаковская сценография явилась причиной запрета спектакля. В русском модерне трудно найти другого художника, столь склонного к мистическим, чувственным, экзотическим фантазиям, историческим и мифологическим аллюзиям, стилистически часто балансирующего на грани гротеска или, как сейчас сказали бы, китча[9]. Нарочитым декоративизмом и сюжетикой он «свой» среди таких художников европейского модерна, как Г. Климт, Г. Моро, О. Редон, Ф. Ропс[10].

Темно-синее ночное небо, служившее в калмаковской интерпретации задником сцены, вполне могло навеять «синюю лампочку» в четвертом действии, где и будет позировать Саломеей Екатерина Ивановна. Героиня, предстающая в образе Саломеи с блюдом, заявляет: «Я здесь царица, а они все мои рабы, и все хотят одного: и вы, и вы, и вы... Что это за мальчишка?»[11] Подзывая к себе племянника художника, четырнадцатилетнего подростка, она просит сестру Лизу поцеловать его — похоже, это не получивший развития в пьесе отголосок сюжетной линии с молодым сирийцем из произведения Уайльда.

Сама же Екатерина Ивановна умоляет о поцелуе Алексея, брата своего мужа. В разговоре с ним аллюзии на уайльдовскую «Саломею», где заглавная героиня несет пророку смерть своей любовью, уже незакамуфлированы: «Ты думаешь, что я тебя люблю? — я тебя ненавижу, ненавижу. Я укушу тебя. <...> Я хочу целовать тебя, дай мне твой рот. Ты мой пророк, ты моя совесть...»[12] Авторские ремарки после этой сцены дважды акцентируют внимание на «странной» улыбке героини. Однако, как и уайльдовская Саломея, андреевская Екатерина Ивановна изображена с пустым блюдом — голова пророка лишь подразумевается, и все внимание сосредоточено на героине. Она — фокус сцены, подобно одногеройным картинам модерна, о которых пойдет речь дальше[13].

Кстати, поставивший уайльдовскую «Саломею» Евреинов — автор критического очерка о Ропсе, которого он называет художником-«рассказчиком», а неизменную тему его картин-«рассказов» определяет как «отношение изобличающего самца к заподозренной самке»[14]. В сущности, это «отношение» лежит в основе завязки конфликта пьесы «Екатерина Ивановна» и является пружиной всего действия. И когда Евреинов цитирует слова Б. д'Оревильи о «дурном вкусе ужасающего разврата»[15] полуобнаженной женщины, они тоже легко проецируются на заглавную героиню пьесы, позирующую в образе Саломеи.

Мы намеренно помещаем и символизм, и декаданс в сферу модерна, рассматривая последний как обновляющийся язык культуры, как широкое художественное инновационное поле, устремленное к синтетизму, символическое по преимуществу, неомифологическое, предельно субъективное и склонное к декоратививности. Модерн как будто разрушил границу между живописью и литературой: они питаются одними и теми же мифами, живописцы черпают источники вдохновения в поэзии и в романах, а последние становятся экфрастичны. В частности, сам О. Уайльд, создавая «Саломею», вдохновлялся романом Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884), в котором целые страницы посвящены описанию любимых картин дез Эссента, и среди них — О. Редона и двух «Саломей» Г. Моро («Саломея, танцующая перед Иродом», 1876; «Явление», 1886). Из всех многочисленных интерпретаций образов Саломеи Уайльду нравились только версии Моро[16], где нет иллюстративности по отношению к библейскому сюжету и героиня предстает одновременно и как воплощение сладострастия и соблазна, и как злая, разрушительная сила, т. е. наиболее выражает дух декаданса.

Саломея не случайно занимает столь важное место в иконографии модерна, который, как и всякий стиль, будучи «смутой эманацией суждений о природе и обществе», «подсознательно выражает декадентский взгляд на мир»[17]. Наряду с другими женскими образами искусства рубежа веков: Елены, Юдифи, Сфинкса, Пасифаи, Семелы, Леды, Далилы, Галатеи, Европы, — он все же частотнее их, поскольку не просто воплощает вечно-женственное начало, но воплощает его именно в декадентском духе, задавая смысловое поле для коннотаций, связанных с болезненной чувственностью, губительным очарованием и неестественностью страстей. В нем «стирается грань между добром и злом, правдой и неправдой, божественным и дьявольским, любовью и ненавистью, жизнью и смертью»[18]. Заметим, что этот напряженный антиномизм в высшей степени присущ художественному миру Андреева — и его прозе, и драматургии.

Воспроизведение форм женской власти, харизматическое присутствие женщины, часто как единственного субъекта произведения — важнейший сюжет искусства модерна. В этом смысле пьеса «Екатерина Ивановна», как и другая пьеса Андреева, «Анфиса» (1909), — в одном ряду и с «Саломеей» Уайльда, и с «немыми», иконическими воплощениями femme fatale Ропса,

Моро, де Шаванна, фон Штука. В подтверждение высказанной выше мысли об общем поле модерна в искусстве рубежа XIX–XX вв. многочисленные одногеройные картины, запечатлевающие демонических женщин, «прочитываются» как единый иконический текст модерна: у «Юдифи/Саломеи» (1909) Климта жестокое, утонченное лицо женщины-сфинкса фон Штука (1895), а последняя разительно похожа на «Мадонну» Мунка (1894–1895).

Во многом такая демонизация женщины в искусстве модерна являлась, как справедливо пишет К. Палья, «откликом на нравственную переоценку женщины в культуре XIX в., вызванную утопической психологией Руссо»[19]. Вместе с тем российский литературно-критический дискурс первого десятилетия XX в. характеризуется мощным интересом к теме пола. П. Пильский в своей книге о проблемах пола[20] называет две главные книги уходящего «полового года» (имеется в виду именно год 1908-й, когда состоялась репетиция евреиновской «Саломеи»), причем это не художественные, а естественно-научные труды: «Половой вопрос» А. Фореля[21] и «Пол и характер» О. Вейнингера[22]. Последняя книга была настолько популярна в России между двумя революциями, что породила феномен «русского вейнингерианства» (Н. А. Бердяев), к восприятию которого, похоже, Андреев был подготовлен. Мы имеем в виду его ранние произведения о роковой власти чувственности, вызываемой женщиной («Бездна», 1901; «В тумане», 1902), о непостижимости и нелогичности женского характера («Ложь», 1901; «Смех», 1904; «Мои записки», 1908; «Анфиса»). Вейнингерианский взгляд на женщину как на деструктивное начало по отношению к рацио и цивилизации, как на тотально сексуальное существо, как на «рабу самой себя», очевидно, был близок Андрееву, с молодых лет чутко воспринимавшего естественно-научные идеи[23].

О «женском лице» эпохи fin de si`ecle пишет и О. Матич, усматривающая именно в Саломее архетип декадентского искусства, конструкт кризиса маскулинности, символически воплощающий кастрацию мужчины. Матич говорит об одержимости искусства декаданса «мифологическим прошлым, стилизованным в виде сцены, в которой *femme fatale* разыгрывает свое кастрационное эротическое влечение»; исследовательница отмечает поклонение искуства «фетишу женского трупа как предмета искусства»[24]. Женщина модерна ассоциируется не с прокреативным началом, а со смертью — отсюда ее морбидные репрезентации в искусстве. Кстати, анализ пьесы «Екатерина Ивановна» в дискурсе о вырождении, воплощением которого и явилась Саломея, был предпринят канадским исследователей Ф. Уайтом[25], рассматривающим и эту пьесу, и все творчество Андреева в целом в контексте патологического, в частности как случай острой неврастении[26].

Слиянность чувственности и стремления к смерти очевидна в уайльдовской «Саломее», где все вожделеют и вследствие этого погибают. Мотив стремления к смерти — сквозной и в «Екатерине Ивановне»: произведение начинается с выстрелов мужа в якобы неверную жену, а затем на протяжении всей пьесы между героями ведутся разговоры о смерти как исходе из невыносимой ситуации. Для самой же героини смерть — манящий желанный исход: ее влечет окно в мастерской на шестом этаже — амбивалентный образ и «бездны»/«пропасти», и избавления. Как и героиня Уайльда, героиня Андреева не только несет моральное нездоровье, соблазн и смерть для всех мужских персонажей пьесы, но и сама обречена: начиная с третьего действия, после падения и необъяснимых душевных и физических метаморфоз, она изображается как внутренне *мертвая, неживая*.

Общим для экфрасисов двух «Саломей» Моро, «Саломеи» Уайльда и пьесы Андреева стало и изображение героини как зловещей, несущей *ужас* — это слово рефреном звучит в разговорах любовника и мужа, а потом

повторяется братом последнего, Алексеем. Приведем цитату из диалога Стибелева и Коромыслова:

«Она — как слепая: ты посмотри, как она ходит, ведь она натыкается на мебель. Да, в каком мире она живет? И в то же время... она ужасна, брат, она ужасна. Я не могу тебе рассказывать всего, но наши... ночи — это какой-то дурман, красный кошмар, неистовство.

Коромыслов. Прости за нескромный вопрос — почему у вас нет детей?

Георгий Дмитриевич. Она не хочет»[27].

Вопрос о правомерности сопоставлений вербального и визуального, столь актуальный в разговоре об эпохе модерна, полемичен[28]. Подлинная иконичность в сфере литературы, полагает А. Ф. Лосев, осуществима через символ и миф[29]. Подтверждением же тому, что произведение живописи имплицитно содержит в себе способность превращаться в символический знак и выступать посредством межсемиотического перевода в логические отношения со своим антиподом — художественной литературой[30], служит существование экфразиса[31].

Насколько можно судить по воспоминаниям современников, а главное, по самим сохранившимся изображениям работ Андреева, писатель был и талантливым художником — в манере, близкой символистской и экспрессионистской. Достаточно вспомнить опубликованные автохромы с его картин, преимущественно в технике пастели: «Иуда», «Архангел», «Искушение»[32] — им присущи пристрастие к библейским темам, аллегоризм, контрастность, «плоскостная» манера. Многие работы Андреева напоминают монохромные рисунки О. Редона[33], А. Кубина. Серьезное увлечение Андреева художественной фотографией также свидетельствует о его настоятельном желании выйти за рамки вербального, визуализировать собственный опыт. Вспомним и то, что для оформления интерьера своего кабинета Андреев рисует углем и карандашом картины — увеличенные копии с офортов Ф. Гойи — одного из главных предшественников новых направлений в европейском искусстве конца XIX в., и прежде всего символизма, «вернувшего духу приоритет над материей»[34]. Вспомним также и то, что любимым художником Андреева был немец А. Бёклин (1827–1901)[35], который, как и французы Моро, де Шаванн, Редон, не поддался соблазну импрессионизма и пошел по пути символизации и мифологизации. Проза и драматургия Андреева с их «гиперболической» укрупненностью смыслового масштаба, сочетанием исторического взгляда с метафизической мыслью[36], свободой от изображаемого объекта, за которую Горький упрекал его в суггестивности, — разве не является она подобным художественным синтезом?

Заметим, что склонность Андреева к экфрасисам не осталась незамеченной исследователями. В частности, упомянем статью Р. Гольдта об «эсхатологическом экфрасисе» в поздних дневниках Андреева — описании писателем собственной картины «Цари Иудейские»[37]. Гольдт причисляет Андреева к «поколению колеблющихся» (Маяковский, Пастернак), имея в виду как промежуточность их положения среди модернистских течений литературы, так и возвращение от литературы к живописи в кризисный для искусства период перехода к авангарду. Заметим также, что экфрасис использован Андреевым в его любимой повести «Мои записки»: описание портрета главного героя и его разговор с изображением Христа, висящим рядом с портретом, — своего рода ключ к постижению характера героя-рассказчика и тайны его преступления.

Вернемся к «Екатерине Ивановне». Очевидно, в пьесе присутствуют некие имплицитные экфрасисы: Коромыслов рисует портрет Лизы, сестры Екатерины Ивановны и ее «двойника», воплощающей вторую ипостась

женского естества — чистоту, естественность (она позирует в летнем платье, в котором два года назад увидал ее художник в деревне, в родовом имении сестер). Этот экфрасис не развернут, не явлен читателям. Зато есть намек на возможность в ближайшем будущем зловещих метаморфоз и с Лизой: она уже успела измениться после переезда в Петербург — и вот теперь портрет не дается художнику, отчего он и не показывает его гостям и поворачивает к стене. Лиза уже не та девушка в белом платье — и чуть позже она, рядясь испанкой, примеряет красную шаль, что намечает возможный поворот ее судьбы. Так же не явлен нам и портрет Саломеи в четвертом действии — дан лишь спор гостей: похожа ли натурщица на Саломею или на «девицу из немецкой портерной», «барыньку». Кстати, в пьесе обозначен еще один возможный экфрасис — пошляк Ментиков, любовник Екатерины Ивановны, выражает желание написать ее в шубке и вуали, т. е. именно как «барыньку».

Все эти возможные экфрасисы, не данные читателю напрямую, являют разные вариации женственного, мерцающего в образах сестер: идеализированный образ «женщины-цветка», распространенный в искусстве ар нуво, — и образ демонической, сладострастной блудницы, актуализирующий все упомянутые выше «книжные» проекции образа заглавной героини. Андреев здесь пользуется своим любимым приемом «удвоения» — в пьесе «Анфиса» он даже утраивает женский образ, изображая трех сестер. Эти мерцания смыслов *женского* и дали современникам повод к спорам: унижение ли это женщины или ее апология, тоска ли по идеалу[38] или «клевета на женщину», желание представить ее как «существо низшего сорта»[39]. Большинство отзывов фиксирует именно противоречивость образа: «Черты Мадонны и блудницы в одном лике, лишенном притом яркой определенности отдельных очертаний. Из самых разнообразных чувств вырисовывается вечно меняющийся образ»[40]; «Образ Екатерины Ивановны носится смутным призраком между Саломеей и кокоткой, между трагедией и пошлостью...»[41]

На протяжении пьесы сам автор множит эти проекции, приближаясь в финале к искомой: Катя (интимно-семейное имя героини в начале пьесы, имя, укорененное в русской литературе и вызывающее ассоциации как с героинями Достоевского, так и с Катериной из «Грозы» Островского[42]) — Екатерина Ивановна (так просит муж называть жену после ее мнимой измены) — вакханка – Мессалина — Магдалина — Саломея. В название Андреев выносит нейтральный вариант имени, финальное же действие высвечивает ключевую мифологическую проекцию. Катерина превращается в Саломею.

Итак, взглянув на творчество Андреева в более широком стилевом контексте — в контексте модерна, можно несколько иначе интерпретировать смысл его художественных поисков, а заодно объяснить и противоречивость в восприятии его произведений современниками — в частности пьесы, о которой шла речь. «Судить» заглавную героиню невозможно не только с точки зрения этических норм, но и с позиций реалистической драматургии. Очевидна попытка Андреева выйти в пространство мифа, но еще в жизнеподобных декорациях. Возможно, более удачной попыткой мифотворчества станет пьеса «Тот, кто получает пощечины» (1915), кстати, высоко оцененная Сологубом именно с этих позиций[43] — в ней автор прибегает к условному хронотопу. Зритель/читатель готов был воспринимать стилизации, вкус к которым привила модернистская драма — Андреев же предлагал в «Екатерине Ивановне» нечто другое, связанное с изображением на сцене «эманации души».

В этом смысле «панпсихические» опыты Андреева на сцене близки театру «нагой души» С. Пшибышевского[44], пьесы которого активно ставились на русской сцене в 1900-е гг. *Душа* — ключевое понятие во многих эстетических

декларациях новой драмы[45], расстающейся с культом идей на сцене, и Андреев выстраивает свои положения о новом театре на этом ключевом для европейского модерна концепте: в «Письмах о театре» он говорит, что современная жизнь «в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний...»[46] Как тут не вспомнить слова Вяч. Иванова о новом, декадентском отношении к культурному наследию: «Дух не говорит больше с декадентом через своих прежних возвестителей, говорит с ним только душа эпох; духовное оскудение обращает его исключительно к душевному, он становится всецело психологом и психологистом»[47].

Очевидно и обращение Андреева к мифу как художественно-смысловой универсалии эпохи. Рисуя свою героиню, он как будто воссоздает воспоминания о ее прежних воплощениях — ее визуальный образ, продолжая «галерею» женщин модерна, стремится стать знаком невыразимого. Мысль о преображении жизни в мифе эксплицирована в пьесе Андреева как представление о «двоемирии», тоска о поруганной мечте, прорыв к недостижимому идеалу.

Примечания

[1] Цит. по: *Козьменко М. В.* Комментарии // Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. М., 1994. С. 627.

[2] См., напр.: «Оригинальное турне постом организует В. Е. Ермилов. Он везет по провинции — Суд над „Екатериной Ивановной“. В качестве обвинителя будет выступать гражданский поверенный С. Ф. Плевако» (Рампа и жизнь. 1913. № 8 (24 февр.). С. 12).

[3] *Сологуб Ф.* Приземистые судят // Театр и искусство. 1913. № 7. С. 162–164.

[4] *Корнеева Е. В.* Мотив танца в художественной системе Леонида Андреева // Филологos. Вып. 6 (№ 3–4). Елец, 2009. С. 67–74.

[5] Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому // Вопросы театра. 1966. С. 286–287.

[6] Андреев признается: «Вот я не вижу в пьесе трагизма...» (Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 44).

[7] Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому. С. 289.

[8] Еще раньше уайльдовскую «Саломею» безуспешно пытался поставить В. Мейерхольд, но единственное, что увидела из этого спектакля публика, только в Париже и год спустя, — танец Саломеи в исполнении И. Рубинштейн и постановке М. Фокина (и костюм, и танец «перекочевали» в «Ночь Клеопатры»).

[9] *Струтинская Е.* Легенда о «Саломее» // Русское искусство. 2004. № 1. URL: http://www.russiskusstvo.ru/journal/1-2004/a616.

[10] Напомним, что именно Калмаков создал костюмы и декорации к пьесам Андреева «Черные маски» (1908) и «Анатэма» (1909).

[11] *Андреев Л. Н.* Собрание соч.: в 6 т. Т. 4. М., 1994. С. 470.

[12] Там же. С. 468.

[13] По наблюдению Н. Ю. Грякаловой, в России начала XX в. одной из первых внимание к Г. Моро привлекла А. Чеботаревская, написав о нем статью «Царство мифа» (ОР ИРЛИ. Ф. 189. Ед. хр. 16) (*Грякалова Н. Ю.* Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008. С. 20).

[14] *Евреинов Н. Н.* Ропс: Критический очерк. М., 1910. URL: http://subscribe.ru/group/dlya-durakov/8729151/.

[15] Там же.

[16] Ср. с замечанием Н. Эфроса: «Андреев весь ушел в этой пьесе в свою героиню, очень мало внимания уделил всем остальным, которые вокруг нее» (*Эфрос Н.* «Екатерина Ивановна» // Речь. 1912. 20 дек. С. 3).

[17] *Палья К.* Личины сексуальности. Екатеринбург, 2006. С. 624–643.

[18] *Савельев К. Н.* Исторические портреты английского декаданса: монография. Магнитогорск, 2008. С. 149.

[19] Там же. С. 636.

[20] *Пильский П.* Проблемы пола, половые авторы и половой герой. СПб., 1909.

[21] *Форель А.* Половой вопрос: естественно-науч., социол., гигиен. и психол. исслед. СПб., 1907.

[22] *Вейнингер О.* Пол и характер: теорет. исслед. СПб., 1908.

[23] Известно, что в круг интересов и чтения Андреева входили естественно-научные труды Ч. Дарвина, М. Нордау, Р. фон Крафт-Эбинга, что отражено в его ранних дневниках 1890–1891 гг. (См. об этом: *Козьменко М. В.* Писатель Поль Бурже и гимназист Леонид Андреев (круг чтения и парадигмы поведения и письма) // Новый филол. вестн. М., 2009. № 3 (10). С. 80).

[24] *Матич О.* Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: сб. ст. и материалов / сост. М. М. Павлова. М., 2004. С. 99. Миф о Саломее как «основной сюжет *fin de si`ecle*» привлекается О. Матич и для ее интерпретации мифотворчества А. Блока (*Матич О.* Саломея // Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de si`ecle в России. М., 2008. С. 149–163).

[25] *White F. H.* Ekaterina Ivanovna and Salomé: Cultural Signposts of Degenerative Illness // Slavic and East European Journal. 2008. № 4. P. 499–512.

[26] См., например: *Уайт Ф.* Леонид Андреев: лицедейство и обман // НЛО. 2004. № 69. С. 130–143; *Он же*. «Тайная жизнь» Леонида Андреева: история болезни // Вопросы литературы. 2005. № 1. С. 323–339.

[27] *Андреев Л. Н.* Указ. соч. С. 459.

[28] *Hayek E.* Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900. D sseldorf, 1971; *Sternderger D.* Panorama des Jugendstils // Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt, 1976.

[29] *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись / отв. ред. А. Н. Иезуитов. Л., 1982. С. 31–65.

[30] «В противоположность импрессионизму, течению преимущественно живописному, символизм в пластических искусствах стал визуальным эквивалентом литературно-интеллектуального движения и отразил многообразные художественные влияния» (*Пийеман Ж.* Живопись, графика и скульптура // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. М., 1998. С. 31).

[31] *Шатин Ю. В.* Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 217–226. URL: http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm.

[32] Названия даны условно, так как картины без названия. Илл.: 4 (С. 28); 6 (С. 30); 10 (С. 34) // Photographs by a Russian Writer Leonid Andreyev: An undiscovered portrait of Pre-Revolutionary Russia / ed. and Introd. by R. Davies; Foreword by O. Andreyev-Carlisle. London, 1989.

[33] С творчеством О. Редона, кстати, Андреев мог быть знаком по № 4 журнала «Весы» за 1904 г. — номер полностью был посвящен этому художнику.

[34] Энциклопедия символизма. С. 37.

[35] Интервью Андреева корреспонденту «Биржевых ведомостей» 14 ноября 1908 г. // Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников: в 2 т. Л., 1971. Т. 2. С. 428.

[36] *Келдыш В. А.* 1908 год в творчестве Андреева // Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем. Т. 6. М., 2013. С. 548.

[37] *Голдт Р.* Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: тр. Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 111–122.

[38] *Эфрос Н.* «Екатерина Ивановна» // Речь. 1912. 20 дек.

[39] *Кипен А.* Воспоминания // Реквием. М., 1930. С. 192.

[40] *Витвицкая Б.* Театр Незлобина // Театр и искусство. 1917. № 41. С. 709.

[41] *Голиков С.* Между Саломеей и кокоткой // Вестник знания. 1913. № 4. С. 408.

[42] *Волконский М. Н.* В защиту Екатерины Ивановны // Театр и искусство. 1913. № 18. С. 402–405.

[43] *Сологуб Ф.* Мечтатель о театре // Театр и искусство. 1916. № 1. С. 11–15.

[44] См. об этом: *Боева Г. Н.* Станислав Пшибышевский и Леонид Андреев в свете русской прессы начала XX века // Przegląd Wschodnioeuropejski. II. 2011. Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. S. 319–328. Попутно отметим «экфрастичность» прозы Пшибышевского, в частности его «завороженность» образом инфернальной женщины в творчестве Ропса, что особенно важно в контексте нашей темы.

[45] О «мировой душе» идет речь в «евангелии символизма» Метерлинка, «Сокровище смиренных» (1896) (*Метерлинк М.* Сокровище смиренных. Полное собр. соч.: в 4 т. Пг., 1915. Т. 2. С. 25–117); душа провозглашается и основой нового русского искусства в эстетической декларации журнала «Золотое руно» (1906. № 1).

[46] *Андреев Л. Н.* Письма о театре: Письмо первое // Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М., 1996. С. 511.

[47] *Иванов Вяч., Гершензон М.* Переписка из двух углов / подгот. текста, примеч., ист.-лит. коммент. и исслед. Роберта Бёрда. М., 2006. С. 43–44.

УДК 82.0

А. Е. ПАРНИС

Еще раз о подлинном месте рождения Велимира Хлебникова

До сих пор в некоторых справочных изданиях и статьях о Хлебникове неточно указывается место его рождения (с. Тундутово). Между тем еще в 1971 г. автор этих строк установил подлинное место рождения поэта (зимняя улусная ставка, ныне — село Малые Дербеты Республики Калмыкия) и ввел эти данные в научный оборот. В настоящей работе приводятся новые сведения и документы, подтверждающие этот важный биографический факт.

Ключевые слова: Велимир Хлебников; Калмыкия; Тундутово; Малые Дербеты; улус; калмыки; попечитель.

A. E. PARNIS

Returning to the issue of Velimir Khlebnikov's real birthplace

Down to date, some reference works and articles on Velimir Khlebnikov continue to inaccurately indicate his place of birth as the village of Tundutovo. Meanwhile, back in 1971, the author established the true poet's birthplace (winter ulus headquarters, presently the village of Small Derbety, Republic of Kalmykia, Russia) and introduced his findings to academic publications. The current paper presents new information and documents confirming this important biographical fact.

Keywords: Velimir Khlebnikov; Kalmykia; Tundutovo; Small Derbety; ulus; Kalmyks; trustee.

Вокруг жизни и творчества Велимира Хлебникова (далее — ВХ) всегда существовало много легенд. Еще в 20-х гг., т. е. при жизни родителей поэта, возникла легенда вокруг места рождения ВХ и его названия. О результатах своих поисков подлинного места я неоднократно писал еще в 70-х гг.[1], но до сих пор в литературе о поэте и в справочниках указываются неверные сведения[2], поэтому я вынужден снова вернуться к этому вопросу. Здесь приводятся новые документы, связанные с моими разысканиями.

Сам ВХ в автобиографических очерках и анкетах ни разу не указал точного названия места своего рождения. Вместо топонима он давал мифопоэтические названия: Ханская ставка (не следует путать с одноименным поселком, который находится на левой стороне Волги и был столицей Букеевской орды), «стан монгольских исповедующих Будду кочевников», «Астраханские степи», «Калмыцкая степь», «морская окраина России, вблизи устья Волги»[3]. В официальных же документах и в первой биографии поэта, написанной Н. Л. Степановым, а также в биографических материалах, опубликованных Н. И. Харджиевым, указывалось село Тундутово.

Почему же ВХ зашифровывал название места своего рождения?

Младшая сестра поэта Вера в письме от 19 июля 1922 г. к другу и душеприказчику ВХ, художнику П. В. Митуричу, сообщает (очевидно, со слов родителей): «Виктор Владимирович родился в Калмыцкой степи (где отец был попечителем калмыцкого округа) 28 октября (год рождения не знаю, верно ли обозначен в „Известиях“)». Это мемуарное письмо Веры Хлебниковой было впервые напечатано в посмертном сборнике ВХ «Стихи»[4]. Понятно, что все биографические заметки о ВХ, появившиеся в 1920-х гг., восходят к этому неточному источнику.

Мать поэта Екатерина Николаевна Хлебникова в воспоминаниях пишет: «Виктор Владимирович Хлебников родился в 1885 году, 28 октября, в Калмыцкой степи Астраханской губернии, в Малодербетовском улусе, где отец его был улусным попечителем».

Почему же мать и сестра поэта не дают точного названия места, где он родился? Почему вместо конкретного наименования населенного пункта, где проживала семья Хлебниковых, они приводят обобщенное название «Калмыцкая степь»? Примечательно, что его отец Владимир Алексеевич Хлебников в биографической заметке также не уточнял, где именно в Калмыцкой степи в конце XIX в. жили Хлебниковы.

В 1922 г. поэт и переводчик Д. С. Усов, живший тогда в Астрахани, посетил там родителей главы будетлян и расспрашивал их о сыне. В письме от 15 января 1928 г. к поэту и критику Е. Я. Архиппову он вспоминал: «В Астрахани я знал его отца, согбенного, высокого орнитолога, „вещего старика“. Помню, что навестил его, чтобы расспросить о Велимире, в конце июня 1922 г., т. е. как раз в те дни, когда тот уже умирал или умер... Отец мало мог рассказать мне о нем — в семье это было тяжелое место, полное неоправдавшихся надежд, смущения и стыда. Показывал мне его превосходный портрет в гимназическом мундире — прелестное, мягкое, округленное, сероглазое лицо»[5].

В начале 1928 г. в Москве Усов получил дополнительные материалы от Митурича. В том же году он написал первую краткую биографию ВХ для биобиблиографического словаря «Писатели современной эпохи», но тогда не смог ее опубликовать: второй том этого издания был конфискован (из-за статьи о Л. Д. Троцком) и вышел только через много лет — в 1995 г.

В подготовленной для словаря статье о ВХ Усов писал, не указывая точного места его рождения: «...поэт род<ился> 9 нояб <ря> 1885 г. в калмыцкой степи в селе Малодербетовского улуса Астраханской губ<ернии> в семье попечителя калмыцкого округа»[6].

В антологии русской поэзии И. С. Ежова и Е. И. Шамурина (1925)[7] и книге о русской литературе Е. Ф. Никитиной (1926)[8] в биографических справках о ВХ речь идет также о Калмыцкой степи как месте рождения поэта.

Не дают определенных сведений ни официальные бумаги, ни тексты ВХ. В фонде ВХ в РГАЛИ сохранилась «выписка из метрической книги за 1886 год Тундутовской Вознесенской церкви Черноярского уез<да> Астрах<анской> Епар<хии> <за> № 26 о рождении Виктора Владимірова Хлѣбникова», датированная 3 июля 1891 г.[9] Вероятно, В. А. Хлебников получил эту выписку накануне своего отъезда вместе с семьей из Калмыцкой степи на новое место службы в Волынскую губернию. Конечная дата его пребывания в должности улусного попечителя, согласно послужному списку, — 8 июля этого года. Приведу текст из метрической выписки:

«...За 1886 год в 1 части о родившихся в ст. под № 66 записано:

1885 года 28 октября рожден <и> 1886 года августа 1 крещен Виктор;

<родители:>Кандидат Естественных наук Владимір Алексѣев Хлѣбников и законная жена его Екатерина Николаева; оба православные;

<восприемники:> Потомственного почетного гражданина <сын> Борис Лаврентьев Хлѣбников

и дочь действительного статского советника Екатерина Петрова Левитова;

таинство крещения <совершили:> священник Георгий Лебедев с диаконом Николаем Царицынским и псаломщиком Петром Кряжимским».

На выписке внизу проставлена печать Тундутовской Вознесенской церкви, заверяющая подписи.

В деле студента Казанского университета В. В. Хлебникова[10], а также во втором его деле, когда он был уже студентом Санкт-Петербургского университета[11], находятся две копии метрического свидетельства, переписанные с подлинника рукой поэта. В них, как и в метрической выписке, указано, что его крестили в Тундутовской Вознесенской церкви, но где он родился, специально не оговорено. К сожалению, метрические книги этой церкви не сохранились.

Таким образом, становится очевидным, что сведения о Тундутове как о месте рождения поэта восходят к метрическим свидетельствам, полученным от его родителей. Почему же ВХ неоднократно утверждал, что он родился в Ханской ставке? И где же на самом деле он родился?

«Умолчания» родителей и сестры мотивированы прежде всего тем, что в конце XIX в. около Тундутова не было поселка (или села) с названием «Малые Дербеты». Вернее, не было такого официального топонима. А в разговорной речи название «Малые Дербеты», или «Малодербеты», бытовало. И под своей статьей «О состоянии табаководства северной части Малодербетовского улуса Астраханской губернии» В. А. Хлебников указал место, где была написана статья: «18 января 1890 года. Малодербеты»[12]. Это был, надо думать, небольшой населенный пункт без географического названия, и здесь находилась, как теперь стало очевидным, зимняя ставка Малодербетовского улуса. Приведу дефиницию административного термина «улусная ставка»: «Ставкою улуса называют местное улусное управление, здесь находится улусный зарго-суд, попечитель и правитель улуса, канцелярия, улусная школа, команда казаков и другие служащие лица. Главный хурул (кюрэ) с духовенством кочует всегда поблизости улусной ставки, а равно и базар, т. е. торгующие разными товарами»[13]. Вокруг дома попечителя улуса было всего несколько построек.

Четыре хурула у озера Алцын-Хут в Малодербетовском улусе. Фото 1910-х гг. Собрание А. Е. Парниса

Впоследствии, в начале XX в., из улусной ставки выросло село Малые Дербеты. Это подтверждают старые карты Астраханской губернии и справочник «Памятная книжка Астраханской губернии на 1886 год. Астрахань. 1886», где указан адрес В. А. Хлебникова: «Ставка Малодербетовского улуса»[14].

ВХ, в 1914 г. отвечая на вопросы анкеты профессора С. А. Венгерова, писал, что «отец <...> имел друзей-путешественников». Среди друзей и знакомых В. А. Хлебникова путешественниками были, например, А. М. Никольский, известный зоолог, академик, популяризатор науки, и И. А. Житецкий, известный этнограф. Житецкий за участие в революционных событиях был сослан в Астраханскую губернию и в 1883–1886 гг. занимался изучением жизни и быта астраханских калмыков. В 1885 и 1886 гг. летом он проживал в Калмыцкой степи, где собирал этнографические и хозяйственно-экономические материалы. За несколько месяцев до рождения ВХ, летом 1885 г., он побывал в гостях у попечителя Малодербетовского улуса, а через некоторое время после этой поездки издал свои работы по этнографии калмыков, где благодарил

В. А. Хлебникова за консультации и действенную помощь в собирании материалов[15]. В архиве ВХ (РГАЛИ. Ф. 527) сохранилось несколько писем И. А. Житецкого к отцу поэта.

Важно подчеркнуть, что И. А. Житецкий в одной из своих работ совершенно определенно указывает, что ставка Малодербетовского улуса с попечителем и двумя его помощниками находилась вблизи села Тундутова[16].

Примечательно, что книги Житецкого и научные сборники с его трудами находились в домашней библиотеке отца ВХ, поэт изучал их и под воздействием этих работ, а также работ других исследователей написал несколько своих «калмыцких» текстов, но это тема отдельного исследования[17].

Сохранился уникальный документ, в котором описан дом попечителя и упомянут сам попечитель в первый год его пребывания на новой службе — в июне 1886 г. Недавно были опубликованы воспоминания известного монголоведа-лингвиста К. Ф. Голстунского (на них обратил мое внимание Д. Татнинов, которому я выражаю сердечную признательность); приведу фрагмент из «Очерка поездки в Калмыцкую степь, совершенной в лето 1886 года»:

«Выбрав тарантас, но этот уже по возможности более удобный для спанья, мы в часу четвертом ночи благополучно добрались до Малодербетовского улусного управления, или, как называют калмыки, ставки, сохраняя это имя, может быть, еще от того, уже давно отжившего свой век, времени, когда при управлениях кочевали ставки их ханов. Я думал, что это место служит местопребыванием, воображение рисовало мне ряд высоких шатров, со всевозможными украшениями, чуть не конскими хвостами на высоких шестах и тому подобными прелестями. Каково же было мое удивление и разочарование в то же время, когда вместо воображаемого роскошного становища увидел я небольшую группу деревянных домов. Здания в ставке расположены следующим образом: в восточной части этого четырехугольника находятся ворота; к праву от них одноэтажный дом — квартира попечителя. Дом этот довольно уютный особняк из 6-7 больших светлых комнат. Теперешнему попечителю г<осподину> Хлебникову, человеку семейному, даже слишком просторно в этом доме. Впрочем, в свободное от занятий время все служащие собираются у попечителя, так что чистые комнаты служат как бы <salle de repos>[18] для всех обитателей ставки. Перед домом разбит маленький садик. Влево от ворот находится большой двухэтажный дом, в котором помещается школа учеников; в этом доме имеется квартира учительницы и фельдшерицы. В летнее время, когда ученики школы распущены, в ней живут обыкновенно переводчики улусного управления, так как зимнее их помещение очень тесное; к дому попечителя примыкает другое одноэтажное здание, в котором помещаются квартиры помощника попечителя и начальника местной казачьей команды. Остальные здания — канцелярия управления, казарма казаков и помещения низших служащих — находятся в задней западной части четырехугольника. Архитектура всех зданий носит однообразный, казарменный характер, исключением является только здание школы; оно построено вроде дачи с крытой галереей в верхнем этаже[19]. Здесь мы должны были повидаться с попечителем, дабы представить ему виды и позаботиться о способах дальнейшего передвижения. Ввиду усталости семейства г<осподина> Кутузова, а также любезности попечителя г<осподина> Хлебникова нам пришлось здесь остаться <на>целый день и даже переночевать. Из ставки до места нашего будущего становища в долине степной речонки Амста Бургуста нам надлежало ехать на юго-запад»[20].

И все же почему ВХ называл свое родовое гнездо «Ханской ставкой»? При его глубоком знании истории и географии он вряд ли мог ошибиться.

Возможны по меньшей мере три варианта объяснения. Первый: называл так по ассоциации с Калмыцким ханством, ликвидированным еще в 1803 г., сразу после смерти последнего хана Чучея Тундутова, а также в связи с близостью села, носящего имя этого хана, — Тундутово.

Второй вариант — название как результат (или производное) игры слов. Отвечая на вопрос анкеты Венгерова о месте рождения, ВХ написал: «Степь Астрах<анская>. Ханская ставка»[21]. Вероятно, он расчленил одну из составляющих топонима «Астра<ханская>степь» и вычленил из него слово «ханская». И это слово дало толчок для создания метафоры «Ханская ставка» (по аналогии с «улусной ставкой»). Не исключено, что эта метафора возникла из простого сокращения, как часть слова «Астра<ханская>».

Третий вариант. В 1913 г. футуристы в листовке «Пощечина общественному вкусу» назвали его «великим гением современности». По этому поводу он иронически написал в автобиографической заметке (1914): «...какое звание храню и по сие время»[22]. В дневниковых записях 1915 г. ВХ отметил, что Маяковский назвал его «королем русской поэзии»[23], а «О. Брик — королем времен»[24]. «Король поэтов» и «король времени» не мог родиться в обыкновенной улусной ставке — он должен был родиться только в Ханской ставке.

Теперь все вопросы вроде бы сняты и понятно, что ВХ родился именно в улусной ставке, которую он метафорически называл Ханской ставкой. Мне это стало ясно, лишь когда я начал изучать историю калмыков-кочевников и попытался сопоставить легенды с реальными фактами. Для ВХ было принципиально важно, что он родился «в стане монгольских исповедующих Будду кочевников — имя „Ханская ставка“, в степи — высохшем дне исчезающего Каспийского моря (море 40 имен)»[25]. Он подчеркивал, что родился среди калмыков, и поэтому считал себя «сыном Азии»[26]. В автобиографическом очерке «Нужно ли начинать рассказ с детства?..» он писал: «...и я подумал: но ведь это я, но в другом виде, это я — этот монгольский мальчик, задумавшийся о судьбах своего народа»[27].

А в начале 70-х гг. я многого не знал и не понимал, как следует развязать этот сложный «калмыцкий узел».

Здесь необходимо вспомнить знаменитые слова Иоганна Вольфганга фон Гете: «Чтобы лучше понять поэта, следует побывать на его родине». Летом 1971 г. я поехал в Калмыкию и побывал в бывшем Малодербетовском улусе, в селе Тундутове (тогда — Городовиково) и в Малых Дербетах[28]. Я провел там целый день, а затем много месяцев изучал в библиотеках и архивах документы, связанные с местом рождения поэта, и материалы по истории калмыков, после чего пришел к следующему выводу: *ВХ родился не в Тундутове, как считалось до недавнего времени, а в главной, или зимней, ставке Малодербетовского улуса, ныне — село Малые Дербеты*.

Мне удалось также разыскать и определить дом попечителя, в котором появился на свет ВХ и который простоял более ста лет[29]. Этот дом, к сожалению, сгорел при странных обстоятельствах в середине 80-х гг. XX в.

Сохранились две уникальные фотографии, запечатлевшие дом попечителя. На одной — вся семья Хлебниковых перед домом. Слева на руках кормилицы — Витя (атрибуция моя). Подлинник хранится у внучатой племянницы поэта — В. М. Митурич-Хлебниковой. Фото следует, вероятно, датировать 1 августа 1886 г. — днем крещения Виктора; снимал, скорее всего, его крестный отец Б. Л. Хлебников. На другой фотографии — дом и приусадебные строения (к сожалению, снимок плохого качества). Первая фотография была впервые напечатана в 1984 г. в сборнике «Ладомир»[30]. Вторая была любезно предоставленамне в 2002 г. историком-краеведом И. В. Борисенко и впервые опубликована в моей статье в сборнике «Велимир Хлебников и Калмыкия» (2015).

Дом попечителя с приусадебными строениями (предпоследний справа).
Зимняя ставка Малодербетовского улуса. Фото 1910-х гг. Собрание А. Е. Парниса

У дома попечителя, в котором родился Виктор (будущий Велимир) Хлебников.
Сидят в первом ряду: Борис Хлебников, Е. Н. Хлебникова, Екатерина Хлебникова,
Е. П. Левитова, няня с Александром Хлебниковым на коленях.
Стоят во втором ряду: кормилица с Виктором Хлебниковым на руках, В. Н. Вербицкая.
В окне В. А. Хлебников. Фото 1888 г.
Собрание В. М. Митурич-Хлебниковой. Атрибуция А. Е. Парниса

Еще в 1913 г. ВХ пророчески написал в малоизвестном стихотворении:

Про всех забудет человечество,
Придя в будетлянские страны,
Лишь мне за мое молодечество
Поставят памятник странный...[31]

Почти через 80 лет после этих пророческих строк и через 20 с небольшим лет после того, как мне удалось разыскать дом, в котором родился Хлебников, на окраине села Малые Дербеты, в степи калмыцким скульптором Степаном Ботиевым был установлен первый памятник великому русскому поэту[32], который называл себя «сыном Азии» и «председателем Земного шара».

Определение подлинного места рождения поэта, несомненно, дало толчок для изучения у него калмыцкой темы, которой исследователи ранее не занимались. Она стала прелюдией евразийской темы Велимира Хлебникова.

Примечания

[1] О моей поездке в Калмыкию в 1971 г. и разысканиях, связанных с подлинным местом рождения ВХ, см.: *Парнис А.* Родина поэта // Советская Калмыкия. 1974. № 54. 19 марта; *Парнис А.* «Про конецарство, ведь оттуда я...» // Степная новь. Малые Дербеты, 1975. № 131. 1 нояб.; № 139. 25 нояб.; перепеч.: Теегин герл / Свет в степи. Элиста, 1976. № 1. С. 135–151. См. также: *Парнис А. Е.* «Евразийские» контексты Хлебникова: от «калмыцкого мифа» к мифу о «единой Азии» // Евразийское пространство: звук, слово, образ. М., 2003. С. 299–344.

[2] См., например: Литературный Санкт-Петербург: энцикл. слов.: в 3 т. / гл. ред. и сост. О. В. Богданова. 2-е изд. СПб., 2015. Т. 3. С. 503–508 (то же — в первом издании этого словаря, 2011 г.); статья А. И. Михайлова о ВХ, изобилующая ошибками, среди которых и неверно указанное место рождения поэта (Тундутово), перепечатана из словаря «Русские писатели XX века» (1998), который был подготовлен Пушкинским Домом (ИРЛИ) и вышел тремя изданиями (последнее — в 2005 г.).

[3] *Хлебников В.* Творения / общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова; сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986. С. 641.

[4] *Хлебникова Вера.* Воспоминание // В. *Хлебников.* Стихи. М., 1923. С. 58.

[5] *Усов Д.* «Мы сведены почти на нет...»: в 2 т. / сост., вступ. ст. и подгот. текста Т. Ф. Нешумовой. Т. 2. М., 2011. С. 484.

[6] Писатели современной эпохи: Биобиблиографический словарь: в 2 т. М., 1992, 1995. Т. 2 / под ред. Н. А. Богомолова. С. 207.

[7] *Ежов И. С., Шамурин Е. И.* Русская поэзия XX века. М., 1925. С. 588.

[8] *Никитина Е. Ф.* Русская литература от символизма до наших дней. М., 1926. С. 416.

[9] РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 153. Л. 1–1об.

[10] Национальный архив Республики Татарстан. Ф. 977. Оп. Совет. Д. 34818.

[11] ЛГИА. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 53212. Л. 9.

[12] *Хлебников В.* О состоянии табаководства в северной части Малодербетовского улуса Астраханской губернии // Сборник трудов членов Петровского общества исследователей Астраханского края. Астрахань, 1892. С. 4 (отд. пагинация).

[13] Труды Астраханского губернского статистического комитета. Вып. I. Астрахань, 1869. С. 26–27.

[14] См. также «Памятные книжки Астраханской губернии...» за 1897–1891 гг.

[15] *Житецкий И.* Астраханские калмыки (наблюдения и заметки) // Сборник трудов членов Петровского общества исследователей Астраханского края. Астрахань, 1892. С. 105–106, 111.

[16] Там же. С. 105–106.

[17] В связи с этим см.: *Парнис А. Е.* «Евразийские» контексты Хлебникова: от «калмыцкого мифа» к мифу о «единой Азии». С. 299–344.

[18] Salle de repos *(франц.)* — комната отдыха.

[19] См. об этом подробнее в статье историка А. Г. Митирова «Сколько лет Малым Дербетам?» (Известия Калмыкии. 2003. 9 июля). Она отвечает на многие поставленные здесь вопросы и подтверждает выдвинутые мною гипотезы. А главное, А. Г. Митиров сообщает, что «село Малые Дербеты возникло в междуречье Амта-Зельме и Альматы (Альматин Адык) как ставка Малодербетовского улуса еще в 1803 году» и далее приводит уникальный архивный документ о первых улусных постройках, сделанных в 1837 г. В документе чиновник Калмыцкого управления сообщает астраханскому губернатору о том, что внук последнего хана Чучея Тундутова Деджит Тундутов, владелец Малодербетовского улуса, приступает к постройке дома для зимнего пребывания главной ставки: «Дом владельца деревянный длиною $5^1/_3$ аршин о шести комнатах с двумя хозяйственными пристройками; дом для брата его из земляного кирпича (еще неоконченный); деревянный дом для канцелярии его пребывания письмоводителя и дом для улусного суда в шесть сажен длины о шести комнатах, где имеют пребывание и улусные чиновники (с оградою из земляного кирпича)». Особо стоит подчеркнуть точное совпадение двух описаний дома попечителя, сделанных с временным промежутком почти в полвека: описания К. Ф. Голстунского 1886 г. и документального текста, составленного чиновником при строительстве дома в 1837 г.

[20] *Голстунский К. Ф.* Очерк поездки в Калмыцкую степь в лето 1886 года / подгот. текста С. С. Сабуровой // Mongolica-XII: сб. науч. ст. по монголоведению. Посвящается 130-летию со дня рождения Б. Я. Владимирцова (1884–1931). СПб., 2014. С. 76–77.

[21] *Хлебников В.* Собрание соч.: в 6 т., 7 кн. М., 2000–2006. Т. VI. Кн. 2. С. 240.

[22] Там же. С. 244.

[23] Там же. С. 228.

[24] Там же. С. 230.

[25] Там же. С. 243.

[26] Там же. С. 311.

[27] *Хлебников В.* Творения. С. 542.

[28] См. сноску 1.

[29] В 2012 г. калмыцкий литературовед В. З. Церенов снова вернулся к вопросу о месте рождения поэта. Он признал, что мне удалось установить, что «Хлебников родился в Малых Дербетах, ставке Малодербетовского улуса, располагавшейся в нескольких километрах от с. Тундутово», и «отыскать дом, в котором родился будущий поэт. Факт этот, обладавший несомненной научной новизной, тотчас нашел отражение в справочных изданиях о Хлебникове» (Церенов В. Калмыцкие мотивы в творчестве Велимира Хлебникова // Вопросы литературы. 2012. № 6. С. 434). В той же статье автор утверждает, что я допустил «грубую ошибку» и «совершенно необоснованно» отнес Малодербетовский улус в ведение Черноярского уезда» (Там же). Кроме того, зимняя ставка Малодербетовского улуса, по утверждению В. З. Церенова, — это не географическое название, а дореволюционное административное название населенного пункта. Вполне возможно, я исходил из того, что если русско-украинское село Тундутово входит в Черноярский уезд, то и находящаяся в нескольких километрах от него улусная ставка также должна входить в этот уезд. На некоторых дореволюционных картах России название зимней ставки Малодербетовского улуса напечатано прописными буквами, поэтому я и решил, что это географическое название населенного пункта. Я признаю, что мною допущены некоторые неточности и даже могу считать их ошибками, но почему В. З. Церенов называет их «грубыми ошибками», этого понять я не могу. Надеюсь, что неточности не умаляют значения моего открытия.

[30] Ладомир. Элиста, 1984. С. 8–9.

[31] *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое. М., 1913. С. 14.

[32] Памятник открыли 25 декабря 1992 г. Правда, на открытие меня почему-то забыли пригласить.

УДК 82.1

О. Д. ФИЛАТОВА

Преломление хлебниковских законов «судьбоплавания» в творчестве А. Ахматовой

В статье обосновывается наличие хлебниковского подтекста в одной из черновых строф к «Поэме без Героя» Анны Ахматовой, проводятся параллели между представлениями двух поэтов о законах судьбы.

Ключевые слова: В. Хлебников; А. Ахматова; «Доски Судьбы»; «Поэма без Героя»; законы времени; колесо судьбы; судьба поколения.

O. D. FILATOVA

The transformation of Velimir Khlebnikov's "sud'boplavanie" laws (drifting with fatality of life) in the works by Anna Akhmatova

The article proves the presence of Khlebnikov's subtext in the draft stanza from the "Poem without a Hero" by Anna Akhmatova. The parallels between the views of the two poets on the laws of destiny are drawn.

Keywords: Velimir Khlebnikov; Anna Akhmatova; "Boards of Destiny"; "Poem without a Hero"; the laws of time; the wheel of fate; the destiny of a generation.

В рукописи «Поэмы без Героя» (редакция 1956 г.) записана строфа, не вошедшая в итоговый текст, которая, на наш взгляд, может быть названа «хлебниковской»[1], поскольку явно отсылает читателей к его идеям, творчеству, личности:

Верьте мне вы или не верьт<е>
Где-то здесь в закрытом конверт<е>
С вычислением общей смерти
Промелькнул измятый листок
Он не спрятан, не зашифрован,
Но им целый мир расколдован
И на нем разумно основан
Небытья незримый поток[2].

Строфа на основании параллельной записи в «Записных книжках» датируется 1961 г[3]. Здесь очевиден целый ряд перекличек с основными положениями «законов времени», «уравнений времени» В. Хлебникова, в частности, сама идея «вычисления общей смерти». Ср. его «Доски судьбы»: «Первое решение искать законов времени явилось на другой день после Цусимы <...> Я хотел найти оправдание смертям»[4]. Хлебниковские «законы», объясняющие кровавые исторические катастрофы, его «промеры <...> для потока времени», определяющие русло «судьбоплавания»[5], отразились в ахматовской формуле «разумно основан небытья незримый поток»[6].

Фраза «Им целый *мир расколдован* (здесь и далее курсив наш. — *О. Ф.*)», а отчасти и мотив *вычисления* и *разумного* обоснования логики исторического процесса (в первую очередь дат масштабных сражений и социальных

потрясений) явно отсылают к предисловию Алексея Крученых в книге Хлебникова «Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне» (1914–1915), в которой во многом предваряются идеи «Досок судьбы»: «И до нас иные мечтали: *Мирозданье расколдуем!* Но лишь мы <...> рискуем взять в свои руки рукоять *чисел истории* и вертеть ими...»[7]

Одно из основных хлебниковских «уравнений времени» обосновывает связь события и «противособытия»: «Поступок и наказание, дело и возмездие», «победа и разгром, начало и конец» неумолимо следуют друг за другом через определенное время, которое можно вычислить («Доски судьбы», лист 1). Событие и «противособытие» Хлебников располагает на некой линии времени (на временно*м* расстоянии, определяемом числом 3n), где чередуются *ныряния* и *взлеты*, так что это не прямая, а *кривая*, имеющая, по выражению автора, «своенравную природу». Символом подобного движения Хлебников делает *качели* («вековые качели народов, молитвенным служением им был храм, стоящий на площади каждой деревни <...> языческий храм в виде двух столбов с доской»[8]). Видимо, историческая перспектива (при одном и том же субъекте движения) должна превратить качельную параболу в нечто вроде синусоиды (неслучайно поэт так часто геополитическое/историческое движение народов или групп называет *волной*). При этом в хлебниковских рассуждениях проступает и модель колеса (круга, циферблата): «...степени трех (3n) соединяют обратные события <...> Три есть как бы *колесо* смерти исходного события»; «Движению давался порог, преграда, остановка, побежденному победа, победителю поражение. Событие делало *поворот на 2d, два прямых угла* (т. е. на 180 градусов. — *О. Ф.)*, и давало отрицательный перелом времени. *Полночь* события *становилась* его *полднем* и вскрывался стройный, тикающий пылающими взорванными столицами государств *ход часов человечества*»[9]. Этот вариант модели колеса судьбы еще более акцентирован в предисловии Крученых — «взять в свои руки *рукоять чисел истории* и *вертеть* ими».

У Анны Ахматовой в том же 1961 г., когда была написана «хлебниковская» строфа, в двух черновых записях появляется близкий образ — *карусели*. Это фрагмент «Прозы о Поэме» с датой 31 августа 1961 г.: «Ощущение Канунов, Сочельников — *ось*, на которой вращается вся вещь++, как волшебная карусель (примеры). <...> (Ветер завтрашнего дня.)»[10]. Почти сразу за этой записью, на следующей странице записной книжки, идет стихотворный фрагмент, написанный «поэмной строфой» и развивающий тему «Канунов, Сочельников» через образ карусели:

И тогда, как страшное действо,
Возникают следы злодейства.
Пестро вертится карусель.
И какие-то новые дети
Из еще не бывших столетий
Украшают в Сочельник ель[11].

Эти близкие по времени создания тексты кажутся связанными и друг с другом, и с хлебниковскими идеями. Общее — во-первых, представление о механизме движения исторических/биографических событий как о *повороте* к противоположному (*отрицательный перелом времени / вертится карусель*, *ось*) и, во-вторых, придание особой значимости самой точке поворота (*порог, преграда, остановка / Кануны, Сочельники*). Название первой части «Поэмы без Героя» — «Тринадцатый год» — и есть обозначение такой точки. Еще один набросок 1961 г., в котором появляется этот эмблематический образ, — план «Прозы о Поэме» (ноябрь 1961 г.): «Карусель. — Поэма Канунов»[12].

Само слово *канун* ни в поэме, ни в набросках балетного либретто по «Тринадцатому году» не встречается, но вся поэма (особенно часть первая и связанные с ней черновые фрагменты и незавершенные тексты) пронизана семантикой Кануна как роковой черты, поворотного момента и личной, и общей судьбы — с явными катастрофическими и даже эсхатологическими коннотациями. Этих коннотаций, казалось бы, не должно быть в математически расчисленных философских построениях Хлебникова. В исторических фактах, которыми он оперирует, так называемые «+Событие» и «–Событие» (см. таблицу «Перелом во времени через 3n дней» — «Доски судьбы», лист 2) не могут упрощенно оцениваться как «положительное» и «отрицательное». Собственно *оценка* во многом зависит от положения наблюдателя/участника, от взгляда с той или иной стороны, а сами *знаки* «плюс» и «минус» и их чередование в данном случае лишь символы противоположности и обозначение основных законов диалектики (единство и борьба противоположностей и др.). Если побежденному в свой черед дается победа, а победителю — поражение, то местоположение этих событий в двойчатках в *философском* плане значения не имеет и определяется лишь хронологией и субъектом действия в конкретный исторический период. Однако в «Досках судьбы» в обобщенных обозначениях «обратных событий» (вторая позиция в двойчатке) явно прослеживается (как позднее и у Ахматовой) преобладание семантики возмездия, поражения, катастрофы. Это заметно, в первую очередь, в основных тезисах первых двух листов[13]: «Весь закон Моисея и весь Коран, пожалуй, укладывается в железную силу <...> уравнения „Мне отмщение, и аз воздам“»; «Можно расцветить краской крови, железа и смерти призрачные очертания скрепы 3n дней»; «Если крупные показатели степени заняты пляской и плеском государств <...> то малые относятся к жизни отдельных людей, управляя возмездием...» (лист 1[14], см. также таблицу «Уроки возмездия» с подзаголовком «Судные дни / Как наступает день мести?» — лист 2)[15].

Все эти смыслы были значимы для Ахматовой. Семантические варианты обозначения кануна катастрофы/приближающегося возмездия в «Поэме» весьма разнообразны, см., в частности: «*Гибель где-то здесь*, очевидно...», «Все равно *подходит расплата*...», «До смешного *близка развязка*...», «*Пятым актом* из Летнего Сада / *Веет*...», «*Как пред казнью,* бил барабан...» и др. Оба поэта акцентируют моменты, когда колесо судьбы готово сделать полуоборот и повернуться на 180 градусов по направлению вниз (с точки зрения субъекта движения).

Думается, это не случайно. У обоих поэтов исходным толчком к созданию масштабных произведений, мотивы которых устойчиво сохранялись, повторяясь и в других текстах, было переживание/осмысление трагической судьбы поколения начала XX в. — память об «окровавленной юности» (Ахматова), о «мертвых юношах» (Хлебников). Ахматова одним из первых «ростков» «Поэмы без Героя» назвала похороны одного поэта и поиск затерянной могилы другого. Оба воспринимались ею как знаковые фигуры начала века, хотя и разного плана и масштаба, и оба стали прототипами героев поэмы[16]. Хлебников в законах времени стал искать «оправдание смертям» после Цусимы. «Страшный путь» своего поколения виделся Ахматовой как «освещенный» двумя войнами («De profundis... Мое поколенье...») — ср. «Битвы 1915–1917 гг.» и «Войну в мышеловке» Хлебникова.

В связи с этим не случайно один из смыслов концепта «1913» — последний предвоенный год, эта семантика задана серией эпиграфов в «Поэме без Героя», в том числе и хлебниковской цитатой (в ранних редакциях поэмы): «Падают брянские, растут у Манташева, / Нет уже юноши, нет уже нашего»[17] («Где волк воскликнул кровью...», 1915). Мощный антивоенный, трагедийный

пафос хлебниковского стихотворения и в целом поэмы «Война в мышеловке» (1915–1919–1922), куда оно позже вошло, задавал тему судьбы молодого поколения, пожираемого войной («я тело юноши ем»): «„Мертвые юноши! Мертвые юноши!“ / По площадям плещется стон городов»[18]. Заменив в дальнейшем хлебниковские строки другим эпиграфом к Главе Третьей («То был последний год») — началом первой строки стихотворения М. Лозинского 1914 г., Ахматова открыто акцентировала семантику конца эпохи и порога «настоящего Двадцатого века», т. е. рубежа (финала и кануна). Объединяющим является лейтмотив трагической судьбы поколений, рассвет и расцвет которых пришелся на 1913 г.

Мысль о судьбе поколения как одном из значимых подтекстов поэмы Ахматова сформулировала в «Прозе о Поэме», в наброске все того же 1961 г.: «Начинаю думать, что „Другая“, откуда я подбираю крохи в моем „[т]Триптихе“ — это огромная *траурная* мрачная, как туча — симфония о судьбе поколения и лучших его представителей, т. е. вернее обо всем, что нас постигло. А постигло нас разное (*Стравинский*, Шаляпин, Павлова — слава, Нижинский — безумие, Маяков<ский>, Есен<ин>, Цвет<аева> — самоубийство, Мейерхольд, Гумилев, Пильняк — казнь, Зощенко и Мандельштам — смерть от голода на почве безумия и т. д. и т. д.<)>»[19]. Несмотря на заявленное различие (*постигло нас разное*), очевидно, что катастрофическая, *траурная* семантика и здесь преобладает, что не удивительно, если вспомнить судьбу творческой интеллигенции первой половины XX в.

Тема судьбы поколения звучит и в процитированном ранее черновом шестистишии (возможно, предполагаемой строфе для «Поэмы без Героя») «И тогда, как страшное действо...», смысл которого, особенно семантику *карусели*, в нем трудно понять вне контекста хлебниковских идей и приведенных выше ахматовских набросков 1961 г. Дети и украшенная новогодняя елка в сочетании с эпитетом *пестро*, казалось бы, должны и карусель включать в детско-праздничный мир, однако нужно учитывать, что поэмные шестистишия достаточно четко и последовательно делятся на полустрофы, в которых теснота стихового ряда намного выше, чем в строфе в целом. *Карусель* цезурой между полустрофами отъединена от детско-праздничного мира, она в большей степени включена в другой семантический ряд — «страшное действо» и «следы злодейства». В связи с этим вспоминается еще один, ранний черновой фрагмент «Поэмы без Героя» («Вступление», рукопись с редакцией 1942 г.), который в ахматоведении редко комментируется. Он был вымаран Ахматовой столь тщательно, что при подготовке рукописей к публикации Н. И. Крайневой удалось восстановить лишь отдельные слова и строки:

[<А под сводами замурован . . . . >
<Человечески . . . . . .>
<И . . . . . .>,
<Где кровавая . . . карусель>
<И . . . . . .>][20].

Не касаясь очевидной связи ряда ахматовских текстов («Подвал памяти», «Надпись на книге», «Эхо» и др.) с этим фрагментом, предположим, что историческая ретроспектива «Вступления» (взгляд на прошлое с «башни» сорокового года) позволяет связать *кровавую карусель* и *темные своды* подвала с теми *страшными действами*, в которые оказались вовлечены товарищи по поколению, в основном в роли жертв[21] (*общая смерть*, или «крупные оптовые смерти», по выражению Мандельштама). *Карусель*, находясь точно на границе полустроф, становится знаком *поворота*: очередное поколение

(*какие-то новые дети*) оказывается в точке *кануна*. Это канун великого праздника (*Сочельник*), однако дети еще не осознают, что их увлекает единый *поток* времени, темный и неумолимый, по выражению Н. Пунина[22], что *проступающие* в настоящем *следы* прошлого *злодейства* уже включили, по Хлебникову, механизмы Возмездия, которые определят путь и судьбу нового поколения после точки поворота, после очередного оборота колеса.

В набросках балетного либретто по первой части «Поэмы без Героя» («Тринадцатый год») символами судьбоносного поворота событий являются шарманка/шарманщик и — в некоторой степени — вращающаяся сцена (в текстах середины 1960 — начала 1961 г. и дополнениях к ним): «Судьба маскированная шарманщиком вертит шарманку», «...[Ш]шарманщик сбрасывает отребья и оказывается Судьбой с потухшим факелом в руке. Она как бы читает последний приговор поколению самоубийц»[23]. Каким еще могло быть сценическое воплощение Судьбы? Если учесть, что в тексте либретто немалое значение имеют античные образы, в том числе и разработанные в пластике (мраморная Психея, Пергамский алтарь), то логично предположить его в виде женской фигуры в условных греко-римских драпировках с атрибутами либо Тихе/Фортуны, либо Фемиды. У первых это было колесо, «вращение которого, — „то, что было вверху, будет внизу“, — символизировало переменчивость удачи»[24], у второй — весы (аналог хлебниковских качелей, а также визуализация «закона возмездия»).

Поворот сцены (четырежды упоминаемый в либретто), с одной стороны, технический прием, позволяющий быстро сделать чистую перемену не только декораций, но и всей мизансцены, с другой — в ряде таких перемен опять же просматривается поворот от благополучия (взлета, процветания) к трагическим фазам: «Сцена повернулась. <...> Марсово Поле — *великолепный* парад принимает царь. Все идет чудесно и никто не замечает, как парад превращается в войну 1914 г.»; «Сцена повернулась 10 марта 1917 — Похороны жертв Революции на Марсовом Поле... <...> и уже завывает первая сирена 1941»[25].

Уличный шарманщик крутил свое собственное «колесо фортуны» — барабан со «счастьем» (билетики с предсказанием судьбы, один из них получает и героиня ахматовского либретто: «попугай вынимает жребий»[26]). Отголоски этой традиционной символики просматриваются в упомянутом выше крученыховском предисловии: «*...взять в свои руки рукоять* чисел истории и *вертеть* ими» (в этом ключе немного по-другому прочитывается и заявление о том, что судьбы народов находятся «в *руках* <...> Хлебникова»).

Хлебников считал, что изучение русла и законов движения потока времени «должно сделать судьбоплавание <...> легким и спокойным делом»[27]. Однако Ахматовой это, скорее всего, должно было казаться несколько наивным, тем более что восприятие его законов времени неизбежно накладывалось на «жертвенную, „кенотическую“ идеологию слова» у акмеистов (по наблюдению О. Ронена, «нисхождение в ад — постоянная тема и сюжетный мотив у акмеистов»)[28]. Но в любом случае разные модели путей судьбы имеют много общего и не противоречат друг другу: основной схемой здесь является противоположно направленное циклическое движение по кругу или вертикали.

Катабасис (нисхождение в ад, в смерть) предшествует анабасису — восхождению, точно так же, как каждая фаза движения колеса (качелей) — лишь часть цикла. Акмеистов, и Ахматову в частности, исторический и биографический опыт побуждал акцентировать в цикле именно тематику страданий, но с осознанием того, что «путь вниз» является «путем вверх»[29]. Эмблематические знаки смерти/нисхождения в текстах Ахматовой многочисленны — от падения

Икара до различных обозначений могилы: яма, ров, дно оврага, канава, подвал, бездна и др., однако примечательно, что «Решка» и «Эпилог», вторая и третья части «Поэмы без Героя», заканчиваются обещанием торжества, победы, причем в финальных строках явно просматриваются двойчатки «противособытий»: 1) канава и злая полночь — 2) пир и царская награда («Решка»); 1) поражение, бегство — 2) знание о сроке отмщения, о грядущей победе («Эпилог»), при этом первое мыслится как состояние «здесь и сейчас», а второе отнесено в будущее.

Таким образом, и в законах времени Хлебникова, и в «<ц>еховом мифе акмеизма <...> о страждущем и спасительном слове-Логосе» (О. Ронен), и в мифопоэтике судьбы у Ахматовой мы видим картину цикличных, взаимосвязанных друг с другом, определяющих друг друга восхождений и нисхождений, конкретизированную в различных, часто эмблематических, образах.

Примечания

[1] Некоторые положения данной работы опубликованы ранее в статье: *Филатова О. Д.* 1913-й год в творчестве Анны Ахматовой: мотивы личной и общей катастрофы // Велимир Хлебников и русский авангард: материалы науч. конф. Великий Новгород, 17–19 октября 2013 г. М., 2015. С. 237–247.

[2] «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / изд. подгот. Н. И. Крайнева; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 306.

[3] См.: Там же. С. 344, 370.

[4] URL: http://hlebnikov.ru/wp-content/uploads/ds_list1.doc. Возможно, не случайно в ноябре 1961 г. в «Поэме без Героя» появился новый фрагмент – «Призрак цусимского ада / Тут же» (см.: «Я не такой тебя когда-то знала...» С. 372–373), а вскоре, в декабре того же года, Ахматова в «Прозе о Поэме» назвала Цусиму «первым ужасом» своего поколения (см.: «Я не такой тебя когда-то знала...» С. 1064. Обоснование датировки см.: Там же. С. 1180).

[5] Там же.

[6] Слово *листок*, помимо прямого значения, может быть соотнесено с хлебниковским членением «Досок судьбы» не на главы, а на *листы* (лист 1, лист 2 и т. д.). Неожиданный эпитет *измятый*, возможно, есть отголосок воспоминаний о том, что Хлебников хранил и даже носил с собой свои рукописи в мешке или наволочке (благодарю О. Е. Рубинчик за указание на эту деталь).

[7] *Хлебников В.* Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне / предисл. А. Крученых. Пг., 1914 [Нояб.] (обл.: 1915). URL: http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews_268.htm.

[8] URL: http://hlebnikov.ru/wp-content/uploads/ds_list2.doc.

[9] URL: http://hlebnikov.ru/wp-content/uploads/ds_list1.doc.

[10] Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / сост. и подгот. текста К. Н. Суворовой М.; Torino, 1996. С. 148.

[11] Там же. С. 150.

[12] Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). С. 183.

[13] Заметим, что именно они были опубликованы при жизни Хлебникова, о них писал в 1922 г. Н. Пунин (время его сближения с Ахматовой), и практически все основные положения «законов времени», с которыми, на наш взгляд, корреспондируют ахматовские тексты, цитируются в набросках Пунина (публикацию набросков см.: Антология новейшей русской поэзии. У Голубой лагуны: в 5 т. / сост. К. К. Кузьминский и Г. А. Ковалев. Т. 2А. Ньютовилл, 1983. С. 42–56. URL: http://ka2.ru/nauka/punin_nn.html.

[14] URL: http://hlebnikov.ru/wp-content/uploads/ds_list1.doc.

[15] URL: http://hlebnikov.ru/wp-content/uploads/ds_list2.doc.

[16] См.: «Я не такой тебя когда-то знала...» С. 1051.

[17] См.: Там же. С. 184, 260. Любопытно, что Н. Пунин эпиграфом к своей статье о Хлебникове (см. сноску 12) взял продолжение этой цитаты: «Поймите, он дорог, поймите, он нужен нам».

[18] URL: http://www.rvb.ru/hlebnikov/tekst/03svrpov/229.htm.

[19] «Я не такой тебя когда-то знала...» С. 1066. При публикации рукописей «Поэмы без Героя», набросков балетного либретто и «Прозы о Поэме» в квадратных скобках давались зачеркнутые, курсивом — вписанные в основной текст фрагменты, в угловых скобках — конъектуры публикатора.

[20] «Я не такой тебя когда-то знала...». С. 164.

[21] Ср. «замурованную дверь» и «окровавленные плиты» в такой же ретроспективной проекции («прошлое») в стихотворении «Эхо».

[22] Думается, Ахматова была знакома с его набросками 1922 г. (см. сноску 12).

[23] «Я не такой тебя когда-то знала...» С. 1231–1233.

[24] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Тюхе.

[25] «Я не такой тебя когда-то знала...» С. 1231–1232.

[26] Там же. С. 1231.

[27] URL: http://hlebnikov.ru/wp-content/uploads/ds_list1.doc (дата обращения 31.08.15).

[28] *Ронен О.* Катабасис // Звезда. 2010. № 7. URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/7/ro14-pr.html.

[29] Там же.

УДК 82 (091)

Р. Д. ТИМЕНЧИК

К истории культа Николая Гумилева. Новые материалы

В сообщении рассматриваются несколько неопубликованных стихотворений, посвященных памяти Н. С. Гумилева, и один из моментов литературной борьбы вокруг его официальной репутации во время Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: культ Н. С. Гумилева; самиздат; студия «Звучащая раковина»; Ф. М. Наппельбаум; И. С. Поступальский; В. А. Рождественский.

R. D. TIMENCHIK

Towards the History of Nikolai Gumilev's Cult

Some unpublished poems on Nikolai Gumilev's death are discussed as well as an episode of the literary battles concerning his official standing during WW2.

Keywords: Gumilev's cult; samizdat; the literary circle of "Zvuchashchaia Rakovina"; Frida Nappelbaum; Igor Postupal'skii; Vsevolod Rozhdestvenskii.

Истории тайного, запретного и неистребимого культа Николая Гумилева на протяжении 65 лет — с сентября 1921 г. по апрель 1986 г. — посвящено уже с десяток работ, включая статью покойного Арлена Блюма, публикации Вадима Крейда, Михаила Золотоносова, Евгения Голлербаха и др., в том числе и автора настоящего сообщения. Но все же эта значительная часть самиздата, равно как и тот отсек печатной подсоветской литературы, который содержал непоощряемые упоминания, подтексты, намеки и отсылки, обследованы далеко не исчерпывающе. Нынешняя публикация останавливается лишь на небольшом ряде текстов, из тех, что не вводились еще в научный оборот (все они хранятся в различных фондах РГАЛИ). Когда говорят о первых жрецах и проповедниках культа расстрелянного поэта, обычно начинают с его прямых литературных учеников, посетителей его курсов и студий стихотворчества, называют и кружок «Звучащая раковина», сделавший почитание мэтра-мученика своей программой. Как недавно стало известно, члены кружка (т. е. в первую очередь сестры Фредерика и Ида Наппельбаум) даже хотели зарегистрировать издательство (на имя своего отца, известного и признанного новой властью фотографа Моисея Наппельбаума) под многозначительным именем «Огненный столп». Это было в январе 1922 г., разрешения они не получили[1].

Участники «Звучащей раковины» посвящали памяти учителя стихотворения. Известны (и уже становились предметом филологического анализа) стихи Веры Лурье, Иды Наппельбаум — и те и другие вошли в антологию на одиннадцать печатных листов «Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии», составленную Крейдом и выпущенную издательством «Молодая гвардия» в 2004 г. Есть исследователи, предполагающие отклик на казнь поэта в стихах Константина Вагинова, участника того же кружка. Но стихи об учителе были написаны и другой сестрой Наппельбаум — Фредерикой (они не вошли в посмертный, 1993 г., сборник ее стихов). Одно стихотворение так и названо — «Памяти Николая Гумилева»:

Где-то есть пустыня золотая,
Из которой солнце встает,
В этот час оно, поднимаясь,
Озарило иначе ее.
А на севере море зашумело
И серее стала трава;
Он ушел, спокойный и смелый,
И унес золотые слова.
Будет память крепка, как камень,
Будет ясен веками след,
Незабываемыми словами
Он мечтал о синей земле.
И тот, кто сегодня позабудет,
Вспомнит, вспомнит потом...
Много ли знали люди,
Много ль знали о нем?
В час этот, час последний
Вспомнил ли, полюбил
Эту родную зелень,
Дальний, широкий Нил,
Город наш, шумами полный,
И грозную тишь пустынь?
Радостно ли ушел он
В синюю, синюю синь?

Стихотворение датировано 2 сентября 1921 г., т. е. следующим днем после сообщения в «Петроградской правде» о казни участников Таганцевского заговора.

В том же сентябре появляются у нее другие стихотворения (тоже не публиковавшиеся):

Стали дни тяжелей и короче
Эти серые, серые дни,
И протяжнее стали ночи,
И спокойней стали они.
Сердце вспомнит, но не повторит,
Не вернет былого назад,
Было легче горячее горе,
Когда мрак застилал глаза.
Синим светом оно опалило,
А теперь тишина, тишина,
И веселье мое через силу
И печаль моя не ясна.

***

Луна очерчена широким кругом,
Стою одна в ночной осенней мгле.
Нам завещал ушедший, был он другом,
Томление о голубой земле.
Но я люблю благую эту зелень,
И звон ветров, высоких и лихих,
И каменность в моем застывшем теле,
И о земле прозрачные стихи.

А ты тоскуешь не о синем мире,
Не о Венере, дальней и родной, —
О девушке, играющей на лире
Холодною, бестрепетной рукой.
Я знаю, дрогнут, дрогнут эти струны
И звук прольется, но не для тебя,
Она поймет такой же ночью лунной,
Как тяжко жить, тоскуя и любя.
И вспомнит вновь она твою тревогу
И тишину своих спокойных дней
И позовет на светлую дорогу
Томления о голубой земле.
20 сентября 1921 г.

***

Каждой радости час положен,
Он ушел в осеннюю муть,
И теперь ничто не поможет —
Не вернуть ее, не вернуть.
Сердце странные дни забудет,
Эти думы все об одном.
И тоскует, словно о чуде,
О небывшем счастье моем.
18 сентября 1921 г.

***

Я помню: май был холоден и строг,
Бежали тучи синею дорогой,
Весенний ветер мне помочь не мог,
И ветры осени мне не помогут.
Опять в Неву широкую смотрю
И в небо серое и голубое,
Заледенели руки на ветру,
И сердце чувствуется, как чужое.
В ресницах сухость затаенных слез,
Опять, опять холодное затишье.
Какую горесть этот год принес,
Какой печалью этот воздух дышит!
Сентябрь 1921 г.

Это стихи первых недель посмертного бытия поэта. Через несколько лет в официальных литературных кругах сложилась устойчивая и едва ли подлежавшая корректировке репутация его как классового врага. Перед поэтами, желавшими быть кооптированными в заочную школу его учеников, вставала проблема идеологического выбора, противоречия между эстетическими симпатиями и полуутвержденным официально списком врагов.

Рассмотрим случай начинавшего в середине 1920-х гг. поэта, впоследствии литературоведа и переводчика Игоря Стефановича Поступальского (1907–1989). Как поэт он был представлен не очень обширно, в основном — в ленинградской периодике конца 1920-х гг. Сборник стихов он пытался издать после освобождения из колымского лагеря, где сидел с 1937 по 1943 г. по делу якобы антисоветского кружка переводчиков украинской поэзии (по этому

делу был взят и Владимир Нарбут, в тех краях и погибший). В чекистском досье на Поступальского фигурировали его слова, сообщенные доносчиком: «По существу, конечно, мы живем позорно, пробавляясь переводами, но будущее поколение простит нам этот позор. Ведь тогда все будут знать, что мы не по своей воле молчали. Я даже статьи и то бросил писать потому, что нельзя высказать ни одной настоящей мысли»; «История все разберет. Наши биографы раскопают все стихи, которые сейчас не печатают, как мы сейчас раскапываем жертвы царской цензуры. Я в этом не сомневаюсь. Настоящие вещи не исчезнут. А пузыри, хотя бы и красные, всегда лопаются»[2].

Но некоторые из своих стихов, не дожидаясь биографов, Поступальский решил включить в магаданский сборник в качестве документов, которые должны были продемонстрировать этапы гражданской биографии автора — пути от эстетизма через перековку и искупление своих индивидуалистических заблуждений честным трудом на золотом прииске.

Юный Поступальский, опоздавший к краткому расцвету акмеизма, задним числом тянулся в ряды петербургских постсимволистов. Михаил Кузмин, познакомившийся с ним в 1929 г., записывал: «Он тихий, вялый, наверно, аскетический и не первой приятности. Робко самонадеян, говоря о людях „одной культуры“, предполагая себя и меня»[3]. Стихи из первого раздела сборника («Исток») очевидным образом выдают источники его вдохновения. Продемонстрируем это на примере стихотворения «Озеро Цад» (именно так, с небольшим сдвигом):

Отсюда никак нельзя уйти,
А я разрываю цепь.
Почтовый голубь легко летит
С моей запиской в кольце.

Здесь тоже много больших озер
(водою Север богат),
Но холоден их свинцовый взор
и мертвенны берега.

На озере Цад совсем не то —
светла голубая даль,
Весь берег порос травой густой
И рощей высоких пальм.

Там бродят слоны и львы рычат,
Там даже фламинго есть.
Вокруг лесная земля ничья,
И небо не то, что здесь.

На легких сваях построен дом
Удобней наших казарм.
Черная девушка над водой
Записку прочтет в слезах.

И если ястреб не заклюет
В пути моего гонца,
Он мне принесет ответ ее
С родного озера Цад.

Или стихотворение «Сахара»:

Я оглядел ее без страха...
И, головою покачав,
Я запыленною неряхой
Назвал пустыню сгоряча.

Но Солнце шаром раскаленным
Горело в небе, и песок,
Лобзая шины исступленно,
В пустынной муке изнемог.

Сухим шуршанием Сахара
Ползла ко мне со всех сторон,
И мнилось: тягостным загаром
Был горизонт обременен.

Какую я узнал отраду,
Когда прошел автомобиль,
И склон обугленной хаммады,
И дюн отравленную пыль!

Таково же стихотворение «Сфинкс» — с упоминанием каирского музея (надо сказать, что ни в одном из означенных мест бессеребренник Поступальский в жизни не побывал):

Лиловою ложится тенью
Ливийский сумрачный закат...
Озарены одно мгновенье
Гиганта грубые бока.

Толпятся праздные туристы,
Докучливо лопочет гид.
Но прямо в небосвод землистый
Безносое лицо глядит.

Громадное зарылось брюхо,
И на ноги ему не встать.
Гранитное глухое ухо
Тяжелая прикрыла прядь.

Пусть магний вспыхивает ясно
И кодак щелкает порой, —
Пред всеми он простерт бесстрастно
С приподнятою головой.

Он видел смену поколений,
Его ничем не удивишь...
Лиловые сгустились тени,
Ночная холодеет тишь.

Трамваи замерли в Булаке,
Угомонился перезвон,

И улыбается во мраке
Недоброю усмешкой он.

И, наконец, стихотворение «В Египте»:

Феллах, темнокожий и хмурый,
Спокоен и кроток твой нрав.
Ты вымазан глиною бурой,
Твой заступ тяжел и коряв.

Как тени, прошли фараоны,
Воспетый Египет зачах,
И ветер чужие знамена
Взвивает в своих городах.

И чинишь ты те же плотины,
Таскаешь корзинами ил,
Покуда зеленой долиной
Струится медлительный Нил.

Феллах, изнуренный и нищий,
Как долго ты в силах терпеть?
Над полем возделанным свищет
Пришельца надменного плеть!

От пыльных каирских мечетей,
От дельты великой реки,
Где вот уж второе столетье
Чужие сверкают штыки, —

Туда, к Ассуану и дале,
Грозою метнется сигнал, —
Затем, чтоб феллахи восстали,
Затем, чтоб Египет восстал!

И только тогда, но не ране,
Покинув страну, наконец,
Тебе отдадут англичане
Обветренный, белый Суэц!

Здесь уж совсем очевидна отсылка к «Египту» Гумилева («Пусть хозяева здесь — англичане, / Пьют вино и играют в футбол, / И Хедива в высоком Диване / Уж не властен святой произвол! / Пусть! Но истинный царь над страною / Не араб и не белый, а тот, / Кто с сохою иль с бороною / Черных буйволов в поле ведет»).

И в других стихах этого периода Поступальский подхватывает гумилевские сюжеты. Например, вослед «Открытию Америки» — стихотворение о Христофоре Колумбе. Приведем только конец с эффектным пуантом:

Вот король Бобадильо шлет
И лукавый спешит Охеда.
Но, в цепях отплыв, мореход
Возвратился к ветрам с победой.
Торопливей скользят года,

За открытьем открытье снова,
Адмиралу дана вода,
И не надо ему иного.

Он умрет на полу простом,
И зачтется вся жизнь, как случай,
Чтобы славу его потом
Мог присвоить себе Веспуччи.

