

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 27
Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУ 2016

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 27

*

Сборник научных работ
молодых филологов

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 27

Сборник научных работ
молодых филологов

Редколлегия: Е. Вельман-Омелина, А. Веселко, А. Герасимова,
С. Зайцева, Л. Кныш-Крюков, М. Наймушина, М. Нестеренко,
К. Новашевская, А. Самарин, А. Соловьев, Т. Фролова, А. Чабан,
А. Чекада, А. Шеля

Ответственные редакторы:

Т. Гузаиров (литературоведение)

Е. Вельман-Омелина, А. Чекада (лингвистика)

Технический редактор: С. Долгорукова

Авторские права:

Статьи: авторы, 2016

Составление: Отделение славянской филологии

Тартуского университета, 2016

ISSN 2228-4494

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

24–27 апреля 2015 г. в Тартуском университете прошла традиционная международная конференция молодых филологов-славистов. Профессор Московского государственного университета М. С. Макеев прочитал пленарную лекцию на тему: «Журнал “Современник” в эпоху революционной смуты 1848 года». В течение четырех дней было заслушано и обсуждено более 70 докладов лингвистов и литературоведов из Беларуси, Италии, Канады, Латвии, России, Франции, Чехии и Эстонии. Особенностью конференции 2015 г. был ее расширенный формат. Четвертый день был посвящен теме «Цифровые гуманитарные науки». Было заслушано 9 докладов, которые вызвали живой интерес и продуктивную дискуссию. С темами можно ознакомиться на сайте: www.ruthenia.ru. В настоящий сборник доклады этого дополнительного дня не вошли.

Двадцать седьмой выпуск «Русской филологии» продолжает серию, издающуюся в Тартуском университете с 1963 г. Настоящий сборник является четвертым, выходящим в свет в новом — виртуальном — формате в системе “OPEN ACCESS”.

Тартуские сборники «Русская филология», как и конференции молодых филологов, традиционно не имеют тематических и хронологических ограничений. В настоящем издании публикуются статьи начинающих исследователей, посвященные различным актуальным темам языкознания и литературоведения и выполненные с использованием различных методов анализа литературных и лингвистических явлений.

Сборник «Русская филология. 27» состоит из двух разделов (литературоведческого и лингвистического). Литературоведческие статьи посвящены интерпретации художественных текстов и историко-культурных явлений XVII–XXI вв. Необходимо подчеркнуть, что многие авторы стремятся рассмотреть произведения в широком, русском и европейском, историко-литературном контексте. Этот принципиальный подход позволил не только выявить новые литературные подтексты, мотивы и образы, но шире и глубже осмыслить идейную структуру анализируемого сочинения, проследить прагматику и движение интерпретации

текста в культуре в целом. Важно выделить корпус статей, посвященных изучению отдельных вопросов биографии писателей и ученых, рецепции идей, перевода и цензуры, а также массовой культуры и круга чтения интернет-пользователей. Предметом анализа стали также принципы составления школьных учебников по русской литературе. В ряде статей использован архивный и визуальный материал; его исследователи стремились к поиску, комментированию и концептуальной интерпретации новых источников и контекстов.

Авторы лингвистических статей рассматривают вопросы, связанные с различными аспектами современного языкознания: морфологии, синтаксиса, семантики, диалектологии, прагматики и перевода. В своих работах молодые исследователи обращаются также к проблемам «идеологических» концептов, речевых микрожанров, видов лирического диалога. Часть статей посвящена основам профессионально ориентированного обучения русскому языку как иностранному на базе электронных материалов, названиям «новых» профессий в языке русской диаспоры, учету расхождений в частотности и функционировании местоимений при переводе. Отдельные лингвистические работы написаны на материале произведений русской художественной литературы.

Литературоведческие и лингвистические статьи сборника «Русская филология. 27» позволяют увидеть методы и направления, в русле которых развивается современная филологическая наука.

Мы выражаем признательность всем участникам, приславшим свои работы для публикации, а также помощникам в организации нашей ежегодной конференции молодых филологов. Спасибо коллегам из разных стран, ставшими нашими друзьями. Наша отдельная благодарность техническому редактору настоящего сборника С. И. Долгоруковой.

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

Ольга Кузнецова. Аллегорическое изображение смерти в книжной поэзии русского средневековья	13
Анастасия Преображенская. Библейский текст в пространстве барочной проповеди: «Обед душевный» Симеона Полоцкого	25
Елизавета Чумаченко. Готический роман и «Сентиментальное путешествие Ивана Чернокнижникова по петербургским дачам»	36
Елизавета Тимофеева. М. Г. Льюис в поэтическом мире В. А. Жуковского	45
Антонина Мартыненко. «Антологические стихотворения» Е. А. Баратынского 1828 г. в литературном контексте	54
Мария Нестеренко. А. П. Бунина в восприятии В. К. Кюхельбекера: к проблеме изучения «женской» литературы	65
Екатерина Ящук. Газета «Московский городской листок» и проблема «лермонтовского направления»	72
Наталья Сарана. Английский «репертуар» в романе «Тысяча душ» как элемент полемической рецепции А. Ф. Писемского	82
Екатерина Тупова. Ч. Диккенс в «Войне и мире» Л. Н. Толстого	92
Анастасия Тулякова. Толстой и Гейне: комментарий к одной метафоре в «Анне Карениной»	99
Татьяна Фролова. Авторепрезентация в рассказе А. П. Чехова «Старый дом (рассказ домовладельца)»	108
Мария Кривошеина. Шерлок Холмс и «элитарная культура» в России 1900–1910-х гг.	121

Наталья Михайлова. Серия кондитерских вкладышей «Москва будущего» товарищества «Эйнем» как часть массовой визуальной культуры России конца XIX – начала XX вв.	136
Алексей Самарин. Архитектоника первой редакции сборника О. Мандельштама «Камень» (1913)	153
Виктория Буяновская. «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» В. В. Маяковского в газетном контексте	163
Анна Соболева. «Поппада» Радимова среди гекзаметров начала XX века	172
Лийза Буржо. К вопросу об эстетической теории Г. Г. Шпета и кризисе культуры	183
Елена Закрыжевская. Анонимная хроника советской литературы в эмигрантской газете «Дни» 1925–26 гг. К проблеме атрибуции	192
Вероника Файнберг. «Во весь голос» Маяковского: переключка с Мандельштамом	204
Любовь Лукашенко. Стихотворение «Вакханалия» — итог творчества Б. Л. Пастернака	210
Петр Будрин. «Насмешка просвещения над собственной ограниченностью»: Лоренс Стерн и философ-марксист 1930-х годов	219
Анна Веселко. Учебники по русской литературе в советской эстонской школе: к постановке проблемы	230
Екатерина Задирко. К вопросу о цензурной истории «Обитаемого острова» А. и Б. Стругацких	244
Илария Сикари. Разговор с классиками: «Неистовый Орландо» в России от Ариосто до Кальвино	252
Анна Герасимова. Рассерженные читатели: к проблеме наивного рецензента	265

Лингвистика

- Людмила Адясова.** Когнитивные и прагматические аспекты вербализации некоторых советских языковых стереотипов в постсоветском дискурсе 287
- Марина Булычева.** Передача прагматики идеологического текста при переводе 291
- Лариса Василенкова.** Функционирование итальянизмов в «Сказках об Италии» М. Горького и «Новых сказках об Италии» авторов-постмодернистов 296
- Елена Вельман-Омелина.** Названия «новых» профессий в языке русской диаспоры 307
- Марианна Зверева.** Роль эвфемизмов в современных газетных текстах 313
- Анастасия Злобина.** «Идеологические» концепты программы чешского национального Возрождения в «Чешско-немецком словаре» Й. Юнгманна 317
- Анна Калистратова.** Глаголы *быть* и *иметь* в конструкциях с посессивным значением. Исторический аспект 322
- Лилия Кныш-Крюков.** Об основах профессионально ориентированного обучения РКИ на базе электронных материалов 326
- Елена Ковригина.** Семантика глагола *поболеть* в говорах архангельского региона 338
- Софья Краснощекова.** Лексические средства выражения темпорального дейксиса в речи детей 343
- Алёна Кудлаева.** Об одном из маркеров-аппроксиматоров русской устной речи (*пятое-десятое*) 348
- Дарья Кунцевич.** К вопросу о видах лирического диалога (на материале поэзии конца XIX – начала XX вв.) 353

Ардалан Носрати. Фреймовая структура ситуации речевого акта пожелания	360
Наталья Просунцова. Особенности перевода песен в зарубежных кинофильмах на русский язык: о чем поет Китнисс?	367
Ольга Туринова. Учет расхождений в частотности и функционировании местоимений при переводе с английского языка на русский (на материале произведений художественной литературы)	372
Александр Филей. Лингвопрагматические особенности <i>Ein Rusch Boeck</i> : аспект речевых микрожанров	376

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

АЛЛЕГОРИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СМЕРТИ В КНИЖНОЙ ПОЭЗИИ РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Ольга Кузнецова
(Москва)

Темы скоротечности человеческой жизни и внезапного прихода смерти занимают важнейшее место в русской литературе XV–XVII вв., а иные мотивы и формулы, заложенные в это время, активно развиваются вплоть до XVIII столетия. В науке не раз отмечался особый интерес к этим темам, проявившийся в Смутное время. Осознание образа многоликой смерти отразилось и в виршах XVII–XVIII вв. — молодой литературной системе, наиболее открытой к восприятию различных культурных влияний. Быт авторов второй половины XVII столетия, раннего Нового времени, сопровождался созданием надписей в средневековом ключе — известна, к примеру, надпись к рукомоёйнику Мардария Хонькова:

Приходяй лице же и руки умывати,
Тщися же присно, друже, смерть воспоминати
[Памятники: 547].

Смерти посвящены и более пространные вирши, и распространена эта тема едва ли не среди всех поэтических школ, складывающихся в XVII в. Первые русские стихи о смерти могут рассматриваться как отдельная жанровая форма: их объединяет тема, отвлеченно-философская направленность рассуждений (хотя причиной написания этих виршей могут быть соответствующие печальные события, так или иначе относящиеся к автору), цепи мотивов и образов, трансформирующиеся от эпохи к эпохе, но устойчивые с точки зрения средневекового канона. В Европе стихи о смерти, наряду с погребальными плачами, становятся самостоятельным литературным жанром к XII–XIII вв. В это же время распространяется представление о смерти как об антропоморфном существе, формируется ее зрительный образ [Бессмертный: 107–109].

Персонифицированный образ смерти как воина с оружием в руках (чаще это коса, лук и меч) приходит из средневековой

Европы в русскую литературу довольно рано, но становится популярным, как принято считать, в XV в. под влиянием переводного «Прения живота со смертью». Р. П. Дмитриева утверждает, что более ранними текстами «была подготовлена почва для освоения русской литературой в конце XV в. одной из немецких обработок темы спора жизни со смертью» [Повести: 11]. В XVI–XVII вв. — время формирования на Руси традиции книжной поэзии — диалог жизни со смертью, постепенно трансформирующийся в разговор смерти и война, становится особенно популярным и находит отклик в виршах. В этот переходный для русской литературы период образ смерти от стиха к стиху видоизменяется в соответствии с новыми культурными течениями. Поэтому, если взглянуть на него в целом, можно увидеть, с одной стороны, его многоликость (в зависимости от хода рассуждений автора смерть словно надевает на себя различные маски, перебирает социальные роли); с другой стороны, тексты самых разных авторов этой эпохи содержат наложения традиционных формул и образов в соответствии с канонами древнерусской литературы, литургической поэзии и даже фольклора. Восприняты ими и традиционные формулы, почерпнутые из Библии (по-видимому, через проповеднические и богослужебные тексты), самые распространенные из них — конец жизни, приходящий как вор (тать) в ночи (1 Фес. 5: 2), жало смерти (через Огласительное Слово Иоанна Златоуста на Пасху) и смерть — всадник на бледном коне (Откр. 6: 8).

Анализируя произведения, посвященные смерти, а также отдельные фрагменты стихотворений, в которых находят отображение соответствующие формулы, можно выделить несколько уровней восприятия этого образа:

1) Авторы виршей начала столетия отказываются от аллегорического образа одушевленной смерти, заменяя ее понятием «смертный час», передавая ее функции демоническим персонажам или ангелам (что созвучно как некоторым иконографическим изображениям того времени [Майзульс: 154–155], так и смешанным образам европейского Средневековья, выразившимся, к примеру, в стихотворении «Жатва» Симеона Полоцкого). Тем не менее, в этот период возникают формулы страха и неизбежности, смерть толкуется как наказание грешникам (имеется в виду скоростная гибель), которое влечет за собой адские муки. Самый распространенный мотив этого времени — «посечение», жатва.

2) Посредством переводных источников в русскую литературу приходит обширный комплекс формул, мотивов и художественных образов, связанных со смертью: умирают не только старые, но и юные; умрет и бедный, и богатый (часто — царь); обнаруживаются перечни имен сильных мира сего, не избежавших смерти, а также названий величайших царств: Й. Хейзинга называет их мотивом «былого великолепия» [Хейзинга: 165–167], С. И. Николаев — формулой «где ныне?» [Николаев: 233]. Встречаются также описания телесного разложения, мотив обманчивой (преходящей) физической красоты; человек «посекается», как трава, юноши погибают, как цветы; коловратность, непостоянство земных благ и богатств (мотив пересекается с колесом фортуны). Сама смерть при этом одушевляется и в пределах используемых мотивов надевает маски палача, разбойника, сумасбродного злодея, война, честного жнеца и др. В целом на европейском материале принято сводить все эти мотивы к трем: «пляски смерти», «где сильные мира сего», физиологические описания ужасов смерти.

Считается, что последнее не было унаследовано древнерусской литературой, однако на материале стихов доказывается обратное: благодаря многочисленным переводам и переработкам виршей о смерти европейского происхождения и этот пласт оказался впитанным русскими книжниками к середине XVII в.

Интерпретации всех этих мотивов очень подвижны, зависят от авторов и источников. Одни вирши написаны по примеру авторов начала века, с дидактическим желанием утратить, внушить читателю «страх смертный». Другие создаются в барочном духе: их авторы явно любят, перебирая парадоксы жизни и смерти: это — вирши поэтики изумления. Третьи пытаются примерить человека с философией смерти: безжалостный агрессивный персонаж становится справедливым судьей, уравнивающим богача и бедняка в правах. В четвертых выстраивается философия многих смертей, указывающая на то, что физического прекращения жизни не стоит бояться; все чаще звучат темы прекрасной смерти праведников и спасительной, побеждающей смерти Христа.

3) Стоит выделить еще один уровень понимания, не имеющий четкой хронологической привязки, редкий, но являющийся следствием осмысления потока топосов европейского происхождения. Он представляет собой некоторый выход за пределы шаблона: когда автор приходит к личному осознанию смерти, перестает

удивляться, перебирая затертые формулы, пренебрегает ими и привносит свой собственный опыт в стихотворение. Идеино этот уровень дублирует первый: в центре изображения человеческий ужас и отчаяние, однако вирши такого типа создаются во второй половине XVII в., когда школа барочных формул авторами уже пройдена, поэтому их творчество в рамках этой темы являет некий синтез осознания.

Остановимся подробнее на некоторых примерах, приоткрывающих текстологическую завесу над рядом литературных памятников и иллюстрирующих вышеописанные процессы.

Хорошо исследованы в науке анонимные вирши «О смерти» («О, смерти злостливая и гневливая»). Их первый публикатор И. Ф. Голубев замечает, что в этом тексте, подобно прозаическим переводным источникам, «смерть трактуется в виде жестокого, злобного, беспощадного к людям существа» [Голубев: 80]. Исследователь перечисляет наиболее распространенные эпитеты, применимые к смерти при обращении к ней, а также два ее менее распространенных орудия, помимо традиционной косы, — меч и стрелы. Позже эти вирши в другой редакции были опубликованы А. М. Панченко [Силлабическая поэзия: 316–319]. В комментарии публикатор обращает внимание на барочную тему житейских радостей и сожаления о них, являющуюся ключевой для этого произведения, а также предполагает наличие польского или украинского первоисточника.

Дидактическая составляющая стихотворения слабо выражена, а эмоциональные сетования на гибель всего прекрасного для человека занимают центральное место. Мотив пляски смерти ярко не выражен, если не считать плача о гибели мудрых, сильных, славных и «великородных панов»: «Ты царем златяя венцы отымаеш» [Там же: 318].

Образы в виршах очень динамичны, за счет чего смерть в них особенно выразительна: она похищает людей, садится на горло, связывает человека поясом, от которого невозможно освободиться, связывает язык и даже метафорически «одевает в молчание» философ: статичный образ заменяется подвижным. Смерть приходит рано, топчет ногами сделанное человеком, сажает в вечную темницу, она подчеркнута безучастна к человеческому горю и даже затыкает уши, чтобы не слышать людского страдания. Стихо-

творение не лишено при этом и иронии; сетуя на смерть, автор рассуждает:

Вем убо, вем, яко не мною начало,
но всем дело твое зело огорчало.
[Силлабическая поэзия: 317]

Злым смехотворцем истлила еси губы,
и насилиу остались ли и зубы! [Там же: 319]

Показательно, что в виршах этого времени мотив телесной гибели и физиологических подробностей часто подается в ироническом ключе. Таковы и примеры из поэмы Андрея Белобочкога «Пентатеугум»:

В гробе твоем вся гадина, черви, мыши с легушками
Жити будут, господине, караулить змеи с ужами.
Каков двор твой и дворяне, роты, полки кругом тебе,
Приготуй им жалованье, дай в пищу самого себе [Там же: 220].

Барочная ирония проскальзывает и в стихотворении Симеона Полоцкого «Красота», и в переведенных с польского виршах с чередой обращений к частям собственного тела:

Свѣтлое чело
все сдиравѣло...
Бѣдное око
изгни глубоко...
Бѣдное ухо,
ты бяше глухо
на спасенная...
нозѣ гнилыя,
гдѣ суть милья
вам оны лики? [Библиотека: 476–477]

Очевидно, что вирши «О смерти» также являются переводом или переложением стихотворения, написанного в европейской традиции. Существует и еще одно произведение, созданное по мотивам этих виршей и являющееся их более русифицированной вариацией — «Притча и зеркало жития человеческого».

Мыли о преходящем характере земных ценностей, об обманчивом блеске человеческой жизни особенно занимали первых русских стихотворцев. В частности, образы серебра и золота в поэзии XVII в. часто использовались в контексте противопоставле-

ния материальных ценностей духовным как ложная выгода (сравнительно с древнерусскими текстами более раннего времени — в гораздо меньшей степени как характеристика лучшего, самого ценного). Складывались формулы с устойчивыми рифмами, основанными на прямом или контекстуальном противопоставлении: «добро – серебро» и «злато – блато» (грязь). Особенно последовательно эта тема выражена в творчестве авторов приказной школы. В их посланиях, предисловиях, стихотворных вставках и назидательных стихотворениях образ смерти, как уже было сказано, не наделяется яркими антропоморфными чертами, однако некоторые устойчивые мотивы, связанные с ним, наследуются и осознаются, как и в сочинении «Притча и зеркало жития человеческого», в дидактическом ключе.

Метафорически приход смерти воплощается в контексте жатвы и «посещения» или в обрамлении воинских формул. Смерть скоропостижная, смерть без покаяния воспринимается как наказание за грехи в Молитве Евфимии Смоленской и анонимных молитвах [Виршевая поэзия: 263, 385]. В виршах Антония Подольского красноречиво описывается сцена ухода из жизни человека и его ужаса перед лицом смерти, в роли которой выступают ангелы [Там же: 41–42].

Приказные авторы выработали свою стихотворную формулу, в которой фигурирует не воплощенная в человекоподобной фигуре смерть, но смертный час. Образ посекаемого колоса восходит, вероятно, к Библии (3 Езд. 4: 32) и Святоотеческому наследию (Григорий Палама, Иоанн Златоуст).

Тема смерти выделяется как основная в небольшом стихотворном фрагменте из книги «Пчела», который имеет обширные текстологические пересечения с циклом Антония Подольского «Послание к некоему» и в предисловии к книге «Лабиринт». Во всех названных стихотворениях изобличаются люди, не думающие о смерти, а также и сами прелести мира:

Из книги «Пчела»

Аще кто будет в своей велицей старости,
И тот не отлагает земных радости
Мнится ему безсмертным быти,
И мыслит то, что бы ему во благоденстве жити
И временныя славы не отпасть,
А не ведает, когда приидет божия власть,

Сиречь страшный последний час,
И пожинает бо много незрелый клас! [Виршевая поэзия: 320]

Антоний Подольский. Послание к некоему Слово 2

Аще кто будет и в велицей своей старости,
и тот не отлагает от себе земныя сея радости
и мнится, яко безсмертен быти,
и мыслит во уме своем, чтоб ему во благоденстве жити
и временныя тоя славы не отпасть,
а невесть, како приидет божия власть,
сиречь смертный и страшный и последний час,
пожнет бо много и незрелый класс [Там же: 46].

Антоний Подольский. Послание к некоему Слово 3

Мним ся всяко, яко безсмертни быти,
а тщимся всегда, чтобы зде во благоденстве жити [Там же: 52].

Анонимное предисловие к книге «Лабиринт»

Токмо приходит нам зде смертный час,
Много бо пожинает и незрелый клас [Там же: 284].

Посвященные приходу смерти стихотворения Евфимия Чудовского, современника и литературного оппонента Симеона Полоцкого, близки вышеописанным текстам по осмыслению этой темы. Одно из стихотворений, «Смерть послѣднего часа всегда ожидать», помимо использования многих унаследованных из европейского средневековья мотивов, интересно и своей композицией. Одни и те же мысли в нем многократно повторяются, дважды использована известная стихотворная формула с опорной рифмой «косою» – «росою», дважды приводится одна и та же цитата из Библии (Быт. 3: 9). Такое «неряшливое» отношение к построению произведения не характерно ни для времени Чудовского, ни для самого автора. Эти повторы не похожи на рефрены и формулы приказной школы, вновь и вновь используемые в одном и том же тексте с целью подчеркнуть важное или вернуться к основной мысли стихотворения. У Евфимия Чудовского они скорее напоминают варианты стихотворения, подобно эпитафиям второй половины XVII в., сочиняемым сразу в нескольких редакциях.

Можно с осторожностью предположить, что стихотворение Чудовского — попытка (или попытки) перевода, переработки иноязычных виршей. В стихотворении сказано также о традиционном изображении смерти с косою в руке и о Священном Писа-

нии, слова которого нельзя стереть. Установка на эти визуальные образы дает возможность думать, что вирши являются подписью к эмблеме. То же назначение, очевидно, и у другого стихотворения Евфимия Чудовского на тему смерти, начинающегося со слов «Зри, человекче, на сей орологий». Оно довольно лаконично, посвящено скоротечности жизни, неизбежности смерти, которая уничтожает богатство и славу, и заключено тем же образом блаженного мудрого мужа. Оценка смерти дается в одной строке «лютая зла смерть восхищает» [Библиотека: 296], но и она — скорее дань традиции, нежели выражение авторской экспрессии. Изображаться могли песочные часы или сама аллегорическая фигура смерти с ними в руках. Косвенное указание на переводную природу виршей содержится еще в одном примере.

Исследователи творчества выголексинского поэта Семена Денисова не одно десятилетие размышляют о происхождении стихотворных источников, на которые нередко ссылается автор в своих прозаических и поэтических произведениях, не называя, однако, имен и не давая подсказок. В силу образованности и широты взглядов автора цитироваться мог любой его современник, но стилистика цитат указывает на то, что выговский поэт осуществляет свободные переводы каких-то древних, авторитетных для него авторов, в духе «афинской премудрости». При общем сходстве виршей на тему смерти нельзя не заметить особенной близости этих строк. Мотив уходящего времени, которое не вернуть, встречается не так часто в русских виршах — возможно, авторы использовали один источник. Ср.:

Семен Денисов:

Часы плывут, в которых скоро стареемся,
Дни бегут, удержать их не надемся [Понырко: 280].

Евфимий Чудовский:

Како часами жизнь опредѣляет,
месяцы днями время скончивает.
Дние лѣта скоро мимо текут [Библиотека: 296].

Образы, связанные с человеческой гибелью, врагом, адом являются наиболее красочными в стихах представителей Новоиерусалимской поэтической школы (вторая половина XVII в.). По-видимому, тенденцию к выразительному описанию страшного стихо-

творцы унаследовали из богослужебных тестов, на которые они ориентировались при создании всех своих гимнов и поэтических молитв. Среди стихотворений, затрагивающих интересующую нас тему, особенно выделяется текст архимандрита Германа «Память предложити смерти» с рефреном «О, смерти горкая!». А. В. Позднеев выделяет это стихотворение особо, относя его к моралистическому, покаянному жанру духовных песен (см.: [Позднеев: 26]). Смерть изображается неблагоприятно настроенным к человеку существом, немилосердным, сознательно нагоняющим страх. Помимо традиционных мотивов, сопутствующих образу смерти, к его описанию добавляется интересная подробность: «шумна, яко с вина, поне не срамишися» [Васильева: 863] — говорит о ней стихотворец. Позже (в XVIII в.) Аника-воин, персонаж народной драмы «Царь Максимилиан», сюжет которой как раз восходит к переводному «Прению Живота со Смертью», тоже назовет смерть «бабой пьяной». Промежуточным текстом для проникновения этого образа в поэзию новоиерусалимского автора, возможно, является духовный стих или иной текст фольклорного происхождения.

Многослойный, многогранный образ смерти создается в сборнике «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого. Сразу заметим, что почти все приводимые стихотворения вторичны, являются переработками проповедей Фабера, однако автор непременно встраивает заимствованные образы в картину мира русского христианина, при необходимости заменяя, расширяя или сужая их.

Новое время привносит в традиционную картину новые оттенки. С одной стороны, основные мотивы, сопутствующие образу смерти, сохранены: она горька и страшна, ужасна и плачевна, неминуема для всех возрастов, для всех людей, независимо от красоты, силы, мудрости, происхождения, богатства, социального статуса и здоровья; она выступает в роли палача, в роли война с мечом, судьи, ловца с сетями и, конечно, косаря. С другой стороны, смерть переосмысливается как положительное начало: она умерщвляет плоть — главного врага человека в борьбе за собственную душу и также она может положить предел всем скорбям («Смерть трегуба»). Для кого-то она приближает Царствие Небесное (цикл «Смерть», часть 7), поэтому мученикам и праведникам смерть сладка — такой она сделалась после искупительной смерти Иисуса Христа. Пожилые люди, подобно зрелому яблоку, падающему на землю, умирают «хотно» (цикл «Смерть», часть 4).

Смерть представляется как обмен тленного на вечное (цикл «Смерть», часть 8) и, что особенно характерно, при упоминании о ее неминувости смещается акцент: смерть больше не коварный вор, хватающий без разбору, но справедливый судья, закрывающий глаза на богатство и положение в обществе («Смерть судит право»). Как собиратель чудного и любитель казусов Симеон вслед за европейским автором подменяет перечень имен мотива «где ныне...» реестром странных и нелепых смертей (цикл «Смерть», часть 11).

Близок к такому осознанию образа смерти поэт школы Симеона Полоцкого Карион Истомина. Среди многих его виршей с этой темой интерес представляют «Стихи увещательныя от греховнаго льщения» (нач. XVIII в.). Стихотворение сравнительно короткое (26 строк), однако очень емкое, состоит из двух частей. Первый фрагмент представляет собой обращение автора к читателю со словами о неминувости смерти, о том, как она обесценивает красоту и богатство (в духе Покаянного Канона). Вторая часть — краткий диалог жизни и смерти, дань средневековым традициям. Страх жизни перед смертью и, в то же время, невозможность избежать ее — основная тема стихотворения. Однако по назначению эти вирши — учительные, праведным смерть сулит не погибель, но мирное усение и Царствие Небесное.

Другому придворному поэту школы Симеона Полоцкого Сильвестру Медведеву принадлежит «Плач и утешение на смерть Федора Алексеевича» (1682). В нем автор использует уже основательно укрепившиеся в русской литературе словесные формулы и устойчивые образы, связанные с приходом к человеку смерти, но переосмысляет их в связи с кончиной царя — таким образом создается большая эмоциональность. В соответствии с традицией уход из жизни молодого человека сопоставляется с гибелью красивого цветка. Медведев не только создает с помощью этого образа контраст с традиционным пониманием весны как возрождения, но и достраивает картину:

В Апрілю прилично есть цветам процветати,
 А нашему случися цвету увядати:
 В благолепной юности, яко же цвет красный,
 Увяде нам Федор в час смерти ужасный.
 Не увяде: принесен от земаго саду
 К горнему краснейшу вертограду [Богданов: 646].

В другом фрагменте этого же произведения поэт снова использует хорошо известное сравнение смерти с воров в ночи. Однако в «Плаче...» смерть похищает царя посреди бела дня, на чем делается особый акцент. Так, смерть царственной особы выделяется из смертей остальных при помощи видоизменения устоявшихся топосов. Хотя поэт и обращается к смерти с упреками, называет ее дерзкой и слепой, но образ решается в ключе школы Симеона Полоцкого: не по ее будет воле, но по Божией.

На протяжении всего средневекового периода развития русской поэзии образ смерти словно перемещается между мирами, то становясь ближе к дьявольскому, то приобретая человеческие, даже симпатичные черты. Многие из ее масок вернутся в поэзию Нового времени (Е. Баратынский: созидаящая, уравнивающая всех в стихотворении «О смерть! Твое именованье...»; Н. Гумилев: воинственная, пьяная в стихотворении «Смерть» и мн. др.).

ЛИТЕРАТУРА

- Бессмертный: *Бессмертный Ю. Л.* Жизнь и смерть в средние века. Очерки демографической истории Франции. М., 2001.
- Библиотека: Библиотека литературы Древней Руси. XVII век. СПб., 2014. Т. 18.
- Богданов: *Богданов А. П.* Стих торжества: рождение русской оды, посл. четв. XVII – нач. XVIII века. М., 2012. Ч. 2.
- Васильева: *Васильева Е. Е.* Новоиерусалимская школа песнотворчества // Патриарх Никон. Труды. М., 2004.
- Виршевая поэзия: Виршевая поэзия (первая половина XVII века). М., 1989.
- Голубев: *Голубев И. Ф.* Вирши о смерти и пьянстве // ТОДРЛ. М.; Л., 1965. Т. 21.
- Майзульс: *Майзульс М. Р.* Смерть в древнерусской иконографии: конструирование образа // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах. Вып. 1. М., РГГУ, 2012.
- Николаев: *Николаев С. И.* Стихотворение Якопоне да Тоди «О суете мира» в русских переводах XVII в. // ТОДРЛ. СПб., 1996. Т. 49.
- Памятники: Памятники литературы Древней Руси. XVII век. М., 1994. Кн. 3.
- Повести: Повести о споре жизни и смерти. М.; Л., 1964.
- Позднеев: *Позднеев А. В.* Рукописные песенники XVII–XVIII вв. (Из истории песенной силлабической поэзии). М., 1996.

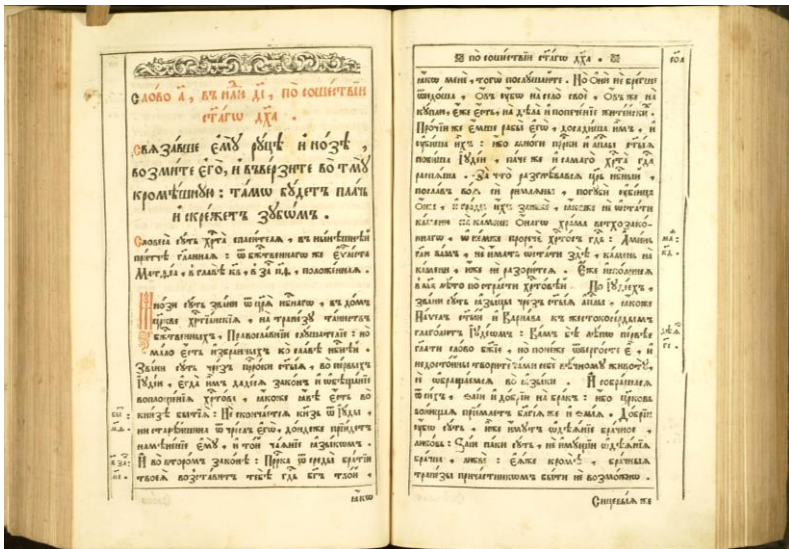
Поньрко: *Поньрко Н. В.* Выговское силлабическое стихотворство // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29.

Силлабическая поэзия: Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. Л., 1970.

Хейзинга: *Хейзинга Й.* Осень средневековья. М., 2004.

БИБЛЕЙСКИЙ ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ БАРОЧНОЙ ПРОПОВЕДИ: «ОБЕД ДУШЕВНЫЙ» СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО

Анастасия Преображенская
(Москва)



Симеон Полоцкий. Обед душевный. 1681 г.
Собрание «Старопечатные книги» РГБ. Музей книги, № 244, ф. VII.
Режим доступа: сайт Свято-Троицкой Сергиевой Лавры

«Обед душевный» был составлен придворным поэтом и просветителем Симеоном Полоцким (1629–1680) в 1675 г. Сборник включает в себя 102 поучительных «слова» — проповеди на воскресные дни от Пасхи до Нового лета. «Обед» пользовался заметной популярностью — он был издан¹ в 1681 г. тиражом в 1200 экземпляров и хранился во многих библиотеках и книжных собраниях

¹ «Обед душевный» был издан в Верхней типографии учеником Симеона Сильвестром Медведевым через год после смерти поэта.

не только в Москве, но и в Ярославле, Перми, Казани, Твери, Ростове, Владимире [Градобойнова: 279, 280] и даже в Архангельске². Экземпляры «Обеда» были также по воле царя Федора Алексеевича посланы в малороссийские монастыри [Харлампович: 440]. Однако церковный собор 1689 г. обнаружил в книге «латинския» ереси и учения и запретил ее, постановив: «гѣхъ книгъ (имелись в виду все сочинения Симеона, не только «Обед». — *А. П.*), яко подзоръ и ереси имущихъ, яко не благословенныхъ, никакоже дерзати народно и въ церквехъ прочитати» [Остен: 138].

После завершения работы собора монах Евфимий Чудовский (ум. в 1705 г.) составил по повелению патриарха Иоакима сборник «Остен», в котором прокомментировал запрет сочинений Симеона: «Написа онъ (Симеон Полоцкий. — *А. П.*) некая писания, собирая отъ латинскихъ книгъ, и иная же съ техъ же латинскихъ книгъ готовая преведе. И во всихъ техъ своихъ писанияхъ написа латинскаго зломудрования некия ереси: аще отъ неискуства, аще ухищренно, совесть его вестъ, обаче овия прикровевно и неудобопознанно лежаще суть въ писаниихъ его ...» [Там же: 131]. Далее в «Остене» приводился подробный разбор таких сочинений как «Венец веры кафолическия» (1670), «Катехизис»³, «Псалтырь рифмотворная» (1680), с выдержками и подробным перечислением «заблуждений» автора [Там же: 132–137]. Однако, несмотря на санкции, после смерти патриарха Иоакима «Обед душевный» и «Вечеря душевная» быстро восстановили былую популярность: уже при следующем патриархе, Адриане, и по его приказу было заново переплетено несколько экземпляров «Обеда» и «Вечери». «Слова» Симеона оказали определяющее влияние на становление российской проповеди в первые десятилетия XVIII в., а сами сборники находились в обращении до 1892 г., получив «перманентное более чем двухсотлетнее бытование в духовных и образовательных светских кругах» [Градобойнова: 279].

² Экземпляр «Обеда душевного» хранится в Государственном учреждении культуры «Архангельская областная научная ордена «Знак Почета» библиотека им. Н. А. Добролюбова, Р. 174.

³ Существует три катехизиса Симеона Полоцкого, два рукописных и один, напечатанный в составе «Букваря» в 1679 г. [Корзо: 13]. Так как далее в «Остене» идет речь о Верхней типографии Симеона, то можно предположить, что имеется в виду именно печатное издание.

Временный запрет на сочинения Симеона был вызван не только напряженными отношениями между патриархом и поэтом⁴ (Симеон умер за девять лет до церковного собора), но и церковной политикой того времени, частью которой была активная борьба против католических, протестантских и западных влияний на московское общество в целом. Как установила А. С. Елеонская по рукописи «Обеда», проповеди Симеона действительно содержали многочисленные цитаты из сочинений Меффрета, Белармина, Сальмерона, Петра Бесса, латинских переводов Златоуста [Елеонская: 170]. Кроме того, «посторонний» материал в «Обеде» заключал в себе сведения из «семи свободных наук» и был адресован молодой душе, что тоже было причиной запрета книги [Там же: 180]. Мы предполагаем, что Симеон использовал также тексты Вульгаты и ряда польскоязычных Библий. По-видимому, латинские и польские книги Священного Писания выступали в качестве некоего образцового, идеального текста, с опорой на который Симеон редактировал многочисленные цитаты, заимствованные из Острожской Библии.

⁴ Покровительство царя (Алексея Михайловича, а затем и Федора Алексеевича) дало Симеону возможность издавать собственные сочинения без одобрения и благословения патриарха, что и было вменено в вину поэту. Тем не менее, в своих предисловиях Симеон аккуратно обозначал полученное благословение («Благословениемъ же в духовномъ чину отца его и богомолца, великаго господина, святѣйшаго Кирь ИОАКИМА, Патриарха московскаго, и всея России») и приводил ставшую этикетной формулу: «Разсуждению церкви трудъ сей подлагаю, / аще что согрѣшися, исправы желаю» [Обед: л. 4 об. 1-ой пагинации], что на самом деле не отражало реального положения вещей. В сборнике «Остен» «своеволие» Симеона прокомментировано следующим образом: «Толико убо той Симеонъ освоевольився, дерзие, за некимъ попущениемъ, яко и печатнымъ тиснениемъ некия своя книги издати, обоглавъ мерность вашу, предъписа въ нихъ, якобы за нашимъ благословениемъ тыя его книги печатаны. Мы же, прежде типикарскаго издания, техъ книгъ ниже прочитахомъ, ниже яко либо видехомъ, но, яже еже печатати, отнюдь не токмо благословение, но ниже позволение наше бысть; безъ благословения же что творенное, аще бы и добро было, всячески Церкви святей не есть приятно» [Остен: 138].

Эти библейские заимствования любопытны прежде всего тем, что позволяют по-новому взглянуть на языковую личность автора. В предисловии к «Рифмологиону» Симеон написал, что в совершенстве освоил церковнославянский язык, когда переехал в Москву: «Таже увидев многу ползу быти / славенскому ся чистому учити, / Взях грамматику, прилежах читати, / бог же удобно даде ми ю знати; / <...> Тако славенским речем приложихся, / елико дал бог знати научихся; / Сочинение возмогах познати / и образная в славенском держати» [Симеон: 218]. Тем не менее, польский язык и латынь оставались для Симеона языками более близкими и привычными (и, как кажется, более авторитетными) — именно на польском написаны частные послания Симеона, а на латыни сделаны рабочие пометки в черновых рукописях. Кроме того, личная библиотека Симеона содержала не только сочинения западных авторов на латинском и польском языках, но и несколько изданий Вульгаты и ряд переводов Священного Писания на польский [Hippisley: 183–184]. Примечательно и отсутствие в этом собрании каких бы то ни было книг Священного Писания на церковнославянском языке. Все вышеперечисленные факты говорят о необходимости детального изучения библейского текста в проповеди Симеона. В предлагаемой статье приводится краткая характеристика библейского текста в пространстве барочной проповеди Симеона и предлагаются пути его дальнейшего анализа в контексте изучения языковой личности Симеона и церковной полемики второй половины XVII века.

«Обед душевный» — это, прежде всего, барочный текст со всеми присущими ему чертами. Как и сборники стихов Симеона («Вертоград многоцветный» и «Рифмологион»), его сборники проповедей представляют собой своеобразные энциклопедии, в которых автор «сообщает читателю “сведения” по своей теме» [Лихачев: 152]. В силу самого жанра проповеди особый акцент сделан на библейских сюжетах и заимствованиях, но встречаются также и отсылки к историческим лицам и событиям, а в «Вечере душевной» Симеон активно обращается как к историческим, так и к агиографическим мотивам — например, в «словах» «Вечери» встречаются сюжеты о князе Владимире [Вечера: лл. 396, 401

2-ой пагинации] и княгине Ольге. Однако, как отмечал А. А. Морозов, Симеон «остерегается обращаться к античной мифологии. В этом проявилось сдерживающее влияние православной традиции» [Морозов: 175].

Библейские цитаты Симеон отбирал особенным образом и практически не ссылался на корпус текстов, соответствующий чтению на богослужении в тот или иной период церковного календаря (например, в период от Пятидесятницы до Нового Лета читаются Евангелие от Матфея и Послание к Римлянам, тексты которых Симеон практически не использует в «словах», написанных для этого периода). Прежде всего Симеон обращал внимание на занимательные и наглядные повествовательные сюжеты из Четвероевангелия и из исторических книг Ветхого Завета (книга Иисуса Навина, книга Судей, книги царств). Например, в «Слове первом, в неделю 6, по Пасце, о слепорожденном» Симеон цитирует целый сюжет из Четвертой книги царств (4 Цар 5: 12): «Нееман сирианин скорбяше в послушание Елиссею, ибо той повелешу пророку, омытися ему седмицы во Иордане, вознегодова, и разгневася глаголя: несте ли унше Авана и Фарфана реце дамаскове, паче Иордана, и всех вод израилевых, то не имам ли шед измытися в них, и очишуся» [Обед: л. 62 об. 2-ой пагинации]. Используемые в таком ключе библейские заимствования начинают приобретать характер орнаментальных «прикладов»; текст Библии становится материалом, который можно изменять в соответствии с целями автора и прагматикой произведения. Такое отношение к тексту отчетливо указывает на тот просветительский характер, который барокко приобрело на московской почве, превратившись из школьного и монастырского в придворное [Сазонова: 39].

В контексте церковной полемики конца XVII в., носившей преимущественно филологический характер, такое отношение Симеона к сакральному тексту, его ориентация на западную литературную традицию непременно должны были стать предметом церковной критики наравне с «латинскими ересями». Церковно-славянский язык воспринимался как язык сакральный, транслирующий божественную истину, и любая перемена в плане выражения резко осуждалась, так как в сознании людей она была тесно связана с планом содержания. Как отмечал В. В. Виноградов, «все формы языка, вплоть до грамматических категорий, понимались и толковались как непосредственное отображение религиозных

сущностей и церковных догматов. Казалось, что изменение формы слова, перемена какого-либо имени влечет за собой искажение самого существа религиозного понятия или предмета культа» [Виноградов: 40–41].

Библейский материал составляет значительную часть проповедей: на 712 листов формата 2° приходится более 3000 разного рода заимствований (точных цитат, перифразов, реминисценций, аллюзий, вольных пересказов) из Старого и Нового Завета, включая апокрифы, а также из святоотеческой литературы (из сочинений Григория Богослова, Василия Великого, Иоанна Златоуста, Августина Блаженного и др.). Цитаты распределены по «словам» неравномерно: на каждое «слово» приходится в среднем от 12 до 35 цитат с атрибуцией (например, 29 цитат в «Слове первом, в неделю первую, по сошествии святого духа, яже есть всех святых» [Обед: лл. 109–114 2-ой пагинации] или 18 цитат в «Слове втором, в неделю первую, по сошествии святого духа, яже есть всех святых» [Там же: лл. 114 об. – 120 об. 2-ой пагинации]).

Ссылки приводятся на полях по следующей формуле: «сокращенное название книги + номер главы»; номер стиха не указывается, иногда указывается зачало. Атрибутируя заимствования из сочинений «отцов церкви», Симеон крайне редко обозначал имя и название сочинения, ограничиваясь номером главы или части. Автор сочинения упоминался обычно в самом тексте «слова», во фразах, вводящих заимствование: «Что разсуждая царскаго града на престольник святыи Иоанн златоустый, беседует сице: Духа святого благодать, ово огонь, ово воду писание нарицает, не да существа, но действия, сия разумения быти покажет» [Там же: л. 49 об. 2-ой пагинации], – с пометой на полях *на Иоанна глава 4 о мил 31*. Непосредственно в самих текстах проповедей заимствованиям предшествовали разнообразные вводящие конструкции, призванные обозначить чужой текст, сделать возможным его включение в текст проповеди и указать на истинность и авторитетность цитируемого источника: *О нем же апостол глаголет: Аще они по словеси истинны ипостасныя, по оному словеси неложному, О том же пророце елиссеи читаем, ...глаголаше, глаголет христос господь, яко рече* и т. д.

В атрибуции присутствует значительное количество ошибок: Симеон часто неверно указывал не только номер главы, но и книгу, причем одна и та же цитата могла приводиться с неправильной атрибуцией несколько раз. Так, фразу *Бог наш огонь поядаяй есть* из Послания к евреям (Евр 12: 29) Симеон процитировал четыре раза и только один раз атрибутировал ее правильно: на полях эта цитата два раза отмечена как *2 Зак 4* [Обед: лл. 25, 101 об. 2-ой пагинации] (Второзаконие, глава 4) и один раз как *емо 4* [Там же: л. 106 2-ой пагинации]. Некоторые цитаты, несмотря на наличие соответствующей ссылки, поддаются идентификации с трудом или не поддаются вовсе.

Помимо атрибутированных цитат в «Обеде» читаются и немаркированные заимствования: например, цитата из Евангелия от Иоанна (Ин 6: 40) — «сия же есть воля пославшаго мя, да всяк видяй сына и веруяй в него, имать живот вечный, и воскрешу его аз во последний день» — не имеет ссылки [Там же: л. 86 об. 2-ой пагинации]. Чаще всего ссылки отсутствуют, если несколько цитат было заимствовано из одной и той же главы: маркировалась только первая цитата, все же последующие никак не отмечались. Так, приведенный выше 40 стих из Иоанна следует за процитированным 38 стихом. Иногда в таких случаях на поля вносилась ссылка «тамо ж»: например, стих из Евангелия от Иоанна (Ин 1: 45) «егоже писа Моисий в законе, и пророцы, обретохом Иисуса сына Иосифова иже от назарефа» [Там же: л. 148 2-ой пагинации] предшествовал стиху 41 из той же первой главы и был помечен на полях как «тамо ж». Однако встречаются и такие заимствования, которые не были обозначены по ошибке, например, цитата из 146-ого псалма (Пс 146: 5) «и разуму его несть числа» [Там же: л. 117 об. 2-ой пагинации] не имеет ссылки (предшествующая цитата — из Третьей книги царств, а последующая — из послания к Колоссянам).

Больше половины библейских заимствований в «Обеде» — это точные цитаты из Острожской Библии. В связи с этим каждая правка, внесенная Симеоном в библейский текст, приобретает маркированный характер и становится мотивированной (меньшее количество неточных / правленных заимствований можно было бы

объяснить несовершенством человеческой памяти, а большее позволило бы предположить наличие иных, нежели Острожская Библия, источников).

На наш взгляд, наличие редакторской правки в библейском тексте объясняется, прежде всего, необходимостью инкорпорировать цитаты в текст проповеди, что неизбежно влекло за собой не только стилистическую, но и смысловую корректуру. По-видимому, текст Острожской Библии не казался Симеону удовлетворительным, и поэтому поэт не только исправлял библейские стихи «от себя», но и обращался к тексту Вульгаты⁵ как к более авторитетному.

На данном этапе исследования мы можем сказать, что Симеон обращался к тексту Вульгаты, изданной в Антверпене в 1599 г., и, возможно, к польскоязычной Библии 1632 г.⁶ Так, цитируя девятый и десятый стихи из 35 псалма в «Обеде» и «Вечере», Симеон заменяет слово *пища* в фразе «*и потоком пища твоя напоиши их*» [Обед: л. 49 2-ой пагинации; Вечеря: 395 об. 2-ой пагинации] на *сладость*. Здесь он, вероятно, ориентируется на латинский текст, где в соответствующем месте стоит слово *voluptatis: et torrente voluptatis tuae potabis eos* (Vulgatae). Также можно предположить, что за время учебы в одной из иезуитских коллегий Симеон мог познакомиться с отрывками из Священного Писания, включенными в богословские произведения разных авторов и, следовательно, в некотором роде уже переработанными и измененными. В связи с этим, одной из главных задач при исследовании корпуса библейских заимствований в проповедях Симеона является уста-

⁵ В библиотеке Симеона находились следующие латинские издания Священного Писания: *Biblia sacra Vulgatae editionis* (Antwerp, 1599); *Psalterium* (Wittenberg, 1615); *Biblia ad vetustissima exemplaria castigata* (Antwerp, 1567); *Biblia vol. I Weterum testamentum pars I, vol. II Prophetarum, novum testamentum, psalterium* и ряд других, см. [Hippisley: 183–184]. Мы обращались к сводному изданию *Biblia Sacra, Vulgatae Editionis, Sixti V et Clementis VIII, 1590, 1592, 1593, 1598*, Leander van Ess Editore (1822–1824) / <http://sacredbible.org/vulgate1822/index.htm> (дата просмотра: 02.04.2015).

⁶ Речь идет об издании *Biblia Święta, to jest Księgi starego y nowego przymierza* (Gdańsk, 1632) [Hippisley: 183].

новление источников, на которые он опирался⁷, через сопоставительный анализ его произведений с сочинениями западных авторов (например, Петра Скарги)⁸, а также подробное изучение библиотеки Симеона.

С лингвистической точки зрения, производимые Симеоном изменения можно условно разделить на лексические (работа с синонимами и смысловое прояснение текста), грамматические (изменение падежей и числа существительных, числа и времени глаголов) и синтаксические (изменение порядка слов, изменение позиции глагола, добавление оборотов). Мотивы для редактирования библейского текста могли быть следующими: 1) встраивание чужого текста в собственный (самая многочисленная группа), 2) прояснение текста (сюда входит замена неясных оборотов и слов, добавление поясняющих оборотов, исправление ошибок), 3) соблюдение богословской риторики, прагматики проповеди (эти изменения касаются, прежде всего, числа личных и притяжательных местоимений, когда *ты*, *твой* последовательно заменяются на *вы*, *ваши*); 4) собственно стилистическая правка (добавление связующих элементов и исключение повторяющихся, изменение порядка слов в предложении).

Мы остановимся на некоторых наиболее примечательных случаях. Лексические правки наиболее многочисленны: *срачица* заменяется на *хитон* в стихах из Евангелия от Матфея (Мф 5: 39–40) [Обед: л. 293 об. 2-ой пагинации]; *послание в послушание веры в Имже прияхом благодать и послание в послушание веры* (Рим 1: 5) [Там же: л. 297 об. 2-ой пагинации] сворачивается в лаконичное *апостольство*; *да будет область им на древо животное* превращается в *да будет власть им на древо животное* (Откр 22: 14–15) [Там же: л. 318 2-ой пагинации].

Ряд заимствований Симеон снабжает пояснительными оборотами: Не вем вас, **или не знаю вас** (жирным выделены добавлен-

⁷ Значительная работа по выявлению католической традиции в сочинениях Симеона была проведена М. А. Корзо [Корзо].

⁸ А. С. Елеонская выявила заимствования из сочинений западных авторов в тексте «Обеда душевного» [Елеонская: 170–187].

ные Симеоном фразы. — *А. П.*) (Мф 25: 12) [Обед: л. 319 об. 2-ой пагинации]; И седоша людие ясти и пити, и восташа играти, **еже есть скакати, плясати, и лики водити** (Исх 32: 6) [Там же: л. 443 об. 2-ой пагинации]; Любляше же Иисус Марфу и сестру ея, **еже есть Марию**, и Лазаря (Ин 11: 5) [Там же: л. 27 об. 2-ой пагинации].

Среди последовательных замен (помимо замещения личных местоимений) можно выделить изменение «*ту*» на «*тамо*»: «Аще убо принесеши дар твой ко олтарю, и **тамо** помянеше, яко брат твой иматъ нечто на тя, остави **тамо** дар твой, пред олтарем, и шед прежде смирися с братом твоим, и тогда пришед принеси дар твой» (Мф 5: 23–24) [Там же: л. 70 2-ой пагинации] или «неключимаго раба воверзите во тму кромешную, **тамо** будет плач и скрежет зубом» (Мф 25: 30) [Там же: л. 144 об. 2-ой пагинации].

Работая в рамках барочной традиции, Симеон стремился сделать текст своих проповедей не только «благочестивым», но и занимательным и в некотором роде познавательным, что непременно сказывалось на его отношении к материалу — книгам Священного Писания и сочинениям Отцов церкви. Библейский текст выступал в пространстве «слов» Симеона не только в качестве подтверждения и демонстрации истинности проповеди, но и в качестве «прикладов» — примеров, призванных сделать рассказ сюжетным, заинтересовать слушателя/читателя. Изучение библейских заимствований в «Обеде душевном» и «Вечере душевной» Симеона Полоцкого должно быть продолжено, так как может внести значительный вклад в описание языковой личности Симеона.

ЛИТЕРАТУРА

- Вечеря: *Симеон Полоцкий*. Вечеря душевная. М.: Верхняя типография, 1683.
- Виноградов: *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. М., 1982.
- Градобойнова: *Градобойнова Е. В.* История бытования «Обеда душевного» и «Вечери душевной» Симеона Полоцкого (по материалам описаний региональных собраний) // Федоровские чтения. М., 2007.

- Елеонская: *Елеонская А. С.* «Обед душевный» и «Вечеря душевная» Симеона Полоцкого в историко-литературном процессе // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. М., 1989.
- Корзо: *Корзо М. А.* Нравственно богословие Симеона Полоцкого: освоение католической традиции московскими книжниками второй половины XVII века. М., 2011.
- Лихачев: *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси // Лихачев Д. С. Избр. работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3.
- Морозов: *Морозов А. А.* Симеон Полоцкий и проблемы восточно-славянского барокко // Барокко в славянских культурах. М., 1982.
- Обед: *Симеон Полоцкий.* Обед душевный. М.: Верхняя типография, 1681.
- Остен: *Остен.* Памятник русской духовной письменности XVII века. М., 1856.
- Сазонова: *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006.
- Симеон: *Симеон Полоцкий.* Избр. соч. СПб., 2004.
- Харлампович: *Харлампович К. В.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. Т. 1.
- Hippisley: *Hippisley, A., Luk'ianova, E. V.* Simeon Polockij's Library: A Catalogue. Böhlau, 2005. *Vulgatae: Biblia Sacra, Vulgatæ Editionis, Sixti V et Clementis VIII, 1590, 1592, 1593, 1598, Leander van Ess Editore (1822–1824) / sacredbible.org/vulgate1822/index.htm* (дата просмотра: 25.02.2014).

ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН И «СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ИВАНА ЧЕРНОКНИЖНИКОВА ПО ПЕТЕРБУРГСКИМ ДАЧАМ»

Елизавета Чумаченко
(Москва)

Написанный в 1850-м г. роман-фельетон «Сентиментальное путешествие Ивана Чернокнижника по петербургским дачам»¹ А. В. Дружинина (1824–1864) насыщен разнообразными интертекстуальными отсылками. Например, уже в названии обыгрывается сентиментальность². Среди прочего есть комплекс аллюзий на готический роман, переживший расцвет в английской словесности конца XVIII в. В России активно читали произведения этого жанра вплоть до 1830-х гг., в середине XIX в. к нему относились иронично, но он продолжал влиять на литературу. Исследователи объясняют использование приемов готической поэтики русскими и английскими писателями этого периода по-разному. К. Боуэрс считает, что «натуральная школа» и писатели реалистического направления, подобные И. С. Тургеневу, использовали колорит, типичный для таких романов, в целях изображения ужаса современной жизни [Bowers]. В настоящей работе будет обсуждаться прямо противоположный вид влияния, представленный в «Сентиментальном путешествии» Дружинина и заключающийся в ис-

¹ О жанре «Сентиментального путешествия» см.: [Алдонина: 282–283]. В создании принимали участие М. Н. Лонгинов, И. И. Панаев, В. А. Милотин и Н. А. Некрасов, на чьей даче летом и родилось начало романа, причем основным автором являлся Дружинин, впоследствии продолжавший писать уже один. Первые 28 глав были напечатаны в «Современнике» в 1850 г., остальной текст (с 29-й по 41-ю главу) не опубликован и хранится в виде гранок с чернильными пометами разного цвета в фонде Дружинина в РГАЛИ.

² Влияние обыгрываемого «Сентиментального путешествия по Франции и Италии» Л. Стерна прослеживается и в «Странном романе» Дружинина [Алдонина: 291].

пользовании приемов романа «тайны и ужаса» для создания шутивого фельетонного произведения.

В кругу близко общавшихся литераторов одновременно бытовали две тенденции обращения с готической поэтикой. Тургенев для написания «серьезного» художественного текста заимствовал черты готического романа, в которых жанр сближался с реальностью, используя готику «всерьез». Дружинин в романе-фельетоне апеллировал к «искусственным», «литературным» особенностям жанра. Если к Тургеневу, особенно любимшему французскую литературу, готические элементы могли прийти из популярного в 1830–1840-е гг. во Франции романа-фельетона, то на англомана Дружинина большое влияние оказал английский роман «тайны и ужаса». Исследователи указывали на готические элементы в «Путешествии» и текстах, написанных до него [Бройде: 102–104, 168–170; Алдонова: 283–284; Старшова: 50], однако характер и причины аллюзий на роман «тайны и ужаса» до сих пор не становились предметом специального изучения.

Литературу «страшного» Дружинин любил с детства и не раз обсуждал публично. Он с симпатией отзывался об А. Радклиф, критиковал Ч. Р. Метьюрина, М. Г. Льюиса, М. Шелли и эпигонские произведения, выходившие под именем Радклиф (См.: [Дружинин, 20; Дружинин, 21; Дружинин, Письмо: 143–144]). Отметим, что значительную роль в сюжетной схеме «Сентиментального путешествия Ивана Чернокнижникова по петербургским дачам» играет ретардация («оттягивание» разгадки тайны), являющаяся основополагающим приемом поэтики романа «тайны и ужаса». Личность героини и причина, по которой влюбленные не могут быть вместе, становится ускользающей тайной в романе. В процессе поисков незнакомки, которой угрожает некая опасность, Чернокнижников знакомится с разными людьми, успевает увидеть множество сенок из дачной жизни, побывать на загородном празднике Излера, литературном вечере и в светском салоне. Копернаумов и хозяин праздника знают имя девушки, но по разным причинам хранят молчание. Подруге Тани известна тайна, однако она тоже не спешит просвещать Чернокнижникова. Сама героиня дважды появляется перед молодым человеком: в первый раз он не в силах обратить на себя внимание, и девушка его не замечает; во втором случае она видит героя, но удаляется, ничего не говоря. Когда Чернокнижников и его друзья спасают Таню от Копер-

наумова, покушающегося на ее деньги, девушка признается в любви Чернокнижникову, но сообщает, что они не могут быть вместе, отказываясь что-либо объяснять. Копернаумов же, настигнутый друзьями, обещает рассказать историю Тани и тут же сбегает.

Подписчики «Современника» так и не узнали, какая тайна препятствовала счастью героев. Сюжетная линия романа-фельетона будто продолжилась в его литературной судьбе. В «Путешествии», как и в пародийном «Аббатстве кошмаров» (1818) Т. Пикока, прототипами были известные литераторы. Скандальность приключений героев заставила Панаева и Лонгинова изъять продолжение из набора. Последовало лишь заключительное письмо Чернокнижникова, в котором говорилось, что все бедствия и препятствия на пути к счастью героев были просто испытанием; они уже счастливо женаты.

Техника тайны работает и в неопубликованном фрагменте романа: Чернокнижников продолжает поиски девушки. Наступает момент, когда он уверен, что любимая мертва, но тут появляется загадочный герой-помощник, Зеленый Охотник, который сообщает, что она жива, при этом напоминая о тайне, мешающей героям соединиться. Портрет Охотника способствует усилению суггестивной атмосферы: «Из всей толпы <...> никто его не знал, но каждому он был знаком, будто когда-то грезился ему в каком-то фантастическом сновидении» [Повесть: Л. 7 об.]. Герои спасают девушку от волков, и Охотник мрачно предсказывает, что влюбленные разлучатся, а Таня будет во власти «злобного похитителя», с которым Чернокнижникову «нельзя тягаться», иначе его «умертвит» злодей. Зеленый Охотник предупреждает о гонителе Тани, в руках которого Копернаумов лишь оружие. Удаляется Охотник так же таинственно, как и появился: «<...> величественно кивнул головой, и скоро гигантская его фигура исчезла между соснами. Месяц заволокся тучами, и никто уже не видал незнакомца. <...> Кто был этот непонятный человек?». В гранках есть зачеркнутая фраза: «И был ли он человеком?» [Там же]. Напомним, что персонаж непонятной сущности (но не помощник, а злодей) типичен для готического романа. Заканчивается известный на сегодняшний день фрагмент произведения тем, что герои обнаруживают записку в комнате, откуда снова похитили любимых девушек Чернокнижникова и его друга Шайтанова. В записке два слова: «Селивестр Копернаумов» [Там же: Л. 14].

Исходя из содержания «Чернокнижника» видно, что сюжетные схемы и ключевые герои «Сентиментального путешествия...» и готического романа во многом совпадают: молодая девушка, вырванная из благоприятной обстановки и попавшая в зависимость от злодея; Копернаумов, выполняющий функцию притеснителя-опекуна и мешающий соединению влюбленных; загадочный Зеленый Охотник, чья человеческая сущность вызывает сомнения. Имеется эквивалент разбойников-похитителей (сначала подруг увозят силой англичане, потом еще раз умыкают приехавшие в дорогой карете неизвестные); есть и «суровый отшельник на берегу моря» Буйновидов, живущий «на пустынной окраине леса» [Дружинин, 8: 245] и привечающий вымокших, уставших и голодных героев. Вспоминается ироничный рецепт сочинения готического романа: «<...> в хижине поместите пустытника <...>, потому что в таком уединенном месте <...> нужен на всякий случай <...> сострадательный человек, чтоб <...> доставлять пищу путешественникам» [Замок: 95–96].

В «Сентиментальном путешествии...» есть и сюжетные переключки с готическим романом «Удольфские тайны». Например, в лесу Копернаумов пытается отнять у Тани деньги, на которых основаны её надежды на счастье, обещая взамен нанять телегу и отправить героиню домой. Вспоминается эпизод, в котором Монтони обещает Эмилию ее отпустить, если она подпишет отказ от наследства, являющегося залогом соединения героини с возлюбленным. Кроме того, друзья спасают девушек, запертых англичанами в домике, напоив похитителя коньяком — Эмилию спасли благодаря любви часового к вину.

К готическому роману отсылает и реакция главного героя на красоты окружающего мира (то, что можно назвать «шаблоном наслаждения природой при любых обстоятельствах»). Чернокнижник умудряется любоваться пейзажем, когда думает, что его любимая девушка в опасности или погибла: «Заря занималась, и розовые отблески облаков играли на стенах церкви <...>. Я редко видал восхождение солнца и потому не мог удержаться от некоторого восторга. После бури утро было изумительное: озеро и лужи <...> казались пурпуровыми» [Повесть: Л. 3].

В череде готических отсылок немаловажную роль играет неоднократно подчеркиваемая «мрачность» происходящего³. Уже в первой главе выделяется лексически маркированный фрагмент: «Господин лет двадцати осьми, мрачного вида, в синей альмавиве» [Дружинин, 7: 55], с мрачным лицом торговался с извозчиком, а потом «не торгуясь более, <...> закричал мрачно: — Ну, пошел, да живее, смотри!» [Там же: 56]. Перед бурей (гл. 26) «всё <...> мрачно и грозно в природе» [Дружинин, 8: 248]; Буйновидов рассказывает «страшную» историю «мрачнее и страшнее сцен бурной природы» [Там же] про то, как «ложный» друг выставил его на посмешище: привел на дачу своей тети, оставил в гостиной с фонтанами и бассейном, сказав, что это купальня, дождался, когда Буйновидов разденется, и позвал свою почтенную родственницу с ее гостями.

Фамилия и биография главного героя также отсылают к персонажу готических романов, причем способности фантастического героя перешли к Зеленому Охотнику, злодейские черты к Копернаумову, а Чернокнижникову досталась фамилия, намекающая на занятие магией и ассоциировавшаяся в ту эпоху со словом «чернокнижник», употреблявшимся, в том числе Некрасовым, именно в значении «маг, чародей».

К прямым аллюзиям на готический роман относятся иронично обыгрываемые цитаты из не любимого Дружининым «Мельмота Скитальца» Метьюрина, взятые в качестве эпиграфов к главам «Сентиментального путешествия...». Эпиграфы звучат патетично и отсылают к опасным ситуациям из «Мельмота». Однако весь пафос нивелируется, сталкиваясь с контрастом содержания глав романа-фельетона. Например, эпиграф — «“Кто ты?” закричал незнакомцу патер Оливадо, и волосы его стали дыбом... Скажите мне, кто между нами? Воздух, которым он дышит, жжет как молния; взоры его... Кто он? кто между нами?» [Там же: 214] — взят из сцены свадебного пиршества, во время которого монах «примерной святости» [Метьюрин: 69] не может молиться, потому что рядом с ним находится Мельмот. В результате противостояния монах умирает на глазах гостей. В «Сентиментальном путешествии...» этот эпиграф соответствует сцене, в которой подкуп-

³ Дружинин неоднократно использовал лексику «мрачный» при описании готики в статьях.

ленный приятелем героя Скакуновым Копернаумов помогает создать Чернокнижникову образ человека, обладающего необыкновенным взглядом. Такой контраст намеренно вводился писателем: Дружинин трепетно относился к уместности эпиграфов [Алдоница: 280–281].

Напрямую отсылает к жанру готического романа и упоминание с детства любимой Дружининым Радклиф. Например, в 11-й главе «новая Радклиф» (Анна Крутильниковая, прототипом которой была Е. В. Салиас де Турменир) читает эпизод «Ночь на кладбище» из главы своего романа «Четырнадцатый козырь, или безголовое привидение» [Дружинин, 8: 193]. Само заглавие отсылает к рекламным названиям готических романов, которые постоянно присочиняли «русские переводчики романов Радклиф и псевдо-Радклиф» [Вацура: 55], о чем писал Дружинин [Дружинин, 21: 2–3]. В романе Крутильниковой действие перенесено в Россию. Высокий, с красными губами, бледный незнакомец разгуливает по Смоленскому кладбищу и грозитя отомстить всему свету, если некий поэт окажется злодеем и «погубит <...> девушку» [Дружинин, 8: 194]. Завершается эпизод тем, что похожий на вампира герой оказывается женщиной, влюбленной в злодея; затем «вампира» и его приспешника выгоняет с кладбища сторож, приговаривая: «<...> пришли шишки с решеток красть» [Там же: 196].

Схема готического романа не воспроизводится целиком. Интересно, например, отношение Чернокнижникова к сверхъестественному. В готическом романе, помимо основной ускользающей тайны, есть еще разные мистические (или просто загадочные) явления, пугающие героя: привидения, непонятного генезиса звуки (музыка, стоны), объект, похожий на труп. У Дружинина «фантастическое существо», появившись в начале, совершенно не занимает мысли главного героя, лишь являясь импульсом к развитию сюжета. Путешествие Чернокнижникова начинается после троекратного явления видения: «В руках его был волшебный жезл, на голове огромный остроконечный колпак, вся одежда черная, ниспадавшая складками до самого полу; глаза его ярко горели, подобно раскаленным углям». Существо «могильным голосом» велит герою искать любви и «безпредельной страсти» [Дружинин, 7: 58] на дачах:

— На дачах! <...>.

— Но где? Петербург окружен дачами. Где именно? <...>

— На дачах! прервало меня видение с видимым гневом, <...> приблизилось ко мне с яростью, глаза его страшно сверкнули, жезл мелькнул над моею головою.

Я быстро скользнул под одеяло, и видение исчезло... [Дружинин, 7: 59].

Чернокнижников относится к видению как к обычному человеку, боится его меньше кулаков Копернаумова, вызывающего у героя более подходящую для готического повествования реакцию: «Холод пробегал по всем <...> членам» [Дружинин, 8: 191].

Таким образом, в тексте Дружинина направленность пародии [Тынянов] *на* жанр (контраст пафосных эпитафий с содержанием глав) и *против* него (антигероическое поведение Чернокнижникова) сочетается с использованием основополагающего готического приема ретардации в качестве структурообразующей основы. Писателю получается построить длинное повествование (удерживающее внимание читателей на протяжении многих месяцев), ввести большое количество персонажей и наполнить текст разнохарактерными сценками. При этом готический роман не становится *пародической формой*, например, отсутствует нагнетание ужаса; пейзаж, приближающийся к виртуозной стилизации картин природы из романов Радклиф, на самом деле пародирует их (на это указывают детали, например, противоречащие возвышенному стилю лужи) [Там же: 285–287]. Идея пародирования готики могла быть навеяна историей написания непародийного и неколлективного готического «Франкенштейна» М. Шелли, родившегося так же, как и «Сентиментальное путешествие», в процессе дружеского общения известных литераторов. Использование в качестве шаблона устаревших или избитых литературных форм для злободневного содержания, очевидно, в целом свойственно писателям-фельетонистам (например, позднее у Салтыкова-Щедрина в «Современной идиллии»). Рассматривая «Сентиментальное путешествие» в контексте пародий на готический роман, следует отметить, что специфика фельетонного текста Дружинина в наполненности аллюзиями на разные стили, среди которых готика — лишь одна грань.

Причину *направленности пародии* подсказывает сам автор, писавший про оживляемое страшными историями воображение,

«оставшее от одних и тех же картин современной жизни» [Дружинин, Письмо: 443]. Готическая поэтика у Дружинина способствует уходу как от неприятных тенденций современной литературы, так и от проблем окружающей действительности (напряженной политической атмосферы). Готика, вероятно, привлекала внимание писателя не только возможностью забыться в мире таинственного, но и невольным сравнением абсурдно усиливавшегося политического давления с эпизодами пребывания в заточении невиновных героев готического романа (например, в «Мельмоте Скитальце»). Неслучайно, что спустя годы из предисловия к «чернокнижному» тому посмертного Собрания сочинений Дружинина один из соавторов первых глав «Сентиментального путешествия...» Лонгинов помнит о непосредственной связи цензурных запретов и литературных шалостей [Лонгинов: X–XI].

Писатели одного круга в одно и то же время по-разному (и в произведениях разной направленности) использовали готическую поэтику. В непародийных текстах много общавшийся с Дружининым Тургенев брал черты готического романа, близкие к реальности, удерживая читателя в напряжении с помощью суггестивной атмосферы. В свою очередь, Дружинин, желая отвлечься от окружающей действительности и уйти в мир фантастического, развлечь себя и публику, берет из готического романа его «литературные» элементы, то есть уже увлечен тем «чистым искусством», знаменосцем которого он стал в скором времени после завершения произведения.

ЛИТЕРАТУРА

- Алдолина: *Алдолина Н. Б.* А. В. Дружинин. Малоизученные проблемы жизни и творчества. Самара, 2005.
- Бройде: *Бройде А. М.* А. В. Дружинин: Жизнь и творчество. Copenhagen, 1986.
- Вацуро: *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.
- Дружинин, 7: *Дружинин А. В.* Сентиментальное путешествие Ивана Чернокнижника по петербургским дачам // Современник. 1850. Т. 22. № 7. Отд. VI. С. 54–74.
- Дружинин, 8: *Дружинин А. В.* Сентиментальное путешествие Ивана Чернокнижника по петербургским дачам // Современник. 1850. Т. 22. № 8. Отд. VI. С. 177–257.

- Дружинин, 20: Дружинин А. В. Лес, или Сен-Клерское аббатство. Роман г-жи Анны Радклиф // Современник. 1850. Т. 20. № 4 Отд. IV. С. 35–60.
- Дружинин, 21: Дружинин А. В. Лес, или Сен-Клерское аббатство. Роман г-жи Анны Радклиф // Современник. 1850. Т. 21. № 5. Отд. IV. С. 1–30.
- Дружинин, Письмо: Дружинин А. В. Письмо V Иногороднего подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике // Современник. 1849. Т. 15. № 5. Отд. V. С. 117–145.
- Замок: Замок, или ночные привидения в западной башне черного леса и таинства Орланда. Соч. госпожи Радклиф // Сын отечества. 1816. № 48. С. 95–97.
- Лонгинов: Лонгинов М. Н. Вместо предисловия (Листок из воспоминаний) // Дружинин А. В. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 1865–1867.
- Метьюрин: Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. СПб., 1833. Ч. 1.
- Повесть: [Повесть] «Сантиментальное путешествие Ивана Чернокнижника по петербургским дачам». Главы XXIX–XLI с правкой цензора. Изъяты из журнала «Современник», 1850, № 9 по требованию Панаева Ивана Ивановича и Лонгинова Михаила Николаевича // РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 4. Ед. хр. 2.
- Старшова: Старшова Е. С. Русская англистика в журнале «Современник» 1840–1850-х годов как проблема межкультурных взаимодействий: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2002.
- Тынянов: Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284–310.
- Bowers: Bowers, K. The Fear Factor: Exploiting the Gothic in Turgenev's Early Sketches // https://www.academia.edu/4601277/The_Fear_Factor_Exploiting_the_Gothic_in_Turgenevs_Early_Sketches (дата просмотра: 10.10.2015).

М. Г. ЛЬЮИС В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ
В. А. ЖУКОВСКОГО

Елизавета Тимофеева
(Москва)

Широко известна автоаттестация Жуковского как «поэтического дядьки чертей и ведьм немецких и английских», однако «родственникам» его с Туманного Альбиона всегда уделялось меньше внимания, в результате чего некоторые из них остались практически не замеченными. Традиционно взаимодействие Жуковского с поэзией английского романтизма рассматривается на примерах переведенных им произведений Д. Г. Байрона, В. Скотта, Р. Саути и Т. Мура, однако нам представляется необходимым включить в этот контекст еще одного автора, почти не привлекавшего раньше внимания исследователей в связи с Жуковским — М. Г. Льюиса. Ни одно его произведение русский поэт не перевел полностью, ни разу не упомянул его в своих дневниках или письмах, однако ряд деталей позволяет предположить, что в поэтическом мире Жуковского Льюису принадлежит отнюдь не последнее место. Влияние английского поэта на творчество Жуковского прослеживается на трех уровнях: заимствование отдельных деталей, имен и мотивов.

Возможность взаимного влияния английского и немецкого романтизма в творческом сознании Жуковского уже отмечалась исследователями на примере его переводов баллады Бюргера «Ленора» (см. об этом: [Дубенко]). Мы предлагаем обратить внимание на баллады Гете «Рыбак» и «Лесной царь» (обе — 1818 г.) в интерпретации Жуковского. Сопоставление его переводов с вариантами Льюиса позволяет заметить, что отличия от подлинников, сочтенные комментаторами Полного собрания сочинений и писем собственными решениями русского поэта, в большинстве своем восходят к переводам этих же баллад Льюисом.

В «Лесном царе» к таковым в первую очередь относится описание самого мистического существа, где «хвост» (“Schweif”) из подлинника заменила борода, явно позаимствованная из пере-

вода Льюиса: “Oh, father! My father! The Erl-King is near! / The Erl-King, with his crown and his beard long and white!” [Lewis: 51]. Ср. у Жуковского: «Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул: / Он в темной короне, с густой бородой» [Жуковский: III, 137].

Интересно, что в автографе в книге Александры Воейковой борода лесного царя была седой: «Он в темной короне, с седой бородой» [Там же: 363], однако работа над этими строками показывает осознанное его намерение «омолодить» персонажа, что видно и в продолжении строфы: «О нет, то белеет туман над водой» [Там же: 137]. Напомним, что похожая формулировка впервые появилась в переводе баллады Р. Саути «Адельстан» (1813 г.), в основе которой также лежит сюжет о мистической потусторонней силе, желающей получить ребенка: «... уж седеет / Мгла сырая над рекой» [Там же: 28].

Отмеченная последовательная замена прилагательного «седой» в описании лесного царя позволяет нам назвать опрометчивым заявление Марины Цветаевой: «У Жуковского два старика, у Гете — ни одного» [Цветаева: 433].

Замена «конкретного берега с яркими цветами (“*Manch bunte Blumen sind an dem Strand*”) — на условное “цветы бирюзовые, жемчужны струи”» [Ветшева: 361] также восходит к Льюису, у которого деталями мира лесного царя становятся “*Fine flowers <...> white, scarlet and blue*” [Lewis: 52]. Сознательную ориентацию на Льюиса показывает работа над описанием владений лесного царя, в автографе имевшего вид: «Цветочки янтарны, жемчужны струи» [Жуковский: III, 363].

У Льюиса позаимствован и отсутствующий в подлиннике покой, обещанный лесным царем ребенку: “*My daughter, in purple and gold who is dress’d, / Shall tend you, and kiss you, and sing you to rest*” [Lewis: 52]. Ср. у Жуковского:

Ко мне, мой младенец; в дуброве моей
Узнаешь прекрасных моих дочерей:
При месяце будут играть и летать,
Играя, летая, тебя усыплять [Жуковский: III, 137].

Сходство обнаруживается и в форме общения отца и сына. По замечанию Ветшевой, у Гете «напряженность усиливается повтором (“*Mein Vater, mein Vater...*” — “*Mein Sohn, mein Sohn...*”). В переводе: *сын молодой, малютка, дитя, младенец*, а отец —

старик, родимый, что расширяет диапазон смыслов» [Ветшева: 361]. У Льюиса это прослеживается в обращениях к ребенку: отец называет его “my darling”, а лесной царь — “sweet baby”.

Следующий интересующий нас текст — баллада «Рыбак». Как отмечал В. М. Жирмунский, здесь Жуковский «подвергает переводимое им стихотворение эмоциональной стилизации, более или менее значительной: при кажущейся точности он незаметно стилизует стихотворение в свойственных ему элегических тонах, усиливая в нем те элементы, которые родственны его собственному восприятию жизни и художественной идеологии и послужили поводом для выбора данного стихотворения. <...> В переводах из Гете эта стилизация наблюдается в усилении и вставке мотивов, перекликающихся с элегической мечтательностью, характерной для Жуковского» [Жирмунский: 85]. Усиление некоторых из этих образов и «замену конкретной, вещественной образности подлинника — абстрактно-эмоциональной» [Там же: 88] также можно считать следованием за переводом Льюиса баллады Гете “Der Fischer” (1778). При воспроизведении деталей Льюис очень точно следует тексту Гете, однако вносит поправки на образном уровне при описании рыбака и русалки.

The water rush'd, the water swell'd,
A fisherman sat nigh;
Calm in his heart, and he beheld
His line with watchful eye [Lewis: 79].

Если в первой строфе Льюис почти дословно переводит текст Гете (ключевой характеристикой рыбака становится его спокойствие), то уже в следующей он отходит от подлинника и задает мотив, который позже будет усилен Жуковским. Очевидно, что предложенный Льюисом «tranquil look» («умиротворенный вид») сильно повлиял на образность текста Жуковского: формально следуя в описании рыбака за Гете, он переводит его в иной план — “Kuhl bis an Herz hinan” («холод до самого сердца») подлинника вызывает скорее мрачные ассоциации с могильным холодом, в то время как «прохладная тишина», наполняющая душу рыбака в переводе Жуковского гораздо больше соотносится с умиротворением. Эта же «прохлада» потом отразится в песне русалки, заманивающей рыбака: «Не с ними ли свод неба слит // Прохладно голубой?» [Жуковский: III, 136]).

У Льюиса мог быть позаимствован и мотив красоты гостьи из иного мира: если у Гете она описывается просто как “Ein feuchtes Weib” («влажная женщина»), то в английском переводе она становится “A lovely woman” [Lewis: 79]. Ср. у Жуковского: «И влажною всплыла главой / Красавица из них» [Жуковский: III, 136].

Русалка у Льюиса, как и у Гете, «говорит» и «поет», в то время как в переводе Жуковского она только «поет», а в последней строфе еще и «манит». Таким образом, Льюис, вслед за Гете, оставляет историю мести русалки рыбаку за гибель своего народа, а двусмысленный финал Жуковского допускает разные возможности трактовки — от мести до счастливого соединения влюбленных [Немзер: 198].

И у Льюиса, и у Жуковского названные баллады входят в круг текстов, повествующих о «темных силах, пленяющихся человеком, зовущим его в свое царство и тем самым губящих» [Там же].

В иной контекст встраивается баллада Льюиса — “Alonzo the Brave and Fair Imogine”, впервые опубликованная в романе «Монах», затем — в периодике и в сборнике “Tales of Wonder” (1801)¹.

Важность этого текста для Жуковского отмечал еще В. Э. Вацуро в работе «Готический роман в России» [Вацуро: 284], но он соотносил балладу Льюиса с повестью «Марьяна роща» (1809). Влияние ее, однако, можно найти и на уровне заимствования имен для героев баллады «Алонзо» (1831), перевода баллады Улланда “Durand”: Дуранд становится у Жуковского Алонзо, Бланка — Изолиной. Как полагает Н. Ж. Ветшева, поэт меняет имена «исходя из основной идеи: идеального созвучия душ и реального несоответствия судеб» [Ветшева: 412]. Можно предположить, что имена позаимствованы именно у Льюиса (имя героини при этом изменило огласовку), в пользу чего говорит и сходство фабул (сначала героев разлучает война, а затем — смерть одного из героев), и испанский колорит². У него же, вероятно, позаимство-

¹ Вероятно, именно по этому источнику Жуковский мог познакомиться с переводами Льюиса.

² Напомним, что действие романа «Монах», в составе которого впервые вышла баллада, разворачивается в средневековой Испании. Впрочем, здесь нельзя не вспомнить и иной безусловно знакомый Жуковскому текст, также оснащенный испанским колоритом. Речь идет о повести Н. М. Карамзина «Сиерра-Морена» (1793), варьирующей

ван и отсутствующий у Улланда топос Палестины, служащий у Жуковского «усилению мотива платонической любви» [Ветшева: 412].

Отмеченные варианты заимствования деталей характерны для работы Жуковского с романом «Монах» (1796 г.), самым изветным произведением Льюиса и единственной его книгой, сохранившейся в библиотеке русского поэта. Чтение его не отмечено ни в дневниках, ни в письмах поэта, однако оно заметно отразилось на «Суде в подземелье» (1832 г.), переложении второй песни поэмы В. Скотта “Marmion” (1808 г.).

Как неоднократно отмечалось исследователями (см. об этом: [Дубенко; Жилиякова; Степанищева]), в «отрывке» Жуковский полностью меняет пафос произведения Скотта, за счет переноса внимания с главного героя Мармиона на героиню Матильду (у Скотта — Констанцию), освобожденную почти от всех ее прегрешений. Имя ее напоминает о другой грешнице, совершившей преступления в монастыре, — героине романа Льюиса Матильде, облик которой принял бес, посланный искушать монаха Амброзио. Констанция в поэме Скотта занимает то же место, что и Матильда в романе: в треугольнике, состоящем из героя-грешника, его возлюбленной, нарушившей обеты монахини, и ставшей объектом его страсти и/или корыстных целей невинной девушки, она играет сходную роль сообщницы, сначала помогавшей герою в его преступлениях, а затем предавшей.

Однако образ Матильды из повести радикально отличается от образа Констанции из поэмы не только внешностью и характером, но и историей совершенного героиней преступления. Как отмечает Э. М. Жилиякова, «усилению драматизма в духовном облике Матильды способствовала XIV строфа, написанная Жуковским как бы по мотивам исключенных им пяти строф В. Скотта (XXVII–XXXI), но обладающая совершенно новой, балладной структурой» [Жилиякова: 466].

«Балладная структура», о которой говорит исследовательница, основывается на элементах готического романа Льюиса, как и та часть истории Матильды из «Суда в подземелье», что становится известной читателю. В описании неудачного бегства Матильды и суда над ней Жуковский опирается на историю другой героини

сюжет о женихе (Алонзо), вернувшемся к свадьбе своей бывшей невесты и наказавшем ее за измену.

романа «Монах», Агнесы де Медина. Сравним описание ее неудавшегося побега (курсивы и подчеркивания в следующих ниже цитатах наши).

В *роковую ночь*, назначенную для бегства, непредвиденная случайность не позволила ей выйти из спальни в условленный час. Но наконец она решилась войти в комнату призрака, спустилась по лестнице в залу, увидела, что *ворота открыты*, как она ожидала, и не замеченная никем покинула замок. Каково же было ее удивление, когда я не кинулся к ней навстречу! Она осмотрела пещеру, *обошла все дороги в ближайшем лесу*, отдав целых два часа этим бесплодным поискам. Никаких следов ни меня, ни кареты она не нашла и, вне себя от тревоги и отчаяния, решила *вернуться в замок*, пока баронесса ее не хватилась [Льюис: 137–138].

Ср. в «Суде в подземелье»:

Но кто же узница была?
 Сестра Матильда. Лишь сошла
Та роковая полночь, мглой
 Окутавшись как пеленой,
 Тильмутская обитель вся
 Вдруг замолчала; погася
 Лампады в кельях, сестры в них
 Все затворились; *пуст и тих*
Стал монастырь; лишь главный вход
Святых обители ворот
Не заперт и свободен был.
 На колокольне час пробил.
Лампаду и кинжал берет
 И в платье мертвеца идет
 Матильда смело в ворота;
 Пред нею ночь и пустота;
 Обитель сном, глубоким спит;
 Над церковью луна стоит
 И сыплет на дорогу свет;
 И виден на дороге след
 В густой пыли копыт и ног;
 И слышен ей далекий скок...
 Она с волненьем в даль глядит;
 Но там ночной туман лежит;
 Все тише, тише слышен скок,
 Лишь по дороге ветерок
 Полночный ходит да луна

Сияет с неба. *Вот она*
Минуты две подождала;
Потом с молитвою пошла
Вперед — не встретится ли с ним?
И долго шла путем пустынь;
Но все желанной встречи нет.
 Вот наконец и дневный свет,
 И на небе зажглась заря...
 <...>
 И вот за ней погоня вслед;
 И ей нигде приюта нет;
 И вот настигнута она,
 И в монастырь увлечена [Жуковский: IV, 110–111].

Детали побега полностью совпадают: в названную «роковой» ночь, в одно и то же время (полночь как точка отсчета и час ночи — время, на которое назначено начало действия) героини, взяв с собой лампаду и кинжал, выходят через ворота замка / монастыря, которые остались открытыми на ночь (у Льюиса это мотивировано легендой об Окровавленной Монахине, в поэме Скотта этот пассаж отсутствует), не встречают своего сообщника и возвращаются обратно, вынужденно или добровольно.

Займствованная Жуковского распространяется и на внешний вид героини: для побега Агнеса выбирает окровавленную рясу, чтобы притвориться призраком, Матильда предстает перед судьями в таком же облике («Видна на белой рясе кровь») по неизвестной читателю причине. Напомним, что героиня поэмы Скотта была одета в обычный костюм, и история ее совершенно иная: сбежав из монастыря, некоторое время она жила в миру. Она скорее напоминает об Окровавленной Монахине из романа Льюиса.

Ср. описание Агнесы: «Она была одета в точности так, как призрак на ее наброске. С запястья у нее свисали четки, голову окутывало белое покрывало. Монашеское одеяние покрывали кровавые пятна, и она позаботилась взять не только светильник, но и кинжал» [Льюис: 132] и Матильды:

Лампаду и кинжал берет
 И в платье мертвеца идет
 Матильда смело в ворота [Жуковский: IV, 110].

Сюжет романа Льюиса был известен Жуковскому давно — в его библиотеке сохранился перевод «Монаха» на русский язык, вы-

полненный в 1802 г. Павленковым и Росляковым, однако мы полагаем, что во время работы над «Судом в подземелье» Жуковский читал или перечитывал английский оригинал. Соответствующее издание, сохранившееся в библиотеке Жуковского, относится к 1832 г., т. е. к периоду, совпадающему со временем его работы над «Судом в подземелье». Осмелимся предположить, что повторное (как минимум) чтение этого романа стало поворотной точкой в работе Жуковского над стихотворной повестью и решающим образом повлияло на выбор им главного героя и семантического наполнения текста.

Стоит отметить, что взаимодействие английских романтиков в переводах Жуковского, вероятно, обусловлено и взаимным их влиянием: Скотт и сам, возможно, позаимствовал у Льюиса характерную черту готического романа — сюжет о заточении в подземелье. Вероятно, именно вслед за Льюисом и Скотт, и Жуковский перенесли на монастырь функцию тюрьмы и могилы, в классических готических романах принадлежавшую замку [Вацуру: 303].

Произведения Льюиса, к которым Жуковский никогда не обращался напрямую, становятся посредниками между текстами английского и немецкого романтизма и собственными его переводами, что позволяет нам назвать Льюиса значимым для творчества Жуковского автором и расширить представления о его роли в истории российской словесности.

ЛИТЕРАТУРА

- Вацуру: *Вацуру В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.
- Ветшева: *Ветшева Н. Ж.* Примечания к балладам // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3.
- Дубенко: *Дубенко М. В.* «Поззия В. Скотта в русской рецепции (первая половина XIX в.). М, 1982.
- Жилякова: *Жилякова Э. М.* Примечания к повести «Суд в подземелье» // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 4.
- Жирмунский: *Жирмунский В. М.* Гете в Русской литературе. Л., 1982.
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999–.
- Льюис: *Льюис М. Г.* Монах. М., 1993.
- Немзер: *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В. А. Жуковского // Зорин А. Л., Немзер А. С., Зубков Н. Н. Свой подвиг свершив... М., 1987.

Степанищева: *Степанищева Т. Н.* История «байронизма» Жуковского / <http://www.ruthenia.ru/document/539846.html>

(дата просмотра: 21.01.2016).

Цветаева: *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5.

Lewis: *Lewis, M. G.* Tales of Wonder. London, 1801.

«АНТОЛОГИЧЕСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ»
Е. А. БАРАТЫНСКОГО 1828 г.
В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Антонина Мартыненко
(Москва)

В альманахе Дельвига «Северные цветы на 1829 год» среди большой подборки стихотворений Баратынского под заглавием «Антологические стихотворения» появился цикл из пяти миниатюр: 1. «Как ревностно ты сам себя дурачишь...», 2. «Старательно мы наблюдаем свет...», 3. «Мой дар убог и голос мой негромок», 4. «Глупцы не чужды вдохновенья...», 5. «Не подражай: своеобразен гений...» [СЦ: 170–172]¹.

В исследовательской традиции закрепилось предположение, что эти миниатюры были переданы Дельвигу в начале октября 1828 г. вместе с текстами поэм «Бал» и «Переселение душ» и проходили цензуру в конце октября [Летопись: 211–212]. Однако по крайней мере одно из стихотворений подборки — «Не подражай: своеобразен гений...» — проходило цензуру позже и сначала не было пропущено: в 20-х числах ноября цензор К. С. Сербинович запретил стихи «Съ Израилемъ пѣвцу одинъ законъ: / Да не творить себѣ кумира онъ!» [Баратынский 2002: 201; Летопись: 213]. Эти строки были дозволены на заседании Петербургского цензурного комитета 4 декабря 1828 г., о чем сохранилось отдельное «Дело об *Анфологическом* стихотворении Баратынского» <курсив наш. — А. М.> [Лит. музей: 339–340]. Предположение о поздней присылке антологических текстов кажется тем более вероятным, что, как известно из письма Баратынского Дельвигу, тот досылал ему «Бесенка» только в середине декабря 1828 г. [Летопись: 213, 215]. История публикации «Бесенка» допускает воз-

¹ В издании 1835 г. (*Баратынский Е. А.* Стихотворения. М., 1835. Ч. 1) жанровый принцип расположения, характерный для сборника 1827 г., был полностью отвергнут Баратынским; поэтому неудивительно, что стихотворения этой антологической подборки оказались помещены в разных частях сборника.

можность того, что и «Антологические стихотворения» (одно из них или вся подборка) могли быть присланы Дельвигу по почте в течение октября – ноября 1828 г., а не непременно все отданы при личной встрече поэтов в Москве в начале октября, что дает основание проблематизировать нижнюю границу датировки (*terminus ante quem*).

Не вполне ясно и то, кто дал подборке общее заглавие², — сам Баратынский или уже издатель «Северных цветов», однако даже в последнем случае такое решение, скорее всего, было согласовано с автором. Это обстоятельство позволяет поставить вопрос о контекстуализации жанрового определения: какой историко-литературный смысл стоял для Баратынского и Дельвига за названием «антологические стихотворения» и каким образом обращение к жанру антологии коррелировало с намеченной поэтической и, шире, эстетической программой Баратынского.

Кроме пяти «Антологических стихотворений», в «Северные цветы на 1829 год» были отданы поэма «Переселение душ» и шесть небольших стихотворений³ [Летопись: 214–216], напрямую связанных с традициями французской легкой поэзии: так, по мнению Д. М. Хитровой, стихотворение «Бесенок» является полемической репликой в защиту «легкой поэзии» и воплощает собой литературную программу Баратынского конца 1820-х гг. [Хитрова: 72–89]. Возможно, в силу публикации большого количества важных текстов, «Антологические стихотворения» остались практически не замечены критиками⁴.

² Эта проблема актуальна и для более поздних «антологических» подборок: так, при посылке стихотворений «Благословен святое возвестивший...», «Были бури, непогоды...» и «Еще как патриарх не древен я; моей...» Баратынский не упоминает «антологического» заголовка [Летопись: 350–351], который мог быть позже добавлен П. А. Плетневым.

³ Кроме пяти «Антологических стихотворений» Дельвигу, вероятно, были отданы стихотворения «Деревня», «Смерть. Подражание А. Шенье», «Старик», а также два неизвестных стихотворения, которые не были опубликованы по просьбе Баратынского (вместо них в середине декабря было прислано стихотворение «Бесенок») [Летопись: 211–215].

⁴ Единственный обнаруженный отзыв об «Антологических стихотворениях» был напечатан в «Галатее»: «С удовольствием прочитали

Между тем незадолго до публикации стихотворений Баратынского в литературных журналах развернулась полемика о специфике антологического жанра, что было связано с публикацией «Опытов в антологическом роде» А. Д. Илличевского (1827) и «Опыта русской анфологии» М. А. Яковлева (1828).

Сборник Илличевского «Опыты в антологическом роде» содержит более двухсот стихотворений, большая часть которых является переводами из Французской Антологии 1816 г.⁵, что напрямую отсылает читателя к французской традиции XVIII века. По Илличевскому, антология — это собрание стихотворений эпиграмматического и моралистического характера, с присущими легкой поэзии тщательной «отделкой» стихов, соблюдением «правил стихосложения и тонкостей языка» [Илличевский: VII–VIII]. Такое несколько архаичное представление об «антологичности» подтверждается и формой большинства стихотворений: чаще всего они написаны 6-ст. ямбом и имеют классическую [Добрицын: 12–24] двучастную композицию, состоящую из сюжетной зарисовки и завершающей сентенции. Отметим также, что опора на традицию XVIII века подтверждается и исключительно аллегорической системой образов Илличевского.

Показательно, что тождественность «антологической» и «легкой» поэзии, декларируемая Илличевским, не вызывает вопроса у критиков, в то время как за рамками этой дискуссии остается другое весьма известное определение антологического жанра, саму суть которого обычно определяют через связь с античным источником: «Посредством антологии мы становимся современниками греков, мы разделяем их страсти <...> мы с ними дышим, живем» [Батюшков, Уваров: 2]. На русской почве эта идея восходит к брошюре К. Н. Батюшкова и С. С. Уварова «О греческой антологии» (1820), где дается и определение антологической эпиграммы: «каждая небольшая пьеса, размером элегическим писанная (т. е. гекзаметром или пентаметром), называлась эпиграммою.

мы также стихотворения: *Сон и Романс* — Дельвига, *Бесенок* и *Антологические стихотворения* — Баратынского, некоторые из прекрасных безделок — Пушкина <...>» [Галатея: 339].

⁵ Anthologie française, ou, Choix d'épigrammes, madrigaux, épitaphes, inscriptions, moralités, couplets, anecdotes, bon-mots, reparties, historiettes. Paris, 1816.

Ей все служит предметом: она то поучает, то шутит, и почти всегда дышит любовью <...> она почти никогда не заключается разительною, острою мыслью» [Батюшков, Уваров: 6]. В этой дефиниции можно видеть четкое разграничение между греческой и «новой» европейской эпиграммой: имитация греческого размера и отсутствие финального пуанта должно было не только передать «дух» древних, но и в корне отличать антологическую эпиграмму от сатирической. Однако уже в приводимых в качестве примера переводах из Антологии можно видеть заметное влияние французской традиции: для помещения в брошюру выбираются преимущественно эпиграммы любовной тематики, а их русский перевод выполнен разностопным ямбом [Кибальник: 71–74; Лямина: 222–225].

Смешение в 1820-е гг. в рамках антологического жанра традиции французской антологии и подражаний древним в духе неоклассицизма уже было отмечено исследователями [Klenin: 136–157; Кибальник], однако практически не рассматривалось на конкретных примерах, одним из которых может выступать «Опыт русской Анфологии», составленный М. А. Яковлевым [Яковлев]. Наряду с сатирическими эпиграммами в духе антологической традиции XVIII века, в сборник помещены и переводы «Из Греческой Антологии» Батюшкова, которые Яковлев перепечатал из брошюры «О греческой антологии»⁶. Между тем «Антология» Яковлева имеет целью не воссоздание греческого «духа», а собрание *лучших* мелких стихотворений — вероятно, вопрос о том, какие стихотворения могут называться «лучшими» в русской поэзии, стал причиной развернувшейся вокруг сборника Яковлева журнальной полемики, которая даже в большей степени, чем сам сборник, передает понимание антологического жанра в конце 1820-х гг.

Наиболее жесткой критике подвергся «Опыт русской Анфологии» со стороны журнала «Московский вестник»: говоря о «незрелости» русской поэзии, рецензент выражал серьезные сомнения в возможности «пересадки» «цветов» из Антологии на русскую почву [МВ: 182–183]. Трактовка Антологии как «лучших мелких

⁶ Интересно, что преамбула, где объясняется происхождение и смысл собрания мелких стихотворений в Антологию, также имеет ряд перекличек с теоретической частью брошюры Батюшкова и Уварова.

стихотворений, появлявшихся в Поэзии какого либо народа» возникает и в «Сыне отечества» на 1828 г. [СО: 351–352]. Вместе с тем антологические стихотворения здесь описаны как принадлежность легкой поэзии: «<вторая цель Антологии> доставить любителям Словесности легкое, занимательное и приятное чтение» [Там же: 352]. В критическом обзоре «Московского телеграфа» эта связь Антологии с традицией легкой поэзии выражена более четко: «Мы со своей стороны почитаем “Опыт Русской Анфологии” удобством, кстати придуманном для любителей легкого чтения» [МТ: 507–508]. Таким образом, Антология, по мнению критика, не несет (даже в теории) функции проводника между античной и современной культурой. Вероятно, с учетом обозначенной в критике 1828 г. широты понятия антологического жанра, еще более свободное толкование антологическим стихотворениям дает О. М. Сомов в «Северных цветах на 1829 год»:

...всякое хорошее стихотворение к какому бы разряду поэзии оно ни принадлежало, может войти в состав анфологии, как цветок поэтического вдохновения <...> в подражание ли древней Анфологии греческой или от того, что новейшие определили по своему и стеснили значение слова *анфология* [СЦ: 63–64].

Учитывая крайнюю размытость представлений об «антологическом роде», условно можно выделить два основных направления в антологической поэзии 1820-х гг. С одной стороны, это эпиграммы в духе древних: небольшие стихотворения, написанные элегическим дистихом или гекзаметром, отличающиеся философским содержанием и попыткой передачи античного мировоззрения. Другое понимание Антологии предполагало близкую к «легкой поэзии» французскую эпиграмматическую традицию: сюда попадают антиклизированные сатирические эпиграммы, эпифафии, надписи и пр., обычно содержащие 2–8 строк и написанные 6-ст. или 4-ст. ямбом.

Реконструкция такого «горизонта ожидания», позволяет увидеть, что «Антологические стихотворения» Баратынского 1828 г. не вполне подходят под эти определения: только два текста («Как ревностно ты сам себя дурачишь...» и «Глупцы не чужды вдохновенья...») могут быть тематически соотнесены с французской антологической традицией, единственный античный образ появляется только в вариантах к стихотворению «Глупцы не чужды вдох-

новенью...», текстологический статус которых, однако, не вполне ясен. Так, в изд. 1869 г. были приведены разночтения во 2–3 стихах, по указаниям М. Л. Гофмана восходящие к ныне не разысканной копии Н. Л. Боратынской:

² Какъ свѣтлымъ дѣтямъ Аонидъ

³ И им оно благоволит⁷ [Боратынский 1869: 100].

Однако даже в этом случае образ древнегреческих муз не является центральным — как, например, в стихотворении «Наяда», — и не изменяет общего эпиграмматического характера стихотворения.

Обращает на себя внимание и специфическая метрическая характеристика «Антологических стихотворений» 1828 г.: все они, кроме эпиграммы «Глупцы не чужды вдохновенья...», написаны пятистопным ямбом с цезурой. Во французской традиции десятисложник с обязательной цезурой после 4-го слога ассоциировался с «легкой поэзией»: юмористическими сказками и поэмами [Томашевский: 14–15]. С другой стороны, в русской традиции этот метр был введен по немецким и английским образцам, что закрепило за ним жанры послания и элегии, а также, вероятно, саму сферу медитативной лирики. Для Баратынского 5-ст. ямб важен в диахронической перспективе: со второй половины 1820-х гг. он вытесняет в его текстах 6-ст. ямб, а в период 1832–1844 гг. занимает позицию основного метра (16,3%) после 4-ст. ямба [Шахвердов: 299–300]. По мнению Гаспарова, отталкиваясь от французской традиции, Баратынский старается «заменить эпиграмматическое содержание медитативным» [Гаспаров: 88]. Замена 6-ст. и 4-ст. ямба с их сложившейся интонационной традицией более медитативным и менее освоенным 5-ст. ямбом, по всей видимости, отражает общую тенденцию к усилению философской линии у Баратынского.

Высокая философская тематика поддерживается в «антологических» стихотворениях с помощью не античных, а библейских образов и церковнославянизмов. В стихотворении «Мой дар убог и голос мой не громок...» используются высокие формы «на земли» и «мое / бытіе» [Боратынский 2002: 198], а в заключительной миниатюре «Не подражай: своеобразен гений...» содержатся

⁷ Также известен вариант с упоминанием Аонид в третьем стихе [Боратынский 1869: 100; Боратынский 2002: 199].

строки об Израиле, напрямую связанные с библейскими сюжетами о грехе идолопоклонства (Исх. 20: 4–6, Исх. 32). Библеизмы, тем самым, задают особый тон звучанию стихотворений (возвышенный — в случае «Мой дар убор и голос мой негромок...» и «Не подражай: своеобразен гений...») и переводят эпиграмматическую конкретику в универсальный план.

В этом контексте показательно, что иронический образ «ипитимьи затѣйливой» (в вариантах изд. 1869: «эпитимьей смешной») [Баратынский 2002: 195–196], появляющийся в поздних редакциях, также может быть прокомментирован через конкретное высказывание Баратынского о религиозной обрядности: «он <Баратынский> говорит, что ему Филарет и вообще наши монахи сановные напоминают всегда что-то женское: ряса как юпка и в обращении какое-то кокетство, игра затверженной роли» (Письмо А. И. Тургеневу от 15 октября 1828 г.) [Летопись: 212].

Можно предположить, что ирония, вместе с обращением «ты», изначально задающим эпиграмме личный тон, предполагает направленность на конкретного адресата. С осторожностью постараемся предложить дополнительные аргументы к гипотезе В. Н. Орлова [Орлов: 378] об адресации эпиграммы Фаддею Булгарину. Так, идее «запыления» собственного лица в финальном пуанте («Как за грѣхи, толчешь ты уголь въ ступѣ / И только что лице свое пылишь» [Баратынский 2002: 195]) близко высказывание Баратынского в письме П. А. Вяземскому от конца апреля 1828 г., где он возмущается довольно дерзким выпадом против Ермолова в одном из фельетонов «Северной пчелы»: «...кто кидает грязью в своего неприятеля, марают в ней, во-первых, собственную свою руку» [Летопись: 212; Бодрова: 52–62]. Тема марания и грязи возникает в связи с Булгариным в совместной эпиграмме Баратынского и Пушкина «Журналист Фиглярин и Истина» (1827):

Онъ точно, онъ бесспорно
Фигляринъ Журналистъ,
Марающій задорно
Свой бестолковый лист! [Баратынский 2012: 179]

Мотив потери «лица» также появляется в другой эпиграмме Баратынского на Булгарина «Что ни болтай, а я великой мужь...» (1826): «Въ одном лицѣ могу всѣ лица я / Представить вамъ! <...> Фад-

дей, душа моя / Представь лицо честнова челоуѣка!» [Боратынский 2002: 155]. Впрочем, даже если речь действительно идет о Булгарине, эпиграмма «Как ревностно ты сам себя дурачишь!..», с ее затрудненной, энигматической поэтикой, едва ли была расчитана на однозначно узнаваемое персональное прочтение.

Подобную проблему для интерпретации представляет и следующее стихотворение «антологической» подборки — «Старательно мы наблюдаем свет...». Последняя строка стихотворения: «Что? точный смысл народной поговорки» [Там же: 197] — представляется специальным приемом Баратынского, как бы провоцирующего читателя отгадать задуманную поговорку. Однако в отсутствие конкретных авторских указаний попытки современных интерпретаторов предложить *точную* поговорку могут приниматься только в качестве одного из интерпретаторских предположений [Фомичев: 159–166]. Как кажется, прием «умолчания» и ориентация на мыслящего и ищущего читателя был характерен для Баратынского; об этом он пишет, к примеру, в письме И. В. Киреевскому в феврале 1832 г.: «Писатели учат публику, и ежели она находит что-нибудь в них непонятное, это вселяет в нее еще более уважения к сведениям, которых она не имеет, заставляет ее отыскивать их, стыдяся своего невежества» [Летопись: 288].

Важно, что очень близкий контекст, связанный с выражением литературного *credo*, возникает в предисловии Баратынского к «Наложнице»:

Что заключите вы из подобного романа? Какую нравственную мысль вы из него извлечёте, если даже узнаете, что он отменно хорошо раскупился? Ничто не придет вам на ум, кроме старой русской пословицы: не родись ни хорош, ни умён, а родись счастлив; но что в ней назидательного? [Боратынский 1914–1915: II, 77]

Заключительным этапом в истории текста «Старательно мы наблюдаем свет...» был «автоперевод» этого стихотворения на французский язык, сделанный Баратынским зимой 1843–1844 гг. в Париже. Включенное в число автопереводов в основном поздних стихотворений, стихотворение “La Sagesse des Nations” несколько поясняет «антологическое стихотворение» 1828 г.: акцент во французском переводе делается не на «*точном* смысле поговорки» <курсив наш. — А. М.>, а на ее простоте, «вульгарности» и никчемности результата перед затраченными усилиями: “Rien

peut-être que le véritable sens du plus *vulgaire* diction” <может быть, ничего, кроме истинного смысла самой банальной поговорки; перевод и курсив наш. — А. М.> [Баратынский 1914–1915: I, 192] (ср. «но что в ней назидательного?» из предисловия к «Наложнице»), без обязательного конкретного подразумевания. Таким образом, в стихотворении «Старательно мы наблюдаем свет...» 1828 можно видеть, с одной стороны, воплощение литературной программы Баратынского, а с другой — переход в его лирике от эпиграмматизма и аллегоричности, близких Французской Антологии, к более абстрактному философскому содержанию и индивидуализму литературной позиции, отрывающим всю «антологическую» подборку от традиций и Французской, и Греческой Антологии.

Более близкими к классическому пониманию антологического жанра оказываются поздние стихотворения Баратынского, в которых античный колорит выражен на уровне образного ряда («Алкивиад» (<1836>)) и метрического оформления (элегические дистихи). Вместе с тем, нельзя говорить о «чистоте» этого жанра: так, «Антологические стихотворения» 1839 г.⁸ по форме напоминают «антологический» цикл 1828 г. Более того, если верить поздним свидетельствам Л. Е. Баратынского, в поздние годы для поэта не потеряло значение «старое» понимание антологического жанра в духе XVIII века. В письмах М. Н. Лонгинову Л. Е. Баратынский упоминает о замысле отца составить третье издание стихотворений с разделением «по родам», где выделялся бы и антологический жанр, которому Л. Е. Баратынский дает такое определение: «Антологическія стихотворенія недлинныя но заключающія въ себѣ нѣчто граціозное, а чаще всего глубокую мысль, какъ напр. “Взгляните свежестью молодой” и также: “О мысль тебѣ удѣль цвѣтка!” и т. д.» (цит. по: [Баратынский 2012: 491]). Кроме того, пометы «Антологическія» (или «Антологич.») были сделаны Н. Л. Баратынской на полях одной из ее тетрадей (ПД. Ф. 33. Оп. 1. № 42. Л. 59, 69, 75 об.), по-видимому, составлявшейся для задуманного издания или в соответствии с этим планом

⁸ Подборка была опубликована в 15-м томе «Современника» 1839 г., в нее вошли стихотворения: «Благословен святое возвестивший...», «Были бури-непогоды...» и «Еще как Патриарх не древен я; моей...».

уже после смерти поэта⁹. То, какие стихотворения относятся к «антологическим», позволяет предположить, что в семье сохранилось французское понимание антологического жанра. При этом нельзя не отметить, что упоминаемое Л. Е. Баратынским сочетание в антологическом жанре «грациозного» (т. е. «легкого») и «глубокой мысли» вполне характеризует и «Антологические стихотворения» 1828 г.

Таким образом, в миниатюрах Баратынского, с одной стороны, появляются новые и современные образы и сюжеты — направленные на утверждение его литературной программы конца 1820-х гг. и не характерные для «антологий» в строгом понимании; с другой стороны, использование характерных эпиграмматических приемов и общая тематика всего цикла (возвышение искусства поэзии и поэта как творца и гения) указывает на внутрижанровый переход в антологических стихотворениях Баратынского от сатиры и эпиграмматизма к медитативному и философскому содержанию. Сложная природа стихотворений не позволяет вписать их даже в самое широкое определение антологического жанра, однако сам экспериментальный характер миниатюр может напоминать о Греческой Антологии, также ставшей важным полем для экспериментов в малых поэтических жанрах.

ЛИТЕРАТУРА

- Батюшков, Уваров: О греческой антологии. СПб., 1820.
- Бодрова: *Бодрова А. С.* Туркманчайский мир и околосредневековые войны: О некоторых контекстах письма Баратынского к Вяземскому // *Studia Slavica*. VII. Сборник научных трудов молодых филологов. Таллинн, 2007. С. 52–62.
- Баратынский 1869: *Баратынский Е. А.* Сочинения: С портр. авт., снимк. его почерка, его письмами и биограф. о нем сведениями. М., 1869.
- Баратынский 1914–1915: *Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч.: В 2 т. / Под ред. и с примеч. М. Л. Гофмана. СПб., 1915. Т. 1–2.
- Баратынский 2002: *Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 2002. Т. 2. Ч. 1.

⁹ К «антологическим» были отнесены стихотворения «М. А. П.» («Взгляните: свѣжестью младой...»), «А. С. Г.» («Взгляни на ликъ холодный сей...»), «Чудный градъ порой сольется...».

- Баратынский 2012: *Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 2012. Т. 3. Ч. 1.
- Галатея: Галатея. 1829. Ч. 1. № 6.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Стихосложение Баратынского-лирика // Баратынский Е. А. Авторская книга лирики. М., 2003. С. 78–94.
- Добрицын: *Добрицын А.* Вечный жанр. Западно-европейские истоки русской эпиграммы XVIII – начала XIX века. Bern: Peter Lang, 2008 (Slavica Helvetica. Vol. 79).
- Илличевский: *Илличевский А. Д.* Опыты в антологическом роде, или Собрание кратких басен и сказок, нравственных мыслей, надписей, мадригалов, эпиграмм, эпитафий и других мелких стихотворений. СПб., 1827.
- Кибальник: *Кибальник С. А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990.
- Летопись: Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. М., 1998.
- Лит. музей: Литературный музей. (Цензурные материалы Иго отд. IV секции Государственного Архивного фонда). Пб., 1922. Т. I.
- Лямина: *Лямина Е. Э.* К интерпретации «Подражаний древним» К. Н. Батюшкова // А. М. П.: Сборник памяти А. М. Пескова. М., 2013. С. 222–238.
- МВ: Московский вестник. 1828. Ч. 9. № 10.
- МТ: Московский телеграф. 1828. Т. 20
- Орлов: Эпиграмма и Сатира. Из истории литературной борьбы XIX-го века / Сост. В. Орлов. Л.: Academia, 1931.
- СО: Сын Отечества. 1828. Ч. 118. № 8.
- СЦ: Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828.
- Томашевский: *Томашевский Б.* Пятистопный ямб Пушкина // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.
- Фомичев: *Фомичев С. А.* «Читателя найду в потомстве я» // Фомичев С. А. Пушкинская перспектива. М., 2007. С. 159–166.
- Хитрова: *Хитрова Д. М.* Литературная позиция Е. А. Баратынского 1820 – первой половины 1830-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
- Шахвердов: *Шахвердов С. А.* Метрика и строфика Е. А. Баратынского // Русское стихосложение в XIX в. М., 1979. С. 278–328.
- Яковлев: Опыт русской анфологии, или избранные эпиграммы, мадригалы, эпитафии, надписи, апологи и некоторые другие мелкие стихотворения / Собрано Михаилом Яковлевым. СПб., 1828.
- Klenin: *Klenin, E.* The poetics of Afanasy Fet. Koln; Weimar; Wien: Böhlau, 2002.

А. П. БУНИНА В ВОСПРИЯТИИ
В. К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА:
К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ
«ЖЕНСКОЙ» ЛИТЕРАТУРЫ

Мария Нестеренко
(Тарту)

Поэзия, созданная женщинами, в начале XIX в. существовала на периферии литературного процесса. Она не была предметом серьезной критической рецепции, поскольку воспринималась литературным сообществом как очаровательное дамское умение¹. Кюхельбекер явился одним из первых русских критиков, который рассмотрел стихи, созданные женщиной, в рамках текущего литературного процесса и проанализировал их с точки зрения индивидуальной поэтики.

Стихи Анны Петровны Буниной (1774–1829) нечасто становились объектом критической рецепции современников. Поэтесса либо удостаивалась комплиментарной, ни к чему не обязывающей характеристики² лишь потому, что она — женщина-поэт («русская Сафо»), либо ее высмеивали из-за принадлежности к кругу «Беседы любителей русского слова», как и других участников объединения. Тем значительней на этом фоне выглядит рецензия В. К. Кюхельбекера на сборник Буниной, вышедшая в составе статьи «Взгляд на текущую словесность» (Невский зритель. 1820. Ч. 1. Февраль. V. Критика. С. 106–127).

Интерес Кюхельбекера к поэтессе не был случайным, — об этом свидетельствует то, что он напечатал отдельно часть, посвященную ей, в «Сыне Отечества» (1820. Ч. 61. № 16. 17 апреля. С. 166–174) под заглавием «Собрание стихотворений Анны Буниной».

Новое обращение к ее поэзии произошло спустя несколько лет. В статье «Разбор Фон-дер-Борговых переводов русских сти-

¹ См. об этом: *Савкина И.* Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998.

² См., напр.: Анонимная рецензия на выход в свет «Неопытной Музы» в журнале «Цветник» (1809. Ч. III. № 8. 6 августа. С. 103–127).

хотворений» (1825) Кюхельбекер определил Бунину как романтика и поставил ее рядом с недооцененным и не вполне реализовавшимся, по мнению критика, поэтом:

...еще только попытки, однако же... по сю пору одни, может быть, во всей нашей словесности принадлежат поэзии романтической. Таков был некогда Бобров — поэт, который при счастливейших обстоятельствах был бы, может быть, украшением русского слова, который и в том виде, в каком нам является в своих угрюмых, незрелых, конечно, созданиях, ознаменован некоторым диким величием. Такова, наконец, госпожа Бунина, которой «Прогулка болящей» есть произведение, исполненное живой, глубокой скорби [Кюхельбекер: 493].

Статья 1820 г. «Взгляд на текущую словесность» — важный этап эволюции Кюхельбекера, и примечательно, что Бунина оказывается ее героем.

Формально Бунина принадлежала к поколению старших архаистов, однако ее поэтика, безусловно, ближе к «романтикам», чем может быть объяснен интерес Кюхельбекера к ней. Несколько лет спустя Кюхельбекер разделит «славян» на «классиков» (тех, кого Тынянов потом назовет старшими архаистами) и «романтиков» (младших архаистов, «романтики более сложное, комбинированное и притом младшее течение» [Тынянов: 90]). Главным критерием романтической поэзии, по Кюхельбекеру, станет самобытность³, заключающаяся в отказе от «гладкого» слога. Именно этим, в первую очередь, привлекает его Бунина:

Что же касается до слога, он не есть слог новейшей поэзии, очищенной трудами Дмитриева, Жуковского, Батюшкова: г-жа Бунина шла

³ Исследователи русского романтизма неоднократно обращали внимание на проблему определения этого направления. А. Н. Соколов в статье «К спорам о романтизме» отмечает чрезвычайную противоречивость даже среди современных исследователей: «...даже беглый обзор существующих попыток определения романтизма дает чрезвычайно пеструю и противоречивую картину» (цитата не иллюстрация, а повтор). Что говорить о непосредственных участниках литературного процесса? Так, например, в «Разговоре между издателем и классиком с Выборгской стороны или Васильевского острова», в предисловии к «Бахчисарайскому фонтану». Вяземский зачисляет в романтики крупнейших поэтов древности.

своим путем и образовала свой талант, не пользуясь творениями других талантов» [Кюхельбекер: 444].

Здесь присутствует своего рода фигура умолчания — не названа «Беседа любителей русского слова», сообщество, чьим почетным членом была поэтесса. «Беседа» во главе с Шишковым отстаивала архаистические тенденции в литературе, и Кюхельбекер весьма внимательно следил за ее деятельностью, а его литературная позиция во многом опиралась на положения «Беседы». Говоря о том, что поэтесса не идет по пути Дмитриева, Жуковского и Батюшкова, Кюхельбекер учитывал и принадлежность поэтессы к лагерю архаистов.

Во «Взгляде на текущую словесность» Кюхельбекер цитирует стихи Буниной, делая замечания на полях, как следовало бы сказать правильно:

*Ад в душе моей гнездится;
Этна сохиу грудь палит; (и с с о х ш а я, а не с с о х ш а я грудь);*

или:

Где целенье изнемогшей?
Где отрада? где покой?
Нет! не льсти себя мечтою:
Ток целения иссяк.
Капли нет одной
Тоши оросить уста! (тощие уста нельзя сказать) [Там же].

Кюхельбекер подводит итог сказанному:

Если бы все стихотворения Анны Петровны Буниной в достоинстве равнялись с приведенным здесь, она, без сомнения, занимала бы одно из первых мест между русскими истинными поэтами, хотя и в «Прогулке» много *необделанного, шероховатого*... [Там же: 446].

Поэт обращает внимание на «недостаток» — «необделанность», «шероховатость», который через пять лет будет видеться ему достоинством: «...но недостатков, иногда неразлучных с красотами, одному Державину, одному Петрову свойственными!» — пишет он в 1824 г. Однако, разбирая в 1820 г. «Майскую прогулку», Кюхельбекер пишет, что «шероховатость» может являться приемом, так автор передает сбивчивость, вызванную волнением, даже смятением:

...сии повторения имели, может быть, целью живее представить состояние больной, которая беспрестанно вспоминает свое ужасное состояние и естественным образом говорит о нем в одних и тех же выражениях [Кюхельбекер: 446].

Бунинское слово не «упорядоченно», оно не «легкое»: особенно следует отметить утяжеляющую аллитерацию:

ад в Душе моей гнезДиТся / эТна / ССоХШу Грудь палит — ВоДы!
Хлыньте Дружно с моря! Вздуйтесь, синие бугры! / ЗыБь! на ЗыБи
наляГая, ЗаХлеСТни отважный челН! —

это яркий пример не только «шероховатого» слога, но и того, как прием конструирует смысл.

Этот фрагмент очень наглядно показывает «переходный» статус «Взгляда...». Такая особенность поэтики Буниной, как «шероховатость», то есть тяжеловесный архаизированный слог, в пределах одной статьи получила противоречивую оценку.

Страстная лирика Буниной выбивается из русла «Беседы», но, в то же время, избегает поэтических штампов элегического направления, что обратило на себя внимание противника элегиков:

Но в груди огонь не гаснет,
Сердце тот же змий сосет;
Тот же яд течет по жилам:
Ад мой там, где я ступлю.
Нет врача омыть мне раны,
Нет руки *стереть* слезы,
Нет *устен* для утешенья,
Персей нет — *приникнуть где*;
Все странятся — убегают:
Я одна... О горе мне!

Кюхельбекер пишет:

Здесь не мечтательное несчастье унылого юноши, который в существенном мире не нашел того, что может дышать в одном мире фантазии; здесь говорит несчастье истинное голосом боли, голосом отчаяния [Там же: 445].

Во «Взгляде на текущую словесность» имплицитно присутствуют темы, которые будут раскрыты в статье 1824 г. «О направлении нашей поэзии, особенно лирической», когда Кюхельбекер манифестирует свой переход в лагерь архаистов. В этой статье

критик уточнил критерии романтической поэзии: *свобода изобретения, новост*, то есть главное в поэзии для него — самобытность и оригинальность, дав тем самым более четкие очертания идеям, намеченным в статье 1820-го г. Он выстраивает свою концепцию мировой литературы [Королева, Рак: 610]:

В исторической перспективе Кюхельбекер оказался прав, противопоставляя Гете — Шиллеру, Гомера — Вергилию, Пиндара — Горацию, Шекспира — Байрону (отметим, что в 1827 г. Пушкин повторил мысль Кюхельбекера об однообразии Байрона, который «...в конце концов постиг, создал и описал единый характер — именно свой...»).

В статье 1824 г. поэт открыто критиковал элегическую школу: «чувство уныния поглотило все прочие» и бесчисленные толпы подражателей Жуковского «взапускаи» тоскуют «о погибшей молодости». Кюхельбекер противопоставляет модным поэтам авторов, ушедших на второй план, среди них оказываются Державин, Бобров и Ломоносов. В современной русской поэзии ему не хватает самобытности, а элегики, с его точки зрения, слишком подражательны:

Жуковский первый у нас стал подражать *новейшим* немцам, преимущественно Шиллеру. Современному ему Батюшков взял себе в образец двух пигмеев французской словесности — Парни и Мильвуа. Жуковский и Батюшков *на время* стали корифеями наших стихотворцев и особенно той школы, которую ныне выдают нам за романтическую [Кюхельбекер: 455].

Кюхельбекер заключает необходимость создания самобытной, русской поэзии: «Да создастся для славы России поэзия истинно русская» [Там же: 458]. Он подчеркивает, что ее источниками должны стать фольклор, история: «Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности» [Там же], в чем Кюхельбекер вновь сближается с Шишковым.

К статье «О направлении нашей поэзии...» примыкает «Разбор Фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений», где Бунина упомянута в числе интереснейших авторов русской поэзии. В этой статье Кюхельбекер продолжает «громить» элегическую школу, называет ее вялой. Он обрушивается на фон-дер-Борга за подбор авторов для перевода на немецкий язык и снова выдвигает на передний план русской литературной жизни Державина,

Боброва и Катенина. Своего рода показателем эволюции взглядов Кюхельбекера становится его отношение к Катенину. То, что в 1820 г. принималось с некоторыми оговорками, к 1825 г. критик видит абсолютным достоинством и заключает: «...его стихи единственные «во всей нашей словесности принадлежат поэзии романтической» [Кюхельбекер: 493]. Однако характеристика Буниной, хоть и краткая, совпадает с характеристикой 1820 г. В ее поэзии критика привлекают именно те качества, которые он назвал важнейшими в 1825 г.

Принято считать⁴, что главную роль в перемещении «женской» литературы с периферии ближе к центру сыграл В. Г. Белинский. Его статья «Сочинения Зенеиды Р-вой» (СПб., 1843) действительно привлекла внимание к проблеме женского творчества в России. Однако, по существу, идеи, высказанные Белинским в этой статье, имеют опосредованное отношение к проблемам женского литературного творчества. Критика в большей степени интересуют «женский» вопрос и социальное раскрепощение женщины:

Звание писательницы пока еще контрабанда не у одних нас. Лживый взгляд на женщину осуждает ее на молчание — правда, там, как и у нас, женщина давно уже приобрела право говорить печатно, — но как и о чем говорить? [Белинский: 648].

С точки зрения Белинского, созданная женщинами литература была подражательна, обречена «вечно повторять старые обветшалые истины» и потому нуждалась в революционном обновлении тематики. Критик ограничивался общими суждениями и оценками и не приводил примеров из сочинений тех писательниц, которые, по его мнению, хороши только тем, что подготавливали почву для русской Жорж Занд — Елены Ган, в их числе была и Анна Бунина. Этот подход принципиально отличается от подхода Кюхельбекера в его статье «Взгляд на текущую словесность» (1820), занятого собственно поэтикой. Он анализировал стихи не с точки зрения их «общественной» полезности, а с точки

⁴ См., напр., работу: Kelly, *Catriona*. A History of Russian Women's Writing. Oxford University Press, 1998.

зрения их самобытности. Это тем более отличается от хвалебных отзывов, которыми наделялись творения поэтесс⁵.

Безусловно, перед нами два совершенно разных подхода. Критики поместили одного автора в принципиально различные контексты. Кюхельбекеру Бунина интересна сама по себе, Белинского она интересует лишь как типичное для своей эпохи явление. Своей статьей Белинский закрепляет стереотипы о литературе, созданной женщинами, как о чем-то подражательном, утверждая тем самым ее второстепенный характер. У Кюхельбекера иная оптика: он делит поэзию на истинную (самобытную) и модную (подражательную), поэтому для него проблема женского литературного творчества не важна, и он сосредоточивается на проблемах поэтики.

Взгляд Кюхельбекера на Бунину резко отличается от отзывов, не стремившихся к аналитике. Он также отличался и от «социологического» подхода Белинского. «Взгляд на текущую словесность» важен по двум причинам: во-первых, обращение к этой работе заставляет пересмотреть проблему формирования дискурса «женской» литературы. В статье рассматриваются стихи, созданные женщиной, но не в контексте «женской поэзии». Во-вторых, «Взгляд...» заставляет пристальнее присмотреться к контексту, в который помещал Бунину Кюхельбекер.

ЛИТЕРАТУРА

Белинский: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7.

Королева, Рак: *Королева Н. В., Рак В. Д.* Личность и литературная позиция Кюхельбекера // В. К. Кюхельбекер. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.

Кюхельбекер: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. М., 1967.

⁵ Напр., о той же Бунинной писали: «Я не имею счастья знать Грацию-Россиянку, но я читал “Неопытную музу”, — читал, восхищаясь — и сего довольно!.. Не доставало одной только жрицы, одной достойной жрицы, равной Сафо любовью к музам, к добродетели и отечеству. Но судьба повелела — и на Севере родилась новая Сафо, на Севере появилась Бунина, счастливая любимица Муз и Граций!» (Аглая. 1810. Ч. 10. С. 25–16).

ГАЗЕТА «МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ЛИСТОК» И ПРОБЛЕМА «ЛЕРМОНТОВСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ»¹

Екатерина Ящук
(Санкт-Петербург)

Одной из продуктивных категорий русской критики 1840-х годов оказалась категория литературного направления, понимаемая как следование принципам, заложенным тем или иным крупным писателем. Литературную жизнь конца 1840-х – начала 1850-х гг. критики разных лагерей часто описывали как борьбу двух направлений — пушкинского и гоголевского, основополагающие интерпретации которых были заложены в статьях В. Г. Белинского. На этом фоне особый интерес представляет еще одно «именное» направление — «лермонтовское», вступающее в сложные отношения с первыми двумя.

Наиболее последовательным интерпретатором лермонтовского направления в русской литературе заслуженно считается А. А. Григорьев, автор цикла статей «Лермонтов и его направление: Крайние грани развития отрицательного взгляда», напечатанных во «Времени» (1862. № 10. Отд. 2. С. 1–32; № 11. Отд. 2. С. 49–73; № 12. Отд. 2. С. 1–34), неоднократно рассуждавший о «лермонтовском направлении» в русской беллетристике в обзорных статьях 1850-х гг. (назовем здесь прежде всего статью «Русская изящная литература в 1852 году» — Москвитянин. 1853. № 1. Кн. 1. Отд. 5. С. 1–64). Однако эта категория стала важна для Григорьева задолго до эпохи его участия в «Москвитянине»: впервые критик обратился к ней еще в рецензии 1846 г. на «Петербургский сборник», где он противопоставлял лермонтовское «трагическое» и гоголевское «комическое» направления [Финский вестник: 24]. Определенное развитие эта категория получи-

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта для молодых российских ученых МК-5878.2014.6 «Литературная репутация М. Ю. Лермонтова: этапы становления (1840-е – 1890-е гг.)».

ла и в статьях раннего «московского» периода — времени сотрудничества Григорьева в газете «Московский городской листок» (далее — МГЛ) в 1847 г. Этот эпизод деятельности критика до сих пор остается менее изученным, чем более ранний период его сотрудничества в «Финском вестнике» и более поздняя «москвитянинская» эпоха. Настоящая заметка призвана заполнить этот пробел.

«Московский городской листок», первая московская неофициальная газета, выходявшая в течение 1847 г., так же не слишком часто привлекала внимание исследователей, как и личность ее редактора и издателя В. Н. Драшусова, брата астронома и цензора А. Н. Драшусова и деверя писательницы и мемуаристки Е. А. Драшусовой, который некоторое время занимался с братьями Достоевскими «словесными науками» [Достоевский; Райков: 142–143].

В программе «Московского городского листка» [Московский вестник: 981–982], указывалось, что в новой газете будет публиковаться, во-первых, официальная хроника города, чтобы «передавая верно городские происшествия, устранить лживые вести в той мере, в какой они необходимо возникают в многолюдном населении, если оно узнает новости только посредством молвы»; во-вторых, «сведения о современном и прежнем состоянии города». В состав официальной части газеты должны были входить «статьи ученого содержания, написанные языком общепонятным», а в «фельетоне» — помещаться «всякого рода литературные произведения, в стихах и в прозе, и, время от времени, известия, касающиеся вообще до современного хода наук, словесности, искусств и ремесел». Анонсируя издание газеты, редактор особенно подчеркивал стремление излагать материал одновременно научно-основательно (опираясь на «тщательные и постоянные изыскания» и привлечение «статистических выводов») и занимательно («с остроумной живостью»), причём «языком, понятным для всякого образованного читателя». Еще одна задача, которую ставит перед собой Драшусов, — это организовать «местную», т. е. московскую литературную деятельность», которую и берется обеспечить новая газета.

Кроме официальной хроники и литературных, критических, исторических и этнографических сочинений, в «Московском городском листке» существовал раздел «зрелища и увеселения»; перепечатывались любопытные статьи из провинциальных га-

зет (например, статья «Об открытых в Одессе и в окрестностях этого города в 1846 году ископаемых остатках допотопных животных» в № 73), печатались циклы статей хозяйственно-технологического характера («Взгляд на историю и производство набивных тканей» в № 89, 90, 94, «Об употреблении в оперативной медицине паров серного эфира» в № 123, 124, 125, 128, 131, 132, 134, 135). Литературный раздел газеты был довольно разнообразен и в целом представительен: свои произведения в «Московском городском листке» печатали такие авторы, как К. К. Павлова, В. А. Соллогуб, Н. В. Берг, Ф. Б. Миллер, Ю. В. Жадовская, М. А. Дмитриев, М. Н. Загошкин, А. Ф. Вельтман, Е. П. Гребенка. «Московский городской листок» стал местом публикации рассказа А. И. Герцена «Станция Едрова», А. Н. Островский дебютировал здесь с драматическими «Картинами московской жизни» (подзаголовок «Картина семейного счастья») в № 60–61 и очерком «Записки замоскворецкого жителя» в № 121–122.

А. Григорьев был одним из активных вкладчиков газеты Друшусова, помещая в ней не только критические статьи и обзоры «газетных и журнальных явлений», но также и прозу (повесть «Другой из многих») и поэтические сочинения (две главы из поэмы «Отпетая»). Хотя публикации «Московского городского листка», так или иначе касающиеся М. Ю. Лермонтова, довольно разнообразны, основная «лермонтовская» проблематика в газете связана с разными выступлениями А. Григорьева.

Сравнивая явления современной литературы с сочинениями Лермонтова, Григорьев неизменно дает им высокую оценку. Так, в статье «Обозрение русских журналов» [МГЛ: 476–477] о второй части романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история» он пишет: «Прекрасный роман, едва ли не лучше “Героя нашего времени”, потому что не отказывает — вопреки Лермонтову — сердцу женщины в логике», а говоря о рассказах Тургенева «Бретер» и «Коротаев» в статье «Обозрение журнальных явлений за январь и февраль» [Там же: 203–204, 207–208], замечает: «Бретер — это Грушницкий с энергией натуры Печорина, или, пожалуй, Печорин, лишенный блестящего лоска, его ума и образованности — олицетворение тупой апатии, без очарования, доставшегося даром». Но, отмечая связь писателя с предшествующей традицией, Григорьев выделяет и самобытную манеру Тургенева: «в г. Тургеневе есть особенная, ему только свойственная сторона дарования:

никто лучше него не чувствует нашего помещичьего быта». Упомянув о поэзии Тургенева в статье «Гоголь и его последняя книга» [МГЛ: 225–226, 249–250, 254, 255–256], писатель называет его «замечательным поэтом школы Лермонтова», вскользь замечая, что «никто не пел демона лучше» Лермонтова. О стихотворении А. Майкова «Барышня» Григорьев в «Обзрении газет и журналов за апрель» [Там же: 506] пишет так: «Такого рода негодование высказалось у самого Лермонтова в стихотворении «К мечтателю» — и бог знает, не дошел ли бы покойный поэт, если бы был жив, до воззрения более мирного, более достойного, нежели то, под влиянием которого он писал».

Совсем другая тональность и другие оценки прослеживаются в рассуждениях о «**лермонтовском направлении**» современной литературы, которое А. Григорьев в статье «Обзрение журнальных явлений за январь и февраль» [Там же: 203–204, 207–208] противопоставляет «гоголевскому» на основании отношений личности с миром:

grübeleien <размышления. — Е. Я.> о извивах и изгибах личности <— это единственный> предмет созерцания нашего роящегося только доселе века; <это предмет>, который служит исходною точкою двух, по-видимому, различных школ — школы Лермонтова, школы трагизма, и школы юмористической, школы Гоголя.

Такая точка зрения на литературные направления противоречит концепции Белинского, объединявшего творчество Гоголя и Лермонтова в единое литературное направление в статье «Русская литература в 1844 году» (и в других своих статьях) на том основании, что они ознаменовали собой полное «преодоление» романтизма. Григорьев, теоретически признавая лермонтовскую школу, в разборах конкретных произведений говорит о ней только в связи с очевидно эпигонскими сочинениями: «Повесть “трагического” направления “Прихоть” — носит на себе признаки борзописания», «121-ая история одного из подешевевших сейчас героев нашего времени» [Там же: 209]. Григорьев благосклонно относится к Лермонтову, не к его эпигонам, безнадежно уступающим основателю.

В литературно-критических статьях «Московского городского листка» неоднократно подчеркивается, что ни одно из двух выделенных Григорьевым направлений не продолжает дело того пи-

сателя, от которого ведет свой отсчет. Писатели натуральной школы не вполне поняли Гоголя, а потому не смогли стать достойными его последователями (это положение григорьевской критики явно полемично по отношению к взглядам Белинского). Продолжатели лермонтовского, «трагического», направления в большинстве своем эпигоны, что последовательно отмечается критиком:

Но даже и того, что печатается, слишком много для доказательства обилия — или лучше пухлости — и бесплодности современной русской поэзии, петербургской в особенности. Всего интереснее, что каждый из борзописцев метит ни более, ни менее как в Лермонтовы. <...> Главное, что преобладает в их водянистой поэзии, — это начало борьбы, которое благодаря им даже опошлилось до крайности [МГЛ: 208].

Лермонтовское направление ассоциируется с опошлившимся эпигонским романтизмом и фактически приравняется к нему; любой романтический штамп (в первую очередь наличие демонического или разочарованного героя) кажется критику знаком принадлежности к «лермонтовской традиции».

Однако, несмотря на неодобрение подражателей и продолжателей Лермонтова, А. Григорьев в своем собственном прозаическом и поэтическом творчестве (в том числе, в тех образцах, которые он помещал на страницах «Московского городского листка») активно эксплуатировал лермонтовские приемы, оказываясь, таким образом, представителем того же лермонтовского направления. Причем манера работы Григорьева с лермонтовским наследием практически неотличима от приемов порицаемых им авторов.

Так, в повести «Другой из многих» (ей предшествовала повесть «Один из многих», но сюжетно они не связаны) название, сочетая типичность и исключительность, обыгрывают название романа Лермонтова и объяснение его автором: «Герой Нашего Времени <...> — это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»; подобная конструкция в названии встречается и у других произведений лермонтовского направления (С. П. Колошин «Ваш старый знакомый», В. И. Аскоченский «Асмодей нашего времени»). Наследие Лермонтова проявляется, таким образом, в диалектике обыкновенного и исключительного. Повесть «Другой из многих» считается

одной из автобиографических повестей Григорьева, где отразились его несчастливая любовь к Антонине Корш и общение с масоном К. С. Милановским. Б. Ф. Егоров отмечал, что масонство в произведениях Григорьева «почти всегда сопрягается с крайними формами эгоцентризма и демонизма, и в повестях “Один из многих” и “Другой из многих” это особенно заметно» [Егоров: 344–347]. Неясно, бытовое ли поведение масонов было в понимании Григорьева таким эгоистическим, считал ли он лицемерными и самолюбивыми всех масонов или генетически выводил печоринствующих эгоистов из масонской мистики XVIII века.

Герой повести «Октаев», напечатанной под псевдонимом «Неизвестный» в №№ 131–134, тоже интересен с точки зрения интерпретации «печоринского типа». В повести нет сюжета как такового, большое внимание уделено описанию личности главного героя. С одной стороны, это тип юноши-мечтателя, самым известным представителем которого является Ленский: Октаев «легкомысленен и непостоянен», он поэт, его глубоко трогают поэзия и музыка, у него есть «товарищ с натурою немецкого студента», он влюблен в идеально красивую, но легкомысленную белокурую девушку с голубыми глазами, Луизу. С другой стороны, отмечается, что Октаев имеет и черты «печоринского типа», он обладает неким «нравственным превосходством» над окружающими, не осознавая его: «Боязнь насмешки заставила его глубоко сосредоточиться на самом себе <...> наблюдающая часть его как-то отделилась, сделалась независимою от него самого», «Он читал скрытые побуждения людей. <...> Не раз Октаев проклинал ту способность, ту привычку к анализу, которая лишала его в жизни всякого личного интереса, не позволяла ему ни любить, ни уважать». Причина формирования такого характера тоже вполне печоринская: «Люди весьма равнодушно, бессознательно уничтожали все его верования и надежды» [МГЛ: 529]. Но Октаев, пережив внутренний кризис, «излечивается» от своей мизантропии. Теперь его задача «состоит не в том, чтобы указывать зло, а чтобы оглянуться на самого себя, сделаться лучшим, потому что общее достижение добра зависит от усилий каждого», он старается «сделаться тружеником, атомом микроскопического мира» [Там же: 530]. Здесь эволюция героя мотивирована его психологическим потрясением, герой печоринского типа оказывается способен на преобразование в духе романного героя и фактически

перестает быть печоринским типом. Несколько раз подчеркивается заурядность героя: «Вы сами часто встречали его в свете», «Это самая обыкновенная история со всеми общими местами любви». Октав по-печорински оторван от общества и совершеннее других людей и — одновременно — рядовой персонаж на уровне персонажей очерка; в образе героя присутствует та же диалектика обыкновенного и исключительного, уже отмеченная выше в повести А. Григорьева «Один из многих».

Аллюзии на тексты М. Ю. Лермонтова широко представлены в подражательных и эпигонских сочинениях, опубликованных в газете. Но стихотворение М. А. Дмитриева «Старик» несколько выбивается из этого ряда: оно не подражательно, а полемично по отношению к творчеству Лермонтова и представляет собой инверсию идей стихотворений Лермонтова «Дума» и «Бородино». Тема «богатырей духа» прошлых поколений решена совершенно иначе: между двумя поколениями принципиально невозможно взаимопонимание и даже уважение. Слушатели презируют рассказчика, он платит им взаимностью:

Вам скучно со мною, я знаю;
 <...>
 Мы также бывало скучали
 Рассказом людей пожилых;
 Но только мы их уважали,
 Но только мы слушали их!

В стихотворении Дмитриева представлена внешняя, недоброжелательная точка зрения на «новое поколение», к которому причисляет себя лирический герой Лермонтова. Некоторые строчки стихотворения Дмитриева выглядят как полемические реплики на строки стихотворения Лермонтова:

М. Ю. Лермонтов «Дума» (1839)

«Мы иссушили ум наукою бесплодной»
 «И предков скучны нам роскошные забавы,
 Их добросовестный, ребяческий разврат;
 И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
 Глядя насмешливо назад.
 Толпой угрюмою и скоро позабытой
 Над миром мы пройдем без шума и следа».

М. А. Дмитриев «Старик» (1847)

«Быть может, что вы совершенней,
Науки вас водит звезда!»

«Считите-ка дедов именья
И вспомните их имена!
Обширны их были владенья
И слава далеко слышна!
История их сохранила,
Народ наизусть затвердил;
А нынче схоронит могила —
И память народ схоронил!»

Прямое упоминание имени М. Ю. Лермонтова и его произведений несколько раз использовано сотрудниками «Московского городского листка» в качестве аргумента в полемических заметках, причем автор и лирический герой в таких заметках принципиально не отделены друг от друга, аргументы из сочинений Лермонтова и из его биографии соотносятся как явления одного порядка. Так, например, в полемической заметке о воспитании «Письмо редактору “Листка”» С. П. Шевырев пишет:

Если же воспитание будет сообразно прежде всего духу своего времени, то, так как дух времени меняется, а человек воспитывается не для своего времени, а для будущего, то как же будет он сообразен тому времени, в которое придется ему жить? Ясно, что он не будет годен ни для какого времени, а явится аномалиею в том веке, в котором ему придется действовать. Вот в чем заключается разгадка неудачи всех тех несчастных воспитаний, в которых односторонним условием было принято сообразовываться только с духом своего века. Отсюда несчастные старики духом, если не с сединами в 25, 30 лет; отсюда уныние, бездействие или бесплодное действие многих, оправдание того приговора, который был в известной «Думе» сказан Лермонтовым, воспитанным, как думаю, не в одностороннем духе своего времени, хотя и принес ему горькую жертву [МГЛ: 158].

Анонимный автор статьи «О рефлексе и дидактизме в поэзии», говоря о романе и повести, которые, как «создания нового времени <не могут быть> произведениями беспристрастного поэтического взгляда на современное общество», приводит ряд примеров: «На “Новой Элоизе”, на “Рене”, на “Вертере”, на “Герое нашего времени” лежат яркие клейма личностей Руссо, Шатобриана, Гете <...> и Лермонтова» [Там же: 405].

Цитаты из сочинений М. Ю. Лермонтова, не связанные непосредственно с личностью автора и его историко-литературным значением, представлены в газете эпитафиями к художественным произведениям. Повесть «Моряки», напечатанная в № 70–81 под псевдонимом Дагамбук, в отношении сюжета, мотивной и образной систем имеет малое отношение к лермонтовскому направлению, но интересна своими эпитафиями из «Евгения Онегина», «Полтавы» и «Капитанской дочки» Пушкина, «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Ревизора» Гоголя, «Героя нашего времени» и стихотворений Лермонтова, произведений Байрона и Гете. Причем эпитафии не соотносятся с событиями главы, которой предшествуют: нет ни общих сюжетных ходов, ни мотивов, ни подтекста. Некоторые из них дополняют пейзаж последующей главы, например, эпитафия из «Полтавы»:

Тиха украинская ночь
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух

предваряет главу, в которой нет непосредственных переключек с «Полтавой», но действие которой происходит южной ночью. Многие эпитафии повести «Моряки» указывают на композиционное положение главы, которой предшествуют; так эпитафия перед первой главой: «Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку. Герой нашего времени» — никак не соотносится с сюжетом (в повести нет вторичного персонифицированного рассказчика), но маркирует завязку и содержит отсылку к авторитетному имени Лермонтова. Смысл эпитафий повести «Моряки» таким образом оказывается не в самом цитируемом тексте, а в имени под ним как знаке литературности.

К концу 1840-х годов Лермонтов уже мыслится как авторитет, часть классического канона русской литературы, к которому необходимо обращаться для характеристики и оценки новых литературных явлений, поэтому непосредственно его произведения уже не обсуждают, а используют в качестве аргумента при обсуждении других. По-видимому, такой процесс вхождения в канон универсален, хотя и произошел с Лермонтовым рано, буквально через несколько лет после гибели. Г. В. Зыкова отмечает, что цитаты из произведений Пушкина на страницах журнала

«Современник» из знака литературности стали ритуальными формулами, чаще всего встречаясь в анонимных публикациях, имеющих малое отношение к литературе, например, в разделе «Моды» [Зыкова: 151–153]. Подобным образом обращение к стихотворению Лермонтова «Дума» служит Шевыреву аргументом в полемической заметке, посвященной воспитанию. Для литературы второго и третьего рядов обращение к творчеству Лермонтова в это время было очень распространенной практикой, что прослеживается на материале «Московского городского листка». А. Григорьев, как это можно понять и из статей, напечатанных в «Листке», и из более поздних, считал такую способность множить подражателей и эпигонов главным недостатком «лермонтовского направления».

ЛИТЕРАТУРА

- Достоевский: Драшусов Владимир Николаевич // Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества / http://www.fedorostoevsky.ru/around/Drashusov_V_N (дата просмотра: 01.01.2016).
- Егоров: *Егоров Б. Ф.* Художественная проза Ап. Григорьева // Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980. С. 337–367.
- Зыкова: *Зыкова Г. В.* Поэтика русского журнала 1830-х – 1870-х гг. М., 2005.
- МГЛ: Московский городской листок. 1847.
- Московский вестник: Московский вестник. 1846. № 143 (28 ноября).
- Райков: *Райков Б. Е.* Русские биологи-эволюционисты до Дарвина. М., 1955. Т. III.
- Финский вестник: Финский вестник. 1846. № 5. Отд. V.

АНГЛИЙСКИЙ «РЕПЕРТУАР»¹ В РОМАНЕ «ТЫСЯЧА ДУШ» КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЛЕМИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ А. Ф. ПИСЕМСКОГО

Наталья Сарана
(Москва)

В статье мы постараемся прояснить функции и смысл английской атрибутики в романе, ответить на вопрос, насколько случаен, эпизодичен, или, напротив, закономерен ее характер, какова ее художественная, эстетическая роль в общей полемической системе А. Ф. Писемского, закрепленной в этом тексте.

В романе «Тысяча душ», написанном через два года после окончания Крымской войны, несомненно, присутствует образ Англии. Английских примет, упоминаний, отсылок в произведении много. Однако плотный пласт английских реалий, проникающих в ткань романа, остается на периферии исследовательского внимания, а интерес Писемского к английской литературе, к Теккерее в частности, давно замеченный интерпретаторами, при анализе романа «Тысяча душ» учтен недостаточно [Володина: 33–45].

Работа над текстом, растянувшаяся на пять лет, совпала с ключевыми пореформенными событиями русской истории. Напомним, на тот же период приходится зенит писательской славы Теккерее: в 1853 г. выходит на русском языке «Ярмарка тщеславия».

Неслучайно поэтому столь иронична английская «оптика», сквозь которую Писемский видит современные события и российские реалии. Так, в романе множество отсылок к британскому устройству политической и бытовой жизни, которые обсуждались в России: от английского национального характера и английской литературы до чудных портсигаров и дормеза английской работы. Портсигар называют английским, когда хотят показать знатоком табачного дела:

¹ Под английским «репертуаром» мы понимаем корпус «английских» деталей в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» в их связи с основными линиями конфликта.

Капитан отложил трубку, но присек огня к труту собственного производства и, подав его на кремне гостю, начал с большим вниманием осматривать портсигар.

— Хорошая вещь; вероятно, кожаная, — проговорил он.

— Her, papier macha, — отвечал Калинович.

Капитан совершенно не понял этого слова, однако не показал того.

— А! Вероятно, английского изобретения! — произнес он глубоко-мысленно.

— Не знаю, право.

— Английская, — решил капитан.

До всех табачных принадлежностей он был большой охотник и считал себя в этом отношении большим знатоком [Писемский: 43].

Английские дормезы и портсигары еще не являются объектом иронии или сарказма, их упоминание — дань моде того времени. В этом примере «английское» означает «хорошее», «качественное», но размышления об английском происхождении изделия, напротив, приводятся теми героями, для которых «английское» это не столько «положительное», сколько «странное, нелепое».

Чуждая Англия начинает появляться в тексте романа тогда, когда русский образ жизни все больше приходит в столкновение с замыслами Калиновича, то есть ближе к финальной части романа и в самой четвертой части. Здесь образ Англии — это полемика с состоянием общества, которое осознает Калинович на посту вице-губернатора. Англия становится негласным аргументом, невозможной альтернативой, на которую указывают оппоненты в полемике с Калиновичем. На все его нововведения или планы другими героями приводится пример Англии как контрдовод с оговоркой, что здесь английские порядки не применимы: «Видимая неустойчивость — общая участь всякого народа, который социальные идеи <...> не перегоняет сквозь реторту парламентских прений, как делают это англичане, а сразу берет и прикладывает их к делу» [Там же: 232].

И именно в этом противопоставлении проглядывает ирония Писемского. Не зря он задумал серию рассказов «русские снобы» в ответ на теккерейских «снобов»². В России свои «снобы»,

² В 1854 г. Писемский публикует в «Современнике» рассказ «Один из наших снобов: Рассказ исправника», подражая «Книге снобов» Теккеря и отчасти мистифицируя читателя. «Снобсы» Писемского

своя жизнь, сравнение которой с Англией хоть и отражает настроение того времени, но оно ни к чему не приводит, как и показывает Писемский в романе «Тысяча душ». «Снобсы» тоже становятся аргументом в этом споре. Бесплодность английского опыта для России — такова мысль, для выражения которой понадобилась английская тема, и конкретно Теккерей как литературный символ — смысловой и художественный «эталон» английского.

В этой теме есть и еще один крайне важный аспект, появление которого подготовлено всей полнотой английского контекста, о котором шла речь выше.

Роман Писемского «Тысяча душ» во многом перекликается и входит в полемику с английской традицией романа воспитания и его подвида романа карьеры — в частности, с романом «Карьера Барри Линдона» У. Теккерея, ключевым на тот момент английским произведением, написанным в этом жанре.

Это отмечает и Анненков в своей статье «Деловой роман в нашей литературе. Роман Писемского “Тысяча душ”», сравнивая роман с французскими и английскими образцами, но замечая при этом, что «Тысяча душ» отходит от традиционной канвы «делового романа» [Анненков: 242–266].

К моменту завершения «Тысячи душ» в европейской литературе сложились две основные линии романа воспитания и романа карьеры как его подвида: французская и английская. Исследователи, читатели и критики версию «карьерного» романа, созданную Писемским, традиционно соотносили с французскими образцами Стендаля, Бальзака, Мопассана. Характерна оценка В. Набокова: «...нечто вроде “Красного и черного” на русский манер» [Набоков: 511].