Такая, едва ли не рабская, зависимость от заочного учителя нуждалась в том, чтоб быть выговоренной, и в одном стихотворении Поступальский эксплицитно излагает пятистопным хореем то, что будущий биограф должен был вычитать между строк его африканских, мексиканских, китайских и других экзотических по теме стихотворений:

Праздные мысли

Мне никто ни строчки не напишет,
Сам я тоже не тянусь к перу.
Не воркуют голуби на крыше,
И бульвар печален на ветру.
Высоко окно моей квартиры,
Хорошо чернилам на столе.
У меня задолженность пред миром,
Мне дано работы на сто лет.
И открыты книги Гумилева
Посреди моих бумаг и карт...
У поэта много есть чужого,
Но в ином он близок мне, как брат.
Беспокойной жаждою влекомый,
Я люблю стихов его чекан.
Ничего, что мало мне знакомы
Горы, степи, дебри, океан!
Но все чаще, чаще и упорней
Вспоминаю я конец его:
Как смотрел он, воин непокорный,
На врага прямого своего!
Был он смел и был неукротим он...
Что ж кастраты-критики молчат
Об его пути неумолимом
На последний гибельный парад?
Упаду, смертельно затоскую,
Прошлое увижу наяву...
Но на этом линию двойную
Строго и ревниво оборву.
Я уже свободен от приязни
Ко всему, что ржаво и старо...
Отчего же этой темной казни
Я готов завидовать порой?
Что меня избавит от наследства
Класса, породившего меня?
Слишком трудно встретить сердцеведца,
Кто бы мог без слов тебя понять!
И подчас заденут оскорбленьем:

«Ты интеллигент и дворянин!»
Я, понятно, знаю, что и Ленин
Был не волен в выборе родни,
Я, конечно, помню, что зачтется
В будущем и мой посильный труд.
(Под шаблон привычный не причесан,
Верю только острому перу,
Напрямик хожу в литературе,
Не меняю взглядов за кусок
И совсем неопытен в халтуре...
Но ведь этот довод невесом!)
Как же не задуматься порою,
Как не позавидовать подчас
Романтической судьбе героев,
На рожон идущих сгоряча?
Так диктуй, высокая досада!
Никаких не требуя наград,
Наземь пал с разбитой баррикады
Верный революции солдат.
И кричит с раскаяньем тупица
Посреди неистовой пурги:
Он сумел к концу переродиться
И за дело правое погиб.

Возникает естественный вопрос, почему в 1943 г. освободившийся только что политзаключенный в рукописи, которая должна заработать ему право на возвращение в советскую литературу, считает возможным реабилитировать Гумилева. Это вопрос очень существенный, и он связан с особым этапом в посмертной судьбе Гумилева, этапом, практически не документированным, хронологические контуры и содержательное наполнение которого приходится реконструировать по косвенным уликам.

Как можно предположить, особенность биографии Гумилева, боевого офицера и русского патриота, давала основания для некоторых надежд на амнистирование его военной лирики в годы приближающейся победы в Отечественной войне. Наличие таких надежд и скоро выяснившуюся их беспочвенность демонстрирует следующий эпизод. Весной 1945 г. Всеволод Рождественский сдал в издательство «Советский писатель» рукопись воспоминаний. Впоследствии, десятилетие спустя, они были изданы под названием «Страницы жизни», но один эпизод — Гумилев, читающий свою фронтовую лирику, — так и не увидел света никогда: «Это был Николай Степанович Гумилев. Его тотчас же провели к столу президиума. Он сел с краю, положив на стол защитную военную фуражку. Когда подошла его очередь, Гумилев встал по-военному прямо, касаясь узкими, необычайно красивыми пальцами самого краешка стола, и до конца не изменил позы. Ровный, ничем не окрашенный голос глухо отзывался под старыми сводами. Невнятное, чуть шепелявящее произношение заставило предельно напрячь слух. Но не прошло и двух минут, как властная категорическая интонация сковала общее внимание. Строфа ложилась точно и уверенно. Гумилев читал, ничем не выдавая волнения, даже несколько лениво и снисходительно; только где-то там, в глубине его притупленного взгляда, порою возникала и таяла насмешливая острая искра. Некрасивое, тронутое фронтовым загаром лицо озарялось тогда улыбкой простоты, молодости и силы. И это были уже не комнаты, а полные ветрового беспокойства слова:

Та страна, что могла быть раем,
стала логовищем огня.
мы четвертый день наступаем,
мы не ели четыре дня.
. . . . . .
Словно молоты громовые
или воды гневных морей,
золотое сердце России
мерно бьется в груди моей.

И так сладко рядить Победу,
словно девушку, в жемчуга,
проходя по дымному следу
отступающего врага»[4].

Этот эпизод и в 1945 г. стал едва ли не основным препятствием для издания мемуаров. Вот что написала во внутренней рецензии на них печально известная Евгения Книпович[5]: «Отсутствие исторической перспективы заставляет В. Рождественского без конца возиться со всякой мелкой дрянью. Какое мне, советскому читателю, дело до Оцупа, до Георгия Иванова, Георгия Адамовича, Ирины Одоевцевой, Валериана Чудовского и прочих мелких бесов всех мастей, завершивших свой путь либо в эмиграции, либо за закрытой дверью пропыленных интеллигентских квартир? Но еще горше читать те страницы, которые посвящены Гумилеву.

У поэзии Гумилева и в наши дни есть довольно много поклонников. Мне кажется, что масштабы и значение поэзии Гумилева многими преувеличиваются. Но это — особое дело. Здесь, на почве истории литературы, можно спорить. Но как человек, личность, гражданин Гумилев, по-моему, не имеет права присутствовать в книге советского автора. По той простой причине, что он — белогвардеец, враг, контрреволюционер, казненный советской властью. И уж тем паче, в дни отечественной войны не надо было пытаться „перекинуть эмоциональный мостик“ между патриотизмом этого „рейхсверовца“ и нашим советским патриотизмом, между его мечтой о „войне до победного конца“ и нашей победой». Цитируя фрагмент о Гумилеве, Книпович сопроводила его комментарием: «Рождественский заменил точками то четверостишие из стихотворения Гумилева, в котором содержится поминовение Боженьки[6]. Это жаль. Картина была бы еще более яркой. Впрочем, на мой взгляд, хорошо и так». Вывод был сделан такой: «Я думаю, что ввиду всего вышеизложенного мемуары В. Рождественского надо считать несостоявшимися»[7].

Это лишь несколько моментов из шестидесятипятилетней волнообразной, синусоидной борьбы за и против присутствия Гумилева в пантеоне русской поэзии. Сам этот аспект литературной жизни, публичной и кулуарной, является одним из наиболее важных для построения истории русской литературы советского периода.

Примечания

[1] Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография / отв. ред. А. Ю. Галушкин. Т. I. Ч. 2. Москва и Петроград. 1921–1922 гг. М., 2005. С. 287.

[2] «Спецсообщение секретно-политического отдела ГУГБ НКВД СССР об антисоветской группе писателей Поступальского И. С., Карабана (Шлеймана) П. С. и Нарбута В. И. 23.06.1936» (ЦА ФСБ РФ. Ф. 3. Оп. 3. Д. 121. Л. 61–69. Подлинник. Машинопись). Цит.

по: *Артизов А. Н.* Писатели под колпаком у чекистов // Россия. XX век: альманах. URL: http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/58224.

[3] Михаил Кузмин: Жизнь подо льдом / публ., предисл. и коммент. С. В. Шумихина // Наше наследие. 2010. № 93/94. URL: www.nasledie-rus.ru/red_port/Kuzmin02.

[4] РГАЛИ. Ф. 1234 («Советский писатель»). Оп. 10. Ед. хр. 9. Л. 13.

[5] См. о ней, напр.: *Тименчик Р.* Последний поэт. Анна Ахматова в 1960-е годы: в 2 т. Иерусалим-Москва, 2014. Т. 2. С. 417.

[6] Но не надо яства земного
В этот страшный и светлый час,
Оттого что Господне слово
Лучше хлеба питает нас («Наступление»).

[7] РГАЛИ. Ф. 1234 («Советский писатель»). Оп. 10. Ед. хр. 9. Л. 13.

УДК 82.1

М. А. НАЙМУШИНА

«Чужое слово» в сборнике стихотворений Г. В. Иванова «Розы» (1931): к постановке проблемы

В статье рассматривается специфика использования Г. В. Ивановым «чужого слова» в поэтических произведениях 1920–1930-х гг. на примере сборника стихотворений «Розы» (1931). Основное внимание уделяется описанию особенностей использования и функционирования в лирике Иванова отсылок к творчеству одного из наиболее значимых для него авторов-предшественников — Александра Блока.

Ключевые слова: поэзия первой волны русской эмиграции; Г. В. Иванов; сборник стихотворений «Розы»; «чужое слово»; «забытая цитата»; А. А. Блок.

M. A. NAYMUSHINA

On the question of intertextuality in the book of poetry “Rozy” (“Roses”) by Georgy Ivanov

The article discusses the problem of intertextuality in the poetry by Georgy Ivanov in the 1920s–1930s with the focus on his book of poetry “Rozy” (“Roses”) edited in Paris in 1931. Specific features and functions of intertextuality in the book of poetry are described. The article concentrates most of all around reminiscences, allusions and quotations from the poetry by Blok, who was one of the most important figures in Russian literature.

Keywords: poetry of Russian emigration; Georgy Ivanov; the book of poetry “Roses”; “forgotten quotation” intertextuality; Alexander Blok.

На сегодняшний день в исследовательской литературе, посвященной творчеству авторов первой волны русской эмиграции, сложилось и укрепилось представление о Георгии Владимировиче Иванове как об одном из «самых цитатных поэтов в одну из самых цитатных эпох»[1].

Соглашаясь со справедливостью такого рода утверждений, в рамках настоящей статьи мы обращаемся к выявлению и описанию специфики использования и функционирования «чужого слова» в лирике Г. Иванова начала эмигрантского периода. Именно в это время (1920-е — начало 1930-х гг.) автор окончательно переходит от ученического этапа творчества к зрелому, самостоятельному. Завершение этого этапа знаменует сборник стихотворений «Розы» (1931), принесший Иванову славу первого поэта русской эмиграции. Таким образом, обращение к изучению специфики интертекстуальных связей, реализованных именно в этой книге стихотворений, представляется целесообразным для выявления особенностей функционирования «чужого слова» в зрелой лирике Иванова (1920–1930-е гг.).

В рамках настоящей статьи мы обратимся к разбору нескольких наиболее репрезентативных, с нашей точки зрения, стихотворений из сборника «Розы», отмеченных присутствием разного рода интертекстуальных отсылок, связанных, по преимуществу, с творчеством Александра Блока, бывшего одним из основных творческих ориентиров в эмигрантской лирике Георгия Иванова.

Первое из стихотворений, на котором мы остановимся, не обращаясь предварительно к детальному имманентному его анализу, — «Черная кровь из открытых жил...»[2] (1927):

Черная кровь из открытых жил
И ангел, как птица, крылья сложил...

Это было на слабом, весеннем льду
В девятьсот двадцатом году.

Дай мне руку, иначе я упаду —
Так скользко на этом льду.

Над широкой Невой догорал закат,
Цепенели дворцы, чернели мосты —

Это было тысячу лет назад·
Так давно, что забыла ты[3].

Исследователи склонны видеть в первой строке приведенного стихотворения явную отсылку к циклу А. Блока «Черная кровь» (1914)[4] Действительно, уже факт постановки Ивановым в безусловно сильную позицию — абсолютное начало своего текста — словосочетания, являющегося у Блока заглавием целого стихотворного цикла, безусловно, провоцирует читателя (как исторического, так и современного) на то, чтобы рассматривать последний в качестве претекста по отношению к произведению младшего поэта.

Однако, сополагая эти два сочинения, мы находим явные различия, прежде всего, между лирическими сюжетами и героями. Так, блоковский герой прежде всего демоничен («Я гляжу на тебя. Каждый демон о мне / Притаился, глядит...»)[5], наделен чертами вампира и выступает губителем героини («Знаю, выпил я кровь твою... / Я кладу тебя в гроб и пою...»)[6]. Лирический же герой стихотворения Иванова полностью лишен подобных характеристик, он обычный человек, умирающий после самоубийства в Петрограде «в девятьсот двадцатом году».

Несходство лирических сюжетов двух текстов мотивировано и принципиально разными прочтениями ключевого для обоих произведений образа — черной крови. В цикле Блока он, безусловно, символизируется, приобретая значение родового проклятия, демонизма, «дурной крови» («Нет! Не смирит эту черную кровь / Даже — свидание, даже — любовь!»)[7]. В стихотворении Иванова, однако, то же словосочетание отнюдь не символизировано, а напротив, выступает прежде всего в прямом значении: черная кровь — это кровь венозная, текущая «из открытых жил» героя после самоубийства.

Следовательно, рассматривать зачин стихотворения Георгия Иванова «Черная кровь из открытых жил...» как содержащий прямую отсылку к циклу Блока[8], на наш взгляд, не вполне правомерно, поскольку, как мы постарались продемонстрировать выше, более ранний текст не соотносится с лирическим сюжетом ивановского стихотворения, не проясняя его, не выполняя, таким образом, основного назначения цитатного слова — давать «приращение смысла».

Все сказанное выше о специфике интертекстуальной связи с творчеством Блока в стихотворении «Черная кровь из открытых жил...» заставляет предположить, что в этом тексте Иванова мы сталкиваемся с феноменом, подобным тому, который описан З. Г. Минц в статье «„Забытая цитата“ в поэтике русского постсимволизма»[9]. Учитывая широчайшую известность цикла «Черная кровь» в годы, когда он был создан, а также чрезвычайную значимость личности и творчества самого поэта для Г. Иванова в эмигрантский период, мы предполагаем, что блоковская «цитата» в стихотворении «Черная кровь из открытых

жил...» оказалась не столько «забытой», сколько нарочито проигнорированной автором сборника «Розы».

В целом же именно Александр Блок оказывается тем поэтом, к творчеству которого Иванов в «Розах» обращается наиболее часто, и в большинстве случаев тексты, отмеченные отсылками к произведениям Блока, объединяются по признаку общности темы, главенствующей среди прочих тем сборника, — темы поэта и поэзии.

Для того чтобы проиллюстрировать эту мысль, обратимся к разбору второго стихотворения «Роз» — «Глядя на огонь или дремля...» (1927):

Глядя на огонь или дремля
В опьяненьи полусонном —
Слышишь, как летит земля
С бесконечным, легким звоном.

Слышишь, как растет трава,
Как жаз-банд гремит в Париже —
И мутнеющая голова
Опускается все ниже.

Так и надо. Голову на грудь
Под блаженный шорох моря или сада.
Так и надо — навсегда уснуть,
Больше ничего не надо[10].

Первая строка стихотворения («Глядя на огонь или дремля») содержит описание эмоционального состояния, совпадающего с моментом речи и обращенного говорящим к самому себе. Акцентируется предельная обыденность, повседневность действий. Во втором стихе состояние героя конкретизируется («в опьяненьи полусонном»). И в целом состояние лирического героя стихотворения в первую очередь может быть прочитано в предельно бытовой, даже сниженной плоскости — как описание ощущений человека, буквально пребывающего в состоянии «опьяненья полусонного». Более того, первопубликация стихотворения (альманах «Новый дом», Париж, 1927) датирована 1 января 1927 г., а это позволяет предположить, что причиной «опьянения» героя стала встреча Нового года. Время это в лирике Иванова связано с попыткой осмыслить или переосмыслить жизнь, судьбу. Самый яркий пример такого рода — стихотворение 1925 г., также включенное Ивановым в «Розы»: «В тринадцатом году, еще не понимая, / Что будет с нами, что нас ждет, — / Шампанского бокалы подымая, / Мы весело встречали — Новый год»[11].

Однако в анализируемом нами тексте это состояние лирического героя оказывается еще и своего рода условием или стимулом для выхода из повседневности: третья строка открывается звуковым образом — «слышишь, как летит земля, с бесконечным, легким звоном». Отметим, что появляющийся здесь образ летящей с бесконечным звоном земли родственен, возможно, античному представлению о музыке сфер — вечном источнике вдохновения, которую, очевидно, и должен «услышать» герой стихотворения. Таким образом, можно предположить, что во второй половине первой строфы происходит попытка обретения высшей ценности за пределами земного существования.

Кроме того, именно в этой строфе стихотворения, как представляется, (впервые в сборнике!) появляется чрезвычайно важная отсылка к стихотворению Блока «Художник» (1913):

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе не слышанный звон[12].

Как видно, стихотворение Иванова сближается с блоковским претекстом за счет введения образа «легкого звона», безусловно, интерпретируемого как предвестие творческого порыва, поэтического вдохновения. Таким образом, посредством этой отсылки в ивановское стихотворение имплицитно начинает вводиться тема поэта-творца.

Однако вторая строфа стихотворения Иванова, по контрасту с начальным четверостишием, напротив, снова переносит нас в пространство земного существования, и способ восприятия его остается прежним — звуковым. Возвращение в земной мир происходит постепенно. В первом стихе второй строфы представлен призыв услышать, «как растет трава», т. е. воспринять звуки природы, не доступные человеку в обыденных ситуациях, и вообще — обычным людям (звучание «роста травы» сближено с «легким звоном» летящей земли — звуком, доступным только тем, кто наделен способностью слышать «музыку сфер»). Таким образом, появившееся в первой строфе стихотворения имплицитное отождествление (через блоковскую реминисценцию) героя ивановского текста поэтом здесь подтверждается — это обладатель поэтического дара. Вторая строка четверостишия также содержит звуковой образ — «жаз-банд *гремит*»; описывается звук подчеркнуто громкий, в противоположность «звону земли» и «росту травы», и возвращающий героя в область земного. Более того, упоминание звучания джазового оркестра в этой строке хотя и развивает отчасти тему музыки, имплицитно заданную выше, но одновременно отсылает к вполне конкретному времени и пространству: «жаз-банд гремит в Париже». Введение топонима может свидетельствовать о соотнесенности — в биографическом плане — лирического сюжета стихотворения с эмигрантским «здесь и сейчас» его автора. Но, что еще более значимо, звук растущей травы и «гром» джазового оркестра уравниваются, предстают в сознании лирического героя явлениями, звуками одного порядка (что косвенно подтверждается и синтаксическим строем строфы: «растет трава» и «жаз-банд гремит» являются однородными клаузами). Таким образом подчеркивается, на наш взгляд, отрешенность героя стихотворения от всего земного, его переход в состояние поэтического транса.

Заключительное двустишие второй строфы («И мутнеющая голова / Опускается все ниже») возвращает нас к заданной в начале стихотворения ситуации — попытке героя (который представлен здесь метонимически — «мутнеющая голова») вырваться из повседневности и услышать «музыку сфер». Попытка не увенчивается успехом, и герой погружается в сон (ср. состояние «опьяненья *полусонного*» в первой строфе стихотворения). Отрешение от реальности, как земной, так и небесной, продолжается, о чем свидетельствует описанное здесь движение: «Мутнеющая голова опускается все ниже»[13].

Приближаясь к завершению разговора о стихотворении «Глядя на огонь или дремля...», отметим в нем присутствие еще нескольких отсылок к русской поэтической традиции, к творчеству трех авторов, о которых мы уже упоминали выше и которые являются наиболее значимыми для Иванова в «Розах». Начнем с более близкой поэту (как по времени, так и «географически») поэтической традиции — русской.

Последние строки «Глядя на огонь или дремля...» содержат, естественно, логичную развязку лирического сюжета — «Под блаженный шорох моря или сада. / Навсегда уснуть. / Навсегда уснуть — больше ничего не надо».

Таким образом, второе стихотворение сборника «Розы» «Глядя на огонь или дремля...» привлекает исследовательское внимание прежде всего тем, что в нем тема размышления о жизни и попытке ухода в смерть-сон представлена через соположение двух пространств, миров — небесного (первая строфа) и земного (вторая). Ни в одном из них обретение смысла жизни не оказывается возможным, а смерть осмысляется как единственно возможный и правильный (смерть как засыпание) исход необратимо трагического существования. Большое значение, как говорилось выше, имеет здесь включение в текст реминисценции из стихотворения Блока «Художник», вводящего тему поэтического творчества.

Наконец, эта же тема доминирует и в стихотворении «Холодно бродить по свету...» (1930):

Холодно бродить по свету,
Холодней лежать в гробу.
Помни это, помни это,
Не кляни свою судьбу.

Ты еще читаешь Блока,
Ты еще глядишь в окно,
Ты еще не знаешь срока —
Все неясно, все жестоко,
Все навек обречено.

И, конечно, жизнь прекрасна,
И, конечно, смерть страшна,
Отвратительна, ужасна,
Но всему одна цена.

Помни это, помни это —
Каплю жизни, каплю света...

«Донна Анна! Нет ответа.
Анна, Анна! Тишина»[14].

Стихотворение это открывает слабая, но пока еще имеющая место попытка утвердить приоритет постылой жизни перед смертью («*Холодно* бродить по свету, / *Холодней* лежать в гробу») и, следовательно, призыв к alter ego лирического героя смириться с земным существованием («Помни это, помни это, / Не кляни свою судьбу»).

В начале же второй строфы появляется упоминание об А. Блоке — одном из двух поэтов, напрямую названных в «Розах» (второй — А. Пушкин в стихотворении «Медленно и неуверенно...»). Кроме того, именно цитата из стихотворения Блока оказывается единственной в «Розах» напрямую обозначенной как «чужое слово» («Ты еще читаешь Блока...»). Обращение к его творчеству предстает как попытка обретения смыла жизни.

Примечательно использование и в этом стихотворении (во второй строфе) конструкций с анафорическим употреблением наречия «еще» («Ты еще читаешь», «ты еще глядишь», «ты еще не знаешь»), обладающего в этом контексте семантикой предельности, предвещания скорого конца (в окончании строфы читаем: «Все неясно, все жестоко, / Все навек обречено»).

Третья строфа начинается с называния прописных, «книжных» истин, будто бы утверждающих превосходство жизни над смертью («И конечно,

жизнь прекрасна, / И конечно, смерть страшна»). Однако различие между ними в сознании лирического героя нивелируется в столь характерной для Иванова в «Розах» манере («Но всему одна цена»).

Однако в следующем двустишии звучит призыв лирического героя все же «помнить» «каплю *жизни*, каплю *света*». Строки эти, как нам представляется, содержат отсылку, помогающую вновь убедиться в том, что (или кто) стоит за этими образами.

В финале стихотворения А. Блока «О, я хочу безумно жить!» (1914) читаем: «Он весь — дитя добра и света! / Он весь — свободы торжество»[15]. Таким образом, жизнеутверждающий пафос, прорывающийся на мгновение в стихотворении Иванова, вероятно, имеет истоком именно этот претекст Блока, что вновь подтверждает право рассматривать личность последнего как нравственный ориентир в поэзии Иванова.

Характерно при этом, что первопубликацию стихотворения в журнале «Современные записки»[16] даже предварял эпиграф из Блока. Обращение к блоковскому творчеству позволяет автору «Роз» в финале «Холодно бродить по свету...» вновь обратиться к утверждению равной бессмысленности жизни и смерти.

Стихотворение завершает неточная цитата из «Шагов Командора» Блока (именно это произведение, по-видимому, и читает лирический герой Иванова): «Донна Анна! Нет ответа. / Анна, Анна! Тишина». Таким образом, через отсылку к развязке «Шагов Командора» снова утверждается неизбежность гибели героя-поэта.

Рассмотрев на примере отсылок к творчеству одного, наиболее значительного для Георгия Иванова поэта — А. Блока различные способы использования «чужого слова» в «Розах» (от невыделенной «забытой цитаты» через аллюзии и реминисценции к единственной в сборнике цитате, обозначенной как таковая), мы выявили, что наибольшую значимость отсылки к Блоку имеют именно в стихотворениях, где преобладает тема поэзии. В тексте же «Черная кровь из открытых жил...», в котором доминирует иная тематика — самоубийство, воспоминание об утраченном прошлом, — отсылка к циклу стихотворений Блока прочитывается как «забытая цитата». Таким образом, утверждается и подтверждается значение поэзии А. Блока как творческого ориентира для Георгия Иванова.

Примечания

[1] *Арьев А. Ю.* Пока догорала свеча (о лирике Георгия Иванова) // Иванов Г. В. Стихотворения. СПб.; М., 2010. С. 72. Именно цитатность выделена как основополагающий принцип лирики Иванова уже в одной из самых ранних литературоведческих работ по творчеству автора (см.: *Марков В. Ф.* Русские цитатные поэты: Заметки о поэзии П. А. Вяземского и Георгия Иванова // Марков В. Ф. О свободе в поэзии. Статьи, эссе, разное. СПб., 1994. С. 214–232).

[2] Подробный имманентный анализ этого текста приводится в нашей работе: *Наймушина М. А.* Первопубликация стихотворения Г. В. Иванова «„Черная кровь из открытых жил“: особенности интерпретации» (Печать и слово Санкт-Петербурга: сб. науч. тр.: в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение. СПб., 2014. С. 214–219).

[3] *Иванов Г. В.* Собрание стихотворений. W rzburg, 1975. С. 172. Тексты из названного автопринтного издания приводятся в соответствии с современными нормами орфографии при сохранении авторской пунктуации.

[4] См. комментарий А. Ю. Арьева к этому стихотворению: *Иванов Г. В.* Стихотворения. М.; СПб., 2010. С. 585.

[5] *Блок А. А.* Собрание соч.: в 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 54.

[6] Там же. С. 58.

[7] Там же. С. 54.

[8] Отметим также, что словосочетание «черная кровь» частотно в творчестве Блока 1900–1910-х гг. и встречается в других знаменитых произведениях этого периода, приобретая неизменно метафорическое значение. Так, в стихотворении «Скифы» (1918) читаем «Россия — Сфинкс. Ликуя и скорбя / И обливаясь черной кровью / Она глядит, глядит, глядит в тебя, / И с ненавистью, и с любовью!..» (*Блок А. А.* Собрание соч. Т. 3. С. 361). Другой пример подобного словоупотребления встречаем в первой главе поэмы «Возмездие»: «И черная, земная кровь / Сулит нам, раздувая вены, / Неслыханные перемены, / Невиданные мятежи...» (Там же. С. 306). Как видно, ни одно из этих, безусловно, известных Г. Иванову произведений нельзя с полным правом считать текстом-источником для стихотворения «Черная кровь из открытых жил...», где, как было сказано выше, реализуется прямое значение заглавного словосочетания.

[9] *Минц З. Г.* «Забытая цитата» в поэтике русского постсимволизма // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 327–338. «Забытая цитата» определяется в названной работе как «цитата на функции не-цитаты», т. е. как некоторый элемент текста, долженствующий, согласно читательскому ожиданию, отсылать к некоему иному тексту или его части, в реальности этой функцией не обладающий.

[10] *Иванов Г. В.* Указ. соч. С. 169.

[11] Там же. С. 176.

[12] *Блок А. А.* Указ. соч. Т. 3. С. 145.

[13] По необходимости мы оставляем за пределами настоящей статьи разбор также содержащихся в этом тексте отсылок к знаковым текстам русской («Выхожу один я на дорогу...» М. Ю. Лермонтова) и европейской («Гамлет» У. Шекспира) литературы, сосредоточиваясь на текстовых перекличках с творчеством Блока.

[14] *Иванов Г. В.* Указ. соч. С. 172.

[15] *Блок А. А.* Указ. соч. Т. 3. С. 85.

[16] *Иванов Г.* Стихотворения // Современные записи. 1930. Кн. XLIV. С. 215.

УДК 82.1

А. В. ЧИСТОБАЕВ

Гибель Петербурга в романе О. Форш «Сумасшедший корабль»

Статья представляет собой исследование поэтики романа О. Форш «Сумасшедший корабль» и косвенно затрагивает тему гибели петербургского пласта русской культуры. В предложенном тексте рассматриваются жанровые параметры произведения, символика его названия, фабула и сюжет.

Ключевые слова: О. Форш; «Сумасшедший корабль»; символизм; авангард; миф о Петербурге.

A. V. CHISTOBAEV

The demise of St. Petersburg in the novel “Mad Ship” by Olga Forsh

The article offers research on the poetics in Olga Forsh’s novel “Mad Ship”. In addition it mentions the subject of the death of Petersburg stratum in Russian culture. The proposed text considers the novel’s genre peculiarities, the symbolism of its title, the plot and story.

Keywords: Olga Forsh; “Mad Ship”; symbolism; avant-garde; the myth of St. Petersburg.

Замысел романа «Сумасшедший корабль» предположительно мог возникнуть в период с 1923 по 1928 г.: между годом закрытия «Дома искусства» и датой, зафиксированной в дневниковой записи К. Чуковского от 14 мая 1928 г.: «Форш хочет написать хронику „Дома Искусств“ „Ледяной Корабль“»[1]. Вероятно, эпитет «ледяной» был связан с атмосферой разрушения прежнего быта, с утратой иллюзий. Для литературы того времени был характерен образ умирающего холодного мира. «Ледяной Корабль» — это символ застывшей, опустошенной потрясениями страны. «Роковая страна, ледяная»[2], — писал А. Белый много ранее. Об этом же, по свидетельству З. Гиппиус, говорил К. Победоносцев: «Да знаете ли, что такое Россия? Ледяная пустыня, а по ней ходит лихой человек»[3].

Опыт проживания в ДИСКе, «Доме искусств» обогатил писательницу жизненным материалом. О. Форш осознавала катастрофичность ситуации, сложившейся в русской литературе. Вместе с А. Блоком умерла целая эпоха, а надежды, связанные с М. Горьким, не оправдались. Во время поездки в Берлин в 1927 г. писательница признавалась своему другу А. Штейнбергу: «Видите ли, теперь я еду к Горькому, чтобы постараться доказать, что он должен измениться к лучшему. Тогда ведь, может быть, и вся русская литература будет спасена. Горький должен избавиться от своего тщеславия. Я ему это прямо выскажу, он это поймет. Он же необыкновенно честолюбив. Подумайте только, что он делает? Он хочет прибрать к рукам все, и прежде всего литературу; как Ленин правил Россией, так Горький старается править литературой»[4].

Очевидно, что к концу 1920-х гг. Форш ясно осознала разрушительность большевистской власти. Следовательно, для нее как для литератора оставался единственный выход — внести лепту в сохранение культуры, запечатлев в произведениях образы творцов этой культуры. Но перед началом работы над «Сумасшедшим кораблем» ей было жизненно необходимо посетить свои прежние европейские адреса. При поддержке Горького «Ольге Дмитриевне, как это ни странно, в 1927-ом году дали заграничный паспорт на целый год»[5]. Впечатления от разницы между большевистской Россией и цивилизованной

Европой явились, в том числе, дополнительным стимулом к написанию романа.

Писательница признавалась: «Если большевистская Россия есть ад, то Дом искусств — ад в аду. Столько взаимного подсиживания, столько тщеславия, столько честолюбия, готовности предать людей, чтобы самому заслужить чин или орден, было там, что человеческому уму невозможно даже представить»[6]. Сравнения с адом не случайны. Автор играл с литературным контекстом. Центральный символ романа — корабль с писателями — является аллюзией на образ судна, несущего Вергилия и Данте. Сравнение огромной железной печи с псом в конце коридора, у подножия которой спал писатель Копильский, — это отсылка к мифическому Церберу. Как и автор «Божественной комедии», писательница упоминает в последней главе о волшебном транспортном средстве аргонавтов.

«Сумасшедший корабль» — второе значительное произведение Форш в области нового для нее жанра романа (первое — «Оглашенные», 1912–1919). Несмотря на присутствие в «Сумасшедшем корабле» автобиографического начала (реальная жизнь писательницы в «Доме искусств», наличие прототипов у определенных персонажей и пр.), она настойчиво отрицала факт совпадения своих героев с реальными людьми: «Прежде чем перейти к повествованию, торопимся сделать оговорку: пусть читатель не ищет здесь личностей: личностей нет»[7]. Общая беда сблизила представителей ранее разных лагерей творческой интеллигенции. Обстоятельства культурной и обыденной жизни петроградского «Дома искусств» стали общими для его обитателей. Неслучайно Форш отождествляла события собственной жизни с событиями ДИСКа: так, например, в фабулу произведения включена история с осмыслением сюжета известных картин в Эрмитаже ее сыном Дмитрием. В архитектонику романа органично вошли многие приемы, использованные автором в ранних текстах. В ткань произведения также инкорпорированы «чужие» (стихи А. Блока и Ф. Сологуба) и собственные сочинения (фрагменты статей «Пропетый гербарий» и «О Прекрасной Даме»).

Сюжет романа в основном сфокусирован на истории дома, когда-то принадлежавшего купцу Елисееву. Здесь автор следовала традиции А. Белого: Петербург был главным героем его одноименного романа. Произведение начиналось со слов: «Что есть Русская Империя наша?»[8] Автор «Петербурга» возводил родословную Аполлона Николаевича к хану Аблеуху, Форш — возводит историю своего персонажа к временам императрицы Анны Иоанновны. Главы романа писательница называет «волнами». Первая «волна» начинается с юмористического описания быта обитателей ДИСКа, затем показаны их аресты, убийства, а заканчивается повествование сдачей «корабля» управлению Делового клуба, по сути — это окончание «плавания» «Литературного Ковчега». Подобно персонажам «Петербурга», второстепенные герои (прозаики, поэты, критики, художники и др.) являются статфажем в картине, где в центре главный герой — Сумасшедший корабль. Сама автор романа и ее alter ego, прозаик Долива, — лишь частицы огромной культурной мозаики тех лет, включенные в общую жизнь «Дома искусств».

С учетом этих данных следует говорить о нечетком, дискретном сюжете. Его графически можно представить в виде разветвленного дерева, стволом которого является история любви учителя-словесника Сохатого к двум панночкам из кафе «Варшавянка». Эта история как бы «задает» движение развитию действия. Подобная авантюрная любовная история была обязательной для поэтики произведений некоторых из «Серапионовых братьев», с которыми была дружна Форш. Например, для Л. Лунца, отталкивавшегося от поэтики романов А. Дюма.

В «Сумасшедшем корабле» можно также отметить черты «шпионского романа» и романа приключений. Эти черты связаны с историей «польских панночек». Вставные элементы сюжета составляют воспоминания героя о вечерах символистов, его споры с представителем нового поколения (Жуканцем) о месте и роли прежнего искусства в большевистской России.

«Сумасшедший корабль» одновременно произведение бесфабульное. В нем раскрыто прежде всего движение авторского сознания. Последнее как бы «отрывается» от автора и перемещается во времени и пространстве (влияние поэтики Белого). Форш даже прямо цитирует текст «Петербурга»: «Сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от его тела непосредственно, соединяется с электрической лампочкой письменного стола» (12, 47). Авторское сознание в «Сумасшедшем корабле» бытийствует одновременно в начале XX в. (присутствие автора на вечере чтения А. Блока и др.) и в 1920-х гг. Взгляды Форш выражены в речах филолога Сохатого, в образе прозаика Доливы.

Вторая часть романа (шестая–девятая «волны») посвящена крупным фигурам Серебряного века — А. Блоку, Ф. Сологубу, А. Белому, М. Горькому и Н. Клюеву. В произведении им соответствуют вымышленные герои — Гаэтан, Старик-поэт, Инопланетный Гастролер, Еруслан и Микула. Эти персонажи не являются пассажирами «корабля», жителями «Дома искусств», но имеют к нему самое прямое отношение. В связи с этим создается впечатление, что сюжет романа как бы потерян в обилии фабульных линий, в описании множества событий из жизни обитателей ДИСКа. Тем не менее, фабульная первооснова подчинена вечному мифу о конце времен, взятому на вооружение символистами, и мифу о спасительном ковчеге.

Отметим, что писательница понимала этот вечный сюжет в эзотерическом контексте. Образ «корабля» мог восходить к известной в кругах теософов легенде о космическом корабле Гермеса Трисмегиста. Согласно ей, после разрушения Атлантиды Гермес собрал на свой «ковчег» бессмертных Белых Братьев и летописи затонувшего материка. По ощущению же современников, постреволюционная атмосфера в Петрограде была наполнена предчувствием кончины прежнего мира. Неслучайно теософы понимали хаос как отсутствие Логоса. Скупая на детали, Форш обмолвилась об этом в последней главе: «Космос, не просветленный Логосом, есть предтеча антихриста» (12, 60). В эзотерической литературе хаос традиционно был представлен образом бесконечных водных пространств. С символикой романа и связана тема воды. Согласно художественной системе произведения, «корабль» как бы несется по мировому океану. Посвященная в тайные знания, Форш, безусловно, была знакома с теорией сотворения мира из водной стихии. Этот символ в романе «Сумасшедший корабль» можно связывать и с образом-архетипом воды, знаменующим, с одной стороны, первооснову всего сущего, с другой — его конец.

Стихия «воды» оказывается гибельной для героев Форш. «Круг смерти» сужается: Петербург гибнет в мировом океане потрясений, жена Старика-поэта умирает, утонув в Неве (автор представляет несколько эпизодов с подобной смертью), француженка Барб Кайе кидается в маленькую реку Пику, а соседский мальчик топит крыс в ведре. Так автором был использован прием нисходящей градации. Эти истории основаны на реальных фактах: наводнение 1924 г. в Петрограде; самоубийство жены Ф. Сологуба; вычитанное Форш в газетах сообщение о загадочной смерти француженки. Таким образом, сюжет «Сумасшедшего корабля» — прежде всего внутренний, эзотерический. С первой же главы автор описывает гибель различных людей, причастных к судьбе ДИСКа. По ходу повествования количество

смертей увеличивается. Описание самоубийства жены Старого поэта и смерти возлюбленной Сохатого — своего рода ложные кульминации сюжета. Возрастающее количество жертв (в каждой главе их несколько) как бы подготавливает читателя к фатальной катастрофе. Девятая «волна» содержит подлинную кульминацию произведения. В ней «корабль дураков» как бы терпит крушение. Будучи частью «петербургского текста», роман посвящен не только гибели «Дома искусств», но и предчувствию гибели самой Северной столицы.

В целом, развитие сюжета определяется встречей авторского сознания (в лице как Сохатого, так и прозаика Доливы, и, наконец, рассказчика) с пассажирами «Сумасшедшего корабля» и со знаковыми фигурами эпохи символизма (Блок, Сологуб, Врубель и др.). Отметим, что это встреча с «призраками», образами из прошлого, с людьми, которых уже нет. Их девять. Как известно, «девятый вал» — самая сильная волна на море во время шторма. Именно на «девятой волне» «Дом искусств» прекращает свое существование.

«Сумасшедший корабль» — символ старой культуры, которая «падает» с «девятым валом революции». Кроме того, девять — особое число. Согласно теории пифагорейцев, оно «называется числом человека, из-за девяти месяцев его эмбрионального развития. Среди его ключевых слов — „*океан*“ и „*горизонт*“ (курсив наш. — *А. Ч.*), потому что для древних они были безграничными. Эннеада есть безграничное число, потому что ничего нет за ним, кроме бесконечного числа 10»[9]. Верная доминирующей в романе «морской» символике (ковчег, корабль, океан, пассажиры), писательница сравнила вестника закрытия ДИСКа с адмиралом. Кроме того, она как бы включила в свой символистский текст образы кораблей из произведений современников (например, из пьесы Блока «Незнакомка», корабль аргонавтов из стихотворного цикла Белого). Книга состоит из отдельных глав очень разных жанров. Мы находим здесь живые очерки о посещениях автором хлыстовского корабля и о его знакомстве с поклонниками Распутина[10].

Символика названия произведения актуализирует культурный контекст нескольких эпох: глубокого прошлого (легендарный Тот Трисмегист), в том числе ветхозаветного (Ной и его ковчег), Средневековья («Корабль дураков» И. Босха) и, наконец, современности, уподобленной океану мировых потрясений.

С одной стороны, семантика названия «Сумасшедшего корабля» аккумулировала мотив движения, пути и, в общем-то, должна была предвещать удачное окончание плавания (аллюзии на корабль аргонавтов и ковчег Ноя). С другой стороны, это движение изначально было подчинено Року: деление книги на девять «волн», описание гиперболизированного количества смертей (большая часть их связана со стихией воды). И, наконец, сам Корабль — символ града Петрова, рожденного в стихии воды и обреченного на гибель в потопе. Так достигался эффект некоторого движения центрального образа по замкнутой траектории (отсюда — «замкнутость» повествования), сам образ-символ был локализован и функционировал в соответствующей системе мифов о Петербурге.

Форш осознавала традиции культуры, которые впитала. В процессе работы над романом «Современники» писательница признавалась: «Сейчас, когда мы из натурализма окончательно переходим в эпоху нового реализма, изложением „сюжета“ уже много не сказать. К тому же задача всех задуманных мною работ, несмотря на их заглавия исторические, не „история“, а подлинная современность»[11]. Безусловно, под «новым реализмом» автор понимала художественные открытия литературы Серебряного века. Принципы этого «нового реализма» были применены Форш в «Сумасшедшем корабле». «Изложение

сюжета» в нем уступает место авторским размышлениям, лирическим монологам и др. Рассказчик иронично замечает: «Однако довольно пейзажных экскурсов. Перед издательством обязательство взято нами главным делом на фабулу» (4, 48). Именно «не история, а подлинная современность» — объект изображения в «Сумасшедшем корабле».

В творческом сознании автора одновременно существуют две эпохи (до и после революции). Своим новым романом Форш стремилась создать «новую лучшую реальность»: «Наше время я ощущаю в центре и по „сердцевинным лучам“, издалека, из прошлого, хочу вобрать в него все, что живо нам сейчас, что должно обогатить наш быт, углубить мысль, обострить волю к жизни — словом создать новую лучшую реальность»[12]. Писательница не отделяла гоголевский период петербургской культуры от Серебряного века. Для нее это одна «Духовно-интеллектуальная семья». Форш утверждала: «В пространственной действительности нового реализма, заменившей картинную плоскость нового реализма — время взорвано, пограничные столбы сметены, и „Современники“ (философский роман Форш о Н. Гоголе и А. Иванове. — *А. Ч.*) не принудительно или случайно существующие люди, а одна Духовно-интеллектуальная семья. Это так называемые сердцевинные лучи в разрезе огромного дерева истории, которые пересекают своими радиусами от наружной коры к центру все замкнутые круги хозяйственных „годичных слоев“»[13]. Показательно, что автор отводит центральное место в истории русской культуры двум деятелям — Н. Гоголю и А. Иванову. Таким образом, «Сумасшедший корабль» явился как бы дополнением к «Современникам» — второй ступенью воплощения авторского мифа о Гоголе, родоначальнике новой культуры.

Тем не менее, это произведение было не только данью уважения к классикам, но и средством полемики с современниками. Прежде всего в нем представлен спор с А. Белым, именно поэтому автор включила в роман крупные фрагменты из своей ранней статьи «Пропетый гербарий» (1919–1925). Книга Форш — произведение о литераторах, главные герои которого — писатели-современники автора. Это — портретные зарисовки уже сложившихся творческих личностей разного дарования (от Ф. Сологуба до Н. Тихонова). Вместе с тем исследуемое произведение не мемуарная проза в классическом понимании термина. Автобиографическое пространство «Сумасшедшего корабля» крайне мало: узнаваемые черты и события жизни Форш «расплываются» в трех образах (прозаик Долива, филолог Сохатый и рассказчик). Портретные характеристики современников писательницы выразительны и реалистичны. «Сумасшедший корабль» — произведение пограничной жанровой природы. Отсюда разногласия в определении — «роман» или «повесть».

Примечания

[1] *Чуковский К. И.* Дневник. 1901–1969: в 2 т. М., 2003. Т. 1. Дневник. 1901–1929. С. 525.

[2] *Белый А.* Родина // А. Белый. Полн. собр. стихотворений. М., 2005. С. 135.

[3] *Гиппиус З. Г.* Дмитрий Мережковский // Гиппиус З. Живые лица. Воспоминания. Тбилиси, 1991. Т. 1. С. 230–231.

[4] *Форш О. Д.* Без сигары // Форш О. Д. Летошний снег. М., 1990. С. 515–526.

[5] *Штейнберг А. З.* Литературный архипелаг // Штейнберг А. З. Острый глаз Ольги Форш. М., 2009. С. 199.

[6] *Штейнберг А. З.* Сумасшедший корабль // Звезда. Л., 1930. № 6. С. 132; *Форш О. Д.* Сумасшедший корабль. Л., 1930. № 2 (с. 49–76); 3 (с. 52–62); 4 (с. 47–60); 6 (с. 120–132), 12 (с. 25–64). Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера журнала и страницы за текстом в круглых скобках.

[7] *Штейнберг А. З.* Сумасшедший корабль // Звезда. 1930. № 2. С. 49.

[8] *Белый А.* Петербург: роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Пг., 1916. С. 3.

[9] *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 3.

[10] *Эткинд А.* Хлыст. Секты, литература и революция // Новое литературное обозрение. М., 1998. С. 180.

[11] *Форш О. Д.* Писатели о себе // ОР ИРЛИ. 1924. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 1.

[12] Там же.

[13] Там же.

УДК 82.1

Л. И. ШИШКИНА

Город Е. Замятина в контексте урбанистики XX в.

В статье исследуется изображение города в творчестве Е. Замятина в общем контексте культуры XX в., когда город начинает рассматриваться как особый историко-культурный феномен, «знак» современной технократической цивилизации. В частности, в русле концепции немецкого философа О. Шпенглера, который в книге «Закат Европы» ввел понятия «город как социально-культурный организм», «душа культуры», «душа города», нашедшие отражение в новаторских градоведческих исследованиях русского историка и краеведа Н. П. Анциферова, а также в литературном контексте русского и европейского модернизма, изображавшего город как силу, враждебную личности.

Ключевые слова: культура; цивилизация; город как социально-исторический организм; «мировой город»; человек и природа.

L. I. SHISHKINA

The city in works by Evgeny Zamyatin in the context of the XX century urbanism

The article studies the image of the city in the works by Evgeny Zamyatin in the general context of the twentieth century, when the city begins to be seen as a special historical and cultural phenomenon within the modern technocracy civilization. In particular, in accordance with the concept of the German philosopher Oswald Spengler, who in his book “The Decline of the West” introduced the concepts “the city as a socio-cultural body”, “the soul of the culture”, “the soul of the city”, reflected in the innovative city ethnography research of the Russian historian and regional ethnographer N. P. Antsiferov, as well as in the literary context of Russian and European modernism, where the city is portrayed as a force hostile to a human being.

Keywords: culture; civilization; the city as a socio-historical organism; world city; man and nature.

Историко-культурный дискурс начала XX в. отмечен повышенным вниманием к городу, который начинает рассматриваться как особый социальный, исторический и культурный феномен. Разгоревшийся интерес к урбанической теме был связан не только с великими потрясениями XX в., но и с характерными тенденциями данного этапа развития культуры, определившими стремительный рост индустриальных городов, сосредоточивших огромные человеческие массы, уклад жизни которых был подчинен единым ритмам технократической цивилизации. Изменились самый облик и функции капиталистического города; различие между старым феодальным городом и городом новой формации ощущалось на рубеже веков очень остро.

По мысли авторитетного отечественного градоведа Н. П. Анциферова, новый город стал целостным организмом. Это было чуждо городу феодальной эпохи, распадавшемуся на отдельные разобщенные мирки, жившие обособленной жизнью, чему «в полной мере соответствовал внешний облик города с его районами, опоясанными крепостными стенами, с его приходскими церквами <...> с его пустырями, с сельскими чертами его быта». В капиталистическом городе «жизнь <...> забила лихорадочным пульсом. Его разрозненные части <...> сплавлялись воедино. Крупный город должен был казаться чем-то самодовлеющим и единым, обладающим своей особой жизнью, своим неповторимым лицом, своей таинственной душой»[1].

Современный город, воспринимавшийся своего рода эмблемой цивилизации, с ее культом научно-технического прогресса и материальных благ, торжеством унифицированного человека-массы, космополитизмом и техницизмом притягивал художников и мыслителей. Неслучайно именно в первой четверти XX в. начинается систематическое и синтетическое изучение города в исследованиях М. Вебера, Ф. Броделя, И. М. Гревса, Н. П. Анциферова и др. Его загадку пытались постичь западноевропейские, американские и русские писатели: Э. Верхарн, Р. Роллан, Г. Уэллс, Э. Синклер, Л. Андреев, В. Брюсов, Е. Замятин. Этот перечень легко продолжить. В качестве характерологических примет города, как правило, отмечались колоссальная централизация (в том числе скопление миллионов людей в одном месте) и его враждебность личности. Наиболее чуткими современниками город был воспринят как носитель зла.

Конфликт живой личности и каменного города, наполнивший трагическими мотивами русскую литературу XIX в., в начале XX столетия достигает своего апогея. В литературе рождается образ города-спрута (Э. Верхарн), города-тюрьмы (В. Брюсов). Город-убийца предстает в «урбанистических» произведениях Л. Андреева («Город», «Проклятие зверя», «Мои записки») — писателя, по праву считавшегося «барометром» настроений и умочувствований своей эпохи.

В произведениях Андреева настойчиво звучат две темы: город — обезличенная враждебная сила, способная раздавить беспомощного человека, и мотив одиночества и отчужденности человека в городе-мире[2]. «Город был громаден и многолюден, и было в этом многолюдии и громадности что-то упорное, непобедимое и равнодушно-жестокое» — такой образ представлен в рассказе «Город» (1902). Уныние, страх и отчаяние, тревожное ожидание постоянной угрозы — вот что испытывает маленький человек, обезличенный каменной громадой, вся атмосфера которой дышит враждебностью. Отсюда тема гибели, звучащая в красном цвете стоящих «с непоколебимой твердостью» кирпичных домов, который ассоциируется с «холодной и жидкой» кровью; в образе «изломанных», «задохнувшихся», «замерших в страшной судороге» улиц, стремящихся, подобно людям, убежать из замкнутого пространства. Героя рассказа окружают «все новые и незнакомые лица». «Их было множество, и все они были незнакомые и чужие, и все жили своей собственной, скрытой для глаз жизнью, непрерывно рождались и умирали, — и не было начала и конца этому потоку»[3].

Новый поворот в мировой урбанистике произвел О. Шпенглер, предложив рассматривать город как исторический и культурный феномен. В своей знаменитой книге «Закат Европы» (1918) Шпенглер представил концепцию «локальных культур», расцветающих, подобно живым существам высшего порядка, «на лоне своего родного ландшафта». Подобно живым организмам, культура имеет живую душу и проживает сходные этапы своего существования: рождение, расцвет и постепенное угасание. Создавая «портреты культур» на основе выявления «прасимволов» каждой из них, Шпенглер утверждал, что первичным символом всякой культуры является *пространство*. Для доисторических культурных типов таким пространством был природный ландшафт — своего рода материнское лоно культуры. Этим объясняется привязанность человека к Матери-Земле, находящая выражение в образе крестьянского *дома* — символе оседлости, пускающем, подобно растению, корни в собственную почву.

Для «исторического человека» развитой и сложной культуры основной формой существования становится *город*. Все великие культуры, по мнению

философа, — это культуры городские, и их внешние формы: государство, наука, искусство, политика и религия — покоятся на единственном прафеномене — *городе*. На ранних этапах человеческой культуры, когда господствует картина ландшафта, города возникают стихийно. Они, подобно растению, укоренены в почве. По мере взросления человечества возникает исполинский город — мировая столица, город «как мир», который сам создает ландшафт и сам определяет ход и смысл истории.

Подобно культуре, город у Шпенглера тоже живое существо, имеет неповторимую и загадочную душу. Рождаясь, она проходит свое становление, выстраивая зримое тело города как единое целое, которое «живет, дышит, растет, обретает облик, внутреннюю форму и историю»[4].

Таким образом, Шпенглер заложил основы нового подхода к пониманию города, актуализированного в науке и искусстве XX в. Его трактовка города как «исторически сложившегося целостного культурного организма» нашла отклик в концепциях русских историков и краеведов. Так, И. М. Гревс задачу историко-краеведческой деятельности видел «в том, чтобы представить город как высшую концентрацию культурной жизни данного типа или эпохи», как «наиболее насыщенное культурное гнездо»[5].

Понятие «душа города» стало основой новаторских работ Н. П. Анциферова, вслед за Шпенглером воспринимавшего город как знак определенного культурного типа. «Город дает нам наиболее выразительный образ культуры своего времени. Он впитал в себя всю историю связанной с ним страны <...> Былое просвечивает в нем всюду: в направлении его улиц, в формах его площадей, в силуэтах его куполов и башен, в говоре его граждан. <...> Все накопленное веками слито в нем в едином, целостном облике»[6], — писал он в книге «Пути изучения города как социального организма», утверждая своевременность создания «портретов» городов так же, как Шпенглер говорил о «портретах» культур.

В общем контексте урбанической проблематики первой трети XX в. весьма показательное место занимает образ города, представленный в творчестве Е. Замятина.

Тема города — «знака» современной культуры — особенно важна для Замятина как писателя «пограничного состояния». Родившись в центре «нутряной» России, «среди тамбовских полей, в славной шулерами, конскими ярмарками, крепчайшим русским языком Лебедяни»[7], он стал одним из «не-петербуржцев», потрясенных встречей с «мировым городом», имперской столицей. Получивший писательскую известность благодаря повести «Уездное», воссоздавшей дикое, убогое, звериное царство российского захолустья, он с полным правом занял место среди создателей «петербургского» текста русской литературы. В его произведениях языком бессмертных образов, восходящих к преданиям местности, Библии, песням, русским сказкам, заговорил русский быт провинциального «уездного» города — и «трубой глаголящей» возвестил о себе Мировой город.

«Англичанин из Лебедяни», Замятин — человек и писатель — одновременно принадлежал двум культурам: современной технократической цивилизации, частью которой являлся по складу ума (математик) и роду деятельности (инженер), ощущая в то же время генетическую связь с традиционной народной культурой, система ценностей которой позволяла ему с саркастической усмешкой нелицеприятно говорить об «издержках прогресса».

Оказавшись в 1916 г. в Англии, куда он как инженер-кораблестроитель был командирован для строительства первых русских ледоколов, Замятин в своих произведениях запечатлел разноликость современного города. Как человек XX в. он был способен увидеть красоту индустриального пейзажа:

грандиозных небоскребов, легких и мощных мостов, грузоподъемных кранов, металлургических заводов, окутанных клубами пара и освещенных отблесками огня.

Своеобразное очарование «мирового города» присутствует в зарисовке Лондона в рассказе «Ловец человеков», где приметы индустриализма предстают в поэтическом ореоле: «Лондон плыл — все равно куда. Легкие колонны друидских храмов — вчера еще заводские трубы. Воздушно-чугунные дуги виадуков: мосты с неведомого острова на неведомый остров. Выгнутые шеи допотопно-огромных черных лебедей-кранов: сейчас нырнут за добычей на дно. Вспугнутые, выплеснулись к солнцу звонкие золотые буквы: „Роллс-Ройс, авто“. <....> кружево затонувших башен, колыхающаяся паутина проволок, медленный хоровод на ходу дремлющих черепах-домов. И неподвижной осью: гигантский каменный фаллос Трафальгарской колонны» (I, 308). Подобный город, мрачный и притягательный одновременно, во многом соотносится с образом, созданным ранее в стихах В. Брюсова: «Царя властительно над долом, / Огни вонзая в небосклон, / Ты труб фабричным частоколом / Неумолимо окружен./ Стальной, кирпичный и стеклянный, / Сетями проволок обвит, / Ты — чаровательь неустанный, / Ты — неслабеющий магнит» («Городу», 1907)[8].

У Замятина индустриальный пейзаж преображен воображением художника, портрет города вставлен в раму культурного контекста. Художник Ю. Анненков не случайно увидел в изобразительных приемах писателя сходство с приемами авангардной живописи, словесный кубизм: «...черное небо над Лондоном — треснуло на кусочки: белые треугольники, квадраты, линии — безмолвный, геометрический бред прожекторов. <...> И вот выметенный мгновенной чумой — опустелый, геометрический город: безмолвные купола, пирамиды, окружности, дуги, башни, зубцы»[9].

В то же время, работая на судостроительных верфях Нью-Кастла и Глазго, писатель решительно не принимает машинной и унифицированной цивилизации, сосредоточением которой для него также становится город. «Город большой, но скучный непроходимо, — писал он своей жене о Нью-Кастле. — Все улицы, все жилые дома — одинаковые, как амбары в Питере возле Александро-Невской Лавры. Когда мы ехали мимо, я спросил: это у вас что за склады? — это жилые дома». Та же унифицированность поражает его и на дороге в Лондон: «...и мимо пролетают все те же амбарные города, одинаковые, стриженые под нолевой номер. Ужас, какое отсутствие воображения»[10].

Из этих впечатлений вырастает образ города Джесмонда в повести «Островитяне» (1916), с его упорядоченностью и унифицированностью: «Чинно и тихонько, радуя взор, стояли в палисадниках стриженные под нулевой номер деревья — ряды деревянных солдатиков. <...> Церковь Сент-Инох звонила, по одному перебирала колокола в одном и том же порядке — все вертели и вертели какую-то ручку, — и чинными рядами шли стриженые дети в белых воротничках» (I, 273). Современный город — источник превращения отдельных людей в унифицированную толпу, и одновременно — пространство ее обитания. Эту функцию провидчески вскрыл Л. Андреев. В его «Городе» тротуары чернеют от «сплошной движущейся массы», в которой отдельный человек растворен, «как песчинка среди других песчинок» (III, 177). В рассказе «Проклятие зверя» (1908) обезличивание людей доведено до предела: одинаковое платье, одинаковые перчатки и трости с серебряными ручками; «такие же шляпы, такая же материя на платье и ботинки; и у всех <...> одна роза в петлице»; одинаковые движения в зеркальном отражении, когда «сразу, одновременно, едят тысячи человек», подчиняясь

массовому гипнозу, скупают одни и те же отвратительные товары, одновременно спускаются в подземную станцию, прыгают на гудящие трамваи и едут куда-то» (VII, 257, 259).

Описание «воскресных джентльменов» в повести Замятина почти дословно повторяет андреевское: «Воскресные джентльмены, как известно, изготовлялись на одной из джесмондских фабрик и в воскресенье утром появлялись на улицах в тысячах экземпляров. <...> Все с одинаковыми тростями и в одинаковых цилиндрах, воскресные джентльмены со вставными зубами почтенно гуляли по улицам и приветствовали двойников. <...> Затем джентльмены слушали проповедь викария Дьюли о мытаре и фарисее. Возвращаясь из церкви, каким-то чудом находили среди тысячи одинаковых, отпечатанных на фабрике, свой дом. Не торопясь, обедали, разговаривая с семейством о погоде. Пели с семейством гимны и ожидали вечером, чтобы пойти с семейством в гости» (I, 264).

Трагическая андреевская интонация, рождающаяся от осознания героем потери своего «Я» и возникновения вместо него «двух миллионов живых людей, два миллиона раз повторяющих одно и то же безумно-сходственное „Я“», у Замятина оборачивается беспощадным сарказмом. В его повести возникает обобщенный образ современного европейца-урбаниста — «срединного человека», «человека как все». Этот тип, обозначенный еще К. Леонтьевым, самодоволен в своем стремлении слиться с толпой, встать в беловоротничковую шеренгу. Он не только выглядит, но и думает «как все»: «...непреложно и твердо: на небе закономерный Бог; величайшая на земле нация — британцы; наивысшее преступление в мире — пить чай, держа ложечку в чашке» (I, 262). Процесс унификации личности писатель напрямую связывает с общими тенденциями современной культуры, переродившейся в цивилизацию: «Как известно, человек культурный должен по возможности не иметь лица, то есть не то чтобы совсем не иметь, а так: будто лицо, а будто и не лицо — чтобы не бросалось в глаза, <...> лицо культурного человека должно быть совершенно такое же, как и у других (культурных) и уж, конечно, не должно меняться ни в каких случаях жизни» (I, 275).

В мир современного города, всецело подчиненного стремительному движению, жесткому ритму, органично вошла машина, нарушившая вековечный лад органической жизни. Она стала его главной материальной приметой и одновременно культурным знаком. Неслучайно в «Островитянах» повторяющимся становится лейтмотив машинности, механистичности урбанистического существования. Жизнь — машина, с механической неизбежностью ведущая к желанной цели; беловоротничковая армия, ведомая викарием Дьюли, идет к спасению математически верным путем; работа механизма предстает как идеал человеческой жизни.

Реалистического предметного описания города как «портрета паспортных примет» у Замятина нет. Он стремится к созданию «синтетического» образа, к предельному заострению и гротеску, когда кажущаяся неправдоподобность действующих лиц и реалий вскрывает их подлинную сущность; стремится обнаружить «тайный смысл» образа через акцентированную предметную деталь, концентрирующую его главную идею, использует прием тематического лейтмотива.

Ю. Анненков прав, утверждая, что Замятин в своем изображении города идет в русле живописных поисков авангарда, знаменовавших разрыв с мировой традицией изобразительности, фигуративности, предметности; в своем стремлении к дематериализации постепенно стиравших грань между человеком и конструкцией (кубизм), а затем заменявших ее холодной геометрией Малевича и Мондриана. Футуризм, кубизм, супрематизм приучали

зрение к механическим формам, схематическим конструкциям — и тем самым содействовали формированию индустриального мировоззрения.

Н. Бердяев, отмечая тенденции нового искусства XX в. в статье «Кризис искусства», констатировал: «Мир меняет свои покровы <...>. Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизируется, распластовывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, <...> все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются»[11]. Если в старом искусстве образ человека имел четкие очертания и был отделен от других предметов мира: от комнат, домов, улиц и городов, от машин и от бесконечных мировых пространств, то в искусстве авангарда стирается грань, отделяющая образ человека от других предметов, в том числе от города. Идеолог футуризма Ф. Т. Маринетти провозглашал в своих манифестах: «... наши тела входят в диваны, на которые мы садимся, а диваны входят в нас. Автобус мечется на дома, мимо которых проезжает, и в свою очередь, дома бросаются на автобус и сливаются с ним»[12].

В «Островитянах» эти размышления получили свое художественное воплощение. Замятин осязаемо продемонстрировал, как человеческий образ исчезает в этом процессе космического «распластовывания», как отдельные частички предметного мира проникают в человека, а потерявший свою духовную сущность человек растворяется в материальном мире. В повести красный трамвай, раздутый от людей, ставших составляющими его кусочками, мечется в пространстве улицы. Вылетающий из-за угла бешеный красный автомобиль сбивает с ног устойчивого Кембла. Сам же Кембл представлен как машина. В начале повествования — «тяжело нагруженный грузовик-трактор», шагающий медленно и непреложно, а затем он превращается в механизм с испорченным рулем и теряет управление при столкновении с инородным телом — Диди. Раз и навсегда устроенный быт в доме викария Дьюли — четко работающий механизм, на короткое время давший сбои в результате вторжения инородного тела Кембла. Каменные пороги домов, выскобленные до ослепительной белизны, сверкают, как «вставные зубы воскресных джентльменов» (I, 264). Материальные предметы: пенсне миссис Дьюли, книга в жестком переплете («Завет принудительного спасения») и белый воротничок мистера Дьюли, фарфоровый мопс Диди, квадратные башмаки Кембла, утюг, знаменующий для Кембла фундаментальные основы семейного благополучия, — становятся важнейшими составляющими образа персонажей, каждый из которых обитатель капиталистического города, поднимающего гладкие стены тысячи домов, словно отпечатанных на одной фабрике.

Процесс технизации, механизации и материализации жизни отрывал человека от земли, от ритма природы, от органической жизни в единстве с растительным и животным миром. О. Шпенглер не уставал подчеркивать активную враждебность города природе. «Город бросает вызов земле. Своим силуэтом он противоречит линиям природы. Он отрицает природу. Он желает быть чем-то иным и высшим»[13], — утверждал философ. Отмечая, что власть городов над культурой и всей жизнью общества становится все более сильной, ученые и художники не раз отмечали, что эта власть переживается большинством горожан тягостно. «Душа горожанина все еще не хочет признать город своей родиной <...> и до сих пор сохраняет сильную тягу к вольной органической жизни деревни, — писал Н. П. Анциферов. — Особенно это верно относительно нас, русских. В исконной земледельческой стране горожане были в городах временными постояльцами»[14]. Душа города, отделенная от души земли, пытается ее подавить и уничтожить.

Эту агрессивность города отмечала и литература. У Э. Верхарна город-«осьминог» встал над равниной и пашней («Город», 1916). У Л. Андреева огромный город неудержимо протягивает свои щупальца-улицы, захватывая поля, «каменные раздутые» дома грузно давят землю, на которой стоят. Вот почему для русского человека, у которого глубинные архетипы сознания хранят память о корневой связи с землей, город интуитивно воспринимался как враждебное начало. Эта мысль отчетливо прозвучала в повести Е. Замятина «Север» (1918).

Исследователи по-разному определяют главную тему произведения. «Поэма любви — на дивной северной ткани», — так охарактеризовал «Север» А. Солженицын[15]. Многие усматривали ключевой конфликт в столкновении реальности и мечты, когда повседневным заботам о хлебе насущном противопоставлена мечта героя о несбыточном — об искусственном солнце, которое рассеет полярную ночь. Можно было бы отметить и актуальность проблематики, соотносимой со временем утверждения новой идеологии, — всепоглощающая идея всеобщего отвлеченного счастья, разрушительная для счастья земного, конкретного, личного.

Тем не менее, хочется подчеркнуть, что в основе повествования лежит глубинный, структурообразующий конфликт «города» и «земли». В «Севере» писатель воспроизводит особое культурно-историческое (доисторическое, по Шпенглеру) состояние, когда явления, относящиеся к разным областям мира, объединены единой сущностью. В условиях первобытного существования человек ощущал себя частью тотальной реальности, а мир представлялся большой семьей, где люди, животные, растения, насекомые, предметы были равны, в одинаковой степени одушевлены и родственны. В ситуации первобытного синкретизма персонажи Замятина предстают частью природного Универсума, где медлительные северные девки уподоблены белоголовым нерпам, а верткие и юркие лопки — рыбной молоди; охотничья лайка или огромный медведь антропоморфизированы, рыжая голова красавицы Пельки уподоблена солнцу. И жгучее бессонное солнце, и дрожащие от утреннего холода звезды, и наделенные разумом животные, и живущие бессознательной жизнью люди — все слито в одно целое, все взаимосвязано.

В точных деталях и поэтических подробностях воссоздается образ *пространства* — природного мира, в котором разворачивается история любви «беловолосого медведя» Марея и «золотоволосой олени» Пельки. Тихие лесные озера, широкая северная река, на берегу которой во время языческого праздника Ивана-Купалы зарождается любовь героев, грохочущие льдины, лезущие друг на дружку, «как бешеные от любви весенние звери», — становятся антуражем для чувств героев, неразрывно связанных с материнским лоном Земли. Здесь же появляется и рожденный этим пространством образ *дома*. Домом становится для героев лес, в котором все знакомо и все свое: «всякое дерево, и мох на коре, и мочажины, и камни»; лопская вежа — остовище из тонких слег, оплетенное хворостом, с моховым зеленым ковром внутри; изба с завешенным оленьей шкурой окном, отделяющая влюбленных от остального мира.

Образу *дома*, корнями своими связанному с природной почвой, противостоит у Замятина *город* как символ современной цивилизации. Неслучайно тема города связана в повести с торговцем Кортомой, с которым входит в естественную природную жизнь мотив купли-продажи, тема денег как бога цивилизации. Последний вносит в существование северного народа, живущего в соответствии с природным круговоротом и естественными чувствами, идею иной, европейской жизни: «Надо жить согласно западноевропейским

народам, видеть образованные города» (I, 362). Именно от него Марей слышит рассказ об удивительной «фонарине» в Питере, от которой «все до камушки видать, всякую травинку» (Там же).

Фонарь как своего рода «знак» города выбран Замятиным не случайно. В начале XX в. газовые фонари, освещающие улицы, были характерным атрибутом большого города и неоднократно в качестве такового появлялись на страницах литературы. Вспомним, к примеру, образ «фонарей-царей в короне газа» у В. Маяковского. Горящие «с мачт и столбов» «от зари до зари» фонари, уподобленные «рядам золотых непонятных яиц», затмевают свет «солнца и ярких зарниц» в стихотворении Верхарна «Город». Городские фонари, уподобляемые или противопоставляемые солнцу, их «мертвый», «призрачный», «зловещий», «лихорадочный», «инфернальный», «сатанинский» свет, чуждый жизни и природе, способствовал созданию мифологизированного образа современного города и в творчестве русских символистов, и в стихах немецких экспрессионистов (Г. Гейма, Р.-М. Рильке, А. Вольфенштейна и др.).

Газовый свет, придававший предметам расплывчатый, текучий облик, завораживал современников, создавал элемент загадки и тайны (не случайно «Газовый свет» — название одного из самых известных саспенсов А. Хичкока), увлекая в это марево человека. Так возникал в литературе начала XX в. еще один образ города: город — «чарователь» и «неслабеющий магнит» (Брюсов), «желанье, роскошь, чара», влекущий «к обманчивым, но сладостным мечтам» (Верхарн).

Как «прельстительное» видение предстает город в воображении простодушного младень-богатыря Марея. Он соблазняет «дитя природы» сладостной мечтой о создании фонаря, который осветит тьму полярной ночи и станет началом новой жизни: «...запалить над становищем — и ни ночи, ничего: вся жизнь по-новому. И будто вот для этого и жил, и Тунежма — про это, сейчас только самое слово: фонарь» (I, 364). У Замятина фонарь — символ города — противопоставлен Солнцу — символу природы. Фантастическая мечта Марея о фонаре, «как в Питере», вступает в противоречие с реальной земной любовью. Верно указывает Н. Желтова: «...фонарь, вытянувший из Марея все жизненные, духовные силы, завладевший его мыслями, душой, оказался союзником и атрибутом тьмы: „Над подслеповатым маленьким огоньком и снизу и сверху — на тысячи верст — мерзлая, мертвая тьма. И от огонька — будто еще кромешней, еще чернее“»[16].

Таким образом, в повести Замятина открывается еще одна грань, вводящая ее в русло культурологических размышлений начала XX в. о столкновении цивилизации (и города как ее воплощения) и природы, нашедшем отражение в искусстве авангарда. Н. А. Бердяев отмечал, что для футуристов «чудеса электричества заменили чудеса божественно-прекрасной природы»[17]. Замятин, в отличие от них, осознает подобное столкновение как трагическое. «Чудеса электричества» бессильны перед прекрасной природой, но их вторжение нарушает вековечный *лад*, циклический ритм органической жизни. Победное шествие города с его богом-техникой несет смерть всему органически, естественно прекрасному, как принес в замятинской повести городской призрак, ворвавшийся в мир нетронутой природы и естественных людей, гибель и любви, и влюбленных. В произведениях 1910–1920-х гг. тема города приобретает у Замятина трагическое звучание и тем самым органически входит в общий контекст урбанистики начала XX в. Целый ряд мотивов, намеченных в проанализированных произведениях, получит свое развитие в образе футуристического города в романе «Мы».

Примечания

[1] *Анциферов Н. П.* Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций. М., 2009. С. 48, 50.

[2] Об этом подробнее: *Вологина О. А.* Образ города как эсхатологическое видение XX века // Вологина О. А. Творчество Леонида Андреева в контексте европейской литературы XX века. Орел. 2005. С. 22–32.

[3] *Андреев Л. Н.* Собрание соч.: в 13 т. СПб., 1911. Т. 3. С. 177–178.

[4] *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. М., 2003. С. 93.

[5] *Гревс И. М.* Дальние гуманитарные экскурсии // Экскурсионное дело. Пг., 1923. № 4. С. 4–5.

[6] *Анциферов Н. П.* Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода. Л., 1925. С. 13.

[7] *Замятин Е. И.* Избранные произведения: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 32. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской за текстом в круглых скобках.

[8] *Брюсов В. Я.* Собрание соч.: в 7 т. М., 1973. С. 514.

[9] *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий. [Репринт. изд.]. М., 1991. С. 255.

[10] Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина // Рукописные памятники. Вып. 3. РНБ. СПб., 1996. С. 198, 196.

[11] *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. М., 1918. [Репринт. изд. — М.,1990]. С. 9.

[12] Там же. С. 10.

[13] *Шпенглер О.* Указ. соч. С. 97.

[14] *Анциферов Н. П.* Пути изучения города как социального организма. С. 14.

[15] *Солженицын А. И.* Из Евгения Замятина. Литературная коллекция // Новый мир. 1997. № 10. С. 190.

[16] *Желтова Н. Ю.* Поэтика национального характера «северно-русской» тетралогии Е. Замятина // Е. И. Замятин. Pro et contra. Антология. СПб., 2014. С. 745.

[17] *Бердяев Н. А.* Указ. соч. С. 14.

УДК 82

Ж. В. ГРАЧЕВА

Набоков и его тайна

В статье рассматриваются религиозные взгляды В. Набокова, его отношение к существованию после смерти; с помощью исторического, дистрибутивного и когнитивного методов анализа раскрывается авторское семантическое наполнение понятия «потусторонность».

Ключевые слова: Набоков; потусторонность; религиозность; паноптизм; метафизический; сакральный; христианский.

ZH. V. GRACHEVA

Vladimir Nabokov and his mystery

This article is devoted to considering the religious commitment of Vladimir Nabokov and his attitude to postmortem existence. The author explores Nabokov's semantic content of the notion "other-worldliness" using historical, distributive and cognitive methods of analysis.

Keywords: Vladimir Nabokov; other-worldliness; religiousness; panopticism; metaphysical; sacral; Christianity.

Однажды он со станции случайной
в неведомую сторону свернул,
и дальше — ночь, безмолвие и тайна...
В. Набоков

В разных текстах В. Набоков упоминает о некоей тайне, которой обладает. Она носит метафизический характер и в той или иной степени связана с религиозным чувством писателя. Чтобы понять, было ли в нем заложено это чувство, под влиянием чего формировалось, следует обратиться к детству Набокова, который утверждал, что среди предков его матери, Рукавишниковых, были староверы. Мать писателя, отличавшаяся искренней и горячей религиозностью, по его словам, «одинаково принимала и существование вечного, и невозможность осмыслить его в условиях временного»; «евангелие она любила какой-то вдохновенной любовью»[1]. При этом, видимо, именно ее связь со старообрядчеством повлияла на формирование у сына, как он сам напишет об этом в «Strong opinions», «здоровой неприязни к обрядам православной церкви и ее священнослужителям»[2].

Как замечает З. Шаховская, «по-видимому, в этом англизированном доме не было русского традиционного быта, который Лев Платонович Карсавин называл „бытовым исповедничеством“. Все же Владимир был крещен православным. Нормально, живя в Петербурге до революции, он учился Закону Божьему, посещал церковь и исполнял ее обряды. Лужин недаром помнил, памятью Набокова, „ночные вербные возвращения со свечечкой“, и исповеди в домовой церкви, и пасхальные ночи: „был запах ладана“, и „горячее падение восковой капли на костяшки руки“, все, что будило томные воспоминания: „медовый лоск образа“ или „вкусный церковный воздух“...»[3] Отец Набокова, Владимир Дмитриевич, «довольно часто — особенно в Великий пост — водил детей к службе, однако не в грандиозный Исаакиевский собор неподалеку, а в мало кем посещаемую церковь Двенадцати Апостолов на Почтамской улице, почти за их домом»[4]. По русскому обычаю отец читал на Пасху Евангелие.

По словам княгини Нины Оболенской, часто встречавшей Набокова в Берлине, он ходил в русскую церковь Святого Владимира на Находштрассе,

однако в 30-х гг. служивший там архиепископ Иоанн Сан-Францисский уже его не видел. В книге «В поисках Набокова» З. Шаховская напишет, что «познакомилась с ним в 1932 году, когда он уже определял себя как „безбожника с вольной душой“ (хотя, казалось бы, на что безбожнику душа?)»[5].

Хотя дом Набоковых не был глубоко религиозным, однако православная традиция входила в его жизнь естественным путем, поскольку была разлита в русском воздухе. Она проникала в жизнь писателя вместе со звоном церковных колоколов, с таинством религиозных праздников, с «русским духом», которым был напоен мир России, в том числе имперского Петербурга. Это одухотворяло его ранние стихи, в которых присутствие Бога ощущаемо и озвучено. В них живет ощущение рая, живой контакт с Богом, память о Его «доличностном» созерцании. И эта память, «проливаясь» в мир земной, позволяет ощущать богоприсутствие здесь и сейчас: «Повторяй мне, душа, / что сегодня весна, / что земля хороша, / что и смерть не страшна; / что над первой травой / дышит горный цветок, / наряженный в живой / мягко-белый пушок, / что лепечут ручьи / и сверкают кругом / золотые струи; / что во всех и во всем / тихий Бог, тайный Бог / неизменно живет; / что весенний цветок, / ветерок, небосвод, / нежных тучек кайма, / и скала, и поток, / и, душа, ты сама — / все одно, и все — Бог» (1918)[6].

Это богоприсутствие В. Набоков опишет также в двух стихотворениях с одинаковыми именами — «Пасха». Оба они — о рождении религиозного чувства из личного ощущения разлитой в мироздании радости. В первом (1915–1916) Пасха осознается как преображение личности и явлена как время любви, света и весны, как абсолютное «счастье из счастья снов». О ней сказано лишь в заглавии, но это чрезвычайно важно, поскольку имя текста представляет его самую сильную композиционную позицию:

Сверкал на солнце гранит дворцов.
Скользили тени. Пестрели флаги.
Казалось небо из синей влаги.
Казалось счастье из счастья снов.
Ты — в белой шляпе с огнем в очах —
Ко мне прижалась; и все видали,
И все смеялись. Уста пылали;
И мы смеялись с весной в устах.

Пасха — имя и причина случившегося счастья, поскольку предопределяет и устанавливает светлое устройство мира. И хотя описано «телесное» земное счастье, оно позволяет через личное воспринять вечное: разлитую в мире радость бытия, переживание совершенного и прекрасного мира. Торжество любви, в которую органично входит чувство двоих, радостное для всех, наполняет мир преображающим ощущением высокого.

Другое стихотворение «Пасха» имеет посвящение «На смерть отца», поскольку связано с темой убитого черносотенцами 28 марта 1922 г. Д. В. Набокова, присутствие которого рядом с собой сын ощущал всю жизнь. В этом стихотворении Пасха — это, прежде всего, *открытие вечности*. Начинается стихотворение с местоимения «я», номинирующего того, кто рассказывает о своих ощущениях мира, реального и очевидного:

Я вижу облако сияющее, крышу
блестящую вдали, как зеркало... Я слышу,
как дышит тень и каплет свет...[7]

«Я» наделено и обычными людскими способностями видеть («облако сияющее, крышу блестящую вдали»), и сверхспособностями («слышу, как дышит тень и каплет свет...), позволяющими прозреть первооснову мироздания (свет и тьму) (такое абсолютное видение отсылает нас к пушкинскому «Пророку», способному внять «неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье»). Созерцание земного мира рождает очевидный вопрос-удивление для человека, верящего в божественную целесообразность:

> Так как же нет тебя? Ты умер, а сегодня
> сияет влажный мир, грядет весна Господня,
> растет, зовет... Тебя же нет (196).

Разлитая в мире божественная благодать становится абсолютным подтверждением чуда, делающего мысль о полном исчезновении отца нелепой и невозможной, и убеждает, что все происходящее находится в крепких руках Бога:

> Но если все ручьи о чуде вновь запели,
> но если перезвон и золото капели —
> не ослепительная ложь,
> а трепетный призыв, сладчайшее «воскресни»,
> великое «цвети», — тогда ты в этой песне,
> ты в этом блеске, ты живешь!.. (196)

Сакральное слово, нагруженное прецедентными христианскими коннотациями, делает мысль о воскрешении отца бесспорной. Как видим, вновь «Пасха» — имя текста — определяет явные и аллюзивные смыслы. Это итог Великого Поста, итог покаяния, веры в то, что отныне любовь будет руководить человеческими сердцами.

Эта тема продолжится в рассказе «Пасхальный дождь» (1929), в котором бывшая гувернантка вспоминает Пасху в России как одно из самых счастливых событий жизни и стремится его воскресить, что и происходит во время ее болезни: выздоравливая, она возвращается из мира прошлого России, «издалека, из тумана счастья, чудес, пасхального великолепия» (81), и ощущает, что счастье — это умение глубоко и остро привязываться к вещам и людям.

В православном сознании всегда имеет место личное переживание присутствия Христа в мире. В творчестве В. Набокова Он тоже появляется неоднократно. Писатель рисует Христа, с любовью и нежностью вглядываясь в Него и видя прежде всего Его человеческую природу, которую передает с помощью точной «теплой» детали, часто отсылающей к детству Христа, и божественную, проступающую сквозь его земное, хрупкое, родное для людей естество. Вот он — «смуглый первенец, лепивший воробьев на солнцепеке, в Назарете» («Мать») (242), или, казалось бы, обычный шалящий мальчик, который «вбежал в мастерскую, замер, заметил, подкрался, / тронул легкие стекла» очков отца Иосифа. Но под руками ребенка мир мгновенно преображается: «...и только он тронул, — мгновенно / по миру солнечный зайчик стрельнул, заиграл по далеким / пасмурным странам, слепых согревая и радуя зрячих» («Очки Иосифа») (335). Рассказ о детстве Христа помещен во временную рамку настоящего: «Слезы отри и послушай». Это обращение к читателю. Какова причина слез — знание о будущей трагической судьбе мальчика или умиление от созерцания прекрасного дитя, — автор не проясняет. Следует

протереть глаза, чтобы обрести высшее зрение, как сквозь «очки Иосифа», когда истинное — лучезарное, высокое, таинственное, прекрасное — проступает через земное бытие.

Отталкиваясь от евангельского сюжета, Набоков создает философские картины, погружающие в библейское время и пространство, которое становится сиюминутным личностным хронотопом, как, например, в стихотворении «Садом шел Христос с учениками...», написанном на годовщину смерти Достоевского и первоначально названном «Сказание (из апокрифа)» (180). В гармоничный мир красоты и благости вторгается смерть и заявляет о себе в самой омерзительной форме — зловонного, вызывающего отвращение разложения бродячего пса. Но подчеркнутая физиологичность смерти отступает перед словами Христа: «Зубы у него — как жемчуга...» (180). Оксюморонность повествования отражает противоречивость бытия: красота мира соседствует с его телесным распадом. Но Христос, наделенный особым зрением, возвращает ученикам силу духовного видения: низкое затмевается Высоким. Даже в злом псе, чья «смерть нага и мерзостна», он видит первозданное совершенство всякой твари, безвинно принявшей на себя грехопадение первого человека.

Христианские образы неоднократно встречаются в творчестве писателя. Так, в цикле «Ангелы» (1918) — поэтическом переложении и переосмыслении трактата Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии» — находим свидетельство прекрасного знания В. Набоковым ангелографической традиции. Хотя позже Набоков объяснит, что это был «период, продолжавшийся далеко за двадцатый год, некоего частного ретроспективно-ностальгического кураторства, а также стремления развить византийскую образность (некоторые читатели ошибочно усматривали в этом интерес к религии — интерес, который для меня ограничивался литературной стилизацией)»[8].

С течением времени православные образы и аллюзии будут исчезать из творчества В. Набокова. Больше не появится и упоминание о том, что писательство есть божественный дар, что было выражено Набоковым в стихотворении «Толстой» (1929): «Так Господь / избраннику передает свое / старинное и благостное право / творить миры и в созданную плоть / вдыхать мгновенно дух неповторимый» (405).

Наступает новый период в творчестве В. Набокова. Вне христианства. Однозначную причину отхода от него назвать сложно. Вероятно, это оказалось следствием недостаточной религиозной укорененности (так, однажды, возвращаясь домой со службы, он сказал отцу, что ему было скучно, и отец разрешил сыну больше не ходить в церковь[9]). Однако были, безусловно, и иные причины. Связаны они не с утратой веры в вечное инобытие, а с сомнением в ежемгновенном божественном провидении. Испытания, выпавшие на хрупкие плечи Набокова-юноши, оказались слишком тяжелы: трагическая утрата Отечества (как оказалось, навсегда), крайне мучительный отрыв от родных корней; гибель двоюродного брата и «лучшего друга» Юрия Рауша фон Траубенберга в марте 1919 г., роковое убийство отца в марте 1922 г. (от которого тянулась метафизическая нить, связывающая с «отч-изной» / «отеч-еством»); болезненно перенесенный разрыв с возлюбленной; резкое, несправедливое, завистливое неприятие большинством представителей русской эмиграции его писательского дара (в том числе И. Буниным, которому он робко доверял и связывал его с памятью отца, показавшего когда-то писателю первые рассказы сына и признавшегося в поражавшем его вызревающем, уверенно проступающем таланте). Все это не могло не породить у Набокова глубочайшего чувства сиротства и не пошатнуть его веры в разумную целесообразность мира.

Были, видимо, и иные причины — опыт столкновения с трансцендентным. Переживание его является неотъемлемой частью духовного испытания наравне с «богооставленностью» (у Набокова это описано, прежде всего, в рассказе «Ужас» и романе «Пнин»). Такой опыт чаще всего деструктивен и происходит помимо воли[10].

Итак, Набоков отойдет от христианства, и его вера навсегда лишится конфессиональной определенности. Однако, видя, как помогает христианская наука его матери, в публичных выступлениях писатель будет стараться не подрывать веру, которая приносит утешение другим людям.

Бог теперь не всегда будет именоваться Богом: писатель станет искать для него иное, более точное имя и найдет — «Неизвестный», поскольку, как он напишет в «Даре», «...нельзя себе представить то, что не с чем сравнить»[11]. Но тайна не уйдет. Вечность не закроется. В предисловии к посмертному сборнику стихотворений (1979) Владимира Набокова его жена, Вера Набокова, указала на одну из малоизученных тем, составляющих, по ее мнению, центр набоковской метафизики: «...хочу обратить внимание читателя на главную тему Набокова. Она, кажется, не была никем отмечена, а между тем ею пропитано все, что он писал; она, как некий водяной знак, символизирует все его творчество. Я говорю о „потусторонности“, как он сам ее назвал в своем последнем стихотворении „Влюбленность“<...>. Этой тайне он был причастен много лет, почти не сознавая ее, и это она давала ему его невозмутимую жизнерадостность и ясность даже при самых тяжелых переживаниях и делала его совершенно неуязвимым для всяких самых глупых или злостных нападок»[12].

Как видим, теперь эта тайна обретет новое имя — *потусторонность*. В. Е. Александров в книге «Набоков и потусторонность» пишет: «Полагая свою „тайну“ невыразимой (во что трудно было бы поверить, не будь Набоков крупнейшим мастером слова на трех языках), писатель всегда высказывался по этому поводу весьма уклончиво. Например, на вопрос интервьюера, верит ли он в Бога, Набоков дал ставший впоследствии знаменитым ответ: „Я знаю больше, чем могу выразить словами, и то немногое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего“»[13]. В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» автор так говорит об этой грани своего мировидения: «Земная жизнь всего лишь первый выпуск серийной души, и сохранность индивидуального секрета вопреки истлению плоти — уже не просто оптимистическая догадка и даже не вопрос религиозной веры, если помнить, что бессмертие исключено только здравым смыслом»[14].

В. Набоков в русскоязычном творчестве употребляет лексему *потусторонность* лишь два раза (*потусторонний* — 4). В эссе «Руперт Брук», написанном в 1922 г., читаем: «Ни один поэт так часто, с такой мучительной и творческой зоркостью не вглядывался в сумрак *потусторонности*. Пытаясь ее вообразить, он переходит от одного представления к другому с лихорадочной торопливостью человека, который ищет спички в темной комнате, пока кто-то грозно стучится в дверь. То кажется ему, что он, умерев, проснется „на широкой, белесой, сырой равнине, придавленной странными, безглазыми небесами“ и увидит себя „точкой неподвижного ужаса... мухой, прилипшей к серой, потной шее мертвеца“, — то предчувствует он безмерное блаженство» (здесь и далее курсив наш. — *Ж. Г.*)[15].

Как видим, ощущение потусторонности соотносится с разного рода состояниями природы и человека: *сумрака* — полумрака, при котором еще можно различить предметы, или *темноты,* когда они уже неразличимы; *напряжения*, лихорадочной *нервозности*; *ужаса*; безмерного *блаженства*. В нее

можно всматриваться, а значит, она доступна *зрительному* восприятию, хотя и *не имеет ясного образа*.

Второй раз лексема *потусторонность* появляется в последнем (а значит, подводящем своеобразный итог поисков писателя) стихотворении «Влюбленность», написанном в 1973 г. (стихотворение Вадима из романа «Look at the Harlequins!»):

Мы забываем, что влюбленность
не просто поворот лица,
а под купавами бездонность,
ночная паника пловца.

Покуда снится, снись, влюбленность,
но пробуждением не мучь,
и лучше недоговоренность,
чем эта щель и этот луч.

Напоминаю, что влюбленность
не явь, что метины не те,
что, может быть, *потусторонность*
приотворилась в темноте (448).

Как видим, потусторонность «приотворяется» в состоянии влюбленности, *влюбленность* — один из земных путей в потусторонность; она не *явь* (как и влюбленность), а *сон* и имеет свои метины — *знаки*, которые проступают в «посюсторонности»; потусторонность *граничит* с реальностью, но закрыта от нее, она может *приотвориться* — чуть отвориться, т. е. сделаться доступной для понимания, но никогда до конца не откроется живущим в этом мире, так как непознаваема; граница между мирами проницаема, имеет *щель*, и оттуда проникает *свет* («лучше недоговоренность, / чем эта щель и этот луч»); опосредованная чувством влюбленности, потусторонность репрезентируется через стихию *воды*, ее *бездонность* и соотносится с чувством *страха* и *паники*.

В этих двух текстах иномирие являет себя через взгляд *отсюда*, когда человек слишком связан с земным, прикован к нему и отрыв от него рождает ощущение неясности, напряжения, ужаса. Но есть и иной ракурс — взгляд-прозрение *оттуда*, позволяющий предсказать «безмерное блаженство» (как указано в эссе «Руперт Брук»). Взгляд *оттуда* спроецирован и в стихотворении «Око» (1939):

К одному исполинскому оку
без лица, без чела и без век,
без телесного марева сбоку
наконец-то сведен человек.

И на землю без ужаса глянув
(совершенно несхожую с той,
что, вся пегая от океанов,
улыбалась одною щекой),

он не горы там видит, не волны,
не какой-нибудь яркий залив
и не кинематограф безмолвный
облаков, виноградников, нив;

и, конечно, не угол столовой
и свинцовые лица родных —
ничего он не видит такого
в тишине обращений своих.
Дело в том, что исчезла граница
между вечностью и веществом —
и на что неземная зеница,
если вензеля нет ни на чем? (270)

Писатель преодолевает «суеверие смерти» (Л. Толстой) и прозревает панoптизм иномирия, в котором душа сохраняет единственное чувственное земное свойство — *зрение*. Превращение человека в глаз после смерти (вспомним «недремлющее око», обозначающее в христианстве промысел Всевышнего, всеведение Божие) запрограммировано в фамилии Наб*око*ва. Однако повисающий в конце текста вопрос оставляет открытым желанность перехода в вечность, «закрывающего» земное видение.

Примечания

[1] *Набоков В. В.* Собрание соч.: в 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 150.

[2] *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: биография. М.; СПб., 2001. С. 90.

[3] Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / сост., предисл., коммент., подбор илл. Н. Г. Мельникова. М., 2002.

[4] *Бойд Б.* Указ. соч. С. 90.

[5] Набоков о Набокове и прочем...

[6] *Набоков В. В.* Искусство литературы и здравый смысл // Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 45.

[7] *Набоков В. В.* Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 196. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[8] Набоков о Набокове и прочем...

[9] *Бойд Б.* Указ. соч. С. 90.

[10] *Грачева Ж. В.* «Другие берега» набоковской потусторонности: «ужас» и «благость» // Универсалии русской литературы. 5 / Воронеж. гос. ун-т. Воронеж, 2013. С. 362–363.

[11] *Набоков В. В.* Собрание соч.: в 4 т. Т. 3. С. 173.

[12] *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 8.

[13] Набоков о Набокове и прочем... С. 588.

[14] *Набоков В. В.* Искусство литературы и здравый смысл. С. 472.

[15] *Набоков В. В.* Руперт Брук // Русский период: собр. соч.: в 5 т. СПб., 2004. Т. 1. С. 731.

УДК 82.1

О. А. ДМИТРИЕНКО

Изобразительные аллюзии к портретам Цинцинната Ц. в романе Набокова «Приглашение на казнь» (1938)

Автор статьи обращается к исследованию интермедиального контекста романа «Приглашение на казнь». В частности, выявляются источники, связанные с изобразительными аллюзиями к портретам Цинцинната. Стилистика некоторых портретов главного героя отсылает к технике аналитического кубизма Пикассо, в других обнаруживается изобразительные аллюзии к светофаническим акварелям Тёрнера. Транспонируя живописную технику в роман, Набоков создает уникальную поэтику визуализации философских идей, расширяя возможности языка художественной литературы.

Ключевые слова: В. Набоков; литература и живопись; транспозиция языков; светофаническая живопись; идеи неоплатонизма.

O. A. DMITRIYENKO

Visual allusions to Cincinnatus's portraits in the novel "Invitation to a Beheading" (1938) by Nabokov

The article investigates the intermedial context of the novel "Invitation to a Beheading", namely visual allusions to the protagonist's portraits. Stylistic appeal of some portraits relates to Picasso's Analytic Cubism. Others are connected with luminiferous watercolors by Turner. Nabokov transfers painting techniques to the novel thus creating unique poetics which enables to visualize philosophical ideas. Consequently this approach serves to enlarge possibilities of literature as a verbal kind of art.

Keywords: Vladimir Nabokov; literature and painting; transposition of the languages; neoplatonic ideas; luminiferous painting.

В известном интервью 1966 г. Альфред Аппель обратился к Набокову с вопросом, который тот счел «очаровательно сформулированным»: «Говоря об идеальном случае, как должен реагировать читатель на слово „Конец“ в одном из ваших романов, что он должен испытывать в тот миг, когда убираются все указатели и читателю дается ясно понять, что перед ним — вымысел, и форма, использованная для отливки, снимается прямо у него на глазах? Какого рода общее ощущение от литературы вы стремитесь создать?»[1] В ответ Набоков создает визуализированный образ читательского восприятия: «Пожалуй, я был бы рад, если бы под конец моей книги у читателя возникло ощущение, что мир ее уменьшается, удаляясь, и замирает где-то там, вдали, повисая, словно картина в картине: „Мастерская художника“ кисти Ван Бока»[2].

Образ идеальной рецепции, созданный Набоковым, указывает на игровой характер его поэтики: картина в картине представляет собой классический пример «текста в тексте» — структуры, при которой именно различие в закодированности разных частей текста является основой и авторского построения, и читательского восприятия. В статьях по семиотике и типологии культуры Ю. М. Лотман[3] дает подробную характеристику подобного рода построениям: он пишет о том, что с переключением из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже происходит генерирование смысла.

Ощущение от литературы, смоделированное Набоковым как «картина в картине» («...„Мастерская художника“ кисти Ван Бока»), говоря об игровом характере поэтики Набокова в терминологии Ю. М. Лотмана, «перемещает внимание с сообщения на код»[4]. Очевидно, что этот код основан на взаимодействии языков живописи и литературы в системе единого художественного целого. В своей русскоязычной прозе Набоков исследует возможности межъязыкового взаимодействия живописи и литературы.

В романе «Приглашение на казнь» он расширяет границы литературы как вида искусства, в частности, портретируя главного героя. Помимо диахронного, растянутого во времени повествования «Цинциннат в тюрьме», он создает символический портрет узника и как синхронный текст живописного полотна: «Цинциннат стоял на цыпочках, держась маленькими, совсем белыми от напряжения руками за черные железные прутья, и половина лица его была в солнечную решетку, и левый ус золотился, и в зеркальных зрачках было по крохотной золотой клетке, а внизу, сзади, из слишком больших туфель приподнимались пятки»[5].

Было бы заманчиво увидеть в этом портрете экфрасис — более или менее развернутое описание уже известного произведения живописи или графики (в определении Леонида Геллера)[6]. Ему же принадлежит термин «изобразительные аллюзии», употребляемый, если экфрастические элементы представлены в небольшой дозе или в свернутом виде. Однако в изобразительном искусстве похожего портрета узника найти не удалось.

Хотя в русскоязычной прозе Набокова весьма часто упоминаются и описываются произведения изобразительных искусств. Например, изобразительные аллюзии картин Ф. Малявина «Две девки», «Бабы» и другие (в романе «Подвиг») или фрески «Тайной Вечери» Леонардо да Винчи (в романе «Машенька»), «пересказывая» темы ностальгии, трагедии эмиграции на языке живописи, придают им многоголосие, реализуя в пространстве двух семиотических систем.

Портрет же Цинциннata отсылает скорее не к конкретным произведениям искусства, а к художественной технике, создает интермедиальные аллюзии и корреляции. Очевидно, что интермедиальность — одна из эстетических установок прозы Набокова. Интермедиальный диалог и синтез искусств чаще всего осуществлялись в форме экфрасиса.

В романе «Приглашение на казнь», не прибегая к экфрасису, Набоков разрабатывает иные способы интермедиального взаимодействия литературы и живописи: он переносит приемы построения, определенные правила обхождения с материалом, стратегии семиотизации и символизации из живописи в литературу, осуществляет общую и локальную «транспозицию языка визуального искусства на язык литературы»[7].

Это можно увидеть, рассматривая другие портреты Цицнинната. В романе их много. Например, портрет «внешнего» Цинцинната, где герой явлен как часть мира-тюрьмы. В организации этого мира Набоков использует театральные коды, связанные с художественной декоративностью и двухмерным разворотом действия на плоскости. Цинцинната окружают актеры-куклы, исполняющие роли тюремщиков и палачей. Ему организуют «бенефис», назначая на роль несчастного Пьеро в разыгрываемой комедии масок. И портрет соответствует роли: «бедный, смутный, Цинциннат сравнительно глупый, — как бываешь во сне доверчив, слаб и глуп» (118); маленький, он «мог сойти за болезненного отрока» (83). Этот Цинциннат — жертва. Но он обладает уникальной способностью не вписываться ни в какую тюрьму как данность: «...драгоценность Цинцинната, <...> его плотская неполнота <...> главная его часть находилась совсем в другом месте, а тут, недоумевая, блуждала лишь

незначительная доля его» (118). Герой, в отличие от окружающих его кукол, «многомерен». И поэтому портретов «внутреннего», подлинного Цинцинната намного больше в романе.

Набоков ищет в живописи дополнительные возможности для выражения метафизических идей, восходящих к неоплатонизму, определяющих сущность главного героя.

Рассмотрим стилистику портретов «многомерного» Цинцинната. Портрет в главе II. «Какое недоразумение! — сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. То, что осталось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух. Цинциннат сперва просто наслаждался прохладой; затем, окунувшись совсем в свою тайную среду, он в ней вольно и весело...» (62).

Представляется, что рассеявшийся «остаток» Цинцинната, окрасивший воздух, — это свет как субстанция. В христианстве существует категория, о которой размышлял епископ Августин Аврелий (Блаженный) (354–430 гг.) в трактате «Исповедь» (400 г.), созданном на рубеже античности и Средневековья. Это внутренний свет (illuminatio), субстанционально единый с божественным, но существующий не во внешнем мире, не в универсуме неоплатонической эманации, а в душе. Тогда видимое тело выполняет функцию покрова, за которым — незримое.

Организаторы и участники казни как «бенефиса» неспособны узреть этот свет. Для них Цинциннат «как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый» (56): «Чужих лучей не пропуская, а потому в состоянии покоя производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе оптических обманов, но стоило на мгновение забыться, не совсем так внимательно следить за собой, за поворотами хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога» (55).

«Прозрачные души» (55) актеров-кукол в любом индивидуально-субъективном содержании усматривают угрозу. Узнаваемость и предсказуемость — необходимые условия развития сюжета дурной пьесы. Созерцание же полноты света — illuminatio Цинцинната — приводит к ослеплению («кубической сажени ночи»). Такой же результат (темнота, черный мрак, ослепление) дает прямой взгляд на яркое солнце.

И потому «гносеологическая гнусность» (87) — поэтически-философское, иронично-игровое определение Набоковым состава преступления Цинцинната, имеет визуально-художественный комментарий, данный на языке тюремщиков: «непроницаемость, непрозрачность, препона» (87).

Набоковский узник совершает побеги в сны, подготавливая душу к последнему уходу. Сновидческий мир Цинцината связан с полнотой света и небесной синью, с многомерной родственностью мира «Там», противостоящего плоскому «тутошнему»: «Темная тюрьма, в которую заключен неуемно воющий ужас, держит меня и теснит. Но какие просветы по ночам, какое... Он есть мой сонный мир, его не может не быть <...> Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне. Это как будто в пасмурный день валяешься на спине с закрытыми глазами, — и вдруг трогается темнота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и в горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солнце. Вот с такого ощущения начинается мой мир: постепенно яснеет дымчатый воздух, — и такая разлита в нем лучащаяся, дрожащая доброта, так расправляется моя душа в родимой области» (101).

Причастность, родственность Цинциннata миру «Там» явлена в портрете в XI главе, когда он перестал таиться, и его «плотская неполнота» стала очевидна. Этот портрет «хитро освещенных плоскостей души» создан по принципам, очень близким аналитическому кубизму Пикассо. Вспоминается другой портрет — Амбруаза Воллара (1910), состоящий из полупрозрачных дымчатых ломаных плоскостей. Каждая из этих плоскостей — до конца не завершенная, незамкнутая геометрическая фигура, перетекающая своей разомкнутой гранью в другие формы. Образ, находящийся в постоянном становлении: «Это было так, словно одной стороной своего существа он неумолимо переходил в другую плоскость, как вся сложность древесной листвы переходит из тени в блеск, так, что не разберешь, где начинается погружение в трепет другой стихии. Казалось, что вот-вот, в своем передвижении по ограниченному пространству кое-как выдуманной камеры, Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель» (119).

Не только стилистически, но и эстетически этот портрет близок аналитическому кубизму. В замечательной книге о Пикассо, в главе «Метаморфозы кубизма», Н. Дмитриева размышляет о философской интенции, которая лежит в основе метода: «Пикассо предпринимал рискованный поход в страну платоновских „прообразов“, изначальных идей предметов, которым силой воображения даровалась живописная плоть. <...> Он разрушает устойчивость зримых явлений, но хочет утвердить мир умопостигаемый. Для этого ищет скрытых структурных законов и делает их зримыми». Она называет портрет А. Воллара «почти космической поэзией»[8].

Еще один портрет в главе XI также развивает тему illuminatio Цинциннata: «Прозрачное побелевшее лицо Цинциннata, с пушком на впалых щеках и усами такой нежности волосяной субстанции, что это казалось, растрепавшийся над губой солнечный свет; <...> образ, всю непристойность которого трудно словами выразить, — она складывалась из тысячи едва приметных, пересекающихся мелочей, из светлых очертаний как бы не совсем дорисованных, но мастером из мастеров тронутых губ, из порхающего движения пустых, еще не подтушеванных рук, из разбегающихся и сходящихся вновь лучей в дышащих глазах <...> голубые, как самое голубое, пульсировали жилки, чистая, хрустальная слюна увлажняла губы, трепетала кожа на щеках, на лбу, окаймленном растворенным светом» (119).

Здесь можно увидеть интермедиальную аллюзию на другой источник: живописные поиски Тёрнера, направленные в сторону воплощения на холсте или бумаге ощущения светового носителя («источника света»). В иллюстрациях Тёрнера к поэме Мильтона «Потерянный рай» (1835) и к поэме Кемпбелла «Радости надежды — Синайский гром» (1837) представлено явление Бога едва видным прозрачным абрисом в световом потоке, льющемся сквозь облака. Фигура Его почти неразличима, растворена в свете. Название иллюстраций к поэме Мильтона подтверждает аллюзии:

The Expulsion from Paradise — Изгнание из Рая.

The Temptation on the Mountain — Искушения на горе.

The Last Men — Последний человек.

Экспериментами в области светофании были увлечены многие художники начала XIX в. «Светофаническая» живопись сложилась как символическая система, уходящая своими корнями в философские проблемы века: оппозиции света и тьмы, переосмысления свойств покрова, который становится важной метафорой отношения духа и материи. «Светофанические» мотивы живописи с устойчивой системой значений были ассимилированы диорамами и механически перенесены в театр. М. Ямпольский, исследуя этот процесс, пишет:

«Превращение философских и эстетических опытов в материал театрального зрелища вульгаризировало и символику, и сам смысл художественных исканий художников <...> Мотивная система световой проблематики 20–30-х годов XIX века постепенно переходя в театр, тиражируется и вырождается»[9].

Учитывая тот факт, что мир, окружающий Цинцинната, «наскоро сколоченный и покрашенный» (73), — такой вульгаризированный сеанс диорамы, длящийся несколько минут, находим в романе Набокова: «Сначала в саду, потом за ним, потом еще дальше, вдоль дорожек, в дубравах, <...> зажигались рубиновые, сапфировые, топазовые огоньки, постепенно цветным бисером выкладывая ночь. <...> Огоньки занимали все большую площадь: вот потянулись вдоль отдаленной долины, вот перекинулись в виде длинной брошки на ту сторону, вот уже повыскакивали на первых склонах, — а там пошли по холмам. <...> В течение трех минут горел разноцветным светом добрый миллион лампочек, искусно рассаженных в траве, на ветках, на скалах и в общем размещенных таким образом, чтобы составить по всему ночному ландшафту растянутый грандиозный вензель из П. и Ц. Затем все разом потухли, и сплошная темнота подступила к террасе» (165).

Диорамы, с фиксацией световых эффектов и трансформацией, в начале XIX в. были связаны с мистериальной традицией. Можно предположить, что именно эта традиция пародируется Набоковым в эпизоде прощальной трапезы накануне казни.

Интермедиальных аллюзий и корреляций в «Приглашении на казнь» очень много, и не только портреты Цинцинната их рождают.

В романе Набоков создает широкий интермедиальный контекст, обращается к опыту живописи разных времен и стилей: от Тёрнера до Пикассо. Транспонируя живописную технику в роман, он создает уникальную поэтику визуализации философских идей, расширяя возможности языка художественной литературы.

Примечания

[1] *Набоков В. В.* Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 // Набоков В. В. Собр. соч. американ. периода: в 5 т. Т. 3. СПб., 1997. С. 600.

[2] Там же.

[3] *Лотман Ю. М.* Текст в тексте. Статьи по семиотике и типологии культуры. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю. М. Избр. ст.: в 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 155–156.

[4] Там же. С. 157.

[5] *Набоков В. В.* Приглашение на казнь // Набоков В. В. Собр. соч. рус. Периода: в 5 т. Т. 4. СПб., 2002. С. 47–187. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[6] *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 5–22.

[7] *Геллер Л.* Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое». Очерки визуальности. Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М., 2011. С. 54.

[8] *Дмитриева Н. А.* Метаморфозы кубизма // Дмитриева Н. А. Пикассо. М., 1971. С. 36.

[9] *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 82.

УДК 82.1

Г. В. ФЕДЯНОВА

Линия Red в романе В. В. Набокова «Смотри на Арлекинов!»

В предлагаемой статье выявляется сюжетная линия «красного», символизирующая духовное противостояние советской государственной системе героя, русского писателя-эмигранта, бежавшего из России восемнадцатилетним юношей.

Ключевые слова: роман; сюжет; композиция; образ; писатель.

G. V. FEDYANOVA

The line of the Red in Vladimir Nabokov's novel "Look at the Harlequins!"

The article deals with the line of the Red in the plot of Vladimir Nabokov's novel. The line of the Red signifies the spiritual confrontation to the Soviet state system by the Russian emigre writer, who left Russia at the age of 18.

Keywords: novel; plot; composition; imagery; writer.

Линия «красного» в последнем завершенном романе В. В. Набокова «Смотри на Арлекинов!» (1974) выражает лейтмотив произведения. Но под таким углом зрения этот сюжет еще не рассматривался; предлагаемая статья представляет первую попытку такого исследования

Композиция романа внешне проста и традиционна. Главный герой, писатель-эмигрант Вадим Вадимыч, князь Н., подводит итоги своей личной и творческой биографии. Семь частей романа последовательно, в соответствии с естественным ходом времени, сообщают о событиях: от юности (включая воспоминания о детстве) до семидесятитрехлетнего возраста. Лейтмотив совпадает с заглавием: «Смотри на Арлекинов!» Арлекинада бытия становится сюжетообразующим началом. Первая страница текста — традиционное посвящение — «Вере». Здесь читатель еще общается с писателем — создателем романа, через посвящение проявляющим свое лицо, свою волю. Но уже следующая страница, организующая сюжетно-событийную канву романа, содержит перечень других произведений повествователя. Таким образом, еще до начала части первой появляется нарратор, который по мере развития событий все более будет «вытеснять» автора. Эта первая текстовая страница определяет статическое начало композиции. Читатель узнает то, что уже не может измениться на протяжении романа. В событийном отношении здесь дается подсказка биографического характера: нарратор, как и автор, писал на двух языках. Перечень произведений на английском языке открывается книгой «Смотри также на „Реальность"», датируемой 1939 г. Таким образом, с самого начала происходит сплетение, своеобразная синергия двух романных начал: «Смотри на Арлекинов» и «Смотри также на „Реальность"». Неоднократное упоминание героем своего произведения, первого на английском языке, закрепляет в сознании читателя этот союз двух начал.

Важен и третий императив: «Смотри также на Красное», названный лишь в конце романа и относящийся как бы к некогда написанному Вадимом Вадимычем произведению. Единство грамматической конструкции уравнивает по значимости эту романную линию с линией Арлекинов и линией Реальности.

В цветописи романа «красное» нередко появляется в своей традиционной атрибутивной функции, иногда как red[1], но чаще в смягченной тональности: румяные (розовые) щечки девочки, розовые пятна загара, как и цвет майки. В сложности палитры: red cheeked little thing (противопоставление бледности Бел-подростка); carmine, purple (сопутствующие влюбленности); pink, rosy, flushed (включаемые в контрастные по психологической значимости для героя ситуации); scarlet (как деталь портретной зарисовки); rouge (традиционная номинация); boiled-lobster (цвет тела, ориентирующий — помимо мотива пляжа — на тревожащий память героя мотив перехода границы; «красномундирник», перекликающийся с «красноармейцем») — проявляется особенность творческого подхода к слову, рождающему «фейерверк смыслов».

За пределами этих хроматических образов Красное – Red становится как бы самостоятельной сущностью и, как правило, связано с драматизмом судьбы всех героев. На протяжении романа Red постепенно обнаруживает себя, в конечном счете превращаясь в символ политической системы, которая отняла у героя отчий дом, родину, поглотила в безвестной судьбе его дочь; косвенно Red причастно и к вынужденному переходу в творчестве на английский язык. Red вторгается в судьбу героя и непосредственно, и опосредованно, явно и скрыто. Язык романа эти две грани — явное и скрытое — отражает, начиная со сцены бегства из охваченной революцией России. Исход восемнадцатилетнего героя лежит через убийство красноармейца; подразумеваемая кровь парня с «монгольским» лицом — плата за свободу. И далее мотив Red нередко проявляется через образ крови. Кровь становится семантическим атрибутом Red. Но в одних случаях этот образ латентен, как бы подразумеваем читателем, в других — возникает как реалия. Особо значим метафорический эффект (...wringing out lick bloodwet towels...). На протяжении чтения романа у читателя создается представление, что Red преследует героя, подобно античным фуриям. Но исходит не только из оставленной России.

Приятель (и в недалеком романном будущем шурин, брат первой жены) Ивор, из благополучного европейского далека, с симпатией относится к советизации России, что обыгрывается в саркастическом упоминании о «чае» «с Рапалловичем и Чичерини». На вопрос, обращенный к будущей жене, «почему, собственно, у Ивора зуб на общество и наоборот», «она туманно ответила, что его воротит от „своры охотников на лис“ и „банды яхтсменов“»[2]. Последнее можно понимать как намек на двухпартийность английского парламента. Герою странно, что Ивор «отбрасывал шутовство и обращался в нормальную серьезную личность, лишь седлая своего дряхлого <...> конька и принимаясь поносить английские „высшие классы“» (124).

Итак, уже в первой части Красное – Red представлено и как прямое воздействие революции на судьбы эмигрантов, и как буржуазно-либеральные теории, сближающиеся с марксизмом, в Западной Европе. Для Вадима Вадимыча русские, оставшиеся в России, — «красные крепостные». Здесь символика цвета уже на поверхности. Начиная с части второй в тексте многократно упоминается роман героя «Красный цилиндр» — «Krasny Tsilindr (The Red Top Hat)», о сюжете которого Вадим Вадимыч кратко сообщает: «Рассказ о том, как срубили голову» (168). Подчеркнутость даты — 1934 г. — допускает читательское предположение, что это — политическое кредо героя, его ответ на репрессии в России, его вызов Red. В части третьей Красное – Red настигает Вадима Вадимыча в Америке. Его вторая жена попадает под влияние авантюристки-марксистки, мстящей герою за невнимание к себе и разрушающей его семью. Дочь Вадима Вадимыча, воспитывавшаяся в закрытом швейцарском пансионе, в части четвертой выходит замуж за молодого

наивного марксиста Чарли, преображенного в Карла Ивановича Ветрова (саркастическая перекличка с именем Карла Маркса). Молодая пара поглощена Россией начала 1960-х гг., что воспринимается как символический ответ на иллюзии легального марксизма. Последнее, что остается в памяти героя: «Они торопливо пошли к своему крошечному „Клопу“» (267). Ироническое название машины подсказывает и ее цвет, и будущую судьбу семьи дочери. Заключающий часть четвертую образ «звездообразной звезды», путеводного начала творчества, оттеняет скрытый контраст с графическим символом числа «5» — пятиконечной звездой.

В части пятой — непосредственная встреча героя и Red. В их столкновении нет победителей. Герой не идет на нравственный компромисс. Система не возвращает ему дочери. Первоначально создается видимость победы Красного – Red: Вадим Вадимыч завлечен в Советский Союз.

Ленинградские сцены занимают второй из трех разделов части пятой. Небольшой текстуальный объем центрального раздела как бы противостоит первому разделу, где герой, преодолевая тяжелую психологическую преграду, по настоятельной просьбе Идеальной подруги, возвращается в памяти к ленинградским дням и ночам. Обратимся к первому разделу части пятой. Приступая через несколько лет к рассказу о ленинградских событиях, Вадим Вадимыч долго не может войти в тему, как бы прячась за мелочи, всплывающие в воспоминаниях: ворчливая гувернантка, отроческие шалости. Самооценка ситуации: «...Верно, что в мыслях я бессчетно повторяя рассказ о моем конца 60-х годов набеге <...> на Ленинград перед несметной аудиторией моих торопливо строчивших или клевавших носами, — и все-таки я сомневаюсь и в необходимости, и в возможности успешного одоления этой гнетущей задачи» (268).

Первый раздел — мотивация поездки и подготовка к ней, занявшая три месяца романного времени (этим завершаются многолетние попытки что-либо узнать о судьбе Бел). С одной стороны, герой мгновенно решается на поездку в Советскую Россию, с другой — важно понимание политических и психологических преград, его оценка ситуации: «Я бежал из России не достигнув и девятнадцати лет и оставив поперек тропы в опасном лесу труп убитого красноармейца. Затем я в течение полустолетия поносил Советскую власть, вышучивал ее, выворачивая наизнанку, чтобы сделать ее посмешнее, выжимал, как мокрое от крови полотенце, пинал дьявола в самое его зловонное место и по-иному изводил советский режим при всяком удобном случае, какой подворачивался в моих сочинениях» (273). Его самооценка: «...самый дотошный критик большевистской брутальности и основополагающей тупости» (273). Итак, если «большевизм» — политическое состояние России, то «основополагающая тупость» может быть отнесена к идеологическим претензиям, к марксистским амбициям постреволюционного режима.

Вадим Вадимыч даже приоткрывает читателю таинственные страницы своей западноевропейской биографии, объясняющие возможность его проникновения в Россию в маскарадном обличии господина Лонга. Вадим Вадимыч как бы дублирует подвиг Мартына Эдельвейса из русского периода творчества Набокова. Но здесь нет мажорного колорита «Подвига». Мартын делает свободно свой выбор. Вадим Вадимыч, напротив, буквально загнан в ад переживаний, контрастирующий с комическим описанием событий.

Сюжетная нагрузка части пятой связана с традиционным бродячим сюжетом: отец ищет пропавшее, некогда отвергнутое им дитя. В отличие от традиционно оптимистически завершающихся историй, поездка оказывается безрезультатной. Античная Хлоя обретет не только счастье со своим

очаровательным пастушком Дафнисом, но и достойный гражданский и семейный статус. Несчастная Изабелла (Бел) навсегда потеряна для отца.

Письмо, провоцирующее поездку Вадима Вадимовича в Ленинград, подписано «подругой» Бел, о которой герой сообщает: «Назову ее Дорой»[3]. Это имя подсказывает читателю роль персонажа: подарок. Таким образом, возникает оппозиция: Вадим Вадимыч — автор романа «Подарок Отчизне», а теперь отчизна делает ему «Подарок».

Свидание с Дорой и становится центральным эпизодом ленинградских сцен[4]. Как бы обрамленные перелетами, непродолжительные по времени, они подчеркивают идеологическое противостояние изгоя-эмигранта и системы насилия, щедро окрашенной в красные тона. Их подготавливают московские впечатления. Москва, которую герой воспринимает как ряд «убогих пригородов», и ранее не была ему знакома.

Литературный парадокс — отсутствие архитектурного портрета Ленинграда — важен в системе акцентации смыслов. Действительность подавляет миражи памяти. Князь Н. (читатель волен счесть его «потомком» пушкинского персонажа) нелицеприятно относится к себе и к своей душевной разобщенности с неузнаваемым городом. Визуальные впечатления сводятся в большей степени к эстетическому неприятию «Астории». Заинтригованный личностью случайного спутника в самолете, он отмечает: «Нас обоих поселили в „Астории“, уродливой громаде, выстроенной, по-моему, перед самой Первой мировой» (278). Именно здесь Красное – Red подстерегает героя с «номером, нашпигованным микрофонами», бурыми потоками воды, несъедобной пищей. «Последним оплотом „Красной Москвы“ оказался кусок багряного мыла» (Там же).

Обонятельные характеристики (дополняемые запахами лукового супа) Red сопутствуют образу города. Это подчеркивает вульгарность современного бытия былой столицы России. Ожидаемая читателем ностальгическая исповедь отсутствует. Но именно в этих сценах, мистифицируя читателя, проявляется автор, скрывающийся за впечатлениями своего героя, увидевшего «...фасад дома на улице Герцена», в котором читатель узнает дом Набоковых (280). Это то, над чем не властна сила Red и что все же вносит ностальгическую ноту в роман. Архитектурная обезличенность города подчеркивает тяжелые душевные переживания героя, не встретившегося с дочерью. В ночных кошмарах отца Бел «лежит, истекая кровью и хохоча в алькове наискосок...» (278–279). Итак, образ крови здесь воспринимается как добыча Red.

В сценах яви Вадим Вадимыч иронически относится к своей конспирации (изменение прически, линзы, борода, костюм), что и внешне делает его эмиссаром арлекинов западного мира. Но он сталкивается также с арлекинадой советской России, где пошлость и наглость становятся реальной силой. Своеобразное лидерство вульгарной «лифтерши» (и здесь Красное зримо торжествует через портретную деталь — румянец) в гостиничной сценке, как бы случайной, не влияющей на течение сюжета, но подчеркивающей невозможность принять новый лик России. Этот фрагмент ленинградских сцен символически насыщен, независимо от своей внешней случайности. Для Набокова ценна звукопись русского слова, передающего через шипящий звук окончания и неуважение к персонажу, и ее омерзительность: «liftyorsha». Лифтерша, олицетворяющая всепобеждающую вульгарность, грубость Red, оттеняет образ Доры, миловидной, прихрамывающей, с прелестными глазками.

Дора, на первый взгляд, — эпизодический персонаж. Однако, возможно, самый сложный из всех женских образов романа. Ее служение Red

подсказывается — не красным, но розовым, смягчающим резкость Red цветом: она одета в розовое пальто. С этого антуража: с трости, не нужной ей (ее хромота ложная), нежно-розового пальто, наигранной наивности при встрече под кустами сирени возле памятника Пушкину, — начинает складываться представление героя о ее роли. Разыгрывается арлекинада, кощунственная, учитывая тяжесть отцовских переживаний. Не случайно в своем псевдосбивчивом рассказе, погружая во множество нелепых мелочей сообщение о драматичной судьбе дочери и зятя, она умело играет на родительских чувствах Вадима Вадимыча и высмеивает его наивную конспирацию. Как бы не придавая значения сообщаемым известиям о Бел (дочь больна «сибирским малокровием», зять по доносу лучшего ученика «провел целый год в тундровом доме отдыха»), Дора пытается манипулировать его сознанием и как бы случайно подводит к мысли о возможном согласии с современной Россией: «Уж они бы носили вас на руках. Ведь вы, какникак, — тайная гордость России» (282).

Стиль арлекинады, оттененный моментом разговора, — Дора когда-то мечтала стать клоунессой, — придает встрече именно цирковой характер. Происходит характерное для романа удвоение и усложнение смысла: Вадим Вадимыч в эпизодической сценке высказывал предположение о посещении цирка. И здесь ему подготовлен талантливо разыгрываемый «номер». Предложение Red к компромиссу преподносится тонко — через как бы случайные и как бы бесхитростные реплики Доры. Ее талантливая арлекинада оценена: прощание ознаменовано галантным поцелуем ручки и пачкой банкнот. Сопутствующая фраза, «на булавки», передавая шутливый стиль общения минувших времен, содержит и психологический подтекст: каждая ее фраза становилась своеобразной «булавкой», уколом, наносила душевную травму. Трагикомизм сцены оттеняется «роняющей капли сиренью». «Цирковой» подтекст сцены структурно перекликается с путеводными для героя наставлениями бабушки — баронессы Бредовой — и ретроспективно придает особый смысл почти случайной фразе попутчика по перелету из Европы о достижениях советского цирка.

Итак, в сцене под сиренью, сцене столкновения Красного – Red и Вадима Вадимыча, результат: ничья. Обратный перелет дарит герою в шутливом разговоре с попутчицей, пожилой американкой, иронический образ Red: Кровавый Мерин (Bloody Marshas — her joke). Но «опека» Red продолжается, и, конечно же, в духе арлекинады. Попутчик из предшествовавшего рейса, неоднократно встречавшийся и мелькавший при свидании с Дорой, становится главной оппозиционной фигурой третьего сюжетного раздела пятой главы. Репатриант Олег Орлов, представляющий интересы российского официоза, берет на себя роль учителя: «Эх! — воскликнул он. — Эх, Вадим Вадимович, дорогой, и не стыдно тебе обманывать нашу великую, добродушную страну, снисходительное, доверчивое правительство, изнуренных тружеников „Интуриста“, и все так гаденько, по-детски! Русский писатель! Вынюхивает! Инкогнито! Кстати, я — Олег Игоревич Орлов, мы встречались в Париже, когда были молоды» (285). Более того, оскорбительные отзывы о творчестве князя Н., сочетаемые с откровенной осведомленностью о судьбе дочери, о встрече с Дорой, должны разрешиться, как предчувствует читатель, разрывом. Но в какой форме?

Сцена с Олегом воспринимается как пародирующая свидание с Дорой. Но если в России — в ленинградской сцене под сиренью — герой встречает врага в обличии артистичной авантюристки, то грубость, неуклюжесть приемов Олега приводят к превращению Олега — Орлова — в Орли, т. е. на французской земле он становится своеобразным Гран-Гиньолем. Герой-

аристократ для восстановления справедливости прибег к русскому народному средству — мордобою, заставив противника утратить свои амбиции. И здесь вновь через образ крови овеществляется столкновение с Red: «Ну, дали в морду. Ну так что ж? — промямлил он. Кровь испятнала платок, приложенный им к толстому мужицкому носу» (287). Читатель имеет возможность сравнить портрет Олега с аристократической внешностью князя Н. Символически обыгрывается Красный в последних фразах главы: «Я посмотрел на свои костяшки. Красны, но невредимы» (Там же). Символика цвета дополняется субъективным восприятием времени: если время первого раздела охватывает десяток лет, то во втором оно насчитывает двое суток, в третьем же сведено лишь к нескольким минутам. При этом «часы колотились, точно безумные». Итак, автор анекдотически обыграл ситуацию: Олег — Орлов — в Орли.

Разбитый нос «потащившегося прочь» Олега не завершает Красной линии – Red и сопутствующей ей арлекинады. Red как агрессивная сущность еще преследует героя, порождая фантомы сознания. В конце романа, в забытьи, он видит Бел, которая выбирает из груды младенцев своего первенца, «узнаваемого по симметричным пятнам красной экземы на боках и маленьких ножках» (304). Здесь мотив Red проявляется в «зараженности» красной экземой — red eczema. И одновременно в подтексте возникает библейский мотив. Если судьба Бел ассоциируется с принесением жертвы, то образ младенца как бы наследует скрижали страстей Господних на кресте. Одновременно возникает перекличка и с памятным герою сном Ирис о рожденном ею странном ребенке: «...незадолго до смерти Ирис приснилось, будто она родила толстого мальчика с миндалевидными глазами и синеватой тенью бачков на смугло-красных щеках: „Кошмарный Омарус К“» (241).

На протяжении всего романа читатель улавливает нескончаемую полемику с марксизмом. Это проявляется и в ироническом отношении к марксисту Ленгли. Само имя Карл в тексте нередко уменьшительно модифицировалось — Карлуша, Карлик. Видения героя, выходящего из тяжелого постинсультного состояния, дополняются близкими его творчеству образами Рембо. Происходит столкновение мотивов Red и творчества. Красный трамвай — образ из поэзии Рембо — дополняется образом крови, живой, естественной, «свежеотобранной», «под микроскопом». Именно в этом критическом состоянии, которое не только не подавляет, но и, напротив, активизирует процесс мышления, забывший на время свое имя, герой дает имя целой романной линии: «Смотри также на Red». Это звучит как вызов противнику: «...а, Марксик?» Идет борьба за цвет, за восстановление его позитивной функции; кровь противопоставляется деньгам.

Читатель помнит, что первое произведение Вадима Вадимыча называлось «Смотри также на „Реальность“»; поэтому как бы всплывшее в памяти больного писателя заглавие этого романа «Смотри также на Красное» воспринимается как другая грань единого целого — как аверс и риверс. Обретение этой творческой победы приводит к завершению власти арлекинады над судьбой героя. Уже в части шестой арлекинада сдает позиции: ромбы рисуются солнцем, светящим в окна веранды, сохраняя свою физическую определенность. И даже символ никогда не оставлявшего страдания — цветы ириса — ложится орнаментальной каймой на платье обретенной любви. Скромные атрибуты: и очки (уже не Арлекина!), скрывавшие искренность слез, и платочек, — означают победу Реальности.

Таким образом, Red как символ системы насилия, знаменовавшего тяжелые страницы жизни Вадима Вадимыча, как бы отодвигается, уступая место моральной победе героя.

Примечания

[1] Далее в тексте оттенки красного цвета даются на английском языке по оригиналу: *Nabokov V.* Vladimir Nabokov. Look at the Harleguins! Penguin Book. 1974.

[2] *Набоков В. В.* Смотри на Арлекинов! / пер. с англ. С. Ильина // Набоков В. Собр. соч. американ. периода. Т. 5. СПб., 2002. С. 124. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[3] Подчеркнутость поименования этой героини вызывает ассоциации с Доротеей, о которой вспоминает Т. И. Лещенко-Сухомлина («Долгое будущее. Дневник-воспоминания». М., 1991), отмечая ее связи с НКВД.

[4] См. подробнее: *Федянова Г. В.* Ленинград конца 1960-х гг. в романе В. В. Набокова «Смотри на Арлекинов!» // Печать и слово Санкт-Петербурга: сб. науч. тр.: в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение. СПб., 2014. С. 242–246.

УДК 82-65

О. Е. РУБИНЧИК

«…Отложить книгу из-за сумасшедшего редактора, рекомендованного сумасшедшей вдовой…» (Из переписки Н. Я. Мандельштам с Л. Я. Гинзбург)

В центре внимания в этой статье — переписка Надежды Яковлевны Мандельштам с Лидией Яковлевной Гинзбург, относящаяся к 1959–1968 гг. Письма Л. Я. Гинзбург вводятся в научный оборот впервые. В диалоге двух великих женщин можно вычленить несколько смысловых пластов. В данной публикации рассматривается один, мучительно важный для Надежды Яковлевны: подготовка и колеблющиеся перспективы выхода в серии «Библиотеке поэта» сборника стихов О. Э. Мандельштама, первого после 1928 г. Между идеей выпустить книгу, возникшей в 1956 г., и ее выпуском в 1973 г. прошло почти 20 лет.

Ключевые слова: русская литература; Осип Мандельштам; Надежда Мандельштам; Лидия Гинзбург; Николай Харджиев; серия «Библиотека поэта»; переписка.

O. E. RUBINCHIK

“…To postpone publication of the book because of his crasy editor who was recommended by his crasy widow… ” (from the Correspondence of Nadezhda Madelshtam with Lydia Ginzburg)

The focus of this article is the correspondence between Nadezhda Madelshtam and Lydia Ginzburg from 1959 to 1968. This is the first time Ginzburg’s letters have been studied scholastically. In the dialogue between these two prominent women we can extract multiple semantic layers. This article addresses one incredibly important moment for Nadezhda Yakovlevna: the preparation of and collaboration to publish Osip Madelshtam’s collection of poetry in *The Poet’s Library* series, his first collection after 1928. Between the idea for the book, which arose in 1956, and the book’s release in 1973, 20 years had passed.

Keywords: Russian literature; Osip Mandelshtam; Nadezhda Mandelshtam; Lydia Ginzburg; Nikolai Khardzhiev; The Poet’s Library series.

В центре внимания в этой статье — переписка Надежды Яковлевны Мандельштам (1899–1980) с Лидией Яковлевной Гинзбург (1902–1990), относящаяся к 1959–1968 гг.[1] Письма Гинзбург вводятся в научный оборот впервые. В диалоге двух великих женщин, известных мужской мощью ума, обладавших литературным даром и незаурядным опытом, можно вычленить несколько смысловых пластов. В данной статье рассматривается один, мучительно важный для Надежды Яковлевны: подготовка и колеблющиеся перспективы выхода в «Библиотеке поэта» тома стихов О. Э. Мандельштама, первого после 1928 г.[2]

Идея выпустить том «Стихотворений», по свидетельству Б. Ф. Егорова[3], принадлежала В. Н. Орлову — главному редактору серии «Библиотека поэта» с 1956 по 1970 г.[4] 1956 г. был подходящим для подобных идей: в феврале состоялся XX съезд КПСС, на котором был осужден культ личности Сталина; 28 февраля была создана Комиссия по литературному наследию О. Э. Мандельштама, в том же году Надежда Яковлевна добилась

частичной реабилитации Мандельштама. Составителем и комментатором тома стал Николай Иванович Харджиев (1903–1996) — авторитетный литературовед и искусствовед, давний, испытанный друг семьи Мандельштамов, а также Гинзбург и Ахматовой. Надежда Яковлевна позднее вспоминала: «О. М. говорил, что у Николая Ивановича абсолютный слух на стихи, и поэтому я настояла, чтобы его назначили редактором книги»[5]. Переписка с ним Мандельштам с апреля 1957 г. показывает активную включенность обоих в работу[6]. Надежда Яковлевна на время подготовки издания передает Харджиеву в личное пользование архив Мандельштама, помогает ему, отвечая на вопросы, касающиеся истории создания и публикации тех или иных текстов. И по 1962 г. более-менее терпеливо ждет, когда Николай Иванович закончит текстологическую и комментаторскую работу и книга — первый посмертный сборник стихов Мандельштама на родине — сможет выйти, что, естественно, зависит не только от Харджиева, но и от редакции, и от политического момента. Иногда им казалось, что книга уже на подходе, но всякий раз это было не так.

В письмах Мандельштам, адресованных Гинзбург, тема «Библиотеки поэта» впервые возникает лишь осенью 1962 г., но с тех пор звучит все настойчивее. Надежда Яковлевна советуется с Лидией Яковлевной, просит то об одном, то о другом, возмущается теми, кто чинит препятствия выходу книги. Для такого активного обращения именно к Гинзбург есть свои причины. Лидия Яковлевна давно сотрудничает с «Библиотекой поэта», кроме того, может, по мнению Надежды Яковлевны, повлиять на Харджиева, с которым дружна с 1920-х гг.[7] И, наконец, третья причина — любовь и пристальное исследовательское внимание Гинзбург к поэзии Мандельштама и личное знакомство с ним, состоявшееся не позднее 1925–1926 гг., когда, по-видимому, впервые в записных книжках она описала свои впечатления от встречи: «...Главное же — ощущение большого поэта» [8].

С Н. Я. Мандельштам Л. Я. Гинзбург познакомилась позже. Вот ее собственное свидетельство: «При жизни Мандельштама я почти не встречалась с Надеждой Яковлевной. В моих „Записях“ описана встреча с Мандельштамами у Ахматовой в 1933 году, когда он читал нам „Разговор о Данте“. Н. Я. тоже присутствовала. Вот, кажется, и все. После гибели мужа Н. Я. Мандельштам уехала из центра и преподавала в периферийных вузах (по специальности она была англисткой). Изредка она приезжала в Ленинград, и я несколько раз видела ее у Ахматовой. В самом конце 50-х годов Н. Я. намеревалась включить меня в число тех, кому она предполагала (это не осуществилось) завещать архив Мандельштама. В 1962 году она предложила мне провести с ней лето в Тарусе[9]. Я столовалась у той же хозяйки, что и Надежда Яковлевна. В 1963 году я у этой же хозяйки снимала и комнату. В эти годы мы с Н. Я. Мандельштам переписывались систематически»[10].

27 сентября 1962 г. Надежда Яковлевна пишет живущей в Ленинграде Лидии Яковлевне из Пскова (куда переехала, так как там для нее нашлась работа): «Милая Лидия Яковлевна! <...> Нет ли чего-нибудь нового для меня? Кого предупредить, чтобы мне оставили 100 экземпляров? Умоляю, помогите. Вдруг книга все же выйдет, а я останусь на бобах. Сильно ли сокращается состав? Думают ли мне что-нибудь сообщить? Не пора ли заключать договор? <...> Умоляю, пишите. Мне здесь очень трудно будет, если мне не будут писать. Надежда Мандельштам...»

Около 14 октября того же года Надежда Яковлевна отвечает на не дошедшие до нас письма Лидии Яковлевны: «...Я тоже думаю, что с договором форсировать не надо; я этого не делала и не собираюсь делать, хотя в принципе (мое правовое сознание закипело) меня это бесит. <...> Н. И., вероятно,

ничего не задержит, потому что в Москве была Исакович[11] и должна была с ним работать. Хорошо было б при случае узнать у нее, как это кончилось. У меня с ним произошла небольшая драма — сейчас пишу ему, чтоб его успокоить, — из-за чепухи[12]. Т. е. это не чепуха, но ко мне и к нему не имеет ни малейшего отношения».

О характере разногласия с Харджиевым она рассказала в письме от 27 октября 1962 г., которое обращено сразу к двум адресатам — Гинзбург и Семенко[13] (в примечании к письму Лидия Яковлевна пояснила: «Н. Я. Мандельштам адресует письмо в Ленинград, где И. М. Семенко гостила в это время у меня»[14]): «...Очень боюсь, что Ник. Ив. задержит рукопись. Это было бы ужасно. Но что делать? Сейчас я уж никак не могу на него воздействовать (дуэльное письмо). Надо просить редакторшу Исакович, чтобы писала и напоминала она. Это единственный человек, который сейчас может это сделать, да еще Лидия Яковлевна и вы... Надо что-то делать.

Дуэльное письмо пришло по поводу потерянного письма Б. Л... Я не придавала всей этой истории никакого значения и написала из Пскова Николаше, чтобы он не огорчался и что, в общем, плевать. В конце концов, хранить письма Б. Л. не моя функция. Он ответил, что у него ничего и никогда не могло пропасть и что если я этого не понимаю, то... Я опять ответила нежнейшим письмом — что мы слишком хорошо относимся друг к другу и все прочее... Но чтобы успокоить его, надо найти это письмо. Может, оно в самом деле где-нибудь у меня. Но можно ли поручиться, что ничего никогда не может пропасть в нашей не слишком устроенной жизни? Думаю, что нет. Во всяком случае, сейчас мне торопить его нельзя: я его раздражаю. Очевидно, с этой историей с письмом я попала на больное место. Но попал и он: эта вечная тревога за бумаги доведет меня до сумасшедшего дома. Хорошо, что пропало письмо Б. Л. Ну его. Но есть вещи, которые не „ну его“ для меня. Это письмо, кстати, я хранила из зловредства: там Б. Л. разболтался и наговорил кучу глупостей (это письмо ко мне)». Известны три письма Б. Л. Пастернака Н. Я. Мандельштам, они относятся к 1943, 1945 и 1946 гг.[15] Едва ли какое-то из них можно характеризовать словами Надежды Яковлевны. Нашлось ли то письмо, о котором она упоминает, не ясно.

Формально отношения Мандельштам с Харджиевым восстановились, однако уже не были доверительными, как прежде. И тревога ее по поводу затягивания выхода книги продолжала усиливаться. Все болезненнее ею ощущалась оторванность от жизни столиц, не дававшая быть в курсе того, что происходило в «Библиотеке поэта», влиять на процесс подготовки и выпуска издания. 14 ноября 1962 г. Надежда Яковлевна пишет: «...Пять дней провела в Москве. <...> Николая Ивановича не видела. Он привел меня в ярость. Я хотела к нему пойти и уже договорились, но трубку взяла Лидия Васильевна[16] и сообщила мне следующее: Н. И. болен и не лег в больницу, чтобы доработать тексты. Ему уже массу испортили. Мне запрещается его торопить: „Это было бы бесчеловечно. Ведь он полгода работал над рукописью, а теперь ему испортят его работу!“ Она не понимает, что речь идет о работе не полугодовой, и не о комментарии, а о чем-то более серьезном. Сейчас благоприятный момент, но совершенно неизвестно, что будет через два-три месяца. <...> Надо, чтобы его торопила редакторша, иначе он никогда не сдаст. Я в ужасе от всей этой дури. Ведь мы договаривались с ним, что надо, чтобы книга вышла *в любом виде,* лишь бы вышла. <...> Главное, поговорите с редакторшей».

О своей тревоге по поводу задержки рукописи Харджиевым Надежда Яковлевна сообщает и в письмах от 27 ноября и 9 декабря того же года, а затем посвящает этой теме почти целиком большое письмо от 16 декабря: «...Это все о том же нашем общем друге Николае Ивановиче. Что с ним

делать? Думаю, что рукописи он не прислал. Очень возможно, что благоприятный момент для издания уже упущен. <...>

О болезни Н. И. — я вам сразу сказала, что он заболеет. Это не инфаркты — по два в году — а, к несчастью, шизофрения, очень сильно развившаяся за эти годы. Может, у него и было когда-нибудь что-нибудь с сердцем, но в своей массе это другое. У него безумная мысль, выданная мне Лидией Васильевной: ему испортили комментарий, над которым он работал полгода. <...> Я не могу себе простить, что доверила редактуру Николаю Ивановичу <...> При такой ситуации мне бы следовало обратиться в редакцию с просьбой, чтобы редакция сделала нужные изменения, а если Николай Иванович от них откажется, можно снять его имя. Но у меня есть много доводов против:

Боюсь за рукописи.

Не хочу выдавать его состояние Орлову и всем, кто предостерегал меня против него.

Мне просто его жаль.

Что мне делать? Писать ему бесполезно. К себе он меня не пускает. <...> Единственное спасение — редакторша. Несомненно, что лучше всего, чтобы она покрепче нажала на него. Есть ли у них экземпляр? Надо его подготовить к печати, предупредив его об этом. Тогда он очнется и вышлет.

<...> Допускаю, что книга все равно не выйдет. Но пытаться выпустить ее надо... Без нажима все так и застынет. Для издательства это только удобно: отложить книгу из-за сумасшедшего редактора, рекомендованного сумасшедшей вдовой...»

Ответное письмо Лидии Яковлевны от 23 декабря сохранилось в черновом автографе:

«Дорогая Надежда Яковлевна!

Я не ответила вам сразу, потому что хотела сначала кое в чем разобраться.

Ваш проект с Н. И. я считаю нереальным. Оставим в стороне все психологические и тому подобные соображения. Возьмем это дело в чисто практическом, деловом его аспекте. Н. И. — юридическое лицо, с которым существуют договорные отношения, дающие определенные права. Чтобы лишить его прав, изменять рукопись без его согласия, снять его имя и т. п., — нужны юридические акции. Скажем, расторжение договора. На каком основании? Его психического состояния? Какие основания? Где заключение врачей? Где доказательства, что у него не сердечная болезнь? Об инфаркте, кстати, нет речи; речь идет о сердечном спазме, обострении стенокардии. Исак<ович> была у него в Москве (тогда), никаких сомнений в его болезни не имеет. Конечно, издательство может расторгать договоры за непредставление рукописи в срок. Но у них запоздание — дело совершенно обычное. Берковский[17] на год или полтора задержал Тютчева по случаю болезни. Чтобы предпринять что-либо решительное, издательство должно быть кровно заинтересовано в скорейшем выходе книги; сверхзаинтересовано, т. к. подобных прецедентов не было. А сверхзаинтересованности, вы сами понимаете, сейчас нет.

Притом учтите: *книги без имени редактора быть не может*. Следовательно, редактуру нужно передать другому лицу. *Это лицо (кто?) должно начинать работу сначала или поставить свое имя на чужой работе?* Все это нереально практически; повторяю, оставляя в стороне все психологические соображения, о серьезности которых вы сами пишете.

Всякие демарши в таком роде будут в редакции встречены отрицательно. Я убеждена, что все это только осложнило бы и без того сложное дело. И даже больше чем осложнило бы.

Во всем этом вижу один только практически реальный момент: было бы превосходно, если бы Сурков в той или иной форме довел до сведения Орлова, что он и секретариат хотят выхода книги и не видят основания для проволочек. Это стимулировало бы редакцию и, м<ожет> б<ыть>, вызвало бы ее на более энергичные переговоры с Н. И.

Ямп<ольский>[18] изнемог от „Библиотеки“ и уходит совсем. Вместо него, вероятно, будет Борис Федорович Егоров, очень хороший человек. Это он заведовал кафедрой в Тарту, теперь перешел в ЛГУ. Как человек свежий, он, вероятно, сначала энергично возьмется за дела. Я сразу же выясню его точку зрения, его понимание всего этого дела. Он честен — и скажет прямо, что он думает предпринять, если Н. И. не сдаст рукопись (а ведь он может в любой день и сдать ее). К моему мнению он (Егоров) отнесется внимательно. Если Егорова утвердят, это произойдет, очевидно, в январе. Он в „Библиотеке“ должен заниматься организационными вопросами, так что это его прямое дело.

Поймите, все это я говорю вам не со своей точки зрения, а с точки зрения изд<ательст>ва, для которого пока что эта книга не особое явление, а книга как всякая другая (в лучшем случае), подлежащая всем издательским нормам. Нормы же эти таковы, что всякий скандал может сейчас привести только к затяжкам и осложнениям. Вот пока и все мои соображения. Напишу, как только что-нибудь узнаю.

Ваша Л. Г.»

Гинзбург пишет совсем в другом регистре, чем Мандельштам: эмоции скрыты, весь текст представляет собой четко сформулированные, твердо высказанные аргументы. Из аргументации очевидно, что с позицией Надежды Яковлевны она не согласна, но никаких оценок себе не позволяет. Ее задача — не допустить губительного скандала и способствовать выходу книги.

Неизвестно, что Лидия Яковлевна думает о психическом состоянии Харджиева. Вообще вопрос о его психическом здоровье представляется неясным. Сохранились письма Чаги, адресованные Гинзбург в 1962–1986 гг. В них много говорится о болезни мужа, но болезнь эта не конкретизирована, Чага сетует на его мрачность, раздражительность, грубость, но не более того[19]. Сам Харджиев сообщает Гинзбург о больном сердце.

Надежда Яковлевна отвечает 28 декабря: «...Вы все-таки считаете меня чересчур прямолинейной — вроде быка, осла или танка. Неужели вы думали, что я развернусь и напишу в издательство, что Н. И. — сумасшедший? Разумеется, нет. Я могла бы только написать Орлову, что ввиду болезни Харджиева он не может внести требуемых редакцией поправок — известно, что они незначительны и требуют всего нескольких дней работы, а рукопись находится у Харджиева уже четыре месяца. Поэтому я очень прошу, чтобы редакция сама довершила работу Харджиева, и, если понадобится оплатить издержки за добавочный труд, я предлагаю их оплатить из моего гонорара...»

В письмах 1963–1964 гг. «Библиотека поэта» также присутствует. С начала января 1963 г. рукопись уже в редакции, правда, над комментарием Харджиев еще продолжает работать. Внимание Надежды Яковлевны обращено теперь в основном на издательство. В 1965 г. тема издания сборника не звучит: видимо, это период выжидания; кроме того, стихи Мандельштама с трудом, но прорываются в периодическую печать.

В 1966 г. тема появляется вновь, но в другом ракурсе. В августе Гинзбург пишет Надежде Мандельштам необычно эмоциональное письмо: «...Мне очень нужно срочно поговорить с Вами по делу, связанному с изданием О. Э. в „Библиотеке поэта“. Я была в Малеевке[20], сейчас нахожусь в Москве. Могу приехать к Вам в Верею[21]. Нельзя ли у какой-нибудь хозяйки пристроиться там на несколько дней? Мне хочется еще доотдохнуть. Известите меня, пожалуйста,

сразу. Это очень важно. Известите, чтобы я знала, еду я на один день или на несколько. В зависимости от этого возьму или не возьму чемоданчик. <...> Пожалуйста, реагируйте сразу, п<отому> ч<то> от этого зависит весь мой график». Ответного письма Надежды Яковлевны нет. Зато в черновике сохранилось начало следующего, также августовского, письма Лидии Яковлевны из Тарусы: «...Я не объяснила вам в письме все толком, п<отому> ч<то> думала вас увидеть. Суть в том, что, после бесчисленных переделок, „Библ<иотека> поэта“ расторгла отношения с Макед<оновым>. После чего они официально предложили мне срочно написать вступительную статью. Макед<онов> хороший человек, к которому я хорошо отношусь[22], и мне все это неприятно. Но *в данном случае* все мы должны думать о выходе книги О. Э., а не предаваться другим соображениям. На месте Макед<онова> я бы давно предложила им обратиться к кому-нибудь другому. В принципе я согласилась. Но еще нет соглашения, т<ак> ч<то> это еще не на все 100 %». По словам Егорова, Македонов «написал вполне добротную статью, но его марксистское воспитание повлияло на социологический тонус статьи, она не годилась для поэтической серии, тем более что создавался очерк о великом поэте». Из второго августовского письма Гинзбург понятно, откуда взялась необычная для ее писем к Надежде Яковлевне взволнованная интонация: Лидии Яковлевне предстояло сделать трудный моральный выбор. К моменту второго письма этот выбор, в общем, был сделан — в пользу Мандельштама, а не Македонова. Из ответного письма Надежды Яковлевны (от 19 августа, Верея): «Очень рада, что вы согласились писать предисловие». Дальше на протяжении осени–зимы 1966 г. обе пишут подробные письма: Лидия Яковлевна — с вопросами о жизни и творчестве Мандельштама, Надежда Яковлевна — с ответами. Весной 1967 г. Надежда Яковлевна сообщает Н. Е. Штемпель: «Гинзбург пишет новое предисловие к изданию стихов — первый класс»[23].

11 февраля 1967 г. из Комарова, где Лидия Яковлевна находится в Доме творчества писателей, в Москву, где с ноября 1965 г. живет Надежда Яковлевна, послана телеграмма: «= КНИГА ПРОИЗВОДСТВЕ ВЫЧИТЫВАЕТСЯ ЦЕЛУЮ = ГИНЗБУРГ –».

Но к этому времени назрели очередные проблемы с Харджиевым. В январе 1967 г. он не дал возможности Надежде Яковлевне пригласить к нему фотографа скопировать рукописи. Через несколько месяцев, после неоднократных напрасных просьб вернуть ей архив, Надежда Яковлевна просто пришла к Николаю Ивановичу и забрала листки. В письме к Харджиеву она так объяснила свой поступок: «Правильно ли, что вы *полностью* отлучили меня от этих листочков? <...> Для меня эти листки — встреча с Осей. <...> Между прочим, мне для моей работы — вы можете ее презирать, но она существует и способствует восстановлению Оси и знанию о нем — нужны черновики»[24].

Уже сверстанный том Харджиев собирался дополнить рядом стихотворений. Надежда Яковлевна не отказывает ему в этом, но для него приходить к ней смотреть отобранный архив — ситуация невозможная. 19 июля 1967 г. Исакович пишет Лидии Гинзбург: «Неделю назад в Л<енингра>д приезжали Н. Я. Мандельштам, Э. Герштейн и Н. И. Харджиев (для дачи свидетельских показаний на суде по поводу наследия А. А.[25]). <...> Надежда Яковл<евна> заходила в редакцию, я с ней подробно обо всем переговорила, затем (еще более „*подробно*“) побеседовала с Ник. Ивановичем и убедилась, что этих двух упрямцев примирить вряд ли удастся. Очень это все грустно и неприятно. Макет обещают в ближайшее время»[26]. По получении этого письма Лидия Гинзбург написала Надежде Мандельштам из эстонского городка Эльва[27], где в это время отдыхала, в Верею. Сохранился черновик начала письма: «...Я получила от Исакович письмо от 19 июля (написанное, очевидно, уже после Вашего

отъезда из Ленинграда) с сообщением, что в ближайшем будущем ожидается макет книги, с запросом, посылать ли мне корректуру сюда, если она будет. Я ответила, чтобы присылали. Корректуры нет пока»[28].

Ни в этом письме, ни в последующих она не обсуждает конфликт Мандельштам с Харджиевым. 6 сентября, уже из Ленинграда, Лидия Яковлевна сообщает о получении корректуры статьи, 17 сентября 1967 г. — о том, что макета еще нет. Это последнее из писем, тематически связанных с «Библиотекой поэта».

Как поясняет дальнейшую ситуацию Гинзбург, ее статья «Поэтика Осипа Мандельштама» «в 1968 г. была уже набрана и сверстана, но редколлегия забраковала ее как недостаточно „боевую“ и заменила статьей А. Дымшица...»[29] Дымшиц был известным представителем партийного литературоведения. Но и с его статьей книга стихов Мандельштама вышла только в 1973 г., т. е. почти через 20 лет после того, как была задумана. К этому времени и Орлова в редакции «Библиотеки поэта» уже не было, и отношения «сумасшедшей вдовы» с «сумасшедшим редактором» были окончательно прерваны.

Причиной скандального разрыва стали обвинения Надежды Яковлевны, предъявленные Харджиеву по поводу состояния возращенного архива: она утверждала, что некоторые листки со стихами Мандельштама он оставил у себя, отрезал какие-то строфы от автографов и списков и т. д. В связи с этим процитируем суждение П. М. Нерлера: «Строго говоря, лишь четыре позиции из двенадцати в обвинительном перечне Н. Я. Мандельштам не опровергаются теперешним состоянием архива. Это может означать одно из двух: или того, на что указывала Надежда Яковлевна, в архиве не было и она запамятовала, или это в архиве было и Харжиев это уничтожил»[30]. Претензии были у Надежды Яковлевны и к текстологии Харджиева: черновую строфу вставил в основной текст, неверно проставил даты и пр. Обо всем этом она подробно написала в очерках «Архив», «Конец Харджиева», «Комментарий к стихам 1930–1937 гг.»[31]. Во «Второй книге» Харджиев охарактеризован как «человек больной, с большими физическими и психическими дефектами»[32]. Надежда Яковлевна прокомментировала это так: «В большом и в малом единственное оправдание советских людей то, что они психически больны. Все больны. Одни больше, как Харджиев, потому что у них врожденная болезнь, другие поменьше — благоприобретенный психоз. Нормальным не остался никто»[33].

Соответственно, кардинально изменилось и отношение Харджиева к Надежде Яковлевне. В недатированном (возможно, 1980 г.) письме к Гинзбург он пишет: «Издание Мандельштама меня больше не волнует: прошло 15 лет! Это одно из самых омерзительных сновидений в моей жизни. <...> в американ<ском> издании — идиотские сведения, принадлежащие вонючей „вдове“»[34].

Что касается дальнейших отношений Мандельштам с Гинзбург, то надо отметить: последнее письмо в их переписке, насколько известно на сегодняшний день, — это письмо Лидии Яковлевны от 13 июля 1968 г. В заметке Гинзбург, предваряющей подготовленные ею к печати письма Мандельштам, сказано скупо: «В 1970-х годах наше общение постепенно прекратилось. Сыграло в этом свою роль то обстоятельство, что для меня оказались неприемлемыми оценки культурных фактов и людей во „Второй книге“ ее воспоминаний» [35]. Подробнее — в записной книжке: «Саша[36] <...> говорит, что люди того времени (серебряный век) — прекрасные чудовища. <...> Н. Я. <Мандельштам> отождествила себя с Мандельштамом, с Ахматовой, — упустив совсем из виду, что она не великий поэт. Получилась чудовищность без прекрасного. Пока ее не захвалили, она еще опасалась, сдерживалась, но во второй книге перешла всякие границы дозволенного нормальному человеку» (1981); «Я как-то сказала при Надежде Яковлевне Мандельштам, что, много занимаясь мемуарами, убедилась — чем талантливее мемуарист,

тем больше он врет <...> Не потому ли, несмотря на испортившиеся отношения, Н. Я. в своей второй книге отозвалась обо мне, в виде исключения, благосклонно. Там даже есть фраза об одной „умной женщине“, которая зря хвалила статьи Вячеслава Иванова. Это я» (1987)[37].

Примечания

[1] В полном объеме я готовлю переписку к публикации в сборнике «Голоса старых друзей. Анна Ахматова и Надежда Мандельштам», который планирует выпустить Мандельштамовское общество совместно с Фонтанным Домом в издательстве «Алетейя». Благодарю Александра Семеновича Кушнера, литературного наследника Л. Я. Гинзбург, за разрешение на публикацию переписки и Павла Марковича Нерлера за разнообразную помощь в ходе работы над материалом.

Письма Мандельштам к Гинзбург обнародуются не впервые. См.: Письма Надежды Яковлевны Мандельштам к Лидии Яковлевне Гинзбург / подгот. текста Н. К. Цендровской при участии А. Г. Меца, коммент. Л. Я. Гинзбург // Звезда. 1998. № 10. Для предстоящих публикаций их тексты заново выверены по оригиналам, хранящимся в фонде Гинзбург в РНБ (ОР. Ф. 1377. Оп. 3. Ед. хр. 378; подготовленные к печати письма Н. Я. Мандельштам — Оп. 3. Ед. хр. 379, 380; неопубликованная телеграмма — Оп. 2. Ед. хр. 104), приведены в соответствие с современной орфографией и пунктуацией, многие датировки уточнены, а комментарии значительно расширены. За возможность знакомства с материалами фонда Гинзбург (еще не до конца описанными) благодарю Марину Юрьевну Любимову.

Писем и телеграмм Гинзбург сохранилось гораздо меньше, чем Мандельштам, что, по-видимому, связано с «кочевым» образом жизни, который вынуждена была долгие годы вести Надежда Яковлевна, а также с обширностью ее переписки и большим количеством заочных собеседников. Семь наименований хранится в РГАЛИ в фонде О. Э. Мандельштама (Ф. 1893. Оп. 3. Ед. хр. 184). В архиве Гинзбург в РНБ есть черновики шести других ее писем, в основном во фрагментах (ОР. Ф. 1377. Оп. 1, без ед. хр; Оп. 2. Ед. хр. 76; Оп. 3. Ед. хр. 145). Лидия Яковлевна сохраняла их, возможно, потому, что считала наиболее существенными.

[2] См. об этом: *Нерлер П.* Первый старатель (Николай Харджиев) // Нерлер П. Con amore: Этюды о Мандельштаме. М., 2014.

[3] Егоров Борис Федорович (р. 1926) — литературовед. В 1962–1971 гг. был заместителем главного редактора и исполняющим обязанности главного редактора «Библиотеки поэта». Здесь и далее — ссылки на мемуарный комментарий к подготовленной к публикации в сборнике «Голоса старых друзей» переписке Б. Ф. Егорова с Н. Я. Мандельштам: «Об издании: О. Мандельштам. Стихотворения. 1973 (Большая серия „Библиотеки поэта“)». Благодарю Бориса Федоровича Егорова за разрешение использовать этот материал.

[4] Орлов (Шапиро) Владимир Николаевич (1908–1985) — литературовед, лауреат Сталинской премии (1951).

[5] *Мандельштам Н.* Воспоминания // Мандельштам Н. Собр. соч.: в 2 т. Екатеринбург, 2014. Т. 1. С. 444.

[6] Переписку Мандельштам с Харджиевым см. в изд.: *Мандельштам Н.* Об Ахматовой. М., 2007.

[7] В поздние годы Харджиев писал Гинзбург: «Дорогая Лидия Яковлевна <...> радуюсь, что дожил до напечатания Вашей фрагментарной прозы, которую оценил еще в 1926 г. (!!!)» (недатированная открытка. ОР РНБ. Ф. 1377. Оп. 1, без ед. хр.).

[8] *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 15.

[9] Таруса — городок в Калужской области, имеющий глубокие исторические корни и культурные традиции. Н. Я. Мандельштам снимала в Тарусе жилье летом и несколько раз провела зиму в период, когда не имела права жить в больших городах.

[10] Письма Н. Я. Мандельштам к Л. Я. Гинзбург. С. 125.

[11] Исакович Ирина Владимировна (1917–1999) — издательский редактор книги Мандельштама, в 1962–1971 гг. зав. редакцией «Библиотеки поэта».

[12] Пояснения — в следующем письме Надежды Яковлевны. Ср. также переписку Мандельштам с Харджиевым с 27 сентября по 14 октября 1962 г. (*Мандельштам Н.* Об Ахматовой. С. 313–315).

[13] Семенко Ирина Михайловна (1921–1987) — литературовед, друг Н. Я. После того как архив Мандельштама вернулся к его вдове, работу над ним продолжила Семенко, результатом чего стала ее книга «Поэтика позднего Мандельштама», вышедшая в 1986 г. в Италии, а в 1997 г. — в Москве.

[14] Письма Н. Я. Мандельштам к Л. Я. Гинзбург. С. 131.

[15] См.: *Пастернак Б. Л.* Полное собр. соч.: в 11 т. М., 2004–2005. Т. 9. С. 345–346, 421–422, 441–442.

[16] Чага Лидия Васильевна (1912–1995) — художница, скульптор, жена Н. И. Харджиева.

[17] Берковский Наум Яковлевич (1901–1972) — литературовед, театровед.

[18] Ямпольский Исаак Григорьевич (1903–1991) — литературовед. В 1956–1968 гг. — член редколлегии, в 1956–1962 и 1968–1969 гг. — заместитель главного редактора «Библиотеки поэта».

[19] РО РНБ. Ф. 1377. Оп. 1, без ед. хр.

[20] В Доме творчества в подмосковной усадьбе Малеевка.

[21] Верея — городок в Подмосковье, где Н. Я. не раз снимала дачу совместно со своим братом Е. Я. Хазиным и его женой Е. М. Фрадкиной.

[22] Македонов Адриан Владимирович (1909–1952) — литературовед, геолог, друг Твардовского, бывший лагерник.

[23] *Мандельштам Н.* Об Ахматовой. С. 385.

[24] Письмо от 16 мая 1967 г. (Там же. С. 319–321).

[25] О тяжбе между Л. Н. Гумилевым и семьей Пуниных по поводу литературного наследия А. А. Ахматовой см.: *Каминская А. Г.* О завещании А. А. Ахматовой // Звезда. 2005. № 5; *Беляков С. С.* Гумилев сын Гумилева. М., 2012 (часть X. Пунические войны).

[26] РО РНБ. Ф. 1377. Оп. 3. Ед. хр. 300.

[27] Современное написание — Элва.

[28] Датировка текста — по письму И. В. Исакович от 19 июля 1967 г., адресованному Л. Я. Гинзбург. Ср: «Макет обещают в ближайшее время. Напишите, пожалуйста, сколько Вы пробудете в Эльве. Нужно ли посылать Вам корректуру статьи (если она придет) туда или лучше дождаться Вашего возвращения» (РО РНБ. Ф. 1377. Оп. 3. Ед. хр. 300).

[29] Письма Н. Я. Мандельштам к Л. Я. Гинзбург. С. 144. Дымшиц Александр Львович (1910–1975) — литературовед, критик.

[30] *Нерлер П.* Указ. соч. С. 689.

[31] См., напр.: *Мандельштам Н.* Собрание соч. Т. 2.

[32] Там же. С. 402.

[33] Там же. С. 481.

[34] ОР РНБ. Ф. 1377. Оп. 3. Ед. хр. 513. Л. 12.

[35] Письма Н. Я. Мандельштам к Л. Я. Гинзбург. С. 125.

[36] Саша — Александр Семенович Кушнер (род. 1936), поэт, эссеист, мемуарист, переводчик, с 1992 г. главный редактор «Библиотеки поэта», с 1995 г. — «Новой библиотеки поэта».

[37] *Гинзбург Л. Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. С. 421, 422. «Одна умнейшая женщина, литературовед с традициями Опояза, со вздохом сказала мне, что уровень мысли резко пал после статей Вячеслава Иванова. (Любопытно, догадалась ли она перечитать эти статьи, или ее суждение зиждется на прежнем пиетете?)» (*Мандельштам Н.* Собрание соч. Т. 2. С. 408).

УДК 82(091)

П. М. НЕРЛЕР,
П. Ф. УСПЕНСКИЙ

Екатерина Константиновна Лившиц и ее свидетельства[1]

В статье публикуются автобиографические материалы Е. К. Лившиц, интересные для историка литературы. В научный оборот вводятся архивные и ранее неизвестные материалы, связанные как с жизнью поэта и переводчика Бенедикта Лившица, так и с фигурой Осипа Мандельштама.

Ключевые слова: Б. К. Лившиц; Е. К. Лившиц; О. Э. Мандельштам; «Египетская марка», Н. Я. Мандельштам, литературная жизнь 1920–1930-х гг.

P. M. NERLER
P. USPENSKIJ

Ekaterina Konstantinovna Livshits and her personal testimonies

In this work we publish some ego-documents by E. K. Livshits. Such materials are most interesting for the history of Russian literature, as we are presenting the documents that we found in different archives alongside with other notes that were unknown before. Their contents are connected with B. Livshits's life and poetry, as well as with O. Mandelstam's biography.

Keywords: Benedikt Livshits; E. K. Livshitz; Osip Mandelstam; *Egipetskaya marka* (*The Egyptian Stamp*); N. Ja. Mandelstam; literary life in the 1920s–1930s.

Всех, кто был знаком с Екатериной Константиновной Лившиц, вдовой поэта Бенедикта Лившица[2], поражала ее удивительная цельность, открытость и не зависящая от возраста грациозность. Общение с ней всегда было по-особому насыщенным и праздничным, а в ее безукоризненной речи, простоте, даже в осанке дышала сегодня уже совершенно непредставимая эпоха.

Она родилась 25 сентября 1902 г. (по старому стилю) в материнском поместье Завалье близ Тульчина, что под Винницей, в семье банковского служащего. Ее дед по матери был кадровым офицером, и свою, столь неожиданную для нее самой, стойкость к бесчисленным жизненным невзгодам и испытаниям она, улыбаясь, не раз объясняла именно «офицерской косточкой».

Со своим будущим мужем Екатерина Константиновна познакомилась зимой 1920 г. Ее подруги — Люба Козинцева, Соня Вишневецкая и Надя Хазина[3] — занимались живописью у Александры Экстер[4]. Она же выбрала стезю балерины и записалась в класс Брониславы Нижинской — сестры знаменитого танцовщика, актрисы Мариинского театра, а затем дягилевской труппы. На вечерние репетиции нередко приходили люди искусства, в том числе и Лившиц. Там-то он и увидел Катю Скачкову, которой тогда еще не было и девятнадцати лет... Пешие прогулки по городу, лодочные — по Днепру, разговоры о любимых поэтах...[5]

14 июля 1921 г. Бенедикт Константинович Лившиц и Екатерина Константиновна Скачкова венчались церковным браком[6] (на этом настаивал жених, только что с невероятным трудом расторгший узы своего гражданского и церковного брака с Верой Александровной Вертер-Жуковой[7]). Лившиц венчался в визитном костюме и чужой сорочке с пластроном, а невесте родители в каждую туфельку — чтобы богато жилось — зашили по империалу.