Заметим, что роман Теккерея «Карьера Барри Линдона» (1848) начал публиковаться по-русски в 1857 г. в «Современнике» и выходил до 1859 г. в переводе В. Бутузова. Примерно в то же вре-

совсем не похожи на «снобов» Теккерея. Цикл Писемский писал долго, и он не был завершен. Отметим, что ошибочное написание заглавия книги Теккерея («Снобсы» вместо «Снобы») указывает на то, что Писемский не знал английского языка и заимствовал заглавие из русского перевода «Книги снобов», опубликованного в «Современнике» за 1852 г. (ноябрь–декабрь), где произведение и было названо «снобсы».

мя (январь—апрель 1858) Писемский писал 3 и 4 часть своего романа, и это обстоятельство представляется нам важным для сопоставления двух произведений и выявления элементов диалога, полемического обращения автора к сочинению английского романиста, которое, похоже, он так или иначе учитывал.

Роман «Карьера Барри Линдона» Теккереея принадлежит к «роману карьеры». Структура подобных сочинений была хорошо освоена в ту эпоху: уже к 1850 г. были написаны и переведены на русский язык главные образцы этого жанра: от «Годов учения Вильяма Мэйстера» до романа того же Теккереея «Пенденнис».

В свою очередь, роман карьеры как разновидность романа воспитания может пропускать биографические звенья и сосредотачиваться только на «служебной» стороне сюжета, как это происходит в «Карьере Барри Линдона» и в романе Писемского «Тысяча душ».

И если мы знаем часть юношеской истории Барри, то Якова Васильича Калиновича, главного героя «Тысячи душ», мы впервые встречаем уже кандидатом университета, когда он приезжает на должность смотрителя эн-ского училища.

Уже в главной идее Писемский вступает с Теккереем в полемику. Сравним ключевые повороты сюжетов. Барри в начале романа полон романтического оптимизма и призывает читателя разделить его веру в то, что можно настойчивостью и упорством победить превратности жизни и достичь успеха: «Пусть каждый, кто сам прокладывает себе дорогу в жизни, запомнит это правило. Иди напролом! — вот в чем секрет. Дерзай — и мир перед тобой отступит; а если тебе и намнут холку, дерзай снова, и он тебе покорится» [Теккерей: 239].

На это утопическое утверждение Писемский будто бы отвечает скептически: «Что бы про наш век ни говорили, какие бы в нем ни были частные проявления, главное и отличительное его направление — практическое: составить себе карьеру, устроить себя покомфортабельнее, обеспечить <...> будущность свою и потомства — вот божки, которым поклоняются герои нашего времени...» [Писемский: 135].

В финале у Теккереея звучит совсем другая тональность: «Если век вывихнул сустав, откуда мне взять призвание и силу, чтобы вправить его?». В этой реплике отчетливо слышно эхо шекспировского «Гамлета». Сломанный «век» Гамлета (“The time is out

of joint: O cursed spite, That ever I was born to set it right!”) отзывается «вывихнутым суставом» новой эпохи Теккерей (“If the time is out of joint, have I any calling or strength to set it right?”). И если Гамлет считает себя тем, кто вправит этот «сустав», то ни герой Теккерей, ни герой Писемского, до определенного момента, не видят себя в этой роли. Шекспир и его герои играют не последнюю роль и в сюжете Писемского. Шекспир в романе «Тысяча душ» присутствует не только как дань литературной моде, увлечению Шекспиром в 1840-х гг. (в романе дважды пытаются поставить домашний спектакль «Ромео и Юлия»), но и как возможное указание на будущую судьбу Калиновича [Левин; Фролова].

Сравнение Калиновича и Гамлета может стать предметом детального анализа, если учесть, что Калинович, начиная с четвертой части романа, становится невероятно «категоричен» в своем поведении. На пике своей блестящей карьеры, когда вроде бы он добился цели и пришла пора «срывать цветы удовольствия», Калинович вдруг резко (и почти немотивированно) меняет сценарий своего поведения, становится «мстителем» и ярким преследователем должностных злоупотреблений и взяток. И уже в этой роли гамлетовское начало героя обостряется. Таким образом, шекспировский фон, обозначенный намеками, репликами, именами, в свою очередь становится общей площадкой и общим языком, которым пользуются и Теккерей, и Писемский.

Продолжим сопоставление. Начало и конец карьеры героев Теккерей и Писемского одинаковы. И Барри, и Калинович выросли в бедных семьях и надеялись добиться успеха благодаря своему уму и способностям. Они амбициозны, Калинович откровенно признается, что он «страшно честолюбив». Главные герои воспитаны «благодетелем», который так или иначе навредил их семейству. У Барри дядя отнял семейное поместье, а Калинович только однажды упоминает о своем детстве, говоря, что был маленьким мальчиком, «взят благодетелем, который разорил его отца».

У героя Теккерей и героя «Тысячи душ» есть два друга: один — умудренный жизнью скептик (дядя Барри и Князь), второй — лучший друг, своеобразный «волшебный помощник» (мама Барри и Зыков).

Сравнение князя из «Тысячи душ» и дяди Барри выявляет множество сюжетных переключек. Оба преподносят героям уроки жизни, помогают жениться на состоятельных девушках и завое-

вать положение в обществе. Но в конечном итоге дядя Барри обращается к религии и пытается отговорить Барри от дальнейших афер, тогда как князь до конца повествования придумывает хитроумные планы и авантюры.

В каком-то смысле князь является средоточием английского стиля и привычек, перенесенных на русскую почву, нередко в карикатурном виде. Как всякий светский человек того времени, он следует моде на все английское. Его дочь воспитывала англичанка, он сам ездит на дормезе английской работы в английский клуб и с уважением отзывается об английской литературе, что сатирически представлено Писемским.

Он также ведет дела с англичанином Пемброком о постройке новых заводов, и завтракает в своем поместье по-английски: «Там Калинович увидел князя со всей семьей за круглым столом, на котором стоял серебряный самовар с чашками и, по английскому обыкновению, что-то вроде завтрака. Тут были и корзина с сухарями, и чухонское масло, и сыр, и бутерброды из телятины, дичи и ветчины, и даже теплое блюдо котлет» [Писемский: 152]. С «английским завтраком» коррелирует описание поместья:

За лесом пошли дачи князя, и с первым шагом на них Калинович почувствовал, что он едет по владениям помещика нашего времени. Вместо узкой проселочной дороги начиналось шоссе. По сторонам был засеян то лен-ростун, то клевер. На озимых полосах лежали кучи гниющих щепок, а по лугам виднелись бугры вырытых пеньев и прорыты были с какими-то особенными целями канавы. Из-за рощи открывалось длинное строение с высокой трубой, из которой шел густой дым, заставивший подозревать присутствие паров [Там же: 151].

Описания английского быта, перенесенного на русскую почву, при всей насыщенности и кажущейся неповторимости, становятся, тем не менее, общим местом, клише. Калиновичу в этой обстановке «невыносимо отвратительна его собственная бедность»:

В эти-то с таким удобством убранные комнаты лакей принес маленький, засаленный чемоданчик Калиновича и, как нарочно, тут же отпер небольшой резного ореха шкафчик, в котором оказался фарфоровый умывальник и таковая же лохань. Никогда еще герою моему не казалась так невыносимо отвратительна его собственная бедность, как в эту минуту. Умывшись наскоро, он сказал человеку:

— Теперь ты, любезный, можешь идти: я обыкновенно сам одеваюсь.

Лакей поклонился и вышел. Калинович поспешил переодеться в свою единственную фракную пару, а прочее платье свое бросил в чемодан, запер его и ключ положил себе в карман, из опасенья, чтоб княжеская прислуга не стала рассматривать и осмеивать его гардероба, в котором были и заштопанные голландские рубашки, и поношенные жилеты, и с расколотою деревянной ручкой бритвенная кисточка [Писемский: 152].

Стоит заметить, что поведение Калиновича в поместье князя совпадает с тем, как впоследствии будет чувствовать себя Дарья Александровна в «английском» поместье Вронского и Анны.

В романе «Тысяча душ» также отводится место обсуждению политического устройства Великобритании, которое представляет разительный контраст с российским укладом. Оно закономерно возникает при сравнении национальных основ, бытовых привычек, составляющих фундамент культур: «видимая неустойчивость — общая участь всякого народа, который социальные идеи не оставляет, как немцы, в кабинете, не перегоняет их сквозь реторту парламентских прений, как делают это англичане, а сразу берет и, прикладывает их к делу» [Там же: 232].

Чем глубже сравнение, тем очевидней оказывается невозможность найти общие точки пересечения. Англия существует как утопия, газетная фантазия:

Читателю, может быть, небезызвестно, что всякая губерния у нас имеет свою собственную политику, не имеющую, конечно, никакой связи с той, которая печатается в “Debats”, в “Siecle” и “Times”. Нам решительно все равно, кто царствует во Франции — Филипп или Наполеон, английскую королеву хоть замуж выдавайте за турецкого султана, только чтоб рекрутского набору не было. Но зато очень чувствительно и близко нашему сердцу, кто нами заведывает, кто губернатор наш. Об этой политике, выпив в трактире или погребке, толкуют секретари, столоначальники и прочая мелкая приказная братия, толкуют с пеной у рта от душевного волнения, имея на то полное нравственное право, потому что от этой политики у них шиворотки трещат. Образованное дворянство тоже рассуждает об этой политике с гораздо более душевным участием, чем о той, которую читает в газетах [Там же: 356].

И когда Калинович хочет составить комиссию для наблюдения за расходом средств на новые дороги, купец ему отвечает, что «разве английских каких выпишите: там, может быть, у тех

другое поведение». Всех остальных подкупить, по словам купца, несложно.

Но не только Писемский описывал «английское» в «Тысячах душ», Теккерей тоже наполнил текст большим количеством отсылок к «русскому», которые могут быть интересны как английская рецепция России. Пожалуй, самым ярким упоминанием России становится рассказ о том, как Барри обыграл в карты Алексея Козловского: «Когда мы ввязались в бой с Алексеем Козловским и взяли семь тысяч луидоров одним ударом, это был благородный риск, ибо в случае проигрыша мы на другой день проснулись бы нищими, тогда как для него проигрыш означал лишь потерю одной из деревень да двух-трех сотен заложенных крепостных душ» [Теккерей: 167]. Образ Козловского встает в один ряд с многочисленными русскими атрибутами у Теккерей: от описаний Сибири до отсылок к графу Потемкину.

Надо заметить, что в тот или иной период жизни три героя также отправляются в «современный Вавилон» — Лондон и Петербург, которые чрезвычайно похожи по тональности описания.

Тем не менее, в определенный момент начинаются расхождения в их «историях успеха». И здесь «Тысяча душ» все активнее корреспондирует с «Карьерой Барри Линдона». Возможно, это объясняется тем, что время публикации «Барри Линдона» на русском совпадает именно с работой над третьей и четвертой главой «Тысячи душ». До этого Писемский не мог прочитать роман, еще не переведенный на русский язык.

И Барри Линдон, и Калинович делают карьеру в политике. Линдон добивается места в Парламенте, а Калинович становится вице-губернатором, а затем и губернатором. На этом классический роман карьеры должен закончиться. Но ни у романа Теккерей, ни у романа Писемского нет счастливого конца. Барри Линдон теряет все свое имущество (а точнее — имущество его богатой жены) из-за неумеренной жизни и многочисленных долгов. И это представляется читателям справедливым наказанием за его образ жизни. Но Калинович своими руками рушит карьеру. Он начинает преследовать князя за поддельные документы так жестоко, что от него отворачивается все общество, а его жена (всю жизнь влюбленная в князя) во многом помогает уничтожить Калиновича. Отметим, что окончательно разрушить карьеру и Барри

Линдона, и Калиновича способствуют их жены, вышедшие за них не по любви и ненавидевшие их.

Действия Калиновича не соответствуют канону «романа карьеры». Он «портит» все сам, а не его враги или кредиторы. Став частью практического, реального мира, он бросает ему вызов, пытаясь реформировать его, но терпит крах. Возможно, Калинович сделал бы иную — литературную — «карьеру», если бы не вступил в брак по расчету и не пытался стать своим в чиновничьем мире, а сразу же женился на небогатой, но любящей его Настеньке, что и происходит в конце романа. Тогда его история представляла бы классический назидательный «роман воспитания», подобный другому роману Теккерея — «Пенденнису».

Писемский полемизирует с философией бытия, сформулированной в английском романе. Он спорит с самой идеей о пользе служения, правильности выбора жизненного пути, с тем представлением о якобы подлинном успехе современного человека, которое сложилось в сознании русской публики к середине XIX в. Карьера героя Писемского радикально отличается от карьеры героя Теккерея.

Итак, начало публикации перевода «Барри Линдон» отражается в романе Писемского. Английские детали в совокупности составляют необходимый фон, аккомпанемент, сопровождающий развитие сюжета. Используя жанровую основу романа карьеры и отчасти полемизируя с Теккереем, активно участвовавшим в создании жанрового канона, Писемский и соблюдает канонические правила, и одновременно их нарушает, намечая изломанную русскую траекторию дальнейшего развития этого жанра.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненков: *Анненков П. В.* Деловой роман в нашей литературе. «Тысяча душ», роман А. Писемского // Атеней. 1859. № 2. Январь.
- Володина: *Володина Н. В.* «Литературные реалии» в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» // Вест. Челябинск. ун-та. Сер. 2. Филология. Челябинск, 1996. № 1.
- Левин: *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988.
- Набоков: *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1999.

Писемский: *Писемский А. Ф.* Тысяча душ / Собр. соч.: В 9 т. М., 1959. Т. 3.

Теккерей: *Теккерей У.* Записки Барри Линдона, эсквайра, писанные им самим. М., 1963.

Фролова: *Фролова Ю. Ю.* Поэтика романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009.

Ч. ДИККЕНС В «ВОЙНЕ И МИРЕ» Л. Н. ТОЛСТОГО

Екатерина Тупова
(Москва)

В статье Н. Н. Апостолова «Диккенс и Толстой» отмечается близость поэтики русского и английского писателей на примере «Жизни и приключений Дэвида Копперфильда» и «Детства». Имея твердые основания утверждать, что Толстой к моменту создания трилогии уже был знаком с «Записками Дэвида Копперфильда», исследователь аккуратно замечает, что

не только колорит (нечто почти неуловимое), которым овеяны все выше перечисленные эпизоды детства и изгибы детской психологии — несомненно одного и того же порядка (по своему внешнему выражению в том и в другом произведении), но и черты поведения, даже некоторая группировка персонажей и подбор самих фактов, из которых слагаются целые главы и «Давида Копперфильда» и «Детства», — во многом свидетельствуют о том, что Л. Толстой, полусознательно, может быть, для себя, «пил» из «Давида Копперфильда» [Апостолов: 119].

По замечанию В. Буньяка, две следующие части трилогии, «Отрочество» и «Юность», также в отдельных эпизодах и сюжетных линиях несут следы «Дэвида Копперфильда» и других произведений Диккенса [Буньяк: 100–131].

Дополняя наблюдения Апостолова и Буньяка, укажем на не отмечавшееся ранее использование мотивов «Холодного дома» в «Юности». Для этого сделаем небольшой экскурс в историю знакомства Толстого с этим романом. 11 июля 1854 г. писатель впервые отмечает чтение “Bleak house”, а 12 июля размышляет о «детской молитве» из «Холодного дома». В комментариях к 47 т. ПСС находим указание, что запись относится к 3 главе 1 тома романа [Толстой: XLVII, 258]. Читатель может заглянуть в третью главу и найти действительно похожий набор установок, который перечисляет крестная героиня, обращаясь к своей подопечной. Однако ни в этом отрывке, ни в предшествующем тексте, ни в тексте романа вообще Эстер не делает системного перечисления принципов жизни, хотя они и высказываются героиней в отдель-

ных репликах на протяжении всего романа. Читателя дневников Толстого не удивит переформулировка принципов Эстер и переорганизация их в перечень. Размышления, изложенные таким образом, очень гармонично согласуются с духом толстовского дневника, где поиски верной системы жизни, в том числе составления сводов правил и принципов, занимают значительное место.

Однако в записи от 12 июля все же есть загадка: словосочетание «детская молитва» не используется в третьей главе; героиня не дает обета перед Богом. Является ли введение этих мотивов, также как «перечневая» система, исключительно волей русского писателя? Мы обратили внимание, что обращение к Всевышнему и запоминающееся словосочетание встречается в другом месте романа: в контексте размышлений Эстер о ее обезображенной внешности и о мистере Вудкорте. Приведем этот отрывок в переводе Бирилева:

Какие бы страдания перенесла я, если бы мне пришлось объявить, что бедное личико, которое нравилось ему, навсегда покинуло меня, и что я вполне освободила его от священного обета той, которую он никогда не видывал! Без угрызания совести, без душевных страданий я смело могла хранить в сердце своем детскую молитву быть тем, чем он оказал себя, и оказал себя таким блестящим образом; мне ничего не предстояло переделывать; мне никакой цепи не предстояло разрывать, а ему влачить; я, благодаря Бога, могла идти по своей скромной тропе, а он по своей более благородной и большой дороге; и хотя мы пошли бы совершенно разными путями, но я могла надеяться встретиться с ним невинно, без самолюбия, словом сказать, лучшею, чем он полагал бы встретить меня при конце нашей дороги (цит. по [Современник: 578]).

Этот пассаж завершает отрывок из «Холодного дома», опубликованный в т. 45 «Современника» (№ 5–6). В этой же главе Эстер обращается к Чарли: «Ничего Чарли, не печалься! Я надеюсь быть счастливой без моего прежнего хорошего личика» [Там же: 565]. Учитывая, что № 5–6 «Современника» должен был попасть в руки Толстого незадолго до сделанной в дневнике записи, версия о том, что писатель связывал ее с указанным эпизодом, кажется достаточно убедительной.

Итак, мы видим, как уже на уровне фиксации впечатления в дневнике писатель «обрабатывает» и изменяет оригинальный текст, подстраивая его под структуру собственного поэтического

мышления. В «Юности» находим другой пример «обработки» того же материала. Вспомним, как Николенька, «слышав где-то про страстного любовника, оставшегося верным своему предмету, несмотря на изуродовавшую его оспу», старался думать, что влюблен в Сонечку, для того, «чтобы иметь заслугу, несмотря на шрамы, остаться ей верным» [Толстой: II, 127]. Этот пассаж, конечно, отчетливо напоминает о судьбе Эстер и верности Аллана своей возлюбленной. Заимствование из Диккенса дополняет здесь душевный портрет мечтательного героя.

Еще одно пересечение с «Дэвидом Копперфильдом» касается разговора двух друзей о любви. Напомним, Дэвид приходит к своему товарищу Томми Трэдлсу, будучи влюбленным в Дору. Все его мысли поглощены предметом собственных мечтаний. Однако прежде чем юноша решается поделиться душевной тайной, его товарищ сам заводит разговор о любви. Трэдлс сообщает, что помолвлен. Характеризуя свою возлюбленную, он говорит: “She is such a dear girl!”, “a little older than me, but the dearest girl!” / «Какая она милая! Немного старше меня, но такая милая!» [Диккенс: I, 485]. По словам жениха эта девушка будет ждать его хоть до шестидесяти лет. Томми перечисляет уже сделанные к семейной жизни приготовления. Дэвид слушает товарища, мысленно оставаясь со своей любовью, о которой, правда, скажет только за ужином с Микоберами. Позже Трэдлс выразит уверенность, что общение с такой необыкновенной девушкой благотворно повлияет на его характер. Сравнивая возлюбленную с сестрами, он отметит, что старшая — ослепительная красавица, которая могла бы блистать в свете, однако, как становится ясно из контекста, эта характеристика не превозносит сестру над менее ослепительной внешне, но более богатой внутренне избранницей. В разговоре с Нехлюдовым по дороге в Кунцево Николенька узнает о восторженном отношении товарища к Любви Сергеевне. Нехлюдов называет возлюбленную «удивительной девушкой», отмечает ее возраст и внешность: «скорей старая, и совсем нехороша собой». Делает акцент на внутреннем мире Любоньки («такой души, сердца и правил»), противопоставляя ее девушкам света («я уверен, не найдешь подобной девушки в нынешнем свете» [Толстой: II, 139]). Эти отношения сложно и неоднозначно конструируются Толстым: подчеркивая смущение Нехлюдова и обращая внимание на свойственные ему речевые привычки, автор дает читателю

возможность вариативно трактовать чувство молодого человека. Можно увидеть здесь как искреннюю любовь, так и влюбленность в идею: когда реальный человек — Любовь Сергеевна — является для героя воплощением известного «идеала».

У Диккенса влюбленность Дэвида в Дору одновременно и противопоставляется и сближается с влюбленностью Томми. В разговоре Николеньки и Дмитрия также можно найти противопоставление/сближение их состояний, которые в обоих случаях связаны с представлениями героев об идеале.

Столкновение ожиданий героя от брака с реальностью — один из определяющих поворотов личной истории нескольких мужских персонажей и в романе-эпопее. Напомним, что вскоре после начала семейной жизни Дэвид понимает, что женился на ребенке в нравственном отношении. Сначала он пытается «развить» ум молодой супруги, но эти попытки не приводят к положительному результату. Затем герой смиряется, тайно раздумывая над тем, что в жизни с «девочкой-женой» не находит опоры: это мучает его до тех пор, пока болезнь и смерть Доры не прекращают его сомнения.

В жизненном пути Болконского мы находим отражение этого сюжета. Читатель знакомится с четой Болконских, когда их быт еще намекает на новизну семейного устройства. Во внешности и речевом портрете Лизы можно найти «детские» черты, которые становятся особенно заметны во время разговоров на «серьезные» темы. Вспомним, как жена реагирует на очередное упоминание о намерении князя Андрея пойти на войну: «хорошенькое лицо ее вдруг распустилось в слезливую гримасу» [Толстой: IX, 33] (Дора же ударяется в слезы и дрожит, как только Дэвид заводит разговор о практической стороне жизни). Она, подобно Доре, отказывается принимать доводы мужа и обвиняет его в охлаждении к ней: Во время семейной ссоры Дора в сердцах вспоминает свою подругу и просит отослать ее к ней в Индию, также и Лиза сетует, что после отъезда князя Андрея ей придется жить одной, «без ее друзей».

Однако между героинями есть много различий, некоторые из которых автор, как кажется, намеренно акцентирует: Дора сама называет себя девочкой-женой, Лиза же не обладает душевной чуткостью, чтобы признать свою «детскую» природу. Она говорит: «Ты обращаешься со мной, как с больною или с ребенком.

Я всё вижу. Разве ты такой был полгода назад?» [Толстой: IX, 33]. В поведении Лизы автор подчеркивает неискренность, которая предусматривает и социальную «игру» (в свете и дома), и игру в чувства. Тем самым Толстой как будто отказывается увидеть способность к искреннему чувству в героине, следующей «игровой» стратегии в отношениях как с супругом, так и с окружающими (именно такой — сердечно чистой и искренней, но кокетливой на «светский» манер — изображается Дора).

В сцене объяснения Андрея и Лизы, при котором присутствует Пьер, мы отчетливо ощущаем контраст между реакциями Дэвида и князя Андрея на похожую стратегию женского поведения: то, что вызывает у Дэвида снисхождение и муки совести, лишь ожесточает князя. Присутствие Пьера, который берет на себя роль «утешителя», усложняет ролевую «соотнесенность».

Приведем еще одну аналогию, возникающую в связи с тем, как герои относятся к Лизе. Княжна Марья ведет себя по отношению к жене брата так же, как Агнес по отношению к Доре — покровительственно, принимая и прощая ее недостатки, внушая мужчине быть благосклонным. Подобно Агнес, переживающей сложную ситуацию в семье, Марья не думает о себе. На вопрос о делах дома Агнес отвечает: “I am happier in myself”, “I am quite cheerful and light-hearted” [Диккенс: II, 120]. Критическим замечаниям собеседника Агнес противопоставляет веру в то, что любовь и преданность исправят все к лучшему.

Марья возражает на критику брата: «Я другое дело. Что обо мне говорить! Я не желаю другой жизни, да и не могу желать, потому что не знаю никакой другой жизни» [Толстой: IX, 129]. Так же как Агнес, она горячо привязана к отцу и оправдывает даже тех, кто мало достоин ее сочувствия.

Итак, сюжет заблуждения в любви звучит в линии князя Андрея, что акцентируется благодаря переключкам в характерах Лизы и Доры, Марьи и Агнес. Однако тема обреченного брака, заключенного в любовной горячке, звучит и в линии Пьера и Элен. На примере Пьера Толстой прослеживает эволюцию «мечтательного» героя, его столкновение с любовным заблуждением.

Знакомясь с Безуховым, мы узнаем, что «Пьер с десятилетнего возраста был послан с гувернером-аббатом за границу, где он пробыл до двадцатилетнего возраста. Когда он вернулся в Москву, отец отпустил аббата и сказал молодому человеку: “Теперь ты

поезжай в Петербург, осмотрись и выбирай. Я на всё согласен. Вот тебе письмо к князю Василью, и вот тебе деньги. Пиши обо всем, я тебе во всем помога”» [Толстой: IX, 29]. Пьер, как и многие викторианские герои, в начале повествования имеет неопределенный (скорее — низкий) социальный статус, но достаточно быстро получает огромное наследство и графский титул, таким образом, резко поднимаясь по социальной лестнице.

Сюжет сиротства, а также связанная с ним тема «бесприютности» героя, его незащищенности от обмана, отнюдь не изобретение Диккенса. Вспомним, что и Том Джонс («найденный») в конце концов получает законное наследство и становится всеми любимым и уважаемым членом благородного общества. Этот сюжет восходит к богатой, уходящей корнями в фольклор традиции. Особого внимания заслуживает аналогия, возникающая в связи с сюжетом смерти богача и аморального поведения родственников-соперников главного героя. Борьба за «мозаиковый портфель» при кончине старого графа Безухова соотносится с эпизодом кончины Энтони Чезлвита. Диккенсовский мотив превращения новоиспеченного богача в жениха (корысть окружения) Толстой соединяет с диккенсовским же мотивом наивно мечтательной влюбленности. В тех фрагментах «Войны и мира», где Элен дана в призме восприятия Пьера, обнаруживается несколько неожиданное сходство между отношением Пьера к светской красавице и чувством Дэвида к Доре. Пьер видит Элен как лишённую индивидуальных черт идеальную женщину. Подобно Дэвиду, признавая безусловную правоту возлюбленной во всех вопросах, Пьер отменяет временами охватывающие его совершенно обоснованные подозрения. В сцене объяснения между Элен и Пьером Толстой не только наследует иронический тон Диккенса, но и переводит его в гротеск: читатели обоих романов так и не слышат из уст героя предложения о браке. Диккенс ограничивается констатацией факта сделанного предложения, а Толстой устраивает брак и вовсе без предложения со стороны Пьера. Таким образом, получение титула и «узаконенного» наследства играет сверхважную роль для людей, окружающих Пьера, но для него самого лишь осложняет путь к счастью. Причины снятия социального акцента выразительно свидетельствуют о принципиальном различии русской и английской романских традиций. У Диккенса материальные бедствия героев выступают важней-

шим препятствием на пути к счастью. Толстой (как, например, и Достоевский в «Идиоте») игнорирует этот аспект «сиротского» сюжета, тем самым акцентируя внимание на других следствиях «бессемейности-бездомности». Отсутствие «семейного гнезда» означает отсутствие четких ориентиров. В результате герой Толстого оказывается уязвимым перед опасностями морального толка: кутежами, интригами князя Василия, заблуждением в любви.

Подводя итоги, еще раз заметим, что сюжет любовного заблуждения в «Войне и мире» обретает драматизм и глубину, в том числе за счет использования диккенсовских приемов. Обнаруженная связь между переживаниями, чувствами и поведением юного Дэвида и формально «взрослого» Пьера, между малюткой Эмили и благополучной Наташей, между Марьей и Агнес, так же, как и сложное соотнесение «семейного» положения князя Андрея с судьбой Дэвида и другие аналогии подводят нас к мысли, что для «Войны и мира» приемы и мотивы Диккенса остаются актуальными, но усложняются и трансформируются, существенно обогащая толстовскую романную палитру. Указав на переходящий опыт использования диккенсовских мотивов, мы делаем вывод о том, что обращение к Диккенсу в ходе работы над «Войной и миром» вполне закономерно продолжало диалог русского писателя с английским. Множественность и разнообразие вариаций диккенсовских тем в «Войне и мире», в свою очередь, указывает на значимость для Толстого литературного, интеллектуального и духовного опыта автора «Дэвида Копперфильда». Толстой соотносил воспринятое с важнейшими «собственными» философскими и художественными идеями, продолжая искать и уточнять свои ответы на вопросы, занимавшие и Диккенса.

ЛИТЕРАТУРА

- Апостолов: *Апостолов Н. Н.* Толстой и Диккенс // Толстой и о Толстом: Новые материалы. М., 1924. С. 104–123.
- Буньяк: *Buniak, V.* Leo Tolstoy and Charles Dickens // *Etudes Slaves et Est-Europeanes*. 1964–1965. Vol. 9. № 3–4. P. 100–131.
- Диккенс: *Dickens, Ch.* The works of Charles Dickens ... Gadshill / Ed. with introduction, general essay, and notes by Andrew Lang. London, 1897.
- Современник: Современник 1854. Т. XLV. № 5–6. С. 578
- Толстой: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928–1964.

ТОЛСТОЙ И ГЕЙНЕ: КОММЕНТАРИЙ К ОДНОЙ МЕТАФОРЕ В «АННЕ КАРЕНИНОЙ»

Анастасия Тулякова
(Москва)

В статье мы дадим развернутый комментарий к метафоре «больного зуба» в «Анне Карениной» и покажем, как с помощью нее Толстой изображает эмоциональное потрясение героев, оказавшихся в ситуации несчастной любви.

Если крепкие зубы, которыми герои Толстого улыбаются (Анна Каренина, Элен Курагина), скрежещут (дьяволы из легенды «Разрушение ада и восстановление его») и скалятся (Хаджи-Мурат) маркируют, как правило, здоровую телесность их обладательниц, то болезнь зубов или их отсутствие провоцирует моральную слабость и подавленность персонажей.

В «Анне Карениной» сердечное страдание главных героев (Вронского, Левина и Каренина), переживающих потерю возлюбленной, Толстой усиливает с помощью метафоры больного зуба. Соположение эмоциональной и соматической боли масштабирует несчастье мужских персонажей романа и снижает его до физиологически-бытового уровня, чем и объясняется характерное сравнение трагической любви с зубной болью. В тексте зубная боль свидетельствует не столько о физиологическом нездоровье героев (хотя и этот аспект нельзя опустить), сколько метафорически характеризует их переживания, которые по силе равноценны физическому страданию.

Как кажется, метафора больного зуба, уподобленного любовному чувству, может восходить к «Путевым картинам» Гейне, которые были впервые опубликованы в 1826 г. Ко времени написания «Анны Карениной» Толстой был знаком с произведениями Гейне, что было отмечено в его письмах и дневнике. В 1855 г. он работал над не дошедшим до нас переводом баллады поэта [Толстой 1937: 47, 36]¹, позднее цитировал Гейне в «Анне Карени-

¹ Далее все ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием номера тома и страницы.

ной» [18, 45], и, наконец, перечитывал его в 1898 г., когда работал над трактатом об искусстве. Поэтому обращение писателя к некоторым эпизодам из книги очерков Гейне и дальнейшее их переосмысление в романе кажется весьма вероятным².

Прямая отсылка к Гейне возникает в XI главе первой части романа, где Стива в разговоре с Левиным цитирует куплет из оперы Йоганна Штрауса «Летучая мышь» [Толстой 1981: 481]. Однако В. Набоков поставил под сомнение источник цитаты, не найдя ее в партитуре [Набоков 2010: 316–317]. Как уже было установлено [Серебряный: 373–374], в дополнение к стихотворному циклу Гейне «Опять на родине» было напечатано стихотворение, близкое тому, которое цитирует Облонский, таким образом, два этих катрена — варианты одного и того же текста Гейне (немецкое издание «Книги песен» Гейне 1857 года сохранилось в личной библиотеке Толстого [Библиотека: 470]). Толстой в письме к переводчику М. Фронштейну в 1903 г., обнаружившему неточное воспроизведение текста Гейне в «Анне Карениной», сообщал, что цитировал поэта «со слов знакомого...точно так же мог цитировать и Облонский» [74, 151]. В первой журнальной публикации романа катрен печатается также без перевода. Вероятно, Толстой лишь приблизительно помнил текст оригинала, и не решился приложить к нему собственный перевод (на тот момент еще не существовал перевод Д. Д. Минаева, опубликованный только в 1881 г. в книге: Соч. в пер. русск. писат. Т. 14. Ред. В. Чуйко).

Для Толстого, как и для автора «Путевых картин», важна физиологичность в изображении возвышенного, которая не притупляет, а напротив, заостряет, а в случае с Вронским — усиливает страдание героев. Анатомическая подробность, подчас грубая и резкая, становится у Толстого важным маркером или отрица-

² Метафора зубной боли, описывающая несчастную любовь, не является оригинальной идеей Гейне. Подобное сравнение бытовало еще в английском фольклоре, а позднее герой пьесы Шекспира «Много шума из ничего» Бенедикт, не желая сознаваться во влюбленности к Беатриче, свое томление объясняет зубной болью. См. об этом: [Tallis: 184]. Однако «Путевые картины», помимо метафоры, содержат несколько образов (см. ниже), которые могли быть использованы Толстым во время работы над «Анной Карениной». Комплекс этих заимствований позволяет нам предположить, что Толстой ориентировался именно на текст Гейне.

тельного портрета персонажа, или такого облика, который контрастировал бы с моральными достоинствами героя. В ситуации несчастной любви метафора большого зуба функционирует идентичным образом — она негативно характеризует не героя, ставшего жертвой любви, а обличает прямого и косвенного виновника страданий, то есть во всех трех случаях — женщину, хотя образ зуба возникает в связи с мужским переживанием утраченного или невозможного чувства. Герой «Путевых картин» также лишает портрет героини очевидных стоматологических подробностей, даже тогда, когда уподобляет даму лошади, — она «ржет своим глазом», а не ртом или зубами:

Когда я на прогулке встречаюсь с этой дамой, сердце мое бьется сильнее, как будто я уже могу вспрыгнуть на коня, я помахиваю хлыстом, шевелю пальцами, щелкаю языком, делаю ногами всякого рода движения, как при верховой езде — гоп, гоп! — и милая дама смотрит на меня так задумчиво, с таким искренним сочувствием, она ржет своим глазом, раздувает ноздри, кокетничает своим крупом, делает курбеты, пускается внезапно мелкою рысью, а я стою, скрестив руки, благосклонно смотрю ей вслед и соображаю, пускать ли ее под уздцы или на трензеле, надеть ли на нее английское или польское седло и т. д. Те, кто видит, как я стою, недоумевают, что так притягивает меня к этой женщине [Гейне: 143].

Это уподобление женщины скакуну показательно и в том плане, что оно перекликается с давно известными наблюдениями о том, что Красносельские скачки, где лошадь Вронского ломает себе спину, символически предвосхищают гибель Анны. Напомним, что параллелизм этих двух ситуаций³, подчеркивается Толстым прямо, через портрет Вронского, который был бледен и у которого тряслась челюсть. Если герой Гейне сопровождает описание своего чувства к даме и лошади иронией, то для Вронского и Анна, и Фру-фру становятся объектами страсти и одновременно источником страданий. Подобная фатальность исключает намеки на ее саркастическое изображение. Герой «Путевых картин» обе страсти — к верховой езде и женщине — компилирует в одном образе. Мы не обнаружим в тексте намеков на трагический финал — напротив, герой предвкушает авантюрные последствия

³ См. об этом, например: [Эйхенбаум: 682; Мережковский: 236; Ранчин] и др.

любви. Так, он указывает, что злые языки уже начали распускать сплетни, которые дошли и до ее супруга, не воспринимающего всерьез ухаживания молодого человека. В нашу задачу не входит подробная характеристика всех источников⁴, к которым мог обращаться Толстой в связи с образом женщины-лошади, но мы хотели бы подчеркнуть, что «Путевые картины» написаны задолго до французской пьесы «Фру-фру» (1870), к которой отсылает Эйхенбаум [Эйхенбаум: 683] и которая фабульно соотносится с романом Толстого. И хотя образ женщины-лошади относится к архетипическим⁵, нельзя исключать того, что Толстого в книге очерков заинтересовала не только метафора «больного зуба», но и образ женщины-лошади, контаминирующий в себе два мужских увлечения, которые особенно подчеркивают маскулинность образов.

Страсть, которая преобладает и в сцене падения Анны в XI главе второй части, и в эпизоде гибели лошади (напомним, что Вронский имел «изуродованное страстью лицо») маркируется дрожащей челюстью Вронского, которая возникает здесь неслучайно. В сцене, где Вронский беседует с братом, эта портретная деталь упоминается:

Нахмуренное лицо Алексея Вронского побледнело, и выдающаяся нижняя челюсть его дрогнула, что с ним бывало редко. Он, как человек с очень добрым сердцем, сердился редко, но когда сердился и когда у него дрожали подбородок, то, как это и знал Александр Вронский, он был опасен [18, 204].

Выступающая нижняя челюсть не только символизирует мужественность, но и властность, грубость, угрозу (например, в «Воине и мире» полковой командир, осуждающий ротного командира

⁴ Из наиболее очевидных источников образа женщины-лошади, восходящих к русской традиции стоит упомянуть «Героя нашего времени», где Печорин обменивает Бэлу на лошадь, а в Тамани рассуждает о «породе» в женщинах и лошадях. Еще раньше подобное уподобление встречаем у Пушкина: «Держу я счастливое стремя... / И ножку чувствую в руках», а также в стихотворении В. Бенедиктова «Наездница» (1836). В связи с этим нельзя не вспомнить Флобера, у которого Эмма Бовари «уподобилась лошади, которую тянут вперед за узду» — см. об этом: [Набоков 2000: 237–238].

⁵ См. об этом, например, древнегреческие мифы о кентаврах.

в том, что солдаты дурно одеты, выдвигает челюсть), а вместе с этим растерянность, потрясение и горе, потому как и Алексей Александрович в беседе об Анне, «вдруг вставая на ноги, бледный и с трясущеюся челюстью, пискливым голосом заговорил, — прошу вас прекратить, прекратить... этот разговор» [19, 303]. Однако в случае с Вронским правомерно говорить о том, что дрожащая челюсть как маркер страсти, озлобленности и отчаяния одновременно становится эмблемой «тяжелого» эротизма, сопровождающегося подавлением своей жертвы — то есть Анны и Фру-фру. Обратимся к эпизоду из «Анны Карениной» после сцены физической близости Анны и Вронского (XI глава второй части):

Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви... Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством... И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи [18, 158].

Ощущение подавленной индивидуальности возникает тогда, когда Анна осознает, что стала жертвой страсти, вина же за преступление вменяется Вронскому. Вронский, наслаждаясь близостью Анны, в отличие от героини, не замечает фатальности их любви, поэтому статус убийцы, кровожадного в своей цели насытиться жертвой, принадлежит именно ему.

Неудивительно, что в финальной сцене романа Вронский вспоминает о погибшей Анне приблизительно в том же ключе, в каком была описана их страсть в XI главе⁶:

...Ему вдруг вспомнилась она, то есть то, что оставалось еще от нее, когда он, как сумасшедший, вбежал в казарму железнодорожной станции: на столе казармы бесстыдно растянутое посреди чужих окровавленное тело, еще полное недавней жизни; закинутая назад уцелевшая голова с своими тяжелыми косами и вьющимися волосами на висках, и на прелестном лице, с полуоткрытым румяным ртом, застывшее странное, жалкое в губах и ужасное в остановившихся незакрытых глазах, выражение, как бы словами выговаривавшее то страшное слово — о том, что он раскается, — которое она во время ссоры сказала ему [19, 362].

⁶ См. об этом, например: [Мережковский: 236].

Тело, изуродованное поездом, переключается с метафорой расчлененного тела в XI главе второй части⁷, и автор переносит анатомический образ из области абстрактного в реальность. Кроме этого, в финале романа, когда Анна бросилась под поезд — «что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину», так же и в сцене «падения» Карениной «убийца тащит тело» жертвы. В обоих эпизодах героиня выступает как пассивное лицо, которое не может противостоять силе. Вронский подавляет жертву морально, а поезд — физически.

В этом финальном эпизоде вновь фигурирует челюсть Вронского: «боль крепкого зуба, наполнявшая слюною его рот, мешала ему говорить», «И он сделал нетерпеливое движение скулой от неперестающей, ноющей боли зуба, мешавшей ему даже говорить с тем выражением, с которым он хотел»⁸ и, наконец, «он перестал чувствовать боль зуба, и рыдания искривили его лицо» [19, 362]. Герои романа «рыдают» из-за обиды: рыдает Долли, ее дети, которых она наказывает, Кити из-за ревности Левина, Анна сдерживает рыдания тогда, когда убеждается в холодности Вронского. Рыдания Вронского спровоцировало воспоминание об «угрозе никому ненужного, но неизгладимого раскаяния», которую Каренина реализовала. И раскаяние, которое все чаще вменяется Вронскому в конце романа и которого ожидала Анна, сопутствует воспаленной памяти героя. Мы не встретим развернутых описаний его покаяния, перед нами картина окровавленного тела героини — того самого, которое возникло еще в XI главе в сцене их близости и которое напоминает читателю о свершившемся преступлении.

Любопытно, что Гейне в «Идеях» разворачивает метафору любовного страдания, с ее помощью обыгрывая мотив самоубий-

⁷ Метафора любви как умерщвления восходит к романтической прозе 1820–40-х гг. (см. об этом: [Вайскопф: 54–65]). Любопытно, что Базаров, встретив Анну Одинцову на балу, признается Аркадию, что «этакое богатое тело» хорошо бы смотрелось в анатомическом театре. В обоих текстах — «Анне Карениной» и «Отцах и детях» — страстность мужских персонажей выражается идентичным образом.

⁸ Боль, эмоциональная или физическая, мешающая героям говорить, встречается и в других текстах Толстого. См., например, «Смерть Ивана Ильича», «Крейцеру сонату» и др.

ства, — от зубной боли можно избавиться посредством «свинцовой пломбы, изобретенной Бертольдом Шварцем». Как мы помним, и Вронский совершает попытку самоубийства, но не от того, что может потерять Анну, а потому, что чувствует «свое унижение и свою неправду». Перед тем, как застрелиться, Вронский «с остановившимся взглядом и стиснутыми крепко зубами подошел к столу» [18, 439]. Сжатые зубы здесь — признак решительности и готовности к действию с тем, чтобы облегчить свое страдание. И в финале романа, Вронский, решив ехать на войну, чтобы погибнуть там и избавиться от мучившего его горя, говорит с Кознышевым через силу потому, что не может не говорить, и преодолевает зубную боль, то есть насильно разжимает челюсть. Таким образом, Толстой в наиболее значимые моменты жизни Вронского, подчеркивает его мужественность, отчасти грубую силу и решительность через анатомическую деталь, а вместе с этим и гиперболизирует его страдание, упоминая о нездоровом зубе. Толстой вслед за Гейне уравнивает эмоциональное и физиологическое переживание любви, — но если ноющий зуб, подвергнутый лечению или удалению, перестает тревожить, то сердечная боль неустранима даже тогда, когда чувство теряет свою остроту для героев.

Любовное страдание уподобляется зубной боли не только в тех сценах, в которых участвует Вронский. Каренин и Левин, будучи отвергнутыми соответственно Анной и Кити, продолжают терзаться мыслями о своем несчастье в продолжение длительного времени после откровенных бесед с ними. Алексей Александрович после признания Анны «испытывал чувство человека, выдернувшего долго болевший зуб» [18, 294]. В этом эпизоде физиологическая деталь также выступает как маркер его внутреннего состояния. Как и в метафоре Гейне, Толстой отмечает, что «боль была странная и страшная», герой «Путевых картин» сопровождает боль семантически тождественным эпитетом — «это самая скверная боль» или «ужасная болезнь». Метафора больного зуба примечательна, по-видимому, тем, что больной зуб, отравляющий жизнь человека, может быть устранен и вылечен в короткие сроки, иными словами, — страдание прекращается мгновенно, как только причина боли будет устранена. И Каренин, и Левин надеются, что их безболезненное существование возобновится, когда случится подтверждение мучивших их догадок и мыслей.

Предположения об измене Анны и замужестве Кити мучают героев не потому, что разжигают в них ревность или страдание от неразделенного чувства, а потому, что ранят их самолюбие и делают проигравшими и ничтожными в собственных глазах и глазах общества (их тревожит то же осознание своего ничтожества, из-за которого стрелялся Вронский).

Каренин, узнав об отношениях Анны и Вронского, испытал облегчение, и ему казалось, что теперь он может размышлять о вещах более важных. Левин же «ждал с нетерпением известия, что она [Кити] уже вышла или выходит на днях замуж, надеясь, что такое известие, как выдергиванье зуба, совсем вылечит его» [18, 160]. Однако дальнейшее повествование показывает, что равнодушие к судьбам Анны и Кити станет обманчивым и эфемерным, потому что боль сердца оказывается нестерпимее и навязчивее зубной боли. Любопытно, что метафора выдернутого зуба появляется и тогда, когда речь идет о свадьбе Левина, которому перед венчанием надлежит говеть и исповедоваться, т. е. троп в ситуации свадьбы Кити как с Вронским, так и с самим Левиным прямо и опосредованно соотносится с мнимым или предстоящим торжеством, вызывающим у героя тревогу:

Но сколько он ни допрашивал Степана Аркадьича, нельзя ли получить свидетельство не говея, Степан Аркадьич объявил, что это невозможно.

— Да и что тебе стоит — два дня? И он премилый, умный старичок. Он тебе выдернет этот зуб так, что ты и не заметишь [19, 4].

У Гейне говорится: «Мы маскируем даже свое несчастье, и, умирая от раны в груди, жалуемся на зубную боль. Это самая скверная боль...» [Гейне: 157]. Маскировка несчастья у героев Толстого происходит в том же ключе, в каком она обозначена у Гейне: герой предлагает «поговорить лучше о других вещах — о брачном венце, о маскарадах, о веселье и свадебных торжествах...» [Там же: 158]. Так же и Левин ждет известия о замужестве Кити, а Каренин после объяснения с Анной навещает в итальянскую оперу.

Заостряя соматическую подробность метафоры, Толстой, подобно Гейне, генерализует ситуацию несчастной любви, в которую включены три совершенно разных персонажа — Левин, Каренин и Вронский. В «Анне Карениной» физиологичность возвышенной эмоции маркирует прерванную или несостоявшуюся любовь

героев, а анатомический образ больного зуба свидетельствует об их нереализованной маскулинности, задетой любовным страданием. Метафоризация любовного чувства, рассмотренная в статье, дает лишь частичное представление о том, какую модель использовал Толстой, когда пытался достоверно изобразить сердечное переживание героев. Чем больше телесности Толстой привносит в описание любовных отношений, тем более трагично они завершаются. Используя эту модель в текстах 60-х гг., Толстой совершенствует ее в «Анне Карениной» для того, чтобы посредством приема физиологичного описания любви развенчать ее в глазах читателя. В дальнейшем «Крейцера соната» и «Дьявол» станут кульминацией этого разоблачения. Любовь к людям и Богу для позднего Толстого несоизмеримо важнее любви между мужчиной и женщиной. Уже в «Анне Карениной» писатель намечает пути перехода от межгендерной любви ко всеобщей.

ЛИТЕРАТУРА

- Библиотека: Библиотека Л. Н. Толстого в Ясной Поляне: В 2 т. Тула, 1999. Ч. 1.
- Вайскопф: *Вайскопф М. Я.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012.
- Гейне: *Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 4.
- Мережковский: *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. СПб., 1901.
- Набоков 2000: *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 2000.
- Набоков 2010: *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 2010.
- Ранчин: *Ранчин А. М.* Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: замысел, смысл эпиграфа и авторская позиция / <http://www.portal-slovo.ru/philology/43318.php> (дата просмотра: 13.01.2016).
- Серебряный: *Серебряный А.* Об одном комментарии Владимира Набокова к «Анне Карениной» [Текст]: [Коммент. В. Набокова о происхождении четверостишия, цитируемого Стивой Облонским] // Вопросы литературы. 1997. № 3.
- Толстой 1937: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1935–1958.
- Толстой 1981: *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1981.
- Эйхенбаум: *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой: исследования. Статьи. СПб., 2009.
- Tallis: *Tallis, F.* Love Sick: Love as a Mental Illness. New York, 2004.

АВТОРЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «СТАРЫЙ ДОМ (РАССКАЗ ДОМОВЛАДЕЛЬЦА)»

Татьяна Фролова
(Тарту)

Рассказ «Старый дом», впервые опубликованный в 1887 г., представляет интерес как с точки зрения самоидентификации Чехова в современной ему литературе, так и с позиции рецепции Достоевского в его прозе. Подробное изучение текстов Чехова второй половины 1880-х гг. позволяет нам утверждать, что черты, характерные для указанного рассказа, представлены и в некоторых других произведениях этого периода, хотя, как нам кажется, рассказ «Старый дом» выделяется среди них особым вниманием автора к цитированию предшественников и должен быть рассмотрен отдельно.

Многие исследователи справедливо отмечали, что *литература вообще* была предметом постоянной рефлексии Чехова (например, М. Е. Елизарова, В. Б. Катаев, Г. П. Бердников, З. Г. Минц, Д. Драгунский).

Работы, посвященные вопросу о соотношении творчества Чехова и Достоевского, довольно немногочисленны и зачастую поверхностны. Исследователи часто ограничиваются простой констатацией сходства отдельных тем, мотивов, образов героев в конкретных произведениях, не предпринимая, за редким исключением, попыток их всестороннего осмысления¹. В исследовательской литературе высказывалось мнение, что Чехов *пародировал* манеру Достоевского в период творческого становления, осваи-

¹ См., напр.: [Катаев; Драгунский]. В статье последнего «Соседи: Конспект о Чехове» (2007), к слову, говорится и об интересующем нас рассказе. Автор, в частности, указывает на параллель между спившимся главным героем — Путохиным — и Мармеладовым у Достоевского; обращает внимание на то, что финальное замечание рассказчика о нищем музыканте содержит отсылку к рассказу «Господин Прохарчин» (1846). С нашей же точки зрения, подобных точечных отсылок к текстам Достоевского в рассказе гораздо больше.

вая новые стили [Полоцкая; Минц; Чеховиана: 296–308]. Действительно, в прозе Чехова второй половины 1880-х гг. лейтмотивами становятся «страдание», «горе», «тоска», «скука жизни» и т. п. Можно предположить, что он обратился к Достоевскому — мастеру изображения человеческого страдания — для того, чтобы изучить тип литературного психологизма писателя в процессе формирования собственной оригинальной поэтики.

Рассказ «Старый дом» был впервые опубликован в конце октября 1887 г. в «Петербургской газете», в которой А. П. Чехов сотрудничал с мая 1885 г. По сравнению с юмористическим журналом «Осколки», здесь Чехов мог чувствовать себя несколько свободнее: редакция не ограничивала писателя исключительно юмористической тематикой. Это позволило его таланту обнаружить здесь и иные грани.

В известном письме от 25 марта 1886 г., во многом повлиявшем на литературную эволюцию Чехова, Д. В. Григорович писал:

Читая Вас, я постоянно советовал Суворину и Буренину следовать моему примеру. Они меня послушали и теперь, вместе со мною, не сомневаются, что у Вас настоящий талант, — талант, выдвигающий Вас далеко из круга литераторов нового поколения <...>. Вы, я уверен, призваны к тому, чтобы написать несколько превосходных, истинно художественных произведений [Переписка: 276–277].

Григорович требует от Чехова, в частности, уважения к своему таланту и отказа от срочной работы:

Я не знаю Ваших средств; если у Вас их мало, голодайте лучше, как мы в свое время голодали, поберегите Ваши впечатления для труда обдуманного, обделанного, писанного не в один присест, но писанного в счастливые часы внутреннего настроения <...> [Там же].

Отвечая на это письмо Григоровича, Чехов признает, что прежде не уважал свой талант и «относился к своей литературной работе крайне легкомысленно, небрежно, зря» и приводит ряд причин такого «неуважения» [Чехов: XIX, 216].

Время написания рассказа «Старый дом» совпадает с началом т. н. «перелома» в творчестве писателя, который во многом связан с изменениями в его окружении (знакомство с Лесковым, Григоровичем, Сувориным). В это время, по мысли З. Г. Минц, меняется и «тональность» чеховских произведений, формируется особый «импрессионистический» стиль. Чехов много размышля-

ет о том, что входит в понятие «человека», что представляют собой этическая и эстетическая «норма» [Минц: 50, 52–54, 56], думает о предназначении писателя. По замечанию А. П. Чудакова, изменения затрагивают и чеховскую поэтику — доминирующей становится т. н. «объективная» манера повествования [Чудаков: 60]. Приведенная выше цитата из письма Григоровича указывает на то, что в это время талант Чехова начинают замечать в литературной среде, а ответ Чехова на это письмо демонстрирует, что меняется и его собственное отношение к своему творчеству.

В статье мы постараемся показать, что рассказ Чехова «Старый дом» является своего рода «программным» текстом в его творчестве «переломного» периода. Рассказ достаточно сложен по своей внутренней структуре и отражает чеховскую рефлексию о месте его прозы в русской литературе XIX века. По многим параметрам это чеховское произведение сближается с целым корпусом текстов о «маленьком человеке»-бедном чиновнике: от «Шинели» и петербургских повестей Гоголя до романов зрелого Достоевского, а также некоторых рассказов самого Чехова. Тем самым писатель *как бы* указывает на свою связь с большой литературой.

Исследователи обращали внимание на то, что Чехов в раннем творчестве изображал героя-чиновника иначе, чем Гоголь в «Шинели» или Достоевский в своей ранней прозе. «Маленький человек» в дочеховской литературе — незащищенное и гонимое существо, вызывающее у читателя в основном сострадание. У раннего Чехова это, как правило, ограниченные невежды, над которыми читатель преимущественно насмехается («Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Смерть чиновника»). В «переломный» период герои Чехова отчасти начинают сближаться с типом «маленького человека» Гоголя и Достоевского — они по-прежнему во многом комичны, но они вызывают и сострадание, потому что оказываются не в силах воздействовать на свою судьбу. Эти герои не глупы, а *наивны*. Такая амбивалентность в изображении героев появляется у Чехова именно теперь (можно указать, например, на рассказ «Тоска», в котором эта трагикомичность подчеркнута)².

Первое, на что следует обратить внимание при анализе рассказа «Старый дом» — это локус. Перед нами одно из немногих

² О двойственности юмора у Достоевского см. в статье Л. Розенблюм «Юмор Достоевского» (Вопросы литературы. 1999. № 1).

произведений Чехова, действие которых происходит в *Петербурге*. Необходимость «сломать старый дом, чтобы на его месте построить новый» заставила домовладельца — петербургского жителя — обратиться к услугам архитектора. Он водит его по этажам пустынного дома, сообщая мимоходом сведения из жизни бывших квартиросъемщиков. Сначала рассказчик дает общую характеристику дома, который, с нашей точки зрения, может быть рассмотрен как один из героев рассказа. Дом способен оказывать влияние на его обитателей (невидимое существо, губившее жильцов; носильщики споткнулись *на лестнице*). Он как будто живет своей жизнью, а постоянно сменяющиеся жильцы только добавляют новые штрихи к его «характеристике». Рассказчик, конечно, привязан к дому, разные детали *интерьера* заставляют его вспоминать о жильцах: «Рваные обои, тусклые окна, темные печи — всё это носило следы недавней жизни и вызывало воспомина-ния» [Чехов: VI, 365].

Описание интерьера дома отсылает к традиции изображения быта «маленьких людей» (Акакия Акакиевича, Макара Девушкина, Мармеладова и пр.). Они были жителями самых бедных и неблагополучных районов Петербурга, а сам город, его облик и климат часто изображались как враждебные по отношению к таким героям. Однако описания в чеховском рассказе имеют не только литературные истоки, но также соотносятся с деталями биографии самого Чехова. Писатель не раз вспоминал унижительную нищету, в которой он провел детство и юность. Отметим, что литературные аллюзии коррелируют с фактами биографии писателя на протяжении всего рассказа. Начнем с анализа отсылок к *литературным* первоисточникам.

Как уже было отмечено, в ряде случаев Чехов обращается не к конкретным произведениям, а к традиции изображения быта и психологии т. н. «маленького человека». Во-первых, такие отсылки содержатся в описаниях облика старого дома. Во-вторых, по признанию самого домовладельца, он «имеет дело с жильцами сорок лет» [Там же: 366]. Такая деталь является маркером, отсылающим к эпохе 1840-х гг. — т. е. времени, когда дебютирует Достоевский и когда тема «маленького» человека является в русской литературе господствующей. Наконец, в сообщенной домовладельцем характеристике Путохина — главного героя рассказа, — отмечается, что он служил *писцом* у нотариуса. Как нам

кажется, выбор именно *такого* рода деятельности неслучаен — это еще один маркер, отсылающий к целому ряду произведений о «маленьком человеке»-бедном чиновнике («Шинель», «Бедные люди», «Слабое сердце», «Господин Прохарчин», «Записки из подполья» и др.).

С другой стороны, в рассказе обнаруживается значительное количество отсылок и к конкретным произведениям. Так, проходя мимо одной из лестниц, рассказчик-домовладелец вспоминает, как однажды пьяные люди несли по ней покойника, «спотыкнулись и вместе с гробом полетели вниз» [Чехов: VI, 365]. Этот фрагмент отсылает читателя сразу к двум текстам Достоевского. С одной стороны, свидетелем подобной сцены был герой «Записок из подполья» (1864):

Образы всего прошедшего дня как-то сами собой, без моей воли, беспорядочно стали проходить в моей памяти. Я вдруг вспомнил одну сцену, которую видел утром на улице, когда озабоченно трусил в должность.

— Сегодня гроб выносили и чуть не уронили, — вдруг проговорил я вслух, совсем и не желая начинать разговора, а так, почти нечаянно.

— Гроб?

— Да, на Сенной; выносили из подвала <...> [Достоевский: V, 153].

У Чехова абсурдность ситуации усилена — носильщики *падают* вместе с гробом. С другой стороны, дополнительные сведения, которые сообщает рассказчик об этом инциденте, перекликаются с ранним рассказом Достоевского — «Господин Прохарчин» (1846). Сравним два отрывка:

«Старый дом»

По этой, например, лестнице однажды пьяные люди несли покойника, спотыкнулись и вместе с гробом полетели вниз; **живые больно ушиблись, а мертвый, как ни в чем не бывало, был очень серьезен и покачивал головой, когда его поднимали с пола и опять укладывали в гроб...**

«Господин Прохарчин»

Около десятка жильцов группировалось у кровати в самых живописных костюмах, все неприглаженные, небритые, немывые, заspanные, так, как были, отходя на грядущий сон. Иные были совершенно бледны, у других на лбу пот показывался, иных дрожь пронимала, других жар <...>. **Один только Семен Иванович сохранил вполне свое хладнокровие, смиренно лежал на кровати и, каза-**

лось, совсем не предчувствовал своего разорения [Достоевский: I, 260].

Указанная параллель демонстрирует, что и у Чехова, и у Достоевского, контраст между живыми и мертвым изображен *иронически*. Особенно эта ирония заметна у Достоевского в эпизоде, когда, желая обнаружить сокрытые в тюфяке богатства умершего Семёна Ивановича, жильцы сильно его «беспокоили»:

Когда же принесены были ножницы и помощник Ярослава Ильича <...> тряхнул тюфяк, чтоб удобнее высвободить его из-под спины обладателя, то Семен Иванович, зная учтивость, сначала уступил немножко места, скатившись на бочок, спиною к искателям; потом, при втором толчке, поместился ничком, наконец еще уступил, и так как неоставало последней боковой доски в кровати, то вдруг совсем неожиданно бултыхнулся вниз головою, оставив на вид только две костлявые, худые, синие ноги, торчавшие сверху, как два сучка обгоревшего дерева [Там же].

Позднее, когда Семен Иванович уже лежал в гробу, повествователь Достоевского продолжает обращать внимание на перемены в его облике и отмечает некоторые черты, свойственные *живым* (вроде: «как опытный, тертый капиталист, который и в гробу не желал бы потерять минуты в бездействии, казалось, весь был предан каким-то спекулятивным расчетам»; «в лице его появилась какая-то глубокая дума» и т. п.). У Чехова в задачу рассказчика не входило освещение подробностей *жизни* покойного, он ограничился только упоминанием конкретного эпизода, поэтому и ирония у него получилась «скромнее» («мертвый, как ни в чем не бывало, был очень серьезен и покачивал головой, когда его поднимали с пола и опять укладывали в гроб»). Отметим, что по своей стилистике рассматриваемый рассказ сближается в большей степени с творчеством раннего Достоевского, у которого серьезность всегда соседствовала с юмором.

В финале рассказа также обнаруживается отсылка к новелле «Господин Прохарчин». Указав на одну из комнат, домовладелец сообщает, что в ней десять лет жил нищий-музыкант, а после его смерти в его перине было обнаружено двадцать тысяч. Сходную историю находим в романе «Подросток» (1875), в котором Арка-

дий, рассуждая о нехитрых «формах наживания», сообщает о двух случаях, описанных в газетах:

Несколько лет назад я прочел в газетах, что на Волге, на одном из пароходов, умер один нищий, ходивший в отрепье, просивший милостыню, всем там известный. У него, по смерти его, нашли зашитыми в его рубище до трех тысяч кредитными билетами. На днях я опять читал про одного нищего, из благородных, ходившего по трактирам и протягивавшего там руку. Его арестовали и нашли при нем до пяти тысяч рублей [Достоевский: XIII, 66–67].

Словосочетание *нищий музыкант* может отсылать и к ранней повести Достоевского «Неточка Незванова» (1847), которая сближается с рассказом Чехова еще и через общий мотив «нахлебничества».

Концовка рассказа, таким образом, задает тему художника («нищий музыкант»). Финал, с одной стороны, открыт (действие не достигает своей завершенности), а с другой — именно в финале представлена одна из наиболее очевидных и однозначных отсылок к Достоевскому, что ретроспективно задает код прочтения рассказа как пародийного.

Рассказчик обращает внимание на то, что Путохины жили «бедно, но *чисто*», что, как нам кажется, может содержать отсылку к «Бедным людям» (1846) Достоевского. Макар Девушкин в своих письмах очень часто обращал внимание на такой признак, как *чистота vs нечистота*: «длинный коридор, совершенно темный и *нечистый*»; «хозяйка — очень маленькая и *нечистая* старушонка»; «а у нас, нужно вам заметить, кухня *чистая*, светлая, очень хорошая» и пр. Последнее было для героя важно, потому что он сам жил на кухне.

В рассказе Чехова семейство Путохиных — герои истории, которую рассказывает архитектору домовладелец. Путохин жил с матерью, женой и четырьмя детьми; у них снимал комнату жилец, слесарь Егорыч. По убеждению рассказчика, квартира, где жила эта семья, «кем-то когда-то была проклята и в ней вместе с жильцами всегда жил еще кто-то, невидимый» [Чехов: VI, 365]. Первой жертвой этого невидимого существа суеверный рассказчик считает жену Путохина. С ее смерти началась длинная цепь других печальных событий (вскоре Путохин потерял место, запил, денег не хватало).

Эта часть истории, с одной стороны, напоминает о случившемся в семье Горшковых из «Бедных людей». На них несчастья также сыпались одно за другим: они жили в сильной нужде, Горшков лишился места, а вскоре у него умер ребенок. Когда все стало налаживаться, он внезапно умер. С другой стороны, основой для образа несчастной семьи могли послужить детали биографии самого Чехова, но об этом мы скажем ниже.

Вернемся к чеховскому повествованию. Однажды, собираясь идти в школу, сын Путохина Вася обнаружил, что пропало его пальто. Как выяснилось, его пропил отец семейства:

Вася в ужасе. Его пальто, прекрасное пальто, сшитое из суконного платья покойной матери, пальто на прекрасной коленкоровой подкладке, пропито в кабаке! <...>

Оттого, что нельзя плакать и возмущаться вслух, Вася мычит, ломает руки и дрыгает ногами, или, укусив себе рукав, долго треплет его зубами, как собака зайца. Глаза его безумны, и лицо искривлено отчаянием <...> И в это время, я думаю, в головах мальчишка и старухи сидит ясная уверенность, что их жизнь погибла, что надежды нет... [Чехов: VI, 368–369].

Как материальная, так и нематериальная ценность пальто (оно в каком-то смысле хранило память о матери Васи), а также связанное с его утратой разрушение надежд семейства на лучшее будущее, сближают описанный эпизод с проблематикой гоголевской «Шинели» (шинель Акакия Акакиевича, кстати, тоже была *на коленкоровой подкладке*, что специально оговаривается в повести). Не исключено, что в этом фрагменте Чехов пародирует Гоголя. Кстати, аналог такой «шинели» есть и в творчестве Достоевского. Главному герою уже упоминавшейся повести «Записки из подполья» во имя сомнительного способа отмщения обидчику пришлось потратить значительную сумму на обновление гардероба и вынести в связи с этим много душевных переживаний.

Таким образом, Чехов, вслед за Гоголем и Достоевским, обращается к проблеме подмены духовных ценностей материальными, — вещи получают гораздо большее значение в сознании людей, чем следует³.

³ О погруженности чеховского героя в быт см.: Чудаков А. П. «Мир Чехова: Возникновение и утверждение» (М., 1986).

В финале истории семьи Путохиных можно обнаружить сюжетные переклички с романом «Преступление и наказание» Достоевского. Путохин пропивает бабушкину шаль (последняя ценная вещь в семье, ассоциирующаяся с драдедамовой шалью у Мармеладовых) и исчезает вместе с Егорычем. После исчезновения сына старуха тоже начинает пить и заболевает. Младших детей, по сути, оставшихся сиротами, забирают к себе родственники, а Вася вынужден выживать самостоятельно.

Помимо отмеченных литературных аллюзий в рассказе можно обнаружить и следы более ранних *произведений самого Чехова*, написанных в рассматриваемый период. Так, *слесарь-жилец* фигурировал, например, в рассказах «Добрый немец» и «Рано» (оба были опубликованы в «Петербургской газете» в 1887 г.); с последним произведением обнаруживаются и мотивные переклички. Ср. характеристику Филимона Слюнки в рассказе «Рано»:

Это старик лет 60, бывший дворовый графов Завалиных, по профессии слесарь, служивший когда-то на гвоздильной фабрике, **прогнанный за пьянство и лень** и ныне **живущий на иждивении своей жены-старухи, просящей милостыню** [Чехов: VI, 368].

В рассказе «Жилец» (1886) появляется пьяница-скрипач, который упорно не платит деньги за аренду. Интертекстуальные связи с этим более ранним произведением, как нам кажется, порождают известную иронию в финале рассказа «Старый дом» (злостный неплательщик оказывается богачом).

В рассказе «Отец семейства» (1885) есть эпизод, где отец попрекает всех домочадцев куском хлеба и запрещает маленькому сыну Феде плакать (Ср.: «Вася охотно бы заплакал, но плакать нельзя. Если отец, у которого болит голова, услышит плач, то закричит, затопает ногами и начнет драться, а с похмелья дерется он ужасно <...>» [Там же]). Похожий образ отца часто появляется в чеховских произведениях («Муж», «Отец», «Письмо», «Тяжелые люди» и др.).

Все сказанное свидетельствует о том, что рассказ «Старый дом» можно рассматривать как стилизацию петербургского повествования с проекцией на целую литературную традицию, при явном доминировании интертекстуальных связей с произведениями Достоевского (подражание стилистике его ранних произведений, внимание к *детской теме*). При этом существенно, что Чехов

явно *иронизирует* над традицией изображения т. н. «маленького» человека. А отмеченные параллели с творчеством самого Чехова свидетельствуют о том, что он это делал неоднократно.

Нетрудно заметить, что домовладелец вспоминает, главным образом, такие истории, в которых случаются какие-либо неприятности, а судьбы жильцов дома в большинстве своем трагичны. Акцентируются мотивы пьянства, нищеты, грязи, болезни, смерти. Именно в такой обстановке проживали свои несчастные жизни многие герои Достоевского, и поэтому, как нам кажется, ряд деталей в тексте Чехова отсылает не к конкретным произведениям, а к корпусу текстов со сходной проблематикой. У Достоевского *среда* является важным фактором, оказывающим влияние на жизнь и поступки героев, и она же представлена как необходимая часть человеческого страдания (а как мы помним, именно через страдание герой Достоевского приходит к духовному обновлению). Чехов, как хорошо известно, декларирует в 1880-е гг., что человек *не должен* страдать, равно, как и *не должен* жить в грязи. Быт, по мнению Чехова, является тем, что отупляет человека и уничтожает в нем все лучшее [Чудаков; Минц]. «След» произведений Достоевского, таким образом, является метонимией той *мещанской* среды, которая, по мнению Чехова, враждебна для развития человека и обретения им подлинного счастья.

Наряду с литературными отсылками, как было отмечено ранее, в рассказе четко просматривается и *автобиографический* пласт.

В описаниях старого дома, конечно, отразились не только следы литературной традиции, но и воспоминания Чехова об углах, в которых приходилось жить его семье. В частности, именно поэтому такой признак, как *чистота* («жил он бедно, но чисто»), оказывается релевантным при описании квартиры еще *не стившегося* Путохина. Введение такого рода уточнения может быть следствием чеховской рефлексии об этической и эстетической нормах (о чем писала З. Г. Минц). Соблюдение чистоты было для Чехова непременным условием жизни и сигналом *положительной* характеристики персонажа.

В образах Путохиных угадываются члены семьи самого Чехова. Так, например, основой для создания образа несчастного семейства могла послужить история старшего брата писателя — Александра Павловича, который в это время сильно пил и тоже потерял ребенка. А деспотизм, который прослеживается в харак-

теристике Путохина, был, как хорошо известно, характерной чертой Павла Егоровича — отца писателя.

Среди жильцов старого дома была и бабушка:

Во всей квартире только одна старуха не падает духом. Она вспомнила старину и занялась грязной, черной работой. По пятницам она моет у евреев в ссудной кассе полы, по субботам ходит к купцам стирать и по воскресеньям, с утра до вечера, бегаёт по городу и разыскивает благодетельниц. Каждый день у нее какая-нибудь работа. Она и стирает, и полы моет, и младенцев принимает, и сватает, и нищенствует <...> [Чехов: VI, 367–368].

И далее:

<...> вернувшись от жидов с двугривенным, утомленная и разбитая, принимается за стирку детского белья <...> [Там же: 370].

После описания «каторжного» труда старухи следует отступление, рифмующееся с теми, которые встречаются в первом томе «Мертвых душ»: «На Руси много таких крепких старух, и сколько благополучий держится на них!» [Там же: 368].

Как нам кажется, характеристика бабушки в рассказе снова отсылает к чеховской автобиографии. Этот *женский* образ ассоциируется с несколькими реальными прототипами: матерью Чехова Евгении Яковлевны и/или сестрой Машей. Так, биограф Чехова Д. Рейфилд сообщает о Евгении Яковлевне, что она «семь раз разрешалась от бремени, пережила смерть четверых детей, терпела деспотизм мужа и стоически сносила нужду» [Рейфилд: 23]. Известно также, что Евгении Яковлевне приходилось обстирывать чужих людей, а Маше — готовить обеды соседям. К женской части семьи, в сравнении с мужской, Чехов относился с особым уважением и любовью, что отчасти объясняет введение процитированного выше лирического отступления о «крепких» женщинах.

Итак, в «переломный» период своей жизни и творчества Чехов пишет рассказ, в центре которого — дом, населенный «маленькими людьми», и дом этот готов к сносу. Метафорика заглавия, как нам кажется, намекает на окончательный отказ от изображения этого *отжившего* литературного типа. В эпистолярном наследии Чехова находим подтверждение этой мысли. Так, в пись-

ме от 4 января 1886 г. он порицает своего брата Александра за то, что тот продолжает изображать чиновников:

Но ради аллаха! Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чувствуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту? И где ты там у себя в Азии находишь те муки, к<ото>рые переживают в твоих рассказах чиновники? Истинно тебе говорю: даже читать жутко! Рассказ «С иголочки» задуман великолепно, но чиновники! Вставь ты вместо чиновника благодушного обывателя, не напирая на его начальство и чиновничество, твое «С иголочки» было бы теми вкусными раками, которые стрескал Еракита (4 января 1886 г.) [Чехов: XIX, 175–176].

Рассказ «Старый дом» может быть рассмотрен как своеобразный манифест писателя, который готов реформировать свою художественную манеру и отказаться от малых форм и избитых тем, с какими он по преимуществу работал в первой половине 1880-х гг. Именно этим, в частности, объясняется пародийный пласт в рассказе. Таким образом, этот текст можно также считать неявным ответом Григоровичу, который считал, что Чехов пока выключен из большой литературы и призывал его изменить отношение к собственному творчеству.

«Слом», как известно, действительно происходит во второй половине 1880-х гг.: Чехов изменяет свою художественную манеру, а к концу десятилетия практически отходит от срочной работы и окончательно порывает с жанром юмористического рассказа. С 1888 г. заметно изменяется тематика чеховских произведений и функция отсылок к Достоевскому.

В заключение следует отметить, что во второй половине 1880-х гг. как в художественных текстах, так и в письмах Чехов часто размышляет о призвании писателя, о таланте, о важности самовоспитания. Рассказ «Старый дом» своей центральной коллизией (необходимость перехода от старого к новому) сближается с целым рядом текстов, написанных в это время: «Святой ночью», «Скука жизни», «Чужая беда», «На пути» и др. В них размышления о цене такого «перехода» сочетаются с рефлексией о литературе. Все они отчасти репрезентируют чеховское мироощущение этого периода, но по своей поэтике и сверхзадачам рассказ «Старый дом», конечно, выделяется из этого ряда и должен быть рассмотрен как попытка авторепрезентации.

ЛИТЕРАТУРА

Достоевский: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.

Драгунский: *Драгунский Д. В.* Соседи. Конспект о Чехове / <http://magazines.russ.ru/october/2007/1/dr9.html> (дата просмотра: 20.01.2016).

Катаев: *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989.

Мицц: *Мицц З. Г.* Эстетика здорового человека. Чеховские лекции // Вышгород. 1997. № 1–2.

Переписка: Переписка А. П. Чехова: В 2 т. М., 1984. Т. 1.

Полоцкая: *Полоцкая Э. А.* Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели. Традиции. Новаторство. Мастерство: Сб. статей. М., 1971.

Рейфилд: *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова. М., 2010.

Чехов: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1988.

Чеховиана: Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М., 2007.

Чудаков: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971.

ШЕРЛОК ХОЛМС И «ЭЛИТАРНАЯ КУЛЬТУРА» В РОССИИ 1900–1910-х гг.

Мария Кривошеина
(Москва)

В 1952 г. художница и переводчица Л. Шапорина сделала в дневнике запись по мотивам разговора с А. Ахматовой, признававшейся в неприязни к А. Конан Дойлю. «Убийство — это грязь, кровь, ужас. <...> А этот чистоплюй с его Шерлоком Холмсом выдумывал у себя в кабинете шахматные ходы, чтобы запутать читателя» [Шапорина: II, 213–214], — говорила Ахматова и вспоминала случай из своей ташкентской эвакуации: группа детей убила и ограбила старуху — вдохновившись конан-дойлевскими детективами, как на допросе признались сами подростки. Это относительно поздний пример «сыщицкой лихорадки» (не всегда принимавшей такие радикальные формы), однако ее корни уходят еще в самое начало XX в. О широком распространении «микроба Шерлокиады»¹ в России 1900–1910-х гг. известно хорошо: книготорговцы предлагали чтиво о сыщиках всех мастей (от «японских мистерий» про токийского детектива Ока Шиму до сериальных выпусков про «королей русских сыщиков» Ивана Путилина и Карла Файнберга), а имя несомненного фаворита Шерлока Холмса быстро стало нарицательным. Холмс был завсегдаем страниц русской прессы, упоминаясь, к примеру, в репортажах в духе сенсационной журналистики об инспирированных холмсианой гимназистах, которые «загримированные, слонялись по улицам, выслеживая “бандитов”»². Таким образом, доказывать очевид-

¹ Определение редактора «Биржевых ведомостей» С. Проппера [Дело «Огонька»: 128].