В ночь с 25 на 26 октября 1937 г. Бенедикта Константиновича забрали как участника антисталинского заговора писателей во главе с Николаем

Тихоновым[8]. Приговор — «десять лет без права переписки» — сегодня уже не нуждается в разъяснениях.

Саму Екатерину Константиновну арестовали 31 декабря 1940 г. Ей присудили 5 лет лагерей и 2 года поражения в правах по статье 58.10[9]. Свой срок она отбывала в Сосьве, лаготделении Севураллага.

Между арестом мужа и собственным арестом Екатерине Константиновне суждено было пережить и такой сокрушительный удар, как отказ родственников Лившица взять к себе зачумленного племянника — осиротевшего Кирилла приютили и спасли совершенно чужие люди![10]

«Видели бы мои предусмотрительные родители, — писала Е. К. Лившиц в своих незаконченных „Воспоминаниях“, — как я вернулась с Урала, не имея права жить в Ленинграде, без паспорта, с соответствующей справочкой, в бушлатике, перешитом из старой шинели, верно служившей неизвестному мне русскому солдату все военные годы, и с 17 рублями в кармане, заработанными мною за 5 лет!»[11]

Лишь в начале 1950-х гг. она вернулась в Ленинград, где долгое время жила на заработки машинистки и на гроши от переизданий многочисленных переводов, сделанных в свое время мужем.

В главе, открывающей первую редакцию «Второй книги», Н. Я. Мандельштам пишет о Таточке — Екатерине Константиновне Лившиц: «Эта прелестная женщина, вдова Л<ившица>, символизирует для меня бессмысленность и ужас террора — нежная, легкая, трогательная, за что ей подарили судьбу? Вот уж удивительно — женщина, как цветок, как смели отравить ей жизнь, уничтожить ее мужа, плевать ей при допросах в лицо, оторвать от маленького сына, которого она уже никогда не увидела, потому что и он погиб, пока она гноилась на каторге в вонючем ватнике и шапочке-ушанке. За что?

<...> А с другой стороны, моя Тата, оставшаяся прелестной даже в старости, — это символ женской силы, невиданного пассивного сопротивления тем, кто превратил „сильных мужчин“ в покорную и дрожащую тварь с хорошо организованным коллективным разумом»[12].

Самым последним испытанием, выпавшим на долю Екатерины Константиновны, были затяжные (тянувшиеся с 1980 г.!) хлопоты об издании однотомника Лившица. Срываясь то в унижения, то в отчаянье, эти хлопоты велись сначала в Москве (в «Художественной литературе», где не увенчались успехом), а затем в Ленинграде (в «Советском писателе», где не сразу, но увенчались).

«Издавать или не издавать? Со „Стрельцом“ или без? С купюрами или без? Сколь полным должен быть поэтический корпус, и какими должны быть примечания?» — на изнурительную борьбу с добровольными апостолами трусости, своеволия и безгласности ушли последние годы и последние силы. Работа, ведись она по-человечески с самого начала, заняла бы не девять-десять, а два-три, от силы четыре года.

Когда в 1989 г. книга, наконец, вышла, Екатерины Константиновны уже не было в живых: она умерла 1 декабря 1987 г. Даже гранок заветного тома ей увидеть не привелось, не то что подержать книгу в руках!.. И ничем не избыть горького чувства несправедливости, досады и общей вины.

Из черновика письма Марине Чуковской[13]

<...> Конечно, история моей семьи довольно грустная. У меня нет ни одной родной могилы. Но много было (особенно в молодости) веселого, радостного, красивого, жизнь была добра и щедра ко мне. И спасибо моим родителям: всю жизнь они нам помогали материально, и до сих пор еще сохранились у меня какие-то мамины вещички.

<...> Воспоминания о Бене[14] тоже интересны и хорошо написаны. Я, конечно, нашла их. Я даже удивляюсь, как из скудных сохраненных памятью отрывков вы сумели скомпоновать 3-4 страницы, дающие полное представление о внешности, о манере поведения и характере человека. Ну а некоторые отступления от истины — чепуха, мелочи. Например, я совершенно не помню его «щегольских офицерских сапог». Читая стихи, Бен словно покачивался в такт, перенося всю тяжесть тела с одной ноги на другую.

<...> Бен действительно был щеголем, любил одеваться хорошо, умел носить вещи, все на нем выглядело великолепно. Но хорошо одеваться дорого стоит, а Бен, хоть и был внуком одесского банкира-миллионера, к моменту нашей женитьбы был безнадежно беден, как почти вся интеллигенция. Ничего у него не было, кроме нескольких книг русских поэтов начала века, картин, подаренных ему Ал. Экстер, которые тогда никак не ценились, визитки времен Бродячей собаки и весьма потертого френчика. Но уже были изданы два томика стихов[15]. Его родители, совершенно разорившиеся после революции, промышляли комиссионерством, мать помогала «буржуям» распродавать остатки тряпок, а отец комиссионерствовал при каких-то больших коммерческих сделках. Помогать сыну они не могли, и когда Бен при белых, нигде не работая, буквально голодал, он, занимая у матери какие-то гроши, записывал долг на косяке двери. Он отлеживался дома, читал философские книги, интересовался оккультными науками и писал лучший цикл своих стихов[16].

Познакомились мы с ним весной [19]21 года и поженились в июне[17]. Моих родителей не испугала его бедность. Они поняли: его состояние — он сам, его одаренность, образованность. Естественно, к свадьбе надо было привести жениха в приличный вид. Его экипировали с головы до ног (а сапог почему-то не помню), все время советуясь со мной и соответственно моему вкусу. Дебатировался вопрос: чисто штатский костюм или полувоенный, я решила: полувоенный в честь того старого френчика, в котором он впервые предстал передо мной.

Венчался он в своей визитке, а вот рубашку с пластроном пришлось одолжить у товарища. К отъезду в Л<енингра>д и у меня, и у него туалет был в порядке.

<...> Первое время, пока Бен не получил работы во Всем<ирной> Лит<ературе>[18], мы жили, понемножку распродавая мое «приданое». Благо родители основательно снабдили меня ценностями. <...>

Из черновиков писем Манане Карцевадзе[19]

17.8.1972

<...> У меня нет особенных перемен, только все же становится круг друзей, безвозвратно уходят дорогие, близкие люди.

Все меньше сверстников и свидетелей твоей жизни. На здоровье я не могу жаловаться: оно соответствует возрасту, в зеркало лучше не смотреться, а что касается души — она не изменяется. По-прежнему люблю людей, стихи, книги и хороший разговор.

Люди моего поколения превращаются в экспонаты, для молодежи наша жизнь — история, и она очень интересуется нами, живыми свидетелями прошлого; особенно привлекают ее внимание 20-30-е годы и такие имена, как Ахматова, Мандельштам, Пастернак, Маяковский. Молодые литературо- и искусствоведы торопятся узнать, услышать от нас то, что не зафиксировано в литературе, и настаивают на том, чтобы мы писали воспоминания. За писание мемуаров я не берусь, я их слишком много читала и боюсь, что не угожу самой себе, ну а рассказать о своих встречах с корифеями нашей литературы — не отказываюсь. <...>

1987

<...> Мне бы пожить еще годика два, дождаться выхода книги, порадоваться и немного привести в порядок архив. Но я все время забываю, что мне скоро будет 85!!!!

Сейчас умирать ну никак нельзя. Такие интересные новости, такие надежды! Так оживилась даже наша захолустная, провинциальная жизнь! В Союзе писателей скоро будет вечер Гумилева <...>

Из писем Павлу Нерлеру[20]

18.2.1984

<...> При мне Б<енедикт> К<онстантинович> служил еще в Киеве, в Губвоенпродснабе. Он еще не был демобилизован, но на военном снарядном заводе уже не служил[21]. Его должны были (а он только что женился на мне) отправить в Таращу — где это, точно не знаю, на Украине где-то. Очень нам не хотелось туда ехать. И не могу удержаться, чтобы не рассказать вам одну занятную историю, довольно характерную для того сумбурного времени. У меня были две подружки — Катя Трощенко[22] — впоследствии критик, член Союза пис<ателей>, жена Вл. Днепрова[23], а вторая — Нюся Бескина[24], приятельница Цезаря Вольпе[25]. Катя во время войны попала под грузовик, очень тяжело болела и умерла. Похоронена на Новодевичьем. Гроб ее несли Пастернак, Фадеев, остальных не знаю. Следы Нюси я потеряла в <19>37 г.

Им обеим было тогда не больше 18-19 лет. Прямым и полномочным начальником Б<енедикта> К<онстантиновича> был некий Славин, кроме фамилии, я ничего о нем не знаю, и девочки отправились просить за Лившица. Они стали перед ним на колени и склонили перед ним свои кудрявые головы — одна блондинка и брюнетка другая, а он похлопывал их линейкой по спинкам. Словом, они его уговорили, и он сказал: пусть пишет заявление! Бен пришел, написал и подписался: лирический поэт Б<енедикт> Л<ившиц>. Таким образом, он больше ничем не был связан, и начались наши сборы в Петроград.

В Л<енинграде>де заменял зав<едующего> иност<ранным> отделом Горлина (в Госиздате)[26]. Одно время (то ли бумаги не было, то ли договора — словом, безработица), м<ожет> б<ыть>, именно в <19>33 году он служил ученым секретарем в каком-то ученом учреждении на Невском просп<екте> — очень недолго. Я один раз там была. Помню, что Б<енедикт> К<онстантинович> не ладил с начальником, и как только был подписан договор на очередной перевод, с радостью распрощался со своими сослуживцами. Больше он никогда не служил. <...>

30.7.1984

<...> А при мне Б<енедикт> К<онстантинович> переписывался с киевлянами: родители, брат, первая жена Вера Александровна Жукова, по первому браку Арнгольд, по сцене — Вертер. Затем Ал. Ал. Экстер (периодически), Давид Бурлюк[27] (систематически). Хранились письма Блока (1 письмо), Брюсова, Корнея Чуковского[28]. Переписывался он и с Кибальчичем (Виктором Сержем)[29], вернувшимся в Париж (самая невинная, бытовая, но тем не менее роковая переписка, за которую он заплатил жизнью[30]). <...>

13.10.1984

<...> Действительно, мы по понедельникам ходили в Дом армии и флота (ныне Дом офицеров) смотреть новые фильмы. Сеансы были раз в неделю. Я ждала тогда ребенка, да и от грудного младенца далеко и надолго не уйдешь, а мы жили тогда на Моховой, в двух шагах от Литейного, где и сейчас помещается Дом офицеров. Было это почти 60 лет тому назад <...>

Вспоминаются названия некоторых фильмов, мелькают какие-то отрывки сцен. И, хотя слева от меня сидел Бен, по правую руку Осип[31], я совершенно не помню ни их разговоров, ни их реакцию. Осип не привык, да и не любил ходить один и в отсутствие Нади просил меня его сопровождать. Я была с ним на квартире у известного тогда специалиста-сердечника Аргеева[32]. Его диагноз был более или менее благополучный. <...>

Сейчас я снова читаю «Египетскую марку», и, хотя я умучена, раздавлена, истерзана этим ремонтом <...>, я весь день помню о том, что уже после полуночи я смогу прочесть 2-3 странички. Печать ужасная, буквы расплываются, я всматриваюсь в каждое слово, и эта медлительность, наверное, даже необходима. Я помню это время, и меня поражает даже не то, что он пишет, а как! Откуда? Из каких глубин его ума, души, памяти возникли эти эпитеты, такие скупые, сжатые, емкие и исчерпывающие? Конечно, он гений.

«Марка» была уже написана, я порекомендовала Осипу машинистку (О<сип> Э<мильевич> сердился, что она вместо «перхотный» обязательно напишет «бархатный»), мы вместе к ней ходили, она жила тоже на Моховой. О<сип> Э<мильевич> по частям брал у нее рукопись, правил, и оконченную взял, обещав завтра же заплатить за работу, но, конечно, не заплатил ни на следующий день, ни вообще никогда. Но какая это ничтожность! Русская литература получила бесценный дар.

Простите, что я так распространилась и осмелилась поделиться с вами: я как под гипнозом.

Из дневниковых записей[33]

<...> Я не согласна с Нерлером в его трактовке ст<ихотворения> о Пушкине[34].

Позвольте, я дам вам прозаическую расшифровку всего стихотворения.

Послушайте, пожалуйста.

Обращено не к П<ушкину>, а ко времени. <...>

О чем говорит это стихотворение?

О начале нового 19-го века.

Музы уже обременены творчеством, они готовы к родам. Но время еще медлит, оно нежится, оно держит музу в гареме, в неволе, оно еще в том, 18-м веке — веке Кагульской победы[35], веке расцвета масонства. Но, м<ожет> б<ыть>, и в самом деле надо еще подождать, чтобы Отеч<ественная> война окончательно разъела эти века и мальчик с негритянской кровью в жилах будет уже не мальчиком. Он уже лицеист, он уже отрок, его волнует облик молодой крепостной актрисы, он пишет еще, б<ыть> м<ожет>, слабые стихи, но он поэт, он горит творческим огнем, но как пережить начало века?

Примечания

[1] В публикацию вошли фрагменты из дневников Е. К. Лившиц и ее писем (или их черновиков). Оригиналы документов находятся в архиве П. М. Нерлера и в фонде Е. К. Лившиц в ОР РНБ (Ф. 1315). Подготовка к публ. и примеч. П. М. Нерлера и П. Успенского, вступит. заметка П. М. Нерлера.

[2] Лившиц Бенедикт Константинович (Наумович) (1886/1887–1938) — поэт, переводчик, критик и мемуарист. В 1912–1914 гг. входил в объединение кубофутуристов, позже написал воспоминания об этом времени — книгу «Полутораглазый стрелец» (1933).

[3] Козинцева Любовь Михайловна (в замужестве Эренбург; 1899–1970) — художница, жена И. Г. Эренбурга. Вишневецкая Софья Касьянова (1899–1962) — театральная художница и сценарист. Хазина — девичья фамилия Надежды Яковлевны Мандельштам (1899–1980).

[4] Экстер Александра Александровна (1882–1949) — художница, подруга Б. К. Лившица с его студенческих лет, познакомила поэта с Д. Д. Бурлюком. С конца 1924 г. жила в Италии, затем во Франции.

[5] См. подробнее: *Лившиц Е.* Воспоминания / публ., вступл. и послесл. П. М. Нерлера // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 88–90.

[6] См.: ОР РНБ. Ф. 1315. Д. 1. Л. 1-2.

[7] Жукова Вера Александровна (в первом замужестве Арнгольд; сцен. и лит. псевдоним Вертер; 1881–1963) — актриса, поэтесса, переводила стихи Анри де Ренье (см.: Русская мысль. 1914. Кн. 1. С. 94–99; Новая жизнь. 1914. Апрель. С. 6.); двоюродная сестра Андрея Белого; жена Б. К. Лившица в 1915–1921 гг.

[8] Подробнее об этом см.: *Шнейдерман Э.* Бенедикт Лившиц: арест, следствие, расстрел // Звезда. 1996. № 1. С. 82–126.

[9] Приговор был вынесен 18 апреля 1941 г. (см.: ОР РНБ. Ф. 1315. Д. 1. Л. 12).

[10] Подробнее об этой трагической истории — в мемуарном очерке самой Е. К. Лившиц: *Лившиц Е.* «Я с мертвыми не развожусь!..» Из воспоминаний и дневниковых записей / публ. П. Нерлера и П. Успенского; подгот. текста и примеч. П. Нерлера, М. Сальман и П. Успенского // Новый мир. 2015. № 9.

[11] *Лившиц Е.* Воспоминания. С. 89.

[12] *Мандельштам Н.* Об Ахматовой / сост. и вступ. ст. П. Нерлера. Изд. 2-е, испр. М., 2008. С. 112–113.

[13] ОР РНБ. Ф.1315. Ед. хр. 21. Л. 1-4. Б/д.

Чуковская Марина Николаевна (1905–1993) — переводчик, мемуарист; жена Н. К. Чуковского, приятельница Б. К. Лившица.

[14] Имеются в виду воспоминания М. Н. Чуковской о Б. К. Лившице (см.: *Чуковская М. Н.* «Как трудно воскрешать в памяти события...». Воспоминания о Бенедикте Лившице / публ. и примеч. П. Ф. Успенского // Нева. 2010. № 8).

[15] «Флейта Марсия» (Киев, 1911) и «Волчье солнце» (М.-Херсон, 1914).

[16] Имеются в виду стихи, вошедшие впоследствии в книгу «Патмос» (М., 1926).

[17] Вероятно, ошибка памяти. В «Воспоминаниях» Е. К. Лившиц писала, что была знакома с будущим мужем уже к весне 1920 г. Брак был заключен 14 июля 1921 г. (см.: ОР РНБ. Ф. 1315. Ед. хр. 1. Л. 1–2).

[18] «Всемирная литература» (1919–1924) — легендарное издательство при Наркомпросе, организованное по инициативе М. Горького.

[19] Архив П. М. Нерлера. Карцевадзе (в замужестве Мегрелидзе) Манана Константиновна — дочь Александры Федоровны (Цуцы) Карцевадзе (1905–1960), любимой подруги и «подельницы» Е. К. Лившиц.

[20] Архив П. М. Нерлера.

[21] Б. Лившиц служил на Демиевском снарядном заводе (открыт в 1915 г.) до 1917 г., занимая там должность заведующего канцелярией (РГАЛИ. Ф. 35. Оп. 2. Д. 369. Л. 29).

[22] Трощенко Екатерина Дмитриевна (1902–1944) — литературный критик.

[23] Днепров Владимир (Резник Вольф Давидович; 1903–1992) — литературовед.

[24] Бескина Анна Абрамовна (1903–1937) — журналист, литературный критик. Расстреляна в 1937 г.

[25] Вольпе Цезарь Самойлович (1904–1941) — литературовед, критик; знакомый Б. Лившица. Автор статьи «О мемуарах Бенедикта Лившица», помещенной в первом издании «Полутораглазого стрельца» (см.: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 5–9; *Вольпе Ц.* Искусство непохожести. М., 1991. С. 14–22).

[26] Горлин Александр Николаевич (1878–1938) — переводчик, заведующий иностранным отделом Ленгиза. Вместе с Б. К. Лившицем и О. Э. Мандельштамом был редактором собрания сочинений В. Скотта в 14 т. (М.-Л., 1928–1929). От его фамилии образованы «горлинки» в шуточном стихотворении Лившица и Мандельштама «Баллада о горлинках» (1924). Лившиц был заместителем заведующего Отдела иностранной литературы до июня 1924 г. (РГАЛИ. Ф. 35. Оп. 2. Ед. хр. 369. Л. 29).

[27] Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) — футурист, поэт, художник, издатель; близкий друг Б. К. Лившица. С 1922 г. жил в США. Автор «Фрагментов из воспоминаний футуриста» (публ., предисл. и примеч. Н. А. Зубкова. СПб., 1994). Сохранилось несколько писем Б. К. Лившица к нему. См.: «Слово в движении и движение в слове». Письма Бенедикта Лившица / публ. П. Нерлера и А. Парниса // Минувшее. Исторический альманах. № 8. Paris, 1989. С. 190–194; Письма Бенедикта Лившиц к Давиду Бурлюку / публ. А. И. Серкова // Новое литературное обозрение. 1998. № 31. С. 244–263.

[28] См. одно письмо Б. К. Лившица В. Я. Брюсову и несколько — К. И. Чуковскому в публ.: «Слово в движении и движение в слове». Письма Бенедикта Лившица.

[29] Кибальчич Виктор-Наполеон Львович (Леонидович) (псевдоним — Виктор Серж, 1890–1947) — революционер, писатель, публицист.

[30] Роль Кибальчича в деле Лившица действительно велика (см.: *Шнейдерман Э.* Указ. соч.).

[31] Имеется в виду О. Э. Мандельштам.

[32] Иными сведениями не располагаем.

[33] Архив П. М. Нерлера. В тетрадке начало вырвано. Помечено: «Записи. 1973 год». На самом деле это записи 1974–1975 гг., самая ранняя — от 3.11.1974.

[34] Имеется в виду следующее стихотворение Б. Лившица:

Как душно на рассвете века!
Как набухает грудь у муз!
Как страшно в голос человека
Облечь столетья мертвый груз!
И ты молчишь и медлишь, время,
Лениво кормишь лебедей
И падишахствуешь в гареме
С младой затворницей своей.
Ты все еще в кагульских громах
И в сумраке масонских лож.
И ей внушаешь первый промах
И детских вдохновений дрожь.
Ну что ж! Быть может, в мире целом
И впрямь вся жизнь возмущена
И будет ей водоразделом
Отечественная война;
Быть может, там, за аркой стройной,
И в самом деле пышет зной,
Когда мелькает в чаще хвойной
Стан лицедейки крепостной.
Но как изжить начало века?
Как негритянской крови груз
В поющий голос человека
Вложить в ответ на оклик муз?
И он в беспамятстве дерзает
На все, на тяги дикий крик,
И клювом лебедя терзает
Гиперборейский Леды лик.
1925

(*Лившиц Б.* Стихотворения. Переводы. Воспоминания / сост. Е. К. Лившиц и П. М. Нерлер; подгот. текста П. М. Нерлера и А. Е Парниса. Л., 1989. С. 96–97).

[35] Имеется в виду решительная победа России над Турцией у реки Кагул в 1770 г.

УДК 82.3

К. Д. ГОРДОВИЧ

Своеобразие исповедального жанра. Воспоминания о войне ленинградского (петербургского) искусствоведа Николая Никулина

В работе рассматриваются не только содержательные, но и жанровые особенности книги воспоминаний Николая Никулина. Исповедальный характер повествования обусловил особую откровенность и доверительность, соотношение восприятия молодого участника событий и пишущего об этом взрослого человека, связь личного и общего.

Ключевые слова: Н. Никулин; воспоминания; исповедь; самоанализ.

K. D. GORDOVICH

Peculiarities of the confessional genre. The memoirs of war by Nikolay Nikulin, art historian from Leningrad (St. Petersburg)

This work considers not only the content, but also genre peculiarities of Nikolay Nikulin's book of memoirs. The confessional nature of the genre conditioned particular honesty and trust, as well as the correlation between the perception of the young character and the adult writing about it, along with the connection between the private and the public.

Keywords: Nikolay Nikulin; memoirs; confession genre; self-analysis.

Записки Н. Никулина о войне вышли в серии «Писатели на войне, писатели о войне». Написанные через три с лишним десятилетия после отраженных в них событий, публикации они ждали еще почти сорок лет. В авторском предисловии, характеризуя предлагаемую читателю книгу, Никулин называет ее исповедью. Такое определение жанра показалось совершенно оправданным для содержания записок и для объяснения авторской позиции. Исповедь — это всегда реализация внутренней потребности того, кто исповедуется. От него требуется особая откровенность и в то же время высокая степень доверия к тому, кому адресована. В отличие от церковной исповеди, литературная всегда рассчитана на достаточно широкий круг читателей.

С самого начала повествования читатель должен понимать, в чем особенности авторской позиции и соотношение того, что автор видел и понимал тогда, во время войны, с более поздним осознанием. Автор исповеди обосновывает субъективность своих записок: «Они не могут быть объективными потому, что война была пережита мною почти в детском возрасте, при полном отсутствии жизненного опыта, знания людей, при полном отсутствии защитных реакций или иммунитета от ударов судьбы»[1]. Для читателя именно эта субъективность — самая ценная особенность книги.

Соотношение разных временных пластов вызвано необходимостью дополнительного осмысления той внутренней задачи, которая дала толчок к публикации этих давних записей и откровений: «Главное — это попытка ответить самому себе на вопросы, которые неотвязно мучают меня и не дают покоя, хотя война давно уже кончилась» (4).

Сам принцип сопоставления мыслей, слов, поступков в далеком военном прошлом и в сегодняшней реальности — один из главных в авторском отборе воспоминаний. «Я узнал, как разговаривает наш командующий И. И. Федюнинский с командирами дивизий: „Вашу мать! Вперед!!! Не продвинешься — расстреляю! Вашу мать! Атаковать! Вашу мать!“ <...> Года два назад престарелый Иван Иванович, добрый дедушка, рассказал по телевизору октябрятам о войне совсем в других тонах...» (29).

Не только временной интервал определяет различие в подходе. Наболевшее, очевидное в момент событий не всегда может реализоваться в прямой передаче: «...Таких эпизодов во время войны было немало, но теперь не хочется о них вспоминать, тем более писать на эту тему. В 1943 году было совсем иначе. Пережитое казалось важным, актуальным, хотелось рассказать о нем ближнему. Однако у ближнего у самого был ворох подобных переживаний. Скоро все это поняли и заткнулись. А если кто-нибудь заводил фронтовые воспоминания, ему говорили: „Давай лучше о бабах!“» (67).

Вместе с тем автор фиксирует почти физическую и физиологическую необходимость высказаться, перевести в слово лежащие долгие годы тревожные и тягостные мысли: «...на меня со страшной силой нахлынули военные переживания, столь невыносимо тягостные, что я не выдержал, взялся за перо, и за неделю родились эти воспоминания» (90). То, что сегодня заставляет содрогаться, во время войны казалось обыденным: «...потом все легли впритирку рядом на один бок. Так и спали, поворачиваясь все сразу по команде. В центре пыхтела наша радость — печурка из ведра, раскаленная докрасна, не столько нас согревавшая, сколько поддерживавшая морально. Правда, к ней можно было прижать ноги в мокрых валенках — тогда под палаткой начинало густо пахнуть горелой падалью. Трудно что-либо придумать уютнее! Разомлевшие и отогревшиеся солдаты спали сладко» (97).

Сопоставления могут касаться степени понимания и оценки происходящего в личных впечатлениях и официальных источниках: «Все было перепахано, ни единого кустика, ни единой травинки — одна обожженная земля, трупы и рваный металл. Это называлось в сводках „бои местного значения“, а в трудах по истории войны характеризуется как „операция по изматыванию противника и отвлечению сил от Ленинграда“. Так оно и было, но ни Синявино, ни Мги мы не взяли, положив несколько корпусов на близлежащих болотах» (57).

Не раз акцентируется внимание на том, чего не могли знать рядовые участники в начале войны. Так, тушение фугасных бомб казалось увлекательной игрой. Даже картина пожара Бадаевских складов воспринимается чисто внешне: «Тогда еще мы не могли знать, что этот пожар решит судьбу миллиона жителей города, которые погибнут от голода зимой 1941–1942 годов» (10); «Вообще мы тогда смутно сознавали серьезность положения» (12).

Многие вопросы о недостаточном понимании даются из другого времени, но от этого они не становятся менее острыми: «...А тогда, под Погостьем, воюя плохо и теряя девять из десяти товарищей, разве думали мы о поражении? Впрочем, тогда мы ни о чем не думали, оцепенев от страха и мечтая лишь об одном — выжить. Это теперь мы думаем и страдаем... Неужели нельзя было избежать чудовищных жертв 1941–1942 годов? Обойтись без бессмысленных, заранее обреченных на провал атак Погостья, Синявино, Невской Дубровки и многих других подобных мест?» (81); «Одним словом, как всегда, был развал, головотяпство, негодная организация. Теперь, через много лет после войны, я думаю, что иначе быть не могло, ибо эта война отличалась от всех предыдущих войн не качеством, не манерой ее ведения, а лишь размахом» (83).

Связь далекого и сегодняшнего возникает по-разному. Иногда врывается в совершенно мирные впечатления по странным внешним ассоциациям: «...

Землю копать тут страшно — в каждом ковше экскаватора обязательно оказывается несколько скелетов...» (220); «В овраге с обрывистыми известняковыми стенками журчит речка Назия, как журчала когда-то в войну. Но торфяная вода в ней сейчас имеет цвет кофе, я же помню ее красной от крови» (221).

Связь прошлого и настоящего, противопоставление и сопоставление впечатлений и оценок принципиально значимы для обобщения наблюдений, для аргументации выводов о смысле войны и цене победы.

Ценность исповедальных записок Никулина, конечно, не только в яркости отдельных деталей, но и в постоянном разрешении противоречий между официальными суждениями и выводами в опубликованных книгах и тем пониманием, которое дал ему личный опыт: «Выйдя на нейтральную полосу, вовсе не кричали „За Родину!“, „За Сталина!“, как пишут в романах. Над передовой слышен был хриплый вой и густая матерная брань, пока пули и осколки не затыкали орущие глотки. До Сталина ли было, когда смерть рядом. Откуда же сейчас, в шестидесятые годы, опять возник миф, что победили только благодаря Сталину, под знаменем Сталина?» (32).

В осмыслении войны значима не столько оценка героических поступков, сколько понимание важности выдержки, стойкости и размышления об «уроках» войны: «После Погостья я обрел инстинктивную способность держаться подальше от подлостей, гадостей, сомнительных дел, плохих людей, а главное — от активного участия в жизни, от командных постов <...> Странно, но именно после Погостья я почувствовал цену добра, справедливости, высокой морали» (39).

С одной стороны, незабываемы картины ужаса, с другой — жизнь рядом со смертью научила ценить добро: «...только сейчас мы полностью оценили жатву, которую собрала здесь смерть <...> Много я видел убитых до этого и потом, но зрелище Погостья зимой 1942 года было единственным в своем роде! Надо было бы заснять его для истории, повесить панорамные снимки в кабинетах всех великих мира сего — в назидание» (41).

Достаточно часто автор оценивает собственные впечатления и полученные уроки как опыт целого поколения, — в тексте начинает звучать «мы». Отдельные эпизоды вырастают до обобщенной картины жизни, оказавшейся на краю бездны: «Медленно, но неотвратимо шагали они вперед, к собственной гибели. Поколение, уходящее в вечность. В этой картине было столько обобщающего смысла, столько апокалиптического ужаса, что мы остро ощутили непрочность бытия, безжалостную поступь истории. Мы почувствовали себя жалкими мотыльками, которым суждено сгореть без следа в адском огне войны» (59). Конечно, эти слова и образы находит не юноша, а чудом оставшийся в живых взрослый человек.

Откровенная горечь звучит в размышлениях о принципах изображения войны в исторической и мемуарной литературе. Автор противопоставляет свою исповедь тем, кто упрощал и искажал осмысление нашей победы: «Никто не забыт, ничто не забыто! — эта трескучая фраза выглядит издевательством. Самодеятельные поиски пионеров и отдельных энтузиастов — капля в море. А официальные памятники и мемориалы созданы совсем не для памяти погибших, а для увековечивания наших лозунгов <...> Жертвы противоречат официальной трактовке победы. Война должна изображаться в мажорных тонах. Урра! Победа! А потери — это не существенно!» (223–224).

Никулин по профессии искусствовед. Вместе с тем перед нами текст, написанный с подлинным мастерством художника слова, умеющего создавать впечатление не столько излишне акцентированными эмоциями, сколько подчеркнуто нейтральной стилистикой, стремящегося о страшном говорить как об обыденном, повседневном. Отметим воспоминание о первом военном

потрясении — расстреле солдат-дезертиров: «Все было так просто и так страшно! Именно тогда в нашем сознании произошел сдвиг: впервые нам стало понятно, что война — дело нешуточное и что она нас тоже коснется» (9).

Намеренно спокойно, без каких-либо эмоций воспроизводятся эпизоды после перехода через Ладогу: «В заснеженной Новой Ладоге мы отдыхали день, побираясь, кто где мог. Клянчили еду у жителей, на хлебозаводе» (14).

Про непривычное и страшное говорится буднично, — ко всему надо привыкнуть, приспособиться: «Кругом все чужие, каждый печется о себе. Сочувствия не может быть. Кругом густой мат, жестокость и черствость. Моментально я беспредельно обовшивел — так, что прекрасные крошки сотнями бегали не только по белью, но и сверху, по шинели» (16).

Именно исповедальный характер данного текста связан с частым обращением к объяснению собственной позиции, степени понимания происходящего и реакции на него: «Я был никудышный солдат. В пехоте меня либо сразу же расстреляли бы для примера, либо я сам умер бы от слабости... В полку меня, вероятно, презирали, но терпели... Очень скоро я нашел свое призвание: бросался к раненым, перевязывал их...» (17); «В декабре 1941 года в Н-ском подразделении Волховского фронта не было солдата хуже меня. Обовшивевший, опухший, грязный дистрофик, я не мог как следует работать, не имел ни бодрости, ни выправки» (71); «Я понял, что маленькая и слабая душа моя уже давно умерла, оставшись с теми, кто не вернется» (122).

С какой иронией вспоминает автор о своем красноречии при попытке остановить разграбление домов немцев, внушить своим подчиненным представление о «высших ценностях»: «Я сделал все, что мог. Через два часа весь севрский сервиз и вообще вся посуда были загажены. Умудрились нагадить даже в книжные шкафы. С тех пор я больше не борюсь ни за Справедливость, ни за Высшие Ценности» (143).

Не так часто в авторском изложении событий и впечатлений используется принцип контраста, однако он особенно важен в случаях обобщения, соотнесения бытового и бытийного. Вот, к примеру, одна из картинок на прифронтовой дороге: «Холод стоял страшный: суп замерзал в котелке, а плевок, не долетев до земли, превращался в сосульку и звонко брякал о твердую землю... Вот закапывают в снег мертвеца, не довезенного до госпиталя раненого, который то ли замерз, то ли истек кровью. Вот торгуются, меняя водку на хлеб...» (25). В другом случае уже не отдельные картинки, а итоговые суждения: «Великий Сталин, не обремененный ни совестью, ни моралью, ни религиозными мотивами, создал столь же великую партию, развратившую всю страну и подавившую инакомыслие <...> Солдаты же всегда были навозом. Особенно в нашей великой державе и особенно при социализме» (86).

Среди выделенных автором мотивов наиболее значимым воспринимается мотив памяти. Именно она и делает необходимым выйти к людям с запоздалой исповедью, усиливает актуальность воспоминаний не только для сегодняшнего дня, но и для будущего: «Уже притупились тоска и отчаяние, которые пришлось тогда пережить. Представить это отчаяние невозможно, и поймет его лишь тот, кто сам на себе испытал необходимость просто встать и идти умирать» (31); «...Земля, несмотря на тридцать пять прошедших лет, все еще несет следы войны. Она, как лицо, изъеденное оспой, в струпьях и коросте, хотя зеленая травка смягчает картину. Траншеи заросли цветами, в ямах от землянок — вода...» (210). Почти в каждом из подобных воспоминаний участвует природа — она, с одной стороны, как бы способствует забвению, а с другой — создает тот фон, который многократно усиливает общее впечатление.

Именно потому, что перед нами текст очень личный, действительно исповедальный, в нем значимы не только обобщения, но и, в первую очередь,

конкретные картины и образы, навсегда оставшиеся в памяти. Среди таких картин — эпизод с собаками, вывозившими раненых с поля боя под Погостьем. Рассказ о штабелях трупов. Образное сравнение с раскаленным ножом, которым режут масло. Воспоминание о том, как оживала природа. Первое впечатление после возвращения в Ленинград.

Исповедь предполагает не только откровенность, но и покаяние в каких-то неблаговидных поступках. В данном случае характер исповеди другой — готовность разделить общую беду и даже в каком-то смысле ответственность за прошлое, а также понимание значения правды («как бы ни была горька»), чтобы никогда не могло повториться то, что было.

Примечания

[1] *Никулин Н.* Воспоминания о войне. СПб., 2015. С. 3. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

УДК 821.161.1.09

А. В. КУЛАГИН

Петербург в поэзии Александра Галича

В статье рассматриваются основные аспекты образа Петербурга в поэзии Александра Галича: 1) включенность его в обширный историко-культурный контекст (от Пушкина и декабристов до Ахматовой и Зощенко), естественный для восприятия Петербурга как «культурной столицы»; 2) контраст между эпохой классического (дореволюционного) Петербурга и советским временем, восприятие которого у Галича вообще негативно; 3) использование приемов гротеска и фарса, позволяющих включать произведения Галича в «петербургский текст» русской литературы, в свою очередь восходящий к «петербургскому мифу» о «временности» и гибельности этого города.

Ключевые слова: Галич; Петербург; традиция; контекст; антитеза; гротеск; фарс; «петербургский текст».

A. V. KULAGIN

Petersburg in the poetry of Alexander Galich

The article discusses the main aspects of the image of St. Petersburg in the poetry by Alexander Galich: 1) its involvement in the broad historical and cultural context (from Alexander Pushkin and the Decembrists to Anna Akhmatova and Mikhail Zoshchenko) in the nature of St. Petersburg accepted as the "cultural capital"; 2) the contrast between the classic era (pre-revolutionary) St. Petersburg and that of the Soviet time, which Galich in general perceives negatively; 3) using the techniques of grotesque and slapstick that enable to include Galich's works in the "Petersburg Text" of Russian literature, which in turn traces back to the "St. Petersburg myth" of temporariness and fatality of the city.

Keywords: Alexander Galich; St. Petersburg; tradition; context; antithesis; grotesque; farce; slapstick; "Petersburg Text".

Вся сознательная жизнь Александра Галича, за исключением самых ранних лет и эмиграции, прошла в Москве. Поэтому не удивительно, что московские мотивы встречаются в его поэзии постоянно. Но постоянно встречаются в ней и мотивы петербургские, и это само по себе уже заслуживает внимания и изучения, потому что доказывает — город на Неве вызывал особый творческий интерес поэта.

Впервые мы обратились к этой теме в статье 2002 г., посвященной отголоскам «Медного всадника» в поэзии Галича[1]. Хотя собственно «петербургских» задач мы в ней перед собой не ставили, все же говорить о традиции пушкинской поэмы вне темы Петербурга было невозможно. Но петербургская тематика у Галича к рецепции «Медного всадника» (как бы ни была она важна), конечно, не сводится и нуждается в более широком рассмотрении.

Но прежде — краткий биографический комментарий к теме. В Ленинграде Галич бывал многократно; зачастую это были поездки по делам театральным или кинематографическим. Причем с Ленинградом оказались связаны знаковые эпизоды его творческой биографии. Там он познакомился с Вертинским: в посвященном «первому барду» эссе «Прощальный ужин» Галич рассказывает, что примерно полтора месяца они жили в соседних номерах гостиницы «Европейская», много общались, и Галич читал Вертинскому стихи Мандельштама, Пастернака, Заболоцкого и других поэтов — «все то, что он, долгие годы оторванный от России, не мог знать»[2]. В последних

числах 1959 г. в театре имени Комиссаржевской шла премьера пьесы Галича «Август», и под присутствовавшим на спектакле автором, по рассказу Н. Богословского, «неожиданно развалился приставной стул»[3]. Настроение драматурга было испорчено, он сказал: «...это не к добру», — и спектакль в те же дни был запрещен. С Ленинградом связано начало творческой судьбы Галича как барда: в 1962 г. в купе «Красной стрелы» Галич сочинил свою первую авторскую песню «Леночка», которой хотел, по его собственному выражению, «развлечь» (59) писателя-ленинградца Юрия Германа — развлечь, скорее всего, на праздновании дня рождения последнего (4 апреля)[4]. По-видимому, в 1971 г. Галич «помирал в городе Ленинграде» от того, что ему «занесли тяжелейшую инфекцию», и его спасли ленинградские врачи — «замечательные люди, великолепные просто, гениальные» (344). Из нескольких источников (свидетельства Б. Ахмадулиной, Е. Рейна, Ю. Нагибина) известно о своеобразном ночном песенном «поединке» Галича и Окуджавы в ленинградской квартире Людмилы Штерн[5]. Разумеется, были у Галича в Ленинграде и другие значительные эпизоды и встречи, сведения о которых собраны в книге М. Аронова[6].

Попытаемся в рамках нашей статьи кратко очертить поэтический образ города в творчестве Галича и выделить основные его особенности.

1. Петербург оказывается местом действия в тех галичевских сюжетах, которые связаны с историко-культурным контекстом — от Пушкина и декабристов до Ахматовой и Зощенко, — что естественно при репутации города как культурной столицы. Москва в этом отношении должна была уступать Петербургу. Во-первых, она сама по себе пестра на фоне строгого классического облика своего северного «оппонента». Во-вторых, она по-советски официозна: в ней и в ее окрестностях, на правительственных дачах, обитают начальники разного рода, не раз появляющиеся в песнях Галича («За семью заборами», «Городской романс», «Песня об Отчем Доме» и др.). В-третьих, для Галича Москва слишком «автобиографична» («Номера»), и это, наверное, по-своему отвлекает поэта от возможных потенциальных, именно московских, историко-культурных ассоциаций, невольно подталкивая к поиску их в истории Петербурга.

В этом отношении заслуживает внимания прежде всего «Петербургский романс» (1968), в котором аллюзии на тогдашнюю политическую ситуацию («Можешь выйти на площадь?») опираются на декабристскую тему. Отсюда — ассоциации с Сенатской площадью. Правда, ее доминанта Медный всадник в песне не упомянута, зато названы — в символическом «оппозиционном» значении (для передачи которого «имперский» монумент Фальконе, конечно, не годился) — другие знаменитые конные скульптуры Северной столицы:

О доколе, доколе —
И не здесь, а везде —
Будут Клодтовы кони
Подчиняться узде?! (243)[7]

С Петербургом связаны сюжеты нескольких произведений Галича, входящих в цикл «Литераторские мостки»[8]. Показателен сам выбор названия цикла, навеянный знаменитым писательским некрополем на Волковском кладбище. Назвав свой цикл именно так, Галич, конечно, прочерчивает линию преемственности в русской литературе двух столетий, но еще и усиливает звучание трагической ноты в ее судьбе. Как ни трудно складывалась биография похороненных на Литераторских мостках писателей, судьба героев цикла, писателей XX в.: Ахматовой, Пастернака, Зощенко, Хармса, Мандельштама, — оказалась

трагичнее, и похоронены они, увы, по большей части в не столь престижных — а то и вовсе безвестных — местах.

Большинство конкретных сюжетов «Литераторских мостков» — петербургско-ленинградские. Общая линия их поэтической интерпретации Галичем заключается именно в драматизации образа культурной столицы, гибельная сторона которой, открытая когда-то автором «Медного всадника», оказывается роковой в судьбах писателей советской эпохи. Герой «Легенды о табаке» (1969?), посвященной памяти репрессированного Даниила Хармса («Ушел однажды человек / И навсегда исчез!») и стилизованной под его стихи, стремится в путь из города: «И он пошел в Петродворец, / Потом, пешком, в Торжок...» Выше упомянут еще один город, расположенный, подобно Торжку, на маршруте от Ленинграда к Москве: «Начнем вот этак: / „Пять зайчат / Решили ехать в Тверь...“» Путь героя воспринимается как символический уход от обреченности и гибельного финала реальной судьбы ленинградца Хармса: «Он шел сквозь свет / И шел сквозь тьму, / Он был в Сибири и в Крыму... / А опер каждый день к нему / Стучится, как дурак...» (269–271).

Петербургские реалии сопровождают лирический сюжет другой песни цикла — «Снова август» (1966–1969), посвященной памяти Ахматовой. Город и здесь оборачивается к нам не ликом высокой культуры, а темной своей стороной:

В той злой тишине, в той неверной,
В тени разведенных мостов,
Ходила она по Шпалерной,
Моталась она у «Крестов» (278).

Поэтическая, казалось бы, деталь: «разведенные мосты», — здесь поневоле становится символом разлуки героини с близкими. Этот мотив отчасти поддается реальному комментарию: «Кресты» находятся на правом берегу Невы, Ахматова же жила на левом (пусть это и не берег в буквальном смысле слова); на левом находится и Шпалерная с расположенной на ней внутренней тюрьмой НКВД (мотив мостов более настойчиво звучал в ранней редакции песни, где были еще строки: «А ночь опять бессветна, / Разведены мосты»[9]). Здесь, конечно, отозвались мотивы ахматовского «Реквиема», в котором традиционно «высокий» образ города оказался оттеснен кровавой эпохой репрессий («И ненужным привеском болтался / Возле тюрем своих Ленинград»; «...Как тебе, сынок, в тюрьму / Ночи белые глядели...»)[10]. В поэтический мир песни включены и значимые для героини окрестности города: Комарово, где Ахматова жила уже в поздние годы, как иллюзия облегчения души и памяти («О, шелест финских сосен, / Награда за труды, / Но вновь приходит осень — / Пора твоей беды!»), и место расстрела Гумилева («Под черным бернгардовским небом / Стрельнула, как птица, беда»). Особо отметим упоминание, в связи с героиней уже как бы из другого поколения, еще одной петербургской реки:

На праздник и на плаху
Идет она, как ты!
По Пряжке, через Прагу
Искать свои «Кресты»! (280)

Обыгранное Галичем фонетическое созвучие названий «Пряжка» и «Прага» заостряет мотив связи времен: о появившейся в поздней редакции песни ассоциации с чехословацкими событиями говорил в автокомментариях к ней сам поэт (278).

Петербургско-ленинградский подтекст ощущается и в других песнях цикла «Литераторские мостки», даже если открыто город в них не называется. Но ясно, например, что сюжет песни «На сопках Маньчжурии», посвященной памяти Зощенко[11], ассоциируется с Ленинградом. И не столько потому, что один из героев ее, «последний шарманщик», назван «обломком империи» (а столицей империи был Петербург), сколько потому, что сам Зощенко жил в Ленинграде, и постановление 1946 г., жертвами которого стали и он, и Ахматова, касалось двух *ленинградских* журналов («За рассказ, напечатанный неким журнальчиком, / Толстомордый подонок с глазами обманщика / Объявил чудака — всенародно — обманщиком!»; 275). В песне «Возвращение на Итаку» сюжет — арест Мандельштама — разворачивается, согласно автокомментарию поэта, в Москве, но, во-первых, это происходит в присутствии приехавшей «навестить его *из Ленинграда*» (271; курсив наш. — *А. К.*) Ахматовой, а во-вторых, сам Мандельштам воспринимается, благодаря своим многочисленным стихам, скорее как петербургская фигура, чем как московская.

2. Петербург, в своем классическом литературном облике, противостоит в поэзии Галича советской реальности XX в. (о чем мы и выше уже начали говорить). «Отношение к ней Галича, — пишет И. А. Соколова, — однозначно отрицательное. Альтернатива этой реальности — истинная культура...»[12] В понятие истинной культуры нужно включить, конечно, и Северную столицу, с ее обширным историко-культурным ассоциативным фоном.

Героиня «Песни-баллады про генеральскую дочь» (1966) когда-то жила в Ленинграде, а теперь она, отбыв срок и освободившись, навсегда осталась в Караганде. Вот автокомментарий поэта, побывавшего в этом городе и встретившего там женщин именно такой судьбы: «Когда мы говорили: „Ну как вы там? Не скучаете по Москве, по Ленинграду?“ Они говорят: „Мы их не видели, не знаем <...>“ Они считают, что они из Азии, а мы живем в России... Это меня очень пронзило...» (161–162). Героиня, дочь репрессированных родителей, ныне же поневоле любовница чужого мужа, «гулевого шофера», «барыги, калымщика и жмота», — хранит в памяти детские впечатления о Ленинграде, который теперь кажется ей сказочным сном, катастрофически далеким от ее нынешней жизни: «А там — в России — где-то есть Ленинград, / А в Ленинграде том — Обводный канал» (162). В таком воспоминании ощущается что-то наивно-детское: ведь в России есть не только Ленинград, и в самом Ленинграде — не только Обводный канал. Но сознание выхватывает главное, ибо Ленинград и Обводный, где она жила с «мамонькой» и «папонькой», превратились для героини в некий личный миф, к которому постоянно возвращается память, как бы отсекая все остальное.

Отсекается, впрочем, не все. Лейтмотивом песни оказывается знаменитый городской пейзаж, живущий в памяти героини и увиденный ею уже здесь, в Караганде, при совсем, увы, других обстоятельствах:

> А на картиночке — площадь с садиком,
> А перед ней кам*е*нь с Медным Всадником,
> А тридцать лет назад я с мамой в том саду...
> Ой, не хочу про то, а то я выть пойду! (63)

Эта «картиночка» как бы и решила ее судьбу, когда будущий сожитель «полез» к ней прямо в кабине грузовика: «Я бы в крик, да на стекле ветровом / Он картиночку приклеил, подлец!»[13] Есть в лирическом сюжете «Караганды» и другая ассоциация с городом детства героини — ассоциация, правда, уже не историко-культурная, а бытовая, но по-своему приравненная здесь к первой: «Завтра с базы нам сельдь должны завезть, / Говорили, что ленинградскую».

«Картиночка» и «сельдь» остаются лишь метонимическими намеками на безвозвратное счастливое прошлое.

Не только Петербург, но и его знаменитые окрестности могут дать поэту материал для оппозиции высокой культуры прошлого и советской действительности. Лирический сюжет песни «Бессмертный Кузьмин» (1968) связан с Царским Селом. Заметим, что в советскую эпоху город назывался иначе — сначала Детское Село, затем Пушкин. Галич, однако, сохраняет его дореволюционное название. Почему? Во-первых, именно оно выражает литературную судьбу города, сложившуюся в XIX и начале XX столетия, акцентированную в песне использованием классических поэтических формул: «Там, в Царскосельской тишине, / У брега сонных вод» (248); «...Летела с тополей пыльца / На бронзовую длань» (249; имеется в виду, конечно, памятник Пушкину в лицейском садике). Этот стилевой ряд предвосхищен одним из двух эпиграфов к песне: «...Отечество нам Царское Село! *А. Пушкин*».

На другом же стилевом — и смысловом — полюсе песни (можно сказать, «низком» полюсе) находится, по закону антитезы, и второй эпиграф («Эх, яблочко, куды котишься?..»), и сам герой — Кузьма Кузьмич Кузьмин. Он пишет доносы во все эпохи новейшей истории, пока решается судьба страны («Граждане, Отечество в опасности!») и судьба Царского Села («Танки входят в Царское Село!»), а еще и судьба страны соседней («Наши танки на чужой земле!»; это, конечно, аллюзия на чехословацкие события). Вот он-то, Кузьмин («бессмертие» которого подчеркнуто тавтологическим повтором имени в отчестве и фамилии) и оказывается, увы, «хозяином» города Пушкина и Ахматовой:

И не поймешь, кого казним,
Кому поем хвалу?!
Идет Кузьма Кузьмич Кузьмин
По Царскому Селу! (250)

Появление здесь же, рядом с именем Кузьмина, мотивов классического облика города («В прозрачный вечер у дворца / Покой и тишина... / И с тополей летит пыльца — / На шляпу Кузьмина!») воспринимается, конечно, саркастически: «шляпа Кузьмина» заменила собой «бронзовую длань», как сам «бессмертный» Кузьмин заменил собой бессмертного Пушкина. Ничего по-настоящему общего у Кузьмина ни с Царским Селом, ни с лирическим героем песни («Пришла война — моя вина!») нет.

3. Петербургские сюжеты Галича тяготеют к фантасмагории, гротеску, фарсу — и поэтому органично вписываются в «петербургский текст» русской литературы, который «разделяет с городом его „умышленность“, метафизичность, миражность, фантастичность и фантасмагоричность»[14], восходящие к «петербургскому мифу» о временности и гибельности Северной столицы.

Песня «Чехарда с буквами» (1968?) построена внешне как детская загадка («А и Б сидели на трубе...»). Но, зная о пародийно-саркастическом восприятии Галичем традиционных жанровых форм, мы настраиваемся на серьезное содержание:

В Петрограде, в Петербурге,
В Ленинграде, на Неве,
В Колокольном переулке
Жили-были А, И, Б (218).

Зачем поэт смешивает все названия города? Очевидно, для того, чтобы показать, как повторяется в разные эпохи его истории один и тот же сюжет: за «буквами» являются поначалу «три сотрудника ЧК», затем «трое из НКВД»,

наконец — «трое в штатском на машине КГБ» (последние оказываются суровее всех: «А пропало навсегда, / Б пропало навсегда, / И — пропало навсегда, / Навсегда и без следа...»). Меняются названия «дорогих органов» (как сказал бы Кузьма Кузьмич Кузьмин) и названия города, а примитивно-фарсовая история в балаганном — но по сути трагическом! — духе повторяется и повторяется[15]. «Пропасть навсегда» — этот сюжетный мотив в духе не только той самой загадки («А упало, Б пропало...»), но и в духе «петербургского мифа», словно помноженного на реальность репрессивной советской эпохи. Город пустеет, остается без жителей — и этим напоминает, кстати, вновь об ахматовском «Реквиеме» («По столице одичалой шли»).

Петербургский мотив, пропущенный через традицию уже другого поэта Серебряного века, слышен в песне «Запой под Новый год» (1969). Лирический сюжет ее строится вокруг мотива сбившегося времени, не дающего понять, «...не то метель, не то капель. / На реке не ледостав, не ледоход — / Старый год, а ты сказала — Новый год» (257). Песня написана, конечно, не ради того, чтобы изобразить подвыпившего лирического героя и его спутницу, которые «дороги не нашли к себе домой». Главное лирическое содержание песни — оно вполне в духе Галича! — проступает в строках:

О, этот серый частокол —
Двадцатый опус,
Где каждый день как протокол,
А ночь — как обыск,

Где все зазря, и все не то,
И все неточно,
Который час — и то никто
Не знает точно!

Лишь неизменен календарь
В приметах века —
Ночная улица. Фонарь.
Канал. Аптека... (257)

Знаменитое стихотворение Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» — стихотворение именно петербургское, за счет хотя бы мотива «канала», — подсказало Галичу и мотив не просто дурной повторяемости и безнадежности (у Блока: «Живи еще хоть четверть века — / Все будет так. Исхода нет»[16]), но нагнетания драматизма в наступившем новом времени, с его «серым частоколом» протоколов и обысков[17]. Именно для «призрачного» Петербурга особенно органично переживаемое героем состояние ирреальности, утраты и временны*х*, и пространственных ориентиров — как это произошло, кстати, в еще одном знаменитом петербургском стихотворении — «Заблудившемся трамвае» Гумилева.

Блоковско-петербургская тема во многом определяет собой лирическую ситуацию и «Новогодней фантасмагории» (1970?). В финальной части песни появляется, по контрасту с только что изображенной картиной застолья, «чья-то белая тень» и звучит реминисценция из поэмы «Двенадцать»:

Мимо белых берез, и по белой дороге, и прочь —
Прямо в белую ночь, в петроградскую Белую Ночь,
В ночь, когда по скрипучему снегу, в трескучий мороз,
Не пришел, а ушел — мы потом это поняли — Белый Христос (304).

Задним числом эта реминисценция окрашивает в петербургские тона и само застолье, с его гротескным превращением героя в «поросенка», лежащего «в поросячьем желе» на праздничном столе и съедаемого гостями. Известен автокомментарий поэта, открывающий как раз петербургско-ленинградское происхождение замысла песни: «Старый Новый год я встречал тогда в Ленинграде. И встречал я его в компании людей — большинство из них подали заявление на отъезд. <...> Это был Новый год, встреча и прощание одновременно. И вот потом я написал песню <...> И она была как бы впечатлением от этого страшного, трагического фарса, трагического Нового года, Старого Нового года» (303). Как видим, к теме Петербурга стягиваются основные поэтические нити этой песни: и биографическая подоплека ее, и ситуация «трагического фарса» в духе Гоголя или Щедрина, и блоковский мотив. Люди, уже подавшие заявление на отъезд, — часть призрачного города, фантасмагоричность которого обернулась новой своей стороной в эпоху «застоя» и «третьей волны» эмиграции.

Заметим, что и гротескно-фантасмагоричная песня «Королева материка» (1971) — может быть, ключевое произведение галичевской поэтической «энциклопедии ГУЛАГа», воссоздающее зловещий символический образ лагерной «белой вши», — написана, судя по автокомментарию (344), именно в Ленинграде, во время болезни («в бреду»), о которой мы говорили в начале статьи. Понятно, что вызвана она была прежде всего состоянием поэта, но, может быть, поневоле сказалось здесь и само пребывание его в городе, как бы располагавшем к такой поэтической манере.

Такова в общих чертах картина поэтического Петербурга Александра Галича, отличающаяся насыщенным историко-литературным контекстом; отчетливым контрастом между классическим Петербургом и советским Ленинградом; гротескно-фантасмагорическим характером. Разумеется, каждая из этих граней образа города и каждая из упомянутых нами песен заслуживают более подробного рассмотрения. Мы видели свою задачу в том, чтобы наметить ключевые особенности проблемы.

Примечания

[1] См.: *Кулагин А. В.* «Медный всадник» и поэзия А. Галича // Болдинские чтения. Саранск, 2002. С. 8–16; то же в кн.: *Кулагин А. В.* У истоков авторской песни: сб. ст. Коломна, 2010. С. 216–229.

[2] *Галич А.* Песня об Отчем Доме: стихи, песни, статьи, интервью, ноты / сост., подгот. текста А. Костромин. М., 2003. С. 135. Далее все цитаты из произведений и высказываний Галича приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[3] *Богословский Н.* Александр, Сашенька, Санька // Богословский Н. Забавно, грустно и смешно!: [Избр. рассказы]. М., 2003. С. 230.

[4] См. специальную статью об этой песне: *Кулагин А. В.* «Леночка» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 276–290.

[5] Обзор их см.: *Аронов М.* Александр Галич: полная биография. М., 2012. С. 328–330.

[6] См. там же. Известен рассказ о якобы состоявшейся записи концерта Галича в номере ленинградской гостиницы незадолго перед отъездом на Запад (см.: *Фукс Р.* Песни на «ребрах»: Высоцкий, Северный, Пресли и другие. Нижний Новгород, 2010. С. 120–125; впервые, под псевдонимом: *Рублев Р.* Галич прощается с Ленинградом // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1980. 18 июня. С. 2). По утверждению исследователя авторской песни, текстолога А. Е. Крылова, этот рассказ полностью вымышлен.

[7] См. подробнее: *Кулагин А. В.* «Медный всадник» и поэзия А. Галича. С. 12–13. О данной песне — в частности, о мотиве *площади* в ней, см.: *Свиридов С. В.* Начало

«Пражской осени»: еще о «Петербургском романсе» Галича // Галич: нов. ст. и материалы. [Вып. 2.] М., 2003 [на тит. листе ошибочн.: 2001]. С. 128–154.

[8] См. о нем в специальной статье: *Свиридов С. В.* «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1.] М., 2001. С. 99–128.

[9] Цит. по статье, посвященной творческой истории песни: *Крылов А.* «Снова август» // Вопросы литературы. 2001. № 1 (янв.–февр.). С. 297.

[10] См. подробнее: *Кулагин А.* «По столице одичалой шли...»: образ Петербурга – Ленинграда в цикле Анны Ахматовой «Реквием» // Коломенский альманах: Вып. 4. М., 2000. С. 154–158.

[11] См. о ней: *Волкович Н. В.* «На сопках Маньчжурии»: реализация мотива памяти // Галич: проблемы поэтики и текстологии. [Вып. 1]. М., 2001. С. 82–98.

[12] *Соколова И. А.* «У времени в плену»: одна из вечных тем в поэзии Александра Галича // Галич: проблемы поэтики и текстологии. С. 80.

[13] О роли ассоциаций с «Медным всадником» в этой песне см.: *Кулагин А. В.* «Медный всадник» и поэзия А. Галича. С. 10–12.

[14] *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: (введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исслед. в области мифопоэт.: избр. М., 1995. С. 282.

[15] Об этой песне см. также: *Кулагин А. В.* «Медный всадник» и поэзия А. Галича. С. 13–14.

[16] *Блок А.* Собрание соч.: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова и др. М.; Л., 1960–1963. Т. 3. 1960. С. 37.

[17] О блоковских мотивах в этой песне и в упоминаемой ниже «Новогодней фантасмагории» см. подробнее: *Зайцев В. А.* В русле поэтической традиции: о цикле Галича «Читая Блока» // Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич: поэтика, жанры, традиции. М., 2003. С. 258–261; *Пименов Н. И.* [*Альтшуллер В. Б.*]. Белая тень: Блок и Галич: «александрийские» заметки // Галич: нов. ст. и материалы. [Вып. 2.] С. 80, 90–96. О песне «Запой под Новый год» и эпиграфе к ней см. также: *Крылов А. Е.* Галич — «соавтор». М., 2001. С. 57–60.

УДК 82.1

Г. А. ДОБРОЗРАКОВА

Представители петербургско-ленинградской литературной школы: Сергей Довлатов и Валерий Попов

Статья посвящена исследованию творчества представителей петербургско-ленинградской писательской школы — С. Довлатова и В. Попова. Рассматриваются общие черты поэтики этих авторов, выделяются элементы «петербургского» текста русской литературы в их произведениях. Анализируются способы мифологизации образа С. Довлатова в творчестве В. Попова.

Ключевые слова: С. Довлатов; В. Попов; петербургско-ленинградская писательская школа; петербургский текст русской литературы; синхронные традиции; довлатовский миф.

G. A. DOBROZRAKOVA

St. Petersburg - Leningrad School representatives: Sergei Dovlatov and Valery Popov

The article examines the works by St. Petersburg–Leningrad Literary School representatives Sergei Dovlatov and Valery Popov. Common poetic style features of these authors are considered, as well as the elements of the Petersburg Text of Russian literature in their works are identified. The article analyzes the ways to mythologize Sergei Dovlatov's image in the works by Valery Popov.

Key words: Sergei Dovlatov; Valery Popov; St. Petersburg-Leningrad Literary School; the Petersburg Text of Russian literature; synchronous traditions; Dovlatov's myth.

Выявление биографических параллелей и литературных связей двух известных современных прозаиков — Сергея Донатовича Довлатова и Валерия Георгиевича Попова — позволяет проанализировать элементы их поэтики в аспекте синхронных традиций отечественной литературы. Указанная тема интересна еще и тем, что В. Попов стал одним из первых биографов С. Довлатова: в 2010 г. в серии «ЖЗЛ» появилась его книга «Довлатов».

Попов, глава Союза писателей Санкт-Петербурга, лауреат петербургской литературной премии имени С. Довлатова за лучший рассказ 1993 г., и Довлатов, двадцать пять лет назад умерший в эмиграции, относятся к одному писательскому поколению. Их объединяет прежде всего следование традициям так называемой петербургско-ленинградской литературной школы, о чем свидетельствуют не только их художественные тексты, но и публицистические высказывания Попова.

Интересно в этом отношении интервью от 29 августа 2010 г., данное Поповым для Radio France Internationale (рубрика «Литературный перекресток»): «...мы с ним (с Довлатовым. — *Г. Д.*) очень активно общались до его отъезда, оба были в одной и той же компании, вместе начинали писать. <...> Мы оба тогда писали такие рассказы: получудесные, полугротескные, полуиронические. Вообще, гротеск — это мой и его хлеб, главный хлеб. ... Гротескность была отличительным признаком нашей литературы. Умение написать необыкновенно, остро и смешно, ценилось больше всего. У него рассказы держались на игре слов. <...> В принципе, мы с ним немножко братья. Первые мои книги тоже состояли из таких коротких, смешных, иронических рассказов с долей невероятного. ...Мы вылетели из одного гнезда.

В то время у нас царил вернувшийся Зощенко, Хармс был чрезвычайно любим, поэтому у нас была какая-то общность. ...Было принято считать, что жизнь Довлатова в России была ужасной и даже никчемной, и только в Нью-Йорке он стал писать и печатать свои вещи. Печатать — да. Но, на самом деле, ленинградская и российская литература той поры была наилучшей. Тогда были и Трифонов, и Искандер, и Юрий Казаков — такого уровня больше наша литература не достигала»[1].

Среди общих учителей Попов выделяет также В. Панову, понимавшую, что в литературе необходимо говорить все время новое, не умевшую идти на поводу у власти и тем самым подававшую достойный пример начинающим писателям. Муж Пановой, Д. Я. Дар, который вел «замечательное литературное объединение „Голос юности“», «рассказывал о том, что надо писать неприлично, о хулиганстве, он как будто расшатывал фундамент, на котором стояла советская литература»[2].

Попов в воспоминаниях, опубликованных в книге А. Коваловой и Л. Лурье «Довлатов», а Довлатов в «Невидимой книге» (первое издание вышло в 1977 г.) упоминают об их первом совместном выступлении на «Вечере встречи творческой молодежи» 30 января 1968 г. Как известно, после проведенного мероприятия в Ленинградский обком КПСС, обком комсомола, в отдел культуры и пропаганды ЦК КПСС поступил донос, в котором произведения, прочитанные молодыми писателями (кроме Довлатова и Попова, выступали И. Бродский, А. Городницкий, Т. Галушко, Е. Кумпан, В. Марамзин), были названы «оскорбительными для русского народа и враждебными советскому государству в идейном отношении»[3].

Комментируя клеветническое письмо в «Невидимой книге» и сравнивая его с доносами тридцать восьмого года, Довлатов писал: «Единственное, чего не добились авторы, — так это привлечения молодых литераторов к уголовной ответственности» (III, 42). Однако путь в официальную литературу для него оказался закрыт, поскольку, как констатировалось в письме, «чем художественнее талант идейного противника, тем он опаснее» (III, 40).

Попов, которого приняли в Союз писателей СССР в 1970 г., сказал об этом: «Если я и был им (советским писателем. — *Г. Д.*), то по недосмотру»[4].

Действительно, общность творческой манеры Довлатова и Попова, несмотря на индивидуальность каждого, прослеживается в таких принципах поэтики, как демонстрация жизненного абсурда, наличие подтекста, обращение к юмору, иронии, самоиронии, сатире, гротеску. Многие из этих принципов были чужды господствовавшему тогда соцреализму.

Оба писателя унаследовали традиции авторов «петербургского» текста, проявившиеся в использовании петербургских образов, мотивов, мифологии, в художественных приемах, заимствованных у Пушкина, Гоголя, поэтов Серебряного века, Зощенко, Хармса. В творчестве Довлатова и Попова находят место следующие выделяемые исследователями субстратные элементы «петербургского» текста русской литературы:

1) субстрат природной сферы (упоминание об особом климате, ландшафте, природных условиях города на Неве);

2) субстрат материально-культурной сферы (воссоздание петербургско-ленинградского городского пейзажа);

3) субстрат духовной сферы, который составляют не только подлинные истории, но и городские мифы;

4) «маленький человек» как традиционный персонаж «петербургского» текста, наделенный, однако, всеми чертами «человека новой эпохи»;

5) эстетика как политика и связанная с этим принципом особая поэтика (строгость формы, точность языка, слово как главный герой произведения).

Еще в 1987 г. В. Новиков видел в Попове писателя, стремившегося к обновлению поэтики и языка русской современной прозы[5], а в 1999 г. тот же критик отметил: «...лучшие лингвисты-русисты сразу оценили язык Попова по высшему разряду — и М. В. Панов, и Е. А. Земская»[6]. О языке прозы Довлатова точно сказал Бродский: «...он стремился к лаконичности, лапидарности, присущей поэтической речи: к предельной емкости выражения»[7]. Одним из общих эстетических направлений был принцип гармонизации прозы за счет вкрапления стиха: стиховое начало проявляется, например, в рассказе Довлатова «Когда-то мы жили в горах», первый вариант которого появился в журнале «Крокодил» в 1968 г., у Попова — в рассказе «Набережная Фонтанки» (1970).

Связывают творчество Довлатова и Попова подчеркнутый автобиографизм и исповедальность, повествование в их произведениях чаще всего ведется от первого лица.

Автобиографизм у Попова проявляется как реальная основа ряда рассказов: «Автора!», «За грибами в Лондон», «Первая хирургия». А в повести «Остров Рай» (1993) герой-повествователь обозначен как Валерий Георгиевич Попов.

Довлатовские повести «Компромисс», «Зона», «Заповедник», «Наши», «Ремесло», «Чемодан», «Филиал» созданы на фактах биографии автора, рассказывают об истории его семьи, времени службы в армии, работе журналистом в Таллине, экскурсоводом в Пушкинских Горах, жизни в советском Ленинграде и Америке. Во всех перечисленных выше произведениях, кроме «Зоны» и «Заповедника», главному персонажу писатель присваивает собственные имя и фамилию (с учетом ее искажения, как было и в жизни): Сергей Довлатов — Далматов. На реальной жизненной основе построена книга «Марш одиноких», представляющая собой собрание избранных текстов из рубрики «Колонка редактора», которую Довлатов вел в еженедельнике «Новый американец», а также «Записные книжки», состоящие из историко-биографических анекдотов.

Необходимо отметить и такую особенность произведений Попова и Довлатова, как необычайный эффект их терапевтического воздействия. По мнению В. Новикова, Попов открывает перед своими читателями гедонистический мир[8]; это единственный прозаик, посвятивший «свои поиски теме счастья, изображению внутреннего мира счастливого человека»[9]. «Эмоциональный фон в его прозе — ощущение жизни как праздника, как вместилища красоты, сюрпризов, тайн»[10], — считает М. Амусин, хотя истории, происходящие с персонажами Попова, не имеют счастливого конца. В рассказе «Две поездки в Москву», например, запах горчицы напомнил герою о любимой, которая, несмотря на кашель, отлепила горчичники и вышла на свидание поздним вечером. Однако влюбленные не могут соединить свои судьбы: у молодой женщины есть муж. В рассказе «Набережная Фонтанки» юноша видит свою девушку с другим парнем; испытывая грусть, он успокаивает себя: «А я стою на углу, смотрю, дождь по мне течет, и так грустно и прекрасно здесь стоять»[11]. Формулу эмоционального позитивного влияния прозы Попова на читателей можно сформулировать так: радостная игра со словом + взгляд на мир «сквозь увеличительное стекло лирической гиперболы» (Амусин) + юмор + оптимизм.

Произведения Довлатова оказывают сильное «болеутоляющее» действие по другой схеме. Многим читателям довлатовские произведения помогали выжить в тяжелейших обстоятельствах. И здесь действовал прежде всего пример самого Довлатова (и его трагически неудачливого художественного двойника), который боролся за признание, несмотря на тщетные попытки

напечатать свои произведения в Советском Союзе. «...Кто отчитается передо мной? Кто виноват в том, что моя единственная, глубокая, чистая страсть уничтожается всеми лицами, институтами и органами большого государства? Как же я из толстого, пугливого мальчика превратился в алкоголика и хулигана?»[12] — писал Довлатов Т. Зибуновой в феврале 1976 г. Преодолевая отчаяние, он кропотливо работал над переделкой и совершенствованием своих текстов, верил: «Вы еще услышите про меня» (220). С точки зрения психологии, довлатовское творчество, основанное на условиях игры, предлагающее альтернативу, есть результат удачного процесса сублимирования, которое дает возможность «защищаться, мстить, вознаграждать, обустраивать мир»[13] и позволяет как самому творцу-художнику, так и его реципиенту взглянуть на реальную действительность по-новому, помогает любить жизнь, «зная о ней всю правду» (II, 474).

Недавно поэт Виктор Куллэ в сообщении на Фейсбуке поделился воспоминаниями о том, что его неизлечимо больная жена умирала с томом Довлатова на груди. Дело в том, что доминантный в произведениях Довлатова «смех сквозь слезы» воздействует на читателей, с точки зрения физиологии, особым образом: печаль и сожаление смешиваются с эстетическим удовольствием и воспринимаются синхронно.

Интересен анализ близких по теме ранних произведений Попова и Довлатова, раскрывающий разницу в «технике обработки хаоса» (М. Амусин). Так, первый опубликованный в коллективном сборнике «Испытание» в 1963 г. рассказ Попова «Я и автомат» предвосхищает довлатовские фельетоны о плохой работе советских телефонов-автоматов.

Рассказ «Я и автомат» состоит из нескольких эпизодов, каждый из которых заканчивается пуантом — непредвиденным выводом. Герой стал звонить своему другу Славе из новенького телефона-автомата, установленного возле дома, но Слава не ответил, тогда герой разозлился и с размаху бросил трубку на рычаг. «Вдруг я услышал, что за дверцей с надписью „возврат монеты“ что-то звякнуло. Надавил на дверцу и вижу — лежат там три монеты!»[14]

Мальчик стал звонить родственникам, чтобы посоветоваться, что с этими монетами делать. Позвонил дяде Семену:

«— Тут такой случай, — сказал я, — вот если вы взяли чужие деньги...

— Какие деньги? — заорал вдруг дядя Семен. — Не брал я никаких денег! Болтают все разную чушь, а ты им и веришь!

— Да нет, вы меня не так поняли!

— Отлично тебя понял, — сказал дядя Семен, тяжело дыша, — вся ваша семейка такая!

И он повесил трубку»[15].

Разговор с другим родственником, дядей Ваней, — это тоже анекдотическая история. Абсурдна и психологически неожиданна концовка рассказа: Горохов и Глотов, т. е. герой со своим другом, сломали будку телефона-автомата, чтобы он не разбрасывался монетами. Когда Горохов все объяснил милиционеру, тот пожал ему руку. Активные, хотя и нелепые действия героя, стремление исправить неполадки были вознаграждены.

Довлатовский фельетон «Испорченный телефон» начинается так же: герою необходимо позвонить приятелю, чтобы поздравить его с рождением дочери. Аналогична и композиция: миниатюра построена из цепочки пуантированных эпизодов. Но здесь все гораздо трагичнее — абсурд изображается в глобальных размерах. «Нырнул в тоннель, вышел на Ратушную площадь. Около ресторана целых два автомата. Захожу. Монету опустил, трубку снял, номер набрать не успел — занято. Опустить трубку боюсь, монету жалко. Кнопку нажал, просто так, из любопытства — две монеты выскочили»[16].

Монеты герой возвращать не стал, потому что другие автоматы деньги, наоборот, «воровали».

«Нет, думаю, не сдамся. Дозвонюсь. Вышел к почтамту. Шесть будок в ряд. Возле одной человек сорок народу толпится, очередь. Кто с газетой, кто с книгой, кто с термосом... Остальные будки свободны. Я — туда.

Из очереди говорят: не работает.

Вышел я на Пярнуское шоссе. Автомат на перекрестке. Монету опустил, трубки нету, оторвана трубка.

И монеты кончились.

Захожу в ювелирный магазин.

— Разменяйте, — прошу, — гривенник.

— Не меняем!

— Как же так?!

— А вы купите что-нибудь, и мы вам на сдачу две копейки дадим.

Приобрел я какие-то медные кандалы, взял две копейки — сдачу с двадцати рублей, иду дальше. Кандалы брякают, люди оборачиваются. А телефонов не видно.

Но я человек упорный. Решил — значит, добьюсь своего. Дело принципа! Бороться и искать, найти и не сдаваться! Кто ищет, тот всегда найдет!..

Долго я бродил. Времени счет потерял. И верите ли, дозвонился. Ей-богу, дозвонился!

— Ну, здравствуй! — говорю.

— Здорово! — отвечает приятель.

— Хочу тебя поздравить, дружище! Такое событие! Ведь это же грандиозно! Дочка! Наследница!

— Спасибо, — говорит приятель, — молодец, что позвонил. Вовремя. Мы ее как раз сегодня замуж выдаем!»[17]

Как видим, темы и проблемы произведений одинаковые, приемы — однотипные, однако мироощущение разное: стихийно-оптимистическое, жизнеприемлющее, как сформулировал Амусин[18], у Попова и удрученное, скептическое — у Довлатова.

По воспоминаниям вдовы Довлатова Елены и писателя Александра Гениса, Сергею Донатовичу очень нравились ранние рассказы Попова, который становится героем первых опубликованных Довлатовым произведений — уже упомянутой «Невидимой книги» и «Соло на ундервуде» (1980), где есть такая миниатюра:

«Валерий Попов сочинил автошарж. Звучал он так:

„Жил-был Валера Попов. И была у Валеры невеста — юная зеленая гусеница. И они каждый день гуляли по бульвару. А прохожие кричали им вслед:

— Какая чудесная пара! Ах, Валера Попов и его невеста — юная зеленая гусеница!

Прошло много лет. Однажды Попов вышел на улицу без своей невесты — юной зеленой гусеницы. Прохожие спросили его:

— Где же твоя невеста — юная зеленая гусеница?

И тогда Валера Попов ответил:

— Опротивела!“» (IV, 147).

«Что-то из духа моих ранних рассказов, в том числе и устных, он, безусловно, схватил...» (152–153), — отозвался позднее Попов на эту пародию.

В свою очередь, Довлатов — герой нескольких мемуаров Попова[19], его многочисленных интервью. Валерий Георгиевич принимал участие в Довлатовских чтениях в 1998 и в 2011 гг., в открытии в 2007 г. памятной доски на доме по ул. Рубинштейна, 23, где жил Довлатов. Когда в деревне

Березино Пушкиногорского района Псковской области 4 июля 2014 г. начал функционировать дом-музей Довлатова, Попов уже на следующий день провел первую экскурсию «Дом Довлатова в Пушкинских Горах», открыв новый экскурсионный маршрут в Заповеднике.

«Довлатовский» номер «Звезды», где было напечатано и эссе Попова «Кровь — единственные чернила», положил начало мифологизации образа писателя, гонимого при жизни и ставшего столь популярным после смерти. Еще не была написана биография Довлатова, не были проанализированы его произведения, однако довлатовский миф уже набирал силу. В своих воспоминаниях Попов манифестирует мифологему, включающую такой смысл: вся жизнь Довлатова — «словно специальный, умышленный набор трагикомических происшествий»[20].

Мифологизации образа писателя, уехавшего «в Америку, как на тот свет»[21], способствуют и повторы Поповым в своих воспоминаниях одних и тех же анекдотических ситуаций, связанных с Довлатовым: Довлатов и Попов — у Аси Пекуровской, Довлатов гуляет с ребенком (здесь приводятся образцы словесной игры: Летний сад — Зимний стадион), история знакомства с Норой Сергеевной. В частности: «Мы шли по улице Рубинштейна, купили бутылку водки и зашли к Сереже. Только стали прилаживаться, как вошла его мама. Он сказал: „Вот, мама, знакомься, это Валера Попов“. Она говорит: „Хорошо, что Валера, но плохо, что с бутылкой водки“. Сережа в ужасе: „Нет, он ни при чем! Это моя!“ Я тоже так благородно: „Нет, это моя!“ А Нора Сергеевна говорит: „Если сами не знаете, чья, то будет моя“. И убрала ее в буфет»[22].

Вот еще одна из историй про Довлатова в духе его собственных литературных анекдотов: «Помню, например, как я прихожу в журнал „Нева“ (*ленинградский журнал на Невском проспекте*), выходит Довлатов с толстой папкой и говорит мне: „Вот, написал роман о рабочем классе, и тот не напечатали“. Говорит, другие душу дьяволу продают, а я ее подарил бесплатно»[23].

В своих воспоминаниях Попов не дает филологического анализа прозы Довлатова, однако делает несколько замечаний о характере его творчества: «Довлатов не осуждал никого. Наоборот — чем более лукавую, ничтожную жизнь вел человек, тем больше Довлатов уделял ему таланта и любви...»[24] При этом Попов совершенно справедливо отмечает, что между писателем Довлатовым и его приятелями-собутыльниками нельзя ставить знак равенства: «Нет, не равные вы! Он книги писал. А тебя „обком загубил“. Не равные вы»[25]. И в этих словах обнаруживается аллюзия на строки пушкинского письма П. А. Вяземскому из Михайловского в Москву: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы, — иначе»[26].

Изображая «крайности жизни», наполняя их прелестью, юмором, пишет Попов: «Довлатов показал умной Америке <...> что и по-русски можно писать легко, изящно и в то же время глубоко»[27].

К воспоминаниям Попова прибегают авторы биографической книги «Довлатов» А. Ковалова и Л. Лурье, которые последовательно рассматривают каждый этап жизни Довлатова. Попов-мемуарист выступает как близкий довлатовскому кругу человек, оценивающий талант, личность и творческий метод Довлатова спустя несколько лет после знакомства.

Вышедшая в серии «ЖЗЛ» книга Попова «Довлатов» пополнила ряд книг, написанных о Довлатове его коллегами по писательскому цеху: Е. Рейном, В. Соловьевым и Е. Клепиковой, А. Пекуровской, Л. Штерн. Довлатовская биография построена Поповым на основе личных воспоминаний о времени,

о Довлатове и его окружении, с использованием эпистолярных источников. Однако в книге содержатся фактические неточности. Отметим некоторые из них, поскольку ошибки при изложении биографических данных Довлатова наблюдаются даже в электронных энциклопедиях. Этому способствовало то, что сам Довлатов с фактами обращался вольно: создавая произведения на основе собственной биографии, писатель не придерживался документальной правды.

«Из Уфы в Ленинград малыша привезли в 1944 году...» (15). Действительно, Нора Сергеевна, мать Довлатова, была эвакуирована в начале войны в Уфу, где и родился Сергей. Отец с театром был в Новосибирске, куда Нора Сергеевна переехала, когда Сергею исполнилось несколько месяцев, т. е. малыша привезли в Ленинград не из Уфы, а из Новосибирска[28]. Данные о том, что Донат Исаакович Мечик (отец писателя) родился во Владивостоке (33), автор мемуаров берет, видимо, с интернет-сайта, где была допущена ошибка. На самом деле Донат Мечик родился в Харбине, где его отец работал на строительстве Китайско-Восточной железной дороги. Затем семья переехала во Владивосток[29].

«1949 — отец ушел к новой жене Людмиле, ставшей вскоре матерью сводной сестры Сергея Ксении (Ксаны)» (352). По свидетельству К. Мечик-Бланк, родители Довлатова развелись в 1946 г., когда Сергею было 5 лет[30]. А с Людмилой Донат Мечик познакомился позднее — в 1954 г. (сестра родилась в 1957 г.).

«Донат Исаакович всего лишь преподает эстрадное мастерство в каком-то училище и к высокому искусству причисляет себя несколько самонадеянно» (35). Д. Мечик не только преподавал эстрадное мастерство, но и имел большой опыт режиссерской работы. Окончив Ленинградский театральный институт, называвшийся в те годы техникумом сценических искусств, Мечик играл на сценах театров, затем занялся режиссурой. В 1937–1938 гг. руководил Республиканским драмтеатром Мордовской АССР, а с 1939 г. работал в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина (Александринском театре), где заведовал литературной частью и совместно с Л. Вивьеном поставил такие спектакли, как «Великий государь», «Стакан воды», «Горе от ума», «Русские люди», «Свадьба» и др.

Место, где служил Довлатов в республике Коми, называлось Чиньяворык, а не Чинья-Вырок (94).

В 1964 г. Довлатов не мог посещать литературные собрания, так как был в армии. Отпусков у него не было, но раз в неделю он получал увольнительную и отправлялся домой — либо в субботу, либо в воскресенье. Вероятно, утверждение, что в 1964 г. Довлатов мог читать свои рассказы на молодежной секции при Доме писателей, в которой Попов был старостой (148), ошибочно.

«С журналисткой Тамарой Зибуновой он пересекся на какой-то питерской вечеринке...» (200). Гражданская жена Довлатова, Т. Зибунова, выпускница Тартуского университета, была не журналисткой, а физиком и работала в вычислительном центре[31].

Говоря о журналистской работе Довлатова в Таллине, Попов упоминает лишь многотиражку и газету «Советская Эстония» (202). Хотя Довлатов также работал в газетах «Молодежь Эстонии» и «Вечерний Таллин».

Относительно материала, на основе которого был написан «Компромисс», автор мемуаров заметил: «Не было той завлекательной алкогольно-эротической поездки в образцовый совхоз с фотографом Жбанковым, не было уморительного письма Брежневу... Все это Довлатов нафантазировал...» (209). Однако глава восьмая в «Компромиссе» — о Линде Пейпс — создана на реальном материале, Довлатов лишь несколько изменил имя героини. В газете «Советская Эстония» от 5 февраля 1975 г. в начале первой страницы было опубликовано

письмо Л. И. Брежнева «Доярке совхоза „Вильянди“ Эстонской ССР товарищу Пейпс Л. А.», затем — письмо Лейды Пейпс, адресованное Генеральному секретарю ЦК КПСС товарищу Л. И. Брежневу, над чем иронизировал Довлатов. В совхоз ездил не Довлатов, а В. Репецкий, интервью которого с дояркой Лейдой Пейпс было напечатано в «Советской Эстонии» 2 февраля 1975 г.

«1979–1981 — работа в газете „Новый американец“» (353). По свидетельству Е. Довлатовой, газета выходила в 1980–1982 гг.: первый номер «Нового американца» увидел свет 8 февраля 1980 г., а ушел Довлатов из газеты, когда их сыну, родившемуся 21 декабря 1981 г.[32], исполнилось два месяца[33].

Таким образом, читатели знакомятся с мифологизированной биографией Довлатова, а не научной. Тем не менее, заслуга В. Попова заключается в том, что он сумел восстановить обстановку жизни своих литературных соратников в Советском Союзе 1960–1980-х гг., рассказал о малоизвестном периоде жизни Довлатова — курганском. Не претендуя на фактическую точность, мемуарная повесть Попова «Довлатов» вписывается в петербургско-ленинградский текст русской литературы, вбирая все его субстратные элементы.

Примечания

[1] *Строганова А.* 20 лет без Довлатова. Интервью с Валерием Поповым. 29 авг. 2010. г. URL: http: // www.ru.rfi.fr/kultura/20100829-20-let-bez-dovlatova-intervyu-s-valeriem-popovym/ (дата обращения 10.04.2015).

[2] *Ковалова А., Лурье Л.* Довлатов. СПб., 2009. С. 155, 163.

[3] *Довлатов С.* Невидимая книга // Довлатов С. Собрание соч.: в 4 т. Т. 3. С. 39. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера тома римской цифрой и страницы арабской за текстом в круглых скобках.

[4] *Ковалова А., Лурье Л.* Указ. соч. С. 165.

[5] *Новиков В. И.* Ощущение жанра. Роль рассказа в развитии современной прозы // Новый мир. 1987. № 3. С. 247.

[6] *Новиков В. И.* Попов и Смирнов // Звезда. 1999. № 12. С. 194.

[7] *Бродский И.* О Сереже Довлатове // О Довлатове: статьи, рецензии, воспоминания. Нью-Йорк; Тверь, 2001. С. 67.

[8] *Новиков В. И.* Попов и Смирнов. С. 193.

[9] *Новиков В. И.* Остается — человек // Знамя. 1989. № 3. С. 221.

[10] *Амусин М.* Техника обработки хаоса // Октябрь. 2014. № 3. С. 175.

[11] *Попов В.* Набережная Фонтанки // Попов В. Все мы не красавцы. URL: http:// www.RoyalLib.com›read/popov_valeriy/vse...krasavtsi.html (дата обращения 23.03.2015).

[12] *Попов В.* Довлатов. М., 2010. С. 228. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[13] *Сальмон Л.* Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова. М., 2008. С. 35.

[14] *Попов В.* Я и автомат // Попов В. Все мы не красавцы. Рассказы и повести. Л., 1970. С. 22.

[15] Там же.

[16] *Довлатов С.* Испорченный телефон // Сов. Эстония. 1973. 13 января. С. 4.

[17] Там же.

[18] *Амусин М.* Указ. соч. С. 174.

[19] См., напр.: *Попов В.* Кровь — единственные чернила // Звезда. 1994. № 3. С. 141–143; *Попов В.* Две любви: Аксенов и Довлатов // Всемирное слово. 1996. № 9. С. 12–13; *Попов В.* Победа неудачника Довлатова // Лит. газета. 1997. 22 окт. С. 12; *Попов В.* Довлатов // *Попов В.* Горящий рукав. Проза жизни. М., 2008. С. 284–294.

[20] *Попов В.* Кровь — единственные чернила. С. 141.

[21] *Попов В.* Две любви: Аксенов и Довлатов. С. 13.

[22] *Ковалова А., Лурье Л.* Указ. соч. С. 33.

[23] *Строганова А.* 20 лет без Довлатова. Интервью с Валерием Поповым.

[24] *Попов В.* Кровь — единственные чернила. С. 141.

[25] Там же. С. 143.

[26] *Пушкин А. С.* Письмо к П. А. Вяземскому. Вторая половина ноября 1825 г. // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М., 1965. С. 191.

[27] *Попов В.* Кровь — единственные чернила. С. 142.

[28] *Хусаинов А.* Интервью с К. Мечик-Бланк. 27 июня 2013 г. URL: http://www.husainov.livejournal.com›956046.html (дата обращения 10.04.2015).

[29] *Бланк К.* Письмо к Г. Доброзраковой от 03.01.2015 (из личного архива Г. Доброзраковой).

[30] *Она же.* Письмо к Г. Доброзраковой от 16.04.2013 (из личного архива Г. Доброзраковой).

[31] *Ковалова А., Лурье Л.* Указ. соч. С. 178.

[32] В книге В. Попова «Довлатов» дата рождения сына Довлатова Коли — 23 февраля 1984 г. (353) — указана неверно.

[33] *Довлатова Ел.* «Новый американец» в Новом Свете // Довлатов С. Речь без повода... или Колонки редактора. М., 2006. С. 29, 34.

УДК 82.1

Л. Ф. ЛУЦЕВИЧ

Виктор Топоров о переводе и переводчиках

Основной материал статьи посвящен рассмотрению рефлексии Виктора Топорова о сущности и специфике перевода в эпоху тоталитаризма, когда перевод нуждался в наукообразной, марксистско-звучащей теории, которая и была создана ленинградской профессурой. В таком случае, по Топорову, перевод являлся «политической проституцией», «промышленным потоком», «самовлюбленностью», «своеволием и покорностью», но мог быть и «штучным товаром», «шедевром» и т. п. Наряду с творческой функцией «служения», он успешно реализовывал на практике и функцию «кормления». В статье также проанализированы позитивные размышления Топорова о «философии поэтического перевода».

Ключевые слова: Виктор Топоров; поэтический перевод; тоталитаризм; псевдонаучный.

L. F. LUTSEVICH

Victor Toporov on translation and translators

The paper is based on the translator Victor Toporov's reflection about the essence and specific of his occupation in the epoch of totalitarianism; when translation was an art of the totalitarian mode and as such was in need of pseudo-scientific, Marxist sounding theories created by the Leningrad professorship. Thus translation according to Toporov was "the coward escape", "the political prostitution", "the industrial flow", "the self-admiration, the self-will, and the humility", but it could also be "the piece goods", "the masterpiece", etc. Along with the creative function of Service, it succeeded in implementing the function of supporting. The paper also analyzes the author's positive contemplation on the philosophy of poetic translation.

Keywords: Victor Toporov; poetic translation; totalitarianism, pseudo-scientific.

Имя Виктора Топорова, главного скандалиста русской литературы, приобрело в последние десятилетия легендарную известность. Скандальность не связана напрямую с его переводами, но объясняет характер переводчика, его отношение к собратьям по ремеслу и к самому переводу, который Топоров считал главным делом своей жизни.

Напомним несколько биографических фактов. Виктор Леонидович Топоров родился 9 августа 1946 г. в Ленинграде, умер совсем недавно (21 августа 2013 г.), уже в Санкт-Петербурге, 67 лет от роду. Он окончил филологический факультет Ленинградского государственного университета (1964–1969) с дипломом германиста. Официально числился переводчиком, литературным критиком, публицистом. Топоров перевел с немецкого языка произведения Иоганна Вольфганга Гете, Клеменса Брентано, Фридриха Ницше, Райнера Марии Рильке и др.; с английского — Джона Донна, Джорджа Гордона Байрона, Уильяма Блейка, Перси Биши Шелли, Эдгара По, Оскара Уайльда, Редьярда Киплинга, Германа Мелвилла, Томаса Стернза Элиота и др.; составил антологию поэзии немецкого экспрессионизма «Сумерки человечества» (1990), том стихотворений и прозы Сильвии Платт (1993), поэтическую антологию «Поздние петербуржцы» (1995), сборник пьес Элиота (1997) и др.

Топоров как известный поэт, литературный критик, автор нескольких прозаических книг («Двойное дно. Признания скандалиста» (1999), «Похороны Гулливера в стране лилипутов» (2002), «Руки брадобрея: избранная публицистика» (2003), «Жесткая ротация» (2007)) был избран членом Союза писателей

СССР и Союза писателей Санкт-Петербурга, академиком Академии русской современной словесности. Общая культура, эрудиция, глубокое знание языков, тонкое поэтическое чутье сделали Топорова переводчиком высокого класса, а острая наблюдательность, нестандартность мышления, парадоксальность и ироничность оценок способствовали тому, что он стал одним из популярнейших критиков и публицистов.

Легендарность Топорова возникла, конечно, не на основе официальных анкетных данных, а прежде всего на основе суждений, поступков, зачастую намеренно жестких оценок, где явно виден живой характер этого автора с его бескомпромиссностью, неизменным стремлением называть предметы и явления своими именами, что часто эпатировало публику, провоцировало скандалы. В результате за Топоровым утвердилась двойственная репутация: с одной стороны, блестящий, тонкий переводчик, с другой — хам и скандалист[1].

Достаточно ярко эта двойственность выражена в ироничной самопрезентации: «На вопрос „Кто ты по профессии?“ у меня нет вразумительного ответа. Во всяком случае, одного-единственного. Филолог-германист, как значится в университетском дипломе? Литературный и кинокритик? Телеобозреватель? Эссеист? Колумнист? Политический публицист? Поэт? Прозаик? Переводчик стихов и прозы? Издатель? Преподаватель? Учредитель литературных премий и общественных организаций? Убеленный сединами мэтр или не брезгующий „мокрым делом“ пахан? Властитель дум или „пикейный жилет“? Порой меня называют профессиональным скандалистом <...> но это, разумеется, клевета. <...> Определение „матерящийся философ“ <...> тоже неточно. Сравнивали меня даже с Василием Васильевичем Розановым и аж с протопопом Аввакумом <...> Сравнивали с Белинским и (чаще) с Бурениным; регулярно титуловали Моськой, лающей на Слона (на стадо Слонов)»[2].

Специально приводим эти заостренные характеристики и самооценки, чтобы показать специфику той «легендарной» репутации, которую создали поэту и переводчику его враги и друзья, но прежде всего — он сам.

Автобиографическая книга «Двойное дно» содержит раздел «Поэтический перевод, или Искусство, которое мы потеряли». Здесь Топоров с присущей ему резкостью и вместе с тем острой наблюдательностью высказался о специфике перевода в советскую эпоху. На этом материале и построена данная статью.

Историки переводоведения, как правило, подчеркивают — и совершенно справедливо — уникальную роль перевода в развитии культур, литератур, языков, межнациональных связей, межкультурной коммуникации и пр. Вместе с тем неизменно указывают на особую ситуацию, повлиявшую на характер переводческой деятельности в советскую эпоху, когда идеологические запреты вынудили некоторых писателей отказаться от оригинального творчества и стать переводчиками чужих текстов.

На это впервые обратил внимание в предисловии к известному двухтомнику «Мастера русского стихотворного перевода» (1968) Ефим Эткинд, один из крупнейших переводчиков и теоретиков 1950–1970-х гг., высказав небезопасную в то время мысль: «В советскую пору происходит удивительный процесс, когда ряд крупнейших поэтов становятся профессиональными переводчиками. Это можно сказать о Б. Пастернаке, С. Маршаке, А. Ахматовой, Н. Заболоцком, Л. Мартынове, П. Антокольском... Общественные причины такого процесса понятны: лишенные возможности до конца высказаться в оригинальном творчестве, русские поэты — особенно между XVII и XX съездами — говорили со своим читателем устами Гёте, Орбелиани, Шекспира, Гюго»[3].

Это суждение стало причиной того, что Эткинд был обвинен в политических ошибках, «идеологической диверсии»[4]. Фрагмент из книги был изъят, последовал «разбор» в редакции «Библиотеки поэта»; а бюро Ленинградского

обкома КПСС специально обсудило вопрос «О грубой политической ошибке, допущенной редакцией „Библиотеки поэта“, выпустившей двухтомник „Мастера русского стихотворного перевода“ со вступительной статьей Эткинда» и вынесло постановление, где Эткинд обвинялся в «фальсификации литературного процесса в нашей стране, желании протащить ложное мнение об отсутствии свободы художественного творчества в СССР, исказить объективную картину развития социалистической культуры, бросить тень на советскую действительность»[5]. Отмеченная ситуация в целом характерна для советской эпохи, когда режим обусловливал полный контроль государства над всеми сферами общественной жизни и неизбежно обрекал творческую личность на ангажированность, ставя ее в ситуацию *единственно возможного* выбора *единственно правильной* идеологической позиции.

Наиважнейшей позицией в советском обществоведении и литературоведении была позиция методологическая. Поэтому Топоров саркастически и указал на то, что перевод, будучи разновидностью литературного творчества советской эпохи, в первую очередь нуждался в «наукообразной», «марксистскозвучащей» теории, которая, по его мнению, и была создана ленинградской академической наукой и университетской профессурой (в качестве основных фигурантов названы академик Михаил Алексеев[6], профессора Александр Смирнов[7], Андрей Федоров[8], Ефим Эткинд[9], доктор филологических наук Юрий Левин[10]). Вот здесь Топоров действительно выступает «Моськой, лающей на Слона (на стадо Слонов)». Все названные имена принадлежат корифеям в сфере теории и практики перевода. Это создатели переводческих школ, внесшие неоценимый вклад как в историю русской культуры (своими художественными переводами), так и в историю/теорию переводоведения (своими научными трудами).

Однако хитроумный Топоров нашел слабое место у «профессоров-марксистов» — их элементарную человеческую потребность выжить, провоцировавшую необходимость приспособления к условиям времени. Советское же время однозначно диктовало идеологическую гегемонию марксизма-ленинизма, пропаганду «прогрессивных» методов и направлений в искусстве и науке. Этот абсурд коснулся всех сфер интеллектуальной жизни; в результате возникали искусственные, в основе своей конъюнктурные, концепции и теории. «Ленинградские ученые, — с издевкой пишет Топоров, — разработали теории последовательного торжества трех методов перевода — классицистического, романтического и — вы угадали! — реалистического! И хотя реалистический метод перевода — это такой же бред сивой кобылы, как, скажем, реалистический метод игры на скрипке, — поспорить с учеными хитрованами было трудно. Ведь борясь против таких идей, ты волей-неволей начинал бороться против реализма. Против реализма!!! <...> желающих выступить против реализма как-то не находилось. И слыла профессорская тягомотина высшим достижением передовой научной мысли»[11].

Можно, конечно, припомнить, что в русском переводоведении, как и в европейском, еще в XVIII–XIX вв. укоренилась так называемая «литературоведческая концепция перевода», где деятельность переводчика рассматривалась в связи с господствующими эстетическими принципами определенной литературной эпохи[12], которые обусловливали либо свободу, либо буквализм перевода.

Проблема реализма перевода («бред сивой кобылы») возникла в советское время. Здесь свою роль сыграли не только ленинградские профессора, но и Иван Александрович Кашкин (1899–1963) — замечательный переводчик английской литературы, создатель московской школы художественного перевода. Именно он в 1951 г. на Всесоюзном совещании переводчиков говорил

с полной убежденностью о «необходимости разработать единую советскую теорию перевода, тесно связанную с методом социалистического реализма»[13].

Кашкин воспринимал художественный перевод как литературное творчество (что, кстати, близко Топорову). Он начал использовать понятие «реалистический перевод», опираясь на литературоведение 1950-х гг., которое «утверждало, что эволюция литературных направлений, <...> писательского метода оканчивается реализмом и венчается социалистическим реализмом. Следовательно, раз это справедливо для оригинальной литературы, то должно быть справедливо и для художественного перевода — ведь это тоже литературное творчество. Таким образом, наилучший метод художественного перевода — это перевод реалистический»[14]. Сейчас такая позиция может быть оценена как наивная конъюнктурность. Но в 1950-е гг. многое выглядело совсем иначе.

Топоров вполне историчен, когда солидаризируется с Эзрой Паундом, заметившим, что «каждое поколение <...> имеет право на своего переводчика. То есть на свой перевод, на свое прочтение оригинала» (163). Поколение, о котором пишет Топоров, — это взлелеянное оттепелью советского романтизма культовое шестидесятничество, до сегодняшнего дня воспринимающееся как «ум, честь и совесть» советской эпохи.

Среди шестидесятников и уже упомянутый ранее профессор Ефим Григорьевич Эткинд (1918–1999). На рубеже 1960–1970-х гг. он поддерживал Иосифа Бродского, Александра Солженицына, Андрея Сахарова. В 1974 г. Эткинд был исключен из Союза писателей, лишен академических званий, советского гражданства и выслан из страны. Его личная судьба и карьера сложились очень удачно, но в сознании русской интеллигенции он, безусловно, борец с режимом, человек, пострадавший от него.

По сложившейся в России традиции, по пострадавшему никогда «не бьют». Топоров «бьет», считая, что не существует черно-белых сценариев в действительности. Более того, он добавляет в историю русского диссидентства комические, иронические и даже саркастические нюансы. По выражению Максима Кантора, «Топоров презирал не оппозицию режиму, но карикатурную оппозицию режиму; он ненавидел не сам протест, но имитацию протеста»[15].

Топоров не принял идею Эткинда о том, что искусство поэтического перевода переживает неизбежный расцвет в годы гонений на оригинальную литературу. Сам он из тезиса Эткинда вывел совсем другой тезис, а именно — «поэтический перевод представляет собой искусство тоталитарного режима» (166), точно так же, как любое иное искусство, процветающее в советскую эпоху. А перевод действительно расцвел пышным цветом. Напомним, что тоталитарное государство создало мощный аппарат управления культурой, «назначенные» же идеологи из всего многообразия художественных тенденций, существовавших на определенный момент в искусстве, выбрали одну, наиболее отвечавшую целям режима. Это был социалистический реализм с его критериями партийности, классовости, народности.

Эта тенденция и декларировалась в качестве официальной, единственно правильной и обязательной для всех. Другие художественные тенденции объявлялись враждебными партии, классу, народу и т. д., против «врагов» открывалась война на уничтожение. Тоталитарное искусство всегда базировалось на жестко нормативной эстетике и являлось идеологическим оружием и своего рода средством борьбы за власть.

В тоталитарном государстве, констатирует Топоров, переводчик зависит от той «теплицы», которая «находится на балансе по ведомству идеологии» (167). Автор дерзко и, может быть, даже кощунственно утверждал, что «советским писателям (и переводчикам художественной литературы в том числе) редкостно повезло: в лице Сталина они обрели не просто

тоталитарного деспота, любящего литературу и искусство, но разбирающегося в литературе и искусстве тоталитарного деспота. Он их карал <...> но он же и миловал» (167). Действительно, никто из русских правителей, кроме Петра I и Екатерины II, не интересовался так культурой и не уделял ей столько внимания, как Сталин. А по количеству постановлений в области культуры у него вообще соперников нет. То гипертрофированное значение, которое при тоталитаризме придается искусству, объясняется, по-видимому, его мощной пропагандистской функцией.

Топоров рассматривает перевод в тоталитарном государстве с разных позиций, используя для его характеристики чаще всего метафоры, образные выражения, придающие серьезному занятию намеренно ироническую окраску. Согласно Топорову, перевод как писательская позиция представляет собой «трусливое бегство» от оригинального творчества (168), перевод как творческий процесс — «надругательство (насилие) над оригиналом, своеволие, отсебятина» (173), перевод как качество исполнения — «испорченный подстрочник» (169), «лабораторный опыт», «промышленный поток», но и «штучный товар», «шедевр» (181), «литературное событие» (171) и пр. Перевод как саморепрезентация, с точки зрения Топорова, — это «публичное самовыражение» (169) переводчика в формах «самолюбования, своеволия, смирения» (192) и пр., перевод как сексуальное влечение — «наслаждение творческим актом „освоения оригинала“», которое и «представляет побудительную силу занятий переводом» (181).

Иронически определяя функции перевода при тоталитаризме, Топоров отмечает, что, наряду с творческой функцией «служения», на практике успешно реализовывалась и ремесленническая функция «кормления». Он указывает, что существовал «десяток-другой „творцов“ и безликая армия „ремесленников“». Но и те и другие «кормились» из рук тоталитарного государства. «Творцы» никогда «не брезговали заказной работой коммерческого толка — она обеспечивала <...> чечевичную похлебку погуще и порегулярней» (181).

Историки переводоведения все многообразие переводческих методик, в конечном счете, сводят к двум: буквальному и свободному переводу. Топоров же иронически осуществлял разделение по «половому признаку», различая «мужской» и «женский» (независимо от пола переводчика) перевод. При этом «„мужской“ подхватывает оригинал, мнет, вертит, трясет, ведет в танце» (174); королем «мужского» перевода Топоров считает Пастернака. «Женский» перевод «подлаживается под оригинал, ловит и ждет малейшую ласку, старается угадать прихоти и желания» (174); типично «женскими» Топоров считает переводы Бродского. Из своего практического опыта автор сделал вывод, что издатели предпочитают преимущественно «женские» переводы, поскольку ценят не сущность переводимого, а лишь формальное сходство с оригиналом. Для самого Топорова как переводчика важно именно сущностное сходство, достижение которого необычайно трудно.

Что касается теории перевода, то позиция Топорова здесь такова. Он пишет о значимости общей теории перевода — «штука довольно разумная и проработанная» (179); о непроясненности теории художественного перевода — «здесь все шибко, неясно, двусмысленно» (179); и о полной ущербности теории поэтического перевода — «это сплошная ахинея» (179). В чем причина такого негативизма? Топоров убежден, что «не может быть поэтического перевода без философии поэтического перевода. Без психологии поэтического перевода. И без психологии читательского восприятия» (179–180). А главное — без свободы художника перевода (но это уже за рамками тоталитарного режима).

Суть идеи философии поэтического перевода состоит в следующем. Топоров в своих размышлениях опирается на уникальный творческий опыт В. А. Жуковского, гениальное открытие которого как переводчика состояло в том, что «иноязычное стихотворение является полноценным источником оригинального вдохновения в том случае, если соответствующая ниша в отечественной поэзии еще не занята. <...> Переводить надо, согласно правилу Жуковского, только неведомое, по-русски не существующее, переводить — как писать впервые, и только тогда поэтический перевод и впрямь <...> окажется равен оригинальному творчеству» (184–185). Например, «поэзию французских символистов можно и нужно переводить — но не так, как раньше <...> Не настраиваясь по камертону сходных явлений в русской поэзии, — а выявляя, подчеркивая, гипертрофируя несходство — те внешне не самые броские различия <...> Если температура подлинника 37, то в переводе она должна подскочить до 39, в противном случае читатель ничего не почувствует. Но <...> это задачи, которые <...> сознательно или интуитивно — ставит перед собой свободный художник перевода, а не (пусть и заслуженный) полуверховный жрец тоталитарного искусства» (185–186).

***

Топоров постоянно раздвигал так называемый «горизонт ожиданий», предлагая своим читателям нечто неожиданное и новое в проблемах, казалось бы, давно решенных и устоявшихся. И в данном случае очевидно: суждения «филолога-германиста», «пикейного жилета» и «пахана» в одном флаконе о переводе и братьях-переводчиках нестандартны; они остры, дерзки, злы и даже кощунственны. Но при этом очевидно стремление Топорова разрушить некогда установленные декорации и обнажить, наконец, сущность явлений.

Примечания

[2] *Топоров В.* Жесткая ротация. СПб., 2007. С. 5.

[2] Там же. С. 5–6.

[3] *Эткинд Е.* Записки незаговорщика. Харьков, 2013. С. 192.

[4] Там же. С. 143.

[5] Там же. С. 157.

[6] М. Алексеев (1896–1981) — специалист в области западных литератур (преимущественно английской, французской, немецкой и испанской), автор трудов, посвященных международным связям русской литературы, среди которых: «Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв.» (Л., 1964), «Словари иностранных языков в русском азбуковнике XVII века: исследование, тексты и комментарии» (Л., 1968), «Русско-английские литературные связи: (XVIII век — первая половина XIX века)» (М., 1982).

[7] А. Смирнов (1883–1962) — основатель кельтологии в России; переводил ирландские саги, «Песнь о Роланде», произведения Сервантеса, Шекспира, Лопе де Вега, Мольера, Мериме, Рабле, Стендаля и др. Автор книг: «Творчество Шекспира» (Л., 1934); «Шекспир» (Л.; М., 1963); «Средневековая литература Испании» (Л., 1969).

[8] А. Федоров (1906–1997) — историк и теоретик переводоведения; переводил произведения Гейне, Гете, Гофмана, Клейста, Манна, Мольера, Мюссе, Дидро, Пруста, Мопассана и др. Автор научных книг и учебнков: «Искусство перевода» (Л., 1930); «Введение в теорию перевода» (М., 1953; впоследствии было 4 переиздания); «Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): учебное пособие для вузов» (М., 1983; впоследствии было 4 переиздания).

[9] Е. Эткинд (1918–1999) — историк и теоретик переводоведения, исследователь русской и зарубежных литератур, переводил французских и немецких поэтов. Автор многих книг, среди которых: «Поэзия и перевод» (М., 1963), «Русские поэты-переводчики от

Тредиаковского до Пушкина» (Л., 1973), «Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique» (Lausanne, 1982), «Маленькая свобода: 25 немецких поэтов за пять веков в переводах Ефима Эткинда» (СПб., 1998).

[10] Ю. Левин (1920–2006) — специалист в области русско-английских литературных связей, историк переводоведения, автор книг: «Оссиан в русской литературе: Конец XVIII — первая треть XIX века» (Л., 1980), «Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода» (Л., 1985), «Британской музы небылицы...: Из поэзии Англии и Шотландии в переводах Юрия Левина» (СПб., 1996).

[11] *Топоров В.* Двойное дно. Признания скандалиста. М., 1999. С. 176. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы за текстом в круглых скобках.

[12] Это явление рассматривается в любом историческом экскурсе, посвященном переводоведению. См., напр.: *Алексеев И.* Введение в переводоведение. М.; СПб., 2004. С. 14–19.

[13] *Кашкин И.* О реализме в советском художественном переводе // Дружба народов. 1954. № 4. С. 199.

[14] *Азов А.* К истории теории перевода в Советском Союзе. Проблема реалистического перевода // Логос. 2012. № 3 (87). С. 137–138.

[15] *Кантор М.* Русский интеллигент. URL: http://izvestia.ru/news/555848 (дата обращения 12.12.2013).

УДК 82.4

Н. В. ПАНЧЕНКО

Композиционное пространство текста эссе (на материале эссеистики Т. Толстой)

Статья представляет собой исследование композиции текста эссе. Пространство современных текстов — это структурированное пространство, обладающее ярко выраженным признаком рассеянности и множественности. Композиционные варианты текста, образующие данное пространство, находятся в отношениях непересечения.

Ключевые слова: Т. Толстая; эссе, композиция; композиционная стратегия; композиционный вариант; композиционное пространство.

N. V. PANCHENKO

Compositional space in the text of essay (in essays by Tatyana Tolstaya)

The article offers research devoted to the composition of the text of essay. The modern text space structure possesses prominent characteristics of dispersion and multiplication. Compositional text variants generating this space are in the counter-crossing relations.

Keywords: Tatyana Tolstaya; composition; essay; compositional strategy; compositional variant; compositional space.

Обращение к жанру эссе в современной речекоммуникативной практике как со стороны его создателей, так и со стороны исследователей вполне закономерно. По мнению, Л. Г. Кайды, «в современном мире возрождения гуманитарного мышления эссе стало играть роль интеллектуального ускорителя: вирус эссе витает во всем медиапространстве <...> вместе с массовой интернетизацией идет бурный процесс эссеизации всего и вся»[1].

Эссе, будучи, по замечанию исследователей эссеистики, «свободным» жанром[2], представляет большой интерес в плане изучения его композиционного построения. Свобода текстопорождения предопределяет и свободу текстовосприятия, тем самым умножая потенциальные композиционные варианты и создавая особое композиционное пространство, обладающее характеристиками объема и структурной неопределенности.

«Эссеистический дискурс сам становится коммуникативным пространством междисциплинарности»[3], или мультидискурсивности. Так, в эссе Т. Толстой «Сирень» смешиваются дискурс инструкции, поэтический, искусствоведческий и бытовой дискурсы[4]; в эссе «Белые стены» представлены дискурсы различных исторических эпох и разнопериодные рекламные дискурсы; эссе «Битва креветки с рябчиком» построено как пересечение кулинарного, литературного, бытового дискурсов, дискурса массовой культуры. А в эссе «Переводные картинки» сопряжены дискурсы различных литературных эпох и национальных литератур, дискурсы литературоведческий и переводоведческий, дискурс массовой культуры. Это реперезентируется посредством формирования элокутивного варианта композиционного построения текста эссе.

Композиция эссе рождает «полную иллюзию спонтанности»[5], что осуществляется благодаря ассоциативному способу соединения частей текста, с одной стороны, и множественностью потенциальных способов этих соединений, с другой. Тем не менее это хорошо организованная спонтанность:

каждым композиционным вариантом управляет вектор композиционного построения, направленный ретро- и/или проспективно. Композиционный вариант актуализируется в определенной единице текста и трансформирует все последующие и предыдущие текстовые элементы в направлении избранного изотопного признака.

Продемонстрируем указанные положения на материале эссе Т. Толстой «Белые стены».

Объемность композиционного построения текста реализуется через потенциальную множественность изотопных построений, базирующихся на нескольких равнозначных изотопных признаках, выбор которых равновероятен: ‘история’, ‘следы’, ‘очищение’, ‘жизнь сначала’, ‘как у всех’. При этом изотопии ‘история’ и ‘жизнь сначала’ актуализированы уже вначале текста и имеют проспективный вектор развертывания, трансформируя все последующие элементы текста в соответствующем направлении. Признак ‘как у всех’ актуализируется в конце текста и ретроспективно организует предшествующие текстовые элементы. Трансформация же текста в направлении изотопных признаков ‘следы’, ‘очищение’ носит разнонаправленный характер, так как данные признаки актуализированы в середине текста и семантически уподобляют не только последующие, но и предшествующие текстовые элементы.

Дата (и ее повторяемость) актуализирует исторический контекст уже в первом предложении текста («Аптекарь Янсон в 1948 году построил дачу»[6]), тем самым задавая изотопию с предикативным признаком ‘история’. Указанный признак сопровождается актантами: 1) конкретность; 2) прецедентность (именная, артефактная, ситуативная); 3) историческая и/или прогностическая функция.

Данная изотопия задана в начале текста, но при этом носит оппозитивный характер, так как актант ‘историческая и/или прогностическая функция’ реализуется в тексте в двух направлениях. С одной стороны, даты задают движение от прошлого (1948) к настающему (1997) и будущему — евроремонт, чистые, белые стены, как принято сейчас («И в городе, у себя дома каждый *сделает* (здесь и далее курсив наш. — *Н. П.*) то же самое. Белое — это просто и благородно. Ничего лишнего. Белые стены. Белые обои. А лучше — просто малярная кисть или валик, водоэмульсионная краска или штукатурка, — шарах — и чисто. Все так делают. — И я так *сделаю*. — И я»[7]).

С другой стороны, срывание обоев и старых газет со стен, разбор вещей в сундуках образует иное направление — собственно исследовательское в области истории, которая осмысляется из сегодняшнего дня, постепенно двигаясь в обратном направлении к исходной точке начала истории: «Под валенками лежали, аккуратно убранные в стопочку, темные платья на мелкую, как птичка, женщину: под платьями — уже распадающиеся на кварки серо-желтые кружева <...> на дно сундука, туда, где лежала растертая и просыпанная временем, пыль неопознаваемого, неизвестно чьего, какого-то чего-то»[8]; «Под белыми в зеленую шашечку оказались белые в синюю рябу, под рябой — серовато-весенние с плакучими березовыми сережками, под ними лиловые с выпуклыми белыми розами, под лиловыми — коричнево красные, густо записанные кленовыми листьями, под кленами открылись газеты — освобождены Орел и Белгород, праздничный салют; под салютом — „народ требует казни кровавых зиновьевско-бухаринских собак“; под собаками — траурная очередь к Ильичу. Из-под Ильича пристально и тревожно, будто и не мазали их крахмальным клейстером, глянули на нас бравые господа офицеры, перепоясанные, густо усатые, групповой снимок в Галиции. И уже напоследок, из-под этой братской могилы, из-под могил, могил, могил и могил, на самом дне — крем „Усатин“ (а как же!) и: „Все высшее общество Америки употребляет только чай Kokio букет ландыша. Склады чаев Дублина. Москва Петровка, 51“, и: „Отчего я так

красива и молода? — Ионачивара Масакадо, выдается и высылается бесплатно“, и: „Покупая гильзы, не говорите: „Дайте мне коробку хороших гильз“, а скажите: „ДАЙТЕ ГИЛЬЗЫ КАТЫКА, лишь тогда вы можете быть уверены, что получили гильзы, которые не рвутся, не мнутся, тонки и гигиеничны. ДА, ГИЛЬЗЫ ТОЛЬКО КАТЫКА“»[9].

Признак ‘история’ создает собственную изотопию, актуализацией которой являются эксплицитные текстовые элементы: даты, прецедентные имена («хрущевского пошива», «чингисханова орда», «за год до смерти Сталина» и др.); и семы, имплицитно присутствующие в тексте в обозначении артефактов (платьев, вещей, старых газет). Поиск прошлого не привел ни к чему. Но желание поменять стены позволило пройти через все слои истории, произошло возвращение к начальному, первобытному состоянию, к тому, когда еще ничего не было, прошлое же изгнано, содрано, счищено: «Мы сорвали всю бумагу, всю подчистую, мы прошли наждачной шкуркой по босым, оголившимся доскам; азарт очищения охватил все четыре поколения, мы терли и терли»[10]; «Мы выскребли все...»[11]; «Мы протерли доски добела, до проступившего рисунка годовых колец на скобленом дереве»[12]. В прогностическом отношении уничтожение прошлого не позволило создать желанное новое будущее: «Эффект, конечно, вышел совсем не дворцовый и, честно говоря, совсем не европейский, — ну, промахнулись, с кем не бывает <...> получился сарай в цветочках»[13].

Сходным образом реализуется в тексте изотопия ‘жизнь сначала’, которая задана уже в названии рассказа («Белые стены» — ср.: «жизнь с чистого листа», «переписать набело» и др.). Основной предикативный признак осложнен атрибутивным (белое, новое) и акциональным актантом (чтобы начать новую жизнь, необходимо совершить некоторые действия: подготовить (очистить от прежнего, сорвать старое) и покрасить (заклеить обоями или закатать валиком)).

Изотопии ‘следы’ («пройдет, оставит следы»[14]) и ‘очищение’ («азарт очищения охватил все четыре поколения»[15]; «аэрозоли для стирания памяти, кислоты для выведения прошлого»[16]; «Мы выскребли все...»[17]), трансформирующие все элементы текста как в проспективном, так и в ретроспективном направлении, носят оппозитивный характер. Желание устранить следы прошлого оборачивается поиском следов Янсона; стремление очистить, отскрести добела превратило дом в «приют убогого, слепорожденного чухонца»[18] и не принесло желаемой чистоты, а лишь сделало мир вокруг «отбеленным, отстиранным, продезинфицированным»[19].

Изотопия ‘как у всех’ актуализируется в конце рассказа («Все сейчас так делают. — И я так сделаю. — И я. / И я тоже»[20]); трансформация начала текста в этом направлении семантически уравнивает в отношении данного признака индивидуальность дома Янсона, помещая и жизнь, и дом последнего в контекст общей истории.

Все приведенные изотопии равнозначны по отношению к образованию смысла данного текста и не могут быть рассмотрены как иерархически организованные. Отношения между ними носят характер пересечения / непересечения, но не подчинения. Каждая из них управляет дискурсивной актуализацией текста в пределах одного заданного композиционного варианта, а не способствует созданию глобального смыслового единства текста.

Кроме полизиотопности, объемность композиционного пространства текста задается и применением нескольких стратегий композиционного построения: композиция может быть организована в направлении предмета, цели, жанра, адресата, как соотношение языковых и метатекстовых элементов.

Рассмотрим, как создается композиция эссе с применением референциальной, телеологической, элокутивной, генристической, рецептивной и метатекстовой стратегий на примере текста эссе Т. Толстой «Переводные картинки».

К данному тексту в полной мере подходит характеристика, данная Л. Г. Кайдой «Опытам» Монтеня: это «дневник читателя»[21]. Именно жанр дневника задает один из генристических вариантов композиционного построения текста данного эссе. Текст складывается как читательский дневник, хотя и без четкости датировок как обязательного формального атрибута дневниковости. Однако косвенным образом не даты, а определенные периоды или исторические вехи в тексте присутствуют:

• детство («Я начала читать с трехлетнего возраста...»[22]; «Так меня мучали с пятилетнего возраста и до поступления в университет»[23]; «Я не помню его: он умер, когда мне было четыре года...»[24]);

• подростковый возраст, юность («Потом позже...»[25]; «... всех я прочитала в 15-летнем возрасте...»[26]; «Когда же началась школа...»[27]);

• зрелость («Как-то раз мне попались в руки две книги Корнея Чуковского...»[28]; «Сейчас „земную жизнь пройдя до середины“...»[29]).

В одни периоды прочитанное излагается подробно («Самой же любимой книгой были „Мифы Древней Греции“ Н. А. Куна: в свои пять лет я знала генеалогию всех олимпийских богов, всех героев и всех достойных упоминания смертных. Я и сейчас думаю, что это лучшая книга на свете, в ней есть все: и ручьи, и моря, и корабли, и битвы, и колесницы, и плющ, и мирт, и лавр, и ласточки, и лабиринт, и зубы дракона, и страсти, и слезы, и коварство, и любовь, и мужество, а главное — весь мир шелестит богами и наполнен их незримым, но несомненным присутствием»[30]), в другие — пунктирно, скороговоркой, с уплотнением времени, фиксацией только имен писателей, названий их произведений («Потом позже — Бальзак, Золя, Мопассан, Вальтер Скотт, Сигрид Унсет („Кристина, дочь Лавранса“; кого не спросишь — никто не читал, а ведь нобелевская лауреатка), Ромен Роллан, Диккенс, Хемингуэй, Оскар Уайльд, Сомерсет Моэм, Олдос Хаксли»[31]). Отдельные тексты автор описывает подробно: развертывает характеристику прочитанного, иногда пересказывает, переходит к рецензиям и рекомендациям.

В конце текста эссе предпринимается попытка подвести итог, закончить дневник, создав виртуальный список книг мировой литературы, которые нужно спасти и/или преподавать студентам. Дневник движется от того, что читалось в детстве, к тому, что рекомендуется прочитать другим. Одновременно в дневнике читателя вырабатываются критерии отбора хороших книг: интересное/неинтересное, качество перевода, качество языка, занимательность и познавательность сюжета.

Другой композиционный вариант порождается рецептивной стратегией — формирование и отбор «своего» читателя (Ю. М. Лотман видит суть взаимоотношений текста и адресата в том, что текст деформируется в процессе его дешифровки адресатом, и одновременно любой текст содержит в себе образ аудитории, который «активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом»[32]), который обладает тем же набором культурных знаний, тем же опытом чтения, что и автор. Рецептивный композиционный вариант актуализируется уже ближе к концу текста, пересекаясь с генристическим композиционным вариантом, и реализуется прежде всего как рекомендация читателю.

Ретроспективно предшествующий текст выстраивается как своеобразная программа чтения/учебного курса иностранной литературы: «А вопрос о том, что делать „если завтра война, если завтра потоп“ — традиционный, но нечестный <...> и вот встала задача, каким образом, лавируя между Сциллой и Харибдой (Харибда в данном случае — политкорректность, и такая прожорливая, господа, что спутникам Одиссея и не снилось), — как вместить в четыре семестра

„канон“ западной литературы, который, ясное дело, и в десять семестров не вмещается. <...> а там проблема: „Отелло“ включать или нет? Вроде бы он негр, так что реверанс сделан, но ведь убивец же? Дальше: „Илиаду“ и „Одиссею“ обязательно надо включить, но они такие длинные, займут весь семестр!»[33]

Ретроспективно направленный вектор композиционного построения организует в отношении основного предикативного признака ‘программа чтения/канон западной литературы’ остальные элементы текста — через дополнительный актантный признак ‘личные предпочтения автора’: «Даже очертания латиницы мне не нравились: нарочно придумано, чтобы мучить человека»[34]; «Я читала всегда — за едой, в постели, в автобусе, — но по-русски — с удовольствием, а на иностранных языках — с отвращением»[35]; «Книги Чуковского меня устыдили и поразили»[36]; «Из европейских писателей я люблю Исак Динезен (она же Катрин Бликсен)...»[37]; «Кафку я обожаю. Пруста осилила, но перечитывать скучно. Джойса знаю плохо. Фолкнера — тоже. Сартр — не сошлись характерами. Гессе очень любила»[38]; «Из древней литературы я люблю „Гильгамеша“ <...> волнует меня и древнеегипетская литература...»[39]. При этом ретроспективно текст организуется от объектов предпочтения к причинам избирательного отношения к литературе (‘плохой/хороший переводчик’, ‘кириллица/латиница’).

Это создает общий перцептивный фон и способствует отождествлению *Я* автора и *Я* читателя. Таким образом, в процесс эссеизации вовлечен и адресат текста: он теперь не только и не столько наблюдает за самораскрытием авторского *Я* (что характерно для дневника), но и активно приобщается к этому самораскрытию, становясь участником процесса и раскрывает свое уже читательское *Я*. Тем самым рецептивный композиционный вариант текста пересекается с телеологическим композиционным вариантом, создавая композиционный узел[40].

Телеологический вариант композиции задается как создание образа авторского *Я* (что, как отмечают все исследователи, и является жанрообразующим признаком эссе). И снова характеристика классического эссеистического текста Монтеня как нельзя лучше подходит к характеристике текста Толстой: «Автор обрывает свои рассуждения на полуслове. Да это и не удивительно: мысль делала свои замысловатые зигзаги, вращаясь вокруг опыта чтения, опыта заимствований, опыта зарождения новых мыслей. Отражен процесс думания, спонтанного круговорота мыслей, процесс отрывочного пополнения своих ощущений жизни и вписывания всех ее проявлений в орбиту своих координат и измерений. Взгляд со стороны и разглядывание изнутри, или, что то же самое, „я в мире“ и „мир во мне“»[41]. Телеологический композиционный вариант текста эссе Толстой «Переводные картинки» развертывает процесс обретения читательского опыта, процесс восприятия всей мировой литературы, сопровождаемый жадным желанием вместить в свой собственный авторский мир все лучшее и интересное, а в конце текста возникает желание поделиться этим своим литературным миром с другими.

Отчасти телеологический и рецептивный композиционные варианты находятся в конверсивных отношениях.

Метатекстовый композиционный вариант образуют прецедентные феномены различного уровня прецедетности[42]. Во-первых, это автопрецедентны: «Примеры из Альфонса Доде, а потом и чтение самого Альфонса вызывали удушье»[43]; «В результате для меня зарубежная литература — это то, что написано латиницей, а русская — то, что написано кириллицей. Русскими книжками были в разное время: О. Генри, Эдгар По, Дюма (в первую очередь „Граф Монте-Кристо“), Марк Твен, Конан Дойл, Уилки Коллинз („Лунный камень“), Герберт Уэллс, Мери Мейпл Додж („Серебряные коньки“), „Голубая цапля“, „Маленький

лорд Фаунтлерой“, „Хитопадеша“ (индийские легенды)...»[44]; «„Война и мир“ тоже ведь начинается с нескольких страниц французского текста, а у нас дома стояло издание дореволюционное, с ятями, набранное каким-то волосатым неудобочитаемым шрифтом, и я долго избегала Льва Николаевича, держа его за иностранца и зануду»[45].

Во-вторых, поданные через личные ощущения социумные прецедентны: «Бальзак почему-то стоял на полках каждого дома, куда мы ходили в гости, темнел огромным собранием сочинений: обложка у него была зеленая»[46]; «„Я список кораблей прочел до середины...“ Мандельштам прочел, а наши студенты не прочтут и о существовании списка не узнают. Немножко из первой песни, потом в серединочке почитают, потом в конце, — узнать, чем дело кончилось, пала ли Троя, или доплыл ли, скажем, Одиссей до дома, или съел его Полифем. Кусочек Еврипида в суп кинули. Новый Завет тоже нарезали на кусочки: основу взяли от Матфея, пунктиром, — получилось, что Христос быстренько зачался, родился, распялся и воскрес, с бешеной скоростью, мультфильм „Том и Джерри“...»[47]

В-третьих, национальные прецеденты, окрашенные в тона субъективного восприятия: «Из старых писателей замечателен Мелвилл, которого сами американцы долго не ценили, а теперь обнаружили, что проспали гения. „Моби Дик“ — одна из вершин мировой литературы. О. Генри тоже гений, но американцы об этом не знают. Им кажется, что слишком простенько. Ну, спите дальше, дорогие товарищи. Читайте своего Апдайка, который хорош только на растопку»[48].

Метатекстовый композиционный вариант находится в отношениях пересечения с элокутивным вариантом композиционного построения текста эссе, последний предстает как смешение дискурсов разной природы: литературного, литературоведческого, переводоведческого, дискурса рецензии, пересказа, дискурса массовой культуры.

Пространство композиционного построения текста эссе организуется взаимодействующими композиционными вариантами в ретроспективном и проспективном направлении. Точки пересечения композиционных вариантов создают композиционные узлы — типы композиционных единиц, которые способны к актуализации более одного композиционного варианта. В тексте эссе «Переводные картинки» таковыми являются прецедентные феномены, выступающие единицами организации большинства композиционных вариантов. В одних случаях они являются предикативным признаком (метатекстовый композиционный вариант), в других — актантным признаком. В случае элокутивной стратегии прецедентный феномен предстает как маркер того или иного дискурса — литературного, переводческого, медицинского, философского, филологического и т. д. Рецептивная стратегия задействует прецедентные феномены как маркер формирования общего для автора и читателя круга чтения и общего восприятия прецедентного текста. При генристической стратегии прецедентные феномены являются предметным наполнением дневника, при референциальной — зарубежной и русской литератур.

Примечания

[1] *Кайда Л. Г.* Эссе: стилистический портрет. М., 2008. С. 6.

[2] «...наблюдаем мы иллюстрацию того, что делает эссе — эссе: свободную композицию» (Там же, с. 17); «Это жанр, который только и держится своей принципиальной внежанровостью» (*Эпштейн М. Н.* Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 372–373).

[3] *Кайда Л. Г.* Указ. соч. С. 38.

[4] См. подробный анализ композиции текста эссе Толстой «Сирень»: *Панченко Н. В.* «Энциклопедическая компетенция» читателя как фактор управления композиционным построением текста // Филология и человек. 2013. № 3. С. 129–139.

[5] *Кайда Л. Г.* Указ. соч.. С. 39.

[6] *Толстая Т. Н.* Белые стены // Толстая Т. Н. Изюм. М., 2008. С. 379.

[7] Там же. С. 385.

[8] Там же. С. 380.

[9] Там же. С. 381–382.

[10] Там же. С. 383.

[11] Там же. С. 384.

[12] Там же. С. 384.

[13] Там же. С. 385.

[14] Там же. С. 383.

[15] Там же. С. 383.

[16] Там же. С. 384.

[17] Там же. С. 384.

[18] Там же. С. 385.

[19] Там же. С. 386.

[20] Там же. С. 385–386.

[21] *Кайда Л. Г.* Указ. соч.. С. 18.

[22] *Толстая Т. Н.* Переводные картинки // Толстая Т. Н. Изюм. М., 2008. С. 412.

[23] Там же. С. 414.

[24] Там же. С. 418.

[25] Там же. С. 414.

[26] Там же. С. 417.

[27] Там же. С. 418.

[28] Там же. С. 420.

[29] Там же. С. 420.

[30] Там же. С. 415–416.

[31] Там же. С. 416.

[32] *Лотман Ю. М.* Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. М., 2002. С. 169.

[33] *Толстая Т. Н.* Переводные картинки // Толстая Т. Н. Изюм. М., 2008. С. 443–445.

[34] Там же. С. 414.

[35] Там же. С. 414.

[36] Там же. С. 421.

[37] Там же. С. 439.

[38] Там же. С. 442.

[39] Там же. С. 442.

[40] См. подробнее о композиционных узлах: *Панченко Н. В.* Композиционный узел как фактор организации композиционного пространства текста // Филология и человек. 2012. № 3. С. 171–180.

[41] *Кайда Л. Г.* Указ. соч.. С. 18–19.

[42] *Гудков Д. Б.* Теория и практика межкультурной коммуникации. М., 2003.

[43] *Толстая Т. Н.* Переводные картинки // Толстая Т. Н. Изюм. М., 2008. С. 413.

[44] Там же. С. 414–415.

[45] Там же. С. 432.

[46] Там же. С. 416.

[47] Там же. С. 445.

[48] Там же. С. 430.

Лингвистика

УДК 81.25

В. В. ХИМИК

Русская разговорная речь: актуальные вопросы

Разговорная речь рассматривается как стратификационная разновидность русского языка в отличие от разговорного стиля языка литературного. Анализируется понятие «разговорность» и его базовые признаки: сниженность, экспрессивность, энтропия, а также неоднородность состава: не только разговорно-литературные единицы, но и сниженные, просторечные, жаргонные.

Ключевые слова: устный; норма; разговорность; экспрессивность; неоднородность.

V. V. KHIMIK

Russian Speaking: Topical Issues

Speaking is regarded as a kind of stratification in the Russian language in contrast to the literary language colloquial style. The notion “spoken” (colloquialness) and its basic features are analysed: reduced style, expressiveness, entropy, as well as heterogeneity, including not only literary colloquial, but also reduced, vernacular, slang units.

Keywords: oral speech; standard; colloquialness; reduction; expressiveness; entropy; heterogeneity.

Одна из ключевых идей рубежа столетий, зафиксированная лингвистами, — смена нормативных параметров национального русского языка: «нормотворческая значимость письменного языка художественной литературы стала уступать свою функцию устной речи публичных каналов общенациональной коммуникации»[1]. Состояние языковой нормы, а значит и языка в целом, стало зависеть от устной речи СМИ. Косвенно это подтверждается статистикой: по данным Левада-Центра середины 2014 г., 90 % россиян узнают новости из передач телевидения, 24 % — из Интернета, 18 % — по радио, 19 % — из газет[2]. Абсолютно преобладает, как можно видеть, воздействие устной (звучащей) речи в разных ее вариантах: публичной, подготовленной, спонтанной, смешанной, обиходной, которую массовый носитель языка воспринимает как правильную.

Устная речь, как известно[3], — это форма языка, в которой реализуется прежде всего разговорная речь, противопоставленная кодифицированной книжной речи с преобладающей письменной формой. При этом разговорная речь не равна разговорному стилю.

Разговорный стиль — часть стилистической системы литературного языка, наряду с книжными стилями, совокупность особых «приемов использования, частоты употребления, сочетаемости тех или иных языковых средств в разных коммуникативных сферах»[4]. В числе таких приемов обычное фонетическое стяжение (*здрасьте, чек* вместо *человек, грит* вместо *говорит*, *ваще* вместо *вообще*), использование разговорных слов и значений (*озвереть, таращиться, безрукий, вчистую, нефтянка*), стилистически маркированные грамматические формы (*сахару, сто грамм, Вань*), синтаксические модели (*Ехать так ехать; Поесть бы... Ну и погодка! Народу!..*). Важный аспект характеристики разговорного стиля — «литературность», принадлежность литературному языку, использование нормативных языковых средств, характеризующих речь «человека с высшим или средним образованием»[5]. Разговорно-литературный стиль речи ориентирован на императивный, прескриптивный, предписывающий тип нормы, которая представляет сложившийся «языковой идеал»[6]. В то же

время устно-разговорная речь как разновидность языка опирается еще и на другие нормы — дескриптивные, или описательные. И распространение таких норм, часто вариантов языковой нормы, или речевых традиций, происходит под все возрастающим влиянием реальных фактов устно-разговорной речи, которые можно слышать в звучащих СМИ.

Разговорная речь может быть публичной и обиходной.

Публичная разговорная речь — это устная речь в официальной/публичной обстановке общения с официальными, часто неопределенными по составу партнерами, слушателями. Публичная разговорная речь представлена в известных речевых жанрах (выступление, дискуссия, интервью, беседа, переговоры и т. п.) и может быть подготовленной, частично подготовленной или неподготовленной, спонтанной. С учетом фактора официальности публичная разговорная речь должна быть максимально приближена к литературным нормам, ненормативные или пограничные по отношению к норме языковые единицы для публичной устно-разговорной речи нежелательны или неприемлемы.

Обиходная разговорная речь — другая разновидность разговорной речи. По коммуникативному статусу это обыденная, повседневная речь; по социальным условиям — бытовая; по языковым средствам — неоднородная, свободная (минимум нормативных ограничений), как правило, сниженная. Разговорно-обиходная речь представляет неофициальное общение, прежде всего устное (отчасти и письменное), диалогическое, практически всегда неподготовленное, с участием небольшого числа определенных[7] коммуникантов, как правило, знакомых и в той или иной мере близких говорящему. Отсюда и свобода выбора языковых средств, вплоть до нелитературных.

Разговорно-обиходная речь может быть бытовой и профессиональной.

Бытовая разговорная речь сопровождает повседневное общение: домашнее, приятельское, которое в зависимости от ситуации, уровня культуры говорящих, характера взаимоотношений, тематики коммуникации допускает практически неограниченный круг языковых единиц, нормативных и ненормативных: так называемых внутрисемейных словечек, фамильярных оборотов, сниженных слов и выражений, просторечных и жаргонных образований, вульгаризмов и даже обсценизмов.

Профессиональная разговорная речь характеризует «производственное», или «обиходно-деловое», как его называл В. В. Виноградов[8], общение знакомых, близких людей, выполняющих конкретную работу, занимающихся общим делом. От обиходно-бытовой речи этот вариант непубличной коммуникации отличается использованием специальных слов, профессионализмов, профессиональных жаргонизмов. Например: «Квартирный размен *зависает*»; «Опасно *вкладываться* в доллар и евро»; «Более половины валовки дают нефть, газ и цветные металлы»; «*Отследить* источник можно по цепочке *авизовок*»; «Надо предложить *конструктив*»; «Деньги на ремонт у *муниципалов*».

Граница между профессиональной и бытовой разговорной речью относительная, условная: профессионально-разговорная лексика, подобная перечисленной, нередко становится общепонятной, бытовой.

Разговорную речь как устное, спонтанное коммуникативное действие не следует смешивать с разговорностью[9]. *Разговорность* — определяющее качество разговорной единицы, речевого действия или целого текста, прежде всего устного. Элементы или признаки разговорности встречаются не только в спонтанных речевых актах, они могут встретиться и в любом функциональном типе текста: разговорном и научном, устном и письменном, бытовом и официальном. Разговорность реализуется специальными средствами: интонационно-фонетическими, грамматическими, лексическими, которые

находятся на периферии языковой нормы или за ее пределами. Большинство разговорно-литературных средств описано в известных трудах Е. А. Земской, О. Б. Сиротининой, О. А. Лаптевой и других авторов, однако разговорность не ограничивается и тем более не исчерпывается литературной нормой.

Разговорность конкретизируется такими категориальными, имманентными свойствами, как сниженность, экспрессивность, преобладающая энтропия.

Сниженность — регулярное и последовательно выражаемое качество разговорной речи относительно стилистической нормы. Разговорность всегда сопровождается снижением[10], т. е. отходом, отклонением от нейтрального стиля. При этом сниженность речевых единиц или самой речи может быть разной глубины, разной степени[11]:

1) минимальная — разговорно-литературные слабосниженные[12] слова, значения, формы относительно свободного коллоквиального употребления, т. е. допустимого в публичной коммуникации, типа *картошка, вечерник, короткометражка, толкотня, упаси бог*. Единицы такого рода — лексические, фразеологические, словообразовательные — обозначаются в словарях пометой *разг.* («разговорное»). Например: «Милая девушка сосиски *хвать*, на электронные весы *швырь* и *ну* своими шустрыми пальчиками набирать *циферки*» («Час пик». 22–28.05.2002);

2) умеренная сниженность — наблюдается при употреблении в речи фамильярных, грубоватых слов и оборотов, находящихся на границе литературной нормы или за ее пределами, неуместных в официальной публичной коммуникации (*папаша, вторичка, дуреть, валяй*), сниженных экспрессивов (*рыло, дрыхнуть, балдеж*), популярных жаргоноидов (*прикол, бабки, откосить*); в современных словарях такие единицы обозначается пометами *разг.-сниж.* или *сниж.*;

3) грубая, вульгарная сниженность — использование в речи слов и оборотов, находящихся за пределами языковой и этической нормы: грубая и/или бранная лексика, вульгаризмы (*грёбаный, фиг вам, дать в нюх, тудыт твою* и т. п.), допустимые исключительно в обиходно-бытовой разговорной речи, притом с определенной социальной окрашенностью и жесткими ограничениями на использование;

4) предельная сниженность — максимальный уровень коллоквиальной окрашенности речи, достигается категорически недопустимыми в публичной коммуникации маргинальными (табуированными) словами и выражениями: сквернословие, обсценная лексика и фразеология.

Экспрессивность (выразительность) — регулярный категориальный признак разговорности: разговорность всегда сопровождается экспрессивностью. Экспрессивность разговорных единиц может принимать разное выражение[13]: слова и/или значения с прагматическими наращениями образности (*муторный, горбатиться*), эмоциональности (*до чертá, дядечка, нетушки*), оценочности (*журналюга, нахапать*). Любые коллоквиальные новообразования неизбежно оказываются экспрессивами: *гурманить* (‘есть вкусную, экзотическую еду’), *шенгенка* (‘шенгенская виза’), *отжать* (‘отобрать’). Каждое из подобных новообразований содержит помимо сигнификативного компонента значения, передающего базовый смысл, коннотативные семы образности, эмоциональности, оценочности, поэтому все разговорные (разговорно-литературные, сниженные, просторечные, жаргонные, вульгарные, обсценные и др.) экспрессивы, как правило, оказываются синонимами нейтральных (лишенных выразительности) общеязыковых номинаций, ср.: *вправить мозги — отчитать, врезать — ударить, кореш — друг, слямзить — украсть, телка — девушка, клава — клавиатура, пахан — вожак, зафигарить — забросить* и т. п.[14]

Энтропия — преобладающее свойство разговорности: семантическая размытость, неопределенность, неустойчивость слов и фраз. Неопределенность единиц разговорной речи может быть формальной (ср.: *башка́/бо́шка, неумеха/неумеха, обмишу**р**иться/обмишу**л**иться*) и содержательной (*ювелирка, сороковник, фигачить*). Попадая в сферу экспрессивной разговорности, значения нормативных слов обычно становятся диффузными, полифункциональными: *жарить* (‘ловко, энергично совершать какое-либо действие’), *грохнуть* (‘совершить резкое, энергичное действие’), *полтинник* (‘нечто количеством, объемом, продолжительностью в 50 единиц’). Более того, оказываясь в сфере массового словоупотребления, лексемы даже с первичной книжной окраской утрачивают определенность и демонстрируют приобретенную энтропию, содержательную диффузность. Таковы, например, популярные ныне слова: *духовность, либеральный, цивилизованный, фашист/фашистский,* понятийное логическое содержание которых нередко вытесняется эмоциональным.

Принципиальное качество разговорной речи — *неоднородность*. С. И. Ожегов в связи с этим писал: «...разговорно-обиходная речь неоднородна по своим функциям. Неоднородна она и по своему составу, отражая в разной степени и диалектную почву, и профессиональную речь, и жаргонную речь, и традиции старого дореволюционного городского просторечия»[15]. В современном представлении такая неоднородность интерпретируется как явление «многоречия», как «плюрализм речевого поведения говорящего»[16].

Любой текст, любое высказывание строится с учетом общих законов русского языка, с использованием общеязыковых моделей, типовых грамматических форм и нейтральных лексических единиц (служебные слова, местоимения), но может быть при этом окрашено и разговорностью, т. е. использованием ненормативной лексики, нелитературного произношения, коллоквиальных форм грамматики, которые придают высказыванию или всему тексту тот или иной вариант разговорности: а) разговорно-литературную окраску, б) просторечную окрашенность, в) жаргонизированность, г) огрубленность, д) вульгарность и т. п. А иногда все перечисленное вместе. Так, некий субъект из шоу-бизнеса бахвалится в телевизионном интервью общением с дорожной полицией: «У меня была отличная *отмазка*: „Парни, денег *как грязи*, но — *на полном безнале*. Хотите — верьте, хотите — нет“. Все видят, что *лавэ* нет, *дергаться* бесполезно, да еще и *языком, как помелом, мелю*...» («Аргументы и факты». 7.1998).

Сложность и специфичность разговорной речи заключается в том, что ее невозможно квалифицировать однозначно. Если говорящий использует в обиходной коммуникации два-три книжных слова, научных термина (к примеру, *девиантный, интерполяция*), то от этого вся его речь еще не становится книжной и научной. Но для того чтобы придать своей речи сниженность, говорящему достаточно использования даже одного коллоквиализма или вульгаризма.

Итак, разговорная речь — это разновидность национального языка в его преобладающей устной форме. Разговорная речь как тип национального языка и разговорная речь как стиль литературного языка находятся в отношениях общего и частного: разговорная речь — это спонтанный поток устной речевой коммуникации, а разговорный стиль — осознанный выбор говорящего, риторический прием, который применяется говорящим в определенных ситуациях. Спонтанная разговорная речь, прежде всего обиходная, — естественная лингвокультурная среда живого русского многоречия, свободного эмпирического самовыражения говорящего.

Примечания

[1] *Нещименко Г. П.* Динамика речевого стандарта современной публичной вербальной коммуникации: проблемы, тенденции развития // Вопросы языкознания. 2001. № 1. С. 98–100.

[2] Россия тонет в телеволнах. URL: http://www.levada.ru/2014/06/20/rossiya-tonet-v-televolnah.

[3] См.: *Лаптева О. А.* Русский разговорный синтаксиС. М., 1976; *Гаспаров Б. М.* Устная речь как семиотический объект // Семиотика номинации и семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика. 1. Вып. 442. Тарту, 1978. С. 63–112.

[4] *Винокур Т. Г.* Стилистическое развитие современной русской разговорной речи // Развитие функциональных стилей современного русского языка / ред. Т. Г. Винокур, Д. Н. Шмелев. М., 1968. С. 14.

[5] См.: *Земская Е. А., Китайгородская М. В., Ширяев Е. Н.* Русская разговорная речь: Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис. М., 1981.

[6] *Пешковский А. М.* Объективная и нормативная точка зрения на язык // Избр. тр. М., 1959. С. 50–62.

[7] *Девкин В. Д.* Немецкая разговорная речь: синтаксис и лексика. М., 1979. С. 155.

[8] *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 3.

[9] См.: *Иванчук И. А.* Риторическая категория *разговорность* в публичной речи носителей элитарного типа речевой культуры: ее специфика и функции // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2004. № 1. С. 5–11.

[10] См.: *Винокур Т. Г.* Указ. соч. С. 12.

[11] См. об этом: *Девкин В. Д.* Указ. соч. С. 152.

[12] См.: *Девкин В. Д.* Немецкая лексикография: учеб. пособие для вузов. М., 2005. С. 105.

[13] См.: *Лукьянова А. Н.* Экспрессивная лексика разговорного употребления: проблемы семантики. Новосибирск, 1986.

[14] См.: *Химик В. В.* Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи. СПб., 2004. С. 17.

[15] *Ожегов С. И.* Лексикология. Лексикография. Культура речи. М., 1974. С. 285–291.

[16] Русский язык в многоречном социокультурном пространстве / отв. ред. Б. М. Гаспаров, Н. А. Купина. Екатеринбург, 2014.

УДК 81'23

Л. А. ПИОТРОВСКАЯ

Смысл и интонация: влияние письменной речи на устную

В статье обсуждается вопрос о психолингвистических механизмах интонационного декодирования письменного текста в процессе чтения вслух. Результаты экспериментального исследования показывают, что на синтагматическое членение и тип мелодического оформления отдельных синтагм влияют различные маркеры письменной речи. Рассматривается также вопрос об акцентном выделении при чтении научного текста.

Ключевые слова: смысл текста; интонация; устная речь; письменная речь; восприятие речи; порождение речи.

L. A. PIOTROVSKAYA

Sense and intonation: the influence of written speech on oral speech

The problem of psycholinguistic mechanisms that preserve intonation decoding of written speech in the reading aloud process is discussed in this paper. The experimental results obtained indicate that intonation segmentation of the sentence and the melodic types are caused by different written speech markers. The article also reviews the special phrase stress phenomenon during the scientific text reading.

Keywords: sense of text; intonation; oral speech; written speech; speech perception; speech production.

Положение о том, что интонация является неотъемлемой составляющей устной речи, считается аксиоматичным. Однако для определения механизмов декодирования письменного текста в процессе чтения вслух считаем необходимым пояснить это положение.

Основной интонационной единицей, бесспорно, является синтагма; следовательно, интонационное оформление речи обязательно предполагает синтагматическое членение. Щербовское определение синтагмы как «фонетического единства, выражающего единое смысловое целое в процессе речи-мысли»[1], предполагает, что синтагматическое членение есть не что иное, как смысловое квантование речевого континуума. Подтверждением принципиальной значимости синтагматического членения в процессе речемыслительной деятельности является тот факт, что при всем разнообразии теоретических подходов к разграничению отдельных функций интонации большинство интонологов выделяют соответствующую функцию. Так, Т. М. Николаева, различающая всего три функции интонации, в первую очередь называет функцию членения звукового потока на высказывания и синтагмы (через оформление)[2]; Н. Д. Светозарова, предлагая более развернутую классификацию функций интонации на основе сравнения искусственной (синтезированной) речи с естественной, также начинает свой анализ с «функции организации и членения речевого потока» в соответствии со смыслом[3].

Таким образом, изучение психолингвистических механизмов интонационного декодирования письменного текста предполагает, прежде всего, ответ на вопрос о том, что служит основанием для смыслового квантования письменного текста в процессе его восприятия. Это, в свою очередь, требует осознания сущностных различий между устной и письменной речью.

Самое важное различие этих двух форм речи выявил в свое время Н. И. Жинкин, отметив их «сенсорную противоречивость» при «семиотической тождественности»[4]. «Сенсорная противоречивость» письменной и устной форм речи обусловлена разными способами их существования: «Письменная речь определяется пространством, а устная — временем»[5]. Качественное различие пространства и времени Н. И. Жинкин связывает с тем, что пространство статично, а время, напротив, динамично. По сути, эти же различия между устной и письменной формами речи называет С. Лайвли с соавторами, сравнивая восприятие устной и письменной речи по следующим параметрам: пространственно-временная распределенность, устойчивость/вариативность, линейность/пересечение (фонем в потоке речи), а также легкость/трудность сегментации[6].

«Семиотическая тождественность» устной и письменной форм речи, обусловливающая их «комплементарность», состоит в том, что осмысление любого внешнеречевого текста, как в процессе его восприятия, так и в процессе порождения, осуществляется не в речедвигательном или звуковом коде (в которых реализуется устная речь) и не в буквенном коде (коде письменной речи), а средствами универсально-предметного кода, теория которого была детально разработана Н. И. Жинкиным[7]. Следовательно, в самом общем виде механизмы интонационного декодирования письменного текста связаны с кодовыми переходами. Это, в свою очередь, предполагает определение того, какие опоры, имеющиеся в письменном тексте, лежат в основе механизмов его интонационного декодирования[8].

Бесспорна роль пунктуации как графических опор для сегментации текста на интонационные единицы (синтагмы). В то же время не менее очевидно и то, что русская пунктуация далеко не изоморфна межсинтагменным границам.

Для решения вопроса о том, в какой степени пунктуация предопределяет механизмы интонационно-смыслового квантования письменного текста, нами был проведен следующий эксперимент. Носителям русского языка с достаточно высоким уровнем развития языковой способности (студентам V курса факультета коррекционной педагогики РГПУ им. А. И. Герцена) предлагалось читать «с листа» текст объемом 200–250 словоформ. При отборе текстов учитывались следующие параметры: различная протяженность предложений (от 9 до 68 словоформ), разная синтаксическая структура предложений, разнообразие знаков препинания (с функциональной точки зрения), отсутствие в тексте слов, заведомо неизвестных испытуемым[9]. Кроме того, использовались два различных функционально-стилистических типа текста: художественный («Воскресение» Л. Н. Толстого (часть I, начало главы III) и «Идиот» Ф. М. Достоевского (том первый, вторая часть, начало главы VI)) и научный (начало параграфа «Эгоцентрические элементы языка в неканонической ситуации общения» из монографии Е. В. Падучевой[10]).

В протоколах аудиторского анализа фиксировались следующие интонационные характеристики:

1) границы между синтагмами и фразами;

2) синтагматическое, фразовое, логическое ударение и акцентное выделение (в понимании акцентного выделения мы опираемся на исследование Т. М. Николаевой[11]);

3) тип интонационной конструкции (в соответствии с классификацией Е. А. Брызгуновой[12]) при дополнительном различении глубокого и неглубокого понижения тона (два варианта ИК-1).

Результаты нашего исследования позволяют с уверенностью констатировать, что пунктуационные знаки внутри предложения (прежде всего, запятые) игнорируются читающим в том случае, если возникает противоречие между

различными маркерами смыслового квантования: с одной стороны, запятая, а с другой стороны, предшествующий ей сочинительный союз *и*:

(1) *...**он вздохнул / и**, бросив выкуренную папиросу, / хотел достать из серебряного портсигара другую, / **но раздумал / и**, спустив с кровати гладкие белые ноги, / нашел ими туфли / ...* (Л. Н. Толстой).

Поскольку союз *и* является не графическим, а семантико-синтаксическим маркером синтагматической границы, а в устной речи практически всегда входит в состав фонетического слова в качестве проклитики (что не менее важно), то иллюстрируемый способ синтагматического членения является показателем того, что при «столкновении» двух видов опор, ориентирующих на различное место синтагматической границы, у взрослого носителя языка не возникает колебаний, и способ решения указанного противоречия однозначно свидетельствует в пользу большей значимости не пунктуационного, а семантико-синтаксического маркера.

Для проверки гипотезы о неодинаковой значимости различных пунктуационных знаков при интонационном декодировании письменного текста нами намеренно в двух текстах были сделаны следующие «опечатки», существенно нарушающие смысловую структуру предложения-высказывания: вместо запятой была поставлена точка — после вводного слова в абсолютном начале предложения (см. фрагмент 2) и после интерпозитивного придаточного (см. фрагмент 3); соответственно, следующее слово начиналось не со строчной, а с прописной буквы. В данном случае нас интересовало не синтагматическое членение, а тип мелодики в синтагме, предшествующей немотивированной точке в сочетании с последующей прописной буквой. Стратегии прочтения двух деформированных предложений оказались несколько различными:

(2) Впрочем. / В день переезда в Павловск, / то есть на третий день после припадка, / князь уже имел по наружности (/)[13] вид почти здорового человека /... (Ф. М. Достоевский);

(3) В то время, / когда Маслова, / измученная длинным переходом, / подходила с своими конвойными (/) к зданию окружного суда, / тот самый племянник (/) ее воспитательниц, / князь Дмитрий Николаевич Нехлюдов, / который соблазнил ее. / Лежал еще на своей высокой, / пружинной (/) с пуховым тюфяком, / смятой постели / и, расстегнув ворот голландской чистой ночной рубашки / с заутюженными складочками на груди, / курил папиросу (Л. Н. Толстой).

При чтении предложения с точкой после вводного слова (2) все испытуемые сначала произнесли соответствующую синтагму с глубоким понижением тона, что свидетельствует о «реагировании» на точку, но либо после прочтения следующей синтагмы, либо в процессе ее чтения квалифицировали указанную помеху как опечатку (о чем и сообщали экспериментатору), после чего возвращались в начало предложения и читали его вновь, оформляя псевдоконечную синтагму уже одним из типов повышения тона (ИК-3 или ИК-6).

При чтении предложения с точкой внутри предикативной единицы (3) испытуемые показали разные стратегии. Одни испытуемые (большинство) в этом случае использовали ту же стратегию, т. е. замечали противоречие или в процессе чтения следующей синтагмы, или сразу после псевдоконечной синтагмы и разрешали возникшее противоречие указанным выше способом. Другие испытуемые (меньшинство), прочитав синтагму, завершавшуюся точкой, с понижением тона, продолжали чтение остальной части предложения и лишь в самом конце предложения в разной форме выражали свое недоумение, однако не перечитывали предложение с нарушенной структурой заново.

Таким образом, все испытуемые рано или поздно замечали противоречие между смысловыми отношениями, получившими выражение интонационными

средствами под влиянием графических опор, и истинными смысловыми отношениями. В то же время в наших экспериментах *не было ни одного испытуемого, который бы не «поддался на провокацию»* и смог своевременно заметить опечатку. Эти результаты, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что указанная комбинация графических опор — точка с последующей большой буквой — является для читающего более надежным показателем не только способа членения текста, но и степени смысловой связи между единицами членения. Полученные нами данные согласуются с результатами экспериментального исследования Е. В. Грудевой, убедительно показавшей, что для восстановления удаленных из письменного текста формообразующих аффиксов структура высказывания оказывается более релевантным признаком, чем структура текста[14].

Бо́льшую функциональную значимость точки в сочетании с последующей прописной буквой, по сравнению со знаками препинания внутри предложения для механизмов интонационного декодирования письменного текста подтверждают и другие результаты нашего эксперимента.

При восприятии предложений со сложной синтаксической структурой (многокомпонентные сложные предложения в сочетании с различными видами осложнения предикативных единиц) проявилась еще одна особенность восприятия письменного текста. Зрительное восприятие, в отличие от слухового, благодаря боковому зрению позволяет опираться не только на левый, но и на правый контекст, что обеспечивает одновременную переработку большей по объему информации. Благодаря боковому зрению читающий имеет возможность хотя бы приблизительно оценить объем того фрагмента письменной речи, по завершении которого графические маркеры (точка в сочетании с последующей прописной буквой) «разрешают» выражение интонационными средствами отношений смысловой завершенности.

В отрывке из романа Л. Н. Толстого были представлены два самых больших по количеству словоформ предложения, которые были разделены испытуемыми соответственно на 13/14 (53 словоформы) и 19/20 синтагм (68 словоформ) (см. фрагмент 3). Если по общей протяженности данные предложения можно считать сопоставимыми, то в семантико-синтаксическом отношении они были существенно различными: меньшее по объему предложение, с одной стороны, содержало и меньше предикативных единиц, а с другой стороны, не допускало членения на несколько относительно законченных фраз. Выбирая соответствующий отрывок текста, мы преследовали цель проверить, зависит ли членение предложения на несколько фраз (показателем межфразовой границы мы считали понижение тона (ИК-1) — как глубокое, так и неглубокое) от его объема. Результаты нашего эксперимента позволяют дать отрицательный ответ на поставленный вопрос. При прочтении предложения, содержащего 53 словоформы, ни один испытуемый не реализовал внутри предложения неглубокое понижение тона, тогда как во втором предложении, напротив, все испытуемые использовали возможность выделить внутри него несколько относительно законченных фраз средствами неглубокого понижения тона (вариант ИК-1), что не противоречило смысловым отношениям.

Данные результаты свидетельствуют также о том, что большую роль в механизмах интонационного декодирования письменного текста взрослым носителем языка, наряду с графическими опорами, играет грамматическое и смысловое прогнозирование. Грамматическое прогнозирование состоит в опережающем построении синтаксической модели, в той или иной степени соответствующей модели воспринимаемого предложения (что соответствует

модели восприятия речи, получившей название «анализ через синтез»). Суть смыслового прогнозирования состоит в определении степени смысловой завершенности реализуемой в каждый момент времени синтагмы на основе предвидения смысловых отношений между левым и правым контекстом. Иными словами, роль смыслового прогнозирования при интонационном декодировании письменного текста в процессе его восприятия обеспечивает «расширение» апперцепционной базы, или, иначе, «светлого поля сознания», что, в свою очередь, обусловливает понимание и, соответственно, «смысловое квантование» речи, воспринимаемой в буквенном коде, поскольку понимание текста предполагает наличие определенных знаний о предмете речи.

Следовательно, показателем высокого уровня развития языковой способности в аспекте восприятия письменного текста является обязательное осуществление грамматического и смыслового прогнозирования.

Последнее, о чем хотелось бы также сказать, касается способности осуществлять адекватное интонационное декодирование различных типов текстов. Квалифицируя художественный и научный тексты как тексты различных типов, мы основываемся на типологии, представленной Л. Н. Мурзиным и А. С. Штерн, которые в ряду других выделяют и функционально-стилистическую классификацию текстов[15]. В процессе чтения научного текста все испытуемые широко пользовались логическим ударением и акцентным выделением (синтагмы с акцентным выделением являются двувершинными, поскольку в них реализуются два типа ударения: автоматизированное синтагматическое ударение, падающее на последнее слово синтагмы, и акцентное выделение на каком-либо другом слове), что свидетельствует о достаточно глубоком осмыслении содержания научного текста (см. фрагмент (4)). Это объясняется, на наш взгляд, тем, что языковой материал, переработка которого обусловила психофизиологическую речевую организацию наших испытуемых[16], включал в достаточно большом количестве научные (в том числе и лингвистические) тексты. Приведем один пример:[17]

(4) *Синхроническая* [2]*структурная «лингвистика, / которая к настоящему моменту разработала достаточно* [2]*тонкий аппарат семантического анализа «текста, / видит своим главным предметом "язык / как средство "общения, /* т. е. *строго "говоря, /* ! *разговорный язык //* (Е. В. Падучева).

Обобщая сказанное, можно заключить, что *«смысловое квантование» в процессе восприятия письменной речи*, лежащее в основе интонационного декодирования письменного текста, *обусловлено комплексом факторов*, в ряду которых наиболее значимыми являются следующие: графические маркеры (при различной функциональной значимости знаков препинания внутри предложения и между предложениями), грамматическое и смысловое прогнозирование, а также типологическая характеристика текстов, составляющих языковой материал, переработанный в процессе онтогенетического развития конкретных носителей языка.

Наблюдения за процессом чтения вслух взрослых носителей языка свидетельствуют о том, что восприятие незнакомого текста не создает существенных помех в процессе перехода с буквенного кода на речедвигательный ввиду сформированности механизмов интонационного декодирования письменного текста.

Принимая за основу положение об активном характере процесса речевосприятия, предполагающем осуществление различных видов прогнозирования, считаем, что прогнозирование при восприятии письменной речи осуществляется в более благоприятных условиях, чем при восприятии устной речи, поскольку может быть задействовано боковое зрение.

Примечания

[1] *Щерба Л. В.* Фонетика французского языка. М., 1953. С. 8.

[2] *Николаева Т. М.* Фразовая интонация славянских языков. М., 1977. С. 9.

[3] *Светозарова Н. Д.* Интонационная система русского языка. Л., 1982. С. 18.

[4] *Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации. М., 1982. С. 13.

[5] Там же.

[6] *Lively S. E., Pisony D. V., Goldinger S. D.* Spoken Word Recognition: Research and Theory // Handbook of Psycholinguistics / ed. by M. A. Gernsbacher. San Diego; London, 1994.

[7] *Жинкин Н. И.* О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. 1964. № 6. С. 26–38; *Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации. М., 1982.

[8] Об извлечении читающим интонации из письменного текста см. также: *Светозарова Н. Д.* Передача фразовой интонации в различных типах письменной речи // Пишущий и читающий: проблемы и наблюдения: материалы междунар. конф. (14–16 марта 2002 г., Санкт-Петербург) / отв. ред. Л. А. Пиотровская. СПб., 2004. С. 255–259.

[9] Значение термина «нарратив» было объяснено перед предъявлением текста из работы Е. В. Падучевой.

[10] *Падучева Е. В.* Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). М., 1996. С. 198–199. Из данного текста была исключена только внутритекстовая ссылка на работу И. И. Ковтуновой (*Ковтунова И. И.* Поэтический синтаксис. М., 1986).

[11] *Николаева Т. М.* Семантика акцентного выделения. М., 1982.

[12] *Брызгунова Е. А.* Интонация // Русская грамматика: в 2 т. / гл. ред. Н. Ю. Шведова. Т. 1. М., 1980. С. 96–122.

[13] Знак (/) указывает на варианты синтагматического членения в прочтении различных испытуемых.

[14] *Грудева Е. В.* О соотношении морфологической и синтаксической информации в восприятии письменного текста // Пишущий и читающий: проблемы и наблюдения: материалы междунар. конф. (14–16 марта 2002 г., Санкт-Петербург) / отв. ред. Л. А. Пиотровская. СПб., 2004. С. 189–197.