² «Начитавшись сыщицкой литературы, мальчики вообразили себя Шерлок-Холмсами и в свободное от занятий время, иногда даже загримированные, слонялись по улицам, выслеживая “бандитов”. На ловца и зверь бежит: юным Шерлокам Холмсам повезло. Встреченные на улице три неизвестных показались подозрительными; мальчики осторожно выследили их и накрыли на месте преступления

ное — реноме Холмса среди массового читателя — нет необходимости. Сложнее устроены и меньше изучены отношения Холмса с так называемой «высокой культурой» начала XX в., и мы в нижеследующей статье попробуем проследить механизмы усвоения образа Холмса *sub specie* именно «элитарного» читателя.

Холмсианские тексты были востребованы не только массовым читателем, но порой и более притязательной аудиторией. Однако в «высокую культуру» Холмс попадал в основном окольными путями, почти «контрабандой», с помощью периферийных, а то и вовсе вспомогательных жанров. Несмотря на то, что первыми Холмса признали беллетристы-любители (вроде железнодорожного клерка И. Курицына³) и типографы, специализирующиеся на массовой литературе (вроде И. Сытина, редактора еженедельника «Вокруг света»⁴), было бы ошибочно записывать Шерлока Холмса в персонажи исключительно низовой литературы и массовой периодики.

Один из первых выходов Холмса за пределы лубочной культуры можно связать с холмсовской «театральной карьерой». Сценическая судьба Холмса в царской России была насыщенной. В середине – конце 1900-х гг. спектакли шли в самых разных театрах — не только в столичных, но и в Царицыне-на-Волге или Пензе, не говоря уже о «площадных» вариантах уличных балаганов, а также «домашних» спектаклях, как постановки-пародии у искусствоведа и профессора Московского университета В. Гиацинтова⁵. Едва ли не первый выход Холмса за пределы бульвар-

в тот момент, когда они готовились взломать магазин Тюнина. Одному из громил удалось скрыться» [БВ: <без пагинации>].

³ Опубликовавшего под псевдонимом Не-Крестовский романы «Томские трущобы» (1906) и «Томский Шерлок Холмс» (1909), протагонист которого неоднократно именуется «томским Шерлоком».

⁴ В качестве приложения к которому было издано первое русское собрание сочинений Конан Дойля.

⁵ Из воспоминаний племянника В. Гиацинтова: «В день рождения моей сестры Веры, 15 июля, поставили мы домашний спектакль. Комедию эту написал дядя Володя, и называлась она “Шерлок Холмс”, в которой очень заметную роль играл Юраша, который изображал мистера Ватсона. Он все поражался и удивлялся. Шерлока Холмса играла Маруся, высокого роста, ей было, наверное, лет 18–19. Когда она ушла, вместо нее выскочил маленького роста мой двоюродный брат

ной культуры можно датировать декабрем 1906 г., когда на сцене петербургского Театра Литературно-художественного общества состоялась премьера «Новых приключений Шерлока Холмса», поставленных Г. Гловацким, с именитым актером Б. Глаголиным в главной роли (фаворитом и протее А. Суворина, директора театра). Этот эпизод требует определенных оговорок — в силу неоднозначной репутации директора Суворина⁶; пользуясь терминологией Л. Гудкова и Б. Дубина, мы называем этот феномен «промежуточным» [Гудков, Дубин: 117; Дубин, Рейтблат: <без пагинации>]). Абсолютной новинкой декабрьский перформанс не был, так как в сентябре того же 1906 г. уже ставился спектакль по конан-дойлевским мотивам, однако тогда в качестве сценария был использован перевод текста немецкого драматурга Ф. Бона. Вероятно, желая приумножить успех предыдущей постановки, во второй раз суворинская когорта подошла к делу ответственной: авторами писавшегося под спектакль сценария выступили сам Глаголин и М. Суворин, сын директора Театра, фактический издатель консервативного «Нового времени». Сценарий представлял собой драматургическое переложение новеллы «Золотое пенсне» (Golden Pince-Nez, 1904), но переложение было вольное и напоминало оригинал только общими фабульными контурами и персонажами. Двое из ключевых действующих лиц были русскими и революционерами (вернее, революционером и некогда увлеченной им женщиной). На фоне воспоминаний о 1905 г. ре-

Сереза, или Зюлька, как мы его звали. И Юраша — “доктор Ватсон”, узнав, что это и есть Шерлок Холмс, сказал: “Поразительно! Удивительно!”» [Гиацинтов: 34].

- ⁶ В начале директорской карьеры Суворин был склонен использовать свою журналистскую репутацию и солидные политические связи для того, чтобы обращаться к относительно рискованному репертуару (relatively daring repertoire) [Swift: 33], в том числе и запрещенным пьесам. Однако более значительными кажутся два других фактора: а) явный антисемитизм Суворина — скандал с пьесой «Сыны Израиля», например, имевший место в 1900 г, даже повлек за собой уход части труппы, а газету «Новое время» В. Жаботинский и вовсе называл «твердыней российского антисемитизма» [Жаботинский: 498]; б) постепенный отказ от исключительно «солидных» пьес в сторону довольно пестрого репертуара, рассчитанного на более широкую публику [Swift: 33].

волюционный контекст мог актуализироваться. В конан-дойлевском оригинале национальность персонажей практически не акцентируется, но в пьесе Холмс и его русская клиентка периодически вступают в диспуты или раздражаются монологами об особенностях русской и английской наций, сравнивая темперамент, риторику, отношение к свободе и т. д.⁷

Несмотря на надежды, возлагавшиеся на постановку, предыдущего успеха она не повторила⁸. Даже благодушно настроенные рецензенты отмечали, что в спектакле «стреляют и палят до неистовства» [ТИ: 779], фиксируя тем самым характерную для русской рецепции детективной прозы черту: на первый план нередко выходили не логика и дедуктивный анализ, но эффектное действие, «зрелище» (погоня, драка и т. д.)⁹.

Логическая составляющая оказывалась, как правило, за скобками русской рецепции шерлокианы, за исключением частных, локальных случаев, вроде брошюрки психиатра из Вильны М. Маевского, в которой тот провозглашает свежепереведенные рассказы Дойля «дифирамбом во имя логики». Дедуктивный компонент привлекал и более притязательных читателей. Так, философ-интуитивист Н. Лосский не только упоминает Холмса в одном из своих программных трактатов («Обоснование интуитивизма», 1906 г.)¹⁰, рассуждая о дедуктивных умозаключениях, но и двумя

⁷ «РУССКАЯ: Мы любим английскую литературу, английскую свободу, энергию английских характеров, но англичан терпеть не можем.

ХОЛМС: Мы кажемся вам высокомерными? Вы не понимаете английской гордости, которая выработана веками свободы и самого упорного труда на всех поприщах. Но мы не виноваты в том, что у вас нет этой национальной гордости, что вы ни за что умеете признаться и не умеете даже быть русскими» [Суворин, Глаголин: 19].

⁸ «Театр был совершенно полон, раздавались рукоплескания, но ожидания не оправдались» [ТИ: 779].

⁹ По мнению А. Рейтблата, в этом смысле русская детективная проза, в частности вариации на шерлокианско-пинкертоновскую тему, приближалась к более привычному авантюристическому роману (а-ля Ванька Каин) [Пинкертон: 4].

¹⁰ «Пусть, напр., судья при расследовании обстоятельств преступления подсчитает, как часто ему приходится восстанавливать прошлое этим путем, или пусть читатель познакомится с умозаключениями этого

годами позже включает выдержки из рассказов Дойля в свой «Сборник элементарных упражнений по логике». Дойль соседствует, например, с астрономом Ч. Юнгом или языковедом А. Востоковым, что отдельно отмечает постоянный автор «Богословского вестника» П. Тихомиров в своей рецензии на задачник¹¹. Таким образом, у Лосского холмсиана хоть и оказывается вписанной в серьезный контекст, но либо играет сугубо вспомогательную роль (задачи), либо упоминается в качестве произвольного примера (трактат), служа, возможно, некоторому «оживлению» текста.

Лосский и Тихомиров не были единственными философами, в поле зрения которых оказались истории о Шерлоке Холмсе. В 1909 г. вышла книга с двумя рассказами Дойля «Приключение боксера», редактором которой выступил беллетрист, критик и издатель И. Ясинский¹². В этой связи примечательной кажется не столько редакторская роль Ясинского¹³, сколько фигура переводчика. За переводы рассказов о Холмсе взялся философ-мистик П. Успенский (в том же 1909 г. состоялся его философский дебют, эзотерический трактат «Четвертое Измерение»). Вероятно, переводы из Дойля были для Успенского источником дополнительного заработка, мало связанным с личными читательскими предпочтениями. Однако в 1919 г. Успенский пишет «Письмо из Екатеринодара», в котором Дойль и Шерлок Холмс используются в качестве символов «английскости»:

рода у Шерлока Холмса, любимого героя романиста Конан Дойля» [Лосский: 184].

¹¹ «Наибольший интерес представляют задачи последней главы, где учащийся уже встретится с очень значительными трудностями и сложностью анализа. Здесь мы находим и геометрические теоремы (из учебника Давидова), и отрывки из ученых сочинений (из соч. Юнга о солнце, из статей Фарадея об электричестве, Востокова о юсах, из космографии Ройтмана о вращении земли вокруг оси, из разных исторических исследований, из “Истории земли” Неймайра и т. п.), и даже из рассказов Конан Дойля о Шерлоке Хольмсе (Рейгетские помещики) и пр.» [Тихомиров: 420].

¹² В то время сотрудник «Нового времени» и «Биржевых ведомостей», а также редактор пропперовского «Нового слова» — бесплатного литературного приложения к «Биржевке». Подробнее о нем см. [Пильд].

¹³ В этом амплуа он выступал нередко — редактируя, например, Р. Л. Стивенсона.

Главный предмет обсуждения в настоящее время — высокий прожиточный минимум. <...> **И неожиданно я представил себе Лондон, рассвет, город еще спит, и старого м-ра Шерлока Холмса, покидающего квартиру на Бэйкер-стрит вместе со своим верным другом доктором Ватсоном. В своем длинном пальто с поднятым воротником он идет искать причины столь высокого прожиточного минимума. <...> Скажите Сэру Артуру Конан Дойлю послать Шерлока Холмса в Россию!** <Здесь и далее выделено нами. — М. К.> Я покажу ему все: и он все поймет и увидит. Семена, которые в Англии только прорастают, в России уже принесли свои плоды [Успенский 1997: 214].

Если здесь появление английского сыщика еще можно счесть почти случайным, то в 1931 г. обнаруживается пример более примечательный — программная монография Успенского «Новая модель Вселенной»¹⁴, в частности глава «Сверхчеловек»:

Массы по-своему все еще живут с идеей сверхчеловека; их не удовлетворяет человек, каков он есть; и литература, предназначенная для масс, неизбежно преподносит им сверхчеловека. **В самом деле, что представляют собой граф Монте Кристо, или Рокамболь, или Шерлок Холмс, как не современное выражение все той же идеи сильного, могучего существа, с которым не в состоянии бороться обычные люди, которое превосходит их в силе, храбрости и хитрости?** [Успенский 1993: 128–129].

Здесь мы видим пример взаимодействия «низового» жанра с «высоким» в рамках текстов одного автора. Несмотря на то, что Успенский едва ли взялся за перевод текстов из Дойля по глубинным идейным соображениям, образ Холмса впоследствии не просто запоминается ему, но и используется в качестве удобного символа, с одной стороны, Англии, а с другой, ницшеанского *Uebermensch*'а. Бульварная стилистика, при этом, сохраняется (то, что «сверхчеловеком» становится Холмс, герой эскапистского чтива — отчасти симптом «вырождения», если использовать терминологию как самого Успенского, так и порицаемого им М. Нордау¹⁵).

¹⁴ Большая часть монографии П. Успенского была завершена еще до 1914 г.

¹⁵ «Сверхчеловек», если он вообще проникает в научное мышление, рассматривается как продукт эволюции человека. <...> В этой связи эволюционные теории стали основой наивно-оптимистического

Перечень философов, демонстрировавших интерес к холмсиане, не ограничивается названными именами. Не исключено, что рассказы о Холмсе привлекли внимание В. Розанова благодаря упомянутой нами постановке Гловацкого. Такое предположение высказывает театровед П. Руднев, отмечая, что Суворинский театр был одним из самых посещаемых Розановым [Руднев: 36]. Шерлок Холмс неоднократно упоминается в обоих «коробах» розановских «Опавших листьев» (1913–1915), а контексты при этом варьируются. Это могут быть и эпизодические ремарки (вроде «за ужином и Шерл. Холмсом» или «глубок. ночью, за Шерл. Холмсом» [Розанов: 267]), и замечания, напр.: «Легко Ш. Х. разыскивать преступников, когда они говорят, когда он подслушивает — то самое, что ему нужно. Так-то и я бы изловил» [Там же: 213]. Встречаются и более пространные размышления о прочитанных рассказах, например, о природе отношений Холмса и его помощника «Гарри»¹⁶.

Ономастическое расхождение с Дойлем (не Ватсон, но Гарри) объясняется тем, что Розанов читал не оригинальные новеллы, а русские бульварные подражания, издававшиеся в это время

взгляда на человека и на жизнь вообще. <...> Все известные нам формы жизни представляют собой результат либо эволюции, либо вырождения. Но мы не умеем различать между этими двумя процессами и часто ошибочно принимаем результаты вырождения за результаты эволюции» [Успенский 1993: 130]. Нужно сказать, что современные западные исследователи проводят обозначенную аналогию с очевидной регулярностью, то характеризую Холмса как «сверхчеловека от криминалистики» или «рационального *Übermensch*'а» (der kriminalistische *Übermensch* [Grossheim, Kluck: 66]; der rationale *Übermensch* [Köster: 172]), то сравнивая Дойля и Брэма Стокера — называя Дракулу и Холмса «бульварной версией ницшеанского сверхчеловека» (pulp version of Nietzsche's *Übermensch*) [Cottom: 253]. Однако насколько (и в каком — пейоративном или комплиментарном — контексте) эта аналогия отмечалась первыми (английскими) читателями Дойля, сказать сложнее. Среди русских же читателей, насколько нам известно, единственным, прямо озвучившим эту параллель, так и остался Успенский.

¹⁶ Читать которые, несомненно, стоит с оглядкой на программный розановский трактат, над которым философ работал приблизительно в то же время, что и над «Опавшими листьями» — «Люди лунного света» (1911), о (гомо)сексуальности и христианстве.

многими столичными типографами. Джона Ватсона в Гарри Тексона превратили безымянные авторы лубочных переделок-пастишей, выходявших в петербургском издательстве «Развлечение» под красочными обложками и эффектными заглавиями вроде «Многоженец-убийца», «Кровавые подвиги профессора Флакса», «В гробу около адской машины»¹⁷ и т. д. Ю. Щеглов назвал публиковавшиеся дважды в неделю шерлокианские выпуски «любимым чтением кухарок, горничных и гимназистов» [Щеглов: 177]. Розанов осознавал невысокую эстетическую ценность¹⁸ лубочных брошюрок, однако не только считал их «трогательными», но и настаивал на том, что их автор — «раскаившийся вчерашний гимназист, исключенный за непослушание» — преисполнен пафоса к добродетели и истинного отвращения к преступлению, что делает копеечные выпуски «решительно добропорядочнее¹⁹ множества “литературно-политических” газет и беллетристики» [Розанов: 226].

В. Шкловский в статье «Литература вне “сюжета”» (1922) рассуждает о жанровой природе «Опавших листьев» и предполагает, что холмсианские новеллы были актуальны для Розанова как ка-

¹⁷ По воспоминаниям Леонида Борисова, Михаил Кузмин в шутку написал один из таких холмсовских выпусков — а еще беллетристы «среднего звена» вроде А. Куприна и Н. Брешко-Брешковского [Борисов: 7].

¹⁸ «— Дети, вам вредно читать Шерлока Холмса.

И, отобрав пачку, потихоньку зачитываюсь сам.

В каждой — 48 страничек. Теперь “Сиверская–Петербург” пролетают как во сне. Но я грешу и “на сон грядущий”, иногда до 4-го часу утра. Ужасные истории» [Розанов: 150].

¹⁹ Однако не все были согласны с Розановым: например, Тэффи в 1928 г. в очерке «Питомник убийц», опубликованном в эмигрантской газете «Возрождение», возмущается жестоким убийством американки Мэрион Паркер, подробным описанием которого изобиловали газеты, и протестует против желания читателей узнать как можно больше деталей преступления, считая, что уголовная литература — ровно как и газеты — воспитывает преступников. По мнению Тэффи, Конан Дойль был отчасти повинен в читательской «любви к преступлениям» — несмотря на то, что дойлевский Холмс и впрямь скорее воплощал собой добродетель, Морис Леблан с помощью своего «вораджентльмена» Люпена заставлял восхищаться скорее изощренностью криминальных дел; в итоге, по мнению Тэффи, в «испорченности» читателей были повинны оба [Тэффи: 2].

тализатор рассуждений на самые различные темы (от воровского жаргона до англиканской церкви или гомосексуальности), и как жанровая модель-ориентир. Заимствование элементов текстов, находящихся за пределами «высокой литературы» (которой Розанов отчасти бросает вызов), служило конкретной литературной задаче — конструированию нового жанра. Показательно, что осколки жанра, завязанного на фабуле, помогают конструировать жанр, пытающийся отменить фабулу вовсе. Кроме того, периферийность холмсианы здесь не только не игнорируется, а выводится на первый план.

Апологетическое отношение Розанова к бульварным брошюрам было, вероятно, вызвано не только читательским интересом и амбициями литератора. Если читать «Опавшие листья» на фоне полемики Розанова и К. Чуковского, «холмсианский вопрос» не замедлил превратиться в очередной *casus belli*. В 1908 г. появилась программная статья Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература» (сперва прочитанная в петербургском Соляном городке как доклад). Розанову текст был известен, он присутствовал на докладе и отозвался на него язвительной диатрибой, появившейся на страницах суворинского «Журнала Театра Литературно-художественного общества».

Краски, в которых Чуковский осмысляет конан-дойлевского персонажа и претерпеваемые им в бульварной культуре метаморфозы, нарочито сгущаются, превращая доклад едва ли не в lamentацию по всей западной культуре. Чуковский оплакивал превращение «пленительного идеалиста», «в котором каждый вершок — поэт», и который мог бы быть «лермонтовским Демоном или Печориным» в «оторвавшегося от своего создателя» филистера и плебея, героя грошовых брошюр, у которого «вместо души — кулак, вместо головы — кулак, вместо сердца — кулак» [Чуковский: VII, 41–45].

Сами случаи, когда художественные тексты могли получать диаметрально противоположные оценки (как клеймиться печатью паралитературы, так и считаться перворазрядным элитарным текстом) отнюдь не редки, поэтому пример Чуковского не оригинален. В случае с авантюрной и (нео)готической прозой такие полярные интерпретации особенно характерны, как показывает пример Р. Л. Стивенсона, воспринимавшегося критиками из «Русского богатства» в качестве автора второсортной бульварной прозы,

а З. Венгеровой, К. Бальмонтом и греком-денди М. Ликиардопуло — рафинированным модернистом (см.: [Лавров; Кривошеина]). Примерно та же судьба постигла и «Дракулу» Б. Стокера, восхитившего Блока, но подвергнувшегося грубым искажениям в издании «Библиотеки “Синего журнала”». В переводе-переложении Н. Гольдберг избавлялся от сцен, не содержащих «действия» или кратко пересказывал их [Одесский: 37]. Однако интерпретация холмсианы Чуковским устроена несколько сложнее; *weltschmerz* и причитания о холмсовских метаморфозах оборачиваются воззваниями к «старому доброму» мещанству:

О, воротись! Ты было так прекрасно! Ты душило Байрона, Чаттертона, Уайльда, Шопенгауэра, Ницше, Мопассана, ты создало Эйфелеву башню, позабудем все, воротись! Только бы не Нат Пинкертон! <...> Доброе, старое британское мещанство, создавшее Дарвина, Милля, Спенсера, Гексли, Уоллеса, — оно так любило нашу человеческую культуру... [Чуковский: VII, 50]

Социолог литературы М. Сэйлер, рассуждая о генезисе и особенностях шерлок-холмсовского культа, трактует феномен Холмса в терминах М. Вебера. Сэйлер видит в популярности холмсианы реакцию на культурный пессимизм рубежа веков и превалирование позитивистских тенденций — то, что Вебер называет «расколдовыванием мира» (*Entzauberung der Welt*). По мнению Сэйлера, персонаж Дойля стал культовым благодаря сочетанию в его образе базовых ценностей *modernity* — рационализм, секуляризм, урбанизм — с качествами романтического героя. Использование Холмсом разума «в сказочной, авантюрной манере» [Saler: 64] служило «повторному заколдовыванию» мира. В этом смысле показательно как навязчивое уподобление Чуковским Холмса романтическим трикстерам, так и то, что Чуковский воспринимал холмсовскую «эволюцию» как трансляцию современного *Zeitgeist*²⁰, что не просто проговаривается им прямо, но и приводит к весьма неутешительным диагнозам²⁰.

²⁰ «Ведь то, что миллионный готтентот сделал с Шерлоком Холмсом, — то же самое он сделает со всеми явлениями и со всеми идеями, какие только ни встретит у себя на пути. Эволюция Шерлока Холмса есть только крошечный пример его влияния на все окружающее» [Чуковский: VII, 49].

Статья Чуковского оказалась резонансной. Некоторые из откликов были нейтрально-сочувственными, как отзыв студента С. Розенталя, отмечавшего культурный пессимизм Чуковского, характерным образом противопоставляя его и Розанова²¹. Однако большая часть откликов оказалась демонстративно негативной и иронической. Д. Философов описал лекцию в Соляном городке как «злорадство, насмешку талантливого, остроумного городского гамена», который не может объяснить «во имя чего глумится» [Философов: 239]. Философ-богослов В. Свенцицкий назвал Чуковского «больным вроде Передонова» [Свенцицкий: 3], а одесский критик и писатель Л. Гроссман и вовсе охарактеризовал самого Чуковского как «Пинкертона критики» (см. [Гроссман]). Резко критическим был и отзыв Л. Войтоловского, критика из «Киевской мысли», в своей статье уподобившего причитания Чуковского плачу «тоскующей Ярославны» (пародируя траурно-патетическую интонацию Чуковского):

Ах, у Нат Пинкертона нет силлогизмов, а есть огромный кулак, и всюду, где у Шерлока Холмса было логическое мышление, у Нат Пинкертона — зуботычина. <...> Нет больше ни морали, ни этики, ни искусства, ни увлечений, ни преданности; ни страданий, ни скорби, ни радости, ни фанатизма. Нет правды в философии, нет смысла в жизни, нет целей в грядущем [Войтоловский: <без пагинации>].

Киевский критик точно уловил масштаб замысла Чуковского, не ограничивавшийся критикой доморощенной детективной прозы, но читающийся как плач если не по всему мировому сообществу, то уж точно по русской интеллигенции. Роль «плакальщика у изголовья», по мнению Войтоловского, особенно импонировала Чуковскому: «Вот первое назидание, извлеченное тем, кто захочет при содействии г. Чуковского “хоть что-нибудь понять из того, что творится сейчас в России”» [Там же].

Филиппики Чуковского в адрес массовой культуры и впрямь были частью более масштабных диспутов, разворачивавшихся

²¹ «Хорошо и любо В. В. Розанову. Он нашел, успокоился, осел, прикрепился, а мы все как Чуковский бросаемся, мечемся, много, много хотим и нет у нас ничего. <...> И нам иногда — захочется уйти от пестрой сутолоки жизни, отдохнуть от кинематографа, “Синего журнала” и Вербицкой, но мы не можем. Ведь мы породили все, все, что вокруг нас, мы сами виноваты, себя виним...» [Gaudeamus: 10].

в это время в русской прессе — от «Бодрого слова» до «Русского богатства». Сам Чуковский в постскриптуме к своей статье указывает на ряд текстов, появившихся чуть позже его «Ната Пинкертона», в частности, на «Сумятицу» эсера А. Пешехонова и «Направленство» политического публициста И. Бикермана, вписывая рассуждения о детективной прозе в более широкий контекст²². Показателен в этом смысле — и отчасти подводит итог околопинкертоновским диспутам — тенденциозный критический очерк о Чуковском Л. Троцкого, видевшего в распространении «пинкертоновщины» зачатки «еще полуслепого социального идеализма»:

Какая грубо-реакционная клевета! <...> Нет никакого нашествия готтентотов на культуру, а есть первые шаги приобщения именов к культуре. Тут не угроза культуре, а ее упрочение. Тут нет опасности возврата от Шекспира к Пинкертону, а есть восхождение от бессознательности — через Пинкертона — к Шекспиру [Троцкий: 93].

В заключение позволим себе выйти за пределы обозначенной в заглавии работы периода и кратко наметить, что происходит с холмсианой уже позже, в 1920-е гг. Исследователи массовой литературы в России отмечают, что после 1917 г. лубочные холмсианские выпуски, вроде тех, что печатало «Развлечение», выходить прекратили. Почти исчезли и рассказы-пастиши о приключениях Холмса в России, не считая одного-двух исключений²³. Однако представляется важным отметить, что холмсиана начала попадать в «высокую литературу» уже не обходными путями и не с помощью маргинальных субжанров, а служа прямым литературным ориентиром. Так, юношеские впечатления М. Шагинян от холмсовско-пинкертоновских брошюрки позже оформились в виде романа «Месс-Менд». Рассказы Конана Дойля оказа-

²² Таким образом, апелляции Войтоловского не только к Гоголю и Белинскому, но и к партии эсеров и партии мирного обновления (а также Михайловскому, Плеханову и Струве) удивлять вряд ли должны и продиктованы скорее самим текстом Чуковского (где, помимо Байрона, Лермонтова и, разумеется, Дойля, фигурируют также Герцен, Леонтьев и социал-демократы), чем индивидуальными ассоциациями Войтоловского.

²³ Например, «Конец карьеры Шерлока Холмса» Лазаря Лагина (1935 г.) о Холмсе, действующем в Новороссийске по делу о загадочном чемодане.

лись важными и для Ильфа и Петрова или «Серапионовых братьев». По нашему мнению, можно говорить о холмсиане с точки зрения литературной эволюции (не только в ОПОЯЗовском, но и в яуссовском смысле²⁴), наблюдая за тем, как феномен, актуальный в 1900–1910-е гг. для массовой культуры и усваиваемый элитарной культурой скорее косвенно, позже перемещается с литературной периферии в центр. Впрочем, рецепция холмсианы в 1920-ые гг. — тема для отдельного исследования, а обозначенный подход — только один из возможных.

ЛИТЕРАТУРА

- БВ: Юные Шерлоки Холмсы // Биржевые ведомости (Утренний выпуск). СПб., 1911. 17 (04) ноября / <http://starosti.ru/archive.php?m=11&y=1911> (дата просмотра: 27.01.2016).
- Борисов: *Борисов Л.* Родители, наставники, поэты... Книга в моей жизни. Л., 1972.
- Войтоловский: *Войтоловский Л.* Воскресший Брамбеус, или нечто о литературном паясничестве / <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/voitovskiy.htm> (дата просмотра: 27.01.2016).
- Гиацинтов: *Гиацинтов Э.* Записки белого офицера. СПб., 1992.
- Гудков, Дубин: *Гудков Л., Дубин Б.* Литература как социальный институт: Статьи по социологии литературы. М., 1994.
- Гроссман: *Гроссман Л.* Пинкертон критики / <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/grossman.htm> (дата просмотра: 27.01.2016).
- Дело «Огонька»: Шерлок Холмс и дело «Огонька» // *Salamandra P. V. V.*, 2013 (Новая шерлокиана, Вып. VII).
- Дубин, Рейтблат: *Дубин Б., Рейтблат А.* Государственная информация и массовая коммуникация // Отечественные записки. 2003. № 4 / <http://www.strana-oz.ru/2003/4/gosudarstvennaya-informaciya-i-massovaya-kommunikaciya> (дата просмотра: 27.01.2016).
- Жаботинский: *Жаботинский В.* О железной стене: Речи, статьи, воспоминания. М., 2004.

²⁴ *Konstanzer Schule* трактует тыняновское понимание литературной эволюции несколько однобоко, полагая, что речь идет о сугубо эстетических критериях, оставляющих за скобками фигуру читателя. Как мы помним, это не совсем так, однако заостренный акцент на идее горизонта читательских ожиданий и социологической составляющей кажется важным.

- Кривошеина: *Кривошеина М.* Английская поздневикторианская литература и русский модернизм: проблемы рецепции (Случай Р. Л. Стивенсона) // *Русская филология*. 26. Тарту, 2015. С. 93–101.
- Лавров: *Лавров А. В.* Стивенсон по-русски: доктор Джекил и мистер Хайд на рубеже двух столетий // *Эротизм без берегов: Сборник статей и материалов* / Сост. М. М. Павлова. М., 2004. С. 7–25
- Лосский: *Лосский Н. О.* Обоснование интуитивизма. СПб., 1906.
- Одесский: *Одесский М.* Явление вампира // *Стокер Б. Дракула*. М., 2007. С. 7–53.
- Пильд: *Пильд Л.* О литературной судьбе и мемуарах Иеронима Ясинского // *Ясинский И. Роман моей жизни*. М., 2010. С. 5–42.
- Пинкертон: Нат Пинкертон, король сыщиков: Рассказы / Сост. А. Рейтблат; вст. статья А. Рейтבלата. М., 1994.
- Розанов: *Розанов В.* Собр. соч.: В 30 т. СПб., 2010. Т. 30: Листва.
- Руднев: *Руднев П.* Театральные взгляды Василия Розанова. М., 2003.
- Свенцицкий: *Свенцицкий П.* Что такое К. Чуковский? // *Новая Русь*. 1910. № 84. 27 марта. С. 3 / http://az.lib.ru/s/swencickij_w_p/text_0550_chukovskiy.shtml (дата просмотра: 27.01.2016).
- Суворин, Глаголин: *Суворин М. А., Глаголин Б. С.* Новейшие приключения Шерлока Холмса. СПб., 1906.
- ТИ: Театр и искусство. СПб., 1906. № 50.
- Тихомиров: *Тихомиров П. В.* Библиография [Рец. на: Лосский Н. О. Сборник элементарных упражнений по логике. СПб., 1908] // *Богословский вестник*. М., 1908. Т. 1. № 2. С. 416–420.
- Троцкий: *Троцкий Л.* Чуковский // *Троцкий Л. Сочинения: В 20 т.* М.; Л., 1926. С. 90–95. Т. 20: Проблемы культуры. Культура старого мира.
- Тэффи: *Тэффи.* Питомник убийц // *Возрождение*. Париж, 1928. № 958. 15 января. С. 2.
- Успенский 1993: *Успенский П.* Новая модель Вселенной. М., 1993.
- Успенский 1997: *Успенский П.* Совесть: Поиск истины. Из неопубликованных трудов. М., 1997.
- Философов: *Философов Д.* Критические статьи и заметки: 1899–1916. М., 2010.
- Чуковский: *Чуковский К. И.* Собр. соч.: В 15 т. М., 2001–2009.
- Шапорина: *Шапорина Л. В.* Дневник: В 2 т. М., 2012.
- Щеглов: *Щеглов Ю.* Романы И. Ильфа и Е. Петрова: Введение; Двенадцать стульев. Вена, 1990.
- Cottom: *Cottom, D.* International Bohemia: Scenes of Nineteenth-Century Life. University of Pennsylvania, 2013.
- Gaudeamus: *Gaudeamus.* СПб., 1911. № 11.
- Grossheim, Kluck: *Grossheim, M., Kluck, S.* Phänomenologie und Kulturkritik: Über die Grenzen der Quantifizierung. Freiburg im Breisgau, 2003.

Köster: *Köster, T.* Bilderschrift Großstadt. Igel, 1995.

Saler: *Saler, M.* 'Clap If You Believe in Sherlock Holmes': Mass Culture and the Re-Enchantment of Modernity, 1890–1940 // *The Historical Journal*. 2003. Vol. 46. № 3. P. 599–622.

Swift: *Swift, E. A.* Popular Theater and Society in Tsarist Russia. LA, 2002.

СЕРИЯ КОНДИТЕРСКИХ ВКЛАДЫШЕЙ «МОСКВА БУДУЩЕГО» ТОВАРИЩЕСТВА «ЭЙНЕМ» КАК ЧАСТЬ МАССОВОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Наталья Михайлова
(Санкт-Петербург)

Понятие «кондитерский вкладыш» сегодня практически не используется, и далеко не каждый специалист по рекламе начала XX в. сможет сразу сформулировать, что это такое. Технически кондитерский вкладыш — это любая печатная продукция, которая вкладывалась в коробки со сладостями на рубеже XIX–XX вв. Это могли быть как настольные игры, мозаики, мини-брошюры, так и серии открыток, объединенные общей темой. Именно последние и станут объектом нашего исследования.

Выпуск серий открыток-вкладышей (Илл. 1) с изображениями, объединенными общей темой, представлял собой особый вид рекламной стратегии. Серия могла состоять из разного числа вкладышей (нам известны серии от 6 до 72 вкладышей). О количестве вкладышей в серии было написано на каждом из них. В коробку конфет вкладывался только один вкладыш; для получения следующего необходимо было приобрести следующую коробку. После того, как владелец собирал всю серию, ему полагался приз от производителя. Такая рекламная стратегия не только «привязывала» покупателя обещанием приза, но и воспитывала в нем склонность к коллекционированию. Познавательная ценность изображений, воспроизведенных на вкладышах, позволяла покупателю совместить приятное с полезным, потребление шоколада — с потреблением культуры и в итоге увеличить свой культурный капитал. Успешность подобной стратегии подтверждается тем, что, возникнув в конце XIX в., она просуществовала в неизменной форме вплоть до 1917 г. и в несколько измененном виде продолжала использоваться в советское и постсоветское время¹.

¹ Выпуск вкладышей после революции практически прекратился. Однако ту же функцию стали выполнять кондитерские обертки и фан-

Наиболее ярким представителем и последовательным сторонником этой рекламной стратегии было товарищество «Эйнем» (после революции — фабрика «Красный Октябрь»). Вкладыши «Эйнема» славились красочностью и разнообразием, однако своей популярностью они были обязаны также и текстам, которые нередко печатались на оборотной стороне вкладышей² (Илл. 2). Серии вкладышей выпускались и другими производителями, о которых мы также будем говорить в нашей статье, однако главным объектом изучения станут именно вкладыши «Эйнема», представляющие наиболее обширный и сохранный корпус изображений, который позволяет проанализировать его последовательную программу.

Серия открыток «Москва в будущем» (Илл. 3) имеет несколько особенностей, отличающих ее от обычных вкладышей «Эйнема». В этой серии не двенадцать, а восемь изображений, на оборотной стороне отсутствуют традиционные для «Эйнема» сведения о полученных наградах, а также рекламный текст. Но самое главное, «Москва в будущем» — это серия почтовых карточек, отпечатанных при посредничестве Общины Св. Евгении в типографии Левенсона в Москве. Каждая карточка имеет необходимую разлиновку на оборотной стороне, позволяющую пересылать ее по почте (Илл. 4). Здесь мы сталкиваемся сразу с двумя важными деталями: во-первых, принадлежность серии к почтовым открыткам еще теснее сближает ее с практикой коллекционирования. Во-вторых, открытки, выпущенные Общиной Св. Евгении, представляют собой совершенно особый род открыток, славящихся своим художественным качеством и тонким вкусом. Таким образом, серия «Москва в будущем», художественное достоинство которой, действительно, на порядок выше других вкладышей «Эйнема», словно стремится превзойти саму себя: выйти за пределы собственно вкладышей и, посредством сбли-

тики. Они составляли серии, объединенные общей темой и даже содержащие минимум познавательной информации. В постсоветское время функцию таких познавательных серий частично приняли на себя альбомы для наклеек, популярные в 1990-х гг.

² Одной из самых популярных серий, выпущенных товариществом «Эйнем», была серия «Географические карты». Это далеко не самые красочные вкладыши, однако их оборотная сторона содержит любопытную информацию о странах, изображенных на лицевой стороне.

жения с открытками Общины Св. Евгении, доказать свою принадлежность к сфере «высокой культуры».

Представленное на открытках будущее специфично: оно изображает узнаваемую по историческим постройкам Москву начала XX в., а собственно «XXIII век» передан двумя особенностями: увеличением количества и разнообразием транспорта, а также появлением архитектуры, контрастирующей с исторической застройкой Москвы. Другие примеры подобной трактовки будущего, выраженной визуально, в массовой культуре рубежа веков найти сложно.

С определенными оговорками такими аналогами могут служить фотооткрытки с изображением маленьких городов на окраинах России [Альбом видов Кавказа: 1] (Илл. 5). Эти городские пейзажи дополняют дорисованные дирижабли, цеппелины, подвесные железные дороги. Частым мотивом является узнаваемый силуэт нью-йоркской “Flatiron building”. Подписи к таким открыткам указывают на то, что город изображен «в недалеком будущем», что не совпадает с видением художника товарищества «Эйнем». Характер изображений на фотооткрытках, «цитирование» нью-йоркских видов говорят о возможной ориентации на американские аналоги. Действительно, в начале XX в. в США, а затем и в странах Европы фотографические виды городов, дополненные изображением технических новинок, были широко распространены.

Другим примером изобразительного контекста открыток «Эйнема» могут служить живописные работы Н. Н. Каразина. В 1902 г. инженер П. И. Балинский разработал проект соединения надземных железных дорог с сетью трамваев, развитие которого активно продвигалось московской думой. Для демонстрации замысла, помимо разработок архитектурных проектов станций, Балинский заказал городские пейзажи с включением в них отдельных деталей дороги (Илл. 6). Эти городские виды имеют сходства с открытками товарищества «Эйнем». Общий колорит и тех и других решен в пастельных тонах, главный акцент сделан на городском пейзаже, а люди исполняют роль стаффажа. Наконец, места, которые выбираются для иллюстрации строительства трассы, схожи с местами, выбранными художником «Эйнема», а некоторые архитектурные элементы, изображенные на открытках,

едва ли не скопированы с рисунков для П. И. Балинского³. Н. Н. Каразин, работавший над живописными произведениями, был также автором множества изображений для открыток этого времени, в том числе открыток для главного конкурента товарищества «Эйнем» — товарищества А. И. Абрикосова и сыновей. Возможно, что при участии или, по крайней мере, под влиянием работ Каразина для Балинского были созданы открытки «Эйнема» с видами Москвы в будущем.

Так или иначе, ни картины Каразина, ни фотооткрытки с изображением городов «в недалеком будущем» нельзя назвать широко распространенными визуальными образами, транслирующими идею города будущего. В России начала XX в. среди наиболее популярных путей распространения изображений (в рекламе, журнальных иллюстрациях, оформлении торговой упаковки, лубках, календарях) подобные фантазии на тему будущего отсутствуют. В то же время в массовой визуальной культуре США подобные изображения не редкость. Их можно было обнаружить на страницах газет, журналов, в открытках, книжных иллюстрациях.

Таким образом, перед глазами рядового гражданина США был наглядный образ будущего. Широко растиражированный, буквально вторгающийся в визуальную сферу, это был образ недалекого будущего, в котором предстояло жить уже этому поколению. В России такого цельного и всеобъемлющего представления о будущем не было. Если такой образ возникал, то он либо существовал в визуальной среде маленьких городов на окраине страны, либо, касаясь одной из столиц, был назван «далеким будущим».

Анализ сопроводительных текстов, представленных на оборотной стороне каждого вкладыша, выявляет следующую закономерность: описывая картины будущего, художник постоянно обращается к прошлому, которое в его интерпретации приобретает положительные коннотации.

Так, эпоха XXIII века передана в этих текстах через слова, подчеркивающие высокую скорость жизни: «с молниеносной быстротою летят, скользя аэросани»; «шмыгают сбитенщики»; «через мгновение пожарная команда прекратит бедствие»; «желающие могут двигаться с быстротою телеграмм»; «несутся тор-

³ См., например, каким представлен дизайн станций у П. И. Балинского и на открытке «Центральный вокзал».

говые крейсера» и т. д. Увеличившаяся скорость жизни становится, таким образом, атрибутом будущего, который не в силах передать изображение, но способен описать текст.

При упоминаниях современности указаний на высокую скорость жизни нет. Наоборот, чувствуется ностальгия по прошлому (настоящему для автора) и своего рода стремление удержаться за свое время, обрести в воображаемом будущем опору, подсказывающую о неизменности каких-то деталей: «Древний “Яр” по-прежнему служит местом широкого веселья москвичей, как было при нас, 300 лет назад»; «И в XXIII в. Москва верна своим обычаям»; «Кремль все так же украшает древнюю Белокаменную с ее золотыми куполами»; «Стройный отряд доблестного русского войска, сохранивший свою форму с нашего времени» и даже «Снег такой же белый и холодный». В ряду реалий, отражающих преемственность будущего с прошлым, встречаем и упоминания компании «Эйнем»: «В синем воздухе мы замечаем товарный дирижабль Эйнем, летящий в Тулу с запасом шоколада для розничных магазинов». В тексте упомянуто название производителя в контексте, свидетельствующем о прогрессе и успехе фирмы. Товары «Эйнема» в будущем станут перевозить дирижабли — сообщения, о которых часто встречались в русской массовой прессе начала XX в. Кроме того, в будущем у товарищества, очевидно, будет сеть розничных магазинов в Туле — на рынке, не занятым «Эйнемом» в эпоху, современную автору. С другой стороны, упоминание фирмы в ряду реалий будущего подталкивает читателя к оценке «Эйнема» как чего-то неизменного.

Если сравнить серию «Москва в будущем» с близкими ей аналогами французского (Илл. 7) и немецкого (Илл. 8) происхождения, то станут очевидны две другие особенности русской серии, связанные с пониманием будущего. Первая заключается в том, что на изображениях с почтовых открыток практически отсутствуют «механизмы из будущего», принадлежащие частному человеку. Не показано ни одного приспособления, изменяющего быт отдельного человека. Роликовые коньки, робот-парикмахер, автоматический салон красоты, водный велосипед, механизм, позволяющий слушать представление в театре, не выходя из дома, — эти и другие изобретения показаны на немецкой и французской сериях вкладышей. В русской серии даже транспорт, прежде всего,

общественный. Если примеры личного транспорта и существуют, им, как правило, отведено скромное место.

Таким образом, человек, получавший почтовую открытку «Эйнема» (как и создавший ее), перемещаясь в своем воображении в будущее, получал тем самым послание, адресованное коллективу. Рядовой человек — покупатель конфет «Эйнема» — искал себя в «толпе», не представляя, как в «городе будущего» изменится его жизнь.

Вторая особенность русской серии обнаруживается также в сравнении с французским и немецким аналогом. Почтовые карточки «Эйнема» изображают архитектуру города будущего. Она оказывается чем-то средним между появившимися в начале XX в. в России зданиями торговых центров и американскими небоскребами. Ни в немецкой, ни во французской серии такая архитектура не присутствует. Однако в обоих случаях в стремлении изобразить новую городскую застройку художник обращается не столько к внешнему облику зданий, но и к тому, что поможет архитектуре измениться (Илл. 9). Так, на вкладыше французской серии изображен архитектор, работу которого облегчает специально придуманный механизм. На немецкой серии архитектура будущего передана в виде традиционной для конца XIX – начала XX в. застройки, поставленной на колеса. В русской серии архитектура будущего (принципиально «новой») ее едва ли можно назвать из-за явной опоры на образы уже существующих в 1914 г. американских небоскребов) дана как результат, художник как бы транслирует идею: «такими будут новые дома», но как это будет достигнуто — неизвестно.

Все отмеченные особенности серии — понимание города будущего, прежде всего, как пространства, насыщенного техническими новинками, ассоциация такого пространства с далеким будущим, положительное отношение к прошлому и стремление увидеть черты прошлого в будущем; отсутствие интереса к конкретному быту конкретного человека в будущем и, наоборот, отражение быта «коллектива», отсутствие интереса к процессу возникновения новой архитектуры города будущего можно обнаружить в литературе рассматриваемого периода. Образ, созданный неизвестным художником товарищества «Эйнем», мог возникнуть под влиянием не визуальных, а словесных текстов. Так, на рубеже веков появляется целый ряд произведений, которые

можно было бы отнести к научной фантастике и утопии — жанрам, только начинающим обособляться друг от друга в эту эпоху⁴. Как бы ни спорили исследователи о том, к какому жанру отнести эти произведения, все они соглашаются, что «технический уклон» во многих из этих произведений преобладает. «В центре оказывается не столько социально-политическая функция будущего, а прогнозирование научных достижений» [Чаликова: 5].

Указанную выше особенность — стремление отнести изображенный на вкладышах мир к *далекому* будущему — исследователи отмечают и в литературе. Некоторые авторы научно-фантастических романов «правильно предсказывавшие достижения техники, часто впадали в одну ошибку. Они ставили слишком долгие сроки. На деле все осуществилось быстрее: требовались не столетия, а короткие годы» [Долгина: 30]. Рассуждая о причинах этого феномена, В. П. Шестаков связывает его с национальными особенностями русской утопии. «То, что европейскому философу и сочинителю казалось возможным уже в процессе ближайшего созидания, для русского утописта представало лишь пронзительной мечтой, осуществимой лишь в далеком будущем» [Шестаков: 41].

Рассматривая вопрос о том, почему на вкладышах изображается будущее, обращенное не к отдельному человеку, а к сообществу людей, можно также провести параллели с утопической литературой и ее национальными особенностями. Исследователи отмечают, что «героем-повествователем в романах утопиях становится, как правило, не житель абсолютно прекрасной страны, а странник, путешественник, наблюдающий за этой идеальной жизнью со стороны. Сами же обитатели этих удивительных стран, как правило, на редкость одинаковы и начисто лишены индивидуальности» [Там же: 55]. Конечно, это утверждение справедливо и для многих зарубежных утопий и едва ли может исчерпывающе

⁴ Фантастическая повесть П. Инфантьева «На другой планете» (1901), незаконченный роман А. Родных «Самокатная подземная железная дорога между С-Петербургом и Москвой» (1902), повесть М. Волохова (М. Первухина) «В стране полуночи» (1910), роман Б. Красногорского «По волнам эфира» и «Острова эфирного океана» (1914), фантастико-утопическое произведение Н. Олигера «Праздник весны» (1910), А. Куприна «Жидкое солнце» (1912), А. Богданова «Красная звезда» (1908), Инженер Мэнни (1913).

объяснить причину возникновения в массовой культуре образа будущего, трактованного через ценности сообщества людей, а не отдельной личности. Однако существование в русской литературе этого периода «народного» представления об идеальном мире может приблизить нас к пониманию причин подобной трактовки. «Национальное своеобразие духовно-интеллектуальной ситуации рубежа XIX–XX вв. выразилось в параллельном существовании в русской культуре народного и интеллигентского утопического дискурсов. Если народная утопия с ее взыванием «праведной земли» была ориентирована на *патриархальные* традиции с их ценностями миллениаризма и старообрядческими практиками «*соборного*» *общезития*, то интеллигентская утопия в своем генезисе была неразрывно связана с западноевропейским рационализмом» [Павлова: 11].

Эта мысль дает основания рассматривать способ изображения будущего на вкладышах как сознательную или несознательную апелляцию художника к этому народному утопическому дискурсу. Исследователи отмечают, что народные утопические легенды воплощали мечту народа о готовом к «употреблению» идеальном мире; литературная же утопия представляла грамотно сконструированные проекты общественного устройства страны, рассчитанные (по-европейски) все-таки на какой-то труд [Там же: 12]. Крупнейший специалист по проблемам архитектурных утопий А. В. Иконников схожим образом характеризует русские утопии нового времени — через отсутствие интереса к проблемам пространственной организации общества и устройству городов, которое столь часто служило западным утопистам для системной демонстрации их концепций [Иконников: 89]. Таким образом, отсутствие в серии русских вкладышей механизмов, демонстрирующих, как именно будет изменен мир, является своего рода отголоском процессов высокой культуры.

ИСТОЧНИКИ

- Альбом видов Кавказа. Кисловодск: Изд. И. Александровича, 1904.
Гуревич Ю. Е., Полторак О. М., Стребулаев И. А. Каталог марок земских почт России. М., 2004.
Иллюстрированный каталог открытых писем с видами Москвы, изданных П. фон Гиргенсоном в 1904–1909 годах. М., 2010.

Коллекция музея истории русского шоколада, Москва.
 Коллекция музея истории шоколада и какао МИШКа, Москва.
 Фонд изобразительных изданий Российской государственной библиотеки.
 Электронная коллекция Национальной библиотеки Франции /
<http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html> [web-сайт]
<http://expositions.bnf.fr/utopie/feuille/index.htm> (11.06.15)
 Электронная коллекция Нью-Йоркской публичной библиотеки /
<http://www.nypl.org/> [web-сайт]
<http://digitalcollections.nypl.org/collections/great-west-illustrated-in-a-series-of-photographic-views-across-the-continent#/?tab=about> (11.06.15)

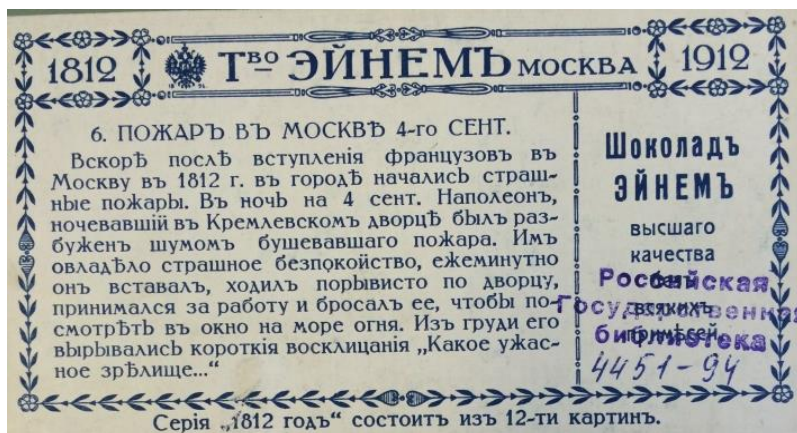
ЛИТЕРАТУРА

Долгина: *Долгина Е. С.* Проблемы культуры в русской литературной утопии XIX–XX вв. Нижневартовск, 2009.
 Иконников: *Иконников А. В.* Утопическое мышление и архитектура. М., 2004.
 Павлова: *Павлова О. А.* Русская литературная утопия 1900–1920 гг. в контексте отечественной культуры: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2006.
 Чаликова: *Чаликова В. А.* Предисловие // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. М., 1991.
 Шестаков: *Шестаков В. П.* Эсхатология и утопия. М., 1995.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Пример серийных вкладышей товарищества «Эйнем»: «Трехсотлетие дома Романовых». 1913. Хромолитография. Музей истории русского шоколада, Москва



Илл. 2. Лицевая и оборотная стороны вкладышей из серии «Война 1812 г.» товарищества «Эйнем». 1912. Хромолитография.
Фонд изобразительных изданий Российской государственной библиотеки



Илл. 3. Серия вкладышей. «Москва в будущем» товарищества «Эйнем». 1913. Хромолиитография.

Фонд изобразительных изданий Российской государственной библиотеки



Илл. 4. Обратная сторона вкладыша из серии «Москва в будущем» товарищества «Эйнем». 1913.

Фонд изобразительных изданий Российской государственной библиотеки



Илл. 5. «Ессентуки в недалеком будущем»,
«Кисловодск в недалеком будущем».
Фотооткрытки. Из кн. Альбом видов Кавказа.
Кисловодск: Изд. И. Александровича. 1904. С. 54, 62.



Илл. 6. Н. Н. Каразин. Виды наземной железной дороги по проекту П. И. Балинского. 1902. Акварель.
Государственный музей истории Санкт-Петербурга



Илл. 7. 2000 год. Серия табачных вкладышей. 1910. Хромолитография.
Источник: электронная коллекция Национальной библиотеки Франции
[<http://expositions.bnf.fr/utopie/feuill/index.htm>]

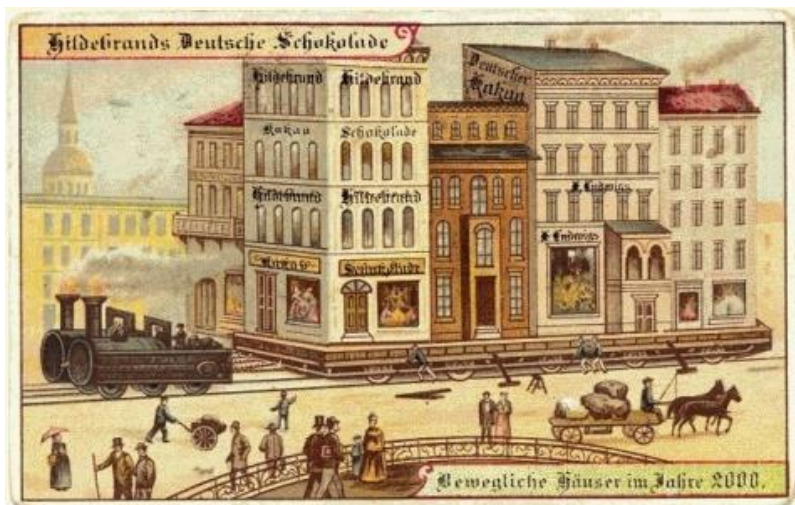






Илл. 8. В 2000 году. Серия кондитерских вкладышей товарищества Т. Хильдебрандт и сын.

Источник: <http://paleofuture.com/blog/2007/4/24/postcards-show-the-year-2000-circa-1900.html>





Илл. 9. Изображения архитектуры будущего на табачном вкладыше из серии «2000 год» и кондитерском вкладыше из серии «В 2000 году»

АРХИТЕКТОНИКА ПЕРВОЙ РЕДАКЦИИ СБОРНИКА О. МАНДЕЛЬШТАМА «КАМЕНЬ» (1913)

Алексей Самарин
(Тарту)

Сборник О. Э. Мандельштама «Камень» (1913) дважды переиздавался и дополнялся новыми произведениями. Эволюция сборника подробно описана в статье А. Г. Меца «“Камень” (к творческой истории книги)» [Камень: 277]. Однако контекст издания первой публикации до конца не известен. Мец указывает, что Мандельштам хотел издать первую книгу стихов уже в начале 1912 г., однако о ходе ее «подготовки нет никаких сведений; известно лишь (по анонсам в изданиях “Цеха поэтов”, а затем журнала “Типерборей”) первоначальное название — “Раковина”, повторяющее заглавие одного из включенных в книгу стихотворений. Свое осуществившееся название — “Камень” — сборник получил непосредственно перед выходом книги. Этим названием книга обязана, по сообщению Р. Д. Тименчика, Н. С. Гумилеву (*ПКД*, с. 186)» [Там же: 278–279].

На связь стихотворения «Раковина», в первом издании опубликованном без названия («Быть может я тебе не нужен...»), с тематикой книги обратил внимание и Р. Д. Б. Томсон: «Образ раковины, с его индивидуальной ассоциацией с хрупкостью и общепринятыми смысловыми оттенками красоты и твердости, кажется идеально подходящим для этого комплекса идей, и поэтому удивительно, что Мандельштам все-таки отказался от этого названия» [Фролов: 150]. Очевидно, что двойственность названия первого издания подразумевает на некотором уровне близкую связь «камня» и «раковины», наличие смыслового инварианта, присущего обоим лексемам.

Объяснил эту связь О. А. Лекманов в статье «Об одном стихотворном манифесте акмеизма», в которой рассмотрено заключительное стихотворение первого издания «Камня» — “Notre Dame”: «Мандельштам-акмеист полагал, что каждому надлежит заниматься своим делом: природа — это мастерская Создателя;

храм — это мастерская архитектора; стихотворение и стихотворная книга — это мастерская поэта <...> Поэтому не должно удивлять, что Мандельштам дал своей дебютной книге стихов “архитектурное” заглавие “Камень”, сменившее первоначальный, “природный” вариант заглавия — “Раковина”» [Лекманов]. Раковина и камень объединены творческой составляющей: раковина — произведение Творца, камень — материал для творца-архитектора. В свою очередь, оба слова становятся материалом произведений творца-поэта.

Мы полагаем, что зодческая тема, вынесенная в заглавие сборника, должна проявиться и на других смысловых уровнях, в частности, на композиционном. Д. В. Фролов обратил внимание на порядок расположения текстов в сборнике, отталкиваясь от принципа «прежде публиковавшиеся/публикующиеся впервые» и хронологии написания: «Первое издание книги О. Мандельштама “Камень” вышло в свет в Петербурге в конце марта 1913 года. В ней было 23 стихотворения. Порядок стихотворений в нем определялся рядом факторов: отчасти — предыдущими публикациями подборок стихов в журналах “Аполлон” <...> и “Гиперборей”; отчасти — хронологией, хотя и не строго выдержанной, со многими отступлениями; отчасти — смысловыми связями между стихотворениями» [Фролов: 151].

Для наглядности приведем список стихотворений «Камня» (1913), с указанием того, какие из них ранее публиковались в журнальных подборках, а какие — нет:

№ 1–4 — «Аполлон», 1910, № 9.

№ 5 — впервые.

№ 6 — «Гиперборей», 1912, № 1.

№ 7 — впервые.

№ 8 — «Лит. Альманах» (изд-во «Аполлон»), 1912.

№ 9 — «Гиперборей», 1912, № 1.

№ 10 — «Лит. Альманах» (изд-во «Аполлон»), 1912.

№ 11 — «Гиперборей», 1912, № 1.

№ 12–14 — впервые.

№ 15 — «Гиперборей», 1912, № 3.

№ 16–18 — впервые.

№ 19–21 — «Гиперборей», 1913, № 5.

№ 22–23 — «Аполлон», 1913, № 3 [Там же: 157].

Первое, что привлекает внимание в этом списке, это «своеобразная композиционная рамка: начинается он с компактно расположенных стихотворений (№ 1–4), взятых из первой вообще публикации стихов поэта в “Аполлоне” (1910), а завершается он тоже стихами из публикации в “Аполлоне” (1913), причем появившейся в свет перед самым выходом книги в составе подборки стихов, имевшей характер поэтического манифеста акмеистов» [Фролов: 157]. К этому следует добавить и то, что сборник начинается четырьмя, а заканчивается пятью ранее публиковавшимися текстами, что количественно подчеркивает рамочный принцип на уровне композиции.

На уровне отдельного текста рамочному принципу соответствует, например, параллелизм первой и последней строфы или стиха (ср. «Маргарита» Б. Пастернака), на уровне строфы — охватная рифма. Примечательно в связи с этим наблюдение М. Ю. Лотмана: «Вообще у раннего Мандельштама сравнительно в русской поэзии малоупотребительная охватная рифмовка решительно теснит перекрестную: ею открывается “Камень” (1916), ею написано программное “Silentium” (1910) <...> Оппозиция перекрестной АВАВ и охватной АВВА рифмовки есть, в первую очередь, противоположение переносной (трансляционной) симметрии зеркальной. Искусства, произведения которых реализуются во времени (музыка, поэзия), тяготеют преимущественно к переносной симметрии, в то время как пространственные формы (живопись, в особенности — архитектура) — к зеркальной» [Лотман: 71].

На основании сказанного можно сделать вывод, что, с точки зрения принципа предшествующей публикации, композиция сборника обнаруживает зеркальную рамку, характерную для пространственных произведений искусства.

Если обратить внимание на сами тексты, то сказать, что в пределах сборника охватная рифмовка решительно теснит перекрестную, мы не можем, но правомерно будет выдвинуть другое утверждение. Из первых четырех стихотворений, задающих начало рамки, три написаны охватной рифмовкой (“Silentium”, «Невыразимая печаль...», «Медлительнее снежный улей...»), а одно — открывающее сборник «Дыхание» — смежной. Помимо этих текстов охватная рифмовка встречается еще в трех: «Казиф

но», «Царское село» и в заключительном “Notre Dame”, где пространственно-архитектурные мотивы становятся доминантными на сюжетно-семантическом уровне. «Таким образом, книга обрамлена первой и последними публикациями, как бы предназначенными показать масштаб происшедшей за эти годы (1910–1913) эволюции» [Фролов: 158].

Рассмотрим внимательнее первую группу текстов. По мнению Фролова, они расположены таким образом, чтобы «образовалось две пары стихотворений, что подчеркнуто параллельностью датировок, организующих каждую пару хронологически. Два натюрморта оказались рядом, а два стихотворения, где главной темой являются размышления о творчестве, были тоже соединены и вынесены в самое начало сборника, образовав, таким образом, переключку с двумя последними стихотворениями, посвященными той же теме» [Там же: 166]. Под параллельностью датировок Фролов подразумевает «перекрестное» в хронологическом отношении расположение первых четырех текстов сборника: 1909–1910–1909–1910¹. Любопытно, что, если внутри текстов преобладает охватная рифмовка, то их хронологическое расположение внутри этой группы отвечает перекрестной рифмовке. На следующем уровне — в рамках композиции сборника — уже вся группа выступает в качестве элемента «охватной» рамки сборника.

Следующие четыре текста («Смутно-дышащими листьями...», «Отчего душа так певуча...», «Быть может я тебе не нужен...», «Скудный луч, холодной мерою...») относятся к 1911 г., что по отношению к первой группе выглядит как гомоморфность типа АААА. Но с точки зрения дихотомии «прежде публиковавшиеся/публикующиеся впервые», обнаруживается перекрестная композиция (АВАВ):

№ 5 — впервые

№ 6 — «Гиперборей», 1912, № 1.

№ 7 — впервые

№ 8 — «Лит. Альманах» (изд-во «Аполлон»), 1912.

¹ В сборнике указаны даты всех стихотворений, кроме одного — «Царское Село», дату написания которого мы установили по полному собранию сочинений [ОМ 1–4].

Эта инерция нарушается следующими тремя текстами (№ 9 «Образ твой мучительный и зыбкий...», № 10 «Змей», № 11 «Сегодня дурной день...»), обнаруживающими хронологическую неупорядоченность (1912–1910–1911), но объединенными, во-первых, тем, что эти тексты публиковались ранее (все — в 1912 г.), во-вторых, эмоциональной и тематической близостью.

Далее следуют шесть стихотворений 1912 г., из которых прежде публиковалось только одно (АААВАА): № 12 «Пешеход», № 13 «Нет, не луна, а светлый циферблат...», № 14 «Я ненавижу свет...», № 15 «Казино» (публиковалось ранее в журнале «Гиперборей», 1912), № 16 «Царское Село», № 17 «Золотой». Выделяющееся в этом ряду стихотворение «Казино» написано в форме сонета на две рифмы, что для сонетов не характерно, по схеме *AbbA AbbA bbA AbA*. Здесь доминирует охватная рифмовка. Ею написан и текст № 16 — «Царское Село». Всего же в книге два сонета: «Казино» (№ 15) и «Пешеход» (№ 12), т. е. первый и четвертый тексты в рассматриваемой группе. С этой точки зрения упомянутые стихотворения тоже формируют охватывающую конструкцию, внутри которой оказываются тексты «Нет, не луна, а светлый циферблат» (№ 13) и «Я ненавижу свет» (№ 14), опубликованные на центральном развороте сборника.

Из шести оставшихся текстов первые три (№ 18 «Старик», № 19 «Петербургские строфы» и № 20 «В душном баре иностранец...») относятся к 1913 г., а три другие (№ 21 «Лютеранин», № 22 «Айя-София» и № 23 “Notre Dame”) — к 1912 г. Изобразив это схематически, получаем *ВВВААА*. Хронологическая двучастность группы коррелирует с сюжетно-тематическим уровнем стихотворений: первые три текста описывают петербургскую систему координат, последние же — составляют конфессиональный триптих, что не раз отмечалось исследователями (см. [Лекманов 2006]). Напомним, что последнее стихотворение — “Notre Dame” — написано охватной рифмовкой, что должно, по-видимому, отсылать читателя к начальным стихотворениям сборника и подсвечивать рамочную композицию.

Таким образом, хронологическая композиция сборника вкпе с критерием «публиковавшиеся прежде/публикующиеся впервые» позволяет выделить блоки текстов, объединенные соответствующими характеристиками. Главной отличительной чертой

при этом делении оказывается «охватывающий» принцип, проявляющийся на «низких» и «высоких» уровнях структуры сборника. Тексты группируются следующим образом: $4+4+3+6+6=23$. Первую четверку текстов объединяет принцип предшествующей публикации (они составляют начало рамки всего сборника), перекрестная хронология текстов (1909–1910–1909–1910), наличие охватной рифмовки внутри текстов и тематический параллелизм (первые два текста объединены вопросом творчества, вторые два — натюрморты). Вторая четверка объединена годом написания стихотворений — 1911 г. — и перекрестным расположением публиковавшихся ранее и новых текстов (новый — публиковавшийся — новый — публиковавшийся). Таким образом, первые два блока текстов оказываются зеркально-изоморфными друг другу. Если на уровне хронологии первый блок выглядит как АВАВ, а второй АААА, то на уровне дихотомии «публиковавшиеся прежде/публикующиеся впервые» первый блок выглядит как АААА, а второй — АВАВ. Эти два пропорциональных блока тяготеют к объединению в один общий, составленный как бы из двух «катренов».

За этим двучастным блоком следуют три текста (№ 9 «Образ твой мучительный и зыбкий...», № 10 «Змей», № 11 «Сегодня дурной день...»), объединенные отсутствием параллелей на хронологическом (1912–1910–1911) уровне, фактом предшествующей публикации (все три впервые опубликованы в 1912 г.) и эмоционально-тематической общностью (мотивы одиночества, оставленности, безысходности, смерти и проч.). Учитывая относительно стройную и симметричную композицию сборника ($4+4+3+6+6$), этот блок текстов можно представить как разделяющий две пары параллельных блоков.

Следующий блок состоит из шести текстов (№ 12 «Пешеход», № 13 «Нет, не луна, а светлый циферблат...», № 14 «Я ненавижу свет...», № 15 «Казино», № 16 «Царское село», № 17 «Золотой»), объединенных датой написания (1912) и обнаруживающих следующие корреляции: все, кроме № 15, тексты публикуются впервые, что делает этот блок самым «новым»; тексты № 15 и № 16 содержат охватывающую рифмовку; № 12 и № 15 написаны в форме сонета; сюжетно-тематически этот блок можно разделить на две тройки: в первой сюжет разворачивается, (обозначим

условно) в абстрактном пространстве, во второй — в конкретном, земном мире.

Наконец, последний блок (№ 18 «Старик», № 19 «Петербургские строфы», № 20 «В душном баре иностранец...», № 21 «Лютеранин», № 22 «Айя-София», № 23 “Notre Dame”), состоящий из двух частей, объединен хронологией (1913–1913–1913 и 1912–1912–1912) и обнаруживает следующие корреляции: все, кроме текста № 18, публиковались прежде (что делает этот блок перевернуто-изоморфным предыдущему, где, напротив, все тексты, кроме одного, опубликованы впервые); хронологические тройчатки объединены также сюжетно-тематически (Петербург — конфессионализм); последний текст написан охватывающей рифмовкой и содержит «телесные» мотивы, отсылающие к началу сборника.

Отметим, что предложенное нами деление сборника на блоки (4+4+3+6+6) может быть уточнено следующим образом. Второй блок, состоящий из четырех текстов, с точки зрения даты написания зеркален четвертому блоку текстов: все тексты второго блока написаны в один год (1911), как и все тексты четвертого (1912). Аналогичную зеркальность обнаруживают первый и пятый блоки: в первом — половина текстов написана в 1909 г., другая половина — в 1910 г., тогда как в пятом блоке половина текстов написана в 1912 г., а другая половина — в 1913 г. Таким образом, схема блоков должна выглядеть следующим образом: 4а+4б+3+6б+6а.

Уже при таком поверхностном отображении композиция сборника обнаруживает зеркальную симметрию: 2 блока вначале, затем граница из мини-блока (три текста) и два блока в конце. Мы помним, что блоки «4а» и «6а» составляют обрамление, маркированное тем, что содержит тексты, уже известные читателям по периодике. Дополнительную связь придает зеркальная симметрия в рифмовке, объединяющая первый блок с заключительным текстом блока «6а» — “Notre Dame”.

Деление сборника «Камень» (1913) на блоки находит подтверждение и на сюжетно-смысловом уровне, который, к сожалению, не может быть подробно описан в рамках настоящей статьи. Приведем лишь небольшой пример. Параллелизм блоков 4б и 6б подтверждается тем, что они содержат ключевое или программное стихотворение: для блока «4б» это текст № 7 — «Быть может

я тебе не нужен...» (в содержании указанный как «Раковина», т. е. заглавие совпадает с возможным названием всего сборника), а для блока «6b» этим стихотворением может быть, согласно О. Лекманову, № 14 — «Я ненавижу свет...», которое является «ключом к пониманию смысла названия книги» [Лекманов 2009: 67].

Можно сказать, что «Раковина» и ее «отражение» из блока «6b» содержат схожие идеи, выраженные в разных категориях — природных и культурных (архитектурных). Блоки и мотивы отражаются друг в друге, взаимно умножаясь и подсвечиваясь новыми смыслами. Два первых блока — природные, идеальные, их общий сюжет разворачивается от беззаботной восторженности к сомнениям и отчаянию в центральном мини-блоке. Затем эта тенденция «переворачивается», и герой от неуверенности приходит к твердым созидательным установкам. Так, «в “Камне” 1913 года архитектурная символика выражала встречу духа и материи, победу первого над вторым» [Мусатов: 108].

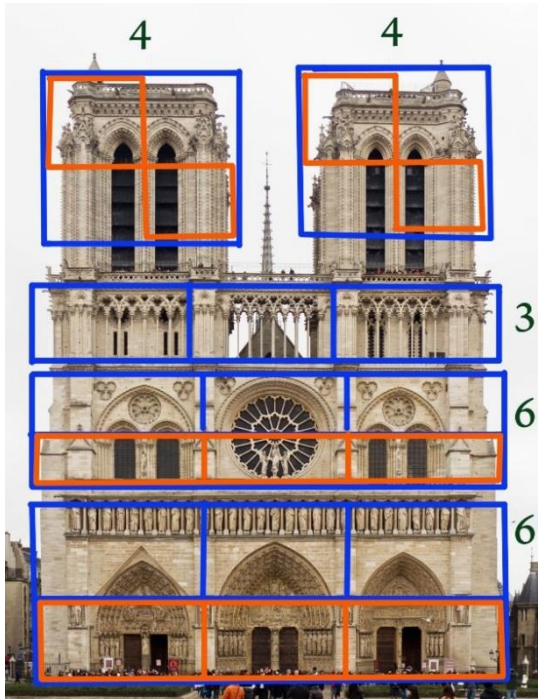
Архитектурная символика, игравшая важную роль в мировоззрении молодого Мандельштама, находила отражение не только в стихах. Так, в августе 1909 г. он отозвался в письме к Вяч. Иванову о его книге «По звездам» в следующих словах: «Ваша книга прекрасна красотой великих архитектурных созданий и астрономических систем. Каждый истинный поэт, если бы он мог писать книги на основании точных и непреложных законов своего творчества, — писал бы так, как вы» [ОМ 1–4: IV, 27]. Еще не оформившаяся к тому времени дихотомия небесного-земного уже намечена в этом письме.

После выхода сборника одним из первых обратил внимание на архитектурные мотивы Н. Гумилев, отзывавшийся в рецензии на книгу в следующих словах: «любовь ко всему живому и прочному приводит О. Мандельштама к архитектуре. Здания он любит так же, как другие поэты любят горы или море. Он подробно описывает их, находит параллели между ними и собой, на основании их линий строит мировые теории» [Гумилев: 174]. Об этом же пишет В. В. Мусатов, утверждая, что в творчестве Мандельштама этого периода заметно движение от символистской «небесной музыки» (как искусства, протяженного во времени) к «каменной» (материалу пространственных искусств): «Вслед за Бергсоном он <Мандельштам. — А. С.> ощущал жизнь как формообразую-

щее воздействие духа на материю. Но для того, чтобы выразить это метафорически, ему необходимо было найти интегрирующую мифологему, подобную блоковской “музыке”. Ею стала мифологема камня» [Мусатов: 93].

Коллизия упорядоченного человеком материала и музыкально-таинственных высот и последующая победа первого над вторым в концентрированном и лаконичном виде отразились в первой книге Мандельштама. Архитектура книги, как мы показали, устроена по архитектурным «непреложным законам творчества».

Р. С. Войтехович поделился с автором статьи предположением, что в архитектонике сборника, основанной на двоичности и троичности, могли отразиться пропорции фасада собора Notre-Dame, подобие которого Мандельштам пытался создать в «Камне». Так, верхушка собора являет собой две четырехугольные башни (4+4), покоящиеся на трех ярусах (3+6+6), обнаруживающих трехчастное вертикальное членение.



ЛИТЕРАТУРА

- Гумилев: *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М., 1990.
- Камень: *Мандельштам О. Э.* Камень. Л., 1990.
- Лекманов: *Лекманов О. А.* Об одном стихотворном манифесте акмеизма / <http://gumilev.ru/acmeism/6/> (дата просмотра: 01.01.2016)
- Лекманов 2006: *Лекманов О. А.* О трех акмеистических книгах. М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам. Тула, 2006.
- Лекманов 2009: *Лекманов О. А.* Осип Мандельштам. Жизнь поэта. М., 2009.
- Лотман: *Лотман Ю. М.* Мандельштам и Пастернак: попытка контрастивной поэтики. Таллинн, 1996.
- Мусатов: *Мусатов В. В.* Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000.
- ОМ 1–4: *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем: В 4 т. М., 2010.
- Фролов: *Фролов Д. В.* О ранних стихах Осипа Мандельштама. М., 2009.

«РАССКАЗ ХРЕНОВА О КУЗНЕЦКСТРОЕ И О ЛЮДЯХ КУЗНЕЦКА» В. В. МАЯКОВСКОГО В ГАЗЕТНОМ КОНТЕКСТЕ

Виктория Буяновская
(Москва)

«Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» — одно из самых известных и цитируемых стихотворений позднего Маяковского (см.: [Лекманов]). Наша задача — перечитать стихотворение, используя газетный контекст¹ для дополнения реального комментария и интерпретации текста, в частности, сквозь призму жанра. Для этого мы попробуем воссоздать контекстные ряды и на разных уровнях текста проследить сдвиги, проясняющие жанровую специфику «Рассказа Хренова...».

Стихотворение было написано и опубликовано в ноябре 1929 г. В истории СССР этот момент считается исключительно значимым — именно он был выбран для подведения первых итогов индустриализации и, соответственно, должен был стать новой точкой отсчета. На этом этапе резкий переход от «прошлого» к «будущему» особенно активно оформляется в миф: 7 ноября в «Правде» была опубликована статья И. В. Сталина «Год великого перелома», определившая большинство публицистических сюжетов того периода; тогда же появилась «формула ускорения», которая позиционировалась как родившийся в массах лозунг: «Пятилетку — в четыре года!». Подобная риторика подразумевала жесткий отбор материала, высвечивание и затемнение отдельных сторон действительности. В газетной публицистике, посвященной строительству промышленных гигантов, установка на демонстрацию успехов диктовала принцип «совершенного действия» — в большинстве случаев говорилось об уже «доказанном» героизме, «состоявшемся» подвиге. Поэтому в газетах к моменту

¹ Этот контекст мы восстанавливали по газетным материалам с октября 1928 по ноябрь 1929 г. Главным образом это были материалы из газеты «Правда», а также из «Вечерней Москвы» и «Комсомольской правды».

публикации «Рассказа Хренова...» такой важный промышленный объект, как Кузнецкстрой (Кузнецкий металлургический комбинат), практически не упоминался — строительство находилось еще на подготовительном этапе, и, кроме того, работа велась в тяжелейших условиях. Уже в выборе материала для этого стихотворения мы видим сдвиг или, по крайней мере, некоторую необычность.

«Рассказ Хренова...», с одной стороны, позиционируется как особенное, «сенсационное» стихотворение и в некотором смысле как «вызов» газете — Маяковский как бы действует с опережением прессы, пользуясь не газетным источником, а свидетельством одного из участников строительства (У. П. Хренова). Бедственное положение рабочих он не скрывает, наоборот, эта линия проводится последовательно, с новым акцентом в каждой строфе: в первой речь идет об отсутствии жилья, во второй — о холоде, в третьей — о голоде; герои стихотворения лишены самого простого, самого необходимого. Но благодаря этому резкому ходу, «удару» по газетной риторике возникает острая событийность, сюжетная динамика, в центре оказывается борьба и становление, а не статика победы.

В соответствии с магистральными публицистическими задачами «года великого перелома» складывался и самостоятельный «газетный» жанр очерка, построенного вокруг разговора рабочих. Этот жанр выполнял функцию наглядного моделирования, делавшего пропаганду более эффективной. Исходная ситуация одинакова во всех очерках такого типа: автор отправляется в «горячие точки» индустриализации, чтобы узнать сокровенное — о чем действительно думают и говорят обыкновенные рабочие. Ему приходится прислушиваться, ловить брошенные на ходу обрывки фраз; постепенно он приближается к «центру», открывает заветное («...попадаю в заводской партком. Здесь уже пахнет жизнью завода и его нуждами. Секретаря т. Гайдуля облепило человек десять. Прислушиваюсь. Толкуют о непрерывке» [Правда: 5]). Таким образом создается проблемная ситуация. Разговор начинается с реплики сомневающегося или «чужака», который непременно будет к концу очерка убежден товарищами в результативности пятилетнего плана («Они изумлены — о чем мы толковали, чего боялись?») [Там же] или как-то иначе «побежден». Этот разговор максимально функционален и условен: отвечая на реплику

«сомневающегося», рабочие переходят на язык цифр, из их речи вытесняется собственно разговорное. Жанр постепенно смещается в сторону другого распространенного в 1929 г. газетного жанра — открытого письма об успехах на производстве.

Газетный жанр разговора рабочих — «соседний» для «Рассказа Хренова...», и Маяковский открыто взаимодействует с ним. Лирическая ситуация стихотворения приближена к модели «разговор на заводе»; напрямую же эта модель используется в эпиграфе («К этому месту будет подвезено в пятилетку 1 000 000 вагонов строительных материалов...» [Маяковский: X, 128–131]) — он якобы взят из разговора, но апеллирует к точным расчетам и по тону приближается скорее к докладу, открытому письму. Таким образом, черты газетного стиля как бы вынесены из стихотворения в эпиграф и название, состоящее из отсылки к источнику информации и топонима. Само стихотворение строится по контрасту с эпиграфом и, соответственно, с газетным очерком — модель «разговора рабочих» трансформируется в уже не формальную и условно обрисованную, а в полной мере развернутую лирическую ситуацию, принципиально важную для конструирования лирического субъекта. Он выступает в роли поэта-репортера, всеведущего и потому более убедительного, чем поэт-оратор: риторическое прославление в финале он обосновывает фактом, «добытым» непосредственно в гуще событий и в самый волнующий момент.

«Рассказ Хренова...» не является единственным «репортажем» Маяковского о пятилетке. До ноября 1929 г. было написано много тематически близких стихотворений (условно — цикл стихов о пятилетке), среди которых наиболее показательны «Голосую за непрерывку!», «Застрельщики», «Первый из пяти». Основные идеи (победа над временем и природой) высказываются прямо («Рабочий напор ударных бригад / Время рвани вперед» [Там же: 87–88]), образы не развиваются, а свертываются до звучных лозунгов, из которых монтируются стихи («С памятник ростом будут наши капусты и наши моркови!» [Там же: 92–94]), или же в сильной позиции оказываются слова, маркирующие конкретные реалии времени («пятилетка», «непрерывка», «застрельщики», лозунг «догоним и перегоним»). Чаще всего в этих стихах нет целостного художественного пространства, нет героя, нет единого сюжетного движения. Но в «Рассказе Хренова...» Маяковский

поднимается над «газетным» стихом, хотя в основе стихотворения лежит тот же материал, что и в основе всего цикла. В первую очередь, вместо абстрактного, «размытого» возникает конкретное, появляется герой и художественное пространство. Целостный образ складывается уже в первых трех строфах, построенных на симметрии и варьировании одной и той же темы с постепенным приближением к главному в каждой строфе: две строки — фон, пейзаж («по небу тучи бегают, дождями сумрак сжат»), две строки — общий план («под старую телегою рабочие лежат»), две строки — крупный план («но губы шепчут в лад»), две строки — «лозунг», ключевая фраза. После третьего повтора рефрена происходит «прорыв» («Здесь взрывы закудахтают...») — речь рабочего льется свободно, с возрастающей силой, увеличившимся темпом, «раскручиванием» темы (анафорическое сцепление строф). Мотив освоения пространства, его всеобъемлющего захвата человеком — вширь («в разгон медвежьих банд»), вглубь («взроет недра шахтою»), ввысь («встанут стройки стенами») — нагнетается с помощью «крайних» гипербол «мартенами / воспламеним Сибирь» и «аж за Байкал отброшенная / попятится тайга». Обе гиперболы строятся на игре масштабами, на «насмешке» над «линейной» географией. Так, «отбросить» тайгу взрыв должен, если учитывать реальные координаты, более, чем на 2 000 км.

Эта часть стихотворения, которую можно назвать декларативной, вместе с ключевой формулой «отдана» герою (или героям, точнее, «коллективному герою»). Благодаря этому одические гиперболы «уравниваются» репортажем и потому не кажутся условными, чисто риторическими. И вместе с тем подслушанный шепот к концу стихотворения поднимается над землей и переходит фактически в гул — «очень тихий рассказ», как называет его В. О. Перцов [Перцов: 313], оказывается вовсе не «тихим». Шепот здесь приравнивается к другой ключевой формуле Маяковского — «во весь голос», поэт дает шепоту одический резонанс. У нас нет оснований для того, чтобы назвать стихотворение буквально одой, скорее, это полюс, противопоставленный полюсу «газетного» репортажа. Между ними создается напряжение — в результате все, что попадает в это «магнитное поле», начинает выполнять двойную функцию.

Необходимо учитывать эту закономерность в том числе и для того, чтобы оценить нетривиальный факт публикации (первой

и единственной прижизненной) стихотворения в сатирическом журнале «Чудак». Текст был помещен на первом развороте журнала, а прямо перед стихотворением, на обложке, была помещена карикатура «Их поправочка», посвященная «правым оппортунистам». Генеральную линию партии, резко взмывающую вверх от 1928 г. к 1932 г., сомневающиеся опустили до ровной, горизонтальной линии. Ответ, антитезис должен был быть максимально «громким», несокрушимо убедительным, и, по-видимому, этим «ответом» призван был служить «Рассказ Хренова...», что и оправдывало его публикацию в сатирическом журнале. Это роль даже не просто «газетного» стихотворения, но газетной передовицы. Таким образом, стихотворение оказывается буквально «встроенным» в публицистический контекст. Но тот же материал подготавливает риторический «скачок» от «плохого» к «великому», от комического (неизбежного в сатирическом контексте каламбурного смысла фамилии «Хренов») к героическому (образу рабочего-героя); «скачок», свойственный оде, усиливающей производимый ею эффект «преображения».

Принцип «двух полюсов» срабатывает не только для целого, но и в частностях. Связанные с конкретными реалиями понятия получают в «Рассказе Хренова...» расширительный смысл, обретают мифологические и утопические коннотации.

Преображается положенный в основу стихотворения лозунг «Пятилетку — в четыре года!», превращаясь в поэтическое «Через четыре года здесь будет город-сад». При этом ключевое понятие напрямую связано с реалиями 1920-ых гг. Город-сад — это слегка измененный топоним: при металлургическом заводе строился рабочий поселок Сад-город, позже разросшийся и переименованный в Новокузнецк. Это «магическое слово» актуализирует бытовой план, в то же время именно оно уводит максимально далеко от действительности к чистой мечте.

Другой случай подобного «наложения» — странный образ «медвежьих банд». Чем мотивированы столь явные «человеческие» коннотации? Ясно, что дело не только в олицетворении, пусть это и один из любимых приемов Маяковского. Снова обратимся к актуальному контексту: в газетной публицистике того времени разрабатывался миф о чудесном преображении места промышленными объектами, в частности, об исправлении нравов жителей прежде «диких» краев. До преобразования «глухой» край

описывается, например, так: «Яски пользуются дурной славой бандитского угла. Чуть ли не в каждой хате — “обрез”. Поножовщина — явление заурядное» [Вечерняя Москва: 4]. Образ «медвежьих банд», очевидно, актуализирует и этот буквальный смысл слова «банда» (связанный с преступностью, бандитизмом). Но «уголовная хроника» перекрывается «сказкой» — образ медведей, конечно, символичен. Выстраивается целый контекстный ряд: старая телега — лучина — медведи; все это, исконно русское, «сказочное», должно быть «отменено» индустриализацией и в стихотворении о великой стройке звучит уже анахронически. Отсюда такая агрессия («воспламеним Сибирь», «в разгон медвежьих банд»), подчеркнутая «взрывными» аллитерациями на «р» («взроет недра шахтами..») и на «с» («мы в сотню солнц мартенами..»). Не просто искоренение прежних нравов, но эстетическая борьба со старым миром — вот поэтическая идея Маяковского.

Тема преобразования места с помощью техники, машинной цивилизации автоматически подключает футуристические образы, но даже они двупланны. В одном из таких образов, мифологическом «стоугольном Гиганте» на самом деле реализовано одно из самых распространенных названий промышленных объектов того времени («Гигант»). Более того, неологизм «стоугольный», воспринимающийся в этом контексте как «стоглавый» или «сторукый», на самом деле, сложен из частей «публицистического» эпиграфа к стихотворению: впечатляющего числа и технической характеристики — «здесь будет... угольный гигант». В другом случае подсчет воплощается в футуристическую гиперболу: «мы в сотню солнц мартенами воспламеним Сибирь». Мощность, измеряемая в «солнцах», — один из проверенных футуристических образов Маяковского (вспомним хрестоматийное начало «Необычайного приключения, бывшего с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920): «В сто сорок солнц закат пылал» [Маяковский: II, 35–38]). Но к 1929 г. это уже не только яркая игровая гипербола, она приобретает важные для Маяковского «революционные» коннотации. В стихотворении С. А. Есенина «Ответ» (1924) тепло мощностью «в триста солнц» («Но эта пакость — холодная планета / Ее и в триста солнц пока не растопить» [Есенин: 132]) — метафора весны-революции. Но если у Есенина старый мир стремится уничтожить сама обновляющаяся природа, то для Маяковского принципиально, что мощности «в сотню солнц»

достигает огонь «мартенов» — мартеновских печей, разожженных человеком. Поэтому ослабленная количественно («триста солнц» — «сотня солнц»), гипербола усилена качественно.

Итак, для «Рассказа Хренова...» принципиально важна двупланность текста, которой нет, например, в другом поэтическом «рассказе» Маяковского — «Рассказе литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру» (1928), построенном исключительно на разворачивании бытового сюжета. Ось жанра в случае «Рассказа Хренова...» принципиально иная — это герой (герои) и его (их) речь, коллективный героизм и коллективное утверждение победы Словом. Сюжет не просто разворачивается «по прямой», но строится диалектически: чем тяжелее рабочим, тем ближе они к осуществлению мечты.

Этот сюжетный парадокс, суть которого в победе внутренней силы над внешней, особенно активно эксплуатируется в 1920-е гг. в героической балладе и даже доводится до абсолютной черты — не вызывающей сомнений победы при фактическом поражении, как, например, в «Балладе о гвоздях» Н. Тихонова (написана между 1919 и 1922). Совершая подвиг, герои стихотворения Тихонова погибают, но уже в сказанном ими перед смертью — осознание победы («Зато будет знатный кегельбан» [РСП: 189]), поэтому их речь, как и в «Рассказе Хренова», принципиально важна. Поэт от себя только подводит итог описанному — стихотворение заканчивается одической гиперболой: «Гвозди бы делать из этих людей, / Лучше бы не было в мире гвоздей».

Риторика баллады нацелена на то, чтобы обобщить, увековечить максимально конкретное, взятое прямо «из жизни». Так, например, в «Балладе о двадцати шести» (1924) Есенина, посвященной расстрелу бакинских комиссаров в 1918 г., соблюдена «документальная» точность (реально, в частности, место расстрела — «207-ая верста» [Есенин: 114–121]), стихотворение напоминает хронику. Но факт важно не просто зафиксировать, а сохранить в памяти и передать другим; главное число («Их было 26. / 26 их было, 26») становится магическим, приобретает особую силу: повторы ключевых формул «будят» мертвецов. На наших глазах «воскрешенный» факт недавней истории становится фактом литературы: «пой, поэт, песню, пой». Баллада еще раз утверждает победу героев (и снова это победа при фактическом поражении);

«говор дорогих теней» уже сам по себе — знак того, что герои остались живы навечно.

Одновременно с балладой Есенина, в том же номере газеты «Бакинский рабочий» (22 сентября 1924 г.) появилась и поэма «26. Памяти павших», написанная близким другом Маяковского Н. Н. Асеевым. Ю. Н. Тынянов в статье «Промежуток» рассматривает эту поэму в ряду баллад и даже прямо называет ее балладой («Главки баллад отличаются друг от друга мелодическим ходом...» [Тынянов: 12]). Примечательно, что Тынянов в этой несомненно важной для Маяковского статье цитирует (с некоторыми неточностями) из поэмы Асеева финальную одическую формулу, с которой перекликается концовка «Рассказа Хренова...»: «Ваш последний шаг — / все звенит в ушах: / Той стране не пасть, / той стране цвести, / Где могила есть / двадцати шести!» [Огонек: 28]. Мы не беремся утверждать, что формула Асеева напрямую отражена в стихотворении Маяковского. Мы лишь хотим подчеркнуть, что в 1920-е гг. в советской поэзии актуализируется субжанр героической баллады — баллады о «таких» людях. Характеристика «такие» означает, что их подвиг и парадоксальная победа должны говорить сами за себя и подводить к точному, не вызывающему сомнений выводу: будущему — быть, пока, живые или мертвые, в стране есть герои. И «Рассказ Хренова...», не будучи балладой в строгом смысле слова, смещается в сторону «субжанра» советской героической баллады, что подчеркивается, кстати, и регулярным размером — трехстопным ямбом с чередованием дактилической, мужской и женской клаузул.

Балладная динамика, заложенная в ткань стиха, усиливает повествовательные, событийные мотивы. Победа в слове приравнивается к победе в деле — слово героев в «балладе о таких людях» неизбежно материализуется, даже ценой их жизни. Не менее важно и то, что баллада «заземляет», *реализует утопию* — это смещение является своеобразным разрешением жанрового антагонизма в стихотворении, «равнодействующей» *газетного репортажа и оды*. Но этот жанровый подтекст открывает Маяковскому и «дальнюю» перспективу: от балладного слова, которое «бьет на скорость, но бессильно справиться с большими расстояниями» [Тынянов: 448], логичен переход к эпосу («он <эпос. — В. Б.> слишком логически должен наступить в наше время...» [Там же: 452]) — действительно, в ноябре 1929 г. Маяковский уже вплот-

ную приблизился к работе над «поэмой о пятилетке», которую он так и не создал, но о которой успел заявить «во весь голос».

ЛИТЕРАТУРА

- Вечерняя Москва: Вечерняя Москва. 1928. № 261 (10 ноября).
Есенин: *Есенин С. А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995–2002. Т 2.
Лекманов: *Лекманов О. А.* Русские модернисты — «соавторы» заголовков московских газет (1985–1995) // НЛЮ. 2005. № 71 / <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/lek35.html> (дата просмотра: 11.10.2015).
Маяковский: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961.
Огонек: Огонек. 1973. № 52. Декабрь. С. 28.
Перцов: *Перцов В. О.* Маяковский: Жизнь и творчество: В 3 т. М., 1972. Т. 3.
Правда: Правда. 1929. № 226 (1 октября).
РСП: Русская советская поэзия. Сборник стихов 1917–1952. М., 1954.
Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Промежуток // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избр. труды. М., 2002.

«ПОПИАДА» РАДИМОВА СРЕДИ ГЕКЗАМЕТРОВ НАЧАЛА XX ВЕКА

Анна Соболева
(Москва)

Вторая половина XIX в. обычно характеризуется спадом интереса к античности как к актуально значимой культурной парадигме. А. Н. Егунов отмечает большой перерыв в переводах Гомера после выхода «Илиады» Гнедича и «Одиссеи» Жуковского [Егунов: 398]. Интерес к античности значительно падает на фоне стремительного развития классической филологии.

Новый всплеск внимания к античности, связанный, прежде всего, с распространением идей Ф. Ницше, начинается в последнее десятилетие XIX в. 1896 год становится своеобразным началом «второго цикла русских переводов Гомера» (пользуясь терминологией Егунова). В этом же году выходит в свет перевод «Илиады», сделанный Н. М. Минским. Девятью годами ранее Мережковский переводит «Смерть Клитемнестры» Еврипида, в последующие годы — пьесы Эсхила и Софокла. Причем Мережковский декларирует новое прочтение греческой трагедии, наполняя ее религиозным смыслом. Многочисленные переводы Еврипида в это же время делают И. Ф. Анненский и Ф. Ф. Зелинский.

Переводятся и отдельные небольшие произведения. В 1896 г. выходят «Илиада» Минского и полное собрание сочинений Анакреонта в переводе русских писателей. В 1899 г. Д. П. Шестаков делает перевод гомеровского гимна «К Гее всеобщей матери...». А. А. Блок перелагает оды Горация, позже переводит подражания античности Байрона. В своих оригинальных стихах русские поэты нередко прибегают к гекзаметру. Например, Вячеслав Иванов пишет «Сон Мелампа» (1907), Эллис — «Петелийскую надпись» (1911), Брюсов — «О императорах» (1911). Причем античный, гомеровский размер используется в стихотворениях с подчеркнуто античными темами и сюжетами. Обращение к материалам Национального корпуса русского языка позволяет выявить весьма скромную подборку стихотворений 1900–1910-х гг., написанных гекзаметром — всего 15 текстов, к которым можно добавить

еще 4, написанных в 1890-е гг. Для полноты картины необходимо обратиться к более широкому ряду текстов Серебряного века.

В 1914 г. Павел Александрович Радимов издал в Казани в типо-литографии окружного штаба свой второй сборник стихов «Земная Риза». Книга вышла в количестве 600 экземпляров. В ее состав были включены одиннадцать циклов стихов («Весенние зовы», «Стансы», «Обиход», «Золотая строка», «Сонеты сорочьего базара», «Очарование снежное», «Древние боги», «Пестрое ожерелье», «Путешествие в Башкирию», «Токаревские элегии» и «Летние страницы»); в сборник также вошла и гекзаметрическая поэма «Попиادا». На следующий год книга была переиздана в Казани тиражом 1020 *<sic!>* экземпляров. Содержание сборника осталось прежним, хотя внешнее оформление и постраничное расположение текста несколько изменились. Впоследствии сборник не переиздавался, публиковались лишь отдельные тексты, среди которых оказалась и «Попиادا», вновь вышедшая в 1922 г. в казанском издательстве.

«Земная риза» вызвала немало разнообразных откликов: необычным казалось резкое несоответствие формы и содержания стихов Радимова. Почти все стихи посвящены темам крестьянства и природы, но для них выбрана строгая «классическая» форма — сонет, а интересующая нас поэма «Попиادا» и вовсе написана гекзаметром. В центре сюжета — выбор невесты для молодого священника Федора. Текст открывается посвящением «К музе», потом следует долгая экспозиция (история Федора, жизнеописание его отца; отдельно рассказывается о его покойной матери). Затем тщательно перечисляются этапы подготовки к путешествию: обсуждаются мельчайшие детали сбруи, брички, упряжи. В поисках подходящей невесты Федор и его отец посещают три священнических дома с дочерьми на выданье; после трапезы и осмотра барышень они делятся впечатлениями: в основном скептическими. Две первых единогласно отвергаются (по разным причинам), выбор падает на третью — Машу. И наконец, идиллический финал: объяснение в любви Федора и Маши, а в эпилоге славится муза и бог Гименей.

Несмотря на свою парадоксальность, поэма была изучена мало. Радимов, в первую очередь, всегда рассматривался как художник, и его живописное наследие обычно считается более значительным, нежели поэтическое. Радимов часто кратко упоминается

в разнообразных статьях и книгах как член «Цеха поэтов». Так, О. А. Лекманов в «Книге об акмеизме» показал явное влияние «Цеха поэтов» на творчество Радимова и, что более любопытно, продемонстрировал также примеры «обратного» влияния — когда более известные поэты-акмеисты пользовались находками Радимова [Лекманов: 31–34]. (Сам Радимов о «Цехе поэтов» в автобиографии не упоминает, но это, скорее всего, связано с вопросами цензуры).

«Поппиада» в основном интересовала именно стиховедов. Так, поэма привлекла внимание М. Л. Гаспарова, анализировавшего ее в статье «Русский гекзаметр и другие национальные формы гекзаметра» [Гаспаров 1997: 234–258], а позднее М. Ю. Лотмана, который рассматривал поэму Радимова в статье «Историческая типология русского гекзаметра» в разделе «Советский гекзаметр». Согласно подсчетам Лотмана, изучавшего стих Радимова в более позднем контексте 1920-х гг. (Петровский, Вересаев и др.), особенностью его гекзаметра было частое сочетание пропуска схемного ударения и стяжения на первой стопе, а также примечательно сходство с гекзаметрами «серебряного» века — больше всего хореев приходится на третью, а не на первую стопу [Лотман: 128]. Говоря о жанровой традиции гекзаметра Радимова, Лотман предполагает, что «Поппиада» ближе к идиллии, чем к эпосу, и что цель Радимова была именно в возрождении жанра современной идиллии. Поэма была также упомянута в работе А. И. Белецкого «Судьбы большой эпической формы в русской литературе XIX–XX веков» (1964), где она рассматривается на фоне истории различных форм русского эпоса.

Современниками было написано двенадцать рецензий на сборник¹. Почти в каждой проводилась параллель с определенным жанром и произведением. Далеко не все рецензенты видели сходство с образцами эпической поэмы — только в двух рецензиях «Поппиада» сравнивается с «Илиадой», то есть сознательно заданный жанр угадывается не всегда. «Поппиада», впрочем, сравнивается с большими гекзаметрическими произведениями, как «Герман и Доротея», «Три девы» Сергея Соловьева и пр. В «Поппиаде» в основном видят идиллию, что логично с точки зрения сюжета,

¹ Полный список рецензий приведен в списке источников в конце работы.

но иногда поэму относят к «лирике» из-за многочисленных лирических описаний природы.

Можно предположить, что Радимов не только пытался воссоздать жанр эпической поэмы, но и соединил два традиционных направления античной литературы в одно, наложив это все на современную ему действительность. В качестве образцов Радимов мог использовать широкий круг произведений — не только хорошо известные ему переводы Гомера, но и так называемую русскую идиллию, образцы которой в свое время дали Жуковский в «Овсяном киселе» и Федор Глинка.

Тем не менее, отсутствие ярко выраженного античного подтекста или образов кажется современникам, по большей части, новаторством (за редким исключением). В их представлении гекзаметр практически неотделим от античной темы.

Но так ли все обстояло в действительности? Обратимся к гекзаметрам начала двадцатого века.

Специфика гекзаметра рубежа XIX–XX вв. проанализирована в статье М. Лотмана «Историческая типология русского гекзаметра» [Лотман: 125], который, говоря о Серебряном веке, в первую очередь заостряет внимание на Брюсове и его формальных экспериментах с гекзаметром. Эти эксперименты достаточно разнообразны, но особенно важным нам кажется появление рифмы, например, в «Гимне Афродиты» (1912), или «Гимне Богам» (1913), или в стихотворении «После скитаний», где мы найдем две цезурных (!) рифмы.

После скитаний,
далеких и трудных,
вдали заблистали,
В нежном тумане,
лугов изумрудных
знакомые дали!

Напомним, что рифма не свойственна гекзаметрам ни в каких их проявлениях. Гаспаров указывал пять параметров гекзаметра [Гаспаров 1990: 330], Шапир добавил еще один [Шапир: 43], но оба исследователя считали отсутствие рифмы обязательным условием гекзаметра. Потому особенно любопытна тенденция авторов XX века интенсивно это условие нарушать.

Другой важный аспект, связанный с историей бытования гекзаметра в русской поэзии, — проблема семантического ореола этого метра и тематический диапазон его распространения.

Согласно формулировке М. Л. Гаспарова, «Гекзаметр — один из самых отчетливых семантически окрашенных размеров русского стиха. Это — имитация греко-латинского количественного размера, и всякое употребление его в русском стихе есть знак установки на “что-то античное”» [Гаспаров 1990: 330].

Однако, просмотрев составленный нами корпус гекзаметров, мы обнаружили, что в большей их части нет прямого указания на античность. Впрочем, здесь неизбежно встает вопрос о том, как определить, есть ли в стихотворении «античный отсвет» или нет, и, следовательно, можем ли мы утверждать, что сам выбор формы влечет за собой неизбежную ассоциацию с античной традицией². В этом отношении интересно проанализировать функционально-семантическую нагрузку «античного» ореола в различных примерах — иными словами, выявить возможные «жанровые» следы в выборе гекзаметра (героический эпос и/или пародия на него, идиллия, антологические стихотворения).

Для того, чтобы оценить своеобразие решения Радимова, выбравшего для своей поэмы гекзаметр, кажется важным на максимально широком материале посмотреть, в каких направлениях шел эксперимент с этим античным размером. При анализе гекзаметров нас интересовал как их жанровый, сюжетный и тематический репертуар, так и формальная сторона стиха — прежде всего, соблюдение метрических констант и объем текста. Мы попытались выявить корпус русских оригинальных гекзаметров, опираясь на материал Национального корпуса русского языка, а также приняв сквозной просмотр каталогов и изданий. Получившаяся подборка насчитывает около 20 авторов и 50 текстов. Существенно, что эксперименты с гекзаметром предпринимают в это время не только поэты первого ряда, но и авторы теперь малоизвестные. Однако этими опытами нельзя пренебрегать при описании синхронного контекста творчества Радимова.

² Сходные вопросы обсуждает Гаспаров в главе о гекзаметре в книге «Метр и смысл» [Гаспаров 1999: 213–237]. Здесь он пытается определить границы античного семантического ореола, — где «античная окраска» еще чувствуется, а где — уже нет.

Мы рассматривали не только строго гекзаметрические тексты, но и содержавшие отсылку к таковым (напр., в заглавии или подзаголовке), поскольку это имеет отношение к рецепции этого размера. Рассмотрим три показательных примера³.

Автор первого гекзаметра некто Герман⁴, название — «Посв. Е. С. Этин. Гекзаметр» (1913).

Гекзаметр.

(упражнение для учащихся на драматических курсах)

Близится душеволнующий час, посвященный отрывкам,
 Коих не в силах собрать для директора староста бледный
 Более двух, да и те, беспощадные, могут лишь вопли
 Гневно досадные с уст благородно-вспененных исторгнуть.
 Зорко обводит глазами склоненно-власистыя выи
 Староста рiпсе-pez-носитель, жертву ища для записки,
 Ею ж сердитого мог бы смягчить он усердием курса
 И не находит. Вот он готовится в горе безумном
 Гнев на себя воспрять управителя курсов, надменно
 Дерзкую речь против сжатых бровей в глубине измышляя!
 Так приближается медленный час, посвященный отрывкам,
 В оный же драма сплетается с курсами драмы.

Этот гекзаметр в первую очередь имеет практическое применение, что следует из подзаголовка: «упражнение для учащихся на драматических курсах». О том, что гекзаметры и вправду использовались учащимися драматических курсов, мы знаем из записок Ю. М. Юрьева о Шаляпине: «По-видимому, Шаляпин серьезно задумал застраховать себя на случай, если со временем голос ему изменит, чего он так боялся, и если он будет вынужден расстаться с карьерой оперного певца, чтобы в крайнем случае свое большое дарование применить в драме. И для этой цели мы принялись за черную, подготовительную работу и стали тренироваться на гекзаметре» [Юрьев: 283].

Комический текст из двенадцати насыщенных аллитерациями строк описывает происходящее на драматических курсах. У него

³ Полный список работ включенных в наш корпус, указан в списке литературы.

⁴ У нас нет точного доказательства, что имя этого автора «Герман», а не, например, «Черман». Запись его фамилии на книге выглядит — «Зерман».

определенно юмористическое настроение: «...могут лишь вопли / Гневно досадные с уст благородно-вспененных исторгнуть...».

Обратим внимание на типичное для рассматриваемого корпуса заглавие «гекзаметр». Следующий интересующий нас текст показывает другой способ обращения к гекзаметру.

М. Вакар. «Гекзаметр» (1913)

Если, прискучив — обычной жизни ничтожной тревогой,
 К прошлому взор обратить свой восхочешь и в образном слове
 Мир тот вновь воскресить, выбирай престарелый гекзаметр.
 Как бесполезно молчащий колокол, вдруг пробудившись,
 Мерно и плавно удар за ударом безстрастным рождает,
 В душах суетно-рабских о вечном мечты вызывая, —
 Веско и чинно полется речи поток равномерный.
 Суд над прошедшим и нынешним мирно творя беспристрастный,
 Тщася, чуждый прикрась, лишь суровую правду поведать.
 К жизни опять возвратятся в повести лица героев,
 Славные царства, и брани, и мудрость веков отошедших,
 Строго тени седые пройдут пред очами потомков.
 Древнее с новым сойдется, сурово сличить и поспорить, —
 Сквозь спор преходящего, глянет безбрежная вечность...

«Гекзаметр» напечатан в разделе сборника Вакара «Формы», который ожидаемо заполнен экспериментами со стихотворными формами. Показательно, что гекзаметр использован в «метапоэтическом» тексте, объясняющем, в каких случаях стоит использовать этот размер.

Это позволяет нам выделить те темы, которые связываются с гекзаметром: это темы вечности, обращения к старости, героев и войн прошлого, ничем не приукрашенной мудрости. Важно также типичное сравнение гекзаметров с водным потоком: «Веско и чинно полется речи поток равномерный». Показательно, что в стихотворении Вакара гекзаметр связывается не с лирикой, а с эпосом. Такая трактовка гекзаметра не допускает возможности эксперимента, оставляет в стороне описательные и лирические гекзаметры: в представлении автора античная тема (вечность, «мудрость веков отошедших») — обязательное условие. Однако сам автор в какой-то степени нарушает описываемые им самим правила, сочиняя гекзаметр о «поэтическом искусстве».

А. Вознесенский (Усталый), Гекзаметры (1905)

Бледные песни давно уж угасли и тихо допеты...
 Молча, во мраке сокрылись друзей силуэты.
 Пройдено, прожито, кончено, порвано что-то,
 Жизни томительно-длинной прервалась работа...
 Все я унес, что любил, все низвел с пьедестала,
 Бледная осень глядится мне в окна устало...
 Спеть лебединую песню жду только я силы,
 С песней красивой хочу я отдаться в объятия могилы;
 Жаль только вас мне оставить, печальные книги, —
 Жаль только вас, полуночных мечтаний прекрасные миги!

Стихотворение Вознесенского — характерный пример рифмованного гекзаметра, который, однако, не везде выдержан и иногда сбивается на 5-стопные строки. Заглавие здесь как бы задает метрическую интерпретацию — без него размер стихотворения можно было описать как 6-стопный дактиль с парной рифмовкой. На тематическом и лексическом уровне трудно увидеть какие-то признаки «античного колорита», однако в свете заглавия античный ответ может получить образ лебединой песни. Кроме того, такое заглавие, возможно, «работает» на сближение стихотворения Вознесенского с «анфологической эпиграммой» Пушкина «Труд», написанной элегическим дистихом, где звучат те же мотивы прощания и сожаления о ночных трудах поэтического вдохновения («Или жаль мне труда молчаливого спутника ночи...»).

Интересный случай представляют и прямые эксперименты с формой гекзаметра — так крымский поэт и переводчик Владимир Шуф в 1912 г. выпустил целый сборник пейзажно-философских стихотворений под заглавием «Гекзаметры». Примечателен этот сборник тем, что Шуф снабдил свои гекзаметры рифмой, причем не только на концах строк, но и в их серединах, что подчеркнул графической записью:

Ночь, благодатная ночь!
 Серебрится далекое море.
 Сон, прогоняющий прочь
 этот сумрак, с луной в заговоре.
 Спишь ли, о милая, ты?
 Здесь в саду, тихой мглою объятom,
 Пахнут так сладко цветы...
 Выходи подышать ароматом...

Поэт, вероятно, не был уверен, что в такой форме читатели «разглядят» гекзаметрический прообраз, и поэтому назвал свой сборник «гекзаметры», как бы актуализируя в сознании читателя условно-античную традицию, им же самим и нарушаемую. Признаки «античного колорита» на содержательном уровне можно увидеть в использовании мифологических имен и крымского античного колорита, однако эксплицитно он выражен далеко не во всех текстах.

Из этого краткого обзора хорошо видно, что гекзаметр используется для самых разных тем и сюжетов: от серьезной лирики до пародии или юмористической зарисовки.

Гекзаметр легко становится инструментом для создания кратких шуточных зарисовок: важно помнить, что это довольно легко имитируемый размер. Отличным примером может послужить шутливая эпиграмма Тынянова, воспроизведенная по воспоминаниям М. Алигер:

Когда-то покойный Юрий Тынянов сочинил эпиграмму, которая легко и прочно запоминается, может быть, еще и потому, что она написана гекзаметром: «Живет в Ленинграде поэт, Павел Иванович такой-то / То, что он пишет в стихах, можно и прозой сказать» [Алигер: 216].

Важно, что теперь гекзаметр тесно связан с идеей эксперимента, потому появляются рифмы, новые экзотические формы, нетипичные темы для сюжетов. Чтобы эксперимент сразу был узнаваем читателями, слово «гекзаметр» часто делается заглавием. Это является не только обозначением жанра, но и способом воспроизвести в сознании традицию, с которой автор будет полемизировать.

Мы полагаем, что специфика «Попиады» заключается не в необычном использовании метра, а в выборе большой формы (вместо короткой 10–14 строчной зарисовки — эпическая поэма).

Поэма Радимова далека от слепого подражания античным образцам — он создает свой собственный экспериментальный жанр, соединяя множество жанровых традиций: античный эпос, идиллия — античная и русская. Кроме того, лирику дополняют идиллические мотивы, ориентированные, видимо, на гораздо более поздние немецкие гекзаметрические образцы.

ЛИТЕРАТУРА

- Алигер: *Алигер М.* Странствия и встречи. М., 1975.
- Гаспаров 1990: *Гаспаров М. Л.* Дериваты русского гексамetra (О границах семантического ореола) // *Res philologica II.* Филологические исследования: Памяти акад. Г. В. Степанова. СПб., 1990.
- Гаспаров 1997: *Гаспаров М. Л.* Русский гексаметр и другие национальные формы гексамetra // *Гаспаров М. Л.* Избр. труды. М., 1997. Т. 3.
- Гаспаров 1999: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 1999.
- Егунов: *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. М.; Л., 1964.
- Лекманов: *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
- Лотман: *Лотман М.* Историческая типология русского гексамetra // *Słowiańska metryka porównawcza. IX. Heksamet. Antyczne wzorce wiersza i strofy w literaturach słowiańskich.* Варшава: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2011.
- Шапир: *Шапир М. И.* Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина (О формально семантической деривации стихотворных размеров) // *Philologica.* 1994. Т. 1. № 1/2.
- Юрьев: *Юрьев Ю. М.* Записки. В 2 т. Л.; М., 1963.

ИСТОЧНИКИ

1. *Айхенвальд Ю.* [Рец. на: Радимов П. Земная риза. Казань, 1914] // Речь. 1914. 15 июня.
2. *Алигер М.* Странствия и встречи. М., 1975.
3. *Бобров С.* [Рец. на: Радимов П. Земная риза. Казань, 1914] // Современник. 1915. № 1.
4. *Брюсов В.* Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918.
5. *Брюсов В.* [Рец. на: Радимов П. Земная риза. Казань, 1914] // Русская мысль. 1914. № 7.
6. *Вакар М.* Думы и песни. СПб.: Изд. В. Ф. Грибель, 1913.
7. *Вознесенский А. Н.* Песни молчания. М., 1905.
8. *Герман.* В тенетах снега. М., 1913.
9. *Гете И.* Герман и Доротея // Сочинения Вольфганга Гете в русском переводе СПб., 1867. Т. 4.
11. *Гомер.* Илиада / Перев. Н. М. Минского. М., 1896.
12. *Гумилев Н.* [Рец. на: Радимов П. Земная риза. Казань, 1914] // Аполлон. 1914. № 5.

13. *Елпатьевский С. Я.* Рассказы о прошлом, 1904.
14. *Жуковский В. А.* Овсяный кисель: («Дети, овсяный кисель на столе; читайте молитву...») // Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т., М.; Л., 1959.
15. *Измайлов А.* [Рец. на: Радимов П. Земная риза. Казань, 1914] // Русское Слово. 1914. 19 июня.
16. *Кречетов С.* [Рец. на: Радимов П. Земная риза. Казань, 1914] // Утро России. 1914. 26 апр.
17. *Кривцов И.* Первые блестяшки. М., 1910.
18. *Крючков Д.* [Рец. на: Радимов П. Земная риза. Казань, 1914] // Ежемесячный журнал. 1916. № 5.
19. *Мережковский Д. С.* О новом значении древней трагедии (Вступительное слово к представлению «Ипполита») // Новое время. 1902. 15 окт.
20. *Мишеев Н.* Улыбка литературы // Вестник школы. 1914. № 45.
21. *Радимов П.* Деревня. Казань, 1922.
22. *Радимов П.* Земная риза. 2-е изд. Казань, 1915.
23. *Радимов П.* Земная риза. Казань, 1914.
24. *Радимов П.* О родном и близком. Воспоминания. М., 1973.
25. *Радимов П.* Полевые псалмы. Казань, 1912.
26. *Радимов П.* Попиада. Казань, 1922.
27. *Смоленский Н.* [Рец. на: Радимов П. Земная риза. Казань, 1914] // Родная жизнь. 1915. № 29.
28. *Соловьев С.* Собрание стихотворений. М., 2007.
29. *Ходасевич В.* [Рец. на: Радимов П. Земная риза. Казань, 1914] // Свободный журнал. 1914. № 6.
30. *Ходасевич В.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 2010. Т. 2.
31. *Ц. О. В.* Теплое слово // Воскресный день. 1914. № 5.
32. *Чуносков М.* [Ясинский И. И.] [Рец. на: Радимов П. Земная риза. Казань, 1914] // Новое слово. 1914. № 8. С. 158.
33. *Юрьев Ю. М.* Записки: В 2 т. Л.; М., 1963.

К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ Г. Г. ШПЕТА И КРИЗИСЕ КУЛЬТУРЫ

Лийса Буржо
(Хельсинки)

Центральный вопрос «Эстетических фрагментов» (1922–1923) Г. Г. Шпета — какой должна стать новая культура, отражающая послереволюционную действительность. В тексте чувствуется типичная для того времени тревога, вызванная произошедшей революцией и войнами, уничтоживших старый порядок. «Наша история сейчас — иллюзия. Наша быль — пепел», — пишет Шпет [Шпет 2007: 197]. Он волновался не только из-за судьбы русской культуры: разрушение быта представлялось философу глубинным и не менее серьезным явлением. По его мнению, изменилась сама онтология жизни. Шпет задается вопросом, что вообще может существовать в постреволюционной действительности, если старого быта уже не существует, но пока нет и нового жизненного уклада.

Революционное время философ трактует как «онтологическую фикцию» — перерыв в течении времени, «часы и годы “между”» [Там же: 198]. Шпет понимает начало 1920-х гг. как кризис, время застоя, которое «исключает смерть», а если «нет смерти, следовательно, нет и нового рождения» [Там же: 188]. Революционная культура поэтому не могла придать смысл новой действительности, и под такой культурой Шпет имеет в виду, прежде всего, футуризм. По его мнению, «*Футуризм* есть теория искусства без самого искусства», который «самоедствует» и «рефлексирует» вместо фактической творческой работы [Там же: 189]. В изображении Шпета кризисное время и его искусство — это «распад» и «гниение», а их продукт и цель — «удобрение» [Там же: 188, 189].

«Кризис культуры теперешней есть кризис христианства, потому что иной культуры нет уже двадцатый век», — пишет Шпет [Там же: 197]. По его мнению, эра христианства заканчи-

лась во время революции, и новая культура должна освободиться от всяких связей с христианской традицией. В такой ситуации, согласно Шпету, может сохраниться только дух, «источник всяческого», который «не метафизический Сезам, не жизненный эликсир, он реален не “в себе”, а в признании» [Шпет 2007: 187]. По мнению Шпета, новая культура должна стать «реализованным» духом и должна реализовываться в форме «нового реализма». Мысль Шпета состоит в том, что идеальная действительность, абсолютное и вневременное бытие самих идей, — то есть именно дух, — стабильный и (в отличие от реальности) вечный. Новый реализм как «материализация», «воплощение» или «воодушевление» идеального будет, таким образом, наиболее конкретным и истинным выражением того, что есть [Там же].

Дух ждать не устанет, он переждал христианство, переждет и теперешний послехристианский разброд. Но мы-то сами, конечно, уже устали. Недаром умы наших современников иссушаются восточной мудростью, недаром нас оглушает грохот теософической колесницы, катящей жестокую Кали, недаром беснуются ее поклонники, души-тели разума. Это — их последнее беснование. Обреченная ими жертва — искупление готового родиться нового духа. Эта жертва — дорогое для разума, но не законное ее детище — европейская метафизика. Ей будет сооружена гробница в новом стиле, ее соорудит возрожденный разум — в законных уже формах реализации духа. Новый реализм, реализм выраженный, а не реализм быта, будет выражением *того, что есть*, а не того, что *случается* и *бывает*, того, что действительно есть, а не того, что кажется [Там же: 188].

В «Эстетических фрагментах» Шпет предлагает новую эстетическую теорию, которая основывается на его более ранних феноменологических выводах. В некотором смысле она является его ответом на послереволюционное «безвременье», на тяжелое время застоя. Он обсуждает саму науку эстетики, определяя ее в соотношении с искусствоведением и критикой. Трактовка Шпета включает в себя также определение самого искусства и его природы в философском смысле. В настоящей статье нас интересует это определение и тот культурный контекст, в котором оно сформировалось.

Футуристы и символисты являются наиболее важными «собеседниками» Шпета в «Эстетических фрагментах», хотя он показывает их исключительно с критической точки зрения. Автор

обвиняет их в том, что они не увидели «новую действительность в <...> старой сущности» [Шпет 2007: 194]. О других модернистских течениях Шпет не пишет, хотя и называет некоторых из своих современников, например, акмеистку Анну Ахматову:

Когда действительность становится иллюзией, существует только пустая *форма*. Вот откуда наша теперешняя утонченность в поэтической технике, способность даже выковывать новые формы — для никакого содержания. Никакое, ничтожное, содержание в многообещающей форме есть эстетическая лживость (Ахматова, например) — знаменование потери восприятия и чувства мира [Там же: 198].

Из-за редкости и особенной субъективности таких упоминаний эти «фрагменты» нельзя считать комментарием к современной Шпету культуре. Философ пытается, в первую очередь, сформулировать свою эстетическую теорию, а мировоззрение символистов и футуристов показать лишь как ее идейную противоположность. Аргументы Шпета против современников говорят больше о том, каковы корни его собственных размышлений. Теория Шпета (хотя она основывалась во многом на немецкой философской традиции) развивалась в его актуальном временном контексте. Мы полагаем, что эстетическая точка зрения Шпета — заданные им вопросы о «символе», о «Ренессансе» и об искусстве как «воплощении идеального» — несмотря на полемику, является близкой к некоторым ключевым концепциям культуры Серебряного века, и прежде всего символистов. Отметим, что Шпет дружил с членами символистского круга и сотрудничал с ними в разных институтах. Г. Тиханов подчеркивает:

За личными связями с некоторыми наиболее значительными поэтами русского символизма следует увидеть картину более общего характера (которую сейчас мы можем только бегло очертить): символизм оказал решающее воздействие на создание Шпетом эстетической теории, повлияв на формирование его консервативных установок <...>. Высоко оценивая «серьезность» и выступая против «пустоты, утилитарности, варварства», Шпет нашел опору в философских устремлениях и авторитете символизма, восхвалять который он продолжал и в 1920-х гг. в «Эстетических фрагментах» <...>, в то же время отвергая натурализм и футуризм и критикуя акмеистическую поэзию Ахматовой... [Тиханов: 42].

Творческие способности Шпета достигли расцвета ко времени Октябрьской революции 1917 г. В начале 1920-х гг. его положение стало ухудшаться: тяжелое время в стране, закрытие философского отделения в Московском университете в 1921 г. Свой последний семинар в университете Шпет провел 26 июня 1922 г. По его признанию, «он ощутил нехватку институциональной базы и оказался в тяжелом психологическом состоянии университетского преподавателя, лишившегося общения со своими студентами и коллегами» [Тиханов: 36]. После ухода из Московского университета основным занятием Шпета, среди многих других, стала его работа в только что основанном РАХНе (после 1925 г. ГАХН), где он организовал философское отделение, стал его председателем в 1922 г., а в 1924 г. его назначали вице-президентом всей академии [Вендитти: 150; Тиханов: 37].

Именно в это время были написаны три части «Эстетических фрагментов», которые Шпет закончил менее чем за месяц (26 января – 19 февраля 1922 г.). Вместе с запланированной четвертой частью, которая затем (в мае 1922 г.) вошла в статью «Проблемы современной эстетики», «Фрагменты» были с энтузиазмом приняты академией. Шпет писал Ф. И. Витязеву-Седенко 3 апреля: «... я читал недавно в Российской Академии Художественных Наук доклад: “Современное направление эстетики”. Доклад вызывал одобрение и — неожиданно — согласие в основном со стороны даже не единомышленников философии, как Франк, Бердяев, Вышеславцев» (цит. по [Щедрина: 487]).

В десятилетней (1921–1931) истории ГАХНа, согласно Н. С. Плотникову, «можно наблюдать, в каком направлении начала развиваться интеллектуальная культура Серебряного века, освободившаяся от утопий “религиозного Ренессанса” и направившая свои усилия на создание новых институциональных форм гуманитарной науки» [Плотников: 134]. Цели и задачи междисциплинарного исследования в рамках ГАХНа формировались «“изнутри” взаимодействия разных научных подходов к анализу искусства» [Там же]. Философская работа Шпета над эстетической теорией, и в особенности его понятие «внутренней формы слова», сыграли здесь важнейшую роль. В этом отношении работа ГАХНа противостояла хронологически параллельным ей проектам левого авангарда с его революционным пафосом преодоления прежней культуры. Согласно Плотникову, лозунг ГАХНа = «новая наука

об искусстве» был противоположен идеям конструктивистов, теоретиков производственного искусства, ЛЕФа и формализма: вместо приемов «инженерного» конструирования форм, гахновцы имели «аналитический взгляд на возникновение художественной формы и постижение ее культурного смысла» [Плотников: 134]. Концепция внутренней формы слова в теории Шпета способствует именно такому теоретизированию о «смысле» в любом тексте или художественной работе, так как она является «логикой» выражения или возникновения, своего рода отношением или «алгоритмом» между внешней формой и идеей. Эстетику Шпета и ГАХНа следует, на наш взгляд, рассматривать как изучение художественного произведения «изнутри».

Идея внутренней формы слова у Шпета состоит в том, чтобы изучать внутренние свойства слова-символа, являющегося звуковым комплексом, под которым подразумевается предмет [Шпет 2007: 218]. Так как слово для философа — архетип всех культурных явлений, то каждый эстетический объект структурирован одним и тем же образом. «Символ — сопоставление порядка чувственного со сферой мыслимого, идеи, идеальности, действительного опыта (переживания) со сферой идеального, опыт осмысливающего. Искусство, в аспекте эстетики, существенно между тем и другим», — пишет Шпет в первой части «Эстетических фрагментов» [Там же: 186]. Таким образом, философ считал, что и символизм надо рассматривать не как направление, а как существенное свойство всякого искусства, без которого оно, подобно натурализму¹, станет «чистым эстетическим нигилизмом» [Там же]:

Сороковые годы составляют, пожалуй, последний естественный стиль. По философской задаче времени это должен был быть стиль осуществлявшегося в действительности духа — стиль прочный, обоснованный, строгий, серьезный, разумный. На деле, быт нередко принимался за действительность и вытеснял культ: демократизм и мещанство заслоняли собою духовность. Реализм духовный остался нерешенною задачею, потому что средства символизации такого реального найдены не были [Там же: 184].

Шпет утверждает, что символизм как историческое направление «явился для формальной защиты и для восстановления прав ис-

¹ Имеется в виду натуральная школа 1840-х гг.

кусства» [Шпет 2007: 185]. Это было время «реставраций и стилизаций»: классицизма, архаизма (славянизма), романтизма и народничества. «Но нам теперь, сейчас, не реставрации нужны, а Ренессанс» [Там же: 186], — объявляет он. В. К. Кантор отмечает, что русские эмигранты, пишущие о Серебряном веке, часто представляли русскую философию рубежа веков как русский Ренессанс (например, Бердяев в позднем труде «Самопознание») [Кантор: 9]. Шпет считал, что такой Ренессанс в стране еще не возможен.

В начале 1920-х гг. Шпету казалось, что в России никогда не было такой «неосмысленности в духовной жизни» [Шпет 2007: 189]. Эта проблема касалась не только искусств: философия тоже стала жертвой «подлинного декаданса». Самым ярким его последствием в поэзии был, по мнению Шпета, футуризм, так как у него «нет прошлого», и его «беременность» — ложная. Философ считает особенно проблематичным то, что футуристы не «одолели школу», и в этом он находит параллели с русской культурой в целом:

В этом наша культурная антиномия. Запад прошел школу, а мы только плохо учились у Запада, тогда как нам нужно пройти ту же школу, что проходил Запад. <...> За азбукою мы тотчас читаем последние известия в газетах, любим последние слова, решаем последние вопросы. Будто бы дети, но на школьной скамье, мы — недоросли. Такими родились — наша антиномия — от рождения, вернее, от крещения: крестились и крестимся по-византийски, азбуку выучили болгарскую, книжки читаем немецкие, пишем книжки без стилиа [Там же: 185].

Мысль о «школе», которую Россия не прошла, связывается в сознании Шпета именно с эпохой Ренессанса, которую Россия не пережила. Для Шпета эта проблема, прежде всего, лингвистическая. В книге, написанной в 1922 г., «Очерк развития русской философии» (часть 1), философ выдвигает предположение, что древнеболгарский язык отрезал Руси путь к античному наследию. На Западе связь с античностью сохранилась благодаря как переводам Нового Завета на латынь, так и интерпретации оригинального текста. В России, по словам Шпета, «русская мысль, оторвавшись от источника, беспомощно барахталась в буквенных сетях “болгарского” перевода. При общем невежестве его доступ-

ность с течением времени не росла, а уменьшалась» [Шпет 2008: 55–56].

Шпет требует от русской культуры нового Ренессанса, возвращения к античным корням европейской культуры, чтобы обрести новое, нехристианское и чисто философское Возрождение. При этом он ссылается на знаменитый мотив Пана у символистов: «Сколько в искусстве культурного не-христианского, столько переживущего кризис. Возрождение новое есть искреннее рождение новое Пана. Новый реализм — словесный, реализм языков <...> — языческий» [Шпет 2007: 197].

Новый реализм для Шпета — ответ на кризис культуры и путь к русскому Ренессансу. Это — воплощение идеального в чувственных формах. Шпет пишет:

Требование формы исходит от содержания. Содержание без формы есть чистая страдательность. Содержание страдает формы — и страдает без нее, как страдает само от себя отвратительное, как страдает душа «сама по себе», лишенная тела, отвратительная. Формы без содержания составляют предмет не творчества, а собирания, коллекционирования <...>. Одно содержание, без формы, есть стихия природы и души — отвратительность и ложь духовная, логическая, эстетическая в культуре, ибо и культура — рождение, преобразование и Возрождение духа — есть для природы ложь нравственная [Там же: 187].

Выражение идеального содержания в конкретной форме представляется Шпету постоянным движением — *energeia*, по терминологии Вильгельма фон Гумбольдта. Это «сложный процесс раскрытия смысла, содержания — перевод в эмпирическое» [Там же: 219]. Здесь мы видим еще одну связь с символистским мировоззрением. В поэзии символистов поиск и утверждение идеальной Истины, нетленной и вечной, которая воплощается в чувственных формах, согласно Вл. Соловьеву, является одной из самых центральных тем [Кондаков и Корж: 152]. Как считает З. Г. Минц, в качестве доминантной особенности русского символизма выделяется его «панэстетизм». Под этим термином понимается восприятие и художественное воссоздание мира как, в основе своей, «эстетического феномена». По мнению исследователя, здесь прослеживается влияние Ф. В. Шеллинга на символистское миропонимание. В системе взглядов Шеллинга природа мирового духа эстетична: «Универсум построен в Боге как абсо-

лютное произведение искусства и в вечной красоте» (цит. по: [Минц: 60]).

Эстетическая теория Шпета отличается от мировоззрения символистов тем, что эстетичной, по его мнению, может быть только культура, а природа должна быть «окультурена» или «охудожествлена» для того, чтобы восприниматься эстетически [Шпет 2007: 177]. Согласно Шпету, только внешнее может быть эстетическим, а идеального без конкретной формы невозможно даже помыслить. Во втором «фрагменте» он подчеркивает: «“Предмет” подразумеваемый есть только некоторый пункт внимания, “нечто”, задаваемая тема. <...> Предмет только вопрос, даже загадка, х» [Там же: 219]. Внешнее *«единственно действительное бытие»* [Там же]. Говоря об этой действительности, он утверждает: «Все ее внутреннее — ее внешнее. Внешнее без внутреннего может быть — такова иллюзия; внутреннего без внешнего — нет. Нет ни одного атома внутреннего без внешности. Реальность, действительность определяется только внешностью. Только внешность — непосредственно эстетична» [Там же: 190].

В эстетической теории Шпета, таким образом, слово-символ есть конкретное строение, которое соединяет «дух», бытие идеальное, с внешней, чувственной формой. Шпет подчеркивает, что художник «не творит действительности, не производит <...> — он подражает и воспроизводит» [Там же: 192]. Это, согласно суждению философа, происходит по логике внутренней формы слова.

В начале 1920-х гг. Шпет ощущал, что революция и войны уничтожили не только быт и внешний образ жизни — самый культурный дух изменился. В это время философ имел еще надежду на то, что «русский Ренессанс» может осуществиться в социализме:

В целом, если моя вера в русский Ренессанс, в новую, здоровую народную интеллигенцию, в новую, если угодно, аристократию, аристократию таланта, имеет основание и если этот Ренессанс принесет с собою и новую философию в той стадии развития, которую я считаю *высшею*, то наша революция в философско-культурном аспекте «сознания» должна побуждать к настроениям оптимистическим [Шпет 2008: 44].

Желание Ренессанса и нового реализма, который стал бы непосредственным и конкретным выражением новой действительности

сти, в этом проявились стремление Шпета понять новый дух и преодолеть культурный кризис.

ЛИТЕРАТУРА

- Вендитти: *Вендитти М.* Философские основания литературоведения в ГАХН // НЛЮ. 2015. № 134. С. 150–170.
- Кантор: *Кантор В. К.* Густав Шпет как историк русской философии // Шпет Г. Г. Очерк развития русской философии. I. М., 2008. С. 7–34.
- Кондаков и Корж: *Кондаков И. В., Корж Ю. В.* «Дух музыки» в философии русского символизма // Общественные науки и современность. 1996. № 4. С. 152–162.
- Миц: *Миц З. Г.* Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 59–96.
- Плотников: *Плотников Н. С.* От составителя // НЛЮ. 2015. № 134. С. 133–136.
- Тиханов: *Тиханов Г.* Многообразие поневоле, или Несхожие жизни Густава Шпета // НЛЮ. 2008. № 91. С. 35–64.
- Шпет 2007: *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты // Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М., 2007. С. 173–287.
- Шпет 2008: *Шпет Г. Г.* Очерк развития русской философии. I. М., 2008.
- Щедрина: *Щедрина Т. Г.* Густав Шпет: жизнь в письмах. Эпистолярное наследие. М., 2005.

АНОНИМНАЯ ХРОНИКА
СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В ЭМИГРАНТСКОЙ ГАЗЕТЕ «ДНИ» 1925–26 гг.
К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ

Елена Закрыжевская
(Москва)

Сотрудничество Нины Берберовой в парижских газетах в период между мировыми войнами ранее привлекало внимание лишь в связи с использованием ею совместно с мужем Владиславом Ходасевичем псевдонима «Гулливер» на страницах газеты «Возрождение». Разделение канонов двух писателей, несомненно, важно, однако атрибуция анонимных текстов не менее значима для библиографии журналистских работ самой Н. Н. Берберовой, чье творчество последние несколько лет все чаще обращает на себя внимание исследователей¹.

В течение 16 лет, с 1925-го по 1940-й годы, Берберова печаталась в нескольких парижских газетах, где в разное время вела раздел хроники советской литературы.

Первые материалы вышли в газете «Последние новости», затем в «Днях». Наконец, в «Возрождении» Берберова, по ее словам, была автором всех статей «Литературной летописи» [Берберова: 371], тогда как, согласно мнению современников, ее вел Ходасевич [Ходасевич 2002: 505]. Однако утверждение писательницы представляется современным исследователям неточным, а роль, которую она приписывает себе в ведении хроники, сильно преувеличенной².

¹ Насколько нам известно, И. Е. Винокуровой готовится к изданию часть документов ее архива, хранящегося в Библиотеке Байнеке Йельского университета. Отдельные статьи, содержащие новые данные, опубликованы в журналах «Звезда» и «Вопросы литературы» (см.: [Винокурова 2013; Винокурова 2014]).

² Об этом см. у Н. А. Богомолова [Богомолов 2012: 3–12], а также у К. Яковлевой [Яковлева: 142–148] со ссылкой на теорию Дж. Малмстада [Малмстад: 53–54, 58].

В отличие от «Последних новостей» и «Возрождения», хроника советской литературы в «Днях» велась анонимно. Но существует ряд причин, по которым мы с большей или меньшей уверенностью можем приписать Берберовой материалы, опубликованные с сентября 1925 по июль 1926 года.

Отдельные публикации Нины Берберовой появились в газете «Дни», издававшейся под редакцией А. Ф. Керенского с 1922 года в Берлине, а затем в Париже (1925–1928 гг.), еще до переезда писательницы в столицу Франции. Первые рассказы Берберовой были помещены там же. Это неудивительно — в мемуарах современников Берберова на протяжении двадцатых годов выступает обыкновенно как сателлит Ходасевича, и естественным выглядит ее участие в тех изданиях, где печатается он. Ходасевич же был связан с «Днями», еще находясь в Берлине. В его дневнике от 27 октября 1922 года запись: «27, пятн<ица>. В “Дни” (Осоргин, Керен<ский>). Обедать. В Геликон. В кафэ [к Белому]. За покупк<ами>. / Бахрах. Дом Искусств. доклад Шкловского. У Fr. Magi[e]chen (Белый, Чабров)» [Ходасевич 2002: 34]. Упомянув об этом в «Курсиве», Берберова далее делает более пространное замечание о редакции «Дней»:

Сначала эсеры выпускали свою газету «Голос России», потом начались «Дни» (в Берлине), которые через несколько лет переехали в Париж. В «Днях» Алданов и Ходасевич³ редактировали литературную страницу, первый — прозу, второй — стихи, так что мой первый рассказ, «В ночь бегства», был напечатан в газете Алдановым. В Берлине, как потом и в Париже, довольно регулярно происходили собрания редакции и ближайших сотрудников «Дней», где литераторы были в меньшинстве, а эсеры (некоторые, как Минор, весьма древние)

³ Несмотря на то, что в своей автобиографии Н. Н. Берберова представляет Алданова и Ходасевича как равноправных соредакторов, в соответствии с платежными расписками о получении оклада Алданов был главным редактором литературного отдела с окладом в три раза большим, чем у Ходасевича [ГАРФ. Ф. 5878. Оп. 1. Д. 1117. Л. 33, 54]. Тут нет прямого противоречия (в конце концов, стихов на страницах «Дней» было меньше по отношению к прозе). Однако перед нами еще один пример смещения акцентов в результате умолчаний и недоговорок, который, в общем, характерен для «Курсива».

в большинстве, и они не были уверены, нужны ли газете статьи о балете (Андрея Левинсона⁴) или стихи (Ходасевича) [Берберова: 376].

Это высказывание представляется отчасти достоверным — материалы о литературе и искусстве в «Днях» выходили нерегулярно (особенно это касается берлинского периода).

Первый парижский выпуск «Дней» появился в продаже в среду 16 сентября 1925 года (№ 802). И уже в воскресном номере за 20 сентября находим публикацию Нины Берберовой (под псевдонимом Ивелич) «Карьера Мишеля Провинчикова». Это пересказ содержания романа Ж.-Ж. Фраппа, который «по сообщениям газет <...>, уже переделан в фильм» и скоро должен появиться на экранах. Любопытно, что характер материала не обозначен четко для читателя. Что это — информация, рассказ или мистификация — становится понятно только в последних предложениях. Несмотря на то, что текст нельзя назвать полностью самостоятельным произведением писательницы, он носит в себе основные черты ее авторского стиля. Интересно отметить: в последовавшем за этим рассказе Берберовой «В ночь бегства» она прибегает к тому же приему, который так удачно использован в «Карьере...» — подобно тому, как читатели постепенно узнают в псевдоинформационном, переходящем в фарсовый рассказ сообщении о судьбе Мишеля Провинчикова и его возлюбленной сюжет известной уже книги, герои первого прозаического произведения Берберовой обнаруживают себя внутри круговорота событий, досконально известных обывателям из вчерашних газет; на пути «бегства», конец которого оказывается скрыт лишь от них самих. Впоследствии кроме прозы Берберовой, в газете появлялись также ее стихи, критические материалы и заметки из литературной хроники.

Здесь мы рассмотрим период с сентября 1925 по ноябрь 1926 года, то есть до того времени, которое сама Берберова обо-

⁴ Берберова, вероятно, ошиблась. Статьи Левинсона часто встречаются на страницах «Последних новостей», где она сотрудничала примерно в то же время. В «Днях» критик, насколько мы можем судить, вообще не публиковался.

значает (и не один раз) в автобиографии как момент «ликвидации» издания⁵ [Берберова: 280, 287].

Что же касается постоянных рубрик, которые освещали литературную жизнь в СССР и где встречается имя Нины Берберовой или ее псевдоним Ивелич, а также имя Владислава Ходасевича и его псевдоним, то их было несколько. Они традиционно помещались на 3-й и 4-й полосах воскресного номера. Это, собственно, «Литературная жизнь в России», «В России», «В советской России», «Новые книги в СССР», «Новости сов. литературы», «По советским журналам». Нельзя утверждать, что они замещали друг друга, так как в отдельных выпусках, например, № 1117 от 27 сентября 1926 года, встречаются вместе и «Новости сов. литературы», и рубрика «В советской России». подача материала разнится, но в целом авторы говорят на одну и ту же тему и черпают информацию из советской критики и публицистики. Кроме этого, рецензии на советские книги или, лучше сказать, книги, выходявшие на территории СССР, попадали в «Библиографию», а также публиковались отдельно. «По советским журналам» — единственная из перечисленных не анонимная рубрика за указанный период. Перед нами всего четыре материала, три из которых подписаны псевдонимом Ф. М. и один — Ф. Маслов (довольно обычный псевдоним Ходасевича). Что же касается Н. Н. Берберовой, выступавшей в издании под псевдонимом Ивелич (речь идет о журналистских публикациях, стихи и рассказы она подписывала своим именем), то при первом рассмотрении в интересующих нас рубриках имеется всего один материал, который бесспорно принадлежит ей, — это статья «Итоги» в № 918 от 31 января 1926 года, занимающая видное место на первой из двух полос воскресного выпуска газеты, посвященных литературе и искусству. Однако ее появление, на наш взгляд, говорит о многом. В самом деле, было бы странно, если бы годовой итог движения пролетарской литературы подводил автор, ранее не выступавший

⁵ В то же время в предисловии ко второму изданию Н. Н. Берберова пишет о поправках, внесенных в библиографический справочник, главным образом в связи со смертью некоторых людей, там упомянутых. Возможно, в это же время она подправила в нем информацию относительно «Дней», написав «в Париже (до 1928 г.)» [Берберова: 690]. Однако в указанных местах основного текста она не стала ничего менять.

с рецензиями или хотя бы сообщениями, касающимися советских книг и журналов. Более того, содержание статьи свидетельствует о значительной осведомленности автора во всем, что относится к ее предмету. Формально поводом к появлению материала послужило выступление в печати Ильи Садофьева, председателя Ленинградского союза поэтов (названного Н. Н. Берберовой «петербургским»), которое, по мнению Берберовой, носит «все черты настоящего доноса на издателей и книгопродавцев». Но высказывания журналиста «Дней» идут гораздо дальше обыкновенного комментария и, очевидно, базируются на длительном опыте чтения советской литературы и прессы. В подтверждение приведем несколько цитат:

Весь 1925 год, всюду, начиная с толстых журналов и кончая уличными газетками, прошел под знаком кропотливой дифференциации: разбирались, что истинно пролетарское, «наше», что — случайно-путническое, «мелкобуржуазное». И когда, наконец, толпа литературных судей разметила — что куда принадлежит, когда стало ясно каждому, читавшему советские критические статьи, что пролетарская литература не удалась — критики желчно стали нападать друг на друга. В неимоверном количестве здесь и там появились дискуссионные статьи.

<...> На одну чашу весов бросили Сейфулину, Бабеля, Горького и других «попутчиков», на другую — молодежь из Ваппа, Маппа, Лаппа: Соловьева, Панфилова, Васильева, Фадеева, Карпова (имена их не так-то легко запомнить!). Прежних участников «Кузницы» оставили в покое: пролетарцы старого поколения, выступавшие в печати около 1918 года, давно уже разочаровали ортодоксальных коммунистических критиков: вместе с фактическим отходом от рабочего класса, они изменили темы своих произведений (еще бы! они сумели себе набить оскомину в течение семи лет, переходя от «красных знамен» к «последним, решительным боям»). Кроме того обнаружилось, что житейски и политически они во многом приблизились к советской интеллигенции. Это, конечно, не могло им проститься.

Здесь отметим ряд параллелей с публикациями в литературной хронике, которые кажутся нам неслучайными. В № 806, 812 автор «Литературной жизни в России» прослеживает резкое противопоставление в советской прессе «попутчиков» и «пролетарцев», причем слово «попутчики» неизменно закавычивается. В № 884 достаточно подробно разбирается статья Гайка Адонца об Илье Садофьеве и приводится рассказ Льва Лунца (которого Н. Н. Бер-

берова хорошо знала, вела с ним переписку⁶ и даже была автором некролога ему в берлинских «Днях»⁷) о методах редакторской работы Садофьева в 1922 году. «Молодые писатели не хотели участвовать в “Красной Газете”; Садофьев “призвал” одного из них и сказал: “давайте рассказ”. Тот ответил: “Не дам”. Тогда Садофьев вынул из своего письменного стола какие то документы и фотографии, изобличающие былую прикосновенность писателя к Колчаку, — и заявил: “Или давайте рассказ, или я перешлю это в Чека”». На такую профессиональную нечистоплотность неоднократно намекает и автор «Итогов»:

Он [Садофьев] уязвлен в самом главном: в невозможности составить активный баланс за год пролетарской литературы. <...> С первого взгляда, нам непонятны эти грубые обвинения, возводимые председателем петербургского союза писателей на частные издательства, его угрозы, его требования к издателям во что бы то ни стало стать «лицом к молодняку». <...> Но частные издательства, разумеется, не щедры на благотворительность. Остаётся только одно: выколачивать эту благотворительность путем *угроз и доносов* <курсив мой. — Е. З.>.

Нужно ли добавлять ко всему вышесказанному, что имена, упомянутые Н. Н. Берберовой в статье, уже появлялись ранее в литературной хронике. Все это вместе кажется нам вполне достаточным для того, чтобы говорить о том, что автор литературной хроники является также и автором статьи «Итоги». Однако анонимная хроника может принадлежать перу сразу нескольких публицистов. Подтвердить или опровергнуть эту версию непросто. Пользуясь архивными документами, удалось определить, что колонка литературной хроники в № 893 от 1 января 1926 года, так же, как и статья «Итоги» в № 918 от 31 января того же года, принадлежат перу Нины Берберовой. На ее авторство указывают записи, сделанные на наклейках на первой полосе каждого из этих выпусков рядом с названием соответствующих статей и замечаниями, касающимися, по-видимому, количества текста. Вероятно, они были нужны для удобства ведения бухгалтерии в отношении журналистов, не состоящих на окладе, так как все фигурирующие в подобных

⁶ Письма Льва Лунца к Нине Берберовой в Берлин опубликованы в № 1 «Опытов» (Нью-Йорк, 1953).

⁷ Речь идет о некрологе Льву Лунцу в № 475 газеты «Дни» от 1 июня 1924 г.

росписях лица, включая Берберову, выступают под настоящими фамилиями [ГАРФ. Ф. 5878. Оп. 1. Д. 1094. Л. 1, 55].

Кроме того, стало ясно, что Берберова на страницах «Дней» использовала криптоним «И.» (очевидное сокращение ее обычного псевдонима Ивелич) Соседствующая со статьей «Итоги» заметка о собрании «Цеха поэтов» в № 918 в архивном экземпляре от руки помечена поверх текста ее фамилией. Это особенно важно для нас, поскольку этой подписью Берберова пользовалась, выступая со статьями в рубрике «Библиография», а также своего сотрудничества в качестве хроникера советской литературы в газете «Последние новости».

Более поздние (в рамках указанного времени) сводки под заголовком «В советской России» вместе с обзорами «Театр. Музыка. Кино» (например, в № 1099 от 5 сентября 1926 года) на страницах «Дней» писал, вероятно, сотрудник редакции Хейфец⁸.

Таким образом, последняя публикация, которую мы относим к периоду сотрудничества Н. Н. Берберовой в качестве хроникера советской литературы в газете «Дни», датируется 18 июля 1926 года.

Берберова, в отличие от Ходасевича, не состояла на окладе и проследить ее участие в каждом из рассматриваемых нами выпусков с помощью одних лишь архивных документов невозможно. Поэтому обратимся более подробно к самим текстам, чтобы выявить их характерные особенности и подтвердить наличие общего автора.

Как правило, рубрика «Литературная жизнь в России» состоит из 3–5 сообщений-информаций разного объема, часто чередуются отзывы о новых произведениях (по критическим статьям в газетах и журналах) и об околосовременных событиях (чествованиях писателей, концертах, выступлениях официальных лиц). Однако встречаются выпуски, где рассматривается только одна-единственная книга, как в № 1039 от 27 июня 1926 года. При этом статья не помещена просто в раздел «Библиография», а публикуется под обычным для хроники заголовком. Это, на наш взгляд, также говорит в пользу того, что у литературной хроники был один постоянный автор, с которым у редакции имелись определенные договоренности относительно периодичности выхода колонки.

⁸ Вероятно, И. М. Хейфец [Указатель: 219].

Отличительная черта публикаций Нины Берберовой — продуманное отношение к композиции даже при малом объеме текста. Пример тому — заметка о новой пьесе наркома Луначарского «Яд» в № 854 от 15 ноября 1925 года. «Драма» этой постановки дана в развитии. Сначала очень коротко описано ее содержание, затем процитирована восторженная оценка в 41-м номере «Жизни Искусства», сообщение о таких же положительных отзывах в №№ 42 и 43 того же издания и... «унылая заметка» в № 44: «Постановка “Яда” в Москве не дотянула до десятка представлений, театр снял её, потому что вмещался кассир. Чтобы поднять занавес театру нужно иметь 1500 рублей, а “Яд” стал приносить 300⁹». Перед нами почти рассказ на документальной основе, в котором кассир вырастает до размеров наркома и в праведном гневe прекращает представления идеологически верной, но коммерчески невыгодной пьесы. Вообще же нарком Луначарский — постоянный герой литературной хроники в качестве официального представителя Советского Союза, критика на страницах газет и журналов и автора собственных произведений. То же можно сказать и об И. Ионове. Особенно интересен рассказ о том, как заведующего автономным петербургским Госиздатом постигло «бюрократическое несчастье» в результате которого ему пришлось вступить буквально (а не в переносном смысле, как чеховскому герою с созвучной фамилией) «в борьбу с самим собой». Гротескная эта ситуация описана в нескольких предложениях очень живо, красочно и вполне завершено:

Московский Госиздат неоднократно пытался «вливать в себя» петербургский, т. е. его уничтожить. Ионову всегда удавалось отстоять свое учреждение. Года полтора тому назад Ионов (почему-то в связи с опалю Троцкого) был назначен заведовать московским Госиздатом. Естественно, что став «центральной властью», Ионов составил обширную докладную записку о необходимости... уничтожить петербургский Госиздат. Однако на высоком посту он пробыл недолго.

⁹ Цитата Берберовой выглядит настолько абсурдной по своей формулировке для органа советской печати, что вызывает желание проверить ее. Слова критика приведены совершенно точно, но что касается самой пьесы, то в афише, выходявшей приложением к «Жизни искусства», «Яд» фигурирует на протяжении долгого времени и, несомненно, насчитывает более 10 представлений.

После «реставрации» Троцкого <...> ему предложили вернуться в Петербург. Тем временем в Москве раскопали докладную записку Ионова и дали ей ход. Теперь Ионову приходится полемизировать с самим собой, доказывая высокое культурное значение петербургского Госиздата и его необходимость¹⁰.

Говоря о современных поэтах, Н. Н. Берберова мало слов тратит на характеристики, предпочитая цитировать наиболее «выразительные» строки. Для Геннадия Фиша, когда-то певшего «страстные орхидеи», в его новой манере характерна разухабистая интонация, впрочем, соответствующая содержанию стихотворения о том, как елка буквально порвала лирическому герою брюки. Таким образом, автор рубрики намечает здесь два полюса советской молодой поэзии (так, как она ее видит): невнятное и смешное подражание поэзии начала века или же «частушечное» и даже «блатное» ее выражение, которое, по сути, и становится отличительной чертой «пролетарцев». Уже ранее упоминавшийся Илья Садофьев «удостоился быть причисленным к числу самых великих певцов пролетариата. За что? — За то, что он ввел в свою поэзию “грубые” слова...» (№ 1057 от 18 июля 1926 года).

«“Блатной язык” В. Саянова, — пишет Н. Н. Берберова, — тем более неприятен, что автор его усвоил себе некоторые интонации Блока» (№ 854 от 15 ноября 1925 года). «Как новый этап в творчестве Н. Асеева» один из рецензентов его новой книги отмечает «усиление идеологического момента за счет ослабления формального» (№ 860 от 22 ноября 1925 года). Любопытно, что в этом же номере на той же полосе В. Ф. Ходасевич, ведя свою авторскую рубрику, отмечает среди материалов, опубликованных в «Печати и Революции», статью Федорова-Давыдова о «Проблеме формы и содержания в искусстве и ее значении для марксистского искусствознания». И это не единственный пример того, как пересекаются темы рубрик «По советским журналам» и «Литературная жизнь в России». Большая часть хроники от 15 ноября 1925 года в № 854 посвящена пушкинским письмам, обнаруженным во дворце Юсуповых. Комментарий к находке, судя по близкой ему пушкинской тематике, принадлежит В. Ф. Ходасевичу. Также пред-

¹⁰ О «не утихавшей борьбе местных советов с органами центрального управления» часто иронически вспоминал В. Ф. Ходасевич [Ходасевич 2015: 50–60].