[15] *Мурзин Л. Н., Штерн А. С.* Текст и его восприятие. Свердловск, 1991.

[16] *Щерба Л.В.* О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 24–39.

[17] В данной статье знаком «^{2}» обозначается акцентное выделение слова, знаком «″» — обычное синтагматическое ударение, знаком «!» — логическое ударение. Во всех случаях указанные знаки ставятся перед словом, которое характеризовалось соответствующим перепадом в структуре динамического и мелодического контуров.

УДК 81'37

В. А. ЕФРЕМОВ

Дикционарика и словари в Интернете*

В статье анализируется современное состояние лексикографии, обусловленное воздействием компьютерных технологий и Интернета. Помимо появления новых жанров и типов словарей, а также целого самостоятельного сектора прикладного словарного дела (дикционарика), бурными темпами развивается и непрофессиональное, дилетантское составление словарей, в том числе и в Интернете.

Ключевые слова: традиционная лексикография; дикционарика; электронные словари; фактор адресата; наивная лексикография.

V. A. EFREMOV

Dictionarics and dictionaries on the Internet

The article analyses the current state of lexicography driven by the impact of computer technologies and the Internet. New genres and types of lexicographic sources as well as the rapid growth of applied dictionary construction (dictionarics) develop in parallel with the unprofessional, amateurish lexicography, especially on the Internet.

Key words: traditional lexicography; dictionarics; electronic dictionaries; addressee factor; naive lexicography.

Представление о роли и значении словарей в современном обществе стремительно меняется — и не в последнюю очередь под воздействием интернет-технологий. И если раньше предполагалось, что словари необходимы прежде всего трем основным группам пользователей: учащимся (школьникам и студентам), иностранцам, изучающим язык, и ученым (прежде всего, лингвистам), — то после «выхода» словарей в Интернет, «в открытый доступ», круг лиц, эпизодически обращающихся к тем или иным лексикографическим источникам, значительно расширился. Однако общий уровень лексикографической культуры едва ли изменился в лучшую сторону.

Как отмечает И. А. Зайковская, «низкий уровень лексикографической компетенции массового пользователя создает благоприятные условия для коммерциализации словарного дела и даже разного рода лексикографических спекуляций»[1]. Не случайно в последнее время в лингвистических штудиях все чаще возникает мысль о необходимости разграничивать научную лексикографию и дикционарику. Суть проблемы заключается в том, что словарная продукция начинает существовать самостоятельно, отдельно от научной лексикографии. Именно это явление Е. П. Иванова и предлагает называть дикционарикой — «направление издательского дела, рассматривающее словарь прежде всего в качестве продукта, предназначенного для определенной категории потребителя» в ситуации, когда «концептуальная идеология словаря в целом оказалась *экономически* обусловленной прагматической установкой на адресата», а «названия крупнейших издательств начинают функционировать как торговая марка, своего рода *лексикографический бренд*. <...> Словарь все больше превращается из авторского в институциональный или издательский

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта № 15-04-00318 («Социокультурные факторы как мотивационная основа типологии словарей»).

проект, в котором вопросы индивидуального авторства перемещаются в область коллективных форм авторства, что приводит в конечном итоге к обезличиванию авторского участия как субъекта»[2].

Как известно, лексикографическая компетенция как умение пользоваться словарями и извлекать из них необходимую информацию включает в себя несколько составляющих: осознанная потребность обращения к словарю для решения познавательных и коммуникативных задач, умение выбрать нужный словарь в зависимости от конкретной задачи, умение воспринимать текст словаря и извлекать из него необходимую информацию о слове, умение сопоставлять различные словари.

Если спроецировать названные умения на ситуацию запроса информации о том или ином слове в условиях Интернета, то нетрудно заметить, что сам фактор электронной формы существования информации серьезным образом трансформирует представления о лексикографической компетенции языковой личности в эпоху всемирной глобальной паутины.

Во-первых, потребность в поиске значения того или иного слова у постоянного пользователя Интернета определяется не столько осознанной потребностью обращения к словарю, сколько привычкой получать знания не из книжных источников, а из электронной среды. Отсюда, как представляется, для среднестатистического пользователя гораздо более важным фактором становится скорость нахождения ответа, нежели качество того источника, из которого этот ответ получен. Такая ситуация с неизбежностью приводит к тому, что пользователь зачастую удовлетворяется первой (из длинного ряда) ссылкой, предложенной ему поисковой машиной, и не обращает никакого внимания, на каком ресурсе и кем эта информация опубликована. Как гласит принцип «удовлетворенности», определяющий правила создания сайтов: «Пользователи не выбирают оптимальный путь в поисках необходимой информации. Им не нужно самое лучшее и надежное решение, напротив — часто они готовы удовлетвориться быстрым и не самым лучшим решением, которое будет „вполне приемлемым“»[3].

Во-вторых, при всем кажущемся разнообразии лексикографического предложения на современном этапе развития Интернета в открытом доступе находится не такое уж и большое количество настоящих, адаптированных под электронную форму существования и общепризнанных научным сообществом словарей. Например, «Большой толковый словарь русского языка» под редакцией С. А. Кузнецова доступен только на одном сайте и исключительно для поиска конкретного слова — иными словами, в полном объеме, постранично, его посмотреть невозможно. Такая подача материала создает у потенциального пользователя трудности с ощущением системности языка, с представлением лексики как совокупности гетерогенных связей между словами.

В-третьих, практически ни один информационный портал не пропагандирует лексикографическую грамотность, не объясняет, как правильно пользоваться конкретным словарем, какого рода информацию из него можно почерпнуть, а какую — нет. Иными словами, можно утверждать, что для составителей многих интернет-ресурсов нет принципиальной разницы между дикционарикой и «настоящей» лексикографией. Большинство интернет-ресурсов, специализирующихся на словарях и справочниках, основным своим достоинством считают количество доступных словарей, но не их качество и уж тем более не разъяснительную работу. В результате, как это часто и бывает, в погоне за количеством утрачивается качество самого материала.

В-четвертых, в Рунете уже можно проводить сопоставительный анализ различных словарей. Однако эта возможность доступна лишь не отягощенному проблемой времени ученому: обычному пользователю (не филологу!) будет

трудно разобраться с тем, что предлагает ему Интернет под грифом «Словари и справочники». Более того, для подавляющего большинства интернет-порталов, специализирующихся на словарях, неведома разница, подробно описанная еще Л. В. Щербой, между словарями (как отражением наивной картины мира) и энциклопедиями (как отражением научной картины мира).

Кроме того, как подтверждает мониторинг результатов деятельности тех лингвистов, которые напрямую связаны с работой в Интернете и профессионально отвечают за ориентированные на культуру речи и русский язык сайты, задача повышения уровня лексикографической компетенции среди пользователей электронными ресурсами и вовсе не осознается как самостоятельная и архиважная. Вот как, например, в кандидатской диссертации по вопросам представленности русского языка в Интернете очерчен круг основных «общественно важных задач» деятельности интернет-просветителей:

- пропаганда грамотного русского языка как основы русской культуры;
- популяризация научных знаний о русском языке (в том числе в игровой форме);
- обеспечение связи между учеными-лингвистами и представителями властных структур с одной стороны и широкими массами населения — с другой[4].

Однако справедливости ради следует отметить, что в развитии информационных технологий применительно к лексикографии, безусловно, есть и положительные стороны.

Часть из них связана с развитием самого словарного дела. Так, современные лексикографы все чаще отмечают тот факт, что эпоха создания безадресных словарей стремительно уходит в прошлое. Современная лексикография все чаще ориентируется на конкретного потребителя, изучает его потребности и запросы, максимально учитывая их при создании лексикографических произведений. В последнее время особенно актуальной становится выдвинутая Л. В. Щербой задача создания словаря активного типа, который максимально полно удовлетворял бы коммуникативные запросы пользователя, помогал ему понимать и порождать тексты, в некоторых случаях весьма жанрово-стилистически детерминированные. Представляется, что именно дальнейшее развитие электронных и компьютерных технологий при благоприятных условиях поможет воплотить в действительность эту мысль о необходимости множества разнообразных словарей, ориентированных на конкретных пользователей с их конкретными потребностями, и в области изучения не только иностранного языка, но и родного.

По утверждению самих специалистов в области компьютерной лексикографии, именно электронные технологии позволяют разрешить некоторые «базовые антиномии существования бумажной лексикографии»[5], как, например:

1. Чем больше объем словаря, чем полнее и доказательнее описание лексических значений, тем сложнее им пользоваться.

По мнению ряда исследователей, именно данное противоречие привело к размежеванию рынка бумажных словарей: с одной стороны, большая группа массовых изданий, иногда весьма примитивных и по объему, и по качеству материала, но удобных для рядового пользователя, с другой стороны — единичные многотомные и сложно воспринимаемые профессиональные издания, непригодные для быстрого получения информации (например, «Русский семантический словарь» под редакцией Н. Ю. Шведовой). Одновременно следует сказать, что больш*ая* часть интернет-версий бумажных словарей — это образцы как раз тех самых «примитивных» бумажных лексикографических изданий, типа «Словаря русских синонимов и сходных по смыслу выражений» Н. А. Абрамова, научный уровень которого оставляет желать лучшего и который, тем не менее, представлен едва ли не на всех соответствующих сайтах

Рунета. Хуже того — зачастую в качестве словарных источников пользователям Интернета предлагают образцы дикционарика (ср., например, многочисленные словари фамилий, имен или словари кроссвордистов).

2. Чем полнее и глубже описание лексических значений, тем в меньшей степени словарь соответствует текущей языковой и культурной ситуации.

Чрезвычайно долгий цикл создания и модификации фундаментальных бумажных словарей приводит к тому, что образ мира, который они фиксируют в системе своих значений, примеров и переводов, серьезно отличается от действительности. С этим связаны и новые издания словаря С. И. Ожегова, и издание нового большого академического словаря, и ряд других современных лексикографических проектов.

3. Чем интереснее лексикографическая концепция словаря, чем выше степень интегральности средств описания лексических значений, тем *уже* его лексическая база.

Результатом медлительности и консервативности бумажной лексикографии, по мнению сторонников компьютерных технологий, становится отсутствие влияния достижений теоретической лексикографии на лексикографическую практику. Научные лексикографические проекты, безусловно, существуют, однако зачастую реализуются в виде словарей, покрывающих очень малую часть лексической системы (см., например, «Новый объяснительный словарь синонимов русского языка» под редакцией Ю. Д. Апресяна).

Вместе с тем не следует забывать и о том, что частным случаем влияния Интернета на язык и речевую способность становится появление новых форм наивной лингвистики. Связанные с Интернетом увеличение объемов коммуникации (бум социальных сетей) и желание творчески реализоваться (от электронных библиотек до литературных и графоманских сайтов) также способствуют актуализации наивной лингвистики.

В качестве одной из наиболее показательных, практически не осуществимых ранее, в доинтернетовскую эпоху, форм наивной лингвистики можно привести наивную лексикографию — составление рядовыми носителями языка (не филологами) словарей и жанрово примыкающих к ним текстов (вплоть до энциклопедий). Наиболее яркий и масштабный пример наивной лексикографии — это значимая часть портала знаменитой Википедии — Викисловарь <http://ru.wiktionary.org/>, который самими авторами определяется как «многофункциональный многоязычный словарь и тезаурус, в обсуждении и пополнении которого *может участвовать каждый* (курсив наш. — *В. Е.*)»[6], и число страниц в котором 20 января 2015 г. превысило 600 000.

Следует отдать должное: руководство по написанию словарных статей (раздел портала «Правила оформления статей») данного ресурса составлено грамотно и лингвистически корректно. Однако воплощение лексикографических чаяний авторов проекта весьма далеко от идеального: огромное количество статей не содержит ничего, кроме заголовочного слова и одной-двух из почти 20 словарных зон; анонимные наивные лексикографы зачастую пренебрегают вариативностью грамматических форм и акцентологических парадигм (кстати, отрицание вариативности языка — важная идеологическая составляющая большинства форм наивной лингвистики), неверно решают проблему филиации значений (по принципу «чем больше, тем лучше»), манкируют иллюстративной зоной и описанием фразеологических единиц и совершают много других промахов.

Главная опасность наивной электронной лексикографии заключается в том, что она коренным образом меняет представления о лексикографической и метаязыковой компетенциях языковой личности: уже сейчас подрастает

поколение людей, которые в принципе не обращаются к традиционным (бумажным) словарям, полагая, что «*все можно найти в Интернете*».

В этом смысле весьма показателен запущенный в Кемеровском государственном университете под руководством профессора Н. Д. Голева проект наивной лексикографии — «Викилексия», который принципиально мало чем отличается от Викисловаря, однако учредители портала объявляют о том, что «„Викилексия“ задумана как проект профессиональных лингвистов, что проявляется в предлагаемой схеме словарной статьи, в текущем мониторинге материалов со стороны редакционного коллектива, в направленности лексикографической деятельности на получение материала для научных исследований»[7]. Представляется, что такого рода наивные лексикографические проекты, дублирующие друг друга, вряд ли способствуют улучшению лексикографической компетенции рядовых участников проекта.

Вместе с тем положительные стороны компьютерной лексикографии и электронных версий лексикографических изданий связаны и с теми факторами, которые определяет сама электронная материя существования. Безусловно, электронные словари расширяют круг возможностей их создателей и оптимизируют работу потребителей. Среди наиболее важных и перспективных характеристик компьютерной лексикографии можно перечислить следующие:

1. Более тонкие и «дружественно ориентированные» возможности показа содержания словарной статьи, включая возможность частичного показа по разным критериям, в том числе использование разнообразных графических средств, которые все еще слабо востребованы традиционными словарями.

2. Использование для доступа к содержанию различных лингвистических технологий, таких как морфологический и синтаксический анализ, полнотекстовый поиск, распознавание и синтез звука (ближайшее будущее для отечественной лексикографии, особенно в аспекте лингводидактики) и т. п.

3. Основными принципами создания виртуального лексического пространства являются стратегии гипертекста, что позволяет по-новому рассматривать методы семантизации лексики.

4. Компьютерная лексикография через сложную систему гиперссылок, через возможность формирования самим пользователем структуры и аспектов словарного запроса, через актуализацию личностного начала словарного поиска и множество других факторов позволяет в большей степени полноты реализовать известный принцип практической лексикографии — «максимум информации на минимуме места — без ущерба для интересов читателя»[8].

5. Одновременно именно электронная форма существования словарей позволяет в наиболее полной мере выполнить и другую (во многом противоположную предыдущей) известную заповедь лексикографов и одно из важнейших требований к полноценным, в первую очередь академическим, словарям — «не мудрствуй лукаво, а давай как можно больше разнообразных примеров»[9].

6. В отличие от бумажных словарей, такой массовый программный продукт, как электронные словари, гораздо легче уточнять, править, подвергать ревизии, что позволяет обеспечить необходимо частую смену версий и формирование постоянной обратной связи с тысячами пользователями. Следовательно, интернет-словари и справочники способствуют повышению оперативности лексикографии.

7. Компьютерная лексикография позволяет создать принципиально новый тип словаря, невозможный в традиционном словарном деле. Словник словаря нового типа формируется не лексикографической концепцией и следующим за ней авторским коллективом, но непосредственными, реально возникшими запросами конкретных пользователей, столкнувшихся с теми

или иными трудностями и вопросами. Специалисты в области электронных словарей все чаще настаивают на том, что современному социуму нужны не авторские, а коллегиальные словари, основанные на фактических запросах членов общества.

8. Подобная «демократизация» лексикографического процесса, по мнению многих, может способствовать созданию столь остро не хватающего сейчас авторитета лексикографии среди мультимедийного сообщества, в первую очередь — среди журналистов и редакторов как потенциальных соавторов словарей.

9. Безусловно, размещенные в Интернете как глобальной виртуальной сети, доступной из любого уголка мира, электронные словари, справочники и другие лингвистические издания могут оказать существенную помощь представителям двух важных и наиболее нуждающихся категорий пользователей лексикографии: во-первых, соотечественникам, проживающим за рубежом и не имеющим возможности пользоваться «бумажными» источниками; во-вторых, иностранцам, изучающим русский язык. Формирование собственной библиотеки электронных словарей или круга интернет-источников, их содержащих, — весьма востребованная задача современного Homo Informaticus, который привык усваивать информацию именно в электронном виде.

Итак, более привычный и более понятный способ знакомства с информацией приводит к тому, что современный пользователь словаря все реже открывает книгу, стремясь найти ответы на мучающие его вопросы в Интернете. Данная ситуация содержит в себе как положительные, так и отрицательные векторы развития.

Примечания

[1] *Зайковская И. А.* Ассоциативно-семантический потенциал и текстовые реализации лексической парадигмы «словарь»: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011. С. 109.

[2] *Иванова Е. П.* Национальные и универсальные тенденции в развитии лексикографии (на материале французской лексикографии) // Основные проблемы лингвистики и лингводидактики: сб. ст. I Междунар. научной конференции, посв. 75-летию Астраханского гос. ун-та. Астрахань, 2007. С. 92–93.

[3] Правила и принципы юзабилити. URL: http://www.softandweb.ru/index.php/articles/articles-web/107-article.html.

[4] *Гришина Н. С.* Интернет-портал «Грамота.ру» как лингвокультурологический инструмент развития культуры русской речи: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. С. 4.

[5] *Селегей В. П.* Электронные словари и компьютерная лексикография. URL: http://www.lingvoda.ru/transforum/ articles/selegey_a1.asp.

[6] Русский Викисловарь. URL: https://ru.wiktionary.org/ wiki/Заглавная_страница.

[7] *Голев Н. Д.* «Викилексия» — народный интернет-словарь: инновационный лексикографический проект // Вопросы лексикографии. 2014. № 2. С. 48.

[8] *Берков В. П.* Двуязычная лексикография. СПб., 1994. С. 4.

[9] *Щерба Л. В.* Опыт общей теории лексикографии // Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. М., 1974. С. 281.

УДК 81.42

Е. Б. КУЗНЕЦОВА

Особенности коммуникации в интернет-форуме

В статье анализируется структура тредов и сообщений, созданных в ходе коммуникации на форуме ролевых игр. Описываются элементы начинающих, продолжающих и завершающих сообщений, выявляются особенности общения в интернет-форуме, связанные с такой его характеристикой, как асинхронность.

Ключевые слова: коммуникация; интернет-форум; тред; диалог; коммуникативный эпизод; речевое сообщение; асинхронность коммуникации.

E. B. KUZNETSOVA

Internet forum communication key features

The article analyzes the structure of threads and posts at the role game forum. The elements of starting, continuing and finishing messages are described, and forum communication characteristics connected with such specificity as asynchrony are outlined.

Key words: communication; Internet forum; thread; dialog; communicative episode; speech communication; asynchronous communication.

Язык Интернета все чаще становится объектом научного исследования, и это не удивительно — в Сети реализуется большое количество коммуникативных установок современного человека, естественный язык стал инструментом нового типа общения. Меняются ли при этом правила речевого взаимодействия? Отличаются ли текстовые характеристики естественного диалога и диалога в сетевой коммуникации? Интересное исследование «Русская речь в интернет-форуме: структура и стилистика текста» опубликовала Н. В. Кузнецова (Тюменский госуниверситет), материалом для него послужили тексты письменных полилогов на строительно-ремонтном портале. В монографии рассматривается речевая реализация именно утилитарных, прагматических установок участников форума, объединенных темами «бытовой повседневности»[1].

В качестве материала данной статьи использованы тексты, лишенные принципиальной внеречевой прагматики — это полилоги на игровом форуме. Именно свобода от прагматических внеречевых установок, стремление создать новый закрытый мир, обращение к литературному тексту как способу репрезентации этого мира делают этот материал интересным для лингвистических наблюдений. Но предметом анализа будут не коллективно создаваемые игровые тексты (это литературное творчество, причем далеко не всегда достойного уровня), а структурные особенности коммуникации на игровых форумах-конференциях, где обсуждаются вопросы организации игр.

Интернет-форумом принято называть сайт, который служит для публичного обмена письменными сообщениями (постами) между коммуникантами. В процессе общения образуются письменные полилоги на определенную тему, так называемые треды (от *англ*. thread «нить»); каждый из них имеет заголовок, который формулируется обычно автором первого сообщения.

Источником материала стал сайт «Алохомора» (Alohomora), в конце марта 2015 г. прекративший активное существование[2]. Это сайт, на котором параллельно создавались и развивались несколько ролевых игр, а в «нетворческом»

разделе сайта сформировались 24 треда, и два из них будут проанализированы. В одном, под названием «Вопросы форума» (с условно прагматической установкой), обсуждалась работа сайта, участники могли пожаловаться на технические сбои. В другом треде, озаглавленном «Новости от администрации», обсуждалось сообщение о закрытии сайта.

Форум по сути — полилог, в его формировании участвует несколько человек (в «Вопросах форума» — 15; в «Новостях от администрации» — 25), на всем его протяжении развивается тема треда, которая обычно инициируется первым сообщением. Например, в «Вопросах форума» это предложение от администратора сайта:

«Писатель. *Вопросы по правилам форума, организации ролевых игр, жалобы на баги форума или чата и др. оставляйте здесь*» (1).

Текст форума на макроуровне делится на коммуникативные эпизоды, в каждый входят инициальная и реактивная(-ые) «реплики»-посты, что образует микроуровень полилога[3]. Рассмотрим структуру тредов-полилогов и выделим типичные элементы входящих в них сообщений.

В треде «Вопросы форума» выделено 13 коммуникативных эпизодов. 8 из них условно можно объединить в группу «технических» (ошибки, *косячки, баги* в работе сайта); в них содержится, как правило, всего два сообщения — инициальное и реактивное:

«Lorens. *Здравствуйте, уважаемая администрация! Случайно столкнулась с такой проблемой в игре „Проклятые солнцем“. У меня стоит новогодний дизайн. В нем есть кнопки „атака“ и „защита“, но нажимая их, появляется просто пустое окно. Проверила, что в вампирском дизайне и пиратском — такой проблемы нет. Есть ли возможность генерировать атаку и защиту без переключения дизайнов? Заранее спасибо.*

Хранитель. *Спасибо за сообщение, ошибку постараемся устранить как можно быстрее. Пока, к сожалению, придется менять дизайн для дуэлей*» (2).

Инициальность может сигнализироваться разными способами. В приведенном примере представлен самый полный вариант: приветствие, изложение ситуации, вопрос-просьба и благодарность. Автор может ограничиться только приветствием и вопросом, изложением ситуации и вопросом. Иногда в инициальном сообщении содержится эмоциональная оценка, выраженная невербально, например, буквы *Оо* в конце сообщения символизируют удивление, недоумение (буквенно-графическая замена «смайлика» с вытаращенными глазами):

«Vasily. *Вечера! Чего при изменении профиля требуют e-mail ввести? Не запрашивали же при регистрации. Теперь надо мэйл крепить к аккаунту? Оо*» (3).

Хотя основная задача анализа — рассмотреть структурные характеристики форумной коммуникации, попутно отметим и лексические особенности текстов полилогов «Алохоморы». Так как анализируемый тред посвящен вопросам работы сайта, частотна тематическая компьютерная лексика: *баги, чат, генерировать атаку, профиль, аккаунт*. Интересно, что в пределах одного сообщения один и тот же термин может передаваться в англоязычном варианте и в транслитерированном, жаргонном: *e-mail* и *мэйл*.

Инициальные посты в техническом разделе могут содержать не только вопросы, но и предложения:

«rolagame. *Здравствуйте. Я тут человек новый и не совсем в курсе предлагалось сие или нет. Потому извиняйте заранее, если предлагалось и большое извиняйте, если не первый раз. Наверно это пустяк, но может сделать так. Чтобы точка (выбор от какого имени пишется сообщение) ставилась автоматически, если скажем в этой конкретной теме грубо говоря нет выбора от кого писать? А скажем когда есть выбор, то там не ставить <...>*» (4).

Новичок, автор всего пяти сообщений на форуме (самые опытные игроки имеют на счету около тысячи), словесно «расшаркивается» — извиняется, использует литоты, множественные модальные слова, которые, впрочем, не считает нужным обособлять; чтобы казаться серьезнее, употребляет книжное устаревшее местоимение *сие*. Интересно использование словоформы *извиняйте* в одном контексте: и как разговорно-просторечного этикетного глагола, и как существительного (*большое извиняйте*). Само техническое предложение вводится в текст с помощью парцелляции (*Чтобы точка... ставилась автоматически...*), это позволяет привлечь к нему дополнительное внимание. И хотя в реактивной реплике администратора сайта нововведение по существу было отвергнуто, rolagame получил эмоциональную поддержку и благодарность за инициативу.

Пять эпизодов треда посвящены вопросам организации форума, инициальные сообщения во всех этих случаях содержат конкретные предложения:

«Lilandra. *Я, наверное, „зажралась“, потому что есть и чат, и отдельный раздел для общения, но... Может сделать в некоторых ролевых играх по теме „Околоролевое общение“. Чтобы флуд не захламлял орги. Просто иногда хочется оставить пообщаться на ту или иную околосюжетную тему, узнать мнение других игроков и все такое. Так сказать, и орги чистые, и игрокам есть где обменяться мнениями. Потому что чат какой-то непопулярный и одномоментный, сообщения там быстро стираются. Ну, как-то так*» (5).

Как правило, у вносимых предложений есть обоснование, в приведенном примере оно в парцелляте *Чтобы флуд не захламлял орги* (*флуд* — болтовня; *орги* — сокращенное название раздела «Оргвопросы»); в сообщении эксплицируется неуверенность в том, что предложение будет одобрено: *может, просто, ну как-то так*. Это предложение вызвало активное обсуждение, всего в инициированном речевом эпизоде содержится 12 постов. Если пронумеровать все сообщения треда (1–44), то эпизод, который можно условно назвать «Создание флудильни», раскрывается в постах 5, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 27. Все эти сообщения с коммуникативной точки зрения — реактивные реплики. Рассмотрим их структурные элементы, типичные в данной речевой ситуации.

Реактивные реплики могут продолжать коммуникативный эпизод или завершать его. Если требуется разъяснение, в реактивном сообщении содержится вопрос:

«Писатель. *Lilandra, вот тебе флуда не хватает))☺ Какого рода околоролевое общение тебе нужно?)) Хочешь разделить Оргвопросы на болтовню и чисто обсуждение игровых вопросов? Или что?*» (6).

Так как общение на форумах асинхронно (в отличие от коммуникации в естественном диалоге или чате), участники, чтобы сэкономить время, задавая вопрос, нередко пытаются предугадать ответ. Завершается пост открытым вопросом в эллиптичной разговорной форме: *Или что?* («Или ты имеешь в виду что-то другое? Тогда что именно?»). Чтобы смягчить критическое восприятие предложения Lilandra, Писатель неоднократно использует невербальные средства — скобки со значением «улыбка» и собственно рисуночный «смайлик».

Продолжающая реплика обсуждения обязательно содержит оценку предложения и ее обоснование:

«Кикимора. *Я „за“, потому что мне очень мешает в Оргах лишнее. Иногда просто нет времени пролистывать весь флуд в поисках искомого. И сколько не запрещай, не проси, тебя не слышат. Желающие поболтать от имени перса все равно будут.*

Я всегда против договорных отыгрышей, но они и без флудильни имеют место быть, поэтому не думаю, что кто-то будет использовать ее для этого.

Про репутацию — мне пофиг, потому что это репутация перса, а не моя. Дело лично каждого, что думать/не думать про моих персов. Если хочется этим поделиться, делитесь, почитаю с удовольствием.

И да, Элла, не горячись. Сама же знаешь, что личность тушковода перса можно понять и без флудильни по стилю автора, когда просто долго на Алохе и читаешь чужие посты, поэтому и тут флудильня не при делах» (7).

В тексте сообщения используются жаргонные лексемы *перс* и *тушка* — оба со значением «персонаж ролевой игры» (образованы усечением и метафоризацией соответственно), *тушковод* — игрок-создатель персонажа, *отыгрыш* — разработка сюжетной линии игры; разговорно-просторечные элементы *пофиг* и *не при делах*. Вместе с тем привыкшие создавать литературные тексты участники форума используют книжные элементы и при диалогическом общении (не оцениваем их нормативность): *в поисках искомого, имеют место быть, стиль автора*; заметна также сложность синтаксических конструкций. Перед нами в первую очередь письменный текст (поэтому много книжных элементов) и лишь потом — разговорный. Материалы сайта показывают, что авторы развернутых сообщений не пренебрегают и традиционными для письменного текста способами его организации. В частности, с помощью абзацного оформления в приведенном посте подчеркивается содержательная неоднородность, сообщение распадается на несколько частей. Это связано с тем, что при развитии темы «Создание флудильни» попутно возникли два ее ответвления: «Договорные отыгрыши» (5 постов: 9, 10, 12, 19, 20) и «Репутационные отзывы» (6 постов: 11, 16, 17, 19, 20, 26). Важно отметить, что один речевой шаг, один пост, может содержать больше одной реакции. Если это отклик на несколько инициальных сообщений, сигнал подается разными способами: лексический повтор, связывающий с темой эпизода (*Я всегда против договорных отыгрышей*); называние темы (*Про репутацию*); присоединительные конструкции и обращение к автору сообщения, которое стало причиной высказывания (*И да, Элла, не горячись*).

Таким образом, и на материале «Алохоморы» заметно принципиальное отличие структуры форума от структуры разговорного диалога и даже полилога — нелинейность, которая является следствием асинхронности коммуникации: неизвестно, когда будет прочитано сообщение, реактивная реплика может отделяться от инициальной другими сообщениями. Чтобы при такой структуре макротекста было понятно, на какое сообщение реагирует автор, используется несколько приемов. И названные ранее — не главные. На форумах с целью актуализации конкретного фрагмента какого-либо из предыдущих высказываний происходит автоматический ввод обращения или вставка заключенной в рамку цитаты с ремаркой:

«Vasily. *Elladwen, если почитать сообщения в вампирке, то и без флудильни там все обо всем болтают* x)

<...>

Княжна пишет:

Я бы предложила в этой теме еще и репутационные отзывы оставлять друг о друге. Иногда так хочется

Ну-ка поподробнее)» (8).

Такой способ выделения инициальной реплики весьма удобен именно при нелинейном расположении сообщений — экономит время и при создании поста, и при его восприятии, так как цитаты хорошо заметны.

Отметим, что линейное расположение сообщений при коммуникации на форуме, конечно, тоже возможно, и в анализируемом треде оно составляет достаточно большую долю: 19 реактивных сообщений из 44 линейно

расположены по отношению к инициальным. Это особенность именно треда «Вопросы форума», в рамках которого часто решаются конкретные технические проблемы, почему многие коммуникативные эпизоды и состоят только из двух сообщений, связанных линейно (см. пример 2).

Завершение коммуникативного эпизода маркируется далеко не всегда. Как правило, оно отмечено, если инициируется запрос на конкретную информацию (решение проблемы), вносится конкретное техническое предложение. Благодарность не всегда является сигналом завершенности взаимодействия, она может содержаться уже в инициирующем сообщении (*Заранее спасибо* в примере 2) — и это не просто вежливость. «Упреждающая» благодарность также связана с асинхронностью коммуникации: о решении проблемы человек может узнать спустя какое-то время, а в письменном пространстве — спустя несколько постов. Инициальная реплика затеряется, а благодарность актуальна только при линейной связи. Частотный вариант завершения: после обсуждения ситуации и советов от других участников форума инициатор коммуникативного эпизода соглашается со «специалистами», предполагает применить советы и выражает благодарность (например: *Да, видимо проблемы в Хроме. Через другой браузер все в порядке. Попробую разобраться с этим, спасибо*). Встретился случай, когда инициатор благодарит за доброжелательное отношение к высказанному им предложению, что, несомненно, выражает удовлетворенность реализацией коммуникативной интенции, это завершающая реплика в коммуникативном эпизоде, начатом приведенным выше постом (4): *Здорово, класс*.

Но в большинстве эпизодов не ясно, того ли результата развития коммуникации ожидал автор инициального сообщения, как в примере 5 (эпизод «Создание флудильни»). После разъяснения предложения инициативу перехватывает администратор: *Предлагаю всем желающим проголосовать до 20.00 по мск завтрашнего дня*; дальше идет активное обсуждение, где автор инициального сообщения, Lilandra, отстаивает свое предложение в полемике с другим форумчанином и параллельно участвует в развитии уже другого коммуникативного эпизода. После большого количества других сообщений появляется объявление администратора о завершении голосования, но реакция инициатора Lilandra на положительный результат голосования — открытие дополнительных тем — никак не выражена. И это, видимо, имманентная установка участников форумов на открытость и незавершенность коммуникации: люди появляются на форуме, не приветствуя «собеседников», и уходят, не прощаясь, потому что они как бы всегда здесь (хотя и не всегда сейчас).

С этой же особенностью форумной коммуникации связано специфическое функционирование этикетных формул. В треде с прагматической установкой редко используются приветствия и этикетные обращения, обозначающие статус адресата. Вот все они: *Здравствуйте, уважаемая администрация!; Вечера!; Здравствуйте;* ***Уважаемая администрация и плеймейкеры игр*** (авторское выделение подчеркивает серьезность обращения; желание повысить степень официальности приводит к плеоназму) — 4 этикетных элемента на 44 поста, причем исключительно в инициальных репликах. Можно сделать вывод, что этикетные формулы в близкой к фактической коммуникации форума почти не играют контактоустанавливающую и поддерживающую контакт роль (если ты зарегистрирован на форуме, ты по умолчанию находишься в постоянном контакте с другими форумчанами). С другой стороны, почти в каждом реактивном сообщении есть персональные обращения (*И да, Элла, не горячись*; *Lilandra, вот тебе флуда не хватает* и др.), но они носят не этикетный, а структурирующий характер, указывают на автора поста, который вызвал реакцию.

Коротко охарактеризуем еще один тред «Алохоморы» — «Новости от администрации», который развивает тему закрытия форума. Его

особенность — принципиальная организация по нелинейному принципу: связь между постами изначально предполагается как параллельная, а не цепная, так как сообщения участников форума содержат реакцию на информацию о закрытии форума (новые сообщения прогнозируются как реактивные для первого сообщения). И по сравнению с тредом «Вопросы форума» доля линейно расположенных реплик здесь гораздо меньше: 4 из 37.

По мере развития полилога фрагменты реактивных сообщений воспринимаются как инициальные, возникает «диалог/полилог в полилоге». Например, сожаление о закрытии форума заканчивается предложением перенести игры на другую «площадку», и это предложение потом обсуждается в 9 постах. В треде «Новости от администрации» тоже прослеживается особенность форумной коммуникации: автор в одном сообщении может реагировать на несколько реплик; в этом случае используется ник адресата в качестве обращения. Если же пост — реакция на самый первый, обозначающий тему закрытия, то обращения нет. Тема эта, в отличие от частных тем речевых эпизодов предыдущего треда, затрагивает судьбу всех игроков, поэтому в сообщениях нередко используются коллективные обращения к участникам форума: *игроки, ребята, ребят, ребята и девчонки, уважаемые администраторы и модераторы, любимые мои* и др. В треде «Новости от администрации», как и в «Вопросах форума», почти нет приветствий и прощаний, редкие исключения: *Харе Кришна! Всем здравствуйте и до свидания. ...Харибол!*; *Привет всем!*; *До свидания!*

В большинстве сообщений, которые являются реакцией на первый пост (собственно «новость от администрации» о закрытии форума), в качестве сигнала коммуникативной завершенности выступает благодарность, но не за конкретное действие, а за совместно проведенное время:

«Mary. <...> *Спасибо всем, с кем так чудесно игралось эти пять лет. За любимых персонажей. Невероятных. Незабываемых.* ***Спасибо Вам. Всем***» (9).

Повышению экспрессивности в этом сообщении способствует неоднократное использование популярной в форумном общении стилистической фигуры парцелляции.

В треде обсуждается тема окончания многолетней коммуникации, чего многие участники форума не хотят признавать:

«Heiling. <...> *Я не говорю „пока“, потому что все равно буду еще год сюда заглядывать и читать посты. Алохомора меня не отпустит* ☺ Да и потом, в силу своей упертости, просто буду отрицать факт закрытия ☺» (10).

Как видно и в приведенных примерах 9 и 10, в репликах этого треда активно используются шрифтовые выделения, графические символы состояний, так называемые смайлики, рисунки (сердечки, солнышки, цветы), что вызвано повышенной эмоциональностью текстов сообщений форума. Стилистика текстов интернет-коммуникации — предмет отдельного рассмотрения, но и приведенные фрагменты постов демонстрируют сочетание в них элементов книжных стилей и разговорного. Пропорции книжности и разговорности варьируются, и как раз тексты треда «Новости от администрации» характеризуются повышенной «литературностью». Активно используется книжная лексика (*инкогнито, отсутствие музы, альтернатива, актуальный, не сведуща, понимабельно, вить судьбу, без оного, некто покушается на справедливость* и др.); девербативы, расщепленные сказуемые (*Обсуждение деталей; А в оргах уже игровые вопросы, выяснения, традиционные пофлуживания...; Он много времени проводил за этим занятием; Принять решение о закрытии*); сложные сочетания (*Не отнимает возможности продолжать ролевить; Не изменит своего решения в отношении закрытия форума*) и др.

Большое количество книжных языковых средств связано со следующей особенностью продолжающих сообщений в этом треде: большинство из них

представляет собой относительно автономный и часто развернутый монологический текст, это осмысление ситуации на форуме, своих эмоций по поводу его закрытия или описание своей «жизни в игре»:

«Tega. *Блин, черт, как же неприятно это говорить... Я ж тут кричала, что останусь, буду играть, а сама уже практически не захожу, не говоря о постах, потому что с головой ушла в новую ролевую.*

Ребят, простите меня пожалуйста. С вами всеми было очень приятно играть. Когда я говорю всеми, то это значит, что действительно всеми. Но, как оказалось, я не могу оставаться на форуме, который уже разваливается на кусочки. Алоха, какой бы она не была, перестает быть моим домом. Я никогда не забуду свою первую ролевую, все приятные и смешные моменты, отыгрыши, забавные темы, те эмоции, которые я испытывала, но все-таки мне действительно надо попрощаться.

Еще раз спасибо вам за все. Особенно большое спасибо администраторам, которые терпели меня, помогали и подсказывали, когда я была здесь еще в качестве новичка)

До свидания! Может быть мы еще встретимся где-то на просторах интернета и других ролевых ресурсов))» (11).

Несмотря на очевидную «литературность» поста, в нем присутствуют и разговорные элементы: междометия (*блин, черт*), редукция (*я ж, ребят*), разговорная лексика (*с головой ушла; разваливается на кусочки; ролевая; новичок*). И тем не менее, это все же книжный текст, созданный не в ходе диалогического взаимодействия, не для получения непосредственной реакции, это монологическое сообщение с достаточно сложным синтаксисом, выражающее внутреннее состояние. И мысль, которую развивает автор, диссонирует с содержанием большинства реактивных реплик в этом треде: Tega воспринимает закрытие «Алохоморы» как неизбежный итог многолетней истории форума. Вместе с тем выраженное в последнем абзаце предположение можно трактовать как установку на коммуникативную незавершенность не столько в масштабах игры, форума, сколько в глобальном смысле: как постоянно создаваемый текст воспринимается и Интернет в целом.

Итак, тред интернет-форума представляет собой чередование коммуникативных эпизодов, которые состоят из разного количества сообщений, в редких случаях — одного (например, объявление-предупреждение *«Попрошу высказываться один раз и не разводить флуд. Иначе тема будет закрыта»*), в большинстве — нескольких, расположенных, как правило, нелинейно. Эпизоды меняются не по определенным сценариям коммуникации, а в зависимости от установок участников речевого взаимодействия, администраторы сайта следят лишь за соблюдением этических норм. Любой форумчанин может вносить свои тематические предложения в рамках заданной гипертемы, реагировать на сообщения других участников, тем самым начиная и продолжая коммуникативные эпизоды. Сигналы начала: вопросы, предложения, призывы, просьбы — с практически обязательным описанием проблемной ситуации, обоснованием предложения или просьбы. В продолжающих коммуникативный эпизод сообщениях содержатся цитаты из текстов других участников и обращения к ним и собственно авторский текст. Он может быть кратким (иногда однословным: ***Vasily****, учту)))*) или развернутым, в этом случае описательным (мнения при обсуждении предложения или проблемы), или, реже, повествовательным («жизнь на форуме»). Завершение коммуникативного эпизода сигнализируется редко, в основном при помощи этикетных формул благодарности; практически не используются этикетные формулы прощания. Принципиальные различия в организации разговорного диалога и общения в интернет-форуме связаны, прежде всего, с таким свойством последнего, как асинхронность.

Примечания

[1] *Кузнецова Н. В.* Русская речь в интернет-форуме: структура и стилистика текста / под ред. О. В. Трофимовой. Тюмень, 2009.

[2] Alohomora — форум ролевых игр. URL: http://alohomora.su. Все примеры взяты из сообщений на этом форуме, для удобства в тексте статьи они пронумерованы. Сохранена авторская орфография и пунктуация.

[3] Терминология И. Н. Борисовой. См.: *Борисова И. Н.* Русский разговорный диалог: Структура и динамика. М., 2007.

УДК 81’27/28

Э. Н. АКИМОВА

Активные процессы в современном русском языке в аспекте эколингвистики

В статье рассматривается понятие эколингвистики, выявляется разница между пониманием специфики и объема данного понятия в зарубежном и отечественном языкознании. Дается краткое описание основных активных процессов, происходящих на различных языковых уровнях. Приведенные факты свидетельствуют о расширении креативных и адаптивных возможностей русского языка. С другой стороны, вербальная информация, особенно связанная с употреблением жаргонизмов, не может не вызывать эмоциональный протест, т. к. нарушает параметры этики, эстетики и корректности человеческой коммуникации, в первую очередь масс-медийной, т. е. является неэкологичной.

Ключевые слова: активные процессы; современный русский язык; эколингвистика; культура речи; жаргонизмы, заимствования.

E. N. AKIMOVA

Active processes in the modern Russian language in the aspect of Ecolinguistics

The article discusses the concept of ecolinguistics and reveals the difference between understanding the specifics and scope of the concepts in linguistics, both foreign and national. A brief description of the major active processes occurring at different language levels is given. The facts suggest expanding creative and adaptive capabilities of the Russian language. On the other hand, verbal information, especially related to the use of jargon, cannot but cause emotional protest, as it violates the parameters of ethics, aesthetics and correctness of human communication, especially that of mass media, i.e. non-ecological.

Key words: active processes; modern Russian language; ecolinguistics; speech culture; slang, borrowings.

Как известно, эколингвистика — современное научное направление в языкознании, причем его трактовка и модели изучения отечественными и зарубежными лингвистами существенно различаются.

Впервые понятие «экология языка» было введено в научный оборот американским лингвистом Э. Хаугеном[1], который отмечал, что экологию языка можно определить как науку о взаимоотношениях между языком и его окружением, где под окружением языка понимается общество, использующее язык как один из своих кодов. Язык существует только в сознании говорящих на нем и функционирует только при взаимоотношениях с другими говорящими и с их социальным и естественным (природным) окружением. Частично экология языка имеет физиологическую природу (т. е. взаимодействие с другими языками в сознании говорящего), частично социальную (т. е. взаимодействие с обществом, в котором язык используется как средство коммуникации). Экология языка зависит от людей, которые учат его, используют и передают другим людям.

Впоследствии в развитии зарубежной эколингвистики выделилось два направления: экологическая лингвистика, переносящая на изучение языка терминологию и методы экологии (Э. Хауген, У. Маккей, А. Филл), и языковая, или лингвистическая, экология, которая ставит во главу угла лингвистику

с ее методами при описании проблем окружающей среды (М. Халлидай, П. Мюльхойслер, М. Деринг).

Отечественные исследователи понимают эколингвистику как науку, «объединяющую экологию и лингвистику, изучающую взаимодействие между языком, человеком как языковой личностью и его окружающей средой. Язык при этом рассматривается как неотъемлемый компонент цепи взаимоотношений между человеком, обществом и природой. Функционирование и развитие языка представляется как экосистема, а окружающий мир — как языковой концепт»[2].

По мнению профессора А. П. Сковородникова, «экология языка (лингвоэкология, эколингвистика) — это такое направление лингвистической теории и практики, которое, с одной стороны, связано с изучением факторов, негативно влияющих на развитие и использование языка, а с другой стороны, с изысканием путей и способов обогащения языка и совершенствования практики речевого общения»[3].

Мы наиболее точным считаем определение на главной странице сайта сетевого научного издания Сибирского федерального университета «Экология языка и коммуникативная практика» эколингвистики как отрасли языкознания, «предметом изучения которой является состояние языка как семиотической системы (его „семиотическое здоровье“), обусловленное социальными и другими экстралингвистическими факторами, влияющими негативно или позитивно на язык, языковое сознание и речевую культуру; пути и способы защиты языка от негативных влияний, с одной стороны, и его обогащения и развития, с другой»[4].

Как видим, различия в подходе к эколингвистике зарубежных и отечественных специалистов достаточно существенны. Если зарубежные исследователи рассматривают этот раздел лингвистики в связи с социолингвистикой, то отечественные ученые обращают внимание прежде всего на внутриязыковые связи, изучая эколингвистику в ее отношении со средой, т. е. исследуют, как язык сохраняет сам себя, свое здоровье или (в результате его неправильного использования человеком) приходит к лингвициду — разрушению и самоуничтожению. В своем объекте лингвоэкология тесно переплетается с наукой о культуре речи — ортологией, которая существует уже давно и изучает коммуникативные качества речи: правильность, точность, логичность, чистоту, уместность и т. п.

Практически общим местом в русистике последних лет становится констатация значительных изменений в лексической системе русского языка последних десятилетий, на которые указал еще В. Г. Костомаров в своей известной книге «Языковой вкус эпохи»[5]. Они связаны с обеднением словарного запаса носителей языка, широким использованием жаргонизмов и стилистически сниженной вульгарной лексики, исключением из речи выразительных средств языка, характерных для языка классической литературы, обилием заимствованных слов и т. д. Существенным фактором, оказывающим значительное воздействие на лексическую систему языка, является «размывание» публицистического стиля, в результате чего «сниженная, часто вульгарная, деструктивная, т. е. бытовая по форме, но публичная и в известном смысле официальная»[6] речь начинает восприниматься носителями языка «как образец для подражания»[7].

Но активные процессы происходят и на других языковых уровнях.

В фонетике это окончательное утверждение иканья — московской нормы. Петербургское эканье практически ушло, и даже звук, средний между [и] и [э] в первом предударном слоге, почти никем не произносится[8].

Как никогда подвижны акцентологические нормы, переживающие расцвет вариативности. Нормы ударения «размываются», что связано, в первую очередь, с представлением о неважности их соблюдения: ведь и так понятно. Недавно вышедшие словари этому подтверждение[9].

Что касается интонации, то с подачи некоторых теле- и радиодикторов начинает преобладать «англизированная» и сегментированная интонация: высказывание членится на сегменты, концы фраз «задраны», и возникает нехарактерная для русского повествовательного предложения вопросительная интонация.

В сфере фразеологии происходит связанное с безграмотностью и отсутствием фоновых знаний перераспределение между группами фразеологизмов: в фразеологические сращения переходит все больше сочетаний и даже единств. Появляются новые фразеологизмы, в основном из сфер политики (*вертикаль власти*), спорта (*с подачи*), военной сферы (*глухая оборона*). Отмечается жаргонизация фразеологии (*с колес, до фонаря, из-за бугра*)[10].

Настоящим полем экспериментов стало словообразование. Исследователи отмечают в нем: 1**)** *функциональный динамизм*: проникновение в речь и регулярное использование моделей, которые ранее находились на периферии языка: *чернуха, развлекуха* и т. п.; 2**)** *активизацию определенных словообразовательных моделей*: отсубстантивные и отадъективные имена действия с суффиксами -изаци(я): *долларизация, монетизация*, используемые для наименования процесса превращения, направленного на определенный предмет; высокая продуктивность наименования лица: *перестроечник, рекламист*; 3**)** *рост именной префиксации*: активно используются приставки после-, пост-, анти-, раз-, де-, контр-, префиксоиды квази-, лже-, псевдо-, приставки супер-, сверх-: *деполитизация, упердешевый, суперпрофессионал* и т. п., что связано с передачей социально и культурологически значимой информации; 4**)** «композитный взрыв»: активное использование сложных слов с элементами интернационального характера: бизнес-, хит-, шоу-, поп-, рок-, видео-: *бизнес-центр*; 5**)** новый виток «аббревиатурного взрыва»: *Ингнет, ЧР, РИ*; 6**)** расширение круга усечений: *маргинал, безнал*; 7**)** участие гибридных слов в языковой игре: *трепортаж*.

Как средство языковой игры используются: 1) контаминация; 2) деаббревиация; 3) ложная мотивация; 4) субституция[11].

Морфология и синтаксис — самые устойчивые уровни системы, сохраняющие консервативность во имя самоидентификации языка.

Тем не менее, некоторые ученые утверждают, что в современном русском языке происходит, например, расширение функций переходности глаголов[12]. Имеются в виду случаи типа *его ушли с работы; няня гуляет ребенка*; *расходы пополам: я тебя обедаю, а ты меня ужинаешь*. Указываются и некоторые другие процессы: образование окказиональных форм числа существительных, которые в системе образуются супплетивно (*деть родился; мелкий и пугливый людь пошел*); экспрессивно значимое переосмысление окказиональных образований единственного числа от Pluralia Tantum (*новый штан; мой машин*); переход относительных прилагательных в качественные путем образования окказиональных форм степеней сравнения (*мебель чуток деревяннее; стеклянейший звук*); образование действительных причастий будущего времени (*прочитающий внимательно статью*) и аномальные формы страдательных причастий (*звонок, звонимый мною*)[13]. Нетрудно заметить, что все эти примеры взяты из Интернета; большинством носителей языка они воспринимаются как окказиональные.

Динамика современного русского синтаксиса охватывает как его системные свойства (форма единиц, их значения и функции), так и сферу

функционирования, набор знаковых и социальных функций. Факторами давления на систему современного русского синтаксиса являются демократизация языка (экспансия устной речи, усиление личностного начала в языке); иноязычное давление; стилевая диффузность — экспансия просторечных и жаргонных средств выражения; особенности современного информационного процесса (замена графического кода пиктографическим — картинка TV, анимация в Интернете, MMS-сообщение; использование латинской графики; размер и цена интернет-площади, требующие как сжатия сообщения, так и рекламной «продажи» информации).

Следствиями этих факторов являются языковая вариативность и размывание нормы; вытеснение иноязычным кодом собственных средств выражения; синтаксическое сжатие текста, его узуальная неполнота; нарушение формального оформления в пользу понимания текста; распространение экспрессивных средств языка, гибридизация и слияние синтаксических средств и синтаксических функций[14].

Как ко всему этому относиться с точки зрения эколингвистических постулатов? С одной стороны, приведенные факты свидетельствуют о расширении креативных и адаптивных возможностей русского языка, о том, что, вопреки расхожему мнению, он вовсе не «гибнет». С другой стороны, вербальная информация, особенно связанная с употреблением жаргонизмов, не может не вызывать эмоциональный протест, так как является неэкологичной: она нарушает параметры этики, эстетики и корректности человеческой коммуникации, в первую очередь масс-медийной.

Даже в диссертациях на соискание ученой степени кандидата филологических наук читаем о положительной оценке роли жаргона в создании рифмованных заголовков: «Жаргон становится важным средством стилизации живой речевой стихии, социальным средством создания особого, дружески-непринужденного тона»[15]. Думается, что злободневная проблема формирования общего жаргона в языке[16], прежде всего современных СМИ, требует от филологов занять принципиальную позицию неприятия этой негативной тенденции: констатировать можно, принимать и тем более одобрять — нет.

Итак, ощущение разнообразных и масштабных изменений в речевой практике носителей русского языка привело к формированию новой лингвистической дисциплины — лингвоэкологии. Лингвоэкологи с неприятием пишут о таких явлениях в современном русском языке, как наплыв заимствований (преимущественно англицизмов), жаргонизация и вульгаризация речевого общения, легализация сквернословия.

Примечания

[1] *Haugen E.* The Ecology of language. Essays by Einar Haugen. Stanford, 1972. P. 325.

[2] *Иванова Е. В.* Цели, задачи и проблемы эколингвистики // Прагматический аспект коммуникативной лингвистики и стилистики: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Б. Попова. Челябинск, 2007. С. 41.

[3] *Сковородников А. П.* Об экологии русского языка // Филологические науки. 1992. № 5–6. С. 111.

[4] Экология языка и коммуникативная практика. URL: www.ecoling.sfu-kras.ru.

[5] *Костомаров В. Г.* Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. М., 1994.

[6] *Химик В. В.* Национальная идея и русский язык. Политическая наука. Вып. № 26. 2008. С. 14.

[7] Там же.

[8] *Вербицкая Л. А.* Давайте говорить правильно. 2-е изд., испр. и доп. М., 2001. С. 66–69.

[9] Русский орфографический словарь: около 180 000 слов / Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова; О. Е. Иванова, В. В. Лопатин (отв. ред.), И. В. Нечаева, Л. К. Чельцова. 2-е изд., испр. и доп. М., 2004.

[10] *Малински Т.* Возникновение новых фразеологических единиц // Русистика. Берлин, 1992. № 2. С. 67–76.

[11] *Жеребило Т. В.* Словарь лингвистических терминов.: 5-е изд., испр. и доп. Назрань, 2010.

[12] *Эпштейн М.* О творческом потенциале русского языка. Грамматика переходности и транзитивное общество // Знамя. 2007. № 3.

[13] *Радбиль Т. Б.* Инновационные процессы в лексике и грамматике русского языка Интернета // Croatica et Slavica Ladertina. 2008. № IV. С. 240–244.

[14] *Шестак Л. А.* Тенденции развития современного русского синтаксиса // Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы. II Междунар. конф. Гранада, 8–11 сент. 2010 г. Т. 1. Доклады и сообщения. Гранада, 2010. С. 311.

[15] Из этических соображений название диссертации и имя автора не указываем.

[16] *Ермакова О. П., Земская Е. А., Розина Р. И.* Слова, с которыми мы все встречались: Толковый словарь русского общего жаргона. М., 1999.

УДК 81’373.44

Т. Г. АРКАДЬЕВА,
Н. С. ФЕДОТОВА

Субстракты в русском языке*

В статье дается определение субстрактам — лексическим единицам, которые выделяются в лексическом фонде русского языка в его диахронии. Субстракты рассматриваются на фоне других единиц из числа устаревшей лексики — историзмов, архаизмов.

Ключевые слова: устаревшая лексика, историзмы, архаизмы, субстракты, семантика, словарь.

T. G. ARKADYEVA,
N. S. FEDOTOVA

Substracta in the Russian language

The article gives the definition to substracta as lexical units which exist in the lexicon of the Russian language in its diachrony. The authors analyze substracta against other outdated lexical units, such as historicisms and archaisms.

Keywords: outdated lexicon; historicism; archaism; substracta; semantics; dictionary.

Словарный состав языка — это открытая и подвижная система, в которой происходит непрерывное перераспределение активного и пассивного фонда лексики. Исчезновение старых слов или их значений и появление новых слов обусловливаются различными внешними и внутренними факторами.

Значимой и значительной частью лексико-семантической системы русского языка является устаревшая лексика. Многие слова и устойчивые словосочетания уходят в пассивный фонд вместе с реалиями, но продолжают жить в произведениях русской художественной литературы и в памяти русского народа, связывая настоящее русского языка с его прошлым. Под термин «устаревшая лексика» попадают типологически разные лексические пласты. Как правило, говорят об историзмах и архаизмах.

Историзмы — «наименования реально существовавших в прошлом предметов и явлений»[1]. Например:

Аншеф, м. Ист. В воинском уставе Петра I — главнокомандующий или генерал-фельдмаршал. В XVIII в., при императоре Павле I, чин полного генерала был заменен на звания генерал от кавалерии, генерал от инфантерии, генерал от артиллерии, инженер-генерал. *Франц.* enchef — главный.

Зерцало, ср. Ист. В России до 1917 г. — деревянная трехгранная, увенчанная двуглавым орлом призма высотой 70 см. На гранях зерцала на медных листах были выгравированы указы Петра I о хранении прав гражданских, о поступках в судебных местах и о государственных уставах. Зерцала стояли на столах заседаний в присутственных местах и служили символом закона.

Самоварник, м. Ист. В России до 1917 г. — лицо из мещанской среды, занимавшееся «самоварным промыслом» в местах массовых гуляний; самоварник являлся с самоваром и другими предметами для чаепития и, расположившись на траве, предлагал за небольшую плату гуляющей публике выпить чаю. *Самоварница, ж.* Женск. к самоварник.

* Статья публикуется при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 14-04-00347 «Большой словарь историзмов и архаизмов русского языка»).

Салоп, м. Ист. В России начала XIX в. — предмет верхней женской утепленной одежды — широкая длинная накидка с пелериной и прорезями для рук или небольшими рукавчиками, скреплявшаяся лентами или шнурами. Форма салопа требовала много ткани и меха — верх шили из бархата, шелка, дорогого сукна, подкладку делали из меха куницы или соболя. С 30-х гг. XIX в. салопы считались немодными и сохранялись лишь в купеческой среде и у бедных чиновниц; в это же время появилось слово салопница для определения социального положения женщины; салопницей называли женщину, ходившую в поношенном салопе и просившую в богатых домах на бедность. *Франц.* souillon — неряха, небрежная неопрятная женщина.

Парфорсная охота, ж. Ист. В России до 1917 г. — охота по пересеченной местности за заранее подготовленным зверем. В России проходила в Гатчине как часть императорской охоты для поощрения офицеров к овладению верховой ездой и заведению лучших лошадей. Название охоты происходило от слова парфорс — наименования колючего или затяжного ошейника для дрессировки животных. *Франц.* parforce — силой, насильно[2].

Историзмы перемещаются в пассивный словарный состав, но при этом сохраняют разного рода связи с лексикой активного словаря и представляют интерес благодаря непосредственному отражению фрагментов картины мира.

Архаизм — это устарелое название актуального понятия, у которого есть другое, современное название[3], слово или выражение, вышедшее из повседневного употребления и потому воспринимающееся как устарелое[4]. Например:

Аскитникъ, м. Арх. *Отшельник*. *Аскет*. Это человек, который добровольно подвергает себя уединению, отрекается от мирской суеты, соблазнов, излишеств, максимально ограничивает внешние связи. Причинами отречения являются различные убеждения. Живет такой человек, как правило, в пустых, удаленных от людей местах.

Ведун, м. Арх. *Знахарь*. Человек, обладающий способностями исцеления людей, скотины, охраны от злых сил при помощи магии. В отличие от колдунов и ведьм знахари не обращаются к помощи нечистой силы, а используют чудодейственные силы растений, воды, огня, земли, заговоров.

Голыш, м. Арх. *Бедняк*. Бедный, неимущий человек, который ввиду своего особого экономического положения не может удовлетворить собственные минимальные потребности, связанные с жизнедеятельностью и трудоспособностью.

Гончик, м. Арх. *Курьер*. Человек-посыльный, конный гонец, выполняющий услуги доставки корреспонденции.

Древосадец, м. Арх. *Садовод*. Человек, который занимается разведением сада, улучшением культуры садовых растений.

Докучник, м. Арх. *Проситель*. Человек, производящий на всех утомительное впечатление и вызывающий скуку из-за однообразия в просьбах и прошениях.

Расстав, м. Арх. *Пробел*. Пустое, незаполненное место в печатном или рукописном тексте.

Желтыш, м. Арх. *Желток*. Желтая часть яйца птицы, окруженная белком.

Трясавица, ж. Арх. *Лихорадка*. Терморегуляторная защитная и приспособительная реакция организма человека на инфекцию. Выражается в поддержании более высокой, чем обычно, температуре тела. Сопровождается сильным ознобом.

Хлопанцы, мн. Арх. *Шлепанцы*. Легкая летняя обувь без задника с открытыми пальцами.

Черножелтие, ср. Арх. *Меланхолия*. Угнетенное, тоскливое настроение.

Жаркой, прил. Арх. *Оранжевый*. Второй цвет спектра, находящийся между красным и желтым. Включает в себя оба эти цвета, поэтому ему присущи их

основные характеристики: страсть, активность, жизнерадостность, энергия.

Однако в русском языке четко выделяется еще значительная группа слов, которые не просто вышли из активного употребления и используются как средство стилизации. Это слова, которые «вычитаются» из словарного состава языка как не употребляющиеся, неизвестные, не вызывающие никаких ассоциаций и не представляющие интереса для рядового носителя русского языка в силу отсутствия у них признака языковой, культурно-образовательной и воспитательной ценности, например: *адрякъ* — имбирь; *аеръ* — воздух; *акрида* — саранча; *алавастр* — алебастр; *алектор* — петух; *амигдаль* — миндаль; *анепсей* — племянник; *анкер* — сосуд для жидкости, бочонок; *анкира* — якорь; *апостема* — воспаление, нарыв; *арбуй* — знахарь, колдун; *афтопуд* — осьминог; *газа* — сокровище; *гаина* — вместилище, сосуд; *галица* — галка; *гамалейка* — мешочек, сумка; *гапля* — застежка, петля; *гобзание* — обилие, изобилие; *гобина* — богатство, изобилие и другие.

Для наименования таких слов, выпавших из словарного состава современного русского языка, авторами вводится термин *субстракты*[5]. Это лексические единицы языка, вышедшие из употребления; закрепленные на периферии словарного состава; непродуктивные с точки зрения языковой ценности. Такие слова не вызывают у носителей языка ассоциаций даже по созвучности с другими словами. Результаты эксперимента, направленного на выявление особенностей восприятия носителями русского языка архаизмов и субстрактов, подтверждают мысль о том, что редкие, забытые, малоупотребительные слова[6], не несущие в себе семантические скрепы на основе морфем с прозрачной внутренней формой, не приводят к установлению смысловых и ассоциативных связей. Эксперимент проводился в 2013–2014 гг. среди студентов петербургских вузов. Участникам (40 человек) было предложено выделить из списков слов те, значения которых они могут определить. Приведем фрагмент такого списка: *валище, ведун, ветреница, вечерник, витушки, водолейка, водополье, водочник, воронок, врачебница, входной, выселок, вадога, вачего, володь, вреток, верста, вельможа, вершок, вицмундир, воевода, вотчинник* и др. Опрашиваемые полагали, что они «могут определить значение следующих слов»: *валище* (75 %), *ведун* (80 %), *ветреница* (55 %), *вечерник* (67 %), *витушки* (89 %), *водолейка* (45 %), *водополье* (90 %), *винница* (45 %), *водочник* (87 %), *воронок* (68 %), *врачебница* (89 %), *выселок* (33 %), *верста* (95 %), *вельможа* (90 %), *вершок* (78 %), *вицмундир* (88 %), *воевода* (67 %), *вотчинник* (56 %). Слова *вредоумие, входной, вадога, вачего, володь, вреток, вьялиц* и др. испытуемые (100 %) отметили как слова, значение которых определить невозможно. Такие слова, именуемые авторами данной статьи субстрактами, тоже имеют синонимы в современном русском языке: *вадога* — омут, *вачего* — рукавицы, *володь* — волосы, *вреток* — кипяток, *вьялиц* — вьюга. Однако они остаются непонятными носителям языка.

Приведем примеры субстрактов, извлеченных из Словаря русского языка XI–XVII вв. (буква В): *вадога, вачего, взгон, взребатель, вздямъ, волженица, володь, вреток, вьялиц, высилити, волосыни, волот, волочайка, волоша, волчба, волчески, волчец, вольяти, вомкнутися, вомчати, вонный, вопиение, вопречитися, ворог, воронец, вороненка, восколиянный, восперити, велегласный, велеречие, великомощие, взметчик, взманчивый, взнак, вметать, внегда, воеже, возгнездитися, возгремети, воздержно, вознословость, воочить, восперять, вресноту, врождать, вселение, вспалка, вступщик, выборной, вымаслить, выноска, выстой* и др.[7] Значения слов, которые испытуемые определили для себя как «слова, которые знаю», по результатам эксперимента были представлены следующие: *валище* — место, где валят лес; *ведун* — колдун; *ветреница* — флюгер / легкомысленная девушка / юбка из тонкой ткани; *вечерник* — вечерний ужин /

светильник*; витушки* — булочки из дрожжевого теста*; водолейка* — лейка / вид женской одежды*; водополье* — место у реки, заливаемое водой*; водочник* — человек, злоупотребляющий водкой / сосуд для водки*; воронок* — черный конь*; врачебница* — женщина-врач / медсестра / медицинское учреждение*; выселок* — место на окраине города или деревни*; верста* — мера длины*; вельможа* — чин*; вершок* — мера измерения*; вицмундир* — чин*; воевода* — чин*; вотчинник* — человек.

Несмотря на то что ответы в большей степени оказались неправильными (ср. правильный вариант: *воронок* — небольшой кувшин; *выселок* — поселок на новом месте, выделившийся из другого селения; *вечерник* — ветер, возникающий после захода солнца и т. п.), отметим, что семантические компоненты в некоторых словах участникам эксперимента удалось установить. Например, в слове *водополье* (половодье — разлив реки), *водолейка* (сосуд для поливки), *водочник* (тот, кто приготовляет лекарственные водки), *врачебница* (лечебница, больница), *ветреница* (1. Флюгер. 2. Вид опахала. 3. Мельница. 4. Отдушина. 5. Внутренняя щель, трещина в древесине), *ведун* (колдун), *витушки* (плюшки)[8]. Актуальным представляется создание комментария к некоторым словам, например, *витушка* — плюшка. Плюшка понимается обычно как небольшая сдобная булочка плоской формы, получаемая путем раскатывания теста. Однако плюшка, «согласно Соболевскому (Лекции 137), из *плющька от плюск. [Неверно. Слово плюшка „сдобная булочка“ является результатом развития знач. слова плюшка — птица „трясогузка, Motacilla“, сохраненного рядом русск. диалектов; ср. также плишка, плиска. Обычай выпекать хлеб в форме птиц и животных восходит к языческим обрядам; см. Трубачев, „Этимологические исследования по русск. яз.“, вып. II, М., 1962, стр. 41–43. — Т.]»[9].

Таким образом, уникальность и многообразие выразительных возможностей русского языка определяются пассивным словарным составом. Однако познавательная значимость историзмов и архаизмов постоянна и не зависит от истории и изменений в обществе. По сравнению с архаизмами и историзмами, знание которых способствует повышению образовательной привлекательности русского языка, сохранению российского духовно-нравственного наследия, делая актуальными не только проблемы исследования состава устаревшей лексики, но и проблему развития мотивации россиян к изучению русского языка и приобщения их к историко-культурным ценностям русского народа, субстракты не обладают таким значительным культурно-образовательным потенциалом для расширения лингвистической компетенции личности и развития языковой эрудиции.

Примечания

[1] *Шарри Т. Г.* Лингводидактические основы работы над историзмами на занятиях по лингвострановедению в иностранной аудитории: дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2000. С. 25.

[2] *Аркадьева Т. Г., Васильева М. И., Проничев В. П., Шарри Т. Г.* Словарь русских историзмов. М., 2005.

[3] *Жеребило Т. В.* Словарь лингвистических терминов. Назрань, 2010.

[4] *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М., 2013.

[5] *Аркадьева Т. Г., Васильева М. И., Кольцова Л. М., Шарри Т. Г., Федотова Н. С.* Архаизмы и субстракты в русском языке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 10 (40). Ч. II. С. 26.

[6] *Сомов В. П.* Словарь редких и забытых слов. М.; Владимир, 2009.

[7] Словарь русского языка XI–XVII веков. Вып. 1. М., 1975; Вып. 2. М., 1975.

[8] Там же.

[9] *Фасмер М. Н.* Этимологический словарь русского языка. М., 1964–1973. URL: http://enc-dic.com/fasmer/Pljushka-10053.html.

УДК 81'36

Т. П. ВЯЗОВИК

Структурные и коммуникативные особенности вопросно-ответных единств типа «что? вот что»

В центре внимания автора вопросно-ответные единства с местоименными сращениями, включающими частицу «вот» и вопросительно-относительные местоимения. Автор рассматривает эти единства как разновидность сверхфразовых единств и останавливается на особенностях семантической, структурной и коммуникативной связности.

Ключевые слова: вопросно-ответное единство; сверхфразовое единство; когезия; когерентность; актуальное членение.

T. P. VIAZOVIK

Structural and communicative features of the dialogic unity with the connector type “vot chto” (‘I tell you what’)

The author examines the dialogic unity that includes a combination of the particle *vot* and interrogative pronouns, such as *v'ot chto (‘Tell you what’)*, *v'ot pochemu (‘that is why’)*, etc., in which the particle *vot* is pronounced with a fixed contrastive stress. These unities are regarded as complex syntactic unity varieties, while the peculiarities of semantic, structural and communicative coherence and cohesion are emphasized.

Key words: dialogic unity; question-answer unity; complex syntactic unity; cohesion; coherence; actual division of a sentence.

В центре нашего внимания — вопросно-ответные единства, содержащие в ответных репликах местоименные сращения с частицей «вот», типа *что? — вот что*; *почему? — вот почему* и т. п. Характерные для разговорной речи, в художественных текстах они служат своеобразными знаками устной речи.

Вопросно-ответные единства являются разновидностью диалогических единств, которые относятся к сверхфразовым единствам и представляют не линейные цепочки предложений, а так называемые альтернирующие цепочки (Г. Бринкман), создаваемые чередованием реплик собеседников[1]. При этом ни реплика-стимул, ни реплика-реакция не могут существовать вне связи друг с другом[2]. Как отмечал еще Л. П. Якубинский, «хотя каждая реплика и есть нечто своеобразное, обусловленное репликой собеседника, но вместе с тем она есть элемент общего моего высказывания в обстановке данного диалога, которому соответствует и некоторая общая направленность мыслей и чувств, высказываемых мною...»[3] Это единство обеспечивается, подобно другим СФЕ, семантически, структурно и тема-рематически, что обеспечивает цельность и связность всего высказывания.

Смысловые отношения между «компонентами ситуации» и в значительной мере средства их выражения задает, определяет вопрос[4]. Тип вопроса оказывает воздействие на структуру и часто — лексическое содержание ответной реплики. Так, известно, что общие вопросы требуют подтверждения или отрицания истинности чего-либо: — *Ты был вчера в институте? — Да* или *Нет*. Когда речь идет о специальном вопросе, включающем в свой состав вопросительные местоимения, ответная реплика содержит новую информацию: — *Ты* ***где*** *живешь? — На улице Правды*.

Вопросно-ответные единства формируются именно специальными вопросами. При этом вопросительные местоимения являются конституирующим коммуникативным компонентом реплик-стимулов, так как именно наличие этих местоимений определяет коммуникативное намерение (интенцию) говорящего: выяснить неизвестное, которое должно быть восполнено в ответе. Однако форма представления этой новой информации и ее лексическое содержание не предопределены вопросом, который в этом случае устанавливает лишь логические связи между репликами. Логическая связь проявляется в том, что семантика вопросительных местоимений всегда соотносится с семантикой ответных реплик-реакций. Если вопросительное местоимение имеет значение качества, то в ответной реплике неизвестное будет представлено как ряд характеризующих свойств или качеств (*— Какой тебе воздушный шарик? — Синий, зеленый, красный*), если вопросительное местоимение имеет субъектное значение — ответная реплика будет представлена как ряд субъектов (*— Кто? — Игорь, Галя, Петр*) и т. д.

Конституирующая роль вопросительных местоимений еще более очевидно проявляется в вопросно-ответных единствах, содержащих в ответных репликах указательное местоименное сращение с частицей «вот». Данные сочетания по своей разрядовой семантике идентичны вопросительным местоимениям, поскольку образуются на их базе: *что? — вот что; кто? — вот кто; где? — вот где; как? — вот как* и т. д. Реплика-стимул, выделяя вопросительное местоимение, тем самым называет предмет вопроса. Предметом вопроса, а значит и ответа, может быть субъект (*кто? — вот кто*); объект (*кого? — вот кого; что? — вот что*); признак (*какой? — вот какой; который — вот который; чей? — вот чей*); разнообразные обстоятельства: места (*где? — вот где*); времени (*когда? — вот когда*); причины (*почему? — вот почему)* и др. Тем самым обеспечивается когерентность — смысловая связность единства. М. И. Откупщикова считает, что в любом вопросно-ответном единстве и для автора реплики-стимула, и для реципиента, отвечающего на эту реплику, ответ предстает как единственно возможный вариант из набора предсказаний[5]. В анализируемых единствах предрешенность характера ответов еще более очевидна.

Вопросительные местоимения обеспечивают и когезию — структурное единство. Они не только тематически предопределяют характер реплики-реакции, но и отсылают как к левому контексту, содержащему информацию, на базе которой строится вопрос, так и к правому контексту, представляющему ответную реплику. Это касается любых вопросно-ответных единств. Например: *— Будьте, как я, Григорий Михайлыч, помните только хорошее; а главное, дайте мне теперь слово... честное слово... —* ***Какое?*** *— Не избегать меня, не огорчать понапрасну... (Тургенев).* В связи с этим ряд исследователей считает, что структура вопросно-ответных единств не двухчастна, а трехчастна и включает исходную, вопросительную и ответную реплики. В тех случаях, когда исходная реплика отсутствует, вопрос опирается на ситуацию общения, апперцепционную базу собеседников[6].

Вместе с тем связь реплик вопросно-ответных единств, включающих указательные местоименные сращения с ударной частицей «вот», более тесная, так как функцию когезии осуществляет не только вопросительное местоимение в вопросительной реплике, но и указательное местоименное сочетание в реплике-ответе. Реализуя свойственную этим местоименным сращениям анафорическую функцию, они отсылают реципиента к вопросительной реплике, чему способствует лексический повтор вопросительного местоимения, воспроизводимого в реактивной реплике в составе указательных местоимений: что? — вот что, какой? — вот какой и т. д. При этом такой повтор актуализирует тему диалогического единства, подчеркивая предметную

связь реплики-стимула с реактивной репликой. Это обеспечивается общим категориальным значением вопросительного и указательного местоимений: что? — вот что (предметность); какой? — вот какой (признак) и т. д.

Таким образом, это сращение, с одной стороны, обращено в левый контекст, к вопросительному местоимению, что предопределено структурой этого местоименного сращения; с другой стороны — оно требует правого контекста, т. е. конкретизации максимально обобщенного значения данного компонента. Например: *Но перед этой просьбой я имею к вам еще другую просьбу, предварительную. — **Какую же**? — **А вот какую**: может быть, вы и согласитесь исполнить... (Достоевский).*

Этот блок информации может быть представлен предикативными единицами в рамках сложного предложения, как в вышеприведенном примере. Однако гораздо чаще реплика-реакция распространяется текстовыми фрагментами. Например: *— Что же делать? — спросил я. — **А вот что. Поедемте в Алексеевку** (Тургенев).* Благодаря местоименным сращениям, эта конкретизирующая информация и структурно, и семантически входит в состав вопросно-ответного единства.

В то же время максимально обобщенный характер такого рода местоимений позволяет им соотноситься с любой по объему информацией, включающей подчас многостраничные тексты, что затрудняет выявление границ ответной реплики.

В разговорной речи связь с правым контекстом может носить ситуативный характер, т. е. указательное местоименное сращение будет выполнять не катафорическую, а дейктическую функцию. Эта редуцированность ответных реплик (*Где ты был? — Вот где* [указывает на рядом стоящий дом]) вполне естественна для конструкций, которые отражают разговорный субстрат. Как отмечала О. Б. Сиротинина, в разговорной речи «опускается все, что может быть опущено. Этот принцип экономии действует в разговорной речи на всех уровнях языковой системы, но особенно ярко проявляется он в синтаксисе. Фактически, в разговорной речи не встречаются ни полные предложения, ни вообще полная реализация валентностей слова. И это одно из наиболее ярких отличий разговорной речи от всех других реализаций языка»[7].

Особая роль в формировании когезии вопросно-ответных единств принадлежит актуальному членению, причем характер тема-рематических функций в специальном вопросе, представленном предложениями с вопросительными словами, распределяется следующим образом: реплика-вопрос содержит только тематическую часть, в то время как реплика-ответ — как правило, лишь рему и актуализирует все высказывание.

Особенность тема-рематического членения структур с анализируемыми местоименными сочетаниями кроется в природе самих сочетаний, которые образованы на базе вопросительно-относительных местоимений путем объединения с частицей «вот», которая, сливаясь с вопросительным местоимением, нейтрализует вопрос, а всему сращению придает смысл указания. При изолированном произношении сращения типа «вот что» логическое ударение способно дифференцировать местоимения по разрядам: ударение на частице свидетельствует, что мы имеем дело с указательным местоимением, ударение на базовом местоимении — свидетельство его вопросительного характера. При этом сама частица переходит из разряда смысловых в разряд словообразующих, превращаясь в агглютинирующий префикс. Формальным показателем этого процесса является неизменное логическое ударение на частице «вот», вследствие чего такое местоимение всегда является акцентоносителем и сохраняет свою рематичность в любых синтаксических структурах, выделяя их коммуникативный центр[8]. Например: *Тут вопрос еще **вот в чем** — я потом*

достаточно легко расстаюсь с этими стилями («Известия»). В этом случае можно говорить, что коммуникативная функция местоимения лексикализована, т. е. местоимение имеет постоянный коммуникативный статус[9].

При этом рематичность местоимений, наряду с их анафорическими возможностями, приводит к тому, что реплики-реакции, их включающие, имеют отчетливо сегментированный характер. Например: — *Одному я удивляюсь, Борис Андреич... — Чему это? — спросил тот. — А вот чему. Вы человек молодой, умный, образованный... (Тургенев)*. Местоименное сращение *вот чему* и соотносимая с ним конкретизирующая информация (*Вы человек молодой, умный, образованный: что вам за охота жить в деревне?)* являются ремой высказывания, а часть, содержащая вопрос, темой. Рема носит расчлененный характер, что порождает расчлененность, сегментированность самого высказывания. Это расчленение определяет специфику сегментированных конструкций, конституирующим компонентом которых являются новые указательные местоимения, включающие в свой состав частицу «вот».

Местоимения-ремы в таких конструкциях актуализируют соотносимую с ними информацию, привлекая к ней внимание читателя. Чем значительнее объем соотносимой с местоимением информации, тем слабее выражена актуализация. В то же время неизменная рематичность самих местоимений позволяет предположить, что актуализируется не только и не столько сама информация, сколько тип носителя новой информации. Ведь актуальное членение, будучи и речевым, и языковым феноменом, получает в речи регулярное выражение в стандартизованных языковых средствах и в определенных устойчивых структурных схемах (коммуникативно-синтаксических типах) высказывания, подчиняющихся действию языковых норм[10].

Так, в частноинформативном субъектном коммуникативно-синтаксическом типе носителем новой, актуальной информации выступает подлежащее, в предикатном типе функцию ремы выполняет сказуемое. Частноинформативный объектный коммуникативно-синтаксический тип предназначен для рематизации дополнения; сирконстантный тип выделяет в качестве ремы обстоятельство и т. д.[11] Учитывая это, отметим, что вопросно-ответные единства анализируемого типа реализуют субъектно-объектные, признаковые и сирконстрантные типы актуализированной информации. Например: — *На что тебе лягушки, барин? — спросил его один из мальчиков. — А* ***вот на что****, <...> я лягушку распластаю да посмотрю, что у нее там внутри делается... (Тургенев)* (объектные отношения); — *Ты говори, дело-то у тебя какое до меня? <...>. — Такое дело, что жаль мне тебя, старого друга:* ***вот какое*** *дело! (Лесков)* (признаковые отношения); *Как они* [*письма. — Т. В.*] *передаваться-то будут? А* ***вот как****: тут послал господь на наше счастие Терезу. Она женщина добрая... (Достоевский)* (отношения образа действия) и т. п.

Наряду с коммуникативным значением, данные высказывания имеют и дополнительные смыслы, которые накладываются на значение ремы. Это прежде всего значение определенности, свойственное вопросно-ответным единствам, так как в его рамках адресант речи выясняет для себя нечто неизвестное. «Выяснить неизвестное — значит из ряда неизвестных выбрать что-л. определенное и представить его в ответе»[12]. Если обратиться к концепции Н. Ю. Шведовой о местоимениях как «исходных смыслах»[13], то можно говорить о том, что за местоимениями с частицей «вот» стоит уверенность субъекта в существовании того, о чем он говорит, уверенность в истинности своих слов.

Рема в таких вопросно-ответных единствах осложнена также значением контраста и эмфазы, в связи с чем можно говорить о контрастной и эмфатической реме. Контраст, как отмечают исследователи, характеризуется

повышенной интенсивностью произношения и наличием имплицитного или эксплицитно выраженного противопоставления (*поедем **на поезде**, не на автобусе*). Рема со значением контраста не только выделяет один элемент из ряда подобных, но и противопоставляет его всем иным. В связи с этим представляется справедливым замечание Ю. Д. Апресяна, который писал, что лексические единицы в функции ремы «обозначают, как правило, чрезмерное отклонение от нормы количества, интенсивности, размера. Это и понятно. Рема — естественное место для информации о свойстве, поражающем воображение своей грандиозностью или полнотой проявления. Добавим, что подавляющая часть таких лексических единиц обозначает отклонение в сторону большего полюса соответствующей шкалы, хотя это и не обязательно»[14]. Если с этих позиций обратиться к анализируемым вопросно-ответным единствам, то можно утверждать, что рема, выраженная указательным местоименным сращениям с частицей «вот», противопоставляется некой средней норме. Это подчеркивается тем, что реплики-ответы неизменно начинаются с частицы «а», усиливающей впечатление интенсивности ремы: *Почему? — А вот почему. Как? — А вот как; Какую? — А вот какую; Что? — А вот что; В чем? — А вот в чем* и т. д.

Не менее ярко в данном местоимении проявляется эмфатичность, которая связывается с эмоциональной напряженностью, выражающейся просодическими средствами. У местоимений типа «вот что» она создается усиленной акцентуализацией на частице «вот» и наличием в ряде случаев восклицательной интонации у реплик-реакций. Например: — *Что вы знаете? Шиш, ничего, вот что вы знаете! (Достоевский).*

Таким образом, специфика анализируемых вопросно-ответных единств определяется не только характером вопросительного местоимения в реплике-вопросе, но прежде всего особенностями реплики-ответа и ее конституирующего компонента — местоименного сращения с неизменно ударной указательной частицей «вот», которое обеспечивает семантическое, структурное и тема-рематическое единство таких образований.