ставляется наиболее вероятным, что он автор двух материалов в рубрике «Библиография» от 18 апреля 1925 года (№ 984). Один из них — отзыв на книгу «Письма Пушкина и к Пушкину» подписан псевдонимом «Х.», другой — в котором говорится об издании «Статей о Пушкине» М. О. Гершензона — «В.», что вместе составляет начальные буквы фамилии и имени писателя. Любопытно, что здесь Ходасевич делит свой криптоним (В. Х.), который не перестает быть узнаваемым.

Зачастую и Ходасевич, и Берберова брали для отзыва одни и те же книги и периодические издания (главные из них: газеты «Красная Газета», «Ленинградская Правда», «Красная Газета (вечерний выпуск)», «Правда», журналы «Жизнь Искусства», «Новая Россия», «Печать и Революция», «Прожектор», «Красная Новь», «Звезда», «На Посту», «Октябрь», альманах «Стройка»).

Конечно, автор хроники не мог читать все произведения, на которые приходилось тем или иным образом откликаться. Иногда под рукой имелась только статья более или менее (чаще менее) профессионального критика, поэтому, когда появлялась возможность, наконец, прочесть книги, о которых ранее шла речь (или оценить творчество писателей, упомянутых в других выпусках) создавалось порой противоречивое впечатление. Впрочем, в поле нашего зрения попал лишь один прецедент, когда читатель газеты «Дни» знакомится с прозаиком Василием Андреевым по отрывку из одиозной рецензии, а потом этот писатель характеризуется на страницах издания (правда не в рамках хроники, а отдельно, но также за авторством Берберовой) как обладатель «несомненного литературного дарования» («Звезда», публикация от 15 ноября 1925 года, № 854). В этом главное отличие хроники от обзора советских журналов. Ходасевич работал с материалами, которые прочитывал, Берберова же составляла удачные компиляции. Возможно, поэтому она никогда не упоминала, что вела литературную хронику «Дней». Конструируя свой образ, а также образ их с Ходасевичем творческой пары уже гораздо позднее, многое пережив и переоценив, она поняла, что как поэт выглядит бледно рядом с мужем, критическое наследие которого тоже слишком обширно и представляет, в общем, большую ценность, чем ее собственное. Тогда она выбирает как бы только одну свою нишу, но хочет ею обладать безраздельно. Хроника «Дней» — это период ее ученичества, подтверждение того, что и здесь она отталки-

валась от Ходасевича, а не от себя¹¹. А если справедлива наша версия о том, как со случайной газетной «игрушки», забавной заметки началась карьера Берберовой-прозаика, оказавшаяся гораздо более значимой, чем карьера поэтессы, то появится еще одна причина для писательницы не акцентировать внимание публики на своем участии в «Днях». К тому же в начале 20-х годов положение Берберовой в среде эмигрантов было противоречивым. Из воспоминаний Г. В. Адамовича:

Зин<аида> Ник<олаевна Гиппиус>: Придет Ходасевич со своей армянкой, а о чем с ними говорить?

— Но с ним, т. е. с Х<одасевиче>м, можно было говорить.

— Ах, нет, злой, мелочный... [Богомолов 2010: 527].

Спорно, так ли на самом деле относилась З. Н. Гиппиус к Н. Н. Берберовой. Издана их переписка, в которой общение этих двух женщин предстает в ином свете. Но мнение самого Адамовича тут совершенно ясно.

Существует также любопытный документ — платежная расписка Н. Н. Берберовой в получении 24 франков за стихи, подписанная Ходасевичем с шуточным добавлением: «получил и прогулял» [ГАРФ. Ф. 5878. Оп. 1. Д. 1117. Л. 13]. Вторая аналогичная расписка, которой располагает ГАРФ, тоже подписана им [Там же: Л. 29]. Очевидная причина тут в удобстве (Ходасевич систематически бывал в газете), однако не исключено, что молодую особу, каковой являлась тогда Берберова, могло покорибить такое положение дел.

В результате хроника, которая отличалась живостью языка, изобретательностью композиции, вниманием к литературной полемике и околотературным событиям, присутствием ряда общих для разновременных публикаций тем, все же не заняла должного места в творчестве писательницы, так как выходила анонимно, и позднее, ко времени создания автобиографии, Берберова сочла ее не стоящей внимания читателей или же отвлекающей от тех событий жизни, которые представлялись более значимыми.

¹¹ Писательница же настаивала как раз на обратном. Вспомним название одной из глав ее автобиографии — «Товий и Ангел», где она «расшифровывает» эту эмблему в том смысле, что и Товий, и Ангел это есть она сама.

Тем не менее, на наш взгляд, совершенно необходимо восстановить ее роль в формировании стиля писательницы, а также ее профессиональной судьбы. Рассмотрение хроники важно не только для того, чтобы восполнить очевидный пробел в библиографии, но и помочь взглянуть на часть жизненного пути Нины Берберовой с позиций, отличных от тех, что были определены и зафиксированы в «Курсиве», что является безусловно ценным, поскольку мемуары писательницы до сих пор не снабжены необходимым аппаратом комментария.

ЛИТЕРАТУРА

- Берберова: *Берберова Н. Н.* Курсив мой: Автобиография / Предисл. А. Кузнецовой. М., 2011.
- Богомолов 2010: *Богомолов Н. А.* Вокруг «Серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010.
- Богомолов 2012: *Богомолов Н.* Ивелич – Сизиф – Гулливер: хроники советской литературы в парижских газетах // *Réfraction de l'Union soviétique et de la littérature soviétique dans l'émigration.* — *Modernités russes.* — Université Jean Moulin Lyon 3, Centre d'Études Slaves André Lirondelle Lyon, 2012. Т. 13. С. 3–12.
- Винокурова 2013: *Винокурова И. Е.* Набоков и Берберова // Вопросы литературы. 2013. № 3.
- Винокурова 2014: *Винокурова И. Е.* Здесь, в Америке, были мною встречены люди, о которых говорить еще не время... Нина Берберова и Роберт Оппенгеймер // Вопросы литературы. 2014. № 2.
- ГАРФ: Государственный архив Российской Федерации.
- Малмстад: *Малмстад Дж. Е.* Единство противоположностей. История взаимоотношений Ходасевича и Пастернака // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 53–54, 58.
- Указатель: Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках: аннотированный указатель книг, журнальных и газетных публикаций, изданных за рубежом в 1917–1991 гг.: [В 4 т.] М., 2003. Т. 3.
- Ходасевич 2002: *Ходасевич Вл.* Камер-фурьерский журнал / Вступ. статья, подгот. текста, указатели О. Р. Демидовой. М., 2002.
- Ходасевич 2015: *Ходасевич В. Ф.* Дом искусств. М., 2015.
- Яковлева: *Яковлева К.* Литературная критика В. Ф. Ходасевича в газете «Возрождение»: К проблеме канонического текста и атрибуции // Лесная текстология: Тр. III летней шк. на Карельском перешейке по текстологии и источниковедению русской литературы. Пос. Серово, Ленинградская обл. СПб., 2007. С. 142–148.

«ВО ВЕСЬ ГОЛОС» МАЯКОВСКОГО: ПЕРЕКЛИЧКА С МАНДЕЛЬШТАМОМ

Вероника Файнберг
(Москва)

Поэма Маяковского «Во весь голос» (1929), подводящая творчеству поэта своеобразный итог, встраивается в традицию поэтических «памятников». Советское литературоведение определяет «Во весь голос» как «акт борьбы за правильное понимание всего творчества... в революционном единстве прошлого и настоящего» [Машбиц-Веров: 385], довольно точно обобщая рассуждения Маяковского в поэме. Читатель с другой оптикой, Карабчиевский, видит в некоторых строках поэмы «двойную неправду», в творчестве — «пословицы-пустословицы, поразительно соответствующие» окружающей советской жизни [Карабчиевский: 44, 45]. Помня об этом свойстве, внутренней пустоте сказанного, следует внимательно рассмотреть, как Маяковский подходит к вопросу о поэтическом бессмертии.

Идея о личном бессмертии в стихах — главный элемент традиции «памятников». Спустя почти сто лет после пушкинского «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» этот элемент радикально переосмысливается, как будто подчиняясь социальному заказу новой действительности, в которой частный интерес позорен и бессмертие одного — бесперспективно. Существенным становится вклад каждого в дело строительства «коммунистического далека», единица обретает значение только в составе мощного механизма.

«Во весь голос» отличается от «Памятника» Пушкина изначальной лирической позицией. Интимное завещание, адресованное вечности и будто не подразумевающее никаких посредников, преломляется в послание «уважаемым товарищам потомкам». Маяковский дает себе очень конкретное определение: «Я, ассенизатор и водовоз, революцией мобилизованный и призванный» [Маяковский: IX, 279].

При этом становится заметна внутренняя противоречивость поэмы, которая, с одной стороны, не опровергает традицию,

а с другой — предлагает парадоксальный творческий взгляд, в основе которого лежит ощущение необходимости мобилизоваться ради успехов революции. Отделенный от автора стих — не абстрактен, не «стрела в амурно-лировой охоте» (контаминация «души в заветной лире» и изображений барочных купидонов), не «негромкий» голос Баратынского. Культурный вклад, только из соображений эпатажа или в качестве очередного полемического отклика на популярную «навозную» образность (см.: [Кацис: 95–104]), сравнивается со строительством надежного водопровода, то есть приобретает исключительно утилитарное назначение, а фигура самого поэта демонстративно игнорируется. Маяковский не ограничивается утверждением утилитарной природы поэзии, таким образом становящейся чистым «агитпропом». Парадоксальность изложенного в поэме отношения к стиху заключается в том, что он предельно одушевлен, но наделен не авторской сущностью («душа в заветной лире»), а силой армии — силой, реализующейся только благодаря солдатским атакам и смертям. «Во весь голос» наполнена военными метафорами: страницы — войска, строчки — фронт, заглавия — ружья, остроты — кавалерия, рифмы — пики; а стихи — рядовые, «готовые и к смерти и к бессмертной славе» (к славе героев, погибших за правое дело, а не к бессмертной поэтической известности), посылаемые поэтом на смерть («умри, мой стих...»). Поэт отвергает личную славу — «безутешную вдову», оплакивающую гениев, и, в готовности «счесться славою» с пролетариатом, полемизирует с традицией: «Пускай нам общим памятником будет построенный в боях социализм» [Маяковский: X, 284].

Эта программа Маяковского кажется умозрительной в сравнении не только с Горацием и Пушкиным, но и с произведениями современников, принадлежащих «к тем русским поэтам, которые написали свой “Памятник”» [Бочаров: 5]. Так, Ходасевич и Брюсов придерживаются традиционного личностного взгляда на свою судьбу в вечности, хотя и приписывают себе разные роли. Брюсов (1912) вкладывает свою «душу» в «горящие страницы» и с последней прямою велит «иных столетий Славе» ввести его во «всемирный храм» [Брюсов: 96, 97]. В более сложном «Памятнике» Ходасевича (1921), где выражены и «представления автора о будущем России» [Успенский: 239], все равно остается фигура

поэта: «Но все ж я прочное звено...», «Поставят идол мой двуликий...» [Ходасевич: 332].

Память о поэтах не работает по «анонимной» схеме, которую предлагает Маяковский, что лучше всего доказывает ретроспективный взгляд на всех перечисленных авторов. Но интересно, что свою творческую установку Маяковский транслирует с помощью образов, которые мы находим у О. Э. Мандельштама, сформулировавший в стихотворении «Нашедший подкову» (1923), помимо *ars poetica*, свое отношение ко времени и посмертной пользе. Знали его Маяковский — неизвестно (есть свидетельства, что он читал ранний сборник «Камень» и даже любил декламировать некоторые стихотворения из него, но в дальнейшем за творчеством Мандельштама, видимо, не следил — см. [Лекманов: 215–228]).

В «Нашедшем подкову» названо несколько конкретных, материальных объектов, у которых пропадает или смещается назначение. Так лес постепенно становится кораблем, позвонки животных — детской игрушкой, подкова, раньше высекавшая «искры из кремня» — оберегом; монеты, «медные, золотые и бронзовые лепешки», лежат в земле. Судьбы предметов можно распределить по разным категориям. Одни в своих новых воплощениях оказываются функциональными, полезными, а другие — исключительно декоративными или символическими. Мандельштам «с одинаковой почестью» описывает их все, вне зависимости от степени их новообретенной полезности. Но главное, что он уподобляет себя срезанной временем монете и видит в земном покрове шанс сохранить свой голос. Маяковский же, напротив, отрицает и отвергает подобную перспективу для своих стихов: «Мой стих дойдет <...> / не как доходит / к нумизмату стершийся пятак / и не как свет умерших звезд доходит» [Маяковский: X, 281]. Дошедший «к нумизмату стершийся пятак» и «свет умерших звезд» отличаются своей неприменимостью к новой жизни, чего нельзя сказать о хорошо сохранившемся водопроводе.

Кроме того, для строк «То, что я сейчас говорю, говорю не я, / А вырыто из земли, подобно зернам / окаменелой пшеницы» [Мандельштам: I, 148] параллель находят в поэме Маяковского: «Роясь / в сегодняшнем / окаменевшем говне, / наших дней изучая потемки, / вы, / возможно, / спросите и обо мне» [Маяковский: X, 279]. Эти фрагменты сходны не только словом «окаменение», но и положением поэта, чем-то засыпанного, то есть

мертвого. Мандельштам представляет чуждое герою Маяковского понимание ценности прошедших сквозь время вещей и тихое, непрямо высказанное стремление выжить в вечности благодаря слову. Нежное, любовное отношение к слабым выжившим предметам несопоставимо со строгостью Маяковского, воодушевленно хоронящего себя и даже свой «стих» для будущего.

Другая любопытная переключка связана с «кипяченой водой». В начале «Египетской марки»¹ (1928) рассказчик обращается к своей семье, говоря о «центробежной силе времени», разметававшей «милый Египет вещей»: «Семья моя, я предлагаю тебе герб: стакан с кипяченой водой. В резиновом привкусе петербургской отварной воды я пью неудавшееся домашнее бессмертие» [Мандельштам: II, 59]. На первой же странице поэмы «Во весь голос» Маяковский отсылает к своему санплакату, воспевающему великое «культурное благо» — бак с кипяченой водой («И, возможно, скажет / ваш ученый, / кроя эрудицией / вопросов рой, / что жил-де такой / певец кипяченой / и ярый враг воды сырой» [Маяковский: IX, 412]). Поставим теперь вопрос, почему для высказывания полярных мыслей подобраны одинаковые образы.

Поскольку нет оснований утверждать, что стихотворение «Нашедший подкову» было сколько-нибудь важно для Маяковского, невозможно отнестись к пересечениям как к сознательным ответам, последовательно опровергающим чуждую точку зрения. Иными словами, мы не видим здесь аллюзий или следов поэтического влияния. Более уместно счесть это сходство образов «фактом конвергенции, совпадения» [Тынянов: 280]. Слово из биологического словаря, «конвергенция», кажется особенно подходящим для описания ситуации, вследствие которой и у Маяковского, и у Мандельштама в стихах возникли древние монеты, кипяченая вода и подземные мотивы. «Резиновый привкус» кипяченой воды и ее бо́льшая, чем у сырой, стерильность — это общая для поэтов реалья. Появление же остальных образов обнаруживает у них схожее ощущение от времени.

«Пиндарический отрывок», подзаголовок стихотворения Мандельштама, прямо отсылает к античности, и на всем протяжении

¹ Противопоставление кипяченой и сырой воды — постоянный мотив у Мандельштама. См. выдержки из разных его произведений в [ЕМ: 58–61].

текста эта связь подтверждается (Неера, намек на Одиссея и т. д.). Временные пласты не разводятся, а наоборот, совмещаются: голос говорящего доносится из-под земли, но речь его в настоящем («То, что я сейчас говорю, говорю не я, / А вырыто...») [Мандельштам: I, 148]). То есть, советское настоящее, где существует Мандельштам, в какой-то степени осмысливается как «эра», которая подойдет к концу и окажется древностью² в соотношении с современностью. Схожим образом относится к настоящему герой Маяковского, представляющий будущее таким, что в нем время создания социализма станет далеким забытым прошлым, покрытым слоем «говна». Неслучайно он упоминает «рабов Рима» и «водопровод», выбирая подходящую аналогию, объясняющую цель его поэзии. Маяковского и Мандельштама роднит отношение к античности как к завершённому, но отчасти спасённому в своей законсервированности периоду.

«Завихрение истории»³ [Кнабе: 23], произошедшее в начале XX в., дало много поводов к размышлениям о том, какое место в будущем займет происходящее сейчас. Программа Горация актуализировалась с новой силой, когда ощущение нестабильности мира стало магистральным. Мандельштам и Маяковский, каждый по-своему, отвечают этому ощущению, сходясь в неслучайно отобранном поэтическом материале.

ЛИТЕРАТУРА

- Бочаров: *Бочаров С. Г.* «Памятник» Ходасевича // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996–1997. Т. 1.
 Брюсов: *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 2.
 ЕМ: Египетская марка. Пояснения для читателя. М., 2012.
 Карабчиевский: *Карабчиевский Ю. А.* Воскресение Маяковского. М., 1990.
 Кацис: *Кацис Л. Ф.* Поэт-ассенизатор у Маяковского и вокруг. Из истории образа // Даугава. Рига, 1990. № 10. С. 95–104.

² Как замечает в связи с этими строчками О. Ронен [Ronen: 5], пшеницу находили в египетских захоронениях, то есть образ восходит не к античности, но тем более встраивается в идею об обобщенной древности, спрятанной в земле.

³ См. подробный разбор ориентированных на античность литературных рефлексов этого «завихрения» в 1920-е гг. в [Кнабе].

- Кнабе: *Кнабе Г. С.* Гротескный эпилог классической драмы (Античность в Ленинграде 20-х годов). Чтения по истории и теории культуры. М., 1996.
- Лекманов: *Лекманов О. А.* Мандельштам и Маяковский: взаимные оценки, переключки, эпоха... // Сохрани мою речь... М., 2000. Вып. 3. Ч. 1.
- Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Сочинения. М., 1990. Т. 1, 2.
- Машбиц-Веров: *Машбиц-Веров И. М.* Во весь голос. О поэмах Маяковского. Куйбышев, 1980.
- Маяковский: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. М., 1958. Т. 9, 10.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Успенский: *Успенский П. Ф.* «На перекрестке» публицистики и поэтической традиции: к прочтению «Памятника» В. Ходасевича // Вопросы литературы. М., 2012. № 5. С. 215–239.
- Ходасевич: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 8 т. М., 2009. Т. 1.
- Ronen: *Ronen O.* An Approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983.

СТИХОТВОРЕНИЕ «ВАКХАНАЛИЯ» — ИТОГ ТВОРЧЕСТВА Б. Л. ПАСТЕРНАКА

Любовь Лукашенко
(Москва)

Стихотворение «Вакханалия» (1957) должно было войти в поэтическую книгу «Когда разгуляется», над которой Пастернак работал по завершении романа «Доктор Живаго». Ставшая последней книга стихов содержит сформулированные поэтом определения искусства, жизни и пути художника. Разумеется, их можно найти и в предшествующих поэтических книгах Пастернака, однако «итоговый» характер «Когда разгуляется», тесно связанный с глубокими переменами в истории страны и жизни поэта, придает этим определениям особое значение. В «Вакханалии» соединились основные мотивы и образы произведений Пастернака: от ранней и проходящей через все творчество «театрализованности» до христианской воскресительной силы «Доктора Живаго». Стихотворный размер (четырёхстопный ямб) также подчеркивает особое положение текста в книге стихов.

Театр — один из центральных образов «Вакханалии», вокруг которого развивается сюжет стихотворения. Мотивы игры, актерства, уподобление жизни театральному действию проходят через все творчество Пастернака. Так, книгу стихов Юрия Живаго открывает стихотворение «Гамлет»:

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
Что случится на моем веку [Пастернак: IV, 515].

Судьба героя и судьба поэта скрещиваются в стихотворении. Жизненный путь, а за ним и путь творчества, соотнесены с ролями в спектакле; Гамлет уподоблен Христу. «Гамлетовская» тема — претворение жизни в театральную игру — отчетливо возникает в ранней редакции «Вакханалии»:

В этой вечной дилемме
Пан ты или пропал, —

Люди, судьбы и время,
Век и зрительный зал.
Только в бешеном риске,
А не выборе поз,
Упоенье артистки,
Страсть и апофеоз [Пастернак: II, 351].

«Век» сливается со зрительным залом. Развивается здесь и тема двойственности («пан ты или пропал»), и тема жребия, столкновения «века» и его героя, заданная еще во вводной части стихотворения. «Бешеный риск» — то, что сближает поэта (и совершенный им *поступок*) с оживленной артистической игрой Стюарт или же с самой артисткой.

О стихотворении «Гамлет» в романе «Доктор Живаго» говорится в связи с темой города. Образ города, введенный с первой строчки стихотворения, волновал Пастернака уже в «Замечаниях к переводам из Шекспира»:

Одна пора Шекспировой биографии для нас особенно несомненна. Это пора его юности. Он тогда только что приехал в Лондон молодым безвестным провинциалом из Стратфорда. Вероятно, на какое-то время он, как высадился, остановился за городской чертой, до которой доезжали извозчики. Там было нечто вроде ямской слободы. Ввиду круглосуточного движения прибывающих и отбывающих предместье, наверное, день и ночь жило жизнью нынешних вокзалов и было, вероятно, богато прудами и рощами, огородами, экипажными и увеселительными заведениями, загородными садами и балаганями. Здесь могли быть театры. Сюда приезжала развлекаться молодая веселящаяся знать из Лондона.

Это был мир, по-своему близкий миру Тверских-Ямских в пятидесятых годах прошлого столетия, когда в Замоскворечье жили и подвизались лучшие русские продолжатели стратфордского провинциала — Аполлон Григорьев и Островский, в сходном окружении девяти муз, высоких идей, троек, трактирных половых, цыганских хоров и образованных купцов-театралов [Там же: V, 84].

С Лондона и его окраин, сравниваемых с Москвой и ее театральной средой, начинается великий театр и его творец. Город — место, где берет начало искусство. Город — это театр, в котором вершатся «судьбы скрещенья». Так, например, юный Юрий Живаго едет на елку к Свентицким через Камергерский переулок (там, где находится МХТ, и где ставилась «Мария Стюарт» в пастерна-

ковском переводе). Здесь ему впервые пришли на ум строки из будущей «Зимней ночи»: «Свеча горела на столе, свеча горела». Здесь же он осознает, «что Блок это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном *городском быту* и в новейшей литературе, под звездным небом *современной улицы* и вокруг зажженной елки в гостинной нынешнего века» [Пастернак: IV, 82]. В той самой комнате, где горела заморозившая Живаго свеча, происходит объяснение Лары с Антиповым; здесь же спустя годы Лара увидит возлюбленного мертвым в окружении цветов.

Важность темы города подтверждают и свидетельства Е. Б. Пастернака:

Во МХАТе начались репетиции «Марии Стюарт» Шиллера, которую Пастернак недавно перевел по заказу театра. Он писал Нине Табидзе, как волновал его «вид вечернего *города*», куда он приезжал из заснеженных переделкинских полей. «О Боге и городе» озаглавил он свои стихотворные наброски:

Мы Бога знаем только в переводе,
А подлинник немногим достигим.
Зимою городское полугодье
На улицах нас сталкивает с ним.

Нас леденит ноябрь, и только дымы
Одушевляют небо по утрам,
И крыши постепенно вводит в зиму
Наставшее Введение во храм...

Город кончается папертью храма.
Бог над толпой в переулке склонен.
Вьюжною ночью премьерою драмы
— открыт театральный сезон... [Пастернак 1989: 634].

В этих строках прямо проговорен переход от снежного города и церкви к театру, «драме», тот самый, что отражен в «Вакханалии»; город — то, что «сталкивает с Богом», и «приводит в театр», а в театре, как известно, «продуман распорядок действий». Образ театра, философская метафора «жизнь-игра» вдохновляли Пастернака уже в молодости. В стихотворении «Марбург» (1916, 1928) поэт уподобляет предложение руки и сердца театральной репетиции:

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,

Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал [Пастернак: II, 111].

В книге стихов «Сестра моя жизнь» любовные отношения и последующий разрыв героя с возлюбленной выражены метафорой актерской игры:

Ты так играла эту роль!
Я забывал, что сам — суфлер!
Что будешь петь и во второй,
Кто б первой ни совлек [Там же: 123].

Театральная тема разрабатывается Пастернаком и позднее. В стихотворении «К Мейерхольдам» (1928) работа режиссера обожествляется и приравнивается к сотворению мира (режиссер сравнивается с Богом, тогда как в «Гамлете» под режиссером будет подразумеваться Бог-Отец):

Так играл пред землей молодою
Одаренный один режиссер,
Что носился как дух над водою
И ребро сокрушенное тер.
И, протискавшись в мир из-за дисков
Наобум размещенных светил,
За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил [Там же: I, 215].

В стихотворении «О, знал бы я, что так бывает» (1932), включенном в книгу стихов «Второе рождение», мастерство поэта, оказывающееся роковым, уподобляется актерскому. Как в позднейшем «Гамлете», роль обрекает исполнителя на муку и смерть:

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба [Там же: II, 80].

В «Вакханалии» параллельно с описанием игры актрисы воссоздаются жизнь и поведенческий стиль Марии Стюарт:

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,

Как играют алмазы,
 Как играет вино,
 Как играть без отказа
 Иногда суждено [Пастернак: II, 183–184].

Талантливая игра воскрешает и «освобождает от оков» «королеву шотландцев». В каждой строке слово «играть» использовано в разных значениях; таким образом, вся Вселенная уподобляется этой «игре». Театр — ключевой образ «Вакханалии». Посылая «Вакханалию» А. К. Тарасовой, исполнительнице главной роли мхатовского постановки «Марии Стюарт»¹, Пастернак писал:

Мне хотелось стянуть это разрозненное и многообразное воедино и написать обо всем этом сразу в одной, охватывающей эти темы компоновке. Я это задумал под знаком вакханалии в *античном* смысле, то есть в виде вольности и разгула того характера, который мог считаться священным и давал начало греческой трагедии... [Там же: X, 239].

Во второй части стихотворения страсть «разведенца» и «танцовщицы» можно приравнять к «*вакханалии* в античном смысле» (как Пастернак прежде писал в «Заметках к переводам Шекспира» об Антонии и Клеопатре [Там же: V, 80]), то есть к празднеству в честь бога Вакха, из которого и развился театр.

В финале стихотворения «Поездка» (1958) возникает сразу несколько общих с «Вакханалией» тем:

Вот он со скрытностью сугубой
 Ушел за улицы изгиб,
 Вздымая каменные кубы
 Лежащих друг на друге глыб,
 Афиши, ниши, крыши, трубы,
 Гостиницы, театры, клубы,
 Бульвары, скверы, купы лип,
 Дворы, ворота, номера,
 Подъезды, лестницы, квартиры,
Где всех страстей идет игра
Во имя переделки мира [Там же: II, 191].

«Игра», «страсти», «переделка мира» — одно совершается во имя другого; пред этим в окне поезда смешиваются разные элементы

¹ В 1958 г. Пастернак перевел пьесу Шиллера «Мария Стюарт».

города — подобно тому, как в «Вакханалии» вьюга все смешивала в одно. «Страсти» приравняются к игре, что позволяет уподобить ей представленный во второй части «роман кутилы и обольстительницы». Само понятие конкретного временного промежутка и пространства расширяется до масштабов всего мира.

Страсть, любовь, подобно искусству, творят жизнь. Обе части стихотворения («премьерная» и «кутежная») были названы автором вакханалией. В поэтическом мире Пастернака темы театра и бессмертия, как правило, тесно связаны. Благодаря искусству оказываются возможными воскресение и приходящее за ним бессмертие.

Определение искусства было дано Пастернаком значительно раньше в заметке «Несколько положений» (1922): «Ему <искусству> следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивей и верней, а в наши дни оно познало пудру, уборную и показывается с эстрады; как будто на свете есть два искусства и одно из них, при наличии резерва, может позволить себе роскошь самоизвращения, равную самоубийству» [Пастернак: V, 25]. Эта характеристика созвучнее второй части стихотворения, нежели первой, прямо описывающей искусство. Страсть, приравненная к чернокнижию, отождествляется с «извращением», но она — двигатель жизни, ее создатель, подобный искусству, сама жизнь.

1 июля 1958 г. Пастернак писал Вс. Вяч. Иванову: «Искусство не доблесть, но позор и грех, почти простительные в своей прекрасной безобидности, и может быть восстановлено в своем достоинстве и оправдано только громадностью того, что бывает иногда куплено этим позором» [Там же: X, 350]. Ср. также письмо Пастернака М. К. Баранович от 2 мая 1958 г.:

Мне сейчас много хочется и нужно сделать. Все так благоприятствует и так обязывает! Надо набраться духу на большую новую прозу, надо будет написать нечто вроде статьи о месте искусства в жизнеустройстве века, может быть, по-французски, для французского издания, в виде предисловия. А вместо того пробуждающаяся работа мысли начинается, как всегда, со стихов. Надо будет написать и их, на серьезные, на глубокие, важные темы [Там же: 316].

Женщина — центральный образ в творчестве Пастернака, ожившийся в лирике, революционных поэмах, прозе и соединивший в себе силу духа, страстность и жертвенность — остается главной фигурой и в «Вакханалии». Мария Стюарт — собира-

тельная героиня, воплотившая в себе основные качества «женского образа» Пастернака. «Королеву шотландцев» у Пастернака следует называть скорее литературной героиней, нежели исторической. К ее образу поэт добавляет черты Тарасовой, героини Цветаевой, и «трех Марий» — Суинберна, Шиллера и Словацкого, трагедию которого Пастернаку еще предстоит перевести. В герое «Вакханалии» необходимо отметить поданные с иронией автобиографические черты. В стихотворении «Женщины в детстве» поэт признается в преданности всем женщинам, что встретились ему в жизни:

Всем им, вскользь промелькнувшим где-либо
И пропавшим на том берегу,
Всем им, мимо прошедшим, спасибо,
Перед ними я всеми в долгу [Пастернак: II, 192].

Искусство, неотделимое от любви, побеждает смерть — так в «Вакханалии» выводится ключевая идея «Доктора Живаго». Героиня второй части «Вакханалии» схожа с Марией Стюарт, равна ей по страстности и умению обольщать. «Раздвоение» героинь «Вакханалии» оказывается условным: общность всех истинных женщин для Пастернака важнее, чем их внешние различия. Столь же собирателен пастернаковский «разведенец» — в нем соединяются живаговские и автобиографические черты.

Стихотворение заканчивается неожиданной сценой бытовой идиллии, где спящие «цветы ночные» уподобляются цветам на грядках и не пробуждаются от звонка телефона, тем временем как «на кухне вымыты тарелки / никто не помнит ничего». «Вакханалию» сменяет спокойствие, а масштабы античного священного действия сужены до пределов кухни. Схожим образом в финале стихотворения Юрия Живаго «Лето в городе» образы влюбленных сменяются образами лип. Как отмечает Якобсон, липа — «неизменно образ воскресающе-векового и страстного в контексте позднего Пастернака» [Якобсон: 128]. В стихотворении «Во всем мне хочется дойти...» (1956) с цветением лип сравнивается искусство поэзии:

Я б разбивал стихи, как сад
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд
Гуськом, в затылок [Пастернак: II, 149].

Искусство в творчестве позднего Пастернака обладает властью воскрешать — так здесь подтверждается «воскрешающая вековечность». Первое возвращение Юрия Живаго в Москву в романе описывается так:

Доктор не мог подойти к окну вследствие давки. Но он и не глядя видел в воображении эти деревья. Они росли, наверно, совсем близко, спокойно протягивая к крышам вагонов развесистые ветки с пыльной от железнодорожной толкотни и густой, как ночь, листвой, мелко усыпанной восковыми звездочками мерцающих соцветий.

Это повторялось весь путь. Всюду шумела толпа. Всюду цвели липы.

Вездесущее веяние этого запаха как бы опережало шедший к северу поезд, точно это был какой-то все разъезды, сторожки и полустанки облетевший слух, который едущие везде заставляли на месте, распространившимся и подтвержденным [Пастернак: IV, 156].

Как известно, расставания и возвращения будут сопровождать Юрия Живаго на протяжении всего романа.

Мир природы — главное пространство поздней лирики Пастернака. Цветы, как и липы, — мир растительности, что равен жизни и ее символизирует, передает тесную связь и взаимодействие природы и жизни, а также подчеркивают идею Пастернака о единстве всего мира во все времена творчества:

Земля и небо, лес и поле
Ловили этот редкий звук
Размеренные эти доли
Безумья, боли, счастья, мук [Там же: IV, 520].
(«Весенняя распутица»)

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою [Там же: II, 161].
(«Когда разгуляется»);

А в ранней лирике еще и мотив страсти:

Поцелуй был, как лето. Он медлил и медлил,
Лишь потом раздражалась гроза [Там же: I, 210].
(«Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...»
(1918), «Темы и варьации»).

На непосредственную близость «Вакханалии» (в частности — эпилога) и «Доктора Живаго» указывает и замечание А. К. Жолковского о схожести описаний «ночных цветов» и цветов при прощании с Живаго [Жолковский]:

Его окружали цветы во множестве, целые кусты редкой в то время белой сирени, цикламены, цинерарии в горшках и корзинах <...>. Цветы загораживали свет из окон. Свет скупо просачивался сквозь наставленные цветы на восковое лицо и руки покойника, на дерево и обивку гроба. На столе лежал красивый узор теней, как бы только что переставших качаться <...> В эти часы, когда общее молчание <...> давило почти осязательным лишением, одни цветы были заменой недостающего пения и отсутствующего обряда. Они не просто цвели и благоухали, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, источали свой запах, и, оделяя всех своей душистою силой, как бы что-то совершали. Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни [Пастернак: IV, 505].

Финал «Вакханалии» — продолжение второй («пиршественной») части и «эпилог» стихотворения в целом. Воскресным утром (по сюжету стихотворения) возникает образ цветов, знаменующий, с одной стороны, воскресение, причастность вечному, а с другой, естественность и простоту. Таким образом метрически оторванный от всего стихотворения эпилог представляет собой итог вакханалии — очищение и воскресение. Так сквозь «язычество» прорывается столь важное для позднего Пастернака христианское мироощущение.

ЛИТЕРАТУРА

- Жолковский: *Жолковский А. К.* Изнанка «Вакханалии» («Цветы ночные утром спят...») // Жолковский А. К. Поэтика за чайным столом и другие разборы. М., 2014.
- Пастернак: *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003.
- Пастернак 1989: *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989.
- Якобсон: *Якобсон А. А.* «Вакханалия» в контексте позднего Пастернака // Свеча горела. Вильнюс; М., 1992.

«НАСМЕШКА ПРОСВЕЩЕНИЯ НАД СОБСТВЕННОЙ ОГРАНИЧЕННОСТЬЮ»: ЛОРЕНС СТЕРН И ФИЛОСОФ-МАРКСИСТ 1930-х ГОДОВ

Петр Будрин
(Торонто)

Влияние Лоренса Стерна на русскую культуру по-прежнему недостаточно изучено. Если в конце XVIII – начале XIX в. почитатели Стерна в России учились у него, главным образом, «правильно чувствовать», то в 1920-е гг., благодаря статьям и публичным выступлениям Виктора Шкловского, Стерн вернулся в русскую литературу как «крайний революционер формы» [Шкловский: 3].

Стерн не был политическим писателем, не создавал теорий общественного порядка и, тем более, не призывал к народным восстаниям. Однако тема свободы и несвободы — важнейшая в его творчестве. Она пронизывает не только содержание его сочинений, но и их форму. Для Шкловского и его последователей Стерн, сделавший технику творчества предметом эстетического осмысления, был предтечей современного искусства. В 1930-е гг., когда независимые творческие организации стали устраняться государством, перестал существовать и ОПОЯЗ. Парадоксальным образом Стерн в эти годы практически не пострадал, однако из списка лидеров русского авангарда он вернулся на полку классиков XVIII в. Интерес к его творчеству не угас, но теперь оно толковалось исключительно в историко-философских категориях. Кроме того, с 1930-го по 1940 г. «Сентиментальное путешествие» переиздавалось в Советском Союзе три раза, причем дважды — в новых переводах.

Последнее из этих изданий, прозванное критикой «реабилитацией Стерна» (см.: [Будрин 2015 1]), было выпущено в новом переводе Адриана Франковского. Автором предисловия к этой книге был философ-марксист Израиль Ефимович Верцман. Сейчас это имя забыто, но в то время Верцман считался одним из главных специалистов по Стерну. В 1939 г. он защитил диссертацию о сочи-

нениях этого автора [ЛГ: 6], часть которой была опубликована в сборнике «Из истории английского реализма» [Верцман 1941], подготовленном ИМЛИ. В отличие от Адриана Франковского, Густава Шпета, Евгения Ланна и других исследователей и переводчиков Стерна 1930-х гг., Израиль Верцман принадлежал к новому, советскому поколению ученых-гуманитариев, среди которых, вероятно, было немало тех, кого можно было бы назвать «стернианцами сталинской эпохи».

И. Е. Верцман родился в 1906 г. на Украине, в маленьком городке под Могилевом. После революции он приехал в Москву, где в 1930 г. окончил ВХУТЕИИ, знаменитую школу авангардного искусства [РГАЛИ 1: 5]. Сложно сказать, как относился И. Верцман к гонениям на формализм, происходившим в то время, но уже в начале 1930-х гг. он был увлечен марксистской эстетикой, публиковался в научных изданиях и читал лекции. С первых ступеней своей академической карьеры И. Верцман был связан с Михаилом Лифшицем, с которым учился во ВХУТЕИИне, тот же, в свою очередь, был другом и соавтором венгерского философа-марксиста Дьердя Лукача, в 1929 г. приехавшего в Москву.

Интересной проблемой в истории советской филологии 1930–1940-х гг. является «пир во время чумы» — расцвет гуманитарных наук на фоне насаждения единомыслия и казней сталинского режима. Для чего, например, в 1931 г. был создан, а через десять лет закрыт легендарный Институт философии, литературы и истории (ИФЛИ), где студентам преподавали перспективные ученые, в том числе И. Е. Верцман? Как могло случиться, что в советских издательствах заново переводились и издавались огромными тиражами произведения классиков мировой литературы? Своеобразный ответ на этот вопрос мы находим в воспоминаниях философа и публициста Григория Померанца, который оставался студентом ИФЛИ до дня своего ареста. Вот как он описывает лекцию Л. Пинского, близкого друга Верцмана:

Слушая Пинского, я впервые понял, зачем люди ходят на лекции. Этого не могла заменить никакая книга. На твоих глазах рождается мысль, факты обнажают свою внутреннюю логику, свой смысл. Перед тобой не мешок с книгами, а личность, захватывающая своей жаждой точного, окончательного слова. И в то же время метод со своим чисто интеллектуальным обаянием. Личность, овладевшая методом (потом я понял: гегелевским). <...> Современники поняли

«Дон Кихота» как пародию на рыцарский роман, — и они были правы. Но на более глубоком уровне — это ирония над обреченным рыцарством. А на еще более глубоком — ирония человеческого духа над самим собой, над бессилием своих порывов. <...> Один за другим шли процессы ведьм. Трудящиеся требовали расстрела троцкистско-бухаринских двурушников. А в призрачном микроклимате аудитории Пинский с вдохновением читал нам о Телемской обители, в которой было только одно правило: делай, что хочешь [Померанц: 30–31].

Григорий Померанц объясняет это парадоксальное сочетание интеллектуальной свободы и тотального террора, начавшейся в то время в СССР внутримарксистской полемикой, цель которой, по его мнению, была связана с тайной подготовкой Сталина к мировой войне. Международное рабочее движение и пролетарский интернационализм могли помешать рабочим разных стран стрелять друг в друга, поэтому требовался пересмотр доктрины классовой борьбы. Именно с этим, по мнению Померанца, был связан важный идеологический поворот в научной и общественной жизни страны — борьба с «вульгарным социологизмом». Философ связывает этот санкционированный лично Сталиным процесс с именами Лукача и Лифшица:

Государственный, официальный марксизм страшно выхолостил и упродил Маркса. <...> В 34-м году, когда Гитлер уже был у власти, <...> появилась необходимость выдвинуть категорию «народность»¹. Но, поскольку Сталин «сам не умел справиться с этой задачей, он разрешил Лукачу, у которого нужные идеи были, и Лифшицу, который дружил с Лукачем, развернуть борьбу против вульгарной социологии. И все те годы, когда в застенках делалось то, о чем мы все знаем, шла открытая дискуссия на страницах печати между марксизмом 20-х гг. и Лукачем, Лифшицем. Еще Верцман², и Гриб и Кеменов участвовали в этой дискуссии. <...> Кончилось дело тем, что к 37-му году старый марксизм уже назывался «вульгарной социоло-

¹ Отмеченный Г. С. Померанцем «сдвиг» в сторону национализма занимает многих ученых-советологов (см., напр.: [Бранденбергер]). Впрочем, в этой книге акцент сделан не на элитарных институтах, а на массовой культуре (например, внедрение националистической идеологии в школьном образовании [Там же: 80–86]. О роли идеологической борьбы в создании ИФЛИ, а также о журнале «Литературный критик» см.: [Кларк: 284–287].

² См.: [Верцман 1934].

гией» и пошла в ход категория «народность». В коридорах ИФЛИ мелькнуло слово «изнародовали» [Игрунов].

В вышедшем в 1999 г. сборнике воспоминаний об ИФЛИ, изданном МГУ (см.: [ИФЛИ]), имя Израиля Ефимовича Верцмана упоминается, но не так часто и восторженно, как имена «пламенного» Пинского, «тонкого» Владимира Гриба (умершего в 1941 г. от лейкемии в возрасте 32 лет).

В архиве Владимира Гриба в РГАЛИ сохранились письма Израиля Верцмана с 1933-го по 1940 г. (всего 50 листов), из которых видно, что друзья обсуждали между собой не только повседневную жизнь ИФЛИ, но также мировую литературу, в особенности — Лоренса Стерна. Что еще заметно в письмах Верцмана — общая тональность печали, жизненного неуюта и внутренней разорванности:

Мне недостает характера <...> Но, увы, в аптеках его не продают. Просил я, как-то тебя достать мне пару шарлатанских книжек на тему: «Как воспитать волю и нравиться женщинам» <...> Ты же, хоть и считаешь себя другом, палец о палец не ударил, чтоб раздобыть подобное ценное пособие для начинающих гениев (покинувших Гегеля ради Стерна и тоскующих по старой страсти)» [РГАЛИ 2: 43].

Иногда тональность писем Верцмана меняется, на первый план выходит внутренняя политика их института, где также большую роль играют личные отношения. В одном из писем мы читаем:

Дорогой Володя, не знаю, как тебе это объяснить, но мне все труднее встречаться с тобой. Наше общение приобретает все более академический характер. Ты стал больно учен и важен*³, и, пожалуй, мне теперь нечего тебе сказать, как и твоему другу Мих Ал-чу⁴. Нет ничего, что было бы для тебя неожиданно — из моих уст сказанного. Но дело не в том, что мои уста не изрекают для тебя свежих истин, а в другом [Там же: 17]. <...> Собственно говоря, тебе должно быть хорошо с Лифшицем — вы оба фальшивые и вам обоим равно холодно. Никто не в обиде. А я не такой. Я — сентиментальный. Я — Руссо (или Стерн?, нет — Руссо) (но без гения, конечно) и хочу, чтобы собеседник умел поплакать... [Там же: 17 об.].

³ И. Е. Верцман здесь делает сноску: «Ты, конечно, меня презираешь за рембрандтиков и стерников. “Эх, ничего из мальчика не выйдет — разбрасывается, скачет, никакой солидности и глубины”».

⁴ М. А. Лифшицу.



И. Е. Верцман с дочерью. 1938.

Подпись: «Лучшему моему другу — Володе Грибу; заметь, Володя, наконец я — автор превосходного произведения! От этого автора на память ты и получил эту карточку. 22-ХП-1938 Изя (Не суди, ради бога, о моем уме по этой надписи!)» [РГАЛИ 5: 1].

Тот факт, что Верцман примеряет на себя роли Стерна и Руссо, — символичен, так как показывает его личное отношение к творчеству этих авторов. В 1936 г. в рецензии на «Сентиментальное путешествие» он укорял С. Р. Бабуха за то, что тот «не заметил болезненных изломов стерновской психики, чуть напоминающей Руссо» [Верцман 1936: 39]. Сравнение самого себя с Руссо присутствует и в других письмах Верцмана⁵. Любопытно было бы сравнить письма Верцмана с тем духом свободы, который мы находим в некоторых местах его внутренне-противоречивых статей о Л. Стерне:

Даже в своих пасторских проповедях Стерн доказывал, что нельзя религией и моралью объяснять все «неправильности» человеческого характера. Реальный человек сложнее той модели благонаправленного

⁵ «Я действительно — истерик. Руссо, но без его гения. Дружба с таким человеком не должна тебя радовать» [РГАЛИ 2: 12 об.].

и честного обывателя, которую штампует система моральных и утилитарных предписаний, житейских правил и привычек. Поэтому, с точки зрения Стерна, человек проявляет свою индивидуальность как раз в те моменты жизни, когда он относительно выключен из грубо материальных зависимостей, в моменты свободы от их гнетущего, обезличивающего влияния. Короче — тогда, когда вымеренному и взвешенному строю чувств и мыслей противопоставляется что-то непринужденное, своеобразное, пусть даже каприз. Для Стерна настоящий «живой» человек проявляется в уклонении от всяких «правил», а «нормальный» человек с его «правильным» буржуазным идеалом счастья это чистейшая фикция, само лицемерие, сама фальшь [Верцман 1941: 138].

В своей не вышедшей рецензии, написанной в июне 1941 г., блестящий знаток английской культуры и истории Евгений Ланн высоко оценил литературный талант автора статьи о Стерне, но был удивлен тем, что после верных слов о творчестве английского писателя, Верцман вдруг обратился к двум философам первой половины XVIII в. — графу Шефтсбери и Бернарду Мандевиллю [Будрин 2015 2: 280–284]. Первый, как известно, был апологетом душевной гармонии, основанной на великодушии и добропорядочности, второй — насмешливым теоретиком цинизма. При этом Верцман выразил уверенность, что Стерн был «мандевилистом»⁶, что вызвало недоумение у Евгения Ланна:

⁶ Любопытно, что сравнение Стерна с Мандевилем присутствует и в лекции В. Р. Гриба, что еще раз намекает на их творческую близость и обмен идеями: «Он по-своему воскрешает критическую мандевилевскую линию английского просвещения, которая ярче всего выразилась в творчестве Свифта. Отвращение ко всему внешнепарадному, пошлому, поверхностному сближает этих далеких во всех отношениях писателей» [РГАЛИ 4: 54]. Стерн не упоминал в своих сочинениях и письмах имени Мандевиля. В западной критической традиции вовсе не Мандевиля, а графа Шефтсбери называют философским предшественником Стерна (см., напр.: [Bruni Roccia: 67–80]). В подробном комментарии к «Тристраму Шенди» профессора Мелвина Нью эта связь также не зафиксирована [Sterne]. Единственное известное нам исключение — диссертация [Gurr]. Ее автор пытается показать Стерна как критика эпохи Просвещения. Работа Верцмана во многом превосходит основные выводы этой книги. Любопытная деталь: автор книги основывает теоретический анализ на работах Франкфуртской школы. Можно сделать предположение,

И. Верцман плетет тонкое кружево весьма отвлеченных соображений, чтобы доказать заранее уготовленную тезу: Стерн, разгромивший «формулы» и «схемы» века Просвещения, века «рационалистического... одними линиями мыслящего века (стр. 177)» — как бы он ни бушевал на протяжении пяти шестых работы <...> оказывается «чистейшим англичанином» и «трезвым просветителем». <...> И тут же <...> дается формула: в Стерне выражена «насмешка Просвещения над собственной ограниченностью, но не более того». Это «не более того» могло бы удивить читателя, ибо пять шестых работы автор посвятил доказательству самоочевидной истины, что Стерн — «более того» [РГАЛИ 3: 4].

Далекий от коммунистических идей Евгений Ланн вряд ли мог знать, что Мандевиль был одним из любимых авторов Карла Маркса. Кроме того, Маркс любил и самого Стерна: в его письмах и статьях встречается целый ряд ссылок на английского автора. Так, в «Заметках о новейшей Прусской цензурной инструкции» Маркс цитирует роман «Тристрам Шенди»:

Всеобщая скромность духа — это разум, та универсальная независимость мысли, которая относится ко *всякой вещи* так, как того требует *сущность самой вещи*. Если, далее, *серьезность* не должна подходить под определение Тристрама Шенди, по которому она есть притворство тела, прикрывающее недостатки души, если она должна означать *серьезность в отношении к предмету*, — тогда теряет смысл все предписание. Ибо к смешному я отношусь серьезно, когда представляю его в смешном виде; оставаться же скромным по отношению к нескромности — это и есть самая серьезная нескромность духа [Маркс: 454]⁷.

Не исключено, что именно Карл Маркс своим интересом к романам Стерна «позволил» ортодоксальным последователям это увлечение. «Недаром Маркс вдохновлялся Гёте и Стерном, утверждая

что марксистское основание частично предопределило сходство аргументов.

⁷ Первый литературный опыт Маркса — неоконченный роман «Скорпион и Феликс» — представляет собой подражание «Тристраму Шенди». Даже «носология» из романа Стерна нашла отражение в одной из статей Маркса. По мнению Д. Ларджа, своеобразный стернианский юмор есть и в главном труде немецкого философа — в «Капитале» [Large: 110–123].

юмор и задор против бюрократической трактовки серьезности» [Верцман 1940: IX].

Любопытным представляется сходство между стилем Верцмана и ранними трудами Георга Лукача. Речь идет о сборнике литературных и психологических эссе Лукача «Душа и формы». Книга, вышедшая в 1910 г. на венгерском и на немецком языках, активно переводилась в Европе и имела большой успех. Последнее эссе в сборнике написано в форме пьесы. Два студента в присутствии девушки, в которую оба влюблены, спорят о Стерне. Один (Иоахим, в венгерской версии его имя — Матэ) обвиняет Стерна в двоедушии и цинизме, а второй (Винсент) доказывает противоположное [Лукач: 183–213]. В итоге поцелуй девушки достается Винсенту, романтическому защитнику Лоренса Стерна. Нил Стюарт и Джон Нейбауэр отмечают, что с точки зрения последующей траектории интеллектуального развития Лукача, «Матэ стал явным победителем в борьбе двух душ, которая происходила в Лукаче <...> Нравственное, даже идеологическое отношение к эстетической форме очевидно в марксизме Лукача также как в его работе по литературе и эстетике» [Neubauer: 270]⁸.

В сочинении Лукача можно увидеть немало сходства со статьями Израиля Верцмана. Однако то, что выражено у Лукача в форме диалога, в жизни и статьях Верцмана представляет сложный внутренний монолог. Действительно, в его статьях о Стерне мы находим множество противоречий. В этом контексте кажется любопытным описываемый Верцманом в одном из писем диалог, произошедший между ним и Г. М. Фридлиндером. По указанию на возраст, мы можем сделать вывод, что оно было написано в 1940 г., незадолго до смерти В. Гриба:

Мы <...> вспомнили изречение Гегеля: самая лучшая манера — не иметь никакой манеры. И так как потребовались примеры, то они сразу нашлись. Помнишь гегелевское деление на «стиль» и «манеру»? Так вот — среди наших знакомых и друзей: Мих. Ал. допустим, обладает стилем, ты — тоже, но древо твоей мудрости неживописно и

⁸ “Looking at the dialogue from the perspective of Lukács’s later intellectual trajectory, Máté became clearly the victor of the two souls that were fighting in Lukács and for Sterne. <...> A moral, even ideological, concern with aesthetic form is evident in Lukács’s Marxism as well as in his work on literature and aesthetics” (перевод мой. — П. Б.).

мало ветвисто, оно суховато и слегка подстрижено — тем ты отличаешься от Лифшица <...> А я — сказал Фридендер справедливо: весь — манера, и если тут даже что-нибудь свежо и сочно, то все же мое «древо» плодов не даст никогда. Такое его суждение очень справедливо. Он еще дополнил его позаимствованным у Белинского словом: «центральный» и «нецентральный» характер. Я, конечно, — не. <...> В самом деле, тот факт, что я — 34-х лет от роду — с мозгом, привыкшим не к стихам, а к философии, что я стал постепенно отходить от философии и вдруг отыскал свое счастье в Стерне (тоже «маньеристе» литературы) — это совсем не случайно. Смутно я чувствовал, что, ухватившись за Стерна, я расписался в своем банкротстве, но я не отдавал себе полного отчета в том, что это значит для моей эволюции. Отчасти — потому, что ты и Леня усыпляет меня, поднимаете меня в собственных глазах — моих, как и собственных ваших <...>, вы утешаете меня, вы боитесь сказать мне правду [РГАЛИ 2: 43–43 об.].

Это признание открывает важную сторону душевной жизни «стернианца сталинской эпохи» — «ухватившись за Стерна», по его словам, он поставил под сомнение свою карьеру и разрушил ее. Стерн мешал ему стать человеком своего времени.

В 1941 г. ИФЛИ был ликвидирован. Многие из студентов и молодых профессоров были призваны на фронт и погибли в годы войны. Верцман вернулся с войны с орденом Красного Знамени. В 1945–1947 гг. преподавал историю зарубежной литературы и эстетику в Военно-морской академии Ленинграда (кстати, там же преподавал вернувшийся с войны М. А. Лифшиц, который в войну служил на флоте), затем во ВГИКе (1947–1952) — эту работу он потерял в эпоху борьбы с космополитизмом. Позднее он дважды издал книгу о Ж.-Ж. Руссо и о «Гамлете» Шекспира, а также книгу по вопросам эстетики — «Проблемы художественного познания» (1967), но эти тексты, написанные в стилистике 1930-х гг., не сыграли значительной роли в интеллектуальной жизни страны. Израиль Верцман умер в 1992 г. [Птушкина: 309].

ЛИТЕРАТУРА

- Бранденбергер: *Бранденбергер Д.* Национал-большевизм: Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956). СПб., 2009.
- Будрин 2015 1: *Будрин П. Б.* «Реабилитация Стерна»: Лоренс Стерн в Москве и Ленинграде 1932–1941 гг. (Из истории одного издательского проекта) // Русская филология. 26: сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 2015.
- Будрин 2015 2: *Будрин П. Б.* «Целая шапка ветра»: Лоренс Стерн в оценках советской критики 1930-х годов (С. П. Бобров и Е. Л. Ланн) // Летняя школа по русской литературе. Т. 11. № 3. С. 275–291.
- Верцман 1934: *Верцман И.* Марксистско-ленинская теория искусства и ее социологическое извращение // Вестник коммунистической академии. 1934. № 3.
- Верцман 1936: *Верцман И. Е.* «Сентиментальное путешествие» // Литературный критик. 1936. № 10.
- Верцман 1940: *Верцман И. Е.* Лоренс Стерн // Стерн Л. Сентиментальное путешествие. М., 1940. С. III–XXXI.
- Верцман 1941: *Верцман И. Е.* Лоренс Стерн. В сб.: Из истории английского реализма. М., 1941. С. 133–188.
- ИФЛИ: В том далеком ИФЛИ: Воспоминания, документы, письма, стихи, фотографии. М., 1999.
- Игрунов: <Григорий Померанц о людях и идеях 1950-х – 1960-х>. Беседы с Вячеславом Игруновым и Николаем Митрохиным (конец 1980-х или начало 90-х) [Электронный ресурс] // Вячеслав Игрунов: Офиц. сайт. <http://www.igrunov.ru/cat/vchk-cat-names/pomerants/lect/1257405245.html> (дата просмотра: 12.10.2015).
- Кларк: *Кларк К.* Советские литературные теории 1930-х годов: в поиске границ современности // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М., 2011.
- ЛГ: Объявление о защите диссертации Верцмана И. Е. // Литературная газета. 1939. № 27. С. 6.
- Лукач: *Лукач Г.* Богатство, хаос и формы: диалог о Лоренсе Стерне // Лукач Г. Душ и формы. Эссе / Пер. с нем. С. Н. Земляного. М., 2006.
- Маркс: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве / Сост. М. Лифшиц. М., 1957. Т. 2.
- Померанц: *Померанц Г. С.* Записки гадкого утенка. М., 1998.
- Птушкина: *Птушкина И. Г.* К истории несостоявшегося издания тех «исповедей» в серии «Литературные памятники» // Свободный взгляд на литературу: Сб. ст. к 60-летию науч. деятельности акад. Н. И. Балашова. М., 2002.

- РГАЛИ 1: РГАЛИ. Ф. 614. Оп. 1. Ед. хр. 2 («Анкеты Агасова Г. А., Верцмана И. Е., Габора А. О. 1937–1940 гг.»).
- РГАЛИ 2: РГАЛИ. Ф. 3118. Оп. 1. Ед. хр. 65 («Письма Верцмана Израиля Ефимовича Грибу Владимиру Романовичу»).
- РГАЛИ 3: РГАЛИ. Ф. 2210. Оп. 1. Ед. хр. 38 («Статья о Лоренсе Sterne. Без начала»).
- РГАЛИ 4: РГАЛИ. Ф. 3118. Оп. 1. Ед. хр. 43 («Лекции Гриба Владимира Романовича в ИФЛИ...»).
- РГАЛИ 5: РГАЛИ. Ф. 3118. Оп. 1. Ед. хр. 95 (Фотография Верцмана Израиля Ефимовича...).
- Шкловский: *Шкловский В. Б.* «Тристрам Шенди» Sterne и теория романа. П-г, 1921.
- Bruni Roccia: *Bruni Roccia, Gionella.* Sterne and Shaftesbury Reconsidered: The 'Characteristics' of Tristram Shandy, The Shandean. Vol. 25. 2014. P. 67–80.
- Gurr: *Gurr, Jens Martin.* Tristram Shandy and the Dialectic of Enlightenment. Heidelberg, 1999.
- Neubauer: *Neubauer, John and Stewart, Neil.* Shandean Theories of the Novel: From Friedrich Schlegel's German Romanticism to Shklovsky's Russian Formalism // *The Reception of Laurence Sterne in Europe.* New York, 2004.
- Large: *Large, D.* Karl Marx's Shandean Humour: Scorpion und Felix and its Aftermath // *Shandean Humour in English and German Literature and Philosophy.* Oxford, 2013.
- Sterne: *Sterne, Laurence.* Tristram Shandy Vol. 3. *The Notes*, Florida Edition / Ed. Melvyn New, Richard A. Davies and W. G. Day. Gainesville, 1984.

УЧЕБНИКИ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В СОВЕТСКОЙ ЭСТОНСКОЙ ШКОЛЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Анна Веселко
(Тарту)

Проблемы социального бытования литературы в последние десятилетия все больше занимают филологическое сообщество. Литература в современных исследованиях получает оправдание как существенный фактор общественного развития: ее исследуют как инструмент политического строительства, как аргумент в идеологических спорах и т. д. Литературоведение в конце XX века пережило так называемый антропологический поворот; общепринятым стал подход к культуре (и литературе) не как набору текстов, а как непрерывному процессу их перевода, усвоения и присвоения. Настоящая статья, при всей локальности заявленной темы, вписывается в этот подход. Нас будет интересовать специфика советского внедрения русской литературы в программу эстонских школ.

Так как изменение программы по литературе было лишь частью реформы образования, его нужно рассматривать на фоне комплекса преобразований в системе просвещения, и шире — в контексте политических и общественных трансформаций в Эстонии.

Хотя исследования по социологии литературы и истории образования идут широким фронтом, история преподавания русской литературы в эстонской школе до сих пор остается неизученной даже в первом приближении. Это можно объяснить тем, что историки эстонского образования, обращаясь к советской эпохе, сосредотачиваются не на инструментах насаждения «советского», а на механизмах сопротивления ему. Если курс русского языка, бывший основным индикатором русификации в образовательной системе национальной республики, все-таки в общих чертах описан, то присутствие в той же системе классической русской литературы труднее поддается оценке — она обладает «несоветской» ценностью,

границы ее интерпретации советская власть тщательно контролировала, и отношения ее с советской идеологией были иногда прямо конфликтными.

Итак, обратимся к советским учебникам по литературе. В последние годы было реализовано несколько проектов по изучению учебников по разным предметам¹, в том числе были затронуты и учебники по литературе. Также учебники попали в поле зрения исследователей русского литературного канона. Но, как мы указали выше, учебники для национальных школ практически не изучались. Между тем они представляют интерес по многим соображениям. Во-первых, с точки зрения истории и социологии литературы — как удобный объект, на котором можно проследить трансляцию и эволюцию литературного канона для «внешнего потребителя». С другой стороны, учебники играли важную роль в советском образовании, служили «формовке советского читателя»², созданию «строителя коммунизма» — и поэтому власть внимательно контролировала их содержание. Контроль за наполнением учебников для национальной школы осуществляла Москва, но местные министерства были тоже включены в процесс. Школьные книги, таким образом, могут изучаться в аспекте институциональной истории как результат взаимодействия советских учреждений (помимо авторов).

По отношению к учебникам литературы это особенно верно, так как в школе именно на литературу и историю приходилась основная идеологическая нагрузка. На школьных уроках русская история представляла как поступательное движение к Ленину и пролетарской революции, а многие литературные тексты — как источники исторических сведений (напр., «Бородино», «Война и мир», «Капитанская дочка» и т. д.).

Поэтому вполне закономерна роль, которая приписывалась литературе в деле воспитания школьников с «национальных окраин». Уже во втором номере журнала “*Nõukogude kool*” (1940 г.) появилась переводная статья П. Н. Груздева «Воспитание советского интернационализма и патриотизма» (см. [*Nõukogude kool*]). Автор

¹ См., напр.: Учебный текст в советской школе: сборник статей. СПб., М., 2008.

² Формулировка из одноименной книги Е. А. Добренко. См.: *Добренко Е. А. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы.* СПб., 1997.

утверждал, что патриотизм нужно воспитывать через приобщение к русской литературе, так как настоящий советский патриотизм — это чувство общности и причастности к единой советской культуре (которая на поверку оказывалась русской). Интернационализм, таким образом, понимался как безусловное предпочтение общего частному, «советского» — «национальному». Характерно, что правильным ответом на вопрос учебника «столица нашей страны» был ответ «Москва», а не «Таллинн».

В соответствии с новыми директивами следовало перестроить всю систему эстонского образования, особенно преподавание истории и литературы. Однако за 20 лет независимости Эстония успела построить собственную систему образования, в которой русская литература — закономерно после имперской русификации — находилась на периферии. Литературные тексты лишь сопровождали курс русского языка, который предлагался в гимназиях в качестве третьего иностранного и был не обязателен³. Нормативные документы, описывавшие школьные программы по разным предметам, в период независимости отличались лаконичностью и не были столь подробны, как в дальнейшем программы советские (см.: [Läänemets: 61–62]). По иностранным языкам они вовсе не были жестко регламентированы и составлялись как рамочные — в них задавали необходимый уровень владения языком, словарный запас, степень понимания текста и пр. При этом перечня пособий или литературы для чтения такие программы не содержали, выбор учебного материала оставался за учителями и школой. Единственной рекомендацией была соотнесенность тематики текстов с профилем гимназии, которых было четыре — реальная, гуманитарная, экономическая и торговая. Весьма вероятно, что литературные произведения на русском языке присутствовали только в программе гуманитарных гимназий, где обучалась лишь четверть гимназистов.

Таким образом, знание русской литературы в школах независимой Эстонии было неоднородным, в общем — скорее слабым. О том, что чтение русской литературы в оригинале не было распространено среди школьников того времени свидетельствует,

³ Первый иностранный, которым обычно был английский язык, и второй — французский или немецкий, пользовались большей популярностью у учеников и их родителей, и изучение этих языков начиналось гораздо раньше, в средних школах и прогимназиях.

например, обращение в 1932 г. в министерство образования преподавателей русских школ, которые жаловались на нехватку в школьных библиотеках книг на русском языке. В течение года из библиотек эстонских школ в министерство приходили списки русских книг, которые библиотеки были готовы отдать (или продать) русским школам. Среди этих книг были произведения Пушкина, Гоголя, Кольцова, Достоевского, Карамзина и пр. [ERA.1108.4.791]. Описанный эпизод позволяет предположить, что русские книги не были востребованы эстонскими школьниками, коль скоро библиотеки могли с готовностью расстаться с этими книгами.

При этом интерес к русской литературе вообще сохранялся, о чем свидетельствуют, например, переводы ее на эстонский язык, особенно в 1930-х гг. Среди них самой известной стала вышедшая в 1936 г. книга «Избранных стихотворений» Пушкина. В книгу вошли переводы стихотворений А. С. Пушкина, выполненные такими известными переводчиками, как А. Орас, Б. Альвер, Х. Тальвик и П. Вийдинг.

Начатая в 1940 г. советизация эстонской образовательной системы развернулась в полной мере после окончания войны. Из Москвы спускались детальные указания об устройстве новой школы. Они касались не только предметов, программ, учительских кадров, но и деталей оформления кабинетов⁴. Новая власть старалась охватить своим вниманием каждый аспект новой школы — так, в школьные библиотеки и учебники возвращалась русская литература, а сама работа библиотек находилась под контролем. Майре Эйрет, учительствовавшая в конце 1940-х гг., приводит в своих мемуарах такую выписку из протокола школьного заседания: “Tuleb tugevdada sidet klassijuhatajete ja raamatukogu juhataja vahel. Tuleb tungida iga õpilaseni ja kontrollida, kas ta loeb ainult soovitatud kirjandust”⁵ [Mälestused: 28]. Контроль заключался в подготовке списков

⁴ Например, согласно постановлению народного комиссара образования Н. Андерсена от 1940 г., отныне классы в начальной школе следовало украшать портретами Ленина и Сталина, а в средней школе добавлять к ним Маркса и Энгельса.

⁵ *Пер.*: Необходимо усилить связь между классными руководителями и руководителем библиотеки. Следует углубляться в интересы каждого ученика и подвергать его контролю, чтобы он читал только рекомендуемую литературу <Здесь и далее перевод с эстонского наш. — А. В.>.

литературы для чтения и изъятия из библиотек книг, не прошедших советскую цензуру.

Тогда же, в 1940 г., из комиссариата был спущен заказ на перевод ряда произведений на эстонский язык — преимущественно советских авторов (Маяковский, Фадеев, Шолохов и пр.), но также и классических, например, пушкинских «Бориса Годунова» и «Цыган», «Евгения Онегина» (из которого до этого были переведены лишь отдельные отрывки), «Мцыри» Лермонтова, «Тараса Бульбы» Гоголя и др. [ERA.R-14.1.310: 124–125].

Эти переводы должны были войти в учебники, составленные по новым программам, однако исполнение плана не удалось из-за войны. И даже после восстановления советского режима в Эстонии он выполнялся медленно. В распоряжении комиссариата образования, датированном 1945 г., приведен перечень особенно важных школьных предметов, на которые надлежит обратить особое внимание: в нем на первом месте стоит русский язык, затем родной язык и иностранные, история, география и биология, но литературы нет. Поэтому составление новых учебников по литературе шло медленно и еще в 1950-е гг. за ними стояли очереди. Так, Райли Койт, учившаяся в то время в школе, вспоминает: “Paar päeva enne 1. septembrit müüdi koolimajas õpikuid. Järjekord oli pikk, sest mitte alati ei jätkunud õpikuid kõigile <...> Kooliaasta lõpul jäid õpikud muidugi endale, hiljem sai neid ka edasi anda, kui polnud tekstis muutusi”⁶ [Mälestused: 291]. Эволюция учебников, вообще тяготеющих к консервативности, хорошо демонстрирует смену идеологических установок в советской школе. Попробуем проследить ее на примере учебников по литературе для VIII класса, использовавшихся в школах с эстонским языком обучения в 1940–1960-е гг.

У эстонских школьников советского времени было два пути знакомства с русской литературы — в переводе и в оригинале. В эстонском переводе ее читали на уроках литературы с 5 класса. Этот курс давал школьникам базовые знания о литературе (точнее, о «литературном каноне»), с 8 класса они получали также общие представления об истории культуры. Чтение русской литературы

⁶ Пер.: За пару дней до 1 сентября в школе продавали учебники. Очередь была большая, поскольку часто учебников на всех не хватало. В конце учебного года учебники оставались у нас, после чего, если отсутствовали изменения в тексте, их можно было передать дальше.

в оригинале, т. н. «литературное чтение», сопутствовало языковому курсу и служило развитию языка и речи. Здесь мы чаще встречаем тексты, знакомящие учеников с советской действительностью, а не художественные произведения из классического репертуара. Учебники по литературному чтению достойны отдельного рассмотрения, но здесь мы будем говорить лишь о тех, в которых русская литература давалась на эстонском языке.

Как было замечено выше, реорганизация школы в советской Эстонии была остановлена войной и возобновилась лишь к концу 1944 г. Уже в 1945 г. вышел первый советский учебник по русской литературе для эстонских школ — “Kirjanduslooline lugemik kesk-kooli VIII klassile. I osa — vene kirjandus”, написанный Б. Сёэтом и Ю. Вяйнасте. Б. Сёэт был известным педагогом, впоследствии старшим научным сотрудником Института языка и литературы, Ю. Вяйнасте — педагогом, переводчиком на русский язык, автором учебников по эстонской грамматике. Их книга стала первым советским учебником по русской литературе в Эстонии, знакомила учеников с предметом, до того отдельно не изучавшимся. Русская словесность начиналась в ней с фольклора и былин и заканчивалась литературой XIX века.

Однако с точки зрения методики учебник был не совсем типичен. Так, сопроводительные статьи и биографии писателей давались после текстов, что противоречило советским методическим принципам преподавания литературы, согласно которым изучению произведений должно было предшествовать знакомство с автором, его биографией и историческим контекстом. Своеобразен и репертуар переводов, большинство из помещенных в учебнике (преимущественно художественных текстов XIX века) принадлежат двум авторам — А. Сангу и Я. Кярнеру.

Вероятно, пособие Сёэта и Вяйнасте явилось временным компромиссом для первых послевоенных лет, поскольку уже с 1949 г. его сменил учебник “Vene kirjandus VIII klassile”, перевод учебника Н. Л. Бродского и И. Н. Кубикова, появившийся в Эстонии спустя пять лет после смерти одного из авторов. В нем исторические справки и биографии предшествовали текстам, репертуар произведений значительно расширился, и были даны новые переводы.

Особенно легко проследить изменения на примере переводов текстов А. С. Пушкина как наиболее широко представленного ав-

тора. В учебник Сёэта и Вяйнасте вошли переводы девяти стихотворений, отрывков из «Евгения Онегина» и «Медного всадника», нескольких глав из «Капитанской дочки». Все они, за исключением «Медного всадника», переведенного Б. Альвер, принадлежат Сангу и Кярнеру⁷. В учебнике Кубикова и Бродского репертуар пушкинских текстов значительно расширяется, очевидно, вслед за общесоюзной программой, т. к. изначально учебник был предназначен для русских школ. В этом учебнике мы видим 16 стихотворений (из них 10 новых) и две поэмы. Переводы шести стихотворений, встречавшихся ранее в учебнике Сёэта и Вяйнасте, заменены новыми. Так, вместо переводов Кярнера и Санга, в учебник вошли переводы Б. Альвер и Ф. Котта («В Сибирь»). Неавторизированный перевод «Осени» был заменен новым переводом А. Санга — и это единственный принадлежащий ему перевод пушкинского текста в учебнике Кубикова и Бродского. Неизменными остались лишь переводы из «Медного всадника» и «Евгения Онегина» — эти тексты повторно были переведены лишь в 1953 и 1964 гг. соответственно. Примечательно, что все новые переводы, попавшие в учебник Бродского и Кубикова, датируются 1949 г., согласно «Библиографии...» О. Киви — т. е. они вполне могли быть выполнены специально для школьных учебников (см. [Киви]).

Появление учебника Бродского и Кубикова в качестве основного в эстонской школе достойно отдельного рассмотрения. Этот учебник был составлен в 1934 г. и четырежды издавался под заглавием «Русская литература. Сборник литературных произведений и критических статей». С 1938 г. учебник выходил под другим заглавием — «Русская литература. Хрестоматия для 8 класса средней школы» и именно в таком виде был переведен на эстонский язык. В общей сложности учебник переиздавался 28 раз, последний раз в 1971 г. Следует сказать, что именно учебник Кубикова и Бродского был основным в эстонских школах начала 1950-х гг.

Переводные учебники в эстонской послевоенной школе вообще преобладали. Учебные книги времен независимой республики

⁷ В этом пособии имена переводчиков указывались после каждого текста — практика совершенно нехарактерная для поздних советских учебников. Не назван автор лишь одного перевода из А. С. Пушкина — стихотворения «Осень».

подлежали изъятию, а квалифицированных кадров, которым можно было доверить составление идейно безупречных советских учебников, не хватало. Многие профессиональные педагоги и методисты во второй половине 1940-х были изгнаны из профессии за неблагонадежность, что и привело к недостатку кадров в сфере образования (как, впрочем, и в других), тех, кто сочетал бы два нужных качества — профессионализм и благонадежность.

Проверка учителей началась еще в 1944 г. Именно тогда была составлена анкета, заполнение которой было для учителей обязательным. Вопросы анкеты касались прежде всего деятельности отвечающего в буржуазной Эстонии и в первые годы после присоединения Эстонии к СССР, причастности к Красной армии, коммунистической партии, Кайтселийту⁸, Исамалийту и т. д. Такую же анкету необходимо было заполнить и на ближайших родственников. Направленность вопросов была понятной: анкеты определяли политическую благонадежность учителей и их семьи.

В 1950-м нарком госбезопасности ЭССР Б. Кумм представил секретарю ЦК КП(б) Эстонии Н. Каротамму справку под грифом «совершенно секретно» «О засоренности школ и средних специальных учебных заведений Эстонской ССР антисоветским элементом...». К справке прилагался перечень имен провинившихся с описанием их антисоветской деятельности. Кумм писал:

Имеющиеся в распоряжении органов МГБ ЭССР материалы о преподавательском составе школ <...> указывают на то, что преподавательские кадры этих учебных заведений в значительной степени засорены соц. чуждым и полит. неблагонадежным элементом, среди которых немало лиц враждебно настроенных к советской власти.

Среди преподавательского состава можно найти лиц, которые в период буржуазной Эстонии состояли в разного рода буржуазно-националистических, профашистских и иных контрреволюционных организациях («Кайтселит», «Вабс», «Изамалит» и т. п.), служивших во время временной оккупации на территории ЭССР немецкими захватчиками в немецкой армии, состоявших в рядах военно-фашистской организации «Омакайтсе», занимавшихся разного рода пособнической деятельностью.

⁸ Что особо примечательно, поскольку в ЭР присоединение учителя к Кайтселийту было обязательным условием для вступления в должность.

На учете в органах МГБ состоит значительное количество лиц, проявляющих себя и в данное время в антисоветском, буржуазно-националистическом духе, а также занимающихся антисоветской деятельностью (цит. по: [Таннберг: 198]).

Результатом чисток стало уменьшение количества учителей в Эстонии с 1945 по 1952 г. на треть. В таких условиях учителем русского и литературы мог стать почти любой знающий русский язык, даже без педагогического образования. Например, Леэло Тамм, школьница, учившаяся в 1940-х гг., вспоминает о том, что учителя русского языка менялись постоянно, и чаще всего это были пожилые люди, выучившие язык еще в Российской империи [Mälestused: 16].

В результате эстонская школа перешла в 1950-е гг. на учебники, составленные для русских школ русскими авторами, а затем переведенные и адаптированные к местным условиям. Тем более интересно, что одним из авторов пособия «Хрестоматия для 8 класса» был неблагоденственный «уклонист». Н. Л. Бродский (1881–1951) — вне подозрений, он известный литературовед, профессор Московского университета, с 1941 г. — глава отдела русской литературы ИМЛИ РАН. А вот И. Н. Кубиков (1877–1944) — бывший меньшевик И. Н. Дементьев, в прошлом типографский наборщик, затем литературный критик (печатавшийся под псевдонимом «Квадрат») и литературовед, раскритикованный в 11-томной Литературной энциклопедии (1929–1939) за эклектизм, импрессионизм и отсутствие четкой идейной позиции [Энциклопедия 1931: 699]. Видимо, в условиях острой нехватки специалистов, способных составить учебник согласно требованиям местной программы, единственным решением явился учебник, пусть даже написанный довольно своеобразным тандемом, а гарантией его надежности являлось широкое использование учебника в РСФСР.

Решение было временным, и уже в 1955 г., на волне пересмотра учебных программ, в Эстонии появился другой учебник для VIII класса, тоже переводной, авторы его — А. А. Зерчанинов, Д. Я. Райхин и В. И. Стражев. История его появления сходна с «эстонской» историей учебника Бродского и Кубикова: вышедший впервые в Москве в 1940 г., он адаптируется к нуждам эстонской школы спустя 15 лет, после множества переизданий для русской школы, подтвердивших его надежность.

Параллельно с этим давно использовавшимся в СССР и уже апробированным учебником переводу подлежало новое пособие для VIII класса С. Флоринского, составленное только в 1954 г. В эстонских школах учебник Флоринского использовался четыре года (1955–1958). Не совсем ясно, однако, каким образом использовалось пособие, рассчитанное на 180-часовой курс русской литературы, в Эстонии, где курс занимал всего 30 часов. Очевидно, по этой причине школам оставили возможность выбора между двумя переводными учебниками, т. к. параллельно с Флоринским до 1958 г. на эстонском языке продолжил переиздаваться и учебник Кубикова и Бродского (то же происходило в Москве). Таким образом, оба названных пособия были основными для эстонских школ в 1950-х гг. и оставались таковыми, пока, во-первых, не началась реформа школьного образования, и, во-вторых, не появились кадры, способные написать местные учебники.

Условия для появления нового учебника сложились к концу 50-х годов, хотя признаки грядущих перемен можно в системе образования можно заметить уже в середине десятилетия. Так, 1954 годом датируются первые попытки составить общую программу по русской литературе для национальных школ, впрочем, неуспешные. Здесь примечательно, что обсуждение затрагивало программу для средней школы, т. е. V–VII классов. Программа для старшей школы, очевидно, в силу меньшего количества учащихся, до конца 1950-х гг. редко становилась объектом интереса реформаторов образования.

Постепенное изменение государственного курса вызвало появление хрущевского закона 1958 г. «Об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР». Ключевыми его положениями стали переход к обязательному восьмилетнему образованию и усиление трудовой подготовки учащихся. В частности, в Эстонии стало меньше школ и больше профессиональных училищ, а в старших классах была введена производственная практика. Так, в тезисах 1958 г. об успехах ЭССР на поприще народного образования мы видим следующее:

Проведена некоторая работа по преодолению отмеченного XX съездом партии наиболее крупного недостатка в работе школ, состоявшего в известном отрыве обучения от жизни и недостаточной подготовленности оканчивающих школу к практической деятельности. В школах

введено преподавание труда и практикума по машиноведению, электротехнике и сельскому хозяйству, в школах создается больше технических кружков и кружков юных натуралистов, во многих школах созданы новые учебные кабинеты и мастерские, приобретается дополнительное оборудование [ERAf.1.196.19: 6].

Несмотря на позитивный тон сообщения, подобные изменения в системе образования большинством воспринимались как усиление давления, поскольку они не способствовали общему росту образованности и получению высшего образования. В школах готовили прежде всего будущих рабочих.

Новая волна полемики вокруг того, какими должны быть программы и учебники в связи с переходом к новой системе образования, прошедшая в журнале «Литература в школе», датируется, таким образом, 1958–1959 годами. Это были скорее теоретические рассуждения, реакцию (тем не менее, довольно слабую) мы видим лишь в журнале за 1962 год, причем скорее отрицательного характера — учителя наблюдали падение интереса к литературе среди учащихся из-за перегруженности школьного обучения вообще, не только на уроках словесности⁹.

На региональном уровне также не обошлось без споров относительно школьных программ. Трибуной для обсуждения образовательных реформ в ЭССР стал журнал “Nõukogude kool” (с 1954 г.). Однако следует сказать, что эти споры значительно отличались от тех, что происходили в Москве. Конечно, журнал «Литература в школе» отличается более узкой специальной направленностью, и наблюдаемый там интерес к программе по литературе понятен. “Nõukogude kool” — журнал, охватывающий сразу все школьные дисциплины, но тем примечательнее отсутствие интереса его авторов к ряду вопросов.

Так, в ЭССР участники дискуссии занимали прежде всего новые программы по русскому языку и эстонской литературе. Литература русская как предмет, нуждающийся в пересмотре, практически не волновала авторов статей. Такая ситуация вполне понятна: курс русской литературы в эстонской школе воспринимался

⁹ См., например, следующие заметки: *Голубцов В. П., Ярош Г. Д.* Новое требует нового // Литература в школе. 1962. № 5. С. 63–64; *Бондаренко П. С.* Не облегчать программу // Там же. С. 67.

как предмет, необходимый не столько практически, сколько идеологически. Курс эстонской литературы здесь был гораздо важнее, так как знакомил учеников с их собственной национальной культурой. Практическая значимость русского языка для эстонских школьников также была значительно выше, чем значимость русской литературы¹⁰. Что характерно, «вторая волна» обсуждений 1958–59 гг. журнал “Nõukogude kool” не захватила, хотя введение хрущевского закона привело к сокращению школьных программ, особенно по гуманитарным предметам.

Однако школьный литературный канон все-таки устоял: согласно новой программе в 8 классе предлагались для изучения Толстой, Чехов, Некрасов, Тургенев и пр. С другой стороны, в национальных республиках было частично позволено взять курс на развитие «своего» — так, большее внимание стало уделяться национальным языкам и литературам, а курсы русского языка и литературы немного сократились.

Именно в такой обстановке в 1959 г. в Эстонии вышел новый учебник по русской литературе для 8 класса “Vene kirjandus VIII klassile”, подготовленный местными авторами Х. Тобиасом и Х. Рейнопом.

Новый эстонский учебник, с одной стороны, отвечал новым требованиям — материал был расположен в хронологическом порядке, как и полагалось в VIII классе — за Пушкиным следовал Лермонтов, за ним — Гоголь. С другой стороны, учебник явно расходился с общесоюзной программой. Этот пример показывает, насколько эстонская школа была оторвана от общесоветской образовательной практики. Естественно, в национальной школе курс был короче, однако в учебнике для VIII класса Тобиаса и Рейнопа Чехов и Тургенев не то чтобы давались в сокращении, они не упоминались вовсе. Тургенев был перенесен в 9-й класс, вновь вместе с Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, а Чехов и Толстой — в 10-й. Фактически тексты этих авторов могли остаться неизвестными для большинства эстонских школьников, т. к. в 9-й класс шли далеко не все.

¹⁰ Этим объясняется и гораздо большее количество статей по преподаванию русского языка, чем по методике преподавания русской литературы, хотя и такие статьи, конечно, печатались довольно регулярно.

Хотя в конце учебника Тобиаса и Рейнопа приводятся тексты литературных произведений, его нельзя назвать хрестоматией — он содержит подробные биографии трех авторов, неоднократно изучавшихся в V–VII классах, а также статьи с историко-литературным комментарием, характеристиками героев и идейно выдержанными интерпретациями ключевых произведений. На фоне объемных учебников прежних лет новый 130-страничный учебник (в два раза меньше предыдущих) выглядит необычно. При этом в Эстонии официальная (министерская) реакция на сокращение курса русской литературы была однозначна, хотя, предположительно, и отличалась от реакции на сокращение курса литературы эстонской. Так, в 1960 г. глава отдела методологии и учебной литературы Министерства образования К. Лехт отметил:

Senise kooli põhipuudust oli materjali liigpakkumine programmides, õpikuis, kogu õppeprotsessis. Seda ohtu on tarvis vältida ja see on täiesti võimalik. Kui näidet esitada, siis sobiks vahest H. Reinopi — H. Tobiase vene kirjanduse õpik 8. klassile, mille leheküljele on mahtunud kogu kursus, ja senini pole kuulda olnud, et sellest ei piisaks¹¹ [Leht: 548].

Отклик учебников на политическую ситуацию и общественно-социальные процессы, таким образом, очевиден. Никакие изменения в идеологии, системе образования, политике на окраинах Союза не проходили незамеченными. Впрочем, в промежутках между сменами программы особого варьирования не обнаруживается — сам литературный канон довольно устойчив, а имена трех главных авторов русской литературы и их произведения эстонские школьники изучали с V по VIII класс в течение всех названных десятилетий.

¹¹ *Пер.*: До сих пор основным недостатком школы было чрезмерное количество материала в программах, учебниках, всем учебном процессе. Подобной ситуации надлежит избегать и это вполне осуществимо. Если предоставить пример, можно назвать учебник по русской литературе для 8 класса Х. Рейнопа и Х. Тобиаса, на страницах которого поместился весь школьный курс, и я до сих пор ни разу не слышал, что этого недостаточно.

Тем не менее, делать выводы о степени зависимости учебников от политических изменений, а также о регулировке этой зависимости со стороны деятелей проблемного балтийского региона¹² пока что рано. Хотя мы частично ознакомились с перепиской местных и центральных образовательных и издательских органов, окончательное суждение будет неполным без тщательного исследования писем, официальных документов и постановлений из Москвы относительно национального образования.

ЛИТЕРАТУРА

- Киви: *Киви О.* Библиография переводов произведений А. С. Пушкина на эстонский язык (1949–1990) // А. С. Пушкин и Эстония. Сборник статей к 200-летию со дня рождения поэта. Тарту, 1999.
- Таннберг: *Таннберг Т.* Политика Москвы в республиках Балтии в послевоенные годы (1944–1956). Исследования и документы. Тарту, 2008.
- Энциклопедия: Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929–1939. Т. 5. ERA.1108.4.791: Eesti riigiarhiiv. Haridusministeerium. Õpikud ja õppeabinõud. Koolikirjandus — Kirjavahetus koolivalitsuste ja õppeasutuste juhatajatega venekeelse kirjanduse vene algkoolidele üleandmise asjus, koolide raamatukogudes leiduvate venekeelsete raamatute nimestikud.
- ERA.R-14.1.310: Eesti riigiarhiiv. ENSV Haridusministeerium. Õppekavad, koolide ja lasteasutuste nimekirjad — Keskkoolide õppeainete õppekavad, 1940–1941.
- ERA.F.1.196.19: Eesti riigiarhiiv. Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee. Hariduse, teaduse ja kultuuri osakonnad. Üldküsimused, aruanded ja diendid ideoloogiliste küsimuste alal — Переписка с горкомами и райкомами КП Эстонии по вопросу: о работе школ и списки состава спортивной делегации Тартуского Гос. университета, направляемой в Хельсинки.
- Leht: *Leht, K.* Mõned märkused uue kooli õpikute kohta // Nõukogude kool. Tallinn, 1960. Nr 7. Lk 548–550.
- Läänemets: *Läänemets, U.* Hariduse sisu ja õppekavade arengust eestis. Tallinn, 1995.
- Mälestused: Nõukogude kool ja õpilane. Meie mälestused. Tallinn, 2006.
- Nõukogude kool: *Gruzdev, P. N.* Nõukogude patriotismi ja internatsionalismi kasvatamine // Nõukogude kool. Tallinn, 1940. Nr 2. Lk 90–103.

¹² См. об этом: *Зубкова Е. Ю.* Феномен «местного национализма»: «эстонское дело» 1949–1952 годов в контексте советизации Балтии // Отечественная история. М., 2007. № 3. С. 89–102.

К ВОПРОСУ О ЦЕНЗУРНОЙ ИСТОРИИ «ОБИТАЕМОГО ОСТРОВА» А. И Б. СТРУГАЦКИХ

Екатерина Задирко
(Москва)

Во второй половине 1960-х гг., после отставки Н. С. Хрущева, стратегической целью культурной политики стала стабилизация и консервация существующих идеологических моделей, основной функцией которых, как отмечает Алексей Юрчак, было «воспроизводство ощущения того, что существующий дискурсивный режим неизменен и не поддается публичному оспариванию» [Юрчак]. Художественная репрезентация действительности должна быть основана на подтверждении реальности существования или утверждении скорого воплощения основных положений идеологии: справедливого устройства общества, торжества коммунистических идеалов, высшей ценности коллективного труда и т. п. Соответственно, начавшаяся «борьба с культурной плюрализацией» (термин П. С. Рейфмана), была направлена против «отрицательного» способа изображения действительности. Центральными категориями, в которых описывались неблагонадежные или прямо антисоветские тексты, стали понятия «искажение» и «клевета». На XXIII Съезде ЦК КПСС Брежнев в своей речи осудил «ремесленников от искусства, которые <...> избирают своей специальностью очернение нашего строя, клевету на наш героический народ» [Брежнев: 340].

Эта установка незамедлительно была реализована административными методами. В августе того же года Главлит был выведен из состава Комитета печати и превратился в самостоятельное ведомство при Совете министров. Было принято новое Положение о Главлите, а в 1967 г. на его основе была утверждена инструкция о полномочиях и методах цензуры, задача которой была сформулирована как устранение «недостатков идеологического и политического характера <...>, искажения советской действительности, принижения успехов и достижений нашего народа, преувеличения недостатков и трудностей» [Рейфман].

Такие условия вхождения текста в подцензурное поле накладывали дополнительные требования на научно-фантастическую литературу — изображаемый мир будущего должен был вписываться в официальные представления об историческом развитии. Описание счастливого «коммунистического завтра», мыслилось как подтверждение того, что «социалистическое сегодня» содержит все необходимые предпосылки для достижения совершенного состояния общества. Ещё одним важным понятием того метаязыка, на котором описывалась литература в официальных документах и критике, был «оптимизм». В записке Отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС «О недостатках в издании научно-фантастической литературы» от 5 марта 1966 г. дается характеристика «правильной» советской фантастики, под которой подразумевается т. н. «фантастика ближнего прицела»: для неё «были характерными высокий гуманизм, глубокая вера в силу человеческого разума, оптимистический взгляд в будущее человечества, неизменно связанные с победой и торжеством коммунистических идеалов» [Записка]. Ошибочно ориентируясь на западные образцы, фантасты следующего поколения, по мысли авторов Записки, усвоили пессимистическую философию и стали писать о «бесперспективности дальнейшего развития человечества, крушении идеалов, падении нравов, распаде личности» [Там же]. Стругацкие оказались главной мишенью критики, и все вышедшие произведения, начиная с повести «Попытка к бегству», подверглись в этом документе осуждению за противоречие «элементарным научным истинам о развитии человеческого общества» [Там же]. Эта записка спровоцировала усиление давления на Стругацких: так, уже 11 марта 1966 г. Секретариат ЦК ВЛКСМ принял постановление «О недостатках в выпуске научно-фантастической литературы издательством “Молодая гвардия”», в котором был подвергнут острой критике роман «Хищные вещи века».

В статье делается попытка проследить, как эти претензии к научной фантастике становились практическим руководством в процессе цензурно-редакторской обработки рукописи. Роман «Обитаемый остров» представляется для этой цели наиболее репрезентативным, потому что, во-первых, значительное количество правок, внесенных в первоначальный текст (при подготовке новой публикации Юрий Флейшман насчитал 896 разночтений), позволяет достаточно достоверно реконструировать стратегию

этой обработки, а во-вторых, история публикации текста подробно зафиксирована в переписке соавторов и в позднейших «Комментариях к пройденному» Бориса Стругацкого.

Летом 1967 г. Стругацкие, чтобы избежать трудностей в издании, с которыми они столкнулись, печатая «Сказку о Тройке», решили написать «бездумный, безмозглый, абсолютно беззубый, развлеченческий, без единой идеи роман о приключениях комсомольца XXII века...» [Стругацкий: 181], однако в результате цензурная история этой книги оказалась одной из самых длительных и драматичных. В заявке, поданной в журнал «Нева», был сделан акцент на характеристике главного героя, «космолетчика-землянина» [Материалы: 117], который совершает «подвиг настоящего коммунара во имя торжества гуманизма и справедливости» [Там же], а планета, на которую он попадает, была представлена как идеологически нейтральная декорация. Однако этот роман, как и другие произведения Стругацких, начиная с середины 60-ых гг., воспринимался как иносказание, «развернутое идеологическое высказывание и даже политический манифест» [Каспэ: 202], следовательно, доминирующим режимом чтения был поиск аналогий. По воспоминаниям Бориса Стругацкого, ещё в процессе написания «все вставало на свои места, как патроны в обойму, все находило своего прототипа в нашей обожаемой реальности, все оказывалось носителем подтекста» [Стругацкий: 181]. В письме к брату от 25 мая 1968 г. он передает реакцию Геннадия Гора, прочитавшего рукопись: «...прекрасно написано, но ведь — параллели! параллели!» [Материалы: 205]. «Обитаемый остров», действие которого разворачивается в возникшем в результате разрушительной войны и внутреннего путча тоталитарном милитаристском государстве, где в целях пропаганды используется ментальное излучение, мог функционировать в литературном поле как наиболее опасный вариант «искажения» образа действительности.

Редакционное заключение «Невы» настаивало на двух типах изменений для превращения романа Стругацких в «правильную» фантастику: первый связан с описанием Страны Отцов, второй — с образом коммунистической Земли. Редколлегия требовала, чтобы «мотив несправедливости общественного устройства прозвучал в романе сильнее» [Там же: 234], соответственно, правительство Неизвестных Отцов оценивалось бы с точки зрения исторической перспективы разложения капитализма и закономерного формиро-

вания предпосылок для социалистической революции. Для соответствия этим требованиям в роман были добавлены, например, контрастные описания благополучного города и Районов, Пока Не Достигших Процветания вокруг него, а также упоминание о том, что высшее образование в Стране Отцов является платным и Рада не имеет возможности получить его.

Вместе с тем диктатура Отцов должна была атрибутироваться как фашистская без учета исторического контекста, представлять собой «чистое» явление. В рукописи Максим, размышляя о сущности политического устройства Страны Отцов, в котором он пытается соотнести пугающую его социальную реальность с положительным опытом личного общения (с Гаем и Радой), безуспешно пытается вспомнить имя фюрера. В тексте «Невы» эти попытки заменены кратким правильным воспоминанием: «Гитлер». В книжном варианте все объемное размышление убрано, а вместо него вставлено краткое замечание, целиком состоящее из эмблематических знаков: «Да. Гитлер. Освенцим. Расовая теория, геноцид. Мировое господство» [Стругацкие: 511]. Впечатления от каторги переданы аналогичным номинативным способом: «Освенцим, лагерь уничтожения. Фашизм» [Там же: 509]. Более того, в еще одной вставке «Детской литературы» политическая практика неизвестных Отцов описывалась как фашистский режим, возведенный в абсолютную степень, достигший тотальной завершенности:

Огромный аппарат гитлеровской пропаганды ничего не стоил по сравнению с системой лучевых башен. Радио можно было не включать, речи Геббельса можно было не слушать, газеты можно было не читать. Но избавиться от поля было невозможно. В истории земного человечества ничего подобного не было. И на опыт Земли рассчитывать было нельзя [Там же].

Этот земной опыт главного героя редколлегия «Невы» рекомендовала проиллюстрировать более наглядно, т. к. «только через... сравнение, через ассоциации по контрасту и сходству может осуществляться знакомство с чужой планетой» [Материалы: 234–235], а действия Максима должны опираться на «исторические представления, сформировавшиеся на Земле» [Там же: 235]. С этой целью в воспоминания Максима, которые считают с помощью

ментовизора в Телецентре, было добавлено описание земных достижений:

полярный комбинат, производящий синтетицу — сто девяносто шесть автоматических заводов в Антарктиде, которыми он дистанционно управлял... И Ленинград, розовой горой поднимающийся над горизонтом, весь окутанный облаками зелени... И заседание Мирового совета, решившего вопрос о сооружении первой энергетической сферы вокруг звезды ЕН-11... <...> И Марс — каким он был сто лет назад (по фотоснимкам) и каков он сейчас... [Стругацкие: 496].

Оно перекликается с перечнем тем, актуальных для советской фантастики, который дан в статье С. Иванова «Фантастика и действительность», вышедшей ещё в 1950 г.:

Разве исторические указания товарища Сталина о развитии нашей промышленности на ближайшие несколько пятилеток не являются огромнейшей темой для писателей? <...> Разве постановление партии и правительства о продвижении субтропических цитрусовых культур на Север опять-таки не послужит материалом для ряда ярких полотен наших художников слова? А тема новой Москвы в перспективе ее реконструкции на основе разрабатываемого сейчас плана? [Иванов].

Больше всего нареканий в «Неве» вызвал финал, предполагавший внезапное раскрытие личности Странника, поскольку, по мнению редколлегии, читатель мог принять его за «обыкновенного шпиона», не руководствующегося гуманистическими соображениями. Для того чтобы скорректировать эту потенциальную аберрацию, были добавлены суждения Максима о личности Рудольфа Сикорски:

...это никакой не дьявол, и никакой это не Странник, и никакое это не чудовище, — очень немолодой, очень добрый и очень уязвимый человек, угнетенный сознанием огромной ответственности, измученный своей омерзительной маской холодного убийцы, ужасно огорченный очередной помехой, поломавшей тщательно разработанный план, и особенно расстроенный тем, что помехой на этот раз оказался свой же — землянин... [Стругацкие: 509–510].

Все объяснительные вставки должны были убедить читателя в отсутствии необходимости «декодировать» текст, предлагая эксплицированные трактовки тех или иных явлений художественного мира и однозначно указывая на авторскую интенцию. Литературные клише, такие как перечень достижений человечества буду-

шего или описание Сикорски как «хорошего» разведчика, апеллируя к опыту чтения идеологически выдержанных текстов, позволили бы рассматривать роман как один из них.

В издании «Детской литературы» были сохранены правки, внесенные в журнальный вариант «Невы», и добавлены новые: быт, культура, язык Саракша не должны были распознаваться как советские. Исчезли описания кровати, душа, автобуса, трамвая, дворов, слово «каторжник» было заменено на «воспитуемый», «подпольщик» на «террорист», «гимназист» на «школяр», «водка» на «шнапс», а «креветки» на «озерные грибы в собственном соку» и т. п. Слова и выражения, характерные для повседневной советской речи, заменялись на более стилистически нейтральные: «кто-то из вашего брата» на «кто-то из ваших», «наше дело правое» на «все так, как ты говоришь», «на одних бровях деру бы задал» на «без памяти удрал бы» и т. п. В «Детской литературе» отказались от подчеркивания социально-классового характера подполья: были вычеркнуты слова «рабочий», «друг рабочих», «профессиональный революционер» и пр., а также описание разных политических партий подпольщиков. Были убраны также параллели с советской военной культурой: слова «патриот», «ветеран войны», «довоенный», «энтузиазм» при характеристике поведения гвардейцев, описание обычая держать портрет адмирала с черной ленточкой в каждой казарме, и даже упоминание портянок. Многие военные реалии «германизировались»: танки были заменены на панцерваргены, штрафники на блицтрегеры, младшие командиры на субалтерн-офицеров. Наконец, Неизвестные Отцы превратились в Огненных Творцов (Борис Стругацкий указывает, что поводом стал возможный кощунственный намек на формулу «неизвестный солдат», но думается, что более вероятна связь с мифологическим образом Сталина как отца народов).

Исходя из характера замен, сокращений и добавлений можно определить метод переработки текста как моделирование «ди-стиллированных» исторических явлений и попытку представить марксистско-ленинистскую схему развития общества без учета реального опыта советского государства. Была предпринята попытка создать систему ассоциативных связей, строго направляющую читательские интерпретативные усилия: земное должно отождествляться с коммунистическим, т. е. «своим» будущим, но исключать всякую связь с настоящим, а инопланетное должно

восприниматься как фашистское. Немецкие имена и названия служили для введения в образ «чужого» эмоциональной составляющей, восприятия его как противоестественного и достойного ненависти, но не отсылали ни к каким немецким реалиям вне этого специфического идеологического конструкта. Аргументом, подтверждающим такое отношение к национальному компоненту, может служить тот факт, что герои-земляне, русские Максим Ростиславский и Павел Григорьевич, стали немцами Максимом Каммерером и Рудольфом Сикорски соответственно.

Подобная скрупулезная, точечная правка является следствием особой роли редактора в литературном процессе второй половины 60-ых гг., совмещавшего взаимоиключающие на первый взгляд траектории поведения. Он брал на себя цензорские функции, читая рукопись «с точки зрения последнего идиота» (так передает А. Стругацкий слова Н. М. Берковой, редактора «Детской литературы» [Материалы: 201]), чтобы ограничить действительное цензорское вмешательство. В 1969 г. это замещение цензора редактором в коммуникации с автором было нормативно закреплено. Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» содержало закрытый 4-ый параграф, согласно которому решения Главлита должны были доноситься до сведения авторов без ссылок на него, все правки приписывались редакторам газет, журналов и издательств [Советская цензура: 188–191]. В «Комментариях к пройденному» Борис Стругацкий признается, что «и тогда было трудно, а сегодня и вовсе невозможно судить, какие именно инструкции родились в недрах цензурного комитета, а какие сформулированы были дирекцией издательства» [Стругацкий: 187]. Одновременно редактор выступал на стороне автора, способствуя публикации текста, не вполне отвечающего цензурным критериям: показательно, что Борис Стругацкий, вспоминая работу Самуила Лурье, редактора «Невы», и Нины Берковой, называет их «защитниками» и использует такие формулировки, как «курировать» и «вести роман».

Таким образом, текст существует в двух ипостасях: в нем актуализированы механизмы «правильного» чтения, описанные выше, которые обеспечили его существование в подцензурном поле,

но при этом сохранена художественная целостность и иносказательный потенциал, вызвавший, с одной стороны, обвинения в пессимизме, клевете, отсутствии художественных достоинств и несоответствии традициям советской фантастики в официальной критике [Васильева: 6; Ершов: 3; Свинников: 48] и признание читателей — с другой.

ЛИТЕРАТУРА

- Брежнев: *Брежнев Л. И.* Ленинским курсом: речи и статьи. М., 1970. Т. 1.
- Васильева: *Васильева В.* Новаторство ли это? // Литературная газета. 1969. 15 октября. С. 6.
- Ершов: *Ершов Л.* Листья и корни: по страницам журнала «Нева» // Советская Россия. 1969. 26 июня. С. 3.
- Записка: Записка отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС о недостатках в издании научно-фантастической литературы // Знание — сила. 1993. № 7. С. 90–95 / http://www.fandom.ru/about_fan/kpss_1.htm (дата просмотра: 14.09.2015).
- Иванов: *Иванов С.* Фантастика и действительность // Октябрь. 1950. № 1. С. 155–164 / http://www.fandom.ru/about_fan/ivanovs_1.htm (дата просмотра: 14.09.2015).
- Каспэ: *Каспэ И. М.* Смысл (частной) жизни, или Почему мы читаем Стругацких? // НЛО. 2007. № 88. С. 202–231.
- Материалы: Стругацкие. Материалы к исследованию: письма, рабочие дневники. 1967–1971 гг. / Сост. С. П. Бондаренко, В. М. Курильский. Волгоград, 2013.
- Рейфман: *Рейфман П. С.* История русской, советской и постсоветской цензуры / <http://reifman.ru/soviet-postsoviet-tsenzura/glava-8-chast-1/> (дата просмотра: 14.09.2015).
- Свинников: *Свинников В.* Блеск и нищета «философской» фантастики // Журналист. 1969. № 9. С. 46–48.
- Советская цензура: История советской политической цензуры. Документы и комментарии. М., 1997
- Стругацкие: Неизвестные Стругацкие. От «Понедельника...» до «Обитаемого острова»: черновики, рукописи, варианты / Сост. С. Бондаренко. Донецк, 2006.
- Стругацкий: *Стругацкий Б. Н.* Комментарии к пройденному / Сост. И. Стогова. СПб., 2003.
- Юрчак: *Юрчак А.* Поздний социализм и последнее советское поколение / Неприкосновенный запас. 2007. № 2(52) / <http://magazines.russ.ru/nz/2007/2/ur7.html> (дата просмотра: 14.09.2015).

РАЗГОВОР С КЛАССИКАМИ: «НЕИСТОВЫЙ ОРЛАНДО» В РОССИИ ОТ АРИОСТО ДО КАЛЬВИНО

Илария Сикари
(Венеция)

В конце 1960-х гг. издатель Франко Мария Риччи предложил Итало Кальвино написать сопроводительный текст для книги «Таро, колода Висконти из Бергамо и Нью-Йорка» (“Tarocchi, il mazzo di Bergamo e New York”, 1969) — малотиражного издания, которое воспроизводило игральные карты таро, созданные Бонифацио Бембо в 1463 г. Так появился роман «Замок скрестившихся судеб» (“Il castello dei destini incrociati”), окончательный вариант которого был опубликован в 1973 г. [Calvino 1973] с добавлением второй части — «Таверна скрестившихся судеб» (“La taverna dei destini incrociati”), написанной с помощью таро Марселя. В предисловии к этой версии сам Кальвино объяснил, что «иде[ю] использования карт таро как повествовательной комбинаторной машины»¹ [Calvino 2011: VI] он почерпнул из доклада Паоло Фаббри о значении эмблем (“Il racconto della cartomanzia ed il linguaggio degli emblemi”, 1968), а также из исследований московско-тартуской школы о семиотических функциях игровых карт [Лекмцева и Успенский; Егоров]².

Роман Кальвино представляет собой повествовательный механизм, в котором таро, благодаря их бесконечным интерпретационным возможностям, создают то, что автор называет «спазматической машиной» [Calvino 2001: I, 252]. Карты таро являются предлогом для того, чтобы вызвать различные ассоциации и ли-

¹ “l’idea di adoperare i tarocchi come una macchina narrativa combinatoria”. Перевод здесь и далее мой, если не указано иное. — *И. С.*

² Предположительно, И. Кальвино читал обе статьи в итальянском переводе, опубликованные в томе «Знаковые системы и советский структурализм» [I sistemi] под редакцией У. Эко и Р. Факкани. О рецепции семиотических исследований московско-тартуской школы в Италии см.: [Де Микиел].

тературные реминисценции в памяти читателя. Роман был задуман как повествовательная игра с читателем, цель которой — «получить рассказы из последовательности загадочных карт таро, интерпретируя одну и ту же фигуру каждый раз по-разному»³ [Calvino 2001: I, 710] в соответствии с какой-либо «фантастической иконологией» [Там же]. С помощью таро Кальвино переписывает некоторых классиков мировой литературы⁴, используя намеки, которые выполняют, в терминологии Ю. М. Лотмана, «актуализацию памяти» [Лотман: 203].

Действие повествовательной машины тесно связано с привычками читателя, с его «репертуаром» [Iser], с его способностью узнавать литературные цитаты в тексте. Такие повествовательные игры требуют «интерпретативного сотрудничества» читателя [Eco]. Поэтому перевод должен учитывать память аудитории, чтобы создать в тексте плотную сеть интертекстуальных и экстратекстуальных намеков, давая возможность адресату декодировать сообщение. Как отметил Ю. М. Лотман, риторическое построение «текста в тексте» ставит своей целью не только акцентировать игровой характер текста, но, прежде всего, «подчеркнуть роль границ текста, <...> отделяющих его от не-текста» [Лотман: 66]. Неслучайно Кальвино определил гиперроман как попытку преодолеть границы, отделяющие «написанный мир» от «ненаписанного мира» [Calvino 2001: II, 1865] с помощью художественной игры, требующей взаимодействия с читателем.

В нашей статье мы обратимся к сравнительному анализу двух русских переводов входящего в «Замок...» рассказа Кальвино («Повесть о Роланде одержимом любовью», пер. с ит. А. Толочко и А. Гавриленко [Кальвино 1997: 251–258]; «Повесть об Орландо, впадшем от любви в безумие», пер. с ит. Н. Ставровской [Кальви-

³ “Ricavare delle storie dalla successione delle misteriose figure dei tarocchi, interpretando la stessa figura ogni volta in maniera diversa”.

⁴ В «Замке скрестившихся судеб» каждая повесть пересказывает историю некоторых самых известных героев мировой литературы: в рассказе «Три повести безумия и разрушения» (“Tre storie di follia e distruzione”), например, скрещиваются судьбы трех шекспировских персонажей — короля Лира, леди Макбет и Гамлета; в рассказе «Две повести об искании и потере» (“Due storie in cui si cerca e ci si perde”) переплетаются судьбы доктора Фауста и рыцаря Парсифаля и т. д.

но 2001: 36–42]). Нашей целью будет изучение того, каким образом аллюзии на рыцарскую поэму «Неистовый Орландо» (1516–1532) Лудовико Ариосто были переданы на русский язык.

Учитывая популярность поэмы Ариосто в России и ее тесную связь с национальной литературной традицией, этот текст можно считать частью круга чтения русского читателя⁵. Кратко остановимся на истории рецепции «Неистового Орландо» в России.

Литературным предком ариостовского Орландо является французский Роланд из «Песни о Роланде». Однако мы не должны забывать, что именно в Италии — благодаря произведениям Луиджи Пульчи («Морганте», 1478–1483), Маттео Мария Боярдо («Влюбленный Орландо», 1483) и Ариосто — он обрел полноценную биографию и многочисленные характеристики, став героем эпопеи. Сам Кальвино заметил, что:

[о] Роланде во французской традиции ничего не сказано. Только как он сражался перед смертью и как он умер. Вся остальная его жизнь: рождение, родословная, детство, юность, приключения до Ронсевайля — все это домыслено в Италии. И додумано не для Роланда, а для Орланда (цит. по: [Костюкович]).

На самом деле, помимо этого далекого родства, ариостовского Орландо объединяет совсем немного с Роландом «Песни...», но, как отметил Е. М. Солонович, русское восприятие поэмы Ариосто состоялось под знаком французской традиции:

[Г]ерой знаменитой рыцарской поэмы именно Орланд, Орландо, итальянец, «перекрещенный» несколькими поколениями наших литературоведов и переводчиков в Роланда под влиянием французской «Песни о Роланде» [Ариосто 2011].

Если не считать переводы нескольких отрывков «Неистового Орландо», опубликованных в 1779–1781 гг., первый русский прозаический перевод почти полной поэмы Ариосто был выполнен П. С. Молчановым в 1791–1793 гг. с прозаического французского переложения Ж. Б. Мирабо (1741) и опубликован под названием «Неистовый Роланд» [Ариосто 1993: I, 458–459]. Однако во французском переводе поэма Ариосто была широко известна в России

⁵ О литературном наследии «Неистового Орландо» и о его восприятии в России см.: [Позанов; Ариосто 1993: I, 457–480; Lo Gatto; Solonovič; Marcialis].

начиная с середины XVIII века при посредничестве Вольтера [Ариосто 1993: I, 457–458]. Таким образом, первое знакомство русских читателей с ариостовским произведением состоялось через французский перевод⁶, и по этой причине имя героя долго передавалось французской формой «Роланд» вместо итальянской «Орландо». Если во Франции натурализация имени происходила от желания напомнить читателю «Песню о Роланде», то в России эта культурная коннотация была освоена пассивно, потому что первый русский перевод «Песни...» был опубликован в 1868 г. [Песнь о Роланде], то есть спустя 75 лет после русского издания «Неистового Орландо».

Первым переводчиком, который правильно транслитерировал с итальянского все имена героев поэмы Ариосто, был К. Н. Батюшков (1811; [Батюшков]), а после него А. С. Пушкин (1826; [Ариосто 1959]). Несмотря на это, отрывки, переведенные Батюшковым, были опубликованы лишь в 1883 г., а перевод Пушкина — в 1855 г. Для русского читателя Орландо стал собственно Орланд(о) только в 1832 г., когда вышел из печати первый том перевода С. Е. Раича [Ариосто 1832].

Однако в 1879 г. в переводе С. Уварова [Ариосто 1879] Орландо опять стал Роландом, окончательно освятив французский канон. Когда в 1892 г. увидел свет первый полный прозаический перевод поэмы, В. Р. Зотов во вступлении к своей работе [Ариосто 1892] подчеркнул, что «в именах героев удержана более известная французская транскрипция: Роланд (Орландо), Рожер (Руджиеро), Рено (Ринальдо) и пр.» [Там же: XX], чтобы оправдать спорный выбор. Только в 1994 г., когда в журнале «Иностранная литература» были опубликованы отрывки, переведенные Е. Солоновичем [Ариосто 1994], герою вернули имя Орландо. Р. Хлодовский объяснил решение переводчика нарушить традицию и восстановить поэтическую правду ориентацией на Пушкина [Там же: 19]). Тем не менее, решение следовать традиции, начатой Пушкиным, в целом не было популярным среди русских переводчиков — даже В. Брюсов, который в 1920-х гг. перевел пять октав из песни XXIII «как бы продолж[ая] фрагмент Пушкина» [Ариосто 1993: I, 479], выбрал имя «Роланд». Окончательное

⁶ Подробный анализ французских источников русской рецепции Ариосто см.: [Пильщиков].

укрепление французского канона в переводе имен ариостовской поэмы можно отнести к 1993 г., когда в серии «Литературные памятники» был опубликован первый полный русский перевод верлибром (выполнен М. Л. Гаспаровым) [Ариосто 1993]. В предисловии к нему ответственный редактор Р. Хлодовский так прокомментировал переводческие решения Гаспарова:

[с]порно само заглавие. Филологи и историки литературы чаще всего (но теперь уже далеко не всегда) называют роман Ариосто «Неистовым Роландом». Они не хотят забывать, что исторически герой Ариосто восходит к старофранцузскому героическому эпосу, в частности к знаменитой «Песни о Роланде». Не посчитаться с этим, вроде бы, действительно нельзя. Однако невозможно не принять во внимание и то, что в романе Ариосто историческая память о французском народном эпосе полностью стерта. <...> Это <Орландо. — И. С.> совсем другой персонаж. К началу XIV в. французский Роланд прочно вошел в итальянский городской фольклор и так же естественно превратился в нем в итальянского Орландо <...>. В отличие от филологов, русские поэты, как правило, предпочитали говорить не «Роланд», а «Орланд» [Там же: I, 9].

Здесь важно процитировать высказывание самого М. Л. Гаспарова:

особой заботой оказалась передача имен. По-итальянски героев каролингского эпоса зовут Орландо, Руджьеро, Ринальдо, Маладжиджи; по-французски — Роланд, Рожер, Рено, Можис; каждый язык переименовывал их на свой лад, и нужно было сделать выбор, наиболее удобный для русского языка с его привычкой к склоняемым существительным. Поэтому во всех сомнительных случаях за основу бралась самая интернациональная форма имени — латинизированная: отсюда в переводе Роланд, Руджьер, Ринальд, Малагис и т. д. [Там же: 539].

Переводчица Е. Костюкович предложила самый новаторский вариант названия, который полностью отдаляется от русской переводческой традиции, — «Обуянный Орландо». По ее мнению,

Орланд не «неистов» по натуре своей, просто на него согласно сюжету романа, находит помрачение — по-итальянски “*furia*”; вот он и становится “*furioso*”, а потом он отходит от бешенства и опять возвращается к поведению нормального человека. Имеются здесь и добавочные соображения — как фонетические, так и графические. Слово сочетание “*Orlando Furioso*” содержит четыре «о», это зрительный образ нуля, пустоты, безумия, и представляется, что в эмоцио-

нальном плане зияние гласных в выражении «Обуянный Орланд» воспроизводит этот графический эффект [Костюкович].

В русских переводах отсылка к «Песни о Роланде» долгое время преувеличивалась и приобрела чрезмерное значение, которое вряд ли входило в замысел автора. Известен иронический, и даже пародийный тон Ариосто по отношению к традиционной рыцарской поэме⁷. Намеренное подчеркивание в переводах связи с «Песнью...» искажало поэтическую правду оригинала на протяжении столетий.

Главный литературный источник Ариосто был «Влюблённый Орландо» М. М. Боярдо, незавершенная рыцарская поэма, продолжение и апокрифическое окончание которой представляет «Неистовый Орландо». Первое издание поэмы Боярдо вышло в 1777 г., т. е. годом ранее публикации «Неистового Орландо» — под названием «Влюбленный Роланд» [Боярдо]. Произведение, однако, не было известно широкой аудитории. Достаточно вспомнить, что Уваров во введении к своему переводу, опубликованному в 1879 г., заметил, что для русских, «не читающих *Влюблённого Роланда, Неистовый Роланд* начинается совершенно *ex abrupto*» [Ариосто 1879: XIII]. Для современного русского читателя ситуация ничем не отличается. Знаменательно, что в издание «Литературных памятников» (1993) был включен пересказ поэмы Боярдо, чтобы читатель мог ознакомиться с произведением Ариосто в правильной историко-литературной перспективе [Ариосто 1993: I, 11–20].

Повесть об Орландо: намеки и топосные реминисценции в двух русских переводах

Для того, чтобы восстановить в памяти читателя литературный источник рассказов Кальвино, прибегают к анализу системы аллюзий вместо поиска прямых цитат. С целью выявления ссылок на ариостовский текст мы рассмотрим перевод собственных имен (Орландо, Анжелика и топоним Катай) и топос «дикий лес» как аллегория потери разума *Неистовым Орландо*. Перечисленные топосы играют ключевую роль в актуализации в памяти чи-

⁷ См. об этом: [Вишневский; Андреев 1988; Ариосто 1993: II, 489–537; Андреев 2010].

тателя литературных связей между кальвиновским текстом и поэмой Ариосто.

Орланд(о)/Роланд(о)

Говоря о русских переводах рассказа Кальвино, важно иметь в виду традицию передачи на русский язык имени героя поэмы Ариосто. В переводе А. Толочко и А. Гавриленко под названием «Повесть о Роланде, одержимом любовью» (1997) было сохранено французское имя, которое указывает на связь творчества Кальвино с «Песнью о Роланде» и с традиционной рыцарской поэмой. Такой переводческой выбор отрицательно влияет на рецепцию Кальвино, поскольку при изменении источника цитаты игнорируется оригинальный иронический характер творчества. Восстановление в памяти русского читателя «Песни о Роланде» значительно меняет рецепцию Кальвино, потому что исчезает элемент нарушения рыцарской традиции, который объединяет его текст с текстом Ариосто. Кроме того, как подчеркнул Р. Хлодовский, Орландо ариостовской поэмы — это совсем другой герой, и невозможно понять его приключения, опираясь на каролингский рыцарский цикл. Основная же цель «Замка скрестившихся судеб» заключается в нарушении правила литературного канона и традиции. Ариосто «как бы играет с читателем, то перебрасываясь от одного чуда к другому» [Чудинов: II] — Кальвино играет с читателем, тасуя с ними карты: повествования и судьбы своих героев.

Решение Н. Ставровской в «Повести об Орландо, впавшем от любви в безумие» (2001) сохранить итальянское имя больше совпадает с замыслом автора и помогает читателю играть свою роль в интерпретативном сотрудничестве. Несмотря на филологическое достоинство, этот подход в прагматическом ключе оказывается рискованным. В памяти русского читателя герою Ариосто сопутствует имя «Роланд», поэтому для сохранения в переводе намеков Кальвино и создания соответствия между текстами — необходимое для актуализации памяти читателя — уместнее использовать французскую транслитерацию.

Анджелика/Ангелика/Анжелика — китайская царица/царевна из Китая

Варианты имени Анжелики (Angelica), существующие на русском языке, различаются в зависимости от того, какой традиции

решил придерживаться переводчик: итальянской (Анджелика) или французской (Ангелика/Анжелика). Толочко и Гавриленко выбрали более популярную французскую версию (Анжелика) следуя за переводом Зотова (1892); Ставровская, наоборот, сохранила итальянскую транслитерацию (Анджелика), согласно варианту Пушкина (1826), А. Курошевой (1938), Солоновича (1994). В ариостовской поэме Анжелика названа также «красавицей, царевной из Катая» (“*la bella donna del Catai regina*” XXIII, 102, 8), и Кальвино намекает на этот стих — «волшебница приехала из Катая» (“*la maga venuta dal Catai*” [Calvino 2011: 32]) — сохраняя средневековое название Китая (Катай). Кроме Батюшкова («царевна китайская» [Ариосто 1885–1887: 274]), Пушкина («Китайск[ая] царевн[а]» [Ариосто 1959: II, 540]) и Солоновича («Красавиц[а] китайск[ая]» [Ариосто 1974: 187]), большинство русских переводчиков Ариосто выбрали средневековую форму («Катайск[ая] царевн[а]», Молчанов [Ариосто 1993: II, 422]; «Красавиц[а], катаяск[ая] царевн[а], Курошева [Ариосто 1938: 129]; «Наследница Катая», Гаспаров [Ариосто 1993: II, 441]). Обе русские версии рассказа Кальвино также сохранили старый топоним («обольстительниц[а], пришедш[ая] из Катая» [Кальвино 1997: 252]; «чародейк[а], явивш[ая]ся из Катая» [Кальвино 2001: 37]).

Лес/Гуца/Чаца

Среди наиболее распространенных ариостовских топосов — дикий лес, откуда нет выхода, являющийся метафорой любви, которая ведет к безумию:

Vari gli effetti son, ma la pazzia
 è tutt'una però, che li fa uscire.
 gli è come *una gran selva, ove la via
 conviene a forza, a chi vi va, fallire:*
 chi su, chi giù, chi qua, chi là travia.
 Per concludere in somma, io vi vo' dire:
*a chi in amor s'invvecchia, oltr'ogni pena,
 si convengono i ceppi e la catena.*

(XXIV, 2; курсив мой. — И. С.)

Разнствуют исходы,
 А безумство у истока — одно.
 Оно словно дремучий лес,
 где хочешь, не хочешь, а заблудишься:

Вправо, влево, вперед, назад,
 А сбредешь с тропы.
 Да, скажу я: кто коснеет в любви,
 Будь готов попасть в цепи и в колодки.

[Ариосто 1993: II, 447; курсив мой. — И. С.]

В песне XXIII для изображения «леса без выхода» (“bosco senza via” XXIII, 100, 2), все переводчики выбрали существительное «лес», кроме Пушкина («рош[а] дик[ая]») [Ариосто 1959: II, 540]). Для выражения идеи потери, переданную словосочетанием «без выхода», переводчики выбрали различные решения: «лес мрачн[ый]» — вариант Батюшкова [Ариосто 1885–1887: 279] и Курошевой [Ариосто 1938: 128]; «сумрак лесн[ой]» — Солоновича [Ариосто 1974: 187]; «черный лес» — Гаспарова [Ариосто 1993: I, 446]. Доминирующая переводческая тенденция — «дремучий лес», выбранная Батюшковым («дикий и дремучий лес» [Ариосто 1885–1887: 273]), Солоновичем («лес дремучий» [Ариосто 1974: 192]) и Гаспаровым («дремучий лес» [Ариосто 1993: II, 447]).

Кальвино намекает на ариостовскую октаву, и в его рассказе образ леса повторяется (“Il bosco dell’amore, Orlando, non è luogo per te” — «Лес любви, Орландо, это не место для тебя» [Calvino 2011: 32]; “la foresta” — «лес/чаща» [Там же]; “nel più folto del folto” — «в гуще чащи» [Там же: 33]). В переводе Толочко и Гавриленко были предложены семантические варианты — *лес/чаща/заросль*: «Лес любви, Роланд, не место для тебя!» [Кальвино 1997: 253]; «обольстительный въезд Анжелики в лес» [Там же]; «тропа вела его в самую чащу» [Там же]; «в гуще зарослей» [Там же]. Семантическое поле перевода Ставровской также состоит из парадигмы *лес/чаща* («Лес любви — не место для тебя, Орландо!» [Кальвино 2001: 37–38]; «роковой въезд Анжелики в лес» [Там же: 38]; «в самой чаше» [Там же]). В обоих случаях более высокая частотность существительного «лес», нежели других вариантов, создает некоторую преэминентность с традицией перевода поэмы Ариосто. Тем не менее, в тексте Кальвино зачастую намеки на Орландо чрезвычайно точны (то есть точно отсылают к некоторым эпизодам и октавам или даже к конкретным стихам). Поэтому можно сказать (перефразируя комментарий Солоновича к стихотворению Мандельштама «Ариост» (см.: [Ариосто 2011]), что для не прочитавших «Неистового Орландо», рассказ Кальвино остается полной загадкой.

Читатель в контексте: границы интерпретации и перевода

Литературные намеки Кальвино сравнимы с риторическим приемом «текста в тексте» [Лотман: 62–72], с помощью которого автор запускает механизм игры с читателем. Поэтому при переводе подобных произведений необходимо воссоздать условия, которые в оригинальном тексте позволяют читателю декодировать цитату. Для того, чтобы читатель мог распознать аллюзии, обратившись к своему кругу чтения, в переводе необходимо учитывать форму, в которой источник присутствует в памяти читателя. При переводе рассказа Кальвино необходимо принять во внимание аномалии, возникавшие в течение столетий в русском восприятии «Неистового Орландо». Хотя с филологической точки зрения французская транслитерация имен была причиной неправильного толкования произведения Ариосто, с практической точки зрения не следует недооценивать тот факт, что в сознании русского читателя поэма Ариосто присутствовала именно как «Неистовый Роланд».

При переводе гипертекстов, переписывающих классиков с целью подтолкнуть читателя к интерпретативному сотрудничеству, необходимо соблюдать «иерархию кодов» [Там же: 264] и «иерархию текстов» [Лотман и Пятигорский: 438], регулирующих культурную систему, в которой сформировалось сознание читателя. Как заметил Станли Фиш, читатель принадлежит к «интерпретативному сообществу» [Fish] и, следовательно, возможности его сотрудничества связаны с социально-культурной средой, в которой он находится. В случае литературного цитирования важно указывать ссылки на переводческий канон первоисточника для того, чтобы дать возможность читателю обратиться к собственному культурному «репертуару», расшифровать намек и, следовательно, повествовательную игру. В переводе гиперроманов важно реконструировать в языке и культуре реципиента систему соответствий между текстом и первоисточником, которая позволит читателю понять аллюзии. Читатель переводного текста принадлежит культуре, отличной от культуры читателя оригинального текста, и, следовательно, обладает иным интерпретативным потенциалом. Актуализация памяти читателя переводного текста проходит согласно культурно маркированным категориям и ассоциациям (естественно, свойственным тому контексту, в котором

сформировалась «читательская память»). Поэтому в подобных случаях перевод должен подвергаться необходимой культурной адаптации на основе существующего репертуара, чтобы сделать исходные интенции автора понятными для читателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев 1988: *Андреев М. Л.* Ариосто и ренессансный рыцарский роман // Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 117–141.
- Андреев 2010: *Андреев М. Л.* Лудовико Ариосто // Андреев М. Л. История литературы Италии: В 2 т. М., 2010. Т. 1. С. 79–109.
- Ариосто 1832: *Ариосто Л.* Неистовый Орланд: В 3 т. / Пер. с ит. Раича. М., 1832–1837.
- Ариосто 1879: *Ариосто Л.* Неистовый Роланд / Пер. с ит. С. Уварова. СПб., 1879.
- Ариосто 1885–1887: *Батюшков К. Н.* Исступление Орланда. Конец песни XXIII-й и начало XXIV-й // Батюшков К. Н. Сочинения: В 3 т. СПб., 1885–1887. Т. 2. С. 273–281.
- Ариосто 1892: *Ариост.* Неистовый Роланд / Пер. под ред. В. Р. Зотова. СПб., 1892.
- Ариосто 1938: *Ариосто.* Неистовый Роланд / Пер. с ит. А. И. Курошевой, под ред. А. А. Смирнова. Л., 1938.
- Ариосто 1959: *Пушкин А. С.* Из Ариостова “Orlando Furioso” // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 539–542.
- Ариосто 1974: *Ариосто Л.* Из «Неистового Роланда». К 500-летию со дня рождения / Пер. с ит. Е. Солоновича // Иностранная литература. 1974. № 9. С. 185–193.
- Ариосто 1993: *Ариосто Л.* Неистовый Роланд: В 2 т. / Пер. с ит. М. Л. Гаспарова. М., 1993.
- Ариосто 1994: *Ариосто Л.* Неистовый Орланд. Фрагменты песен XXIX–XXX / Пер. с ит. Е. Солоновича // Иностранная литература. 1994. № 4. С. 206–214.
- Ариосто 2011: *Ариосто Л.* Неистовый Орланд / Пер. с ит. и предисл. Евгения Солоновича // Новый Мир. 2011. № 6 / http://magazines.russ.ru/novyi_mir/2011/6/ar8.html (дата просмотра: 13.11.2015).
- Батюшков: *Батюшков К. Н.* Отрывок из XXXIV песни *Неистового Орланда* («Увы, мы носим все дурачества оковы...») // Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 130–131.
- Боярдо: *Боярдо М. М.* Влюбленный Роланд: В 3 т. / Пер. с фр. Я. П. Булгакова. М., 1777–1778.

- Вишневский: *Вишневский А.* «Неистовый Роланд» Ариосто и Рыцарская поэзия итальянского возрождения // Ариосто Л. Неистовый Роланд. Л., 1938.
- Де Микиел: *Де Микиел М.* О восприятии работ Ю. М. Лотмана в Италии // Лотмановский сборник 1. М., 1995.
- Егоров: *Егоров Б. Ф.* Простейшие семиотические системы и типология сюжетов // Труды по знаковым системам II. Тарту. 1965.
- Кальвино 1997: *Кальвино И.* Повесть о Роланде одержимом любовью // Кальвино И. Замок скрещенных судеб / Пер. с ит. А. Толочко, А. Гавриленко. Киев, 1997. С. 251–258.
- Кальвино 2001: *Кальвино И.* Повесть об Орландо, впадшем от любви в безумие // Кальвино И. Замок скрестившихся судеб. СПб., 2001.
- Костюкович: *Костюкович Е.* Продвинутый Орланд // НЛО. 2004. № 70 / <http://old.magazines.russ.ru/nlo/2004/70/kostukov27-pr.html> (дата просмотра: 01.01.2016).
- Лекомцева и Успенский: *Лекомцева М. И., Успенский Б. А.* Гадание на игральными картами как семиотическая система // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М., 1962.
- Лотман: *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2000.
- Лотман и Пятигорский: *Лотман Ю. М., Пятигорский А. М.* Текст и функция // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.
- Песнь о Роланде: Песнь о Роланде / Пер. Б. Алмазова. М., 1868.
- Пильщиков: *Пильщиков И. А.* По какому источнику Пушкин переведил Ариосто? // Русская литература. 2013. № 3.
- Розанов: *Розанов М. Н.* Пушкин и Ариосто // Известия АН СССР. 1937. № 2–3.
- Чудинов: *Чудинов А. Н.* Предисловие // Ариосто Л. Неистовый Роланд / Под ред. А. Н. Чудинова. СПб., 1898. С. I–IV.
- Calvino 1973: *Calvino, I.* Il castello dei destini incrociati. Torino, 1973.
- Calvino 2001: *Calvino, I.* La macchina spasmodica; Visibilità; Mondo scritto e mondo non scritto // Calvino, I. Saggi 1945–1985. 2 t. Milano, 2001. T. 1. P. 252–255; 697–714; T. 2. P. 1865–1875.
- Calvino 2011: 2011: *Calvino, I.* Il castello dei destini incrociati. Milano, 2011.
- Eco: *Eco, U.* Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi. Milano, 1979.
- Fish: *Fish, S.* Interpreting the Variorum // Critical Inquiry. 1976. № 2. Spring. I sistemi: I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico. Milano, 1969.
- Iser: *Iser, W.* The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore; London, 1978.
- Lo Gatto: *Lo Gatto, E.* L’Ariosto nella letteratura russa // Nuove lettere emiliane. 1965. № 9–11.

Marcialis: *Marcialis, N.* Ariosto russo: le traduzioni in versi tra letteralismo e emulazione creativa // Da poeta a poeta, del tradurre la poesia / A cura di A. Romanovic, G. Politi. Lecce, 2007.

Solonovič: *Solonovič, E.* Dall'Ariosto di Puškin all'Ariosto di Mandel'stam // Russica e Italica: saggi sui rapporti culturali / A cura di E. Borravelli. Torino, 1994.

РАССЕРЖЕННЫЕ ЧИТАТЕЛИ: К ПРОБЛЕМЕ НАИВНОГО РЕЦЕНЗЕНТА

Анна Герасимова
(Тарту)

Понятие т. н. «наивных читателей» существовало и раньше, но в настоящее время мы можем наблюдать, как эта страта выражает свое мнение о тексте: у них появилась возможность оставить отзыв в Интернете, и сделать это сразу после прочтения. Наша статья представляет собой набор наблюдений за тем, как такой наивный рецензент (в данном случае мы определяем его посредством осуществляемой практики) воспринимает текст и выражает свое неприятие текста.

Наивный или неподготовленный рецензент определяется, на наш взгляд, двумя основными признаками: он, во-первых, не владеет, либо владеет слабо, инструментами и языком критической или литературоведческой рефлексии, во-вторых, в своих отзывах опирается на устные либо школьные речевые и риторические жанры. Также можно отметить, что в его круге чтения тексты, устроенные сложнее, чем жанровая литература (см. ниже), занимают весьма небольшое место.

Наибольшее количество отзывов традиционно набирают хрестоматийные либо культовые тексты, к которым, согласно Ю. М. Лотману, реципиент применяет «контуры ожидания» [Лотман: 221]. В своих наблюдениях мы ограничились текстами, имеющими в русскоязычном пространстве статус известных, культовых, но в то же время не самых простых по структуре, не имеющих однозначного, «венчающего» финала, морали, однозначно трактуемых героев и т.д.

Наша цель заключается в исследовании того, как наивный рецензент пытается применить к такого рода текстам привычные ему по прежнему кругу чтения (например, жанровой, или формульной литературы [Cawelti]) образцы и как обычные институциональные практики (к примеру, сочинения в средней школе) могут повлиять на восприятие и оценку текста.

Материалом для анализа послужили отзывы, размещенные в одной из крупнейших сетевых библиотек **flibusta.net**. Форма для отзыва находится на странице конкретного произведения, у отзывов нет рейтинга, и оставляют их главным образом одиночные читатели, не формирующие сообщества. Хотя между читателями периодически завязываются диалоги, но это скорее исключение, чем правило.

Мы выбрали отзывы на «Анну Каренину» Л. Толстого, «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, «Улисса» Д. Джойса и «Над пропастью во ржи»¹ Д. Сэлинджера. Всего нами было просмотрено около 450 отзывов. Число отзывов по книгам:

«Анна Каренина»: 54

«Улисс»: 28

«Мастер и Маргарита»: 251

«Над пропастью во ржи»²: 131

В статье мы намеренно не будем указывать, на какой текст написан отзыв. Нас в первую очередь интересуют общие закономерности, а не соотнесение с конкретным текстом. Надо отметить, что амбивалентность героев и/или сюжета традиционно порождает максимум отзывов.

1. Читатель испытывает фрустрацию, разочарование от несоответствия ожиданий.

Поэтому чаще всего в отзывах встречаются весьма экспрессивные выражения. Неподготовленный читатель находится в фокусе двух разнонаправленных стремлений. Он читал книгу, которую ему предыдущий опыт либо значимые лица рекомендовали как культовую, великую и т. д., но он одновременно имеет свои соображения об этом. Его впечатления не совпадают с ожиданиями, — и в этом пункте читатель становится рассерженным³.

Реципиент пытается опрокинуть статус произведения в силу, с одной стороны, привычки опираться на авторитеты (достаточно

¹ Все отзывы приводятся в авторской графике, пунктуации и орфографии.

² В работу были взяты отзывы только на перевод Риты Райт-Ковалевой.

³ Как остроумно заметила А. А. Бонч-Осмоловская, это сходно с практикой написания отзывов на бытовую технику, особенно ту, что не удовлетворяет требованиям потребителя.

вспомнить т. н. «сборники аргументов» к ЕГЭ по литературе⁴), а с другой, неумения совладать с незнакомой эстетикой. См.:

Какое же мыло эта АК [Анна Каренина]. Аналог Карининой (sic! — А. Г.) — это современные резиново-мыльные сериалы, они по содержанию очень похожи, кстати. Та же любовь-морковь под разными углами, так же идея топчется на одном месте и бытовые разговоры, разговоры. Есть шикарные эпизоды, но их мало.

В 19 веке не было ни ТВ, ни сети, ни других развлечений, какие есть сейчас, большинству были доступны только книги.

Вот народ и увлекался сериалами, его тезка Алексей Толстой, который мне гораздо больше нравится, частенько упоминает слово «скука» в свои произведениях. Реально было скучно⁵.

Не понимаю всеобщего восхищения, да читается не плохо, но сюжет для девочек 10 лет..Триллером и не пахнет, героиня жалкая амeba, а герой зануда, и что там перечитывать можно?? Экранизации тоже не блещут! Короче чтиво абы убить время⁶.

Отметим, что в отличие от большинства положительных отзывов в отрицательных читатель не описывает того, что ему не понравилось. Он именно опрокидывает статус, на это нацелены подбор слов и экспрессивная пунктуация (восклицательные и вопросительные знаки, их повтор). Наивный рецензент не справляется с внутритекстовой амбивалентностью⁷, что обусловлено, по нашему мнению, следующими факторами.

⁴ В части С (третьей) ЕГЭ по русскому языку необходимо написать небольшое эссе, приведя аргументы в пользу своей точки зрения. Наивысшие баллы при этом набирают т. н. «читательские» аргументы — т. е. примеры из прочитанных книг. Сборники для подготовки к ЕГЭ по русскому языку часто содержат списки таких аргументов, сгруппированных по тематикам (в частности «Историческая память», «Любовь к Родине», «Честь и бесчестье» — см., например: <http://www.ctege.info/knigi-po-russkomu-yazyku-dlya-podgotovki-k-ege/sbornik-argumentov-dlya-s1-po-russkomu-yazyku.html>).

⁵ <http://flibusta.is/b/244206> в 02:23 (+01:00) / 26-12-2013 (дата просмотра: 13.01.2016).

⁶ Там же в 13:30 (+02:00) / 27-09-2012.

⁷ У. Эко писал, что «существуют произведения (как подвид вида “произведение в движении”), физически <...> завершенные, но “открытые” в более широком смысле, т. е. “открытые” для постоянного порождения все новых и новых внутренних взаимосвязей, которые

Во-первых, зависимость от предыдущего читательского опыта (не институционализированное чтение — вне школы, вуза). Круг постоянного чтения рецензента позволяет ему знакомиться почти исключительно с художественной системой жанровой, формульной литературы (с устойчивой структурой сюжета, минимально выделяющимся стилем, опорными точками композиции в заранее заданных местах), которая значительно отличается от художественной системы, представленной в исследуемых текстах. Литература в представлении такого рецензента делится на три части: развлекательная, умная и обучающая (это видно в приведенной ниже цитате). Если текст не удается отнести к какому-либо из этих разделов, он вызывает недоумение и одновременно попытки классифицировать его.

Обратимся к другому примеру⁸, который интересен потому, что представляет собой прямой анонимный ответ на вопрос «Почему ты читаешь?»:

Зависит от книги. Что-то - да, просто чтобы просто инфу почерпнуть. Временами удачно на этом выезжаю, пока другие хлопаяют глазами: «Ооо. Откуда такая инфа?» А вот, просто, фоновые знания.

Что-то - чтобы поразмышлять о мире.

Что-то - чтобы мозг расслабить. Как вышеупомянутого Лукьяненко, например. Легко и не напряжно⁹.

Из всех отзывов описанных выше рассерженных читателей можно достроить структуру их чтения, сравнений, культурного опыта в целом. Как мы видим, существует не вполне очерченный круг «классики», есть некая современная (в основном жанровая) литература, а также есть вообще не художественная литература (документальная, документально-историческая и т. д.). В итоге мы

адресат должен открывать и выбирать сам в процессе своего восприятия» [Эко: 111].

⁸ Фрагмент из анонимного обсуждения на известной блог-площадке; заданная тема звучала так: «А какие классические и современные книги, которые вроде бы всем нравятся, у вас вызывают равнодушные или неприязнь?» (<http://fandomnaya-pravda.diary.ru/p203085771.htm> — дата просмотра: 13.01.2016).

⁹ <http://fandomnaya-pravda.diary.ru/p203085771.htm> — сообщение 2015-03-10 в 00:19.

можем увидеть некую систему, где каждый текст полностью равнозначен другому, если есть сходство в сюжете:

Если рассматривать как историю Иешуа – есть более интересные, а главное увлекательней описанные версии (из новенького – Ян Валетов)¹⁰

Часто авторы отзывов ссылаются на другие тексты, в целом малоизвестные. По-видимому, эти люди читают много, и можно говорить о формировании обширного слоя читателей, у которых чтение является отдельным необязательным хобби, а не повседневной нормативной деятельностью. Подобное явление отмечали исследователи феномена женского романа [Radway].

Рассмотрим другой пример: *«Одним словом, классика. Обязательно читать, особенно любителям Булгакова»¹¹*. Читатель полагает, что любители М. А. Булгакова не читали его последний роман. В его представлении «Мастер и Маргарита» стоит в ряду совершенно равных других текстов этого и других авторов.

Обратимся к подборке цитат, демонстрирующих желание читателя классифицировать и его эмоции, вызванные невозможностью классификации¹².

Она совершенно ничему не учит, не дает никакого опыта в практическом плане.

Есть куда более хорошие книги, которые заставляют задуматься и дают пищу для размышлений.

Непонятно, зачем ломать копыя относительно этой книги. Вполне добротное фэнтези начала прошлого века.

Как и полагалось в то время, перенасыщено мистикой - так всегда бывает в трагические минуты истории

PS: готов получить все грозы, но та же гранинская «Иду на Грозу» серьезней. Пусть она и заказная, но тех людей я еще успел застать и кому они бы успели и лапы оторвать и на лету сделать анализ его шерсти, а все литературные aberrации, рефракции, рефлексии и гавнюшки Булгакову Бог простил за то время когда он был Врачем и за его записки врача.

¹⁰ <http://flibusta.is/b/66372> в 22:38 (+02:00) / 13-08-2013 (дата просмотра: 13.01.2016).

¹¹ Там же, в 22:52 (+02:00) / 24-07-2013.

¹² Там же.

Следует обратить внимание, как формулируются требования к герою: он обязан быть деятельным, заниматься делом или просто иметь некую жизненную цель.

В попытках сравнения одного текста с другим мы видим, как рецензент оценивает и называет наиболее достойными тексты, согласующиеся с его предыдущим читательским опытом. Выше уже приводился пример параллельного текста (того же Булгакова — «Записки врача»), аттестуемого как более увлекательный, а значит, достойный более высокой оценки.

*Совсем неплохое фэнтези для начала прошлого века. И раскручено отлично, поскольку автора представляют таким критиком советского режима. Правда, примитивной мистики перебор - но, вероятно, такова и была идея - напугать обывателя. К достоинствам можно отнести отсутствие эльфов и орков. В целом - ничего особенного, просто модно любить Булгакова, а не Симонова...*¹³

Попытка отнести текст к привычному жанру здесь отчетливо прослеживается.

*я не понимаю вокруг нее ажиотажа.. ООо !ААА ! и «чо» ? Когда отстоял огромную очередь думал шедевр,оказалась обычная желчью пропитанная книга (Булгаков сам признавался,о вставке туда реальных «собратьев по перу»), далее; любви как таковой я не почувствовал.. ,элементы юмора и фантастики ээ.. есть ,апофеоза откровений о И.Х. не заметил .Критика обывателя совка ? спорно ,в любой стране есть; жадность, нажива ,воровство ,жажда власти...*¹⁴

Но даже 30 лет назад не цепляло - текст очень контекстозависимый, рассчитан на совершенно определенный социальный слой. Коего давно нет.

*Нужно знать про «квартирный вопрос», более-менее знать христианскую мифологию с кучей мутных моментов и т.д. На фэнтези тоже не тянет*¹⁵

Как «хорошие», «достойные прочтения» могут классифицироваться и развлекательные, и серьезные, «поучительные» тексты.

¹³ Там же, в 19:07 (+01:00) / 10-02-2014.

¹⁴ <http://flibusta.is/b/262795> в 09:41 (+01:00) / 01-02-2012 (дата просмотра: 13.01.2016).

¹⁵ <http://flibusta.is/b/66372> в 05:58 (+02:00) / 31-08-2015 (дата просмотра: 13.01.2016).

Но смешение жанров недопустимо: ожидается либо занимательность, либо серьезность.

2. Важным пунктом в формировании восприятия являются школьные институциональные практики, система образования. Они влияют не только на понимание текста, но и на способы высказывания: в принципе, любой отзыв неподготовленного рецензента, как положительный, так и отрицательный, строится как школьное сочинение.

Тремя основными институциональными пунктами, по нашим наблюдениям, являются мораль, смысл и новаторство. Основные претензии к тексту наивный рецензент формулирует таким образом: где мораль? В чем смысл/цель написания? Что нового в этом тексте?

*Абсолютно согласна с Larrie King. Мне 15. Кому как не мне понять мысли Холдена? Но я не могу понять его пессимистично-пофигистичные мысли... Не спорю-прочитала быстро, с интересом, но объясните кто-нибудь-где мораль? Где смысл? Где новаторство в конце концов?*¹⁶

Читатель требует обоснования актуальности книги, он ищет в книге нового, того, чего он еще не видел. «Уже было» является самой низкой оценкой текста.

*Книга гениальный, спору нет. Правда тема, которая посвящена высмеиванию современников автора не актуальна. Наверное в те времена многие из генералов литературы узнавали себя в персонажах романа*¹⁷.

*Современный российский читатель в этой книге вряд ли что-то для себя найдёт. Но писалась она во времена, когда детям слова не давали, и на этом фоне выглядела очень свежо и, возможно, многим казалась откровением. Тем более, что американская литература к тому времени всё еще была очень оптимистична в общем и целом. Американская мечта в умах населения была жива*¹⁸.

¹⁶ <http://flibusta.is/b/179714> в 19:23 (+02:00) / 10-08-2012 (дата просмотра: 13.01.2016).

¹⁷ <http://flibusta.is/b/66372> в 11:01 (+01:00) / 29-12-2009 (дата просмотра: 13.01.2016).

¹⁸ <http://flibusta.is/b/179714> в 10:03 (+01:00) / 20-12-2011 (дата просмотра: 13.01.2016).

Мне 16 лет. Рекомендовали прочитать эту книгу. И вот что я скажу - я не понимаю, в чем смысл этой книги. Глубокий смысл? Нет, здесь ничего такого нет - просто парень мечтает бросить все и уехать в глухомань, подальше от общества. Развлекательная? Тоже нет. Тогда зачем вообще было читать эту книгу? НЕ скажу, что она была скучная - читать было интересно. Но для чего она была написан? Вопрос, на который у меня нет ответа¹⁹

Здесь стоит указать на еще одно явление, напоминающее о стилистике школьного сочинения или эссе. Неподготовленный рецензент, как правило, разделяет стиль и сюжет, которые представляются ему двумя совершенно не связанными явлениями, сталкивающимися внутри текста случайным образом.

Как отмечал У. Эко, «для создания эстетического сообщения необходимо еще и определенным образом изменить форму выражения так, чтобы адресат, ощущая изменения в форме содержания, не упускал бы из виду и само сообщение как физическую сущность. А это позволит ему уловить и изменения в форме выражения, осознавая некую связь между тем, что происходит в сфере содержания, и тем, что происходит в сфере выражения» [Эко: 155]. Именно этот процесс, как мы видим из примеров, нарушен у неподготовленного рецензента. Такой читатель вычленяет план содержания и отдельно план выражения, они никак не совпадают, поэтому во многих отзывах указывается «стиль отличный, но читать невозможно»²⁰.

...читать проще и интереснее - все потому что сюжет не стоит на месте, идей там много да и затрагивают они глобальные события, (...) Толстой пишет «толстее» всех, добавляя несущественные разговоры и детали...²¹

¹⁹ Там же, в 15:07 (+02:00) / 03-08-2012.

²⁰ Ср. <http://fandomnaya-pravda.diary.ru/p203085771.htm> «...Вот не так давно решила, наконец, ознакомиться с “Анной Карениной”, в школе не читала. Язык - просто ах! Реально, читала и наслаждалась каждым словом. Но вот сюжет вообще никак не зашел, тем более, что концовку уже знаю. Бросила на середине».

²¹ <http://flibusta.is/b/244206> в 02:23 (+01:00) / 26-12-2013 (дата просмотра: 13.01.2016).

Отдельно хочется упомянуть о лексике.

Обилие выражений «я дрожал как проклятый», «я курю как сумасшедший», «стол сумасшедшей величины» порой доводит до иступления²².

Язык отвратителен. Эти «чертыхания» к месту и не к месту вызывают раздражение. Если американцы и правда думают в такой «схеме», то понятно, откуда и почему стёб об их тупости²³.

Прочитал несколько раз в оригинале...читалось сложно...хотя стоит признать, что написано неплохо, проблемы поднятые в тексте достаточно хорошо прописаны и раскрыты²⁴

Такая часть плана выражения, как разговоры и детали, как мы видим из приведенных цитат, оцениваются как ненужные и несущественные, а речевая характеристика героя осмысливается как нечто отдельное²⁵.

«Школьный подход» работает и в случае положительных отзывов. Приведем пример такой оценки по школьным критериям и со школьной лексикой:

Спорить о сути можно долго: произведение достаточно многопланово. Кому-то будет ближе социальная сатира испытаний общества, кому-то — романтическая история Мастера и Маргариты или интересный взгляд на библейскую историю, кому — философская линия о сути добра и зла. Или еще сколько разных идей-рассуждений. И сводить всю суть книги к одной интерпретации — увольте и остыдитесь²⁶.

Да, нынче любить эту книгу стало модным для «просвещенной публики». И, соответственно, хаять её — стало эталоном для «лю-

²² <http://flibusta.is/b/179714> в 08:46 (+01:00) / 20-12-2011 (дата просмотра: 13.01.2016).

²³ Там же, в 13:31 (+02:00) / 18-07-2010.

²⁴ Там же, в 14:53 (+02:00) / 18-07-2010.

²⁵ Не исключено также, что это особенность именно отзывов на Сэлинджера: стиль автора, соединенный с установкой переводчицы, может порождать непонимание и отторжение в силу изменения сленга. Как высказываются читатели, «так не подростки, а бабки старые говорят».

²⁶ <http://flibusta.is/b/66372> в 22:56 (+02:00) / 02-08-2011 (дата просмотра: 13.01.2016).

дей неординарных». Боюсь, принадлежащие к любой из этих клик понторезы мне не по душе²⁷.

Мне вообще претит столь пустой интерес к «Мастеру...» вообще. А роман — он ведь существует не для утешения человеческого самолюбия пустыми спорами о сути и моде²⁸

Из текста полностью выпадает деталь, описание, сложная композиция, взаимоотношения таких деталей внутри романа; они, если не двигают сюжет вперед, считаются ненужными. Сложную композицию в основном оправдывают только в новелле.