Примечания

[1] *Москальская О. И.* Грамматика текста. М., 1981. С. 42.

[2] Там же. С. 43.

[3] *Якубинский Л. П.* Избранные работы. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 25.

[4] См.: *Казаковская В. В.* Вопросо-ответные единства в диалоге «взрослый-ребенок» // Вопросы языкознания. 2004. № 2. С. 89–107.

[5] *Откупщикова М. И.* Местоимения современного русского языка в структурно-семантическом аспекте. Л., 1984. С. 65.

[6] *Бырдина Г. В.* Динамическая структура русской диалогической речи. Тверь, 1992. С. 42.

[7] *Сиротинина О. Б.* Современная разговорная речь и ее особенности. М., 1974. С. 101.

[8] *Вязовик Т. П.* Лексический статус неоднословных местоимений и их представленность в словарях // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 2. М., 2014. С. 323–333.

[9] *Апресян Ю. Д.* Типы коммуникативной информации для толкового словаря. URL: http://www.philology.ru/linguistics2/apresyan-88.htm.

[10] *Егорова О. С.* Коммуникативно-функциональная типология высказывания в современном французском языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2000. С. 5.

[11] *Егорова О. С.* Основные типы высказывания в современном французском языке. Ярославль, 1999. С. 66–67.

[12] Русская грамматика: в 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 397.

[13] *Шведова Н. Ю.* Местоимение и смысл. Класс русских местоимений и открываемые ими смысловые пространства. М., 1998.

[14] *Апресян Ю. Д.* Типы коммуникативной информации для толкового словаря. URL: http://www.philology.ru/linguistics2/apresyan-88.htm.

УДК 811.161.1

К. П. СИДОРЕНКО

«Мироведение» как основа формирования лингвокультурной компетенции («Детский мир» и «Родное слово» К. Д. Ушинского)

Педагогическая система К. Д. Ушинского основана на принципе мироведения, в центре которого находится родной язык, родная литература, рассказы на естественно-научную, культурологическую и историческую тематику. При этом именно родной язык является комплексным ведущим общеобразовательным предметом.

Ключевые слова: мироведение; учебная книга; круг чтения; дидактический энциклопедизм; лингвокультурная компетенция.

K. P. SIDORENKO

World Studies as the foundation for the linguistic competence formation (“Children’s world” and “Native word” by Konstantin Ushinsky)

The pedagogical system of K. D. Ushinski was based on the principle of the world studies, centered around the native language and literature with stories on scientific, cultural and historical themes. For this purpose it is the native language that is considered the leading integrative general educational subject.

Keywords: world studies; educational book; reading horizons; didactic encyclopaedic learning; linguo-cultural competence.

Современное преподавание русского языка последовательно ориентируется на формирование лингвокультурной компетенции на разных уровнях обучения. Оригинальный подход к этому вопросу был осуществлен уже великим русским педагогом Константином Дмитриевичем Ушинским (1824–1870), в основу педагогического творчества которого была положена мысль о том, что родной язык должен быть ведущим общеобразовательным комплексным предметом начальной школы: «Ребенок усваивает не одни только слова, их сложения и видоизменения, но бесконечное множество понятий, воззрений на предметы, чувств, художественных образов»[1]. Такая оценка педагогического значения родного языка определила методическую концепцию двух учебных книг, принадлежащих перу выдающегося педагога, — «Детского мира и Хрестоматии» (1861)[2] и «Родного слова»[3].

Обе книги соотнесены с двумя большими разделами, состоящими из статей автора на естественно-научные и гуманитарные (культурологические и исторические) темы и корпуса хрестоматийных текстов с заданиями.

Это два источника круга словесной культуры, под которым условно можно понимать совокупность текстов разного жанра и типа, усваиваемых ребенком в процессе обучения, хрестоматийный фонд родной словесности.

По замыслу К. Д. Ушинского, «Детский мир и Хрестоматия» создается как пособие для классного чтения в младших классах Смольного института. Позже книга получает широкое распространение в начальных классах учебных заведений разного типа по всей России и вызывает множество отзывов самого разного характера, порой противоположных оценок. Однако практически

везде отмечалось, что процесс обучения, согласно «Детскому миру», основан на взаимодействии ребенка с окружающей средой в тесной связи с языком: школа должна «прежде всего, исходить из своих национальных начал», «оставаться верным языку своего народа, его коренным законам и истории»[4].

«Родное слово» (первый и второй годы обучения) было предназначено для предварительного обучения детей русскому языку, переходящего в предметное преподавание, при котором дисциплины не соотносятся друг с другом (родной язык, история, математика и т. д.). В планах Ушинского было и создание серии учебных книг (родной язык, история, география). Отсюда исходный принцип энциклопедичности его педагогической системы, основанной на объединении естественно-научного и гуманитарного (историко-филологического) знания при доминировании родного языка: «Перебрав <...> все роды предметов, избираемых обыкновенно для детских чтений, я остановился на предметах естественной истории»[5].

При этом Ушинский подчеркивает связь между обеими частями учебных книг, обосновывая помещение в «Хрестоматию» статей, «которые могли бы оживить, дополнить и, так сказать, запечатлеть статьи книги <...>. Так, например, при чтении статьи „Яблоня“ полезно прочесть или даже выучить наизусть басню Крылова „Листы и Корни“; при чтении статьи „Естественные и искусственные предметы“ — другую басню Крылова „Цветы“; при чтении статей о временах года — „Зима“ Пушкина, „Урожай“ Кольцова»[6]. Отметим, что басня «Листы и Корни» используется и А. С. Шишковым как развернутый эпиграф к «Славянорусскому корнеслову»[7] в рамках несколько переосмысленного социального подтекста, соответствующего замыслу И. А. Крылова. Однако даже тогда, когда авторитет Ушинского становится абсолютным (в советское время), встречаются упреки в «недопонимании» им важности содержания использовавшихся им художественных произведений: «Эстетическая сторона у Ушинского все же остается без анализа. Стихотворение препарируется, главным образом, логически, с его познавательной стороны»[8].

В «Детском мире и Хрестоматии» и «Родном слове» как автор преобладает Крылов (более 40 басен), Пушкин представлен значительно скромнее, еще меньше — Дмитриев, Кольцов, Хемницер, Некрасов, Лермонтов, Фет, Майков, Жуковский, Никитин, Беранже (в переводе Курочкина).

В обеих учебных книгах состав басен Крылова почти не изменяется. При этом содержание басни как объект учебного комментирования используется в аспекте бытовом, собственно же мораль остается нередко в стороне. Методический интерпретационный «вектор» учебных книг К. Д. Ушинского направлен обычно на нарративные сопроводители, косвенную событийность, бытовые подробности, соотносимые с жизнью самих детей. Так воплощается принцип «мироведения», приближающий текст к реальности, быту, окружающему миру. Последователь К. Д. Ушинского Н. А. Корф[9] отмечал вялость, запуганность крестьянских детей, приходящих в школу, но через два года после введения новой системы положение менялось. Корф, инспектировавший деревенские школы, писал: «Я уже видел выздоравливающих учеников: весело, ясно, бойко смотрели на меня и на всех посторонних посетителей, которых было много, детские глазки. Содержание прочитанного передают бойко, весело, непринужденно, связно, толково...»[10]

В статье В. Я. Струминского также приводятся конкретные материалы о том, как Корф отмечал и сопротивление «консервативной» части родителей («Сын мой... в старой школе уже священную историю читал, а теперь читает про какую-то козу да лису»), и одобрение «поселян» («Правда, что твой сын прежде священную историю читал, да понимал ли он что-нибудь? Мог ли рассказать? А теперь хоть про козу да про лису расскажет»).

Показательна вопросно-ответная методика, разработанная Корфом для повторительных упражнений 1-й части «Родного слова» (для двух младших классов). Здесь, употребляя современную терминологию, можно увидеть, как интерпретируется «концепт» *овца* в крестьянском «дискурсе»: «Что на тебе надето? — Кожух». «Что такое кожух? — Платье». «Из чего он сделан? — Из овечьей шкуры». «Что такое овечья шкура? — Часть овцы». «Что такое овца? — Животное домашнее, четвероногое, травоядное». «Почему ты называешь ее животным домашним? — Потому что она живет дома» <...> «Почему называешь ты овцу животным четвероногим? — Потому что у нее четыре ноги». «Если бы овца сломала себе ногу или ей одну ногу отрубили, то сколько бы у нее было ног? — Три». <...> «Что нужно человеку для того, чтобы он снял с овцы шкуру и сшил себе кожух? — Ему нужен нож и иголка». И далее следует вопрос-загадка: «Из части четвероного, травоядного животного приготовь мне такую вещь, чтобы я мог стоять в ней в воде и не промочить ног. — Сапоги».

Основой таких упражнений нередко служит текстовый материал, в том числе и басенный. Интересно примечание Корфа: «Нижеследующая беседа ведена с учениками степной местности (Екатеринославская губерния) <...> Учитель непременно должен приноровлять подобные беседы к быту своих учеников, явлениям, господствующим в данной местности, для того, чтобы эти беседы получали преимущественно местный характер».

Забытая сейчас басня Крылова «Два Мужика», где два крестьянина рассказывают друг другу о том, как они пострадали из-за злоупотребления алкоголем, послужила предметом комплексного учебного разбора («Родное слово», Отдел III). Ученикам предлагаются следующие задания: 1) смысловой разбор, предполагающий объяснение слов и выражений (*кум; беды моей, что вижу, ты не знаешь; Бог посетил меня; сжечь дотла; ходить по миру; хлебнуть чересчур; хмель*); 2) синтаксический разбор: объясняется пунктуация, выделение запятыми обращения, постановка тире и т. п.; 3) этимологический разбор (т. е. части речи); 4) орфографический разбор: «*Сжег* — от глагола *сжечь*, несов. вид *сожигать*; *считаю* — слышится буква *щ*, но пишется *сч*» и т. д.; 5) письменные задачи: «Просклоняйте выражения *та счастливая пора, добрый друг, страшные потемки*» и др.; «Напишите наизусть без ошибки замеченные при этом пословицы со словами на букву *е* в корне; напишите производные от тех же корней»; «Напишите наизусть и без ошибки всю выученную басню».

Показательно, что басня «Два Мужика» была использована в наше время (!) в школьной игре-уроке как часть сценической миниатюры, целью которой было «показать глобальный характер проблемы курения, алкоголизма и наркомании; доказать пагубность дурных привычек и заставить курящих воспитанников задуматься о последствиях этой привычки»; развить у детей навыки «совместной деятельности, коммуникативных умений». Основные положения игры-урока: «Никотин — медленное самоубийство; алкоголь — похититель рассудка; что такое наркомания»[11].

Формирование круга лингвокультурной компетенции К. Д. Ушинского основано на принципе «мироведения». При этом корпус текстов («круг словесной культуры»), введенных в учебные книги, соотнесен, во-первых, с рассказами на естественно-научную, бытовую и историческую тематику, во-вторых, с «хрестоматией», произведениями литературными и фольклорными. Показательно, что среди авторов первое место занимает И. А. Крылов.

Примечания

[1] *Ушинский К. Д.* Родное слово // Ушинский К. Д. Собр. соч.: в 11 т. М.; Л., 1948. Т. 2: Педагогические статьи 1857–1861 гг. С. 560.

[2] *Ушинский К. Д.* Педагогические сочинения: в 6 т. М., 1989. Т. 3: [Детский мир и Хрестоматия].

[3] *Ушинский К. Д.* Педагогические сочинения: в 6 т. М., 1989. Т. 4: [Родное слово].

[4] *Грунский Н. К.* Жизнь, деятельность и взгляды К. Д. Ушинского. Юрьев, 1912. С. 39.

[5] *Ушинский К. Д.* Предисловие к 1-му изданию «Детского мира» // Ушинский К. Д. Собр. соч.: в 11 т. М.-Л., 1949. Т. 5: Методические статьи и материалы к «Детскому миру». С. 17–38. См. также: *Серова А. А.* К. Д. Ушинский о роли русского языка в воспитании человека // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/2/Serova/index.php?sphrase_id=135948.

[6] *Ушинский К. Д.* Родное слово. С. 31.

[7] *Шишков А. С.* Славянорусский корнеслов. СПб., 2002.

[8] *Яковлев М. А.* Художественная литература в педагогический системе К. Д. Ушинского // Советская педагогика. 1947. № 4. С. 56–57.

[9] *Михайлова Л. П.* Педагогическая деятельность и педагогические взгляды Н. А. Корфа: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 1956.

[10] *Струминский В. Я.* Употребление «Русского слова» в начальных русских школах 60-х годов // Ушинский К. Д. Педагогические сочинения: в 6 т. М., 1989. Т. 4: [Родное слово]. С. 505.

[11] *Емельянова Е. Н.* Открытый урок. Клубный час «Три ступени, ведущие вниз» [2009]. URL: http://festival.1september.ru. См. также: *Мокиенко В. М., Сидоренко К. П.* Басни Ивана Андреевича Крылова: цитаты, лит. образы, крылатые выражения: словарь-справочник. СПб., 2013. С. 126–127.

УДК 81’37

Н. С. ГАНЦОВСКАЯ,
Е. Г. ВЕСЕЛОВА,
Т. П. СУХАРЕВА

Особенности языка прижизненных изданий произведений Е. В. Честнякова в Санкт-Петербурге

Обильное и уместное использование диалектных средств составляет отличительную черту произведений Ефима Васильевича Честнякова, в том числе и сказок, опубликованных им в Петербурге. В статье анализируются местные особенности их языка, отражающие типологию поунженских диалектов. Отмечается ограниченность сведений такого рода в области фонетики и акцентологии и достаточно хорошая представленность их в области грамматики и лексики, а также то, что в целом в сказках превалируют общерусские языковые черты.

Ключевые слова: Честняков; Шаблово; поунженская деревня; Чудесное яблоко; кологривские говоры.

N. S. GANTSOVSKAYA,
E. G. VESELOVA,
T. P. SUKHAREVA

Language features of Yefim Chestnyakov’s lifetime editions in St. Petersburg

Abundant and relevant usage of the dialect linguistic means is a distinguishing feature of Yefim Vasilievich Chestnyakov’s works including tales, which were published in St. Petersburg. The local peculiarities of their language reflecting the typology of Unzha territory dialects are analysed in the article. Despite the certain scarcity of such kind of data in the field of phonetics and accentology, they are represented rather fully in the area of grammar and vocabulary. It is also noted that as a whole common Russian language traits prevail in the tales.

Keywords: Yefim Chestnyakov; Shablovo; Unzha territory village; Magic Apple; Kologriv dialects.

Имя Е. В. Честнякова (1874–1961) получило широкую известность в искусстве в 70–80-е гг. XX в. Самобытное творчество художника из деревни Шаблово Кологривского района Костромской области вызвало неподдельный интерес у специалистов и любителей искусства не только в России, но и за рубежом. Долгое время он был признан как художник, скульптор мелкой пластики и педагог. Однако наряду с рисованием картин Е. В. Честняков на протяжении всей своей жизни писал сказки, стихи, рассказы, очерки, пьесы и многое другое. В них, как и в изобразительном творчестве, Е. В. Честняков запечатлел многообразный мир костромской поунженской деревни с ее природой, крестьянским трудом и бытом, богатыми фольклорно-обрядовыми традициями и колоритным народным языком.

Многие годы ввиду плохой сохранности и других причин рукописное наследие Е. В. Честнякова было почти недоступно. В последние десятилетия в основном стараниями сотрудников Костромского художественного музея-заповедника Р. Е. Обухова и Т. П. Сухаревой расшифровано значительное количество текстов шабловского автора, позволяющих увидеть Е. В. Честнякова с новой стороны как мыслителя, писателя, поэта, знатока народного языка. Обильное и уместное использование языковых средств поунженских говоров составляет яркую отличительную черту большинства его произведений. И это он делал совершенно сознательно, поскольку, имея учительское образование и вращаясь в кругах художественной элиты Костромы, Кинешмы, Санкт-Петербурга и

Казани, Е. В. Честняков был билингвом: владел литературным языком и с детства впитал в себя родной диалект[1].

При жизни автора его литературные произведения практически не издавались. Только в 1914 г. в детском журнале «Солнышко» (№ 1) в Петербурге была опубликована сказка «Чудесное яблоко», а затем в петербургском издательстве «Медвежонок» вышла отдельная книжка его сказок «Чудесное яблоко. Иванушко. Сергиюшко». Редакция «Медвежонка» посчитала «долгом оговориться, что во всех трех сказках сохранен говор крестьян Костромской губ., уроженцем которой они были созданы. Редакция находит, что ознакомление детей с местными особенностями русской речи будет небесполезно, так как расширит запас знакомых им слов»[2]. Как видим, публикаторы произведений шабловского автора в этом вопросе придерживались взглядов В. И. Даля, который полагал, что диалектную лексику должны знать все, владеющие русским языком. Но все же текст сказок подвергся определенной правке в направлении его литературной кодификации, особенно в области фонетики.

«В честняковских сказках, — писал известный литературовед В. А. Сапогов, — легко заметить традиционные сказочные мотивы: „Чудесное яблоко“ напоминает „Репку“, „Иванушко“ — „Гуси-лебеди“. Но только напоминают. Традиционная сказка не знает описаний, подробностей, „которые оживляют краткую конспективность“ жизни. В фольклорной сказке такого вот быть не может: „Мительки летают //..., коростели керхают, кулички куликают... чайки кричат, соловейки поют. Ходят и летают пташки разряженные... в разных сарафанах, рубашках: в беленьких, сереньких, пестреньких, красненьких, синеньких, голубеньких, желтеньких, аленьких, зелененьких — всяких разноцветных...»[3]

Из черновика Е. В. Честнякова <Письма о редактировании> неизвестному адресату (вероятно, конец 1913 — начало 1914 г.) видно, что основной проблемой, возникающей при печати его литературных произведений, была редакторская правка особенностей кологривского говора без согласия автора. Он писал: «...я долго не желал печатать... А не хотел хотя бы потому, что переиначивают мои выражения... Нет у нас ни одного издания, которое бы печаталось чисто русским языком... Вместо „парнеков“, как у меня написано, напечатали — „паренков“... вместо „дедушко“ напечатали „дедушка“... также неправильно, уродливо... Я так не произношу это слово, как женского рода во всех падежах <...> У нас никогда так не произносят. Это я считаю тоже важным: и так произношу „дедушко“ с детских лет, как и все на моей родине...»[4]

Он сетует на то, что «наши ученые комитеты», «исследующие язык и издающие правила, сидят как бы между двумя стульями, но не на стуле, а именно между своей страной и чужой... они не отличают пшеницы от плевелов ...но вполне русской страны не знают...» Он недоволен тем, что вместо *дупластая* напечатали *дуплистая*, вместо *ко локоло — колокола* , что во фразе *разбрякают де всё раньше времени, соберётся народ* поставили запятую не в том месте, что нарушает смысл, и что исказили его фразу «вся деревня сбежалась глядеть (или я даже желал бы написать „гледить“, как у нас произносят: звук „ять“ во многих словах по законам языка переходит в „и“)» и «напечатали так „вся деревня сбежалась, глядит“», вместо авторского *вся деревня наелись, похваливают* напечатано *вся деревня наелась, похваливают*. Он настаивает на необходимости сохранения народной формы *Сергиюшко*, а не *Сергеюшко*, *баушка*, а не *бабушка* и др.[5]

В записях Е. В. Честнякова сохранилось немало высказываний об его отношении к нормам литературного языка. Ему не нравилось акающее московское произношение: «...а знаешь сам: стремятся все к иносказательной

красе. Менять примерно *о* и *а,* Сказать „дама, папы, Масква“... А у него же — Русь в корни. Как говорилось искони [*Не скажет он: „Баран... овца... Бабы пасодют у атца“*]. Может он „по-русски“ молвить и „преник Лампасей“»[6]. Ему казалось, что истинно народная речь — родная ему севернорусская поунженская стихия языка — должна быть узаконена как единственно правильная, в отличие от принятой городской нормы. Это, по его мнению, касалось и правил фонетики, и правил грамматики и лексики. «Условщина» же «насчет точек и кавычек»[7] также тяготила его: у него выработалась своя система орфографии и пунктуации. Однако, несмотря на свои достаточно радикальные взгляды относительно границ использования некодифицированной речи, он умело и целесообразно включал в текст элементы деревенской речи, но отнюдь не стилизовал их. Готовя сказки к печати, Честняков в значительной мере поработал над ними, чтобы приблизить их к литературному языку. Так, обращаясь к рукописным вариантам сказок из фонда «Документы» Костромского музея-заповедника и сравнивая их с изданными в 1914 г. (последние факсимильно воспроизведены в книге, составленной Т. П. Сухаревой), мы встречаемся с рядом случаев, когда автор заменял диалектные слова на более привычные и понятные читателю. Например, *повапливай — покрикивай*, *робята — ребята*, *пестер — кузов*, *или — пробовали* и др.

И все же, хотя диалектизмов в сказках, опубликованных в Петербурге, менее, чем в других неопубликованных произведениях писателя того же жанра, они есть в них не только на уровне лексики, но и на всех уровнях языка, хотя авторская правка корректуры была ему запрещена.

1. Фонетика. Акцентология. Совершенно справедливо и пунктуально, что видно в факсимильном представлении текстов в книге Т. П. Сухаревой, восстанавливает он букву *ё* на месте *е* (что важно как для литературного русского языка, так и в особенности для русских ёкающих говоров), а также ударение в некоторых словах. Е. В. Честняков скрупулезно подсчитывает случаи отсутствия *ё* в сказках (например, *сучекъ, старичекъ, парнек, пойдемте, даетъ, скорехонько, на хоречке, живетъ, повелъ* и др.) и случаи отсутствия ударения в локально окрашенной лексике и предложно-падежных сочетаниях (*съ полу́денной стороны, ко́локоло, до вы́греба, кирлы́-мурлы́, моро́шинки, здоро́во, ке́ркают*).

«Петербургские» сказки не дают развернутого представления о фонетических особенностях кологривских говоров, поскольку подверглись в этом плане основательной редакторской правке типа замены «*гледить*» на «*глядеть*».

2. Морфология. Морфологические диалектные явления немногочисленны. Это *дедушко, Иванушко, Сергиюшко, медведушко*; стосковался *по доме*; *ребята-лебедята, девицы-лебедицы*; ночевали *у медведушков*; идут *ихние, не заблудися, напугалися*. Из них наиболее продуктивны существительные с суффиксом *–ушк*, склоняющиеся по 2 склонению. Изменение публикаторами формы мужского рода слова *яблок*, характерную для кологривского говора, на обычную форму *яблоко* вызвало острое недовольство автора.

3. Синтаксис. Тексты сказок отличаются прозрачностью композиционного построения и ясностью перспективы, умелым сочетанием авторского нарратива с диалогом, их стиль в целом приемлем для разговорной сферы литературного языка. Короткие динамичные предложения, состоящие почти целиком из главных членов и поясняющих глагол обстоятельств места и времени и почти совсем исключающие эпитеты-украшения, кроме необходимых полупредикативных определений-характеристик (*большущее* яблоко, глаза *круглые* светятся, *полуденная* сторона, *дупластая* осина, *ядреную* дубину, *полный* кузов ягод), напоминают стиль сказок Л. Н. Толстого или стиль сказок и

повестей Белкина А. С. Пушкина. Нередки у него глагольные односоставные конструкции, характерные и для разговорных стилей литературного языка (*на лошади не увезти; а внизу видно деревни*; *далеко — не различить; кажется, и конца ему нет; а по сторонам ягод так и усыпано*), неполные и определенно-личные предложения, также частотны сравнительные конструкции, оформленные чаще всего диалектными союзами *ровно* и *как* в значении «как будто» (*ровно* что в лесу засмеялось; *ровно* кто засмеялся; *ровно* точка какая темнеет; ищет избушку под грибом — *ровно* пропала, *как* увидел во сне). Надо отметить наличие в его текстах и сложноподчиненных конструкций, нередко в составе сложных многокомпонентных предложений, органически вписывающихся в неторопливый рассказ-описание событий с элементами рассуждений: *Ежели будет нужна когда, кликни нас* («Иванушко»); *А ежели бы совсем заблудились, съели бы звери...* («Сергиюшко»); *Закрыл яблоко веткам, на ондреце, чтобы не так приметно было, ежели бы кому случилось мимо идти, выпряг лошадь, сел верхом и поехал без ондреца домой* («Чудесное яблоко»). Органичны у Е. В. Честнякова предложно-падежные конструкции типа *по ягоды,* отличительная черта синтаксиса костромских говоров.

В изданиях сказки «Чудесное яблоко» в предложении *Вся деревня наелась* не сохранилась форма множественного числа глагола, обозначающая согласование глагола с существительным не по форме, а по значению, что, как известно по его письмам, также не устраивало автора.

4. Лексика, фразеология. В сказках отражены различные тематические пласты диалектной лексики поунженского края. Широко представлена лексика природы, преимущественно в уменьшительно-ласкательной форме: *прутышек, в листочках, пенёчек, хорёчек* (кочка на болоте): *от хорёчка к пенёчку перебегает, пташечка, медведушко, тропочка, ягодки, ягодки-князеничинки, зеленцы, деревца, мительки, кулички, соловейки*. Прекрасно удается писателю (что редко встречается у других авторов и в диалектных полевых записях) отобразить в форме глаголов и междометий те разнообразные звуки, которые издают животные и птицы в лесу: *чивиликать, керкать, куликать, кричать, вопить, петь, квохтать, ха-ха* (сова), *кво-кво* (тетерев на березе *квохчет*), *кирлы-мурлы, ка-как-ка...ке-ке-ке* (летят веревки гусей-лебедей), *чивить-чивить*.

Лексика по теме «Человек» также содержит немалое количество примеров: *дедушко, баушка, баушка-берёза, старичок, мужик да парнёк, девонька, дедок, баба, плотовик, нянька, мамушки-нянюшки (птицыны), ватага, Иванушко, Сергиюшко*. «Пища»: *крошечка хлебца, лук да галанка печёная, луковик, каша в котле, сыроеха, черничные лепёшки*. «Транспорт, дорога»: *ондрец, плоты, греби, волок*. Слова в сказках, номинирующие творения рук человеческих, артефакты, включают много местных слов: *колоколо, шалашки, избы, избушка, житницы, овины, бани, лачуги, мякинницы, соломенники, погребушки, дверки, церкви, шоргунцы, лапоть, коробичка, коробицы, дровца,* в том числе излюбленное писателем слово *диковина* (нечто неповторимое, удивительное).

Непредметная лексика представлена глаголами, междометиями, предлогами, частотными союзами, наречиями: *оглодать* (мыши огложут), *захворать, забирать* (ягоды), *казать* (ягоду), *садить, кирлы-мурлы, ка-как-ка...ке-ке-ке, особливо, коло, осередь, али, ежели, ровно, как* (как будто), *сколь* (хочешь), *давеча, до выгреба, в обхватку, живочко* и др.

Таким образом, три сказки Е. В. Честнякова, обладающие великолепными поэтическими достоинствами и напечатанные в начале XX в. в Санкт-Петербурге, в то же время являются тем лингвистическим источником, который может дать читателю представление о богатстве и разнообразии русского языка на территории России.

Примечания

[1] Сведения о жизни и творчестве Е. В. Честнякова см., напр.: Ефим Честняков. Новые открытия советских реставраторов [сост. С. В. Ямщиков]. М., 1985.; *Кузьмин Лев*. Чудесное яблоко. Рассказ о художнике Честнякове. М., 1981; *Игнатьев В.*, *Трофимов Е.* Мир Ефима Честнякова. М., 1988; *Игнатьев В. Я.* Ефим Васильевич Честняков. М., 1995; *Ганцовская Н. С.* Живое поунженское слово. Словарь народно-разговорного языка Е. В. Честнякова. Кострома, 2007; *Честняков Е. В.* Русь, уходящая в небо...: материалы из рукописных книг / сост. Т. П. Сухарева. Кострома: Костромаиздат, 2011.

[2] *Честняков Е. В.* Русь, уходящая в небо. С. 37.

[3] *Сапогов В. А.* «окруженный хором муз...» // *Игнатьев В., Трофимов Е.* Мир Ефима Честнякова. С. 218.

[4] *Честняков Е. В.* Указ. соч. С. 15.

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] Там же. С. 14.

УДК 81’42

С. В. КОРОСТОВА,
М. Н. ЛЯШЕВА

Способы репрезентации эмотивно-оценочных смыслов в современной актуализирующей прозе

Статья посвящена исследованию средств репрезентации функционально-семантической категории эмотивности, актуализирующейся в художественном тексте в виде эмотивно-оценочных смыслов. Рассматриваются особенности лексических и синтаксических языковых средств, реализующих категорию эмотивности в постмодернистском художественном тексте.

Ключевые слова: художественная коммуникация; актуализирующая проза; эмотивный диалог; языковая личность.

S. V. KOROSTOVA,
M. N. LYASHEVA

The Ways of Emotive Evaluative Meanings Representation in the Contemporary Actualizing Prose

The article researches the representation means of the functional semantic category of emotivity, which is projected on the text of fiction as emotive evaluative meanings. The peculiarities of lexical and syntactical linguistic means, realizing the category of emotivity in the post-modern text of fiction, are examined.

Key words: artistic communication; actualizing prose; emotive dialogue; linguistic personality identity.

Художественный текст как художественная модель мира концентрирует в своей содержательной структуре бесчисленное множество эмотивно-оценочных смыслов. Их извлечение в процессе понимания, восприятия тесно связано с интерпретацией неоднозначных языковых элементов, в основе которой лежат знания о мире и широкий контекст коммуникации. Исследование художественного повествования как эмотивно-оценочного языкового пространства, сформированного за счет диалогов участников литературной коммуникации, а также изучение языковых средств выражения эмотивно-оценочных смыслов в художественном дискурсе представляются особенно значимыми с коммуникативно-прагматических позиций.

Актуализация смысла эмотивно-оценочных языковых средств в художественном тексте создается взаимодействием в нем общеязыкового и индивидуально-авторского начал, коллективного и личностного сознания. Смысловая индивидуализация является движущей силой взаимодействия субъектно-речевых планов, а общеязыковое начало ограничивает субъективный «произвол» и обеспечивает эффективность художественной коммуникации. Значимость тех или иных фрагментов художественного текста усиливается адресацией их на воспроизведение и интерпретацию в сознании читателя.

Основополагающим является то, что все языковые средства реализации категории эмотивности отражают эмоции, переживания говорящего в речи. Об этом пишет В. И. Шаховский, рассматривая эмотивные приращения смысла в речи как косвенные показатели виртуальных эмотивных сем семантики языковых единиц[1]. Нельзя не согласиться с утверждением ученого о том, что потенциальные эмотивные семы языковых единиц в речевых ситуациях, чаще — в конфликтных и предконфликтных, являются основой для новых эмотивных валентностей, а это, в свою очередь, подтверждает

гипотезу «о бесконечности состава речевых, т. е. некодифицированных эмотивов (эмотивно окрашенных единиц), базой которых является потенциальная бесконечность и открытость лингвистических множеств»[2]. Таким образом, функционально-семантическая категория эмотивности опирается в процессе актуализации в речи на экстралингвистические параметры ситуации, которая оценивается как эмотивная адресантом и/или воспринимающим эмотивное высказывание интерпретатором.

Современные теории эмоций отражают существующее положение дел в эмотиологии, для которого характерны многочисленные концепции эмоций. Множество теоретических подходов и разнообразие методов работы с эмотивным материалом свидетельствуют о том, что ни одна из существующих концепций не может считаться исчерпывающей, а работы ученых, представляющих различные отрасли науки о человеке, отражают разное видение проблемы. Однако, как замечает В. К. Вилюнас, «формулируемые в них положения при всей внешней несхожести иногда оказываются больше взаимодополняющими, чем противоречащими»[3]. При всех различиях их объединяет единый объект — эмоции как явление действительности, а разные концепции эмоций представляют собой различные подходы к предмету исследования. Именно высокая степень понимания всех сторон эмотивности языка позволит построить адекватную ей теорию[4].

Современные классификации эмоций базируются на разных признаках. Однако наиболее распространены списки базовых эмоций, число которых у разных авторов колеблется от 2 до 10 (Н. В. Витт, К. Изард, А. Ортони, Дж. Клоур, А. Коллинз, П. В. Симонов и др.). Так, известный психолог К. Изард по определенным критериям выделил 10 базовых эмоций: интерес, радость, удивление, печаль, гнев, отвращение, презрение, страх, стыд и смущение (застенчивость)[5].

Ситуация постмодерна в искусстве, в том числе и в художественной литературе, связана с переакцентуацией внимания на низовое начало в поведении человека, на анормативные явления в реальной действительности, имеющие своей целью вызвать отрицательные эмоциональные реакции в социуме. В диалогах персонажей современной актуализирующей прозы представлены почти все типы эмоций, соотносимые с классификацией К. Изарда. Так, в романе Ю. Полякова «Замыслил я побег» находим типичный фрагмент эмотивного диалога:

*— **Охренеть!** Теперь я знаю, куда все приличные книги уходят! На двести рублей купил. Обдирают народ, как хотят, **гниды**! Спасибо. Когда **коммуняк** резать будут, я тебя, Олег **Другович**, спрячу!*

По реплике диалога можно судить о высокой степени эмотивности современной прозы. В высказываниях персонажа встречается несколько языковых средств, выражающих самые разные эмоции. Фраза, представляющая собой коммуникему, содержит разговорный эвфемизм *охренеть*, который замещает инвективу. Автор не дает никаких комментариев относительно интонации реплики, поэтому можно лишь предположить, каково эмоциональное состояние говорящего. На первый взгляд кажется, что персонаж пытается передать свое удивление от сложившейся ситуации. Однако в процессе восприятия следующего высказывания обнаруживаются негативные эмоции. Уже в другом предложении при помощи бранной лексемы *гниды* герой выражает свое отрицательное отношение к объекту эмоций. Негодование подкрепляется восклицанием. Далее вводится разговорная форма *коммуняк,* которая выражает пренебрежительное отношение к представителям власти. Но одновременно с этим в последней реплике вводится обращение к другому персонажу, что показывает расположение к нему говорящего — симпатию,

дружеское отношение и благодарность. Таким образом, одна реплика героя выражает сразу несколько эмоциональных состояний. С одной стороны, это негативные эмоции — удивление, соседствующее с гневом и пренебрежением, а с другой стороны, это позитивное дружеское отношение, расположение.

Коммуникемы довольно часто используются в современной прозе в качестве характеризующего средства, например:

— *А я вот в Париже был.* ***Честное слово!*** (Ю. Поляков. Парижская любовь Кости Гуманкова).

Используемая в диалогической реплике коммуникема носит разговорный характер и употребляется в качестве подтверждения сказанному ранее. Автор использует ее для того, чтобы показать достоверность слов персонажа, вызвать доверие читателя. Повествование ведется от первого лица и представляет собой диалог. Поэтому в данном контексте коммуникема создает ситуацию живого доверительного общения рассказчика и читателя.

О высокой эмотивности анализируемого языкового материала свидетельствуют парцеллированные конструкции, которые маркируют невысказанное эмоциональное отношение говорящего к сообщаемому, например: *Обычно я никогда не рассказываю об этом, особенно здесь, в «Рыголетто».* ***Грустная*** *история* (Ю. Поляков. Парижская любовь Кости Гуманкова).

Данный пример в самом начале повести способствует созданию эффекта обманутого ожидания. Герой говорит о том, что он никогда не рассказывает о произошедшей с ним истории, указывает причину, которая и передана в парцелляте с использованием деинтенсива с негативно-оценочным значением. Однако после этого следует подробный рассказ о том, что произошло.

Следует отметить значимость в художественном диалоге языкового типа говорящей личности. Языковая личность — это та, которая обладает определенным набором вербальных и невербальных средств саморепрезентации и реализует их в общении. Классифицировать языковые личности можно по разным критериям — пол, возраст, образование. Также исследователи выделяют носителей базовой и маргинальной культур. В. И. Шаховский предложил использовать понятие эмоциональной языковой личности. В проанализированном примере персонаж не является представителем маргинальной культуры, но не относится и к носителям высокой культуры. Он занимает среднюю позицию между представителем массовой и элитарной культур (в тексте романа Слабинзон — молодой человек, недавно окончивший аспирантуру и работающий на предприятии).

Для сравнения рассмотрим диалоги повести Ю. Полякова «Небо падших». Она интересна как по композиции, так и по типам персонажей, которые относятся к разным и отчасти противоположным языковым личностям. Произведение представляет собой рассказ в рассказе: поднявшийся из низов «новый русский» повествует историю своей жизни представителю интеллигенции — писателю.

Как замечает в своих исследованиях В. И. Карасик, существуют три основных языковых типа личности, непосредственно связанные с социальной классификацией, — так называемые «братан», «новый русский» и «телевизионный ведущий»[6]. Для первого типа характерно употребление тюремного жаргона и специфическая манерная растяжная интонация. Тип «новый русский» определяется также значительным количеством жаргона в речи и приблизительными определениями со словом «типа». Последний вариант языковой личности контрастирует с предыдущими типами, так как в этом случае речь отличается грамотностью и отражает определенный, достаточно высокий уровень культуры.

Эта классификация находит свое отражение в современной литературе. Например:

— Здорово, ***братан!*** *Как оно, ничего? А то, Павлентий, давай к нам! — и они кивнули на мелко трясущуюся блондинку* (Ю. Поляков. Небо падших).

В приведенной реплике диалога мы видим эмотивное обращение, которое характерно для речи представителей одного из названных языковых типов. Как правило, подобное обращение используется как дружеское по отношению к человеку со сходными интересами, близким мировоззрением. Оно типично для передачи позитивных эмоций и в данном случае передает уважение и определенную долю симпатии:

— А ничего и не надо понимать, — объяснил я. — Эти ребята просто заметили, что под непонятное ***лохи*** *легче дают деньги* (Ю. Поляков. Небо падших).

Лексема *лох* неоднозначна в своем определении. Возникла она в арготической речи и постепенно ассимилировалась в разговорную, позже стала общеупотребительной, проникнув в художественную литературу. В данном контексте слово *лох* является обычным для употребления. Оно характерно для речи новых русских, а также определенных социальных групп, представителей маргинальной культуры. Но, тем не менее, это слово не теряет своей эмотивности. Следует отметить, что эмотивность входит в денотат данного слова, что подтверждает наше предположение. Таким образом, называя *лохом* человека, который терпит неудачи в делах либо плохо осведомлен в некоторых вопросах, персонаж демонстрирует свое пренебрежительное отношение, граничащее с иронией.

— ***Сука! — страдал*** *от* ***бессильной ярости*** *Оргиевич. — Какая же она* ***сука!*** (Ю. Поляков. Небо падших).

Данный пример совмещает эмотивность на двух уровнях одновременно — лексическом и синтаксическом. Инвектива выражает импульсивность эмоционального состояния говорящего. Первое восклицание передает гневное отношение персонажа к объекту эмоций. Затем оно повторяется в вопросительном энантиосемичном предложении с местоимением *какая*, что позволяет говорящему выразить в высказывании не только злость и гнев, но также, в меньшей степени, удивление. Слова персонажа подтверждаются словами автора (*страдал от бессильной ярости*). Персонаж занимает высокую должность, поэтому мы можем отнести его к представителям элитарной культуры. Но в данной ситуации эмотивный компонент языковой личности выходит на первый план. Именно поэтому употребляется просторечная бранная лексика, которая для представителя высокой культуры не характерна, например:

— ***О гордый и неприступный повелитель слов! Писателишка хренов****! Пьем на брудершафт. Но — впотай!* (Ю. Поляков. Небо падших).

Данный пример интересен прежде всего сочетанием высокой, характерной для элитарной личности, и разговорной лексики. Представитель нового зарождающегося класса, общаясь с писателем, старается имитировать высокую речь, близкую к торжественному стилю. Но уже далее использует разговорную лексику и в качестве обращения вводит слово с уничижительным суффиксом. Такое сочетание передает иронию говорящего, имеющую определенную долю пренебрежения.

Обычным явлением в современной актуализирующей прозе можно считать употребление положительной или отрицательной эмотивно-оценочной лексики, но с противоположными эмотивно-оценочными коннотациями. Например: *Нина кричала: «Ты меня понял,* ***солнышко****?!»* (Т. Толстая. Поэт и муза)

В прямой речи героини представлено эмотивное обращение *солнышко*, которое обычно выражает чувство нежности, любви говорящего к собеседнику.

Но из авторских слов и из более широкого контекста становится понятно, что в данном контексте эмоция симпатии отходит на второй план, а семантика глагола авторской ремарки (*кричала)* раскрывает доминирующую эмоцию персонажа — гнев.

Таким образом, можно сделать вывод, что современная актуализирующая проза, отошедшая от установленного государственным строем канона, стала выбирать героев, принадлежащих к разным языковым типам. Она приняла тенденцию нарративности, усилилась эмотивизация текста. Это привело к тому, что основную часть повествования стали занимать диалоги персонажей, представляющих собой различные типы языковых личностей. Можно заметить, что в основном эмотивность текста реализуется за счет использования большого количества бранной лексики и жаргона. С одной стороны, при помощи этих средств передаются негативные эмоции, с другой — в некоторых контекстах бранная лексика переосмысливается и начинает обозначать положительные эмоциональные состояния и отношения (например, симпатию). В диалогах персонажей современной прозы эмотивность создается прежде всего за счет определенных синтаксических моделей. Среди них можно выделить коммуникемы (коммуникативы), основной функцией которых является выражение эмоционального состояния говорящего как реакции на предшествующее событие, в том числе и речевое. Эмотивность синтаксических конструкций также усиливается интонационно, причем в текстах актуализирующей прозы доминируют восклицательные конструкции и вопросительные энантиосемичные предложения с местоимениями *какой/какая*, способные репрезентировать как позитивные, так и негативные эмоциональные состояния персонажей.

Примечания

[1] *Шаховский В. И.* Лингвистическая теория эмоций: монография. М., 2008. С. 10.
[2] Там же. С. 10–11.
[3] *Вилюнас В.* Психология эмоций. СПб., 2004. С. 10.
[4] *Шаховский В. И.* Указ. соч.
[5] *Изард К. Э.* Психология эмоций. СПб., 2006. С. 64.
[6] *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурС. Волгоград, 2002. С. 11.

УДК 81'373.612.2

Е. Е. ДМИТРИЕВА

Метафора и метонимия в текстах петербургских газет

Политическая метафора обладает высокой степенью экспрессивной оценки, реализуя воздействующую функцию публицистики. В петербургском газетном тексте активно используются как языковые метафоры, так и индивидуально-авторские. Социальная оценочность может создаваться за счет употребления в переносном метафорическом значении терминов (медицинских, финансово-экономических, военных и др.). Частотна в петербургском газетном тексте и метонимия, причем наблюдается актуализация некоторых моделей метонимического переноса.

Ключевые слова: социальная оценочность; публицистический стиль; экспрессивность; публицистическая метафора; метонимия.

E. E. DMITRIEVA

Metaphor and metonymy in St. Petersburg newspaper text

Political metaphor possesses high level of evaluation expressivity while implementing the affecting function of journalism. Both linguistic and unique author's metaphors are abundantly used in St. Petersburg newspaper text. Social evaluativity can be achieved through using medical, financial, economic, military, and other terms in the transferred metaphorical meaning. The frequency of metonymies in St. Petersburg newspaper text is also relatively high, with certain metonymy transfer models actualization observed.

Key words: social evaluativity; journalistic language; publicist style; journalistic style; expressiveness; journalistic metaphor; metonymy.

Социальная оценочность — яркая примета современного газетного текста. Высокой степенью экспрессивной оценки обладает публицистическая метафора, которая может возникнуть на основе стандартных речевых блоков или за счет обновления семантики слова в необычном сочетании. С помощью метафоры не только передается информация, но и создается определенная языковая картина мира в сознании читателя, реализуется воздействующая функция публицистики. Метафора отражает как отношение автора газетного текста к описываемому явлению, так и особенности современного общественного языкового сознания. Политическая метафора является предметом рассмотрения во многих лингвистических работах: описаны тематические группы метафор[1] и типичные метафорические модели[2]. Исследователи отмечают расширение метафорических полей. Можно отметить активизацию лексики, связанной с тематическим полем «вода». Например, «Интерес к реинвестициям возник на *волне* импортозамещения» (СПВ[3]); «И вот теперь, когда Крым *„уплыл“,* спохватились и обещают татарам златые горы»; «При этом неожиданно *всплыл* и другой, не менее любопытный факт, который странным образом прошел мимо журналистов»; «Россия *„утопила*“ трибунал по „боингу“» (МКП); «Есть еще одна причина *всплеска* аварийности на дорогах: действия (точнее — бездействие) полиции» (НВ). Глаголы *всплыть, уплыть*, существительное *всплеск* акцентируют внимание на образе воды как неуправляемой стихии.

Активно используются в петербургском газетном тексте термины в переносном метафорическом значении. В сферу политических контекстов вовлекается

специальная лексика, не имеющая отношения к политике. Как отмечает Г. Я. Солганик, «В результате газетно-публицистической специализации разнородная по составу, тематике, языковым качествам общелитературная лексика трансформируется в единые, однородные функционально и стилистически разряды публицистической (газетной) лексики. Например, основной путь формирования публицистической лексики из специальной — переносное ее использование, сопровождаемое развитием в ней социально-оценочной окраски»[4].

Активно используется в современном газетном тексте военная и спортивная терминология, взаимодействие которой связано с «концептуальными векторами» соперничества и агрессивности. Например, в газете «Смена» в заглавии статьи «Американцы *капитулировали*» использован военный термин, а в самом тексте специальная лексика из сферы спорта: «Наши попросту *переиграли американцев на политическом поле*. Сейчас эксперты говорят о том, что этот *раунд дипломатической борьбы* Россия и президент Владимир Путин *выиграли с разгромным счетом*». В лингвистических работах отмечается, что «развертывание именно военной и спортивной метафор в значительной степени определено дискурсом. Обострение политической ситуации всегда ведет к активизации метафорических моделей с сильным агрессивным потенциалом»[5]. Ср. в газете «МК в Питере»: «В 2007 году *игра в одни ворота* Путину окончательно надоела. Год спустя готовность Москвы *давать сдачи* была продемонстрирована во время войны с Грузией»; «Аналогичным образом современные американские внешнеполитические „жрецы“ убеждены, что ради „торжества идей справедливости“ во всем мире необходимо сначала вновь *отправить в нокаут* противника по прошлой холодной войне». Впрочем, семантически преобразованная спортивная специальная лексика может использоваться и в других контекстах. Например, «Однако теперь ее [Т. Голиковой. — *Е. Д.*]) выдвижение на пост главы Счетной палаты означает громкое *возвращение в высшую финансовую лигу*» (См); «В 2015 году эксперты не ждут повторения инвестиционных *рекордов* российских инвесторов» (СПВ).

Представлена в газетных текстах и лексика, относящаяся к сфере искусства. «Дебаты интересуют меня скорее с точки зрения разнообразия нашей российской *политической палитры*» (ВП); «*Бенефис* Кержакова» (заголовок статьи в газете «Смена»); «Призвав Нацобъединение не делать *политическое шоу*, градоначальник выразил уверенность в том, что со временем принятые Латвией мигранты переселятся в более богатые страны Европы» (НВ); «Возможен ли украинский *сценарий в* России?» Употребление «театральной» лексики иллюстрирует отношение общества к политике как к спектаклю.

Традиционным является использование медицинских терминов в роли социально-оценочной метафоры. Например, «Нашей экономике, как капельница больному, нужны *денежные вливания*, чтобы *оживить* и разнообразить производство, *задавить* дорожающий импорт и монополистов-спекулянтов» (СПВ). Восприятие общества как организма, которому необходимо лечение, подчеркивается в данном примере сравнением *как капельница больному.*

Вовлекается в процесс метафоризации также морская терминология: «Новые члены (НАТО), как правило, двигались *в кильватере политики* США и портили отношения Западной Европы с Москвой» (СПВ); «Крым — это *непотопляемый авианосец*. Не зря за эту землю Екатерина II с Потемкиным боролись» (АиФ).

Представлены слова из финансово-экономической области. Например, «Бизнес этот затевается с целью получения коррупционной *ренты»;* «Нам надо быть готовыми к тому, что в год 70-летия Победы роль России во Второй мировой войне будет *подвергаться ревизии*» (АиФП). Многие метафоры,

активно употребляющиеся в современной петербургской прессе, имеют своим источником жаргонизмы. Например, «Очевидно, перспектива того, что они (сотрудники Счетной палаты) *„нароют"*... мало кого радует. Некоторым *чемоданам компромата* лучше оставаться неоткрытыми» (ВН). То, что жаргонное слово берется в кавычки, подчеркивает его «цитатный» характер, акцент делается на экспрессивно-оценочной функции.

В петербургском газетном тексте ярко представлены языковые метафоры, характерные для публицистического стиля. Языковая метафора имеет системный характер, воспроизводится автоматически, выполняет номинативную функцию, «отражает коллективные предметно-логические связи»[6]. Языковая метафора, являясь вторичной косвенной номинацией, сохраняет семантическую двуплановость и выполняет характерологическую функцию. Частотность в текстах петербургских газет таких метафор, как *реформа провалилась, развязать войну, взвинтить цены, рубль рухнул, жесткие законы, проекты заморожены, население не потянет* связана с общей установкой на экспрессивность и оценочность.

Приведем некоторые примеры: *«Накопительная система провалилась* и от нее надо отказываться»; «*Реформа провалилась* и все расчеты показывают, что она принесет будущим пенсионерам какие-то копейки» (См); «Говорят, что Москва и Киев *развязали торговую войну*» (ВН); «Общественные активисты уверяют: по новым, *неподъемным* для большинства *тарифам* можно вообще не платить... если подавляющее большинство населения новые расценки ЖКХ *не потянет*, то у власти просто не будет возможности с каждым судиться» (АиФ); «Управление федеральной антимонопольной службы по Петербургу возбудило дело в отношении нескольких торговых сетей, которые необоснованно *взвинтили цены* на муку» (НВ); «Это из-за неумелых действий финансовых властей *рубль рухнул* настолько, что сотни семей, взявших в свое время ипотеку в долларах, отдают за нее последние деньги» (АиФ); «Правительство, пытаясь побороть инфляцию, ошибочно *зажимает денежную массу* путем сокращения инвестиций и удорожания кредитов» (АиФ); «...все *перекосы* должны регулироваться самим рынком» (АиФ); «Фермеры Польши *получили* страшный *удар* в связи с санкциями» (АиФП); «Уйдет часть мелких застройщиков, могут быть *заморожены* отдельные *проекты*, затянуты сроки сдачи домов» (АиФП); «С Саакашвили *контакты* были *заморожены*» (СПВ); «*Жесткие законы* наряду с общественным диалогом в СМИ на различных общественных площадках — это и есть способ решать щекотливые вопросы не на площадях, где *эмоции* порой *бьют через край,* а в спокойных, цивилизованных формах» (АиФП); «Многие восточные европейцы начали осознавать: внутри Евросоюза их национальные особенности будут *стерты,* уничтожены» (АиФП); «Однако его (С. Митрохина) имидж „уличного дебошира" скорее уместен на митинге, чем *у руля большого города*» (ВН).

Газетно-публицистический подстиль имеет базовый словарь, соотносимый с политической, экономической жизнью страны. Слова, которые становятся частотными в газетном тексте, отражают эпоху, становятся ее символами, маркерами. Изменение политической ситуации в мире, касающееся отношений России с Западом и США, обусловило возвращение типичной для советской публицистики метафоры *холодная война* в тексты современных газет. Например, «Европа вступила на путь новой *холодной войны* против России»; «Путин осмелился критиковать политику США, ему это не простили, и США объявили России *холодную войну*» (СПВ); «Экс-секретарь безопасности РФ — о *«холодной войне»*, иранской сделке, украинском кризисе и ситуации в Азии» (подзаголовок статьи в МКП).

Установка на поиск новых средств выражения субъективного отношения автора к анализируемым в газетном тексте явлениям ведет к созданию

индивидуально-авторских метафор, которые отражают политические взгляды автора, его точку зрения на события.

Рассмотрим примеры из современных петербургских газет.

«Ну как и какому государству эти налоги платить? Тому, кто в лице своих чиновников и прочих функционеров считает „электорат“ *бессловесным бараньим стадом*, с которого надо лишь *состригать налоговую шерсть*» (ВП). Зоометафора *баранье стадо* в применении к электорату, актуализированная определением *бессловесное*, метафорическое выражение *состригать налоговую шерсть* служат для выражения отрицательной эмоциональной оценки, воздействуют на эмоции читателя. Метафора отражает как личный взгляд автора на рассматриваемый вопрос, так и особенности его восприятия социумом. Г. Я. Солганик неоднократно обращал внимание на две стороны субъекта публицистического произведения: автор — человек частный и автор — человек социальный[7].

Употребление слова в несвойственном для него контексте привлекает внимание читателя, помогает реализовать целевую установку автора, создает определенное «текстовое напряжение». Приведем несколько примеров из газеты «Аргументы и факты». «Литература во все времена являлась и продолжает являться очень точным *социальным сейсмографом*»; «Сейчас на нас (и, следовательно, и на мировой экономике) повисла новая *чудовищная гиря* — санкции»; «*Политический темперамент захлестывает*, но ненависть и негодование не могут искажать мыслительный процесс»; «*Всемирный хаос в мозгах* ведет к психологической несовместимости, к огромному количеству политических затруднений и недоразумений».

Оценочные метафоры часто служат средством создания у читателя яркого зримого образа, влияющего на восприятие информации. Например, «Надо начинать работать, а не собирать совещания. Если сейчас *вожжи не собрать*, *лошадка может понести*» (АиФ); «Как *запрячь тройку, на которой наша экономика помчится вперед*?» (подзаголовок статьи в МКП). В данных примерах создается определенный вертикальный контекст, отсылающий читателя к образу птицы-тройки в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Помимо публицистической метафоры, описанной во многих лингвистических работах, в современных газетных текстах представлена и метонимия, которая носит более системный характер, и, возможно, поэтому не привлекает пристального внимания исследователей. Частотна в газетных текстах следующая модель метонимического переноса: название страны (части света, группы государств) используется для обозначения правительства, правящих кругов. Подобное словоупотребление носит характер речевого стандарта, выполняет номинативную функцию, лишено экспрессивной окраски. Приведем примеры из газеты «Санкт-Петербургские ведомости»: «В январе 2000 года *Евросоюз* пригрозил России санкциями»; В мае 2002 года *Россия* и *США* подписали Договор о сокращении стратегических наступательных потенциалов»; «*Европа* пасует» (подзаголовок статьи); «В то же время важно помнить, что *Европа* далеко не едина в отношении к России и США».

Однако в речевую практику СМИ (что находит отражение и в газетном тексте) входят новые модели метонимического переноса. Обращают на себя внимание две из них:

1. Смена режима, революция получает название по отличительной черте, внешнему атрибуту сторонников. Например, «В ноябре 2003тода в Грузии был произведен переворот, получивший название *„революции роз“*» (участники демонстрации — противники действующей власти держали в руках букеты роз, с которыми затем вошли в Парламент Грузии). Еще пример: «В ноябре 2004 года на Украине была проведена *„оранжевая революция“,* в результате

которой президентом стал В. Ющенко» (как известно, оранжевый цвет — отличительный знак сторонников В. Ющенко, которые носили оранжевые шарфы, прикрепляли на свою одежду оранжевые ленточки, выступали под знаменами оранжевого цвета).

Метонимические сочетания *оранжевая революция* и *революция роз* укрепились в политическом лексиконе, используются в текстах, в которых речь идет о событиях 2003 и 2004 гг.

2. Политическое событие называется по месту (улица, площадь), где оно произошло. Например, *Болотная* как знак протестных настроений в российском обществе. В связи с политическими событиями на Украине в текстах СМИ слово *майдан* приобрело новое значение: массовая акция протеста против политики президента страны и правительства. Например, «Возможен ли украинский сценарий в России, *майдан*, свержение власти?» Слово стало использоваться в новых контекстах, подверглось политизации, расширило свой семантический объем. Ср. в «Современном толковом словаре русского языка»: майдан — «в южных областях России, на Украине площадь, где происходят сходки, собрания, митинги, а также в торговые дни — базары»[8].

Язык СМИ отражает те изменения, которые происходят в политической жизни России. Информация в публицистике не может передаваться беспристрастно, с чем связана частотность в текстах петербургских газет социально-оценочных метафор, как стандартных, традиционных, так и ярких, индивидуально-авторских, привлекающих внимание читателя. Однако эмоциональная и экспрессивная окраска речи может создаваться и за счет метонимии, при этом наблюдается актуализация некоторых метонимических моделей.

Примечания

[1] *Ермакова О. П.* Семантические процессы / О. П. Ермакова // Современный русский язык. Активные процессы на рубеже XX—XXI веков. — М., 2008. — Ч. 1: Активные процессы в лексике и семантике. С. 74.

[2] *Чудинов А. П.* Когнитивно-дискурсивное исследование метафоры в текстах СМИ // Язык средств массовой информации. М., 2008. С. 419–434.

[3] Список сокращений:
АиФ — «Аргументы и факты»
АиФП — «Аргументы и факты — Петербург»
ВН — «Наша версия»
ВП — «Вечерний Петербург»
МКП — «Московский комсомолец в Питере»
НВ — «Невское время»
СПВ — «Санкт-Петербургские ведомости»
См — «Смена»

[4] *Солганик Г. Я.* Публицистический стиль // Стилист. энцикл. слов. рус. яз. М., 2006. С. 313.

[5] *Чудинов А. П.* Указ. соч. С. 426.

[6] *Емельянова О. Н.* Метафора // Выразительные средства русского языка и речевые ошибки: энцикл. слов.-справ. М., 2005. С. 177.

[7] *Солганик Г. Я.* Указ. соч. С. 313–314.

[8] Современный толковый словарь русского языка. СПб., 2002. С. 330.

УДК 81’28

Т. В. ГОРЛОВА

Топонимия Санкт-Петербурга и малого города центра России: общее и различное в структуре и функционировании названий

В статье сравниваются урбанонимы крупного российского мегаполиса (Санкт-Петербург) и малого провинциального города центра России (Нерехта, Костромская область). Несмотря на некоторые отличия, вызванные большей частью экстралингвистическими причинами, выявлены типологически-структурные и номинационные совпадения топонимии Санкт-Петербурга и Нерехты.

Ключевые слова: топонимы; урбанонимы; Санкт-Петербург; Нерехта; мерянизмы; субстраты.

T. V. GORLOVA

Toponymy of St. Petersburg and the Russia’s center small town: similarities and differences in the structure and functioning of names

The article attempts to compare urbanonyms of the large Russian megalopolis of (St. Petersburg) and a small country town in the center of Russia (Nerekhta, Kostroma Region). Despite some differences caused primarily by extralinguistic reasons, typological structural and nomination coincidences between the toponymy of St. Petersburg and Nerekhta are revealed.

Key words: toponym; urbanonym; St. Petersburg; Nerekhta; meryanism; substrata.

Описание и исследование топонимической системы города Нерехты невозможно без сравнения его не только с равнозначными по масштабу, истории, социально-экономическому и географическому статусами городами, но и с российскими мегаполисами. Подобное сравнение поможет установить как общие принципы развития топонимии России, так и различие в их структуре, значимости урбанонимов в определенном топонимическом пространстве, особенности их функционирования.

Начнем с различий. Первое, что лежит на поверхности, это широта функционирования в общерусском масштабе топонимов *Санкт-Петербург* и *Нерехта*. Трудно представить, что на территории России найдется хотя бы один человек, который бы ни разу не слышал название *Санкт-Петербург* и не соотносил бы его с объективно существующей реалией, тогда как название *Нерехта* известно гораздо меньшему кругу людей. Кроме того, Санкт-Петербург как крупный российский город не пустой звук и для жителей зарубежья, а Нерехта вряд ли сможет похвастаться подобной славой.

Второе — это время возникновения городов. Если днем основания Санкт-Петербурга считается 16 мая 1703 г., то первое упоминание о Нерехте относится к 1214 г.: «В Летописце Переславля Суздальского сказано: „Лета 6722/1214 паки зачя Константин рать, отъят у Гюрга Соль Великую, а Кострому пожже, а у Ярослава отъя Нерохт“»[1].

Третье — способ зарождения и формирования топопространства этих городов. Санкт-Петербург образован волей царя Петра I: «Петром Великим была заложена крепость, получившая название Санктпитербурх — в честь

Святого Петра, небесного патрона императора. Крепость после сооружения в ней собора Петра и Павла стала называться Петропавловской, а ее первоначальное название оказалось распространенным на выросший вокруг нее город»[2]. Нерехта возникла в процессе естественного, достаточно долгого по времени формирования ремесленного города из слобод соледобытчиков. Город получил свое именование по названию реки Нерехты, на берегах которой он расположился.

Несмотря на вышеперечисленные достаточно схематично экстралингвистические отличия, топосистема обоих городов имеет многие схожие черты.

В начальный период организации топопространства система городских названий органично впитала большое количество именований уже существовавших на территории этих городов. Впоследствии многие из них составили основу внутригородских названий. Среди массива городских названий выделяются топонимы с формантом *-хта*, которые присутствуют на обеих территориях, в основном это гидронимы или объекты, связанные с ними: в Петербурге — *Охта* (река), *Лахта* (местность в северо-западной части Петербурга, на северном берегу Финского залива, в районе озера Лахтинский Разлив); в Нерехте — *Нерехта* (река и город), *Келохта* (лесной массив, ныне не существующий, название еще встречалось, впрочем, очень редко, в речи горожан в конце XX в.).

Можно предположить, что формант *-хта* является географическим детерминантом субстратных топонимов, топооснова которых принадлежит к пласту угро-финских субстратных структур, возможно, мерянизмов.

Гидроним Нерехта образован от древней основы *нер-*, что в переводе с языка мери означает «болото»[3], и более позднего форманта *-хта*, предположительно означающего «река».

А. Л. Шилов высказал следующее мнение по поводу мерянских языковых индикаторов: «Вопрос происхождения гидронимов данного типа весьма сложен. Хотя бы потому, что существует три группы названий, распространенных на огромной территории и содержащих сочетание -гда-, -хта-: „чистые“ названия типа Охта, Ухта, Гда; названия, где данный элемент выступает в качестве основы (или первого компонента) топонима (Охтома, Охтеньга, Ухтубуж и т. д.); названия, где данный элемент стоит в позиции географического детерминанта (Керогда, Челмохта, Нерехта и т. д.). Первый и второй типы, в основном, встречаются севернее, третий — южнее, хотя есть много исключений и в том, и в другом отношении»[4]. Признавая правоту точки зрения А. Альквист, которая считает, что даже на мерянской территории топонимия с формантами -гда-, -хта- должна являться субстратной, А. Л. Шилов продолжает: «Но, даже если будет доказано различие генезиса потамонимов типа Охт-/Ухт- и -хта/-гда/-хоть, этого недостаточно для признания собственно мерянским происхождения соответствующих формантов. То, что меряне могли иметь термин, отразившийся в каких-то названиях на -хта (-гда), заведомо отрицать нельзя. Но термин этот должен рассматриваться как древнее финно-угорское наследие, а вовсе не как типичный мерянизм»[5].

Следует согласиться с мнением А. Альквист и А. Л. Шилова о субстратном характере топонимов с формантом *-хта*. Тем более что появление в слове, явно связанном по происхождению с мерянским языком, не свойственного как для мерянского, так и для большинства финно-угорских языков звука [х], является еще одним веским доказательством субстратного характера топонимов *Нерехта, Келохта, Охта, Ухта*. О. Б. Ткаченко объясняет это явление так: «...русское х является отражением абсолютно несвойственного северно-русским говорам h или — реже — γ. Как известно, здесь даже в тех случаях, где в русском литературном языке употребляется γ-фрикативное (например,

в междометиях ага, ого), последовательно выступает звук х. В связи с тем, что там, где в постмерянских словах русских говоров выступает х, в прибалтийско-финских (реже венгерском) ему, как правило, соответствует h, есть основания считать, что в мерянском в соответствующих словах употреблялся глухой ларингальный согласный h»[6].

А. Альквист, делая вывод о субстратном характере топонимов с географическим детерминантом *-хта*, однако, подчеркивает, что топоосновы при данном форманте входили в состав мерянского языка: «На основе того, что среднероссийская гидронимия на -(V)хта, -(V)гда мерянского происхождения, следует думать, что топоосновы при данном форманте входили в активный словарный запас мерянского языка. При этом надо помнить, что часть данных топооснов с уверенностью восходит к словарному запасу домерянских жителей территории, в том числе к языку „использователей“ гидронимии на -(V)кса, -(V)кша»[7].

Название лесного массива *Келохта,* упоминаемое в труде М. Я. Диева «Город Нерехта в XVIII и первой четверти XIX века» («Из подобных Фатеичу в народной памяти сохранились <...> Гаранька — атаман; есть предание, что с шайкою он проживал в Келохтах — это лес от Сыпанова к селу Княгинину, а от Нерехты на юг в верстах 3 <трех>...»[8]), служит еще одним подтверждением предположения о субстратном характере топонимов с формантом *-хта*. Здесь также можно выделить субстратный географический детерминант *-хта* и топооснову *кело-* (ср. с названием реки *Колохта*, которая протекает в Кологривском районе Костромской области, впадает в Унжу около деревни *Колохта*). Если следовать мнению А. Альквист, топооснова *коло-/кело-* должна восходить к мерянскому языку, однако данное положение требует подтверждения и более детального этимологического анализа. Во всяком случае, О. Б. Ткаченко в монографии «Мерянский язык», рассматривая пласт исконной финно-угорской лексики, выделяет слово **kol* — «рыба», которое в той или иной форме зафиксировано в финском, эстонском, вепсском, карельском, саамском и других языках[9].

Таким образом, топонимы с географическим детерминантом *-хта* относятся к пласту субстратных топонимов, которые следует рассматривать не как типичные мерянизмы, а скорее как древнее финно-угорское наследие.

Кроме типологически-структурных совпадений в топонимии Санкт-Петербурга и Нерехты, инвентарь урбанонимов этих городов содержит и многочисленные номинационные совпадения. Это, прежде всего, относится к названиям относительно недавнего периода: первой (после революции 1917 г.) и второй (середина XX в.) волны переименований. Среди них наибольшее количество названий мемориального типа, связанных с именами революционных и общественных деятелей, видных ученых, героев Великой Отечественной войны, писателей: улицы *Белинского, Юрия Гагарина, Димитрова, Есенина, Ивановская, Калинина, Красина, Ленина, Луначарского* (в СПб — проспект), *Маяковского, Металлистов* (в СПб — проспект), *Орджоникидзе, Пархоменко* (в СПб — проспект), *Радищева, Седова, Суворова* (в СПб — проспект), *Льва Толстого, Фрунзе, Чайковского, Чапаева, Чернышевского* (в СПб — проспект), *Чехова, Энгельса* (в СПб — проспект). Встречаются и совпадения названий урбанонимов, указывающих на направление: улицы *Новгородская, Суздальская* (в СПб — проспект).

Если коснуться соотношения продуктивности употребления официальных и неофициальных названий, то невозможно не заметить разный объем культурной составляющей топозначения при функционировании подобных названий в столичном и провинциальном городе. В последнем, с небольшим по численности населением и большим количеством старожилов, все еще

продуктивны неофициальные названия, которые, как правило, в живой речи вытесняют официальные: *Егорьева гора* — вместо улиц *Есенина, Тургенева, Белинского* и др.; *Окулиха* — вместо улицы *Димитрова* и др. Присутствуют в сопоставляемых топонимических системах и названия-омонимы. Например, *улица Седова*. В Нерехте улице присвоено имя в честь местного жителя, милиционера, трагически погибшего от рук преступника в конце 1970-х гг. *Улица Седова* в Петербурге названа в честь полярного исследователя Георгия Яковлевича Седова.

Сопоставляя идентичные по форме и структуре урбанонимы Петербурга и Нерехты, невозможно не отметить разную широту объема ассоциативного ряда, связанного с номинациями. В Санкт-Петербурге он, как правило, шире, нежели в Нерехте. Например, в составе названий, подобных таким, как *улица Луначарского*, для нерехтчан антропоним имеет исключительно значение привязки к местности и почти нулевую культурно-историческую коннотацию. Ассоциативный ряд, вызываемый данным антропонимом у петербуржцев, без сомнения, шире. Таким образом, экстралингвистические сведения приобретают большее значение для крупного города, тогда как в топонимическом пространстве малого города на первый план выступает связь с определенным объектом топонимического пространства. В целом же сопоставительный анализ урбанонимов разных географических объектов в пределах макротерритории одного государства дает ценные сведения о путях развития названий как в плане ономасиологических характеристик, так и в плане их структуры и функциональных особенностей.

Примечания

[1] *Диев М. Я.* История города Нерехты. Кострома, 2012. С. 8.

[2] Топонимика. Происхождение собственных имен географических объектов: Санкт-Петербург // Family-history. URL: http://family-history.ru/material/onomastics/toponimika/toponimika_90.html.

[3] *Ткаченко О. Б.* Мерянский язык. Киев, 1985. С. 171.

[4] *Шилов А. Л.* О мерянских топонимических индикаторах (голос в дискуссии) // Вопросы языкознания. 2001. № 6. С. 15.

[5] Там же. С. 16.

[6] *Ткаченко О. Б.* Указ. соч. С. 75.

[7] *Альквист А.* О следах финно-угорской культуры на Ярославской земле (на основе данных топонимии) // Третьи Алмазовские чтения: Роль творческой личности в развитии культуры провинциального города: материалы Междунар. науч. конф. (18–22 нояб. 2004), посв. 100-летию со дня основания Ярослав. Император. РуС. муз. об-ва. Ярославль, 2005. С. 13. URL: http://almasov-yar.ru/doklady-inostrannyx-uchenyx.

[8] *Диев М. Я.* Город Нерехта в XVIII и в первой четверти XIX века. Отдельный оттиск из XIII выпуска Трудов Костромского научного общества. Кострома, 1920. С. 65.

[9] *Ткаченко О. Б.* Указ. соч. С. 75.

УДК 81’27

А. А. ИСАКОВА

Когнитивные аспекты жанра театральной рецензии

В статье анализируется жанр театральной рецензии современной газетной журналистики Республики Коми с применением теории когнитивной модели текста Т. ван Дейка, структурных постулатов жанра Е. А. Корнилова и видов оценки Н. Д. Арутюновой.

Ключевые слова: рецензия; когнитивная модель; оценка; коммуникация; театр; журналистика.

A. A. ISAKOVA

Cognitive aspects of the theatre review genre

This paper considers the genre of theatre review in the modern Komi Republic press, using the Text Cognitive Model Theory by Teun A. van Dijk, and regards the structure elements discovered by Evgeny Kornilov as well as the evaluation types posed by Nina Arutyunova.

Key words: review; cognitive model; assessment; evaluation; communication; theatre; mass-media; journalism.

Современная журналистика функционирует в новых условиях, которые тяготеют к тенденции наращивания объема информации. Подобное изменение неизменно отразилось на жанровых особенностях современной газетной журналистики, исследователи сегодня говорят об «обеднении» разнообразия жанров прессы[1]. Газеты наших дней отдают предпочтение синтетическим информационным жанрам, универсальным информационным материалам, построенным по строгой структуре, а если на страницах прессы встречается материал аналитического или художественно-публицистического направления, часто он оказывается усеченным вариантом того или иного жанра, предполагающего глубокие рассуждения, а следовательно — значительный объем[2].

Такая тенденция коснулась и жанра театральной рецензии. Рецензия — это аналитический жанр журналистики, зародившийся в первой четверти XIX в.[3], являющий собой критический отзыв о произведении, более или менее развернутый, целостный, всесторонний анализ произведения и его основных проблем[4]. Театральная рецензия, по определению А. А. Тертычного, является тематическим подвидом рецензии и выделяется в одном ряду с литературной, кинорецензией и т. п. Е. А. Корнилов[5] считает, что у жанра рецензии имеется ряд устойчивых признаков, по которым его можно атрибутировать. Так, рецензия отличается своим назначением: публикация должна, с одной стороны, содержать характеристику произведения, в чем проявляется информационная функция рецензии, а с другой — включать оценку анализируемого объекта, что является свидетельством аналитичности рецензии. В итоге порождается особый синтетический жанр. Кроме того, рецензия отличается предметом исследования — им выступает отраженный и изученный в произведениях искусства материал. Е. А. Корнилов отмечает локальность жанра рецензии, утверждая, что в публикациях такого рода анализируется только одно произведение и не ставится более широких задач. Однако А. А. Тертычный, классифицируя жанр по подвидам, выделяет полирецензию (в противовес монорецензии), в которой анализируются два

или более произведения[6]. Применительно к современной газетной журналистике кажется нецелесообразным утверждать о наличии полирецензий: по справедливому утверждению В. И. Новикова, в XXI в. журнальные (а тем более — газетные) рецензии появляются стихийно, бессистемно[7]. Это происходит вследствие того, что печатать рецензии сегодня невыгодно, именно поэтому журналы рецензий имеют недолгий век существования, а в общественно-политических газетах материалы этого жанра мало востребованы, поскольку в политике изданий отдается приоритет новостям политики, экономики и социальной сферы.

Мысль о том, что жанр рецензии на современном этапе развития прессы стал непопулярен, подтверждают исследования региональной печати Республики Коми. При анализе четырех общереспубликанских газет («Республика», «Красное знамя», «Красное знамя Севера», «Молодежь Севера») и двух региональных приложений российских еженедельников («Комсомольская правда в Коми» и «Аргументы и факты в Коми») за период 2009–2013 гг. нами выявлено 14 публикаций, посвященных анализу театральных постановок. Отметим, что 10 газетных текстов относятся к жанру мини-рецензии, которую А. А. Тертычный относит к информационному блоку жанров, однако имеющему оценочную составляющую[8]. Подобные усеченные рецензии, как правило, не имеют какого-либо из обязательных структурных элементов рецензии, постулированных Е. А. Корниловым, а именно: 1) информации о произведении (авторе, времени и месте создания); 2) анализа содержания — темы и идеи; 3) анализа формы — средств выражения темы, идеи, системы образов; 4) определения места произведения в творчестве автора или литературном/театральном процессе[9]. Е. А. Корнилов считает, что отсутствие одного из указанных элементов разрушает рецензию как жанр, однако другие исследователи рецензии как жанра журналистики признают, что по объему она может быть близкой и к аннотации, и к статье, что неизбежно ведет к потере каких-либо элементов, обязательных для собственно рецензии[10].

Четыре указанных элемента составляют структуру театральной рецензии, которая может быть сопоставима с традиционной моделью текста, выявленной Т. ван Дейком[11]. Согласно его теории, любой текст активизирует у слушателей/читателей развертывание когнитивной модели той или иной ситуации. Иными словами, при восприятии информации происходит постепенный процесс понимания — сопоставления текстовой модели ситуации с общей или частными моделями ситуаций, хранящимися в эпизодической памяти слушателя/читателя. Подобные модели любого рода и тематики имеют ряд обязательных компонентов, включающий Обстановку (Время, Место, Окружение, Условия), Участников, События или Действия, каждый из которых может быть (а в случае текста в жанре рецензии — должен быть) осложнен Модификатором (т. е. оценкой ситуации). Н. Д. Арутюнова выделяет следующую типологию оценочных значений: 1) сенсорно-вкусовые оценки, 2) психологические оценки (интеллектуальные, эмоциональные), 3) эстетические оценки, 4) этические оценки, 5) утилитарные оценки, 6) нормативные оценки, 7) телеологические оценки[12].

Рассмотрим, как эти теории воплощаются в тексте, на примере театральных рецензий на оперу «Куратов», премьера которой состоялась 2 октября 2009 г. в Государственном театре оперы и балета Республики Коми. Произведение исполняется на коми и русском языках и рассказывает об истории жизни и творчества коми поэта, основоположника коми литературы Ивана Алексеевича Куратова. Материалом исследования стали публикации в газетах «Красное знамя»[13], «Республика»[14], «Молодежь Севера»[15] и «Комсомольская правда в Коми»[16].

Театральная рецензия как Событие (по Т. ван Дейку) или как акт коммуникации (по Р. Якобсону) является многослойной[17]. Первичным Событием (С1) является сам спектакль, который имеет ряд Участников (адресантов: актеров, героев оперы, композитора, режиссера, автора либретто, дирижера, художника-постановщика, и адресатов: зрителей, среди которых — рецензент и несколько VIP-зрителей с правом публичного выступления). Первичное Событие осложнено дополнениями (С1' и С1''), а именно: выступлениями первых лиц исполнительной власти и дирекции театра (являющихся в этих случаях адресатами), предваряющими и завершающими оперу. Вторичным же Событием (С2) будет являться факт опубликования рецензии. Схематически данная структура изображена на рисунке.

При рассмотрении рецензий на театральную постановку в качестве когнитивной модели нельзя не указать на то, что в С2 сочетаются мир реального и мир вымышленного, которые, в свою очередь, имеют собственные сложноустроенные характеристики. Так, мир реального, представленный в рецензиях, неоднороден относительно компонентов Время и Место: основное действие происходит 2 октября в здании театра, однако подготовка к нему условно относится и к такому месту, как Лондон, в котором композитор писал оперу, и к Республике Коми, где осуществилась постановка произведения. Во Времени реальность тоже оказывается растянутой: об этом говорят, например, фраза режиссера театра И. Бобраковой («Я двадцать пять лет ждала этого момента»), указание на дату написания либретто — 1984 г. — или суждения рецензентов о том, что «редко какая новая постановка нашего театра еще задолго до премьеры так обсуждается в прессе», что это «долгожданная премьера». С1 также имеет несколько пластов Места (они различаются в разных актах) и Времени: события спектакля происходят в дни детства Ивана Куратова, во времена зрелости поэта, а также в нашу современность, которую олицетворяют собой обобщенные образы вневременных Поэта и Музы.

Отметим, что сообщение о произведении, авторе, месте и времени является одним из обязательных структурных элементов рецензии и обычно указывается в начале статей, в лиде. Журналист может информировать об этом нейтрально, как рецензенты газет «Республика» М. Щербинина: «В пятницу и субботу на сцене Государственного театра оперы и балета РК прошли премьерные спектакли оперы Сергея Носкова „Куратов“» и «Красное знамя» М. Казанцев: «В минувшую пятницу, 2 октября, Государственный театр оперы и балета Республики Коми открыл 52-й театральный сезон премьерой двухактной оперы Сергея Носкова „Куратов“». Из указанных лидов мы узнаем о месте и времени спектакля, о его названии, авторе музыки, премьерном характере постановки. В последнем есть указание на структуру оперы, а также косвенно подчеркивается важность постановки: отмечается, что она открывает новый театральный сезон. Остальные издания уже в лиде выражают свое отношение к спектаклю. К примеру, в газете «Молодежь Севера» оно оказывается явно положительным и даже восторженным, благодаря оценочным эпитетам и описанию реакции зала на спектакль: «*Нескончаемо долгие аплодисменты* звучали в минувшие пятницу и субботу в Государственном театре оперы и балета РК, открывшем новый творческий сезон *поистине эпохальной* для республики премьерой — первой национальной оперой на коми языке „Куратов“»; а издание «Комсомольская правда в Коми», наоборот, с некоторым сарказмом акцентируя внимание на финансировании спектакля, дает телеологическую оценку постановке: «Первые лица республики, музыканты, журналисты пришли 2 октября в Театр оперы и балета Коми, чтобы своими глазами увидеть, на что был потрачен миллион рублей, отнюдь немалая по кризисным меркам сумма, выделенная республикой на постановку первой коми оперы „Куратов“». Указание на стоимость оперы характерно для политики газеты

таблоидного толка, к тому же в 2009 г. серия материалов «Комсомольской правды», предшествующая рецензии, была посвящена теме экономического кризиса и советам о том, как сэкономить.

Обратимся к такому компоненту когнитивной модели, как Участники. Одним из наиболее важных Участников в данной модели текста является автор музыки к опере С. Носков. О композиторе мы узнаем, что он родился в Республике Коми, но проживает в Лондоне («Я по рождению коми», «музыку к опере было доверено написать нашему земляку, но уже давно жителю Великобритании», «английский денди коми происхождения»), что не могло не отразиться на его музыке, эстетическую оценку которой рецензенты дают по-разному. Характеристика Участнику-композитору дается посредством характеристики музыки оперы (компонент когнитивной модели — Обстановка). При этом автор публикации в газете «Красное знамя», по-видимому, критически оценивает музыку оперы, называя ее «бродвейщиной», ссылаясь на мнение некоего зрителя, а также отмечает, что «музыка... характеризуется отсутствием каких бы то ни было перепадов. Нет ни громоподобных тутти, ни слишком тихих фрагментов. Преобладает средний темп». Вместе с этим рецензент приводит мнение композитора Герцмана о том, что ему «нравится второй акт». Журналист газеты «Молодежь Севера», наоборот, называет оперу «европейской музыкой» и даже акцентирует внимание на полюбившихся музыкальных моментах: «самые хитовые мелодии все-таки относятся к „куратовскому времени“. Это, например, сатирические частушки против царя», «Самой же восхитительной, западающей в душу мелодией, по всеобщему признанию, является в опере прощальная песня Сандры».

В большинстве публикаций отмечено, что Носков приветствовал зрителей на нескольких языках, что еще теснее связывает Участника-композитора и С1, учитывая полиязычность спектакля. Не прибегая к прямому оцениванию, но используя цитирование и метод описания, рецензенты дают положительную характеристику личных качеств композитора, внося элементы психологической оценки. Так, в мини-интервью «Красному знамени» С. Носков критично подходит к работе труппы: «На сдаче спектакля было лучше. А сегодня, видимо, артисты переволновались». Автор рецензии «Молодежи Севера» подчеркивает скромность композитора и его признанный талант: «...от обрушившихся восторженных криков и новой волны аплодисментов, растерявшись, он не смог вымолвить и слова, в ответ лишь низко поклонился залу».

Среди Участников, которые создают Действие на сцене, можно выделить положительных и отрицательных персонажей. К последним, в частности, относятся уездный исправник Левицкий и его товарищ Спиридон. О том, что они в некотором роде противопоставлены главному герою, можно узнать как по прямой этической оценке рецензента: «первый выход отрицательных героев», «антигерои», так и по их характеристике, которую дает журналист с помощью сравнения («Левицкий — этакий провинциальный держиморда «тюрьмы народов»») или цитирования («В тайге с медведем говорить — вот доля коми языка»). Следует обратить внимание на то, что основанием для противопоставления антигероев и Куратова является, в том числе, коми язык, который для главного персонажа является родным и любимым, а у его антагонистов он вызывает недоумение и пренебрежение. Однако в рецензии М. Казанцева указывается, что в конце первого акта Левицкий и Спиридон все-таки поют по-коми, но к этому времени они появляются в нетрезвом состоянии, которое отталкивает еще более.

Стоит подчеркнуть, что прочие газеты не акцентировали внимание на отрицательных персонажах, остановившись лишь на характеристике положительных героев. О позитивном отношении к героям и к игре актеров говорят эстетически-оценочные эпитеты («замечательное меццо-сопрано»,

«этот эпизод получился ярче остальных»), указание на заслуги актера («народный артист РК», «лауреат премии детских хоров России»), а также реакция публики («щедрыми аплодисментами были награждены», «зрители воодушевленно приветствовали», «свою порцию оваций артисты и авторы оперы получили»). Особенно интересно образ публики как активного Участника События использует журналист М. Казанцев, передавший суждения об опере, принадлежащие некоему зрителю, с которыми автор рецензии, вероятно, солидарен («„Бродвейщиной“ метко определил некоторые хоровые фрагменты один из зрителей»; «„Что удивляет, произношение хорошее“, — поделился впечатлениями один молодой зритель в антракте»).

Многослойность, пронизывающая Событие и его характеристики, отражается и в компоненте Участники. Особенно четко она проявляется при введении одного из Участников сценического действия, а именно — Куратова, если рассматривать его в качестве концепта. Рецензии отображают различные когнитивные признаки данного онима. Во-первых, Куратов предстает перед нами как реальное историческое лицо («Анатолий Измалков даже разговаривал с памятником Ивану Куратову, что стоит возле театра», «увековечив в музыке жизнь и творчество основоположника коми литературы Ивана Алексеевича Куратова»). Во-вторых, Куратов — это главный герой оперы, причем он предстает перед нами то как маленький мальчик («публика... долго не отпускала со сцены... маленького Ваню Куратова»), то как взрослый мужчина («Повзрослевший Иван Куратов... появляется в начале первого акта»). В-третьих, концепт «Куратов» вербализуется эргонимом «Куратов» — здесь он выступает в качестве наименования первой комиязычной оперы.

Одним из лейтмотивов, который встречается во всех исследованных рецензиях, а также имеет немаловажное значение для самой оперы «Куратов», является язык спектакля, определенный нами как компонент Обстановка, а именно — «подкомпонент» Условие. Было отмечено, что опера написана на коми и русском языках с преобладанием коми. Этот факт является даже символичным, учитывая тему оперы — жизнь и творчество основоположника коми литературы Ивана Куратова. При этом роли исполняют русскоязычные актеры, о чем упомянули все журналисты, однако каждый из них по-разному оценил владение артистов коми языком. В нижеследующих примерах сочетаются как эстетические, так и телеологические виды оценивания. Корреспонденты «Комсомольской правды» и «Республики» утверждают, что русский акцент был слышен отчетливо («артисты усиленно нажимали на язык. Тем не менее зрители, владеющие коми, после оперы поделились мнением, что занятия необходимо продолжить»; «пели и говорили речитативом с отчетливым „русским выговором“»), рецензент из издания «Молодежь Севера» также присоединяется к коллегам, но выделяет исполнителя А. Коротаеву: «...как отметили комиязычные зрители, в ее пении они не почувствовали никакого русского акцента». Журналист же «Красного знамени» также ссылается на мнение зрителя, точка зрения которого оказывается диаметрально противоположной: «Что удивляет, произношение хорошее».

Таким образом, благодаря оцениванию главных компонентов модели текста, предложенных Т. ван Дейком, рассмотренные театральные рецензии, в целом, обнаруживают у себя основные структурные элементы, присущие жанру: информацию о произведении, анализ содержания и формы, определения места произведения в творчестве автора или театральном процессе. Однако отдельные материалы не имеют некоторых пунктов, выделенных Е. А. Корниловым как обязательные. Так, например, в публикациях «Комсомольской правды» и «Республики» отсутствует анализ содержания оперы: даются краткие оценки образам актеров, но теме и идее произведения не уделено должного внимания, не обнаружилось какого-либо описания сюжетной линии спектакля.

Последний элемент — определение места рецензируемого произведения в творчестве автора или в обществе — представлен в разных рецензиях более или менее явно. Все публикации отмечают оперу «Куратов» как выдающееся произведение в репертуаре театра, как первую оперу на коми языке, тем не менее, анализу того, какое место занимает произведение в творчестве ее авторов, журналисты не уделили должного внимания. Давая характеристику тем или иным Участникам, компонентам События или Обстановке, при которой совершалось действие, рецензенты прибегали к разного рода оценкам, а именно эстетической, телеологической, психологической, этической, из чего можно сделать вывод, что применительно к жанру рецензии типичные составляющие модели текста, определенные Т. ван Дейком, осложнены Модификатором — прямой или косвенной оценкой.

Примечания

[1] Система средств массовой информации России: учеб. пособие для вузов / под ред. Я. Н. Засурского. М., 2001. URL: http://evartist.narod.ru/text/61.htm.

[2] *Тертычный А. А.* Состояние и перспективы развития системы жанров российских СМИ. URL: http://www.mediascope.ru/node/675 (дата обращения: 01.02.2015).

[3] *Харитиди Я. Ю.* Начало профессиональной театральной критики в России. С. Т. Аксаков: автореф. ... канд. искусствоведения. М., 2007. URL: http://gitis.net/rus/postgraduate/notices/haritidi_auto.shtm (дата обращения: 04.11.2014).

[4] *Смелкова З. С., Ассуирова Л. В., Савова М. Р., Сальникова О. А.* Риторические основы журналистики. Работа над жанрами газеты: учеб. пособие. М., 2003. URL: http://evartist.narod.ru/text3/84.htm; *Тертычный А. А.* Тяжела ты, шапка рецензента // Журналист. 2000. № 6. С. 66.

[5] *Корнилов Е. А.* Становление публицистической критики и структурное формирование жанра рецензии // Филологические этюды. Сер. Журналистика. Вып. 1. Ростов н/Д, 1971. С. 65–67.

[6] *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати: учеб. пособие. URL: http://evartist.narod.ru/text2/01.htm.

[7] *Новиков В. И.* Жанр литературной рецензии в современной отечественной прессе. URL: http://www.mediascope.ru/node/1115 (дата обращения: 14.11.2014).

[8] *Тертычный А.* . Жанры периодической печати: учеб. пособие. URL: http://evartist.narod.ru/text2/01.htm.

[9] *Смелкова З. С., Ассуирова Л. В., Савова М. Р., Сальникова О. А.* Указ. соч.; *Корнилов Е. А.* Указ. соч. С. 65–67.

[10] *Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И.* Литературно-художественная критика: учеб. пособие для факультетов и отделений журналистики. М., 1982. С. 143.

[11] *Ван Дейк Т. А.* Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ.; сост. В. В. Петрова; под ред. В. И. Герасимова; вступ. ст. Ю. Н. Караулова и В. В. Петрова. М., 1989. С. 167–168.

[12] *Арутюнова Н. Д.* Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М., 1988. С. 75–77.

[13] *Казанцев М.* Бродвей по-коми / На премьере «Куратова» артисты переволновались // Красное знамя. 2009. 6 окт.

[14] «Куратов» превзошел ожидания / В Сыктывкаре состоялась премьера первой национальной оперы на коми языке // Молодежь Севера. 2009. 8 окт.

[15] *Щербинина М.* Долгожданная премьера национальной оперы «Куратов» состоялась в минувшие выходные // Республика. 2009. 6 окт.

[16] *Сергеева Е.* Коми оперу спели с «русским акцентом» / В Сыктывкаре прошла премьера национальной оперы «Куратов» // Комсомольская правда в Коми. 2009. 8–15 окт.

[17] *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика. URL: http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-75.htm (дата обращения: 06.02.2015).

УДК 659

О. В. АСТАШОВА

Приемы современного нейминга и языковая культура Санкт-Петербурга

В статье рассматриваются приемы современного нейминга, возможности и ограничения, накладываемые на копирайтеров некоторыми приемами. В частности, затрагивается проблема эффективности некоторых названий в языковой среде Санкт-Петербурга, города, претендующего на звание «культурной столицы» России, жители которого гордятся своей толерантностью, образованностью и языковой культурой.

Ключевые слова: языковая культура; нейм; ошибки в нейминге; современные приемы нейминга; семантический треугольник; петербургский нейминг.

O. V. ASTASHOVA

Approaches to modern naming and St. Petersburg language culture

The article deals with approaches to modern naming, as well as opportunities and restrictions of certain copywriting methods. In particular, it addresses the issue of the effectiveness of certain names in the language environment of St. Petersburg, which claims to be the cultural capital of Russia and whose inhabitants are proud of their tolerance, education and language culture.

Key words: language culture; name; naming errors; modern methods of naming; semantic triangle; St. Petersburg naming.

В современном копирайтинге существует множество приемов для создания имен. Одни из них традиционны, другие появились лишь недавно с развитием интернет-коммуникаций. Но на эффективность названия влияют не только удачно и к месту употребленные приемы, но и локальные особенности, социальный и образовательный статус, менталитет потенциальных потребителей товаров или услуг. Именно они определяют активный и пассивный словарный запас целевой аудитории и те ожидания, которые предъявляются данной социально-демографической группой к товарам и к соответствующим им названиям.

Город Санкт-Петербург обладает особым статусом среди российских городов. Это столица российской империи, «колыбель революции», город, переживший блокаду в Великую Отечественную войну, «культурная» столица. Коренной петербуржец вежлив, интеллигентен, толерантен, посещает музеи и выставки. Он разбирается в искусстве и книгах, любит читать, следит за чистотой своей речи, не приемлет ошибок и сленговых выражений. Любит и гордится своим городом.

Образ Санкт-Петербурга и его жителя во многом стереотипный, и этот стереотип активно поддерживается различными акциями правительства города. С 2005 г. в городе проходит «Санкт-Петербургский международный книжный салон» под лозунгом: «Вместе мы — читающий Петербург!». В 2011 г. стартовала и длится по сей день совместная акция Санкт-Петербургского государственного университета и Правительства Санкт-Петербурга «Давайте говорить как петербуржцы»[1]. Таким образом, организаторы этих и подобных мероприятий пытаются воспитывать и поддерживать в петербуржцах грамотность и образованность. Поэтому мы ожидаем в Петербурге высокий уровень грамотности не только от населения, но и от названий, встречающихся на улицах города. Но несмотря на усилия правительства Санкт-Петербурга, все

еще можно столкнуться с примерами неудачного нейминга и коммуникативных неудач.

Степень «ошибочности» или эффективность того или иного нейма зависит как от характеристик воспринимающего, так и от самого названия. Значение любого названия выстраивается в семантический треугольник. Три вершины треугольника: имя (означающее — произнесенный или написанный знак), денотат (обозначаемый именем предмет) и означаемое, или сигнификат (восприятие или представление об имени, словом, его отражение в сознании человека). Применительно к неймингу: имя = нейм, денотат = товар, означаемое = бренд, т. е. «комплекс представлений потребителя о торговой марке, включающей в себя набор стереотипов, символов и эмоциональных ощущений»[2]. Очевидность и наглядность связи между всеми тремя вершинами треугольника, прежде всего между именем и означаемым, между неймом и брендом, между названием и ожидаемой ассоциативной, психологической, эмоциональной реакцией на него, являются залогом эффективности названия. Приведем несколько примеров неудачных номинаций, существовавших или существующих в языковой среде Санкт-Петербурга, связанных с нарушением связи между именем и означаемым.

1. В марте 2015 г. на прилавках магазинов Санкт-Петербурга появились крабовые палочки «Доблестные» с упаковкой, сделанной в цветах георгиевской ленты, которые практически сразу же вызвали волну недовольства у горожан и интернет-сообщества[3]. Причем, хотя крабовые палочки распространялись как в Москве, так и в Санкт-Петербурге, резонанс это название получило именно в последнем. Имя вызывало отрицательную реакцию в городе, пережившем тяжелое время блокады в Великую Отечественную войну.

2. В Санкт-Петербурге на ул. Дыбенко расположился свадебный салон «Офелия». Создатели этого нейма, видимо, забыли, что в трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский» Офелия, хотя и предназначалась в жены Гамлету, покончила с собой, и до свадьбы дело так и не дошло.

Непонятно, с чем ассоциировали идею названия бюро внедорожных путешествий «Карамзин». Бюро занимается организацией внедорожных туров и путешествий, особенностью которых является возможность взять в аренду полноприводный автомобиль. В сознании человека, знакомого со школьной программой, Н. М. Карамзин — автор «Истории государства российского» и «Бедной Лизы», лишь специалисты знают его как автора сентиментальных «Писем русского путешественника».

Еще более загадочны мотивы, которыми руководствовались создатели названия «Susanin Fitness». Иван Сусанин — русский национальный герой, крестьянин, который спас юного Михаила Романова, основателя династии Романовых, от нападения польско-литовского отряда, идеал народной доблести и самопожертвования, — никак не соотносится в нашем сознании с образом инновационного спортивного клуба с виртуальными тренерами, интерактивными разминками, панорамными велотурами и системой ежедневного отслеживания результатов.

Причины недоумения, вызываемого этими названиями, в том, что имена не связаны с товаром и противоречат ему, т. е. нарушена связь между именем и денотатом. Как правило, это следствие низкой образованности копирайтеров.

3. В начале 2008 г. произошло переименование ресторанов японской кухни из «Япошки» в «Япоша». Сделано это было не то из-за жалобы группы неравнодушных граждан, которые нашли прежнее название уничижительным для жителей Страны восходящего солнца, не то по просьбе самих японских дипломатов. Владельцам сети пришлось начать весной того же года

массированную рекламную кампанию, которая включила в себя ролики на радио, баннеры и флеш-игру в Интернете, наружную рекламу в метро и на улицах Петербурга. Рекламные затраты на вынужденный ребрендинг тогда составили 2 млн долларов США[4]. К счастью, примеров оскорбительных имен, противоречащих общественным интересам, принципам гуманности и морали, в Санкт-Петербурге не так уж много, поскольку такие имена чреваты судебными разбирательствами.

4. Еще несколько примеров, которые хотелось бы отметить особенно, — это неймы с намеренными ошибками. В Санкт-Петербурге рядом с большинством станций метро располагаются офисы компании «Деньга», предоставляющей займы населению. Слово «деньга» — устаревшая древнерусская форма единственного числа слова «деньги», которое в современном русском языке единственного числа не имеет и образованным человеком воспринимается как ошибка или просторечие.

К этой же категории можно отнести и название сети ресторанов «Барслона», расположенных на ул. Рубинштейна и на пр. Чернышевского. В намеренной ошибке заложена языковая игра, которая вынуждает посетителя гадать, что подразумевали создатели нейма: намеренно опустили пробел (бар слона) или букву (Барселона)? Данное название скорее возбуждает любопытство, чем отталкивает. Тем более что его посетители — молодежная аудитория, стремящаяся к необычному и избегающая привычного. Однако возможный вариант с пропущенной буквой «е» и ударной «о» — фонетически неблагозвучен: «Барсл*о*на».

5. Отсутствие оригинальности у нейма, «затасканность», дублирование уже существующих образцов также может стать причиной эмоционального отторжения у потребителя. К примерам такого рода неймов относятся названия, в состав которых входят, например, слова «мир» («Мир сантехники»), «планета» («Планета суши»), «главный» («Главлинза»), «элитный» («Элитная сантехника»), а также примеры псевдоэстетизации и псевдоэкзотизации. Особой популярностью в последнем случае пользуются иноязычные «шикарные» имена, избираемые для названий парикмахерских, салонов красоты, модных магазинов и т. д.: «Клеопатра», «Меланж», «Фламинго», «Орфей». Это явление уже в XIX в. получило название «галантерейность».

Наиболее интересно остановиться подробно на двух «неоригинальных» приемах — использование дореволюционной орфографии и макаронической модели в нейминге. Тема дореволюционной орфографии, в отличие от других городов, актуальна и популярна в Санкт-Петербурге. В городе с богатой историей, столице российской империи такие неймы смотрятся органично, они ожидаемы туристами. Правда, в сознании копирайтеров употребление дореволюционной орфографии сводится к использованию стилизованных шрифтов и двух букв древнеславянского алфавита «Ъ» (еръ) (например, ресторан «Классикъ», «Трактиръ», «Адмиралъ») и «Ѣ» (ять) (в Петербурге есть даже ресторан «Ять» (наб. реки Мойки, 16), а зачастую и к их путанице.

«Ъ» (еръ) — «немая» буква, она не обозначала никакого звука и выполняла функции «твердого знака», который по традиции писался в конце слов после твердых согласных, вплоть до орфографической реформы 1918 г. «Ѣ» (ять) в некоторых словах по сложным правилам писался вместо нынешнего «е». Пример действительно удачного использования буквы «еръ» — газета «КоммерсантЪ», основанная в начале 1990-х гг. Эта буква славянского алфавита стала ее брендом. Что касается буквы «ять», то она пала жертвой филологической безграмотности. Среди названий петербургских магазинов есть, по крайней мере, два названия, которые написаны с ошибкой. Сеть питерских магазинов «ОбувЂ» и сеть продовольственных магазинов «РеалЂ».

Копирайтеры использовали «ять» вместо мягкого знака, не подозревая, что читается такое название соответственно как [обуве] и [реале].

Макароническая модель в нейминге, или латино-кириллица, предполагает смешение в названии двух языков. По нашим наблюдениям, копирайтеры используют несколько вариантов реализации данной модели:

а) использование в одной фразе двух языков: «Двери Shop» (магазин дверей);

б) использование в одном слове двух языков: «ПИLKИ» (студия маникюра), «Grevka» (ресторан), «Das Колбас» (ресторан немецкой кухни);

в) написание латиницей целого русского слова: «GOLOS» (караоке-бар); «Valenki&Varezhka» (ресторан);

г) написание кириллицей целого слова или фразы на иностранном языке: «Гаражтулс» (магазин автомобильного инструмента и слесарного оборудования, в переводе с английского «гаражный инструмент»), «Айриш-бар» (кафе, в переводе с английского «ирландский бар»).

Изначально (с 90-х гг.) этот прием использовался для придания названию оригинальности и должен был свидетельствовать о соответствии предприятия западным стандартам. Но сейчас частое использование латино-кириллицы уже не приводит к запланированному эффекту — названия такого рода становятся привычны. Зачастую это ведет к тому, что искажаются названия крупных и распространенных в России иностранных брендов. Например, известный бренд «AXARA» [аксара] нередко произносится как [аха ра], голландский бренд дизайнерской одежды «MEXX» [мекс] произносят как [мех], автомобиль «Lexus» [лексус] в просторечии получает название «Лехус».

Однако среди названий, встречающихся на улицах Санкт-Петербурга, есть и удачные примеры, вписывающиеся в семантический треугольник, не нарушающие связи имени и ожидаемой ассоциативной, психологической, эмоциональной реакции на него. При этом копирайтеры оказываются в парадоксальной ситуации. При многообразии языковых средств для создания неймов (в языке существуют четыре формальных источника языка для создания имен: это слова актуальной лексики конкретного языка, неологизмы, аббревиатуры и сконструированные слова[5]) придумать новые приемы довольно сложно, поскольку для каждого формального источника есть свои ограничения, накладываемые эмоциональным отношением, менталитетом, культурной памятью, уровнем образованности целевой аудитории. Так что копирайтеру приходится учитывать многие факторы для создания действительно оригинального названия.

Итак, разберем каждое из формальных средств языка, в частности — какие возможности оно дает копирайтеру и одновременно какие трудности возникают при использовании того или иного приема. Часть из них специфична для Санкт-Петербурга, а часть характерна для российского нейминга в целом. В качестве примеров рассмотрим неймы, с которыми петербуржцы сталкиваются на улицах родного города.

I. Слова актуальной лексики — это реальные слова родного или иностранного языка. Например, ресторан «Счастье» или парикмахерская для детей «Веселая расческа». При создании имен этим способом можно пользоваться всем риторическим богатством русского языка, включая метафоры, метонимии, перифразы, аллегории, литоты и гиперболы. С иностранными словами дело обстоит несколько сложнее. Согласно проведенным холл-тестам, если слово относится к общеупотребительной лексике английского языка, то оно с легкостью понимается и принимается самым широким кругом потребителей. Сложности с пониманием названия (его информативностью) возникают, если слово заимствовано из экзотического языка или мало распространенного европейского языка (например, не все знают значения даже таких известных

в России брендов, как «Л'Этуаль» — по-французски значит «звезда», «Рив Гош» — «левый берег»). Французский язык идет третьим в ряду активно изучаемых языков вслед за английским и немецким. Все остальные языки являются экзотикой не только в России, но и в таких центрах, как Москва и Санкт-Петербург, однако стоит принимать во внимания факт географического расположения Санкт-Петербурга. В Санкт-Петербурге большой популярностью пользуется финский язык, он же активно используется в туристическом нейминге. Такие названия, как «Суоми-Экспресс» (туристическая фирма) или «Пункахарью Резорт» (база отдыха), не воспринимаются как экзотические и вполне понятны и привычны для уха среднего петербуржца, часто наведывающегося в Финляндию.

Слова для нейма могут быть заимствованы не только из иностранного языка, но и из сленга, в частности из интернет-сленга. Например, все большую популярность приобретает использование в качестве неймов адресов сайтов (например, магазин инструментов «Кувалда.ру», информационный портал «Фонтанка.ru»). Подобные названия удобны для бизнеса, существующего в Интернете (информационные порталы, интернет-магазины), и в этом смысле они обладают определенной коммуникативной эффективностью, сообщая получателю тот код, при помощи которого можно вывести интересующую его информацию на дисплей своего гаджета. Но коммуникативность их ограничена. Она исключает всех носителей языка, не имеющих доступа к глобальной сети. Как следствие — часть потенциальных потребителей рекламы может быть исключена.

Другая трудность заключается в том, что разнообразные сокращения, основанные на интернет-сленге, в русском не имеют пока еще твердо установленных норм прочтения. Например, самая частотная английская аббревиатура www (world wide web) произносится по-разному: и [дабл-ю, дабл-ю, дабл-ю], и [три дабл-ю], и [вэ, вэ, вэ]. Возникает также вопрос, надо ли озвучивать знак препинания — точку? Актуальной является и проблема написания компонента [ру]. Копирайтер сам должен решить, каким алфавитом пользоваться — латиницей или кириллицей. Иными словами, большая часть электронных адресов состоит из ненормированных и невоспроизводимых вне компьютерной клавиатуры знаков.

II. Целиком искусственные слова (разновидность неологизмов) — это те слова, которые для целевой аудитории выглядят как полностью новые. Они не раскладываются на составляющие (корни), значение которых понятно потребителю. При использовании данного приема особенно важно учитывать фонетическую и фоносемантическую привлекательность создаваемого слова. У неологизма может быть история происхождения, но «для всех» она непонятна. Например, название «Faberlic» произошло путем соединения двух слов — латинского «faber» (мастер) и славянского «лик» (лицо, образ), но рядовой потребитель не знает латыни и не угадывает в написанном латиницей «-lic» исконно русского слова. Соответственно, для него это слово — неологизм, а значит, задуманная авторами языковая игра не сработает и слово будет оцениваться потребителем только с точки зрения его фонетической привлекательности.

III. Аббревиатуры — слова, образованные путем сложения начальных букв слов или начальных звуков. Прием аббревиации очень привлекателен: это наиболее простой (вернее — кажущийся таковым) путь к конденсации информации. Условно говоря: нейм, состоящий из пяти-шести букв или звуков, включает в себя пять-шесть слов с их многозначностью, ассоциациями, подтекстами. Но вместе с тем аббревиатуры — это почти всегда проблемная зона[6]. Какие основные проблемы возникают в связи с этими неймами-аббревиатурами?

Назовем некоторые из них:

1. Проблема соотношения букв и звуков. ЭКСМО читается как [эксмо] или [э-ка-эс-эс-о]? В русском языке аббревиатуры бывают нескольких видов. Они могут быть:

– фонемными (состоять из начальных звуков) — ЦАН [цан];

– буквенными (состоять из начальных букв) — ЦДС [цэдээс], РЖД [эржэдэ];

– буквенно-звуковыми — ГИБДД [гибэдэдэ].

Какой выбрать способ прочтения в каждом конкретном случае, становится вопросом для потребителя. Также сложно дело обстоит с иноязычными аббревиатурами. Как их читать? Например, EF — English First — сеть школ по изучению английского языка — [иэф] или [эф].

2. Проблема пунктуации. Если в аббревиатуру включен знак препинания, то встает закономерный вопрос, читать его или не читать, и если читать, то каким образом? Например, как произносится название магазина «М.Видео», мы уже усвоили и по тому же принципу будем читать все подобные названия. Следовательно, есть высокая вероятность «потери» знака препинания потребителем.

3. Проблема постановки ударения. Сети магазинов по продаже товаров для дома и строительства «OBI» [*о́*би] пришлось организовать в России ряд рекламных мероприятий (звуковая и телевизионная реклама), направленных на внедрение в сознание потребителя своего названия с правильной постановкой ударения, поскольку на российском рынке уже существовало и было широко известно название гигиенических средств «o.b.» с ударением на втором слоге.

4. Проблема грамматической расплывчатости. Какого рода образованное слово и склоняется ли нейм «М.Видео»?

5. Проблема значения аббревиатур. Это самая главная проблема. Что означает нейм «ИНТАН» (сеть центров имплантации и стоматологии)? Большинству потребителей значение этой и подобных аббревиатур, как правило, неизвестно, а их восприятие и привлекательность определяются неосознаваемыми — звукосемантическими и эстетическими — характеристиками получаемого из прочтения аббревиатуры слова.

IV. «Сконструированные» неймы — это слова, образованные из других слов, как правило, путем соединения корней слов как русского, так и иностранного языка, но со значением, понятным целевой аудитории. Например, «Lectoroom» (интернет-центр курсов и мастер-классов в сфере культуры и искусства) образовано от двух английских слов «lecture» (лекция) и «room» (комната, аудитория), «Евросеть» образовано путем сокращения «европейская» до «евро» и прибавления слова «сеть». Петербургские копирайтеры идут дальше и соединяют не два, а три слова в одном. Например, «ВотОнЯ» — магазин детских товаров, или бар «ВсеВсад».

Однако в результате такого сложения может получиться неблагозвучное и трудно произносимое «ЛЕНАЭРОПРОЕКТ» или «Облиздат». Минус таких слов в том, что читателю предоставляется свобода в членении слова. Это может привести к незапланированной двусмысленности: ЛЕН-АЭРО-ПРОЕКТ или ЛЕНА-ЭРО-ПРОЕКТ, Обл-издат или Облиз-дат? Следует также отметить тот факт, что аббревиатуры и «сконструированные» слова по самой своей природе «историчны»: они конденсируют в себе дух времени. Если большинство полнозначных слов не имеет определенной временной закрепленности — они употребляются во все времена и, как правило, в одном и том же значении, то аббревиатуры связаны со временем своего возникновения и активного использования.

Многие сконструированные слова достались Петербургу в наследство от советской эпохи (как в случае с вышеприведенными примерами). Прежде

всего, как было отмечено в работах многих языковедов[7], сильный толчок для создания подобного рода слов дала Октябрьская революция. Создавались совершенно новые учреждения, институты, общества, предприятия, и каждому из них нужно было дать название, точно описывающее его назначение. Революция в начале XX в. коснулась не только сфер политики и общественной жизни, но и сферы языка (ср. словесные эксперименты братьев Д. и Н. Бурлюков, В. Маяковского, В. Хлебникова). Что касается сложносокращенных слов и аббревиатур в советское время, то о продуктивности этой модели в языке можно судить по выпускам Словаря сокращений русского языка. Словарь сокращений русского языка под редакцией Д. Н. Алексеева фиксирует значительное количество таких слов в лексическом фонде русского языка. При этом издание 1963 г. регистрирует 10 500 сокращений, тогда как издание 1977 г. насчитывает уже 15 000 таких лексических единиц. Это говорит о значительной продуктивности данного способа словообразования: за 14 лет их количество возросло почти на треть. Примечательно, что в Новом словаре сокращений русского языка под редакцией Е. Г. Коваленко (Москва, 1995) дается расшифровка около 32 000 аббревиатур и других сокращений. То есть за последующие 18 лет количество сокращений выросло больше, чем вдвое. Однако сегодня можно говорить о некотором спаде активности этого способа образования слов. Так, в 2008 г. вышло обновленное издание Нового словаря сокращений под редакцией И. В. Фаградянца, в котором числится лишь 35 000 аббревиатур и других сокращений[8].

В современных реалиях прием аббревиации перекочевал в язык Интернета и смС. Главная причина употребления сокращенных слов — это стремление к быстроте общения и обмена сообщениями (например, распространенная аббревиатура ИМХО происходит от англ. IMHO — «In My Humble Opinion», т. е. «по моему скромному мнению»). Еще одна не столь явная причина — интернет-аббревиатуры превращаются в своеобразные слова-метки, по которым участники интернет-коммуникации «узнают» друг друга. Можно предположить, что в скором времени интернет-сленг будет более активно использоваться в традиционном нейминге. Пока же в качестве примера можно привести конструирование слов с начальной «i-» (по аналогии с «iPhone»): «iLocked» (квесты в реальности), «iMeb» (мебель), «iChado» (магазин детских товаров), «iHause24» (агентство недвижимости). iPhone и iMac являются торговыми марками компании Apple. Однако изначально iPhone — «айфон» являлось сокращением от Internet Phone. Но впоследствии начальная «i-» в слове обрела в сознании потребителя гораздо большее значение, чем сокращение слова «интернет». Она символизирует саму миссию компании «Apple» — создавать лучшее благодаря использованию инновационных решений. И те фирмы, которые используют ее в своем названии, как бы присоединяются в этой миссии.

Как видно из описания базовых приемов нейминга, каждый из них имеет и свои возможности, и свои ограничения. Особенно много ограничений накладывают аббревиатуры и сконструированные слова. Их восприятие, приятие или неприятие, определяются факторами, зачастую не осознаваемыми потребителями. Благозвучные аббревиатуры (а также искусственные и иноязычные неймы) потребитель с удовольствием использует (например, IKEA), а труднопроизносимые и неблагозвучные либо не используются, забываются, либо адаптируются потребителем к русскому языку. Например, «BMW» превращается в «бэху» или «бумер», «Nissan QASHQAI» в «кошака», «Isuzu» в «Айзюзю». При этом в «домашних» названиях сказывается, прежде всего, созвучие и эмоциональное отношение потребителей к той или иной марке: «Jeep Pajero» — «Поджарый», «Mazda Luce» — «Люся». Таким образом, «сообразительный» потребитель самостоятельно исправляет неудачи копирайтеров.

Подводя итоги, следует еще раз отметить, что в процессе создания коммерческих наименований копирайтерам приходится учитывать множество факторов: социальный, образовательный статус целевой аудитории, учитывать возможную ассоциативную, психологическую, эмоциональную реакцию потребителя на имя. Особенно эта проблема актуальна для неймов, существующих в городской среде Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург — город особой языковой культуры, вобравший в себя языковое наследие и эпохи Российской империи, и советского прошлого, поэтому многие названия, которые, возможно, были бы приемлемы в любом другом городе, вызывают отторжение и резонанс у жителей Северной столицы.

Примечания

[1] В метро горожан призывают «говорить как петербуржцы» // GAZETA.SPb: ежедн. интернет-изд. 2011. 24 мая. URL: // http://www.gazeta.spb.ru/529169-0/ (дата обращения: 25.05.2015).

[2] *Кривоносов А. Д., Филатова О. Г., Шишкина М. А.* Основы пиарологии. СПб., 2008. С. 321.

[3] *Рост А.* В Петербурге продают крабовые палочки с Георгиевской ленточкой на упаковке // Комсомольская правда: сетевое изд. 2015. 12 марта. URL: // http://www.spb.kp.ru/daily/26353/3235254/#comment (дата обращения: 27.05.2015).

[4] *Крюков Д.* Вдали от суши // Коммерсант.ru: интернет-изд. 2013. 3 марта. URL: http://www.kommersant.ru/doc/2138743 (дата обращения: 25.05.2015).

[5] *Френкель А.* Нейминг. Как игра в слова становится бизнесом. М., 2006. С. 92.

[6] См. подробнее: *Елистратов В. С., Пименов П. А.* Нейминг: искусство называть. М., 2013. С. 220–226.

[7] См. напр.: *Ожегов С. И.* Лексикология. Лексикография. Культура речи. М., 1974. С. 21.

[8] *Вежбиньски Я.* Структурно-семантические особенности сложносокращенных слов и аббревиатур, образованных в советский период // ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS FOLIA LINGUISTICA ROSSICA 10. 2014. С. 148.

УДК 811.161.1

Г. А. ЖУКОВСКАЯ

Актуальные тенденции в современном русском языке

Историческое изменение общественной жизни неизбежно связано с развитием языка. Изменения в современном русском языке происходят на всех уровнях системы языка. Наиболее активно эти процессы происходят на лексическом и стилистическом уровнях, о чем свидетельствует проникновение в нормативную речь терминологической лексики, иноязычных слов, элементов сленга, жаргонизмов, а также изменение устоявшихся в языке моделей словосочетаний.

Ключевые слова: уровни системы языка; экстралингвистические факторы; языковая ситуация; единицы языка; варианты; анализ; тенденции; развитие.

G. A. ZHUKOVSKAYA

Current tendencies in the modern Russian language

The historical changes in social life are inevitably connected with the language development. Changes in the modern Russian language occur at all the levels of the language system. The lexical and stylistic levels demonstrate these processes more dynamically, which is proved by considerable terminological vocabulary, foreign words, slang elements, jargon words and modified fixed expressions, which spread into standard Russian speech nowadays.

Key words: language system levels; extratextual factors; language situation; language units; variations; analysis; tendencies; development.

Динамичность современной жизни не может не отразиться на различных явлениях в языке. На всех уровнях языка происходят, как и прежде, изменения, связанные с тем, чем живет общество, как оно реагирует на различные факторы окружающей действительности. К наиболее существенным экстралингвистическим факторами сегодня можно отнести компьютер, радио и телевидение, которые являются мощным средством распространения тех или иных вариантов использования языковых единиц. Р. И. Аванесов отмечал, что язык и речь не могут быть приравнены друг к другу[1]. Однако сегодня речевые особенности оказывают все большее влияние на язык. Таким образом, есть некоторая опасность получить существенные изменения в системе русского языка.

Современная языковая ситуация носит очень неоднородный характер. Задача лингвиста состоит в том, чтобы фиксировать, анализировать, отмечать наиболее существенные и активные процессы в современном языке. Тщательное наблюдение позволяет предположить пути развития языка в ближайшее время. Было бы неверно игнорировать современную речевую ситуацию при анализе нормы, поскольку именно узус диктует нам правила или переход на новые правила в языке и речи. Сделаем попытку проследить в речи современников некоторые тенденции, которые не могут впоследствии не отразиться на развитии русского языка в том или ином направлении. *На фонетическом уровне* сегодня наблюдаются тенденции в изменении ударения: явный переход ударения с флексии на корень или в целом на основу слова (тв*о*рог, обл*е*гчить, вкл*ю*чит, зв*о*нит, вкл*ю*чен, гр*е*нки, й*о*гурт, н*а*чать, ос*у*жденный, п*е*чей). При этом ударение на префикс сегодня рассматривается как устаревший вариант (*о*тчасти). Однако одновременно происходит перенос ударения с основы

на флексию, но чаще причиной можно считать образование какой-либо грамматической формы существительного. К таким постепенно входящим в постоянный речевой обиход акцентологическим вариантам относятся, например, следующие очень частотные словоформы: д*о*говор, договор*о*в, шарф*о*в, торт*о*в, торт*а*, бухгалтер*а*, снайпер*а*, джемпер*а* и др. Естественно, что переход ударения всегда связан с временным существованием вариантов в языке: инстр*у*кторы — инструктор*а*, инстр*у*кторов — инструктор*о*в, с*у*дей — суд*е*й, в*е*тров — ветр*о*в, п*о*люсов — полюс*о*в, пр*у*да — пруд*а*, р*а*звитые — развит*ы*е, аэроп*о*ртов — аэропорт*о*в. Помимо проблем, связанных с русским подвижным ударением, необходимо упомянуть и об изменениях в интонационном рисунке высказываний носителей языка. При рассмотрении тенденций в рамках фонетики, в частности супрасегментных единиц речевого потока, отмечается явная тенденция изменения интонационного рисунка в конце фразы. Обычное понижение тона, характерное для русского языка, сменилось повышением тона в конце фразы. Как правило, такой рисунок характерен, например, для английского языка. Вряд ли в этом отношении английский язык оказывает влияние на мелодику русского языка, поскольку российские граждане не всегда и далеко не совершенно знакомы с английским языком и тем более с его мелодическим рисунком в конце фразы. Скорее всего, отмеченное повышение тона голоса при общении на русском языке — это следствие повышенной эмоциональности речи современников в целом, а в частности чрезмерное желание получить вполне предсказуемый ответ (реакцию) со стороны адресата в процессе устной диалогической речи.

На лексическом уровне очень актуальной тенденцией (не раз отмечавшейся ранее) является присутствие большого количества жаргонизмов, сниженной лексики во всех сферах общения. Кроме того, словарный состав языка в последнее время пополнился множеством экономических (*рента*, *лизинг, мерчандайзер, стагнация, дефолт, аутсорсинг, ипотека*), политических (*консенсус, электорат, саммит, санкции*) терминов, а также слов иностранного происхождения из других сфер деятельности. Например: *развитие интернет-банкинга; предотвращение блэкаутов; начни с кейка; обычно игру по станциям мы называем квестом*. Значительное количество новых иноязычных слов используется в речи активно, но не всегда уместно. Например, многие из них являются агнонимами для современника, о чем свидетельствуют синонимы, с помощью которых порой дается толкование иноязычных слов: *аншлаг — успех, аномалия — феномен, амбиция — эмоция, аморфный — пассивный* и т. д. Отдельные лексические единицы приобретают отличное от первичного значение. Например, слова *амбиции, аншлаг, бестселлер* (В медицинских вузах в этом году был *аншлаг*. В нашем магазине эта кофемашина является *бестселлером*).

На словообразовательном уровне наблюдается наличие большого количества сложносокращенных слов, которые адресат, как участник коммуникации, далеко не всегда способен адекватно воспринять: *доброфорум (добровольный форум?), добросайт (добровольный сайт?), молочка, началка*. Чаще всего иноязычные слова используются в качестве производящей базы. Например: *демпинг, мониторинг, толлинг, демпинговый, антидемпинговый, брендовый, брендировать, мультибрендовый, спамщик, пиаровец, смсни, суперсельпо, фондрование, ансамблевость*. Кроме того, образуются дериваты с помощью префиксов, которые придают лексической единице разговорный, а порой и просторечный характер. Например: *про*лечить, *про*учить, *про*платить, *про*устать, *от*ксерить. Таким образом, увеличение словарного состава русского языка связано с активными процессами в словообразовании на базе иноязычной лексики.

На грамматическом уровне в морфологии существенной тенденцией является распространение одних и исчезновение других грамматических форм падежа у существительных. Одним их актуальных переходов такого рода является экспансия флексии *-а* в форме именительного падежа множественного числа у существительных мужского рода (договор*а*, бухгалтер*а*, вектор*а*, торт*а*, снайпер*а*), а также вытеснение материально выраженной флексии *-ов/-ев* в форме родительного падежа множественного числа нулевой флексией (*мандарин, гектар, килограмм, препон*). Нельзя не заметить и яркую тенденцию, наблюдаемую среди глаголов. У глаголов образуются видовые пары (*финансировать — профинансировать*). Наконец, сложные и составные числительные очень часто при общении разных по уровню речевой компетенции носителей языка перестают склоняться. Например: «Мощность взрывного устройства составила порядка *шестьсот* грамм тротила»; «Задействовано более *сто* девяноста человек».

В синтаксисе как в устной, так и в письменной речи чаще всего отмечаются изменения тенденции, связанные с предложным и беспредложным управлением падежными формами. Например: наши цены доступны *для каждого* или *каждому? Это средство убивает микробов до пяти раз. Вошел в ринг. На подступах__ Москвы. Хотелось бы донести информацию__ им. Сласти с Израиля. В этом году набор на бакалавриат. Сделать замечания по адресу кого-то.* Очень сильной является тенденция употребления формы предложного падежа вместо формы винительного падежа: *обсуждать о том..., нарисовать о том...* Вероятно, данная тенденция связана с частотным словосочетанием *говорить о тоМ.,.,* под влиянием чего употребляется форма предложного падежа. Вместо формы дательного падежа продолжает распространяться употребление формы родительного падежа: *согласно приказа, решения, заключения.* Кроме того, активизировался предлог *по* (*задача по математике, управление по борьбе*), а также *относительно* (*относительно намеченных планов*, *относительно прошлого курса*).

На стилистическом уровне продолжается процесс активного смещения функциональных стилей в направлении от книжного к разговорному и просторечному. Нередко представители СМИ, желая приблизиться к адресату, используют разговорные и просторечные конструкции и лексемы. Это так называемое заигрывание, например, выражается следующим образом в языке: *с праздничком, доброго здоровьица, скоро услышимся.* Также обращают на себя внимание так называемые гламурные имена, которые дают себе сами носители языка: Саша — Алекс, Юра — Жорж, Зоя — Зося. Актуализация обсуждения вопросов, касающихся обсценной лексики, ее использования как в устной, так и в письменной речи, также является показателем определенной стилистической тенденции в современном русском языке.

Таким образом, с изменением социальной и политической жизни в стране и в мире в русском языке появилось значительное количество фактов, свидетельствующих о развитии системы языка практически на всех его уровнях. «Анализ современного состояния русского языка с точки зрения соотношения процессов эволюции и развития свидетельствует, что основные изменения, происходящие в нем, могут быть классифицированы как развитие»[2]. Некоторые представители лингвистической общественности, выражают беспокойство в связи с рядом тенденций, противоречащих исторически сложившимся в системе языка нормам, правилам. Чаще всего тенденции в современном русском языке связаны с унификацией как распространенным и эффективным методом устранения многообразия, вариативности в зависимости от стилистической функции используемых единиц языка и приведением их к однотипности с целью упрощения и удобства процесса общения[3].

Примечания

[1] *Аванесов Р. И.* Фонетика современного русского литературного языка. М., 1956.

[2] *Стернин И. А.* Социальные факторы и развитие современного русского языка. Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 2. Язык и социальная среда. Воронеж, 2000. С. 4–16.

[3] *Панов М. В.* О причинах фонетических изменений. URL: http://www.danefae.org/lib/panov/prichin.htm.

УДК 811.161.1: 808: 378.174

Н. Т. СВИДИНСКАЯ

Формирование у студентов системы понятий при использовании принципа междисциплинарных связей в обучении речеведческих дисциплин

Статья посвящена рассмотрению процесса познавательной деятельности студентов по усвоению фундаментальных базовых понятий, изучаемых в родственных дисциплинах, имеющих общий объект изучения — речевое общение и общее понятийное ядро — средства коммуникации.

Ключевые слова: междисциплинарные связи; родственные дисциплины; речевая культура; системность; навыки; умения; учебные программы.

N. T. SVIDINSKAYA

Forming students' conceptual system using the principle of interdisciplinary connections in teaching Speech Studies

The article is devoted to the process of students' cognitive activity in mastering the fundamental concepts studied in the related disciplines with the common object under study — verbal communication and the general conceptual core — means of communication.

Key words: interdisciplinary communication; related disciplines; speech culture; system; consistency; skills; abilities; training programs; curricula.

Направленность современного образования на развитие личности, инновационные технологии проектирования содержания образования требуют интеграции знаний, умений и навыков, полученных в ходе изучения различных дисциплин, в частности родственных дисциплин одного профиля.

В связи с разработкой государственных образовательных стандартов третьего поколения особое внимание в последние годы обращается на то, что сформировать базис дисциплины любой специальности невозможно без учета междисциплинарных связей (МДС).

В настоящей статье проблема учета МДС рассматривается применительно к обучению студентов-нефилологов родственным дисциплинам гуманитарного профиля. Это связано с включением в государственные образовательные стандарты новых дисциплин, позволяющих осуществлять комплексную лингвистическую подготовку студентов нефилологических вузов.

В настоящее время на кафедре русского языка и литературы Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна осуществляется обучение по 10 рабочим программам речеведческих дисциплин, связанных с таким общим объектом в содержании дисциплины, как речевое общение. К указанным дисциплинам относятся: «Русский язык и культура речи», «Деловое общение и методы коммуникативности», «Ведение документации и деловая переписка», «Лингвистическая экспертиза документов», «Культура речи и деловое общение», «Документная лингвистика».

Важнейшая обучающая функция названных учебных предметов заключается в изучении видов, функций, основных факторов речевого общения, его

принципов и правил, стратегий и тактик, а также основных сфер общения. Лингвистическое развитие учащихся предполагает раскрытие в процессе обучения основных функций языка как средства общения и как средства познания.

Преподавание указанных родственных дисциплин не только предполагает наличие внутрипредметных связей и преемственность, но и не допускает элементарного дублирования, которого можно избежать, решая целый ряд задач в рамках МДС.

Междисциплинарные связи мы рассматриваем как дидактический принцип обучения, в основе которого лежит системность. Мысль о необходимости их внедрения и реализации проходит красной нитью в работах, связанных с теорией оптимизации учебного процесса и с теорией содержания образования (В. В. Красовский, И. Я. Лернер, В. Н. Козлов, Ю. К. Бабанский и др.).

Рассматривая системность как основу МДС, ученые исходят из того, что межпредметные связи позволяют при изучении нового материала опираться на ранее полученные знания в разных дисциплинах. И в этом случае дидактическая категория «междисциплинарные связи» может быть представлена как система, состоящая из трех элементов: 1) знаний и умений из одной предметной области; 2) знаний и умений из другой предметной области; 3) связь этих знаний и умений в процессе обучения.

Согласно психологическим теориям, приобретение знаний происходит в процессе познавательной деятельности учащихся, которая совершается по законам познания. Согласно теории познания, главной целью обучения является формирование понятий как высшей ступени учебно-познавательной деятельности.

В Философском энциклопедическом словаре «понятие» определяется как «мысль, отражающая в обобщенной форме предметы и явления действительности и связи между ними посредством фиксации общих и специфических признаков, в качестве которых выступают свойства предметов и явлений и отношения между ними»[1].

Если исходить из того, что каркас знаний, которыми должны овладеть студенты в процессе их познавательной деятельности, составляют понятия, то необходимо было определить пути их усвоения. При этом мы опирались на те исследования, в которых доказывается, что понятия существуют только в системе и формироваться они должны не изолированно, а выступать как элементы, находящиеся в определенных отношениях друг с другом (Н. Ф. Талызина, К. К. Гомоюнов, Л. С. Выготский и др.). В наиболее общих фундаментальных понятиях родственных дисциплин обнаруживается, в частности, многосторонность проявления МДС.

Среди родственных дисциплин, по которым ведется обучение на кафедре русского языка и литературы СПбГУПТД, базовой дисциплиной для всех является дисциплина «Русский язык и культура речи», главная цель которой — сформировать компетенции учащихся в общей речевой культуре. При этом анализ рабочих программ позволил установить, что основные знания, которыми должны овладеть учащиеся, связаны с формированием понятий в таких аспектах культуры речи, как нормативный, коммуникативный и этический.

Первоначальное знакомство с понятиями выделенных аспектов учащиеся получают при изучении дисциплины «Русский язык и культура речи». В дальнейшем при изучении других дисциплин введенные понятия в каждом из аспектов культуры речи получают более углубленную их трактовку.

В системе понятий каждой дисциплины ученые выделяют понятия первого, второго, третьего и n-ого порядка. При этом указывается, что в системе знаний междисциплинарные связи определяются на уровне понятий первого порядка. Учитывая данное положение, мы должны были определить, какие

понятия являются понятиями первого порядка для цикла дисциплин «речевое общение».

Исходя из того, что содержание выделенных нами учебных дисциплин связано с изучением указанных выше трех основных аспектов культуры речи, мы в каждом из аспектов с опорой на рабочие программы и учебники выявили общую базу усвоения новых знаний. Это в свою очередь позволило выделить понятия, составляющие так называемые «сквозные объекты», между которыми устанавливаются межпредметные связи.

Процесс формирования понятий, как установлено психологами, связан «с распознаванием, их сопоставлением и обнаружением свойств, характерных для объектов данного класса»[2]. Согласно А. В. Усовой, параллельно с раскрытием содержания понятий идет процесс их дифференциации[3].

Учет дифференциации понятий, с нашей точки зрения, важен при овладении понятиями, основанными на междисциплинарных связях. Так, нормативный аспект выделенных нами родственных дисциплин предполагает усвоение понятия «норма», которое является общей базой формирования новых знаний в разных дисциплинах. Раскрытие содержания этого понятия начинается с определения, которое дается при изучении дисциплины «Русский язык и культура речи».

Если принять во внимание точку зрения Л. С. Выготского, который считал, что усвоение понятий начинается с осознания их существенных признаков, то применительно к понятию «норма» учащиеся должны усвоить, что эти существенные признаки будут различны для разных видов норм: лексических, морфологических, синтаксических.

Осознание учащимися существенных признаков, заложенных в понятиях разных видов норм, достигается на основе усвоения определения указанных видов норм, которое вводится преподавателем. Знакомство с учением о языковой норме, определившим основное содержание нормативного аспекта дисциплины «Русский язык и культура речи», начинается с изучения функционирования нормы только в общелитературном языке. И лишь в дальнейшем при изучении таких дисциплин, как «Ведение документации и деловая переписка», «Деловое общение и методы коммуникативности», появляется необходимость изучать дифференциальные признаки разных видов норм применительно к понятию «функциональный стиль», которое связано с коммуникативным аспектом культуры речи. Это понятие является базовым понятием коммуникативного аспекта культуры речи.

В основе функциональной дифференциации современного русского языка, как известно, лежат сферы деятельности человека и цель общения. Разновидности языка, связанные с определенными видами человеческой деятельности и выполняющие различные функции, называются функциональными стилями. В современном русском языке выделяют пять стилей: разговорный, научный, официально-деловой, газетно-публицистический и стиль художественной литературы.

Одним из основных объектов изучения, являющихся насущной потребностью будущего специалиста при изучении родственных дисциплин «речевое общение», выступает официально-деловой стиль. Знакомство с ним составляет основное содержание указанных выше дисциплин.

Каждый функциональный стиль характеризуется собственными специфическими чертами на уровне лексики, морфологии и синтаксиса. Иначе говоря, учащиеся, усваивая дифференциальные признаки понятия «функциональный стиль», знакомятся со стилеобразующими чертами изучаемого стиля. Согласно выделенным выше закономерностям усвоения понятий, необходимо проследить, как устанавливается связь между понятиями разных видов норм

в общелитературном языке (рассмотренных в дисциплине «Русский язык и культура речи») и в официально-деловом стиле. И в этом случае при дальнейшем изучении родственных дисциплин осуществляется процесс углубления и расширения содержания изучаемых понятий, а также их дифференциации по сравнению с изученными видами норм в общелитературном языке, что свидетельствует о реализации принципа системности в междисциплинарных связях.

Если говорить об овладении лексическими нормами официально-делового стиля, то нужно исходить из того, что общие требования к нормам словоупотребления в деловом стиле те же, что и в общелитературном языке: слово должно употребляться с учетом его лексического значения, сочетаемости с другими словами, стилистической окраски. Однако при овладении понятием «лексические нормы» официально-делового стиля необходимо учитывать такие дифференциальные признаки, как лексический состав и особая лексическая сочетаемость, которые в этом стиле имеют свои особенности. И правильный выбор слов является важнейшим условием нормативности деловой речи.

Чтобы учащиеся овладели лексическими нормами официально-делового стиля, необходимо сформировать у них представление о том, что такое языковой стандарт. Это обобщенное понятие позволит обучаемым усвоить, что в официально-деловом стиле используются слова, имеющие ярко выраженную функционально-стилистическую окраску (работодатель, квартиросъемщик, истец, ответчик, должностная инструкция и др.). Кроме того, существенными отличительными признаками словосочетаний в официально-деловом стиле является то, что большинство слов в письменной деловой речи употребляется с одним словом или с ограниченной группой слов: контроль — возлагается, оплата — производится, договоренность — достигается, необходимость — настоятельная, сотрудничество — взаимовыгодное и др.

В письменной деловой речи строгий лексический выбор обеспечивается благодаря специфике стандартных письменных речевых средств. Свободно оперировать понятием «лексические нормы официально-делового стиля» учащиеся смогут тогда, когда они усвоят, что деловое общение стремится свести деловые отношения к однотипным, т. е. стандартным ситуациям, благодаря чему создается стандартизированная манера общения, которая обнаруживается в стандартизации лексической сочетаемости и словоупотребления.

Кроме рассмотренных нами особенностей лексических норм официально-делового стиля, учащиеся должны овладеть грамматическими нормами, которые отличаются от норм в общелитературном языке. Эти знания необходимы при составлении документов.

Овладение грамматическими нормами официально-делового стиля достигается соответствием деловой речи определенным качествам, связанным с соблюдением правил грамматической сочетаемости, правильного построения предложений. При этом усвоение грамматических норм официально-делового стиля базируется на том, что в официально-деловом общении употребляются формы кодированной письменной речи, так как только они могут обеспечить точность передачи информации в документе.

Усвоение грамматических норм официально-делового стиля требует формирования у учащихся грамматических навыков. Владение грамматическим навыком в дидактике рассматривается как «способность производить речевое действие по выбору модели, адекватной речевой задаче в конкретной ситуации общения и осуществлять правильное оформление речевой единицы с соблюдением норм языка»[4].

В состав грамматических навыков, как известно, входят морфологический (правильное употребление в речи грамматических явлений на морфологическом

уровне) и синтаксический (правильное расположения слов в предложениях всех типов) навыки.

С понятием «грамматические нормы» учащиеся знакомятся в базовом курсе «Русский язык и культура речи». При этом усвоение указанного понятия связано с общелитературным языком. Ознакомление учащихся с нормами применительно к официально-деловому стилю позволяет дифференцировать понятие «грамматические нормы» с учетом стилеобразующих черт официально-делового стиля и изучением доминанты этого стиля.

К грамматическим нормам делового стиля, нашедшим свое использование в языке документов, относят прежде всего унификацию грамматической структуры словосочетания и словоформы. При этом выбранный вариант закрепляется как эталонный за каждой композиционной частью текста различных документов. Например, в тексте приказа каждый пункт начинается с указания адресата в дательном падеже — «кому?», а затем — «что исполнить?»

Усвоение учащимися унифицированных грамматических структур связано с необходимостью знать, в частности, как правильно употребляются производные предлоги, за какой надежной формой они закреплены. Например, с родительным падежом употребляются предлоги: в отношении, во избежание, в целях, в силу, в продолжение, по причине и др. С дательным падежом употребляются предлоги: благодаря, согласно, вопреки и др.

С помощью подобных приемов создаются клишированные фразы, закрепленные за одной грамматической падежной формой. Учащиеся должны усвоить, что клишированные фразы, шаблоны, идиомы, речевые формулы составляют стандартную речевую манеру официально-делового стиля. Обучаемым необходимо получить представление о том, что использование стандартных грамматических средств позволяет обеспечить ту степень точности, которая отличает документ от любой другой бумаги. Стандартизация облегчает восприятие и обработку информации, содержащуюся в документе.

Учащимся надо показать, что стандартизация охватывает все уровни языка — лексику, морфологию, синтаксис и текстовый уровень. Наиболее подробно это рассматривается при изучении дисциплины «Ведение документации и деловая переписка». В ней и в других речеведческих дисциплинах, основным содержанием которых является деловое общение, рассматриваются те жанры, которыми представлен официально-деловой стиль в деловом общении, и те характерные черты, которые отличают эти жанры.

Примечания

[1] Философский энциклопедический словарь / под ред. Л. Ф. Ильичева [и др.]. М., 1983. С. 513.

[2] *Талызина Н. Ф.* Управление процессом усвоения знаний. М., 1975. С. 151.

[3] *Усова А. В.* Формирование у школьников научных понятий в процессе обучения. М., 1986. С. 52.

[4] *Щукин А. Н.* Лингводидактический энциклопедический словарь. М., 2007. С. 67.

УДК 81

И. И. ТОЛСТУХИНА

Выявление культурного компонента лексики в процессе учебного анализа художественного текста в иностранной аудитории

Культуроносные компоненты пронизывают все слои художественного произведения. В иностранной аудитории естественно начинать выявление культурных компонентов с лексики. Имплицитность культурных коннотаций требует комментирования лексики. Значимость лексики, рисующей психологическое состояние персонажа («Станционный смотритель» А. С. Пушкина). Роль историко-культурных коннотаций для понимания национальной ментальности («Реквием» А. Ахматовой, «Дневные звезды» О. Берггольц). Выявление культурных компонентов художественного текста повышает эффективность межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: культуроносные компоненты языка; национальная специфика лексики; историко-культурные коннотации; духовный мир; система ценностей; межкультурное общение.

I. I. TOLSTUKHINA

Identification of the vocabulary cultural component in the course of analysis of the literary text analysis with international students

Culture specific components penetrate all layers of the work of fiction. To identify cultural elements in the vocabulary makes a rational teaching start with the audience of foreign students. The implicitness of cultural connotations requires commenting the vocabulary. The relevance of lexis, conveying the psychological state of the character (“The Stationmaster” by Alexandre Pushkin) as well as the role of historical and cultural connotations for understanding the national mentality (“Requiem” by Anna Akhmatova, “The Day stars” by Olga Bergholz) are discussed in the article. The identification of cultural components increases the effectiveness of intercultural communication.

Key words: culture specific components of vocabulary; national specific vocabulary; historical and cultural connotations; human inner world; value system; intercultural communication.

В отечественной гуманитарной науке второй половины XX в. развиваются идеи о связи языка и национальной ментальности (Ю. Д. Апресян, Н. Д. Арутюнова, Г. Гачев, В. В. Колесов, Д. С. Лихачев, Ю. С. Степанов и др.). С одной стороны, язык играет определяющую роль в формировании менталитета, с другой — менталитет объективирует себя в языке. В. В. Колесов утверждает: «Ментальность есть миросозерцание в категориях и формах родного языка, соединяющее в процессе познания интеллектуальные, духовные и волевые качества национального характера в типичных его проявлениях»[1]. Мысль исследователя поддерживает и продолжает О. А. Корнилов: «Язык — это вместилище души, духа народа, это коллективный продукт национального творчества..., неотъемлемая часть культуры народа, орган саморефлексии, самопознания и самовыражения национальной культуры»[2].

Культуроносные компоненты пронизывают все слои художественного произведения и обнаруживаются при анализе и лингвистических, и литературоведческих пластов текста. В иностранной аудитории, изучающей язык,

естественнее начать выявление элементов, приближающих к изучаемой культуре, с лингвистических, прежде всего с лексики. Во-первых, слово на иерархической лестнице языковых единиц заметно неискушенному иностранному читателю более других; во-вторых, именно «исследование лексики в ракурсе представления ею культурных ценностей исключительно важно»[3]. Наиболее показательными с точки зрения информации о русском характере и мировоззрении являются слова, раскрывающие особо значимые концепты русской культуры, такие как *воля, свобода, долг, тоска, душа*. У каждого писателя сквозным, определяющим направление творчества может быть свой концепт.

Так, беспокойных странников, героев А. Платонова, проходящих свой страдный путь (усомнившегося Макара, Сашу Дванова, Копенкина, Пухова и др.), объединяет неустанный поиск *истины* — основы светлого будущего. На вопрос рабочих, зачем он думает, мучается, главный герой повести «Котлован» Вощев объясняет: «У меня без истины тело слабнет, я трудом кормиться не могу». А изможденные мастеровые «спят замертво... не чувствуя истины, до светлого утра». Писатель раскрывает типы уверовавших в идею социализма искателей и сомневающихся в правильности строительства.

Те или иные свойства национального характера могут проявляться даже в употреблении незаметных, казалось бы, малозначащих, «мелких» слов и элементов (Булыгина, Шмелев), таких как *авось, небось, видно, -ка, -но*. Модальное слово *видно* может обозначать пассивность, приятие уготованной судьбы, смирение перед Божьей волей. Не желая выходить замуж без благословения родителей любимого человека, Маша Миронова («Капитанская дочка») говорит: «*Видно*, мне не судьба... родные ваши не хотят меня в свою семью. Будь во всем воля господня!» Филипьевна, рассказывая Татьяне о своем раннем замужестве («Евгений Онегин»), тоже присовокупляет: «Так, *видно*, Бог велел...» Становится очевидной духовная близость русских женщин разного социального положения одной эпохи.

Характеризуя национальную специфику лексического пространства, обычно имеют в виду две сферы — содержательную (*что* выражают слова) и интерпретационную, т. е. способы представления того или иного содержания. Под особенностями содержательной стороны лексики Э. Сепир имеет в виду слова, называющие физическую и социальную среду: «Полный словарь того или иного языка не без оснований можно рассматривать как комплексный инвентарь всех идей, интересов и занятий, привлекающих внимание данного общества»[4].

Действительно, без знания и ясного представления многих единиц, рисующих, например, географию России (*роща, тайга, бор, равнина, степь, ковыль, овраг, проселочная дорога*), трудно войти в художественный мир Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Есенина, других русских писателей. Большим национальным своеобразием отличаются и элементы, описывающие социальную среду. Только в «Станционном смотрителе» студенты найдут *титулярного советника, чиновника 14 класса, гусара, ротмистра, унтер-офицера, заседателя*. Лексика этой сферы исторически быстро меняется, и для прочтения Достоевского, Толстого, Чехова необходим уже ее новый пласт.

«Собачье сердце» М. Булгакова потребует знания единиц, вошедших в жизнь после революции: *домком, уплотнение, меньшевик, культотдел* и др. При чтении текста в аудитории мы комментируем лексику такого рода, так как она рисует социально-культурную ситуацию в обществе определенного периода.

Однако изучение физических и социальных реалий — работа скорее лингвострановедческого направления. В культурологическом отношении важнее

привлечь внимание к словам группы, рисующей характер героя, его психологические переживания, моральные принципы; например в «Станционном смотрителе»: *услужливый, дрожащий, робость, смиренная* (обитель), *лелеять, от беды не отбожишься*, (сердце) *ноет, не снес несчастья*, *сделайте божескую милость, слезы негодования, махнул рукой*. Именно через них раскрывается особый национально-культурный тип, представленный в образе Самсона Вырина — человека чистой души, с высоким пониманием чести, но зависимого, несвободного, страдающего от унижения достоинства, а также характер человеческих отношений того времени. Наблюдение за лексикой психологического плана открывает и новый этап в творчестве А. Пушкина — решение им задачи создания реалистического слога прозы.

Самое простое, казалось бы, понятное иностранцам слово в художественном контексте может приобретать новые историко-культурные коннотации, говорящие многое о народном характере и пережитых обществом бедах. В Посвящении к поэме А. Ахматовой «Реквием» инофон встречается с нетрадиционным употреблением слова *подруга*. Толковые словари определяют его как: 1) девочка, девушка, женщина, состоящая с кем-либо в дружественных, доверительных отношениях; 2) любимая девушка, женщина, возлюбленная. В первом случае имеются в виду проверенные временем отношения, когда сближают проведенные вместе (например, в детстве, юности) дни, духовная общность, близкое социальное положение или взаимная симпатия на почве единых пристрастий, увлечений. Известно и простонародное употребление слова *подруга* в обращении к знакомым, при близости социальной или психологической ситуации: «Ну, что, споем, *подруги*?»; «Как ты, *подруженька*?» В поэме Ахматовой значение слова переосмысляется. *Подругами* ощущаются совершенно незнакомые женщины, пережившие похожую трагедию: преследование, несправедливый, часто внезапный арест, неизвестность, потерю близкого человека.

Общая судьба, разделенная тысячами женщин разных социальных слоев общества, делает их, незнакомых, переживших одинаковое горе, страх, унижение, *подругами*: «Где теперь невольные подруги двух моих осатанелых лет?.. Им я шлю прощальный свой привет». Связь с ними, все глубже осознаваемую, прочную, стирающую все социальные границы, автор «Реквиема» подчеркивает и в эпилоге, создавая обобщенный портрет героинь, сострадая им. Ахматова говорит о значимом для поэта языковом сближении с новыми подругами: «Для них соткала я широкий покров / Из бедных, у них же подслушанных слов», о желании запечатлеть их страдания и о неистребимой памяти («О них вспоминаю всегда и везде, / О них не забуду и в новой беде»). Слово *подруга* возникает на широком фоне исторических потрясений; Ахматова обращается и к эпохе декабристов, и ко времени казни стрельцов Петром Первым («Буду я, как стрелецкие женки, Под кремлевскими башнями выть»), и к величайшему событию мировой истории — распятию Иисуса Христа. Единство с *подругами* разных времен, прежде всего русской истории, делает Ахматову «Реквиема» народным поэтом: «Я была тогда с моим народом».

То же сближение незнакомых ленинградок в дни небывалой общей беды передает О. Берггольц. В «Дневных звездах» она описывает эпизод, когда ее героиня, остановившись на льду Невы перед скользким крутым подъемом, видит закутанных в платки женщин, берущих воду из проруби. Одна из них, с коричневым пергаментным лицом (в ее руках — бидон на два литра), подошла и сказала: «Поползем, *подруга*?» И они помогают друг другу взобраться на берег. Здесь — пронзительное ощущение родства, обнаружившегося в годы блокадных испытаний, прозрений, когда проявились коренные народные черты — отзывчивость, взаимопомощь, братство.

Культурные коннотации к слову *подруга* не представлены своим формальным выразителем (как, например, в словах подружка, подруженька), они содержатся в слове имплицитно и полноценно могут быть уловлены только из содержания большого текста: «В значительных произведениях литературы с текстом как целым соотносятся все компоненты произведения, каждое его слово»[5]. От разного объема понимания семантики слова может зависеть и понимание смысла произведения в целом. Наблюдения, подобные описанным, над употреблением одного слова в разных художественных произведениях приводят студентов-иностранцев к пониманию национального своеобразия важнейших духовных категорий — милосердия, сострадания, коллективизма, памяти; такая работа в процессе знакомства с русской литературой способствует более глубокому изучению русского языка и русской ментальности.

Для изучающих русский язык иностранцев немаловажное значение имеет, каким способом репрезентируется то или иное содержание. Исследователи отмечают, например, что «лексическая система русского языка тяготеет к образному и конкретному представлению явления и ситуации»[6].

Так, анализируя короткий, жесткий рассказ Е. Замятина «Дракон» о жизни в Петербурге после революционного переворота, останавливаемся не столько на изображенных событиях, сколько на средствах создания противоречивого типа «драконо-людей», устанавливающих новые порядки. Обсуждаем неоднозначный смысл повторов в описании одежды героев (*пустой картуз, пустые сапоги, пустая шинель, пустые рукава*), неожиданных эпитетов, сравнений и метафор (*изрыгаемый лютый туман, глаза-щелочки, из бредового в человечий мир, дракон оскалил пасть, проводник в Царствие Небесное*) и то, как они содействуют созданию образа новых людей — вершителей судеб интеллигенции в сложную историческую эпоху. Об этой функции лексики писал ученый: «...язык доказывает свою полезность как инструмент познания в науках о человеке», нуждается в связях с антропологией, культурологией, социологией, психологией, философией[7].

Другой национальной особенностью лексического состава русского языка является преобладание синонимии в сравнении с полисемией[8]. Читая, например, со студентами рассказ Е. Замятина «Пещера», обращаем внимание на богатство глаголов, которыми передается невыносимое для героя действие — уничтожение достоинства, надежды, радости: *подмять, придушить, прихлопнуть*. Для описания исхудавшей от голода, угасающей героини (Маши) находится ряд определений, создающих грустный зрительный образ: *плоская, бумажная, приплюснутая*.

Очевидно, что слово — базовый ключевой знак языка, обладающий кумулятивной силой. Слово может являться культуремой, передающей национальную, авторскую или общечеловеческую специфику. Соединение семантического анализа с данными истории, этнопсихологии помогает сформировать представление о духовном мире русских в определенную эпоху. При встрече в художественном тексте со словами, имеющими выраженный национально-культурный компонент, объем их культурного значения, ценности, стоящие за ними, «должны надежным образом эксплицироваться»[9]. Привлечение внимания иностранных студентов к культурному компоненту лексического значения в процессе чтения художественного произведения совершенствует навыки анализа художественного текста, способствует более эффективному межкультурному общению.

Примечания

[1] *Колесов В. В.* «Жизнь происходит от слова...». СПб., 1999. С. 81.

[2] *Корнилов О. А.* Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М., 2003. С. 133.

[3] *Елизарова Г. В.* Культура и обучение иностранным языкам. СПб., 2004. С. 44.

[4] *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 114.

[5] *Ноздрина Л. А.* Интерпретация художественного текста. Поэтика грамматических категорий. М., 2009. С. 210.

[6] *Радбиль Т. Б.* Основы изучения языкового менталитета: учеб. пособие. М., 2010. С. 125.

[7] *Сепир Э.* Указ. соч. С. 260.

[8] *Радбиль Т. Б.* Указ. соч. С. 125.

[9] *Елизарова Г. В.* Культура и обучение иностранным языкам. СПб., 2004. С. 46.

Список авторов

***А**кимова Эльвира Николаевна*, доктор филологических наук,
профессор кафедры русского языка,
Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева, г. Саранск
e-mail: akimovaen@mail.ru

Алексеева Оксана Витальевна, кандидат филологических наук,
доцент кафедры литературы,
САФУ им. М. В. Ломоносова, г. Архангельск
e-mail: je1vu@yandex.ru

Анненкова Елена Ивановна, доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург
e-mail: elenannenkova@mail.ru

Антонова Елена Яковлевна, кандидат филологических наук,
старший преподаватель кафедры литературы,
САФУ им. М. В. Ломоносова, г. Архангельск
e-mail: vozgeli@yandex.ru

Аркадьева Татьяна Григорьевна, доктор филологических наук, профессор,
зав. кафедрой русского языка как иностранного,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург
Асташова Ольга Владимировна, кандидат философских наук,
доцент кафедры рекламы, СанктПетербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна
Высшая школа печати и медиатехнологий, г. СанктПетербург
e-mail: olga_astashova@mail.ru

***Б**аталова Тамара Павловна*, кандидат филологических наук,
ЦРБ им. А. С. Пушкина, г. СанктПетербург
e-mail: batalovatp@yandex.ru

Боева Галина Николаевна, кандидат филологических наук, доцент,
заведующая кафедрой культурологии и ОГД,
Невский институт языка и культуры, г. СанктПетербург
e-mail: g_boeva@rambler.ru

***В**еселова Елена Геннадьевна*, аспирант, Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова, г. Кострома
e-mail: veselovaelena@mail.ru

Володина Наталья Владимировна, доктор филологических наук, профессор,
Череповецкий государственный университет, г. Череповец
e-mail: natalivolodina@mail.ru

Вязовик Татьяна Павловна, кандидат филологических наук,
доцент кафедры книгоиздания и книжной торговли
СанктПетербургский государственный университет промышленных технологий
и дизайна Высшая школа печати и медиатехнологий, г. СанктПетербург
e-mail: samolva@list.ru

Ганцовская Нина Семеновна, доктор филологических наук,
профессор кафедры русского языка,
Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова, г. Кострома
e-mail: gantsovsky n@mail.ru
Гордович Кира Дмитриевна, доктор филологических наук,
профессор кафедры книгоиздания и книжной торговли
СанктПетербургский государственный университет промышленных технологий
и дизайна Высшая школа печати и медиатехнологий, г. Санкт-Петербург
e-mail: grdvkda@mail.ru
Горлова Татьяна Владимировна, начальник редакционно-издательского отдела,
Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова, г. Кострома
e-mail: tat4060@yandex.ru
Грачева Жанна Владимировна, кандидат филологических наук,
зав. кафедрой издательского дела, доцент,
Воронежский государственный университет, г. Воронеж
e-mail: grachevi@mail.ru

Дмитриева Елена Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры
книгоиздания и книжной торговли
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий
и дизайна Высшая школа печати и медиатехнологий, г. Санкт-Петербург
Дмитриенко Ольга Александровна, кандидат филологических наук,
доцент кафедры книгоиздания и книжной торговли
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий
и дизайна Высшая школа печати и медиатехнологий, г. Санкт-Петербург
e-mail: da_olga@mail.ru
Доброзракова Галина Александровна, доктор филологических наук,
профессор кафедры связей с общественностью, Поволжский государственный
университет телекоммуникаций и информатики (ПГУТИ), г. Самара
e-mail: deva_roza@ list.ru

Ефремов Валерий Анатольевич, доктор филологических наук,
профессор кафедры русского языка,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург
e-mail: valef@mail.ru

Жуковская Галина Анатольевна, кандидат филологических наук,
доцент кафедры русского языка,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург
e-mail: galinazhuk@mail.ru

Ильинская Татьяна Борисовна, доктор филологических наук,
профессор кафедры русского языка, Военная академия материально-
технического обеспечения им. генерала армии А. В. Хрулёва, г. Санкт-Петербург
e-mail: tb-il3@yandex.ru
Исакова Александра Анатольевна, аспирант, Сыктывкарский государственный
университет, диктор ООО «Сыктывкар-Авторадио», г. Сыктывкар
e-mail: totoshka_91@mail.ru

Кознова Наталья Николаевна, доктор филологических наук,
профессор кафедры журналистики и медиатехнологий СМИ
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий
и дизайна Высшая школа печати и медиатехнологий, г. Санкт-Петербург
e-mail: nkoznova@mail.ru

Коростова Светлана Владимировна, кандидат филологических наук,
доцент кафедры русского языка, Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону
e-mail: svetolen@yandex.ru
Кочешкова Любовь Евгеньевна, кандидат филологических наук,
учитель русского языка и литературы, методист ГБОУ «Гимназия № 85»
e-mail: literator085@gmail.com
Кузнецова Елена Борисовна, кандидат филологических наук,
доцент кафедры книгоиздания и книжной торговли,
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна Высшая школа печати и медиатехнологий, г. Санкт-Петербург
e-mail: eleboku@yandex.ru
Кузьмина Марина Дмитриевна, кандидат филологических наук,
доцент кафедры книгоиздания и книжной торговли
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна Высшая школа печати и медиатехнологий, г. Санкт-Петербург
e-mail: mdkuzmina@mail.ru
Кулагин Анатолий Валентинович, доктор филологических наук, профессор,
Московский государственный областной социально-гуманитарный институт,
Московская область, г. Коломна
e-mail: litcaf@mail.ru

***Л**уцевич Людмила Федоровна*, доктор филологических наук, профессор,
зав. отделом Восточноевропейской культурологии,
Институт специальной и межкультурной коммуникации Варшавского университета, г. Варшава, Польша
e-meil: lutevici@uw.edu.pl, ludmilalucewicz@gmail.com
Ляпина Лариса Евгеньевна, доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург
e-mail: larissa.lyapina@mail.ru
Ляшева Марина Николаевна, магистрант кафедры русского языка,
Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону
e-mail: marina-lyasheva@mail.ru

***М**атвеева Инга Юрьевна*, кандидат филологических наук,
доцент кафедры литературы и искусства,
Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства,
г. Санкт-Петербург
e-mail: inga.matveeva.spb@gmail.com
Михновец Мария Владимировна, научный сотрудник
СПбГБУК «Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского»,
Ленинградская область, Кировский район, г. Отрадное
e-mail: mikhnovets@dostoevsky.spb.ru
Михновец Надежда Геннадьевна, доктор филологических наук,
доцент кафедры русской литературы,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург
e-mail: mikhnovets@yandex.ru

***Н**аймушина Мария Алексеевна*, докторант отделения славянской филологии,
Колледж мировых языков и культур Тартуского университета, г. Тарту, Эстония
e-mail: maria21@ut.ee
Нерлер Павел Маркович, поэт, литературовед, председатель Мандельштамовского общества, директор Мандельштамовского центра, Школа филологии Высшей школы экономики, г. Москва
e-mail: pavel.polian@gmail.com

***П**анченко Наталья Владимировна*, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой журналистики,
Санкт-Петербургский институт гуманитарного образования, Санкт-Петербург
e-mail: panchenko@list.ru
Парнис Александр Ефимович, литературовед, исследователь русского авангарда, член русского ПЕН-центра, г. Москва
e-mail: aparnis@yandex.ru
Петровская Елена Васильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
e-mail: petrovskaya_elen@mail.ru
Пиотровская Лариса Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
e-mail: larisa11799@yandex.ru

***Р**убинчик Ольга Ефимовна*, кандидат филологических наук,
доцент кафедры книгоиздания и книжной торговли
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна Высшая школа печати и медиатехнологий, г. Санкт-Петербург
e-mail: rubinchik_olga@mail.ru

***С**видинская Надежда Тихоновна*, кандидат педагогических наук, профессор, зав. кафедрой русского языка и литературы, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, г. Санкт-Петербург
e-mail: rus_lang@sutd.ru
Сидоренко Константин Павлович, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка РГПУ им. А. И. Герцена, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
e-mail: sidorenko274@yandex.ru
Степина Мария Юрьевна, кандидат филологических наук, научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН,
г. Санкт-Петербург
e-mail: renardrouge@yandex.ru
Сухарева Татьяна Павловна, ведущий научный сотрудник Костромского государственного историко-архивного и художественного музея-заповедника, г. Кострома

***Т**именчик Роман Давидович*, заслуженный профессор, Еврейский университет, г. Иерусалим
Тираспольская Анна Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка для гуманитарных и естественных факультетов,
Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург
e-mail: anna@kadrschool.spb.ru
Толстухина Ирина Ивановна, старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
e-mail: irit_rgpu@mail.ru

***У**спенский Павел Федорович*, кандидат филологических наук, PhD,
преподаватель, Школа филологии Высшей школы экономики, г. Москва
e-mail: puspenskiy@hse.ru

***Ф**едотова Надежда Сергеевна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
e-mail: nadja_f78@mail.ru

Федянова Галина Всеволодовна, кандидат филологических наук,
ЦРБ им. А. С. Пушкина, г. Санкт-Петербург
e-mail: fedyanovagv@yandex.ru
Филатова Ольга Дмитриевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и СО, Ивановский государственный университет, г. Иваново
e-mail: odf16@mail.ru
Филонов Евгений Анатольевич, кандидат филологических наук, ассистент кафедры истории русской литературы филологического факультета, Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург
e-mail: philonove@mail.ru

***Х**имик Василий Васильевич*, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой, Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург
e-mail: vkhimik@mail.ru

***Ц**веткова Нина Викторовна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, Псковский государственный университет, г. Псков
e-mail: tsvetkova48@yandex.ru

***Ч**истобаев Александр Валерьевич*, аспирант ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), г. Санкт-Петербург
e-mail: tozenberg@mail.ru

***Ш**ведова Светлана Олеговна*, доцент кафедры русской литературы, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
e-mail: sshv@inbox.ru
Шишкина Лидия Ивановна, кандидат филологических наук, профессор кафедры культурологии и русского языка, Северо-Западный институт управления, г. Санкт-Петербург
e-mail: lidia_shishkina@mail.ru

Научное издание

ПЕЧАТЬ И СЛОВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Петербургские чтения – 2015

Сборник научных трудов

В двух частях

Часть 2. Литературоведение. Лингвистика

Подписано в печать 24.03.2016
Гарнитура Newton. Формат $70 \times 108^{1}/_{16}$
Печ. л. 23. Тираж 250. Заказ № 2

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД)
191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18

Отпечатано с оригинал-макета
в Издательско-полиграфическом центре СПбГУПТД ВШПМ
191180, Санкт-Петербург, пер. Джамбула, д. 13
тел. (812) 315-91-32 (145)

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ПРОМЫШЛЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ДИЗАЙНА

ВЫСШАЯ ШКОЛА ПЕЧАТИ И МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ

ОБЪЯВЛЯЕТ ПРИЕМ НА 2016–2017 УЧЕБНЫЙ ГОД

ИНСТИТУТ ПОЛИГРАФИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ И ОБОРУДОВАНИЯ

БАКАЛАВРИАТ•МАГИСТРАТУРА

- ❑ **ТЕХНОЛОГИЯ ПОЛИГРАФИЧЕСКОГО И УПАКОВОЧНОГО ПРОИЗВОДСТВА**
  Направление 29.03.03
- ❑ **ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ МАШИНЫ И ОБОРУДОВАНИЕ**
  Направление 15.03.02
- ❑ **ИНФОРМАТИКА И ВЫЧИСЛИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА**
  Направление 09.03.01
- ❑ **ИНФОРМАЦИОННЫЕ СИСТЕМЫ И ТЕХНОЛОГИИ**
  Направление 09.03.02 09.04.02
- ❑ **МЕНЕДЖМЕНТ**
  Направление 38.03.02

ИНСТИТУТ МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ

БАКАЛАВРИАТ•МАГИСТРАТУРА

- ❑ **ЖУРНАЛИСТИКА**
  Направление 42.03.02 42.04.02
- ❑ **ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ДЕЛО**
  Направление 42.03.03 42.04.03
- ❑ **РЕКЛАМА И СВЯЗИ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ**
  Направление 42.03.01 42.04.01
- ❑ **ГРАФИКА**
  Специальность 54.05.03

191180, Санкт-Петербург, пер. Джамбула, д. 13
(ст. метро: «Владимирская», «Достоевская», «Пушкинская», «Звенигородская», «Гостиный Двор»)

www.uprint.spb.ru www.prouniver.ru www.schoolizdat.ru
e-mail: rektor@uprint.spb.ru info@schoolizdat.ru
Телефоны: (812) 764-65-56 (директорат); факс: (812)
764-65-56 (812) 315-06-37 (приемная комиссия)
(812) 570-40-66 (отдел внебюджетного приема и обучения)