Характерны случаи, когда тексты с более или менее сложной композицией рецензенты читали или советовали читать только частями. Например, из «Мастера и Маргариты» вырезали все галилейские главы и переплели их как отдельный роман²⁹. В другом случае советовали читать из «Войны и мира» только войну, поскольку «пушки и герои не меняются»³⁰. Наивный рецензент почти никогда не считывает иронию автора, принимает первый слой текста как должное:

У Сэлинджера идёт, даже скорее прёт, противостояние ГГ (якобы душка – бунтарь, на деле – редкое говно) и всего остального мира, якобы неправильного и нехорошего. А почему ГГ душка? А автор так решил. А почему все остальные такие плохие? А потому, что не понимают тонкую и ранимую натуру главного героя. А какой мир идеальный? А хрен знает, а не автор. Автор тут пережевывает сопли ГГ³¹.

Современный российский читатель в этой книге вряд ли что-то для себя найдёт. Но писалась она во времена, когда детям слова не давали, и на этом фоне выглядела очень свежо и, возможно, многим казалась откровением. Тем более, что американская литература

²⁷ Там же, в 22:56 (+02:00) / 02-08-2011

²⁸ Там же, в 22:56 (+02:00) / 02-08-2011

²⁹ <http://fandomnaya-pravda.diary.ru/p203085771.htm>, сообщение в 08:35 03.11.2015

³⁰ <http://flibusta.is/b/244206> в 00:09 (+01:00) / 02-11-2012: «А Толстой - да, гениален. Просто надо читать его "про войну": пушка осталась пушкой, рана - раной, герои - героями».

³¹ <http://flibusta.is/b/179714> в 05:56 (+02:00) / 26-04-2012 (дата просмотра: 13.01.2016).

к тому времени всё еще была очень оптимистична в общем и целом. Американская мечта в умах населения была жива³².

«Juda: культовая книга от культового писателя для культовой богемы потому что все такое культовое полностью с вами согласен, книга культовая, не люблю такое, но перечитываю, и посмеялся и погрустить.... в этой книге есть все....»³³

Как видно из диалога отзывов, ирония может не считываться и во взаимодействии рецензентов. Отметим здесь т. н. «апелляцию к негативу»: текст говорит о чем-то дурном или зло не клеймится однозначно. Обратимся к обсуждению книг со статусом культовых, которые фигурируют как отрицательные примеры: «Над пропастью во ржи», «Заводной апельсин» и «Повелитель мух». Также здесь можно встретить сочинения Ч. М. Паланика. Читатель не понимает, зачем писать, если в конце произведения отсутствует мораль, зло остается ненаказанным, и вся книга повествует о чем-то дурном или грустном.

В-шестых, самое главное - разворот моральных ценностей с ног на голову... «что вечно хочет зла, но вечно совершает благо...» - идеализация Зла - именно изначального Зла - на мой взгляд, крайне спорный литературный эксперимент³⁴.

...излил столько злобы, желчи и обиды на них: своих литературных противников, театральных недоброжелателей, несимпатичных соседей, короче на всех кто в чем-либо перед ним «провинился»! Причем порою это выглядит настолько мелочно, что как-то даже и читать неудобно. Сильно уж обиженный человек писал некоторые строки³⁵.

Таким образом, структура ожиданий от художественного текста у рецензента выглядит следующим образом: рецензент ждет занимательности и/или серьезности, а также однозначности героя/сюжета или его соответствия каноническому представлению.

³² Там же, в 10:03 (+01:00) / 20-12-2011

³³ <http://flibusta.is/b/262795> в 05:23 (+01:00) / 02-02-2012 (дата просмотра: 13.01.2016).

³⁴ <http://flibusta.is/b/66372> в 15:10 (+02:00) / 21-06-2011 (дата просмотра: 13.01.2016).

³⁵ Там же, в 14:48 (+02:00) / 16-06-2011.

Отметим однозначный перевес в сторону т. н. «позитива». Это — довольно сложная категория в восприятии неподготовленного рецензента, мы затрудняемся сейчас объяснить, почему «Повелитель мух» вызывает неприятие как книга, повествующая о плохом, а, например, «Метро 2033» — скорее нет. Возможно, на выбор в этом случае влияет формульность, создающая структуру не столько ожидания, сколько предвкушения того, что все элементы жанровой формулы будут на своих местах, что, по мнению У. Эко, и держит жанровую литературу [Эко: 179–182]. И, вероятно, эффект «не здесь и не сейчас» заставляет примириться с антиутопичностью мира.

Отдельно в представлениях наивного рецензента существует идея о рекламном заговоре, продвигающем непонравившуюся рецензенту книгу (это касается почти исключительно зарубежных текстов):

Книга интересна, но не более. Это действительно пропиаренный роман, причем пропиаренный в основном мистическими темами о том, что кто-то там, где-то там, внезапно скончался...³⁶

вознесли на пьедестал почета обыкновенную серость с заумной придурью.. как можно восторгаться огромным нулем? таких гениев, в кавычках, полным полно было, есть и будет..однозначная серость! а все пиарр, пилл хаваает все, что ему тиснут хозяева - господа, главное, что реклама шла от власти имущего быдла...³⁷

Якобсон писал о том, что эстетическое использование языка отмечено неоднозначностью создаваемых сообщений и их направленностью на самих себя, авторефлексивностью (см.: [Якобсон]). Именно в силу неоднозначности сообщение имеет возможность выйти за рамки обычного кода, приобретая художественный потенциал. В восприятии неподготовленного рецензента именно эта неоднозначность и пропадает.

На впечатления читателя о тексте, на процесс поиска им смысла, дешифровку авторского послания оказывают влияние его представления о литературном и в большей степени историческом процессе.

³⁶ Там же, в 22:01 (+02:00) / 02-09-2010.

³⁷ Там же, в 20:56 (+01:00) / 20-11-2009.

Толстой еще при жизни был признан «гениальным писателем» (что - правда). Но кто и почему?

Строго разночинцы всякие. Потому что в своих романах (на все времена Севастопольские рассказы, Хаджи-Мурата и Филиппа trotать не будем) Лев Николаевич прямым текстом пишет: все эти граждане (которые герои его романов) - говно. Или дебилы, или подонки.

Лишь в «Анне Карениной» появился один положительный герой - Каренин³⁸.

«Аффтар» описывает среднестатистического американского подростка, который ни хрена не умеет и не хочет (такой Онегин-лайт в эмо прикиде), но при этом делает «удивительное» открытие - оказывается, увы и ах, что жизнь несправедлива, а окружающие люди в большинстве своём - говно. Вообще-то эту истину нормальные родители объясняют детям лет в пять, не позже, ну а если родители не озаботились воспитанием, то вменяемый ребёнок понимает всё сам годам к 11-12. После чего спокойно эмигрирует во «внутреннюю монголию» и строит свою жизнь так, чтобы как можно меньше пересекаться с окружающей цивилизацией. Ибо нормальный человек о говне не задумывается...³⁹

Сэлнджера извиняет только одно - он сам и его мировоззрение есть продукт американской культуры, ставящей крысиные гонки и победу в них смыслом жизни, но при этом прикрывающейся христианством, со всеми вытекающими отсюда лицемерием, ханжеством, культом силы, дихотомией «лузеры/винеры» по бредовому понятию «успех» и прочим⁴⁰.

Прочитал. Автор - вор, украл сюжет у Гомера (ср. И. М. Тронский, История античной литературы, изд. 3, испр., Л., 1957, стр. 34-61). Стыдно такое издавать!⁴¹

Герой текста осмысливается рецензентом на основе собственных представлений о нормативности. К этому очень близко примыкает осмысление героя как реального человека и вынесение ему оценок, соответственно, как реальному человеку. Это касается и

³⁸ <http://flibusta.is/b/244206> в 00:09 (+01:00) / 02-11-2012 (дата просмотра: 27.01.2016).

³⁹ <http://flibusta.is/b/179714> в 20:28 (+01:00) / 15-03-2011 (дата просмотра: 27.01.2016).

⁴⁰ Там же.

⁴¹ <http://flibusta.is/b/72359> в 12:07 (+01:00) / 16-02-2013 (дата просмотра: 27.01.2016).

восприятия читателем автора. Поскольку рецензенту механизм творческого воображения непонятен, то неслучайным является возникновение у него предположения о том, что автор мог написать произведение только под воздействием психоактивных веществ и т. д.⁴²

Когда У. Эко пишет о генезисе образа Супермена, он замечает, что в индустриальном обществе положительный герой обязан выражать потребность в силе, которую «средний гражданин испытывает, но не может удовлетворить» [Эко: 177]. Идеальный герой должен обладать не теми качествами, которые соответствуют реальности, но теми, которые удовлетворяют потребности. В определении этих потребностей попробуем пойти от противного и проследим, в чем героя обычно обвиняют:

- а) герой неумен;
- б) герой не таков, как мы («таких людей не бывает»);
- в) некрасив или как минимум не эффектен;
- г) бездеятелен и/или не силен духом («тряпка»);
- д) его моральные качества невысоки.

Если инвертировать эти претензии, то в результате, как и у Эко, получится более или менее Супермен. Приведем примеры:

Насчёт книги скажу одно - что с ней все так носятся? Описана типичнейшая история простого Д-У-Р-А-К-А⁴³

Принципально дочитала до конца в ожидании чего то или знакомого по себе или разумного, красивого в конце концов... и ничего кроме разочарования. Даже если рассматривать этот роман как зеркало того времени все равно как то слабовато. Диалоги с участием ГГ - просто жуть, хочется цитировать Задорнова «американци...»⁴⁴

В романах Мастера несколько сотен слов успели поменять значение на противоположные. И получилось, что Болконский - не самовлюбленный мудака, а «высокодуховный мыслитель», Анна Карени-

⁴² Ср. в обсуждении по ссылке <http://fandomnaya-pravda.diary.ru/p203085771.htm>: «Ооооо, Алиса моя боль с детства. Ещё тогда не понравился этот куренный бред, и не понимаю, за что его все так любят».

⁴³ <http://flibusta.is/b/179714> в 19:23 (+02:00) / 09-08-2010 (дата просмотра: 27.01.2016).

⁴⁴ Там же в 18:06 (+02:00) / 22-07-2010.

на - не взбесившаяся от безделья шлюха, а «нищиясная женщина»... даже Филипок «переехал» в деревню какую-то!⁴⁵

не люблю «программные» произведения Толстого - «Войну и Мир», «Каренину» - ибо нет положительных героев в них (во всяком случае среди главных персонажей)- описывает всякое дрянцо разной степени мерзости. На все 4 огромных тома «Войны и мира» - один положительный герой -Пьер Безухов, да и тот тряпка слабовольная⁴⁶.

Спору нет, написано очень хорошим языком, хотя и несколько уже старомодным. Но, книга-то о шлюшке, которая жила на иждевении у мужа в приличном доме, с горничной (или кто она там была), при этом бесилась от безделья и просто в открытую мужу изменяла. До кучи спуталась с Сатаной, в компании с ним немало погадила людям и, как следствие, понесла вполне заслуженное наказание - навечно сослана в дальние хрени в компании обитателя дурдома.

Гаденькая, в общем-то, вещичка...

Конечно, женщины скажут, что любовь оправдывает любое сотворенное дерьмо, но не буду спорить. Каждому свое⁴⁷.

Обратим внимание на перенос в последнем отзыве: герой оценивается как отрицательный — отрицательно оценивается и вся книга. Мерилом книги оказывается читатель, в котором текст полностью растворяется. Ср.:

Кстати большинство людей так и считает, если классик, да еще и известный, значит автоматически все его произведения великие, безупречные и «непорочные», а если тебе не нравится, и ты еще критикуешь (а расшатывание шаблонов всегда болезненное действие) - значит ты лопухий мудака или просто не (до)уразумел.

Очень радуется что попадает критика в комментариях (как минимум это уже говорит о наличии своего мнения)⁴⁸

Положение дел со многими культовыми книгами хорошо иллюстрирует рассказ одной деятельницы искусства (не дословно, но суть точно): «После первого прочтения МиМ мне не понравилась. Но ког-

⁴⁵ <http://flibusta.is/b/244206> в 00:09 (+01:00) / 02-11-2012 (дата просмотра: 27.01.2016).

⁴⁶ Там же в 21:41 (+01:00) / 01-11-2012.

⁴⁷ <http://flibusta.is/b/262795> в 17:03 (+01:00) / 01-02-2012 (дата просмотра: 27.01.2016).

⁴⁸ Выделено мною. — А. Г. Цит.: <http://flibusta.is/b/244206> в 02:23 (+01:00) / 26-12-2013 (дата просмотра: 27.01.2016).

да все вокруг стали говорить, какое это прекрасное произведение, я внезапно прозрела и оценила всё величие книги.»

Другими словами, не всегда, но зачастую, книги и авторов на пьедестал возносит стадный инстинкт и неспособность самостоятельно мыслить⁴⁹.

Авторы отзывов часто пытаются объяснить свою оценку. По нашему предположению, неподготовленный рецензент, сталкиваясь с несоответствием текста своим ожиданиям, исходит, в том числе из презумпции того, что какой-то смысл от него скрыт, но он ищет его в первую очередь по принципу тайного шифра — в отдельных словах, в исторических параллелях и т. д. В отзывах нередко апеллируют к криптоверсиям:

Нижеизложенная версия возникновения идеи романа наверняка и тогда (27 лет тому назад, да и раньше...) была широко известна в узких кругах (в широких она не известна и по сей день), я, однако, не будучи вхож в те круги, натолкнулся на эту же мысль совершенно самостоятельно не боле года тому назад:

Воланд=Сталин. Воланд спасает Мастера от осатаневших обывателей-шариковых (шариковых при этом он, заметте, пачками не уничтожает), как Сталин защитил самого Булгакова от происков и интриг булгаковских коллег⁵⁰.

У наблюдаемого читателя особенные вопросы и яркое отвращение вызывает отсутствие внятного сюжета. При исследовании отзывов на роман Дж. Джойса «Улисс» обнаружилось, что по интонации и интенции они примерно совпадают, если сделать поправку на то, что произведение не все дочитывают. Ср.:

Роман хорош, может быть, даже очень хорош, но... не гениален. Причём не гениален совершенно, ни в одной своей черточке...⁵¹

В общем, Джойс поставил себе грандиозную задачу, с которой, на мой взгляд, не справился⁵².

⁴⁹ <http://flibusta.is/b/66372> в 09:48 (+01:00) / 05-11-2010 (дата просмотра: 27.01.2016).

⁵⁰ Там же в 17:38 (+01:00) / 03-01-2009.

⁵¹ <http://flibusta.is/b/72359> в 12:41 (+02:00) / 03-04-2013 (дата просмотра: 27.01.2016).

⁵² Там же.

Прослушал аудиокнигу, прочитал - не пойму «глубоко спрятанного» смысла. А все восторги отношу как дань моде, что-то похожее на восторги над картиной Малевича - « Черный квадрат»⁵³.

У наивного рецензента к книге, к героям отношение очень личное — *книга выбесила, герой взбесил*. Читатель буквально переживает каждый текст как родной, вживается в него и искренне разочаровывается. Эта черта была отмечена также при исследовании читательниц женских романов, которые не могли бросить героиню в плохом романе, не дочитав его — «потому что ты и есть эта героиня» [Radway: 103].

Характерны постоянные апелляции к недостаточному, на взгляд читателя, мастерству автора: читатель полагает, что сам бы мог написать не хуже. В частности, «Над пропастью во ржи» постоянно характеризуется как «бред графомана» и «любой графоман такое может написать, а кто-то и лучше»⁵⁴. Условием высокой оценки становится еще и *сложность* произведения. Сложный стиль может найти место в отзыве среди положительных сторон текста и автора.

Подведем итоги. Среди очевидных достоинств текста в глазах неподготовленного рецензента можно выделить следующие:

1. Легкая классифицируемость текста;
2. Увлекательность сюжета;
3. Приятные или не амбивалентные герои;
4. Уникальный стиль (рецензент ощущает свою неспособность его повторить);
5. Новизна темы;
6. Выраженная мораль.

Критериями текста, оцениваемого отрицательно, являются:

1. Слишком большой, неоправданный объем текста;
2. Герои не вызывают симпатии/узнавания;
3. Отсутствие новизны;

⁵³ <http://flibusta.is/b/66372> в 20:35 (+02:00) / 13-08-2013 (дата просмотра: 27.01.2016).

⁵⁴ Ср. <http://flibusta.is/b/179714> в 23:02 (+02:00) / 08-08-2010: «А книга нудная (“поток сознания”, бывают графоманы - вот так же пишут) и противная...».

4. Книга рассказывает о событиях, оцениваемых как «плохие», «гадки».

В заключение статьи мы приводим список, содержащий ответы анонимных читателей на вопрос: *А какие классические и современные книги, которые вроде бы всем нравятся, у вас вызывают равнодушие или неприязнь?*

Представленный перечень не является полным. Мы выбрали только те произведения, которые встречались в ответах более пяти раз. Ответы приводятся в формулировках авторов.

«Над пропастью во ржи»

«Сто лет одиночества»

Весь Диккенс

«Укрощение строптивой»

«Повелитель мух»

«Алиса в стране чудес»

«Остров сокровищ»

«Джен Эйр»

«Поющие в терновнике»

«Грозовой перевал»

«Консуэло»

Все романы Джейн Остин

«Унесенные ветром»

«Ярмарка тщеславия»

Чак Паланик

Нил Гейман

«Дом, в котором...»

«Анна Каренина»

«Гроза»

Книги о маленьком человеке и о лишем человеке «Мастер и Маргарита»

Лев Толстой

«Доктор Живаго»

«Тихий Дон»⁵⁵

Таким образом, мы можем видеть, что наивные рецензенты, сталкиваясь с непривычным для них текстом, во-первых, пытаются соотнести его с известными им литературными образцами, а во-

⁵⁵ <http://fandomnaya-pravda.diary.ru/p203085771.htm>

вторых, читая, формируют такое представление о тексте, которое совершенно не соответствует устоявшемуся. Вопрос о том, каково это представление, является предметом нашего дальнейшего изучения.

ЛИТЕРАТУРА

- Лотман: *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
- Эко: *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2005.
- Якобсон: *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975. С. 193–230.
- Cawelti: *Cawelti, J. G.* Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, 1976.
- Radway: *Рэдвэй Дж.* Читая любовные романы. Женщины, патриархат и популярное чтение. М., 2004.

ЛИНГВИСТИКА

КОГНИТИВНЫЕ И ПРАГМАТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЕРБАЛИЗАЦИИ НЕКОТОРЫХ СОВЕТСКИХ ЯЗЫКОВЫХ СТЕРЕОТИПОВ В ПОСТСОВЕТСКОМ ДИСКУРСЕ

Людмила Адясова
(Нижний Новгород)

На волне интереса к советскому прошлому и советскому языку в частности появляется все больше исследований, посвященных советизмам. Актуальным представляется вопрос прагматической и когнитивной стороны использования этих клише в современном дискурсе. Оговоримся, что вслед за В. В. Красных мы понимаем под стереотипом национально-культурно маркированную структуру ментально-лингвального комплекса, которая характеризуется инвариантными, валентными и ассоциативными связями [Красных 2003: 232]. Как и языковой менталитет, языковые стереотипы имеют инвариантно-вариативную природу, т. е., сохраняясь в системе языка, они постепенно трансформируются под действием разнообразных факторов [Радбиль 2012].

Целью настоящей статьи является определение особенностей вербализации, смыслового объема и иллокутивных установок использования в постсоветском дискурсе таких советских языковых стереотипов, как *семья народов*, *братский народ*, *братская страна*, *братская помощь*, *строители коммунизма* (а также его современного «деривата» — *строители демократии*). Материалом для исследования послужили данные газетного корпуса НКРЯ и результаты психолингвистического эксперимента (ПЭ), который представлял собой опрос по методике дополнения. Испытуемым (50 чел., 16–35 лет, студенты и работающие, русские) были предъявлены предложения, которые необходимо было дополнить одним-двумя словами («*Семья народов — это...*»; «*Братский народ для русских — это...*»; «*Строители коммунизма — это...*»; «*Строители демократии — это...*»).

Со времен образования за советским государством было закреплено языковое клише *семья народов*. В основу метафоры

было положено представление об идеальной семье, где царят любовь, уважение и доверие. Регулярное использование данного клише в советском дискурсе позволило внедрить в массовое сознание идею о существовании единого *советского народа*. Как показывает анализ современных СМИ, миф о советском единстве существует до сих пор, причем сейчас он является одним из мотивов ностальгии по СССР. Ср.: «*В единой семье братских народов*». Так еще недавно говорили о себе мы, граждане большого союзного государства (Труд-7, 24.04.2001). Кроме того, в прессе наблюдается экстраполяция данного клише на Российскую Федерацию. Как мы полагаем, реактивация советского мифа-интегратора необходима для стабилизации межнациональной обстановки в современной России. Ср.: *Самое время всей нашей семье народов России* <...> делиться с новоприбывшими своей культурой (Известия, 23.12.2005). Этот тезис подтверждают результаты ПЭ. Ср.: «*Семья народов — это...*»: СССР (43), Россия, РФ (5), индоевропейская (1), на Кавказе (1).

Функцию интегративных знаков выполняют также клише *братская страна, братский народ, братские отношения, братская помощь* [Шейгал 2004]. К мифу о советском «братстве» современные СМИ апеллируют особенно активно. Так, в текстах РИА Новости с 2003 г. по 2015 г. частотность употребления прилагательного *братский* выросла более, чем в 2,5 раза (с 219 до 572 вхождений в год).

В советское время *братским народом* назывался «народ какой-либо социалистической или развивающейся (социалистической ориентации) страны» [ТСЯС 1998: 64]. На современном этапе это выражение потеряло свою идеологическую маркированность и значительно расширило сферу использования: его нередко можно встретить в бытовой речи. Как позволил установить анализ НКРЯ, *братскими народами* (183 вхождения) в прессе называются украинцы (43%), белорусы (17%), абхазцы (4%), грузины (3%), осетины (3%) и др., а *братские страны* (103 вхождения) — это в первую очередь Украина (32%), Белоруссия (26%) и Грузия (4%). Кроме того, можно говорить о количественной характеристике «братскости». Ср.: *Долгожданная встреча Фрадкова и Тимошенко пройдет на нейтральной территории — в соседней, не менее братской Грузии* (КП, 01.06.2005). Как мы полагаем, такая выборочность использования понятия *братства*

в СМИ определяется не только устоявшимся мировоззрением народа, но и политическими, межнациональными проблемами. Результаты ПЭ показали, что существующий в СМИ «рейтинг братьев» присутствует и в национальном сознании. Ср.: «*братский народ для русских — это...*»: украинцы (34), белорусы (9), украинцы и белорусы (3), восточнославянский народ (1), татары (1), таджики (1), нет его (1).

Как и клише *братский народ*, выражение *братская помощь* в постсоветском дискурсе себя не исчерпало. В период СССР *братская помощь* понималась как «помощь СССР странам Варшавского Договора, а также странам третьего мира (просоветской ориентации)» [ТСЯС 1998: 65]. В связи с положительно-коннотируемой внутренней формой данное выражение нередко использовалось в качестве эвфемизма для именованя жестких внешнеполитических мер. На современном этапе это клише продолжает функционировать как эффективный прием политической риторики, однако его идеологическая составляющая трансформировалась. Если помощь оказывается со стороны России, то это «необходимая», «благородная» помощь (как правило, *бывшим братьям* по СССР). Ср.: *Есть опасность, что <...> братская помощь* (о кредите Украине. — прим. Л. Адясовой) *не дойдет до братского народа, а осядет в карманах украинской элиты* (Новый регион 2, 16.03.2009). Напротив, если помощь оказывается Западом, то исходное понятие дискредитируется. Ср.: *На практике же «братская помощь» США сводится к предоставлению «крыши» коррумпированным и неэффективным политическим режимам* (РИА Новости, 22.12.2014). Анализ использования «семейных клише» в СМИ позволил предположить, что апелляция к родству в политическом дискурсе, имеет, как правило, определенные манипулятивные цели (указание на особый характер взаимоотношений, просьба о протекции, легитимация свободы действий, эвфемизация проблемных моментов и др.).

Изучение вербализации «строительных клише» также выявило ряд особенностей. Во-первых, оба выражения (*строители коммунизма, строители демократии*) имеют ироничную окраску, причем у последней номинации, по нашему мнению, она вторична (из-за отсылки к советскому языку). Ср.: *Курение, пьянство и двадцать аборт в анамнезе. Разве могла после этого советская женщина родить здорового строителя коммунизма?* (КП,

15.03.2002). Во-вторых, экстенционал первого выражения включает в себя только «внутренних» субъектов (партиработники, лидеры государства и простые граждане); экстенционал клише *строители демократии* составляют в большинстве случаев (80%) «внешние» субъекты: США и их сфера влияния (напр., Грузия и Украина), и в меньшей мере «внутренние» субъекты: представители власти и проправительственных организаций (напр., движение «Наши»). Ср.: *Национальная валюта обесценивается, а Запад продолжает видеть в команде Саакашвили «строителей» демократии* (РИА Новости, 23.03.2015). Выявленные тенденции находят свое отражение и в результатах ПЭ. Ср.: «*Строители коммунизма*»: Ленин и Сталин (24); советские люди, советский народ (13); партия, КПСС (6); совки (3); Брежнев, Хрущев (2); нелюди (1); комсомольцы (1). «*Строители демократии*»: американцы (43); западные страны, страны Запада (2); Горбачев и Ельцин (1); Ельцин, Путин (1); воры (1); обманщики (1); Чубайс и Ко (1).

Как показал анализ медиатекстов, советские языковые стереотипы продолжают активно использоваться в современных СМИ. Это говорит о том, что стоящие за ними когнитивные структуры релевантны для национального сознания, однако примеры вербализации клише в медиадискурсе и данные психолингвистического эксперимента свидетельствуют о том, что в связи со сменой общественно-политической парадигмы их семантическое содержание и иллокутивные установки несколько изменились.

ЛИТЕРАТУРА

- Красных В. В. 2003 — *«Свой» среди «чужих»: миф или реальность?* М.
Радбиль Т. Б. 2012 — *Основы изучения языкового менталитета: Учебн. пособие.* М.
Шейгал Е. И. 2004 — *Семиотика политического дискурса.* М.
ТСЯС 1998 — Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. *Толковый словарь языка Совдепии.* СПб.

ПЕРЕДАЧА ПРАГМАТИКИ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ТЕКСТА ПРИ ПЕРЕВОДЕ

Марина Булычева
(Москва)

Процесс перевода состоит в передаче информации, заключенной в тексте на одном языке, средствами другого языка. В задачи переводчика при этом входит передача не только информативной и стилистической стороны исходного текста, но и той цели, ради которой автор исходного текста его создавал, его установок, т. е. прагматики.

Прагматический потенциал текста определяется классиком теории перевода В. Н. Комиссаровым как «способность текста затронуть чувства, вызвать определенную эмоциональную реакцию, побудить к действиям», а прагматический аспект перевода как «влияние на ход и результат переводческого процесса необходимости воспроизвести прагматический потенциал оригинала и стремления обеспечить желаемое воздействие на Рециптора перевода» [Комиссаров 1990: 209, 256].

При передаче прагматики немалую роль играет понимание экстралингвистических факторов, таких как социокультурная и историко-политическая ситуация, в которой был составлен текст оригинала, поскольку часто в задачи автора входит не только передача информации читателю, но и оказание на него воздействия в своих личных или коллективных целях. Когда речь идет об идеологических текстах, т. е. составленных с целью распространения и насаждения определенной идеологии, прагматический аспект выдвигается на передний план.

Разные тексты по-разному поддаются переводу, и, согласно классификации Альбрехта Нойберга, можно выделить четыре типа текстов по степени передачи их прагматики при переводах зависимости от того, на какого реципиента ориентирован текст. Так, при переводе научно-технической литературы прагматика передается лучше всего, т. к. информация, заключенная в них, остается актуальной вне зависимости от культурной принадлежности читателя. Менее всего «переводимы» тексты законов и объяв-

лений, а также тексты политической тематики и публицистических жанров, поскольку они направлены на носителя языка оригинала и этой культуры [Комиссаров 1978: 185–202]. Из этого следует, что тексты, основной прагматической задачей которых является распространение идеологии среди представителей определенной культуры в определенный исторический момент, переводу поддаются с большим трудом, а воспроизвести их прагматический потенциал практически невозможно — даже при условии передачи стилистической и смысловой стороны. Эту гипотезу мы и рассматривали в качестве рабочей в своем исследовании.

Материалом для исследования послужил учебник истории, изданный в Германии в 1936-м году¹. Данный текст несомненно можно считать идеологическим: с приходом национал-социалистов к власти в Германии в 1933-м году первостепенной задачей школьного образования стало воспитание школьников в духе национал-социализма, о чем свидетельствуют многочисленные документы [Götz 1997: 52–200].

Предпереводческий анализ оригинала показал, что учебник написан эмоционально (часто использовались инверсия и параллельные конструкции, наполненные экспрессивной лексикой), присутствует лексика, входившая в аппарат идеологии Третьего Рейха, такие концепты, как «жизненное пространство», «народ господ», «чистота расы», «вождь», «народ», упоминается использование свастики и приветствия «хайль» и т. д.

В данной статье мы представим наиболее яркие примеры, демонстрирующие трудности перевода идеологической лексики, и, как следствие, передачи прагматики целых абзацев.

Пример № 1

*Die festliche Feuerrede des alten Priesters schließt die Feier, und ein brausendes **Heil** steigt zur Sonne empor.*

Перевод звучит так:

*Торжественная речь старого жреца венчает праздник, и к Солнцу возносится бурное **приветственное ликование**.*

¹ Kamp F. 1936 — *Kamps Neues Realienbuch für Schule und Haus. Geschichte*. Bochum in Westfalen.

Данный пример взят из описания обряда поклонения солнцу. Очевидно, автор желал показать, что приветствие, используемое нацистами, имеет долгую историю, оно звучало в самых торжественных и сакральных обрядах древних германцев. Передать при переводе прагматику использования здесь слова «heil» невозможно, поскольку, напр., такой вариант перевода: ... и к Солнцу возносится ликующее приветствие: «Хайль»! сделал бы слишком прямое указание русскоязычному читателю на то, что древние германцы обращались к обожествляемому ими солнцу с нацистским приветствием, в то время как автор учебника дает лишь некоторую аллюзию на это. Кроме того, необходимо учитывать, что немецкое слово «heil» действительно появилось в немецком еще в VIII–IX веке н. э. и обладало исключительно положительной коннотацией; оно до сих пор используется в различных приветствиях в значении «ура», «слава» и т. д.

Русскоязычному же читателю «хайль» в транскрипции знаком только в качестве нацистского приветствия и вызывает негативную реакцию. Чтобы не усугублять отрицательный эффект, мы остановились на нейтральном варианте перевода, в котором, однако, теряется прагматический потенциал.

Пример № 2

*Hebt den Edelsten und Besten und Tapfersten der Deutschen auf den Heerschild! Er soll das Volk begeistern, mitreißen, ihm ein großes Ziel zeigen! Er soll sein **Führer**, Kaiser, ein Mann ohne Furcht, ohne Tadel; hart, unbeugsam um Deutschlands willen.*

*Выберите самого благородного, лучшего из германцев, коронуйте его! Пусть он вдохновит народ, укажет ему на великую цель и поведет его к ней за собой! Пусть он станет **вождем**, императором, рыцарем без страха и упрека, жестким, непреклонным — во благо Германии!*

Этим отрывком завершается глава, посвященная Средним векам, и, как мы видим, под конец вводится одно из центральных понятий идеологии национал-социализма — «Führer». Здесь, как и во многих моментах в тексте, используются параллельные конструкции, наполненные лексикой высокого стиля, направленные на создание сильного эмоционального эффекта. Использование слова «Führer», конечно, не случайно, и так же, как и в первом примере, должно было вызвать ассоциации с явлением современности и за-

ронить в сознании читателя идею о том, что в кризисный период стране необходим смелый, харизматичный предводитель. При переводе, так же, как и в первом примере, теряется прагматика этого абзаца, поскольку использовать слово «фюрер» мы не можем — во-первых, это усугубило бы отрицательный эффект, который вообще не заложен здесь автором, а во-вторых, нарушило бы смысл оригинала, потому что такой реалии, как «фюрер» у германцев XIII века не было. При этом стоит отметить, что стилистическая сторона хорошо поддается передаче при переводе: также были использованы параллельные конструкции и подобраны лексические эквиваленты.

Однако в некоторых случаях, при наличии в языке перевода эквивалентов идеологизированным лексическим единицам языка оригинала, прагматика все же передается более успешно:

*Wo die Wanderer Weide- und Ackergrund erhielten, lebten sie in friedlicher Nachbarschaft mit den Urvölkern des neuen Landes; versagte man ihnen den **Lebensraum**, griffen sie zur Streitaxt und unterwarfen die widerstrebenden Völker.*

*Там, где они получали земли для пастбищ и земледелия, они жили в мире с новыми соседями. Но если им отказывали **в жизненном пространстве**, они брались за боевой топор и подчиняли себе народы, отказавшиеся повиноваться.*

Как мы видим, учебник описывает германцев народом почти кочевым, готовым в лучшем случае к мирному сосуществованию на собственных условиях. Слово «Lebensraum», имеющее эквивалентом кальку «жизненное пространство» вводится в контексте, который сообщает читателю идею: жизненное пространство должно расширяться, а если соседи позволяют это с неохотой, за него необходимо бороться. При переводе трудностей не возникает.

На основании представленных примеров можно заключить, что исходная гипотеза о том, что прагматика идеологического текста плохо поддается переводу даже при полной передаче смыслового содержания и стилистической формы, подтверждается (за редким исключением).

ЛИТЕРАТУРА

- Götz M. 1997 — *Die Grundschule in der Zeit des Nationalsozialismus*. Bad Heilbrunn / Obb.: Klinkhardt.
- Комиссаров В. Н. 1978 — *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. М.
- Комиссаров В. Н. 1990 — *Теория перевода (Лингвистические аспекты)*. М.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ИТАЛЬЯНИЗМОВ В «СКАЗКАХ ОБ ИТАЛИИ» М. ГОРЬКОГО И «НОВЫХ СКАЗКАХ ОБ ИТАЛИИ» АВТОРОВ-ПОСТМОДЕРНИСТОВ

Лариса Василенкова
(Санкт-Петербург)

I

Цикл из 27 небольших рассказов, созданных писателем в 1911–1913 гг., не является сказками. Это не игра фантазии человека, который, устав от действительности, создает силой своего воображения другую жизнь, более яркую и праздничную. Как отмечает исследовательница К. Д. Муратова в своей статье «Горький в годы революционного подъема и первой мировой войны», «эпиграф “Нет сказок лучше тех, которые создает сама жизнь”, предпосланный “Сказкам об Италии”, является ключом, раскрывающим как замысел, так и идейную целеустремленность горьковского цикла о простых людях, чувства и дела которых так ярки, просты и героичны. Этот же эпиграф предопределил и выбор заглавия» [Муратова 1917–1932: 375]. В основу большинства сказок Горького легли реальные факты. Живя на острове Капри, писатель внимательно наблюдал за жизнью итальянцев, приобщался к их языку. Муратова пишет, что, вероятно, автор не ставил перед собой задачу воспроизвести быт итальянцев. Рассказы Горького лишены налета этнографизма, хотя в них ярко отражены отдельные характерные черты экономической и общественно-политической жизни страны. Горький дал красочные зарисовки итальянского пейзажа и создал лирический образ итальянца, влюбленного в щедрую природу своей родины.

В современной писателю литературе Италия воспевалась как хранительница великих шедевров искусства, как страна-музей. В отличие от них, Горький изобразил в своем повествовании не старый мир «прекрасной», но уже отжившей Италии, а нового человека, который способен причудливо сочетать наследие прошлого с чертами новой эпохи. Жизнь итальянского народа не стоит

на месте, его творчество неиссякаемо и вдохновляет на новые сказки, заставляя вновь восхищаться собою. Изображение живой, развивающейся Италии, обращение к ее языку и умелое использование в тексте итальянских слов и выражений — именно это выделяет горьковский текст из обширного потока литературы об этой стране.

Если мы обратимся к «Сказкам об Италии», то обнаружим, что в них Горький часто использовал технику иноязычных вкраплений. Писатель стремится передать через итальянское слово чувства и эмоции итальянского народа. Все восклицания итальянцев автор оставляет без перевода:

— *Viva Italia!*

<...>

— *Evviva Garibaldi!* — кричат дети, серым клином врезаясь в толпу и исчезая в ней.

Качаются знамена, летят шляпы и цветы, над головами взрослых людей выросли маленькие детские головки, мелькают крошечные темные лапы, ловя цветы и приветствуя, и все гремит в воздухе непрерывный мощный крик:

— *Viva il Socialismo!*

— *Evviva Italia!*

<...>

И густо, громко, торжествующе хохочет и, подбрасывая свою маленькую ношу в синий воздух, кричит:

— *Evviva Parma-a!* (М. Горький).

Однако не только прославление родины устами итальянцев стремится донести Горький до читателя. Он использует иноязычные вкрапления, когда хочет передать живую, незатейливую эмоцию этого жизнелюбивого народа, привыкшего выражать свои чувства кратко, но ярко:

— *Цветов никогда не бывает достаточно...*

— *Браво, малыш!* — сказал Трама. — *Браво, и мне дай два...*

(М. Горький).

Встречаем и другой пример выражения эмоции итальянцев в тексте сказок:

— *«Обещаю именем девы Марии, — думал я, — что буду добр с тобою и всем людям будет хорошо около нас...»*

— **Экко!** ('вот как!' — Л. В.) — воскликнул старик, вскинув большую голову, и засмеялся басовитым смехом. (М. Горький).

Но не только восхищение, похвалу или удивление итальянцев писатель стремился передать в своем тексте. М. Горький использует итальянское выражение, когда хочет показать недоумение героя:

— *Я не понимаю!* — заявила старшая дама. — *Это — шутка?*

Рыжий быстро ответил:

— *Нет, серьезно! Вы подумайте, **ma tante**...*

Молодая дама, широко открыв глаза, пожала плечами.

— *Какой вздор! Поить водкой от казны, когда они и так...*

(М. Горький).

Или же его притворство:

Чувствуя себя в ночь рождения Младенца, любившего их, королями и хозяевами жизни, — дети не скупятся воздать взрослым за год их скучной власти минутами своего веселого могущества: взрослые дяденьки тяжело подпрыгивают, увертываясь от огня, и добродушно просят о пощаде:

— **Баста!** Эй, разбойники, — **баста!** (М. Горький).

Мы видим, как важно было писателю показать всю палитру эмоций итальянского народа.

В тексте Горького иноязычные вкрапления, представляющие собой не только отдельные слова, но и словосочетания, часто используются наряду с их русским переводом:

человек в цилиндре и еще какие-то солидные люди, окружившие его, отчаянно размахивая руками, кричат:

— *Последний раз... **Ultima volta!** Слышите?* (М. Горький).

Вероятно, писателю в данном фрагменте важно показать настойчивость итальянца, его желание убедить собеседника, доказать свою правоту. Горький стремится через итальянское слово показать характер этого народа, раскрыть его душу, в чем, безусловно, автору сказок помогает язык.

Раскрыть тайну итальянского сердца помогают и песни. Потому в своем тексте писатель попытался запечатлеть голос прекрасной итальянки, отразив его на письме кириллицей:

идет женщина в бледно-голубом платье, на ее черных волосах золотистый кружевной шарф, четко стучат высокие каблукы коричневых ботинок. Она ведет за руку маленькую кудрявую девочку; разма-

хивая правой рукой с двумя цветками алой гвоздики в ней, девочка качается на ходу, распевая:

— *О, ма, о, ма, о, миа ма-а...* (М. Горький).

Используя технику иноязычных вкраплений, писатель на протяжении всего текста сказок стремится некоторые заимствования передать кириллическим письмом. Так, уже в первой главе мы встречаем подобный пример:

Через полчаса по всему Неаполю с визгом и скрипом мчались вагоны трамвая, на площадках стояли, весело ухмыляясь, победители, и вдоль вагонов ходили они же, вежливо спрашивая:

— *Билетти?!*

Люди, протягивая им красные и желтые бумажки, подмигивают, улыбаются, добродушно ворчат. (М. Горький).

Итальянизмы, под которыми мы вслед за Л. П. Крысиным понимаем не только часть экзотизмов, вошедших в словари иностранных слов, и собственно заимствования, многие из которых уже давно перестали восприниматься как таковые, а все слова и выражения, заимствованные из итальянского языка и обладающие определенной функцией в повествовании [Крысин 2004: 22, Крысин 1968: 51], используются Горьким не только для выражения чувств и эмоций итальянцев, помогающих раскрыть особенности характера этого веселого народа, но и в их особой **экзотической функции**, называя реалии, неизвестные русскому читателю. Многие из них отсутствуют в словарях иностранных слов и живут только в текстах русских писателей. Так, напр., в своих сказках Горький использует слово **дзампоньяры** ('пастухи с горных областей Италии' — Л. В.):

Спешно идут дзампоньяры — пастухи из Абруццы, горцы, в синих коротких плащах и широких шляпах. Их стройные ноги, в чулках из белой шерсти, опутаны крест-накрест темными ремнями, у двоих под плащами волынки, четверо держат в руках деревянные, высокого тона рожки. (М. Горький).

Другой пример использования итальянизма в **экзотической функции** находим в 3-й главе:

К ним идет мальчик с фьяской вина ('пузатая, обернутая соломой бутылка' — Л. В.) в руке и небольшим узлом в другой, идет, вскинув голову, и кричит звонко, точно птица, не видя, что сквозь солому,

которой обернута бутылка, падают на землю, кроваво сверкая, точно рубины, тяжелые капли густого вина. (М. Горький).

Безусловно, тема рыбной ловли в тексте сказок занимает особое место. Рыбаки являются одними из главных героев произведения. Потому, говоря о рыбалке на Капри, Горький использует только итальянские названия рыб:

*«Поедем, Гвидо, за **пеццони**», — сказал отец. — **Пеццони**, синьор, очень тонкая и вкусная рыба с розовыми плавниками, ее называют также коралловой рыбой, потому что она водится там, где есть кораллы, очень глубоко. Ее ловят, стоя на якоре, крючком с тяжелым грузилом. Красивая рыба.* (М. Горький).

Другой подобный пример находим в 19-й главе «Сказок»:

*из леса водорослей выплывают разноцветные «**виолы**» — живые цветы моря, — точно пьяный, выходит «**перкия**», с тупыми глазами, разрисованным носом и голубым пятном на животе, мелькает золотая «**сарпа**», полосатые дерзкие «**каньи**»; снуют, как веселые черти, черные «**гваррачины**»; как серебряные блюда, блестят «**спаральони**», «**окьяты**» и другие красавицы-рыбы — им нет числа! — все они хитрые и, прежде чем схватить червяка на крючке глубоко в круглый рот, ловко ошпыивают его маленькими зубами, — умные рыбы!..* (М. Горький).

Мы видим, что в «Сказках об Италии» Горький обращается к экзотической лексике итальянского происхождения с художественно-выразительными целями — показать в ярких красках жизнь итальянского народа.

Горький обращался в своем тексте к лексике из разных сфер употребления: предметы искусства (*тарантелла, мандолина, виолончели*), деньги (*чентезим, сольдо*), рыболовная тема (*барка, сардина, пеццони, сарпа, канья, гваррачина, спаральони, окьята*). Однако самым важным в тексте сказок для писателя является человек, потому он использует итальянские обращения (*синьор, синьора, синьорина, монна* — краткая форма от итальянского слова «Мадонна»), слова, называющие род деятельности человека, его положение в обществе (*дзампоньяр, форестьер, факино*). Писателю важно было передать и эмоции итальянцев, их живые реакции, выразить которые ему помогло итальянское слово. В центре внимания классика человек и его речь, через которую раскрывается характер итальянцев, их мировидение.

Итальянский язык позволил Горькому выстроить образ Италии и ее жителей, и этот образ автор «Сказок» запечатлел в своем тексте. Антропоцентризм является основной чертой поэтики Горького, и мы видим, что сборник сказок не стал исключением, поставив во главе сборника народ этой экзотической страны.

II

Сборник «Очарованный остров. Новые сказки об Италии» был задуман Ассоциацией «Премия Горького» в связи со 100-летним юбилеем первой публикации «Сказок об Италии» Максима Горького. Остров Капри стал местом вдохновения нескольких поколений российских литераторов, в связи с этим Ассоциация решила внести свой вклад в литературную историю «острова сирен». В 2012–2013 гг. ряду известных российских писателей было предложено совершить поездку на Капри и затем написать текст, связанный с этим островом. Авторами «Новых сказок» стали М. Амелин, А. Аствацатуров, С. Гандлевский, В. Ерофеев, Э. Лимонов, Ю. Мамлеев, З. Прилепин, А. Рубанов, Г. Садулаев и В. Сорокин. Вступительное историко-культурологическое эссе принадлежит итальянисту и переводчику Г. Киселеву. Все они являются продолжателями традиции изображения острова, однако видение острова авторами-постмодернистами в корне отличается от горьковского восприятия Капри.

Как и М. Горький, современные авторы обращаются к технике иноязычных вкраплений. Так, в рассказе «Жизнь на Капри» Г. Садулаев использует итальянский фразеологизм *dolce vita*, обозначающий красивую, богатую, счастливую и беззаботную жизнь:

Капри — остров неразбавленной dolce vita, остров праздности, но я был там в некотором смысле по делу. (Г. Садулаев).

Данный фразеологизм стал понятием, которое неразрывно связано с Италией и ее культурой, это один из ключевых ассоциатов, порождаемых при упоминании этой страны.

Говоря о **формировании ассоциативного поля**, приведем пример, встречающийся в рассказе М. Амелина «В декабре на Капри», в котором автор использует итальянское приветствие, написанное кириллицей и важное для культуры Италии имя:

Но шествие (чао, Феллини!) быстро рассредоточилось. Улица опустела. Наступил рождественский сочельник. (М. Амелин).

Слово *шествие* в тексте, повествующем об Италии, вызывает у рассказчика ассоциацию с фильмами именитого режиссера.

В тексте В. Сорокина «Допрос № 6», содержание которого никак не связано ни с Капри, ни с итальянской культурой и ее народом, неожиданно появляется слово макаронны, причем контекст весьма любопытен:

— *Сержант, держи нормально, что у тебя, руки или макаронны?! Говори!* (В. Сорокин).

В том же рассказе употребляется итальянизм *комедия dell'arte*. Это слово используют как следователь, так и подсудимый, называя им допрос:

— *При чем тут наше государство?*

— *При том. Мне надоела эта комедия **dell'arte**, длящаяся уже шестой день.*

— *Мой арест и есть комедия. Только не **dell'arte**. Это простой русский балаган.* (В. Сорокин).

В последнем случае интересно противопоставление 2 понятий — итальянского (*комедия dell'arte*) и русского (*русский балаган*). Мы видим, что итальянизмы используются не в номинативной функции — для обозначения неизвестных предметов и реалий, не в экзотической, ведь речь идет не об Италии. Текст Сорокина — это не рассказ о Капри, однако, несмотря на содержание, автор все равно использует итальянские слова, которые **являются определенными маркерами**, оставляющими читателя в рамках сборника текстов об этой стране.

Пример неожиданного употребления итальянизма есть и в рассказе А. Аствацатурова «Дуэль в табакерке. Каприйский сон», в котором рассказчик сравнивает вождя революции, тесно связанного с историей Капри, с мафиози:

Где-то рядом, если, конечно, верить рекламному путеводителю, есть стела с изображением Ленина. Правда, он на ней похож не на вождя мирового пролетариата, а на какого-то хитрожопого мафиози. (А. Аствацатуров).

Слово *мафиози* употреблено не вполне корректно (ед. ч. — мафиозо). Подобное сравнение в сочетании с разговорно-сниженным прилагательным дает комический эффект, а значит, итальянизм в тексте автора приобретает новую функцию — **функцию выражения иронии** рассказчика через итальянское слово.

Текст М. Амелина содержит пример варваризма — итальянского слова, значение которого разъясняет сам автор:

*Уже на обратном пути, при подъеме, когда идти пришлось медленно, прямо у дорожки я нашел довольно крупный душистый масленок (по-итальянски — **boleto giallo**) с коричневой суховатой шляпкой. (М. Амелин).*

Некоторые итальянизмы авторы-постмодернисты вводят в текст в кириллическом облики. Примером тому служит слово *via* ('улица' — Л. В.) в рассказе М. Амелина:

*Сбитые из струганых досок рождественские киоски на **via** Камелле были уже закрыты, и некоторые из них начали разбирать, снимая иллюминацию: все закупили все необходимое для Рождества.*

Другой пример кириллического написания итальянских слов встречаем у того же автора:

*Все дома и особняки на острове, помимо привычной всем уличной нумерации, имеют свои названия, как то: вилла Ева, **каза** Монализа, **казина** ди Амелия, каза дель Соле (Дом Солнца), Иль Пассеро (Воробей), Ля Карруба (Рожковое дерево с характерными длинными изогнутыми стручками) или просто Казетта. (М. Амелин).*

Итальянист Г. Киселев умело играет с итальянским словом *asilo* ('убежище' — Л. В.), упоминая в своем тексте его анаграмму, отражающую смысл итальянизма:

*Недаром, если потрясти и бросить на манер игральной кости итальянское слово **asilo** — убежище, выпадет слово **isola** — остров, да и сам Капри — перевертыш от Парки: от судьбы не уйдешь. (Г. Киселев).*

Таким образом, мы видим, что в текстах авторов-постмодернистов есть примеры, как иноязычных вкраплений, так и варваризмов. **Языковая игра, формирование ассоциативного поля, использование итальянизмов в неожиданных контекстах или для изображения авторской иронии** — все это отличает «Новые сказки

об Италии» от горьковского текста, позволяя нам говорить об элементах игровой поэтики современных авторов, для которых итальянское слово — еще один повод поиграть с читателем.

В текстах современных писателей, как и в тексте Горького, есть примеры использования итальянских слов для выражения эмоций. Однако, если в «Сказках об Италии» Горького эти эмоции принадлежали итальянцам, то в «Новых сказках об Италии» «эмоции по-итальянски» принадлежат самим рассказчикам, т. е. русским авторам. Так, в рассказе В. Ерофеева «Моя дурацкая история» есть следующий пример:

- Ты когда-нибудь мне покажешь Москву? Будешь моим гидом?
— *Si! Certo!* (В. Ерофеев).

Последние слова принадлежат рассказчику. Тот же герой рассказа Ерофеева, желая шокировать свою итальянскую спутницу, употребляет итальянский матизм *figa*. В этом случае итальянизм используется уже не в номинативной или экзотической функции, а в весьма интересной для заимствования функции — **воздействующей**:

- О, как ты прекрасно говоришь по-итальянски! Скажи еще...
— *Figa!*
— *No!* — смеялась она сквозь слезы. (В. Ерофеев).

Последний пример иллюстрирует эмоцию итальянки. Подобный пример встречаем в том же рассказе:

- Заметь, что Джотто...
— *Basta!* — Она закрывала мне рот. — Скажи мне что-нибудь о нас... (В. Ерофеев).

Однако лишь в одном рассказе из цикла «Новые сказки об Италии» изображена эмоциональная сторона жизни итальянцев, при этом перед нами диалог героя рассказа с итальянкой, т. е. итальянская речь дана не свободно, как это было в тексте Горького, а через перцепцию рассказчика. В этом состоит важное отличие цикла сказок современных авторов от горьковского предтекста.

Современные авторы использовали в своих текстах лексику из разных сфер употребления: предметы искусства (*тарантелла, оперный, мозаика, майолика, фреска, аккорд, комедия dell'arte, пьцетта, каза, казина, казетта, палаццо, мандолины и т. д.*),

еда и напитки (*boletto-giallo*, пицца, прошутто, моцарелла, паста, макароньы, граппа, лимон-челло). Встречаются у писателей-постмодернистов и итальянские обращения (*синьора*, *доторесса*), однако в «Новых сказках об Италии» почти нет самих итальянцев. Сюжеты рассказов построены не вокруг жителя этой страны, а вокруг самих рассказчиков, будь то анекдот (текст А. Аствацатурова), метафизическая зарисовка (текст Э. Лимонова), рассказ-диалог (текст В. Сорокина) и т. д. Неслучайно, повествование Горького дано в третьем лице. Горький — наблюдатель и исследователь человеческой природы.

Рассказы же современных авторов, за исключением культурно-исторического эссе Г. Киселева, даны от первого лица, что позволяет формировать представление не об Италии и об ее народе, а о себе самих. Капри для постмодернистов — не объект исследования, описания и увековечивания в русской литературе, он лишь фон для бесконечного самовыражения, что особенно видно по композиции современных текстов. Выбор лексики, ее использование в рассказах — все это свидетельствует об отсутствии интереса современных авторов к итальянскому миру, который стал главным героем «Сказок об Италии» М. Горького, а значит, новый текст, созданный ровно через 100 лет после горьковского цикла, вероятно, не является его идейным продолжением, и мы видим это, прежде всего, на уровне итальянского слова.

Итальянизм у постмодернистов — это объект игры, и, возможно, в некоторых случаях, дань моде на все итальянское, которая возникла в связи с популярным итальянским кинематографом и его *dolce vita*. Иными словами, итальянский язык для современного автора — еще один способ выразить себя, обозначить свое место в чужом (итальянском) мире, а не описать этот мир и выстроить его образ в русском тексте, как это было в горьковском сборнике.

ИСТОЧНИКИ

- Горький М. *Сказки об Италии* // Горький М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 10. М. 1949–1956.
- Очарованный остров. Новые сказки об Италии*. М. 2014.

ЛИТЕРАТУРА

- Крысин 1968 — Крысин Л. П. *Иноязычные слова в современном русском языке*. М.
- Крысин 2004 — Крысин Л. П. *Русское слово, свое и чужое*. М.
- Муратова 1917–1932 — Муратова К. Д. *Горький в годы революционного подъема и первой мировой войны*.
- ФЭБ: <http://feb-web.ru/feb/irl/il0/ila/ila23592.htm>

НАЗВАНИЯ «НОВЫХ» ПРОФЕССИЙ В ЯЗЫКЕ РУССКОЙ ДИАСПОРЫ

Елена Вельман-Омелина
(Тарту)

В рамках настоящей статьи рассматриваются некоторые названия «новых» профессий, которые зафиксированы в русском языке Эстонии. Разумеется, прилагательное «новые» употреблено автором в переносном значении, поскольку все обсуждаемые в статье профессиональные обязанности выполнялись (в той или иной степени) и ранее и отнюдь не являются чем-то принципиально новым.

Как известно, русский язык в Эстонии не имеет статуса государственного языка, но во многих областях общественной жизни активно используется. Одной из таких сфер является деловое общение. На русский язык переводятся различные деловые тексты, начиная от буклетов и брошюр и заканчивая целыми сайтами частных и государственных учреждений, в том числе и их виртуальных представительств. Виртуальными представительствами государственных учреждений мы называем такие интернет-порталы, которые полностью или частично могут заменить очное обращение в соответствующее учреждение.

Данные деловые тексты с разной степенью официальности наполнены региональными понятиями, характерными номинациями, которые не всегда имеют устоявшееся соответствие в русском языке, т. е., переводчик вынужден заниматься «терминотворчеством». Более того, тексты, содержащие в себе, например, рекламную составляющую или имеющие информирующий характер, могут ошибочно показаться несложными для перевода, вследствие чего для работы над переводами привлекаются не специалисты-переводчики, а в лучшем случае обычные носители языка, что не может не отражаться на качестве перевода. Кроме того, переводчик в условиях Эстонии находится «в окружении» эстонского языка, т. к. эстонский язык часто не только является исходным в переводе, но и языком, на котором существует вся документация, различные номинации и т. д. [Костанди 2014: 91]. Все это приводит к тому, что в переводных текстах появляются

слова и словосочетания на русском языке, которые могут быть непонятны носителю русского языка как в Эстонии, так и в России.

В настоящее время в русском языке наблюдается интенсивное обновление наименований лиц по профессии, в том числе и путем заимствования из английского языка. Это связано с усилением действия ряда тенденций, носящих коммуникативный и когнитивный характер. Коммуникативно требуется словесно оформить возникновение той или иной должности. Для того чтобы соответствовать интенсивно развивающейся экономике и меняющемуся миру, наименования лиц по профессии усложняются и заменяются, иногда на более информативно емкие единицы. Например, *эйчар-менеджер*, *контент-менеджер*, *объект-менеджер*, *проект-менеджер*, *арт-менеджер* используются вместо традиционного наименования *начальник отдела*; *инженер-куратор*, *инженер-инсталлятор* вместо однословного *инженер*; *фитодизайнер*, *евродизайнер*, *веб-дизайнер*, *фотодизайнер* вместо привычных *оформитель*, *художник*. Таким образом, с целью более четкого и выразительного наименования лица происходит дифференциация понятия, в результате чего создается более емкая языковая единица, которая не только включает в себя значимые характеристики профессиональной деятельности, но и в некоторых случаях отражает требования к профессиональному лицу [Егорова, Никитин 2011: 140–141]. Например, на сайте¹ Клиники Тартуского университета представлена такая должность — *ответственный за персонал, менеджмент качества, маркетинг, связь с общественностью и инфотехнологию*. К сожалению, точного соответствия в тексте эстоноязычного оригинала найти не удалось, т. к. переводная часть текста существенно сокращена и рубрикация нарушена. Однако пример данной номинации наглядно иллюстрирует, каким образом наименование должности может включать в себя «значимые характеристики профессиональной деятельности».

Названия профессий убедительно показывают различия региональных вариантов русского языка. Например, в России используется большее количество англицизмов типа *супервайзер*, *дистрибьютор*, *коучер*, *медиа-байер*, *хэд-хантер*, *кризис-менеджер*, *мерче(а)ндайзер*, *андеррайтер*, *джоб(б)ер* и т. д., чем в Эстонии. Наши наблюдения показывают, что в эстонском языке и русском

¹ <http://www.kliinikum.ee/rus/>

языке диаспоры активно используемых номинаций для названия «новых» профессий существенно меньше. Например, на одном из эстонских интернет-порталов, который специализируется на трудовом посредничестве, в качестве соответствия английскому *customer service officer* (начальник отдела обслуживания / сервисного отдела) приводится эстонское слово *klienditeenindaja* (= работник, который обслуживает клиентов). То есть происходит замена новой номинации привычным старым названием, а не переводом. Однако стоит отметить, что новые слова в эстонском языке все-таки преимущественно переводятся.

Эстонско-русский перевод имеет ряд особенностей, одной из которых является перевод сложных эстонских слов (см. подробнее об этом: [Вельман-Омелина, Щаднева 2013]). Явная склонность к склеиванию корневых морфем, к композитам, характерная для эстонского словообразования, гораздо менее свойственна русскому языку, в целом предпочитающему деривационные способы образования слов, а не словосложение. Это неизбежно отражается в процессе перевода эстонских композитов [там же: 250–251]:

- 1) *müügijuht* — *руководитель по продажам*²;
- 2) *äripanganduse valdkonnajuht* — *руководитель сферы бизнес-банкинга*;
- 3) *tootarenduskeskuse disainijuht* — *руководитель дизайна*;
- 4) *tootmisüksuse sekretär* — *секретарь-производство*;
- 5) *raigaldusjuht* — *руководитель установки*;
- 6) *lao juhataja* — *руководитель склада*;
- 7) *protsessijuht* — *руководитель процессов*;
- 8) *teenuste arendusjuht* — *руководитель по развитию услуг*;
- 9) *makselahenduste teenusejuht* — *руководитель услуг платежных решений*;
- 10) *kommunikatsioonijuht* — *руководитель по коммуникации*;
- 11) *kodu-, aia- ja hoovajakaupade teetajuht* — *руководитель сезонных (дом, сад) товаров*.

Можно заметить, что слово *руководитель* нередко заменяет, иногда очень неудачно, такие номинации как *управляющий*, *менеджер*, *директор*.

² В настоящей статье не обсуждаются ошибки, допущенные в процессе перевода.

Думается, что неудачный перевод может быть обусловлен в том числе и тем, что эстонская номинация иногда остается непонятной переводчику, см. пример 7) *руководитель процессов* — *protsessijuht*. В иных случаях спасти ситуацию можно было бы с помощью использования слова *отдел*, например, 3) *руководитель (отдела) дизайнера*; 8) *руководитель (отдела) по развитию услуг* и т. д.

Новым и для русского (как регионального, так и основного вариантов), и для эстонского языков является и словосочетания с опорным словом *дивизион* — *müügi divisjon* (*müügidivisjon*) / *дивизион продаж* (обслуживания и т. д.), *divisjoni direktor* / *директор дивизиона* и т. д. *Дивизион* — термин, который относится в первую очередь к военному делу и означает *войсковое подразделение в ракетных и артиллерийских частях* (см.: [Большой толковый словарь русского языка]). Однако в Толковом словаре эстонского языка (см.: [Eesti keele seletav sõnaraamat]) помимо сходного военного значения, для лексемы *дивизион* указана и экономическая сфера использования в значении *отдел*. Таким образом, английский и эстонский соответствия более сходны по значению, чем русский и эстонский или русский и английский, т. к. в английском языке активно используется словосочетание *sales division manager* (*менеджер отдела продаж*). Проверка словосочетания *дивизион продаж* по поисковым системам показывает, что это словосочетание уже получило распространение в русскоязычном как российском, так и эстонском сегменте Интернета, однако о высокой его активности говорить пока рано. Тем самым, хотя слово *дивизион* не является названием профессии, оно оказывается связанным с профессией.

Наблюдения над материалом показывают, что названия профессий при передаче с эстонского языка на русский могут остаться и в оригинальном (эстонском) написании, даже в случае, если весь текст переведен на русский язык. Например, на интернет-странице³ Кассы по безработице и данные персонала, и предлагаемые вакансии оставлены в оригинальном виде. Также интернет-порталы по трудоустройству даже при наличии страницы с русским переводом, предпочитают использовать эстонские номинации профессий (<http://www.cv.ee/po-russki/>):

³ <https://www.tootukassa.ee/ru>

www.cv.ee/objavenija-o-rabote/vse?sort=inserted&dir=desc

Измбраное 23.05.14

Главная Кандидату Работодателю Карьера и курсы Войти Регистрация

Вакансии на з-почту Блог Отправить

Вакансии

- Новые вакансии
- Все вакансии
- По сроку конкурса
- По категориям
- По регионам
- Все работодатели
- RSS лента вакансий

По ключевой слову или номеру объявления

введите ключевое слово **Поиск**

Стратегия поиска

- все условия в объявлении
- одно из условий должно быть выполнено
- исключить выбранные критерии
- искать только среди должностей

Отрасль

- Все (сброс выбранного)
- Культура / искусство / развлечения (20)
- Маркетинг / реклама (44)
- Образование / наука (59)
- Организация / управление (107)
- Техника (93)

Вакансий всего: 15467

Включая объявлений в простой форме: 530, объявлений в Ливии: 6512, объявлений в Латвии: 3681, объявлений в Финляндии: 3112.

Сортировать результаты:

Дата обновления по убыванию Вакансии на з-почту или Ваш вебсайт Сохранить поиск

Должность / Компания	Город/Регион	Информация
TransferWise - 100% boredom-free zone!		
TransferWise		
DIREKTOR Rapla Vallavalitus	Rapla Простотрос: 13	HOBODI CVO-404607-EE Срок конкурса 20.05.2015 Опубликовано 20.04.2015
DIREKTOR Rapla Vallavalitus	Hageri olevik Простотрос: 18	HOBODI CVO-404593-EE Срок конкурса 20.05.2015 Опубликовано 20.04.2015
IT JUHT Columbus Eesti AS	Tallinn Простотрос: 21	HOBODI CVO-404569-EE Срок конкурса 21.05.2015 Опубликовано 20.04.2015
KEEVITAJAD JA TEHASKONSTRUKTIOONIDE PAIGALDAJAD Weld Building OÜ	Suur-Sijamäe Простотрос: 12	HOBODI CVO-404563-EE Срок конкурса 20.05.2015 Опубликовано 20.04.2015

К такому же приему прибегают и частные, и государственные учреждения, когда публикуют на своих страницах объявления о вакансиях. Примечательно, что объявления могут содержать английские номинации, если речь идет о специалистах из области компьютерных технологий (или рабочим языком искомого специалиста будет английский (или иной) язык) (<http://www.cvkeskus.ee/>):

CVKESKUS
The most popular job portal

<http://www.cvkeskus.ee/37780>

Salvestan Saadan sõbrale Käesõuused/Vastused Prindin Share

Planning and Scheduling Specialist - Summer Job

Runway International OÜ

Tööpakkumise aegub 11 päeva pärast.

Sooovin kandideerida

Tööpakkumise number: 377803

Job Description

- Working as an important part of a small Resource Management team, coordinating critical daily activities with colleagues with-in the team.
- Creating monthly schedules for a variety of departments across five countries combining effectively business needs (call volume patterns), legal requirements and employees' requests
- Coordinating weekly meeting, training, coaching and other off the phone times to ensure no conflict with handling of call volume, taking care of employees' schedule swaps.
- Ensuring all legal requirements are met at all times when handling scheduling & work time related questions.
- Correctly and effectively managing employees' working time with-in summarized working time restrictions of each country, ensuring working time balances are met according to internal requirements.
- Recognizing & effectively handling daily scheduling related challenges that may be caused by additional unexpected workload, unplanned absenteeism.
- Handling of yearly holiday planning

• Computing & analyzing of a number of daily in

Sooovin kandideerida

Runway
International customer contact

Runway International OÜ

Runway is a modern, fast-growing, International Customer Contact Center with offices in Tallinn and Tartu (Estonia), Oslo (Norway), Riga (Latvia), Kaunas and Vilnius (Lithuania), Malaga (Spain), Kiev (Ukraine)

We provide a variety of communication related services to medium and large sized corporations around the world. By providing a quick, precise and professional service we are creating loyal customers for our clients in the technology, finance and travel sectors. Our customer base includes some of the world known brands like Samsung and Norwegian Air.

[View company profile](#)

Заключение

Наименования «новых» профессий в русский язык диаспоры входят через посредство эстонского языка. Поэтому в диаспоре воздействие английского и качественно, и количественно проявляется несколько иначе, чем в России, что обусловлено влиянием эстонского языка и прагматическими факторами.

Переводчик как личность, которая определяет весь ход межъязыковой коммуникации, имеет некоторую свободу выбора — именно он решает, и какую лексику выбрать в качестве соответствия языковой единице оригинала, и какие именно словари и справочники использовать. Таким образом, «человеческий фактор» в переводческом процессе играет большую роль.

ЛИТЕРАТУРА

- Вельман-Омелина Е. М., Щаднева В. П. 2013 — Сложное слово и словосочетание в свете внутри- и межъязыкового взаимодействия (на материале переводов деловых текстов). *Acta Slavica Estonica III. Slavica Tartuensia X. Славистика в Эстонии и за ее пределами*. Тарту. 247–258.
- Костанди Е. И. 2014 — Прагматика подчинительных словосочетаний в современных дискурсивных практиках. *Acta Slavica Estonica V. Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика XVI. Антропоцентризм в языке и речи*. Тарту. 84–98.
- Егорова О. С., Никитин Д. С. 2011 — Тематическая классификация новых англицизмов (на материале современной российской газеты). *Ярославский педагогический вестник* № 1. Т. I (Гуманитарные науки). 137–141.
- Большой толковый словарь русского языка*. Гл. ред. С. А. Кузнецов. Первое издание: СПб.: Норинт, 1998. Публикуется в авторской редакции 2014 года.
- Eesti keele seletav sõnaraamat* (2009). Eesti Keele Sihtasutus. Tallinn. <http://www.eki.ee/dict/ekss/>

РОЛЬ ЭВФЕМИЗМОВ В СОВРЕМЕННЫХ ГАЗЕТНЫХ ТЕКСТАХ

Марианна Зверева
(Санкт-Петербург)

Эвфемизм, как «более мягкое выражение вместо грубого» [Словарь-справочник лингвистических терминов], употребляемое «для не прямого, прикрытого обозначения какого-нибудь предмета или явления, называть которое его прямым именем в данной обстановке неудобно, неприлично, не принято» [Толковый словарь русского языка], вряд ли перестанет интересовать исследователей-лингвистов. Об эвфемизмах говорили в античности, о них активно пишут современные отечественные и зарубежные ученые [Ларин 1961, Rawson 1981, Крысин 1994, Holder 2003, Сеничкина 2003, Москвин 2007 и др.].

В числе существенных причин, по которым изучение данного лингвистического явления не утрачивает актуальности, можно назвать следующие: во-первых, широкий диапазон сфер и тем, в которых употребляются эвфемизмы; во-вторых, с помощью эвфемизмов становится возможным не просто избежать прямой грубой номинации, но и оказать определенное речевое воздействие, манипулировать сознанием адресата, создать нужный эмоциональный эффект; в-третьих, пласт слов и выражений, относящихся к эвфемизмам, динамичен, подвижен, и то, что сегодня воспринимается как эвфемизм, спустя некоторое время может им не являться, или наоборот. Более того, эвфемизмы весьма частотны.

Так, при анализе текстов, опубликованных в течение месяца в газете «Известия», эвфемизмы легко обнаружить в каждой рубрике. Если представить все рубрики в форме рейтинга, в основе которого лежит количество использованных в текстах эвфемизмов, то в пятерку лидеров войдут такие рубрики, как «Политика», «Общество», «Мир», «Экономика» и «Спорт», в остальных рубриках («Москва», «Армия», «Наука», «Культура», «Гаджеты & Телеком») эвфемизмы встречаются реже. Следовательно, можно предположить, что газетные тексты, тематически соотносимые с выделенными рубриками, с одной стороны, содержат большее

количество негативной информации, «смягчаемой» посредством употребления эвфемизмов, а, с другой стороны, — большее количество смыслов, «завуалированных» с помощью эвфемизмов, способных оказывать скрытое воздействие на читателя.

Коммуникативно-прагматический потенциал эвфемизмов сложно переоценить в современном глобально-информационном мире. Попадающиеся на глаза тексты способны влиять на мировосприятие, формировать установки, убеждения, мнения. Роль эвфемизмов в этом процессе можно показать на следующих примерах.

*«Совместные планы по использованию МКС, даже если речь идет только о российском сегменте, могут встретить **неоднозначную реакцию** со стороны основного партнера России по МКС США и конкретно NASA, американского аэрокосмического агентства. США в 90-е годы прошлого века заблокировали участие Китая в проекте МКС»* (Известия, 04.12.2014).

В данном случае эвфемизм «неоднозначная реакция» не просто смягчает смысл, а «размывает» его, т. к. в приведенном фрагменте и далее по тексту становится понятно, что подразумевается именно негативная реакция, однако острота ситуации уже пропадает.

Аналогичное «размывание» смысла высказывания видим и в другом примере:

*«Вопрос вынесения педагогических вузов в отдельную категорию при проведении мониторинга неоднократно обсуждался межведомственной комиссией. В прошлый раз предложение было отклонено. <...> Мы предложили выделить педагогические вузы в отдельную группу при проведении мониторинга эффективности, хотя ранее Минобрнауки **возражало**»* (Известия, 16.01.2014).

Здесь за эвфемизмом «возражало» скрывается отрицание «было против». Такая замена позволяет уменьшить категоричность ранее принятого Министерством решения, которое впоследствии было кардинально изменено.

Предельно мягкое выражение смысла, доводящее до его искажения, встречаем в таком фрагменте текста:

*«Я поддерживаю такие методы, когда у разведки есть достаточно информации по тому или иному кадру, по отношению к которому применяются так называемые **методы усиленного допроса**. <...> В докладе говорится, что минимум 26 человек были **замучены ошибочно**»* (Известия, 13.12.2014).

Эвфемизм «методы усиленного допроса» завуалировал «жестокые пытки», а эвфемизм «замучили» — «замучили до смерти, убили». Такие эвфемизмы позволяют сохранять приемлемый имидж Центрального разведывательного управления и не акцентировать внимание на сути действий США, представляя все как бы в «пастельных тонах», в палитре которых нет насыщенно-черного цвета.

Приведенные примеры иллюстрируют мысль Ю. С. Басковой о том, что «эвфемизмы обладают высоким манипулятивным потенциалом за счет неброскости, неочевидности для реципиента: в современном информационном потоке их трудно вычленировать из контекста и “распознать”, т. е. идентифицировать табуируемый денотат, скрывающийся за эвфемизмом» [Баскова 2006: 133]. Такая неочевидность также связана с тем, что эвфемизмы обновляются: создаются новые, а привычные перестают восприниматься в качестве эвфемизмов.

Кроме того, в текстах современной газетной публицистики не единичны случаи, когда эвфемизм призван не столько вуалировать какой-либо неприятный смысл (или размывать и исказить его в манипулятивных целях), сколько создавать комический эффект:

*«Среди тех, кто обращался в течение последнего года в государственные медицинские учреждения, 17% попали в ситуацию, когда для получения медицинской помощи необходимо было передать персоналу **подарок** <...>. При этом сумма, которую в среднем тратят россияне на “**благодарность**” медикам, составляет 4,2 тыс. рублей. В 2013 году **подарки** были почти в два раза дешевле — 2643 руб-ля»* (Известия, 12.12.2014.).

Помимо упомянутых в статье эвфемизмов, часть из которых проявляет себя в качестве т. н. контекстуальных эвфемизмов, в текстах современной газетной публицистики используется большое количество данных лингвистических единиц. В одних случаях их употребление прагматически обусловлено заменой грубого или неприличного выражения более мягким, для манипулирования сознанием читателя (намеренного размывания или даже искажения смысла высказывания) и созданием комического эффекта. Однако в некоторых случаях из-за частотности появления в текстах эвфемизмов попросту пропадает сочность образов, ясность смыслов. Отметим в заключение и то, что «эвфемизмы сейчас

ускоренно размножаются благодаря установке на политкорректность» [Зубова 2006: 36], которая связана с таким пропагандируемым принципом современной коммуникации, как толерантность, настраивающим нас в большей степени не на «уважение», а на «терпение».

ЛИТЕРАТУРА

- Баскова Ю. С. 2006 — *Эвфемизмы как средство манипулирования в языке СМИ: на материале русского и английского языков*. Краснодар.
- Зубова Л. В. 2006 — Что угрожает языку и культуре? *Знамя*. № 10.
- Крысин Л. П. 1994 — Эвфемизмы в современной русской речи. *Русистика*. Берлин. № 1–2. 28–49.
- Ларин Б. А. 1961 — Об эвфемизмах. *Проблемы языкознания*. Л.
- Москвин В. П. 2007 — *Эвфемизмы в лексической системе современного русского языка*. М.
- Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. — *Словарь-справочник лингвистических терминов*.
URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lingvistic/1852/эвфемизм>.
- Сеничкина Е. П. 2003 — *Семантика умолчания и средства ее выражения в русском языке*. М.
- Ушаков Д. Н. — *Толковый словарь русского языка*.
URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1095558>.
- Holder R. W. 2003 — *A Dictionary of Euphemisms: How not to say what you mean*. New York.
- Rawson H. 1981 — *A Dictionary of Euphemisms and Other Doubletalk*. Bristol.

«ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ» КОНЦЕПТЫ ПРОГРАММЫ ЧЕШСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В «ЧЕШСКО-НЕМЕЦКОМ СЛОВАРЕ» Й. ЮНГМАННА

Анастасия Злобина
(Тарту)

Чешский язык — язык с богатой историей и древними традициями. Уже в XVI в. он — сложная система, способная обслуживать все жизненные сферы, будь то политика, наука или литература [Широкова и др. 1990: 16]. Утратив свое значение в начале XVII в., когда чехи вошли в состав империи Габсбургов, язык смог вернуться на прежние позиции только в конце XVIII в., когда было положено начало движению Национального Возрождения (далее — НВ). Язык к тому моменту был не в лучшем состоянии: кодифицированная норма отсутствовала, наряду с германизмами в языке было много архаизмов, диалектизмов, новообразований и просторечных элементов [Широкова, Нецименко 1978а: 15–16]. Главные носители чешского языка в тот период — крестьяне и горожане; высшие слои общества онемечились, почти утратив национальный язык [Макова 1987: 71–72]. Интересно отметить, что в сложившейся ситуации именно аристократия стала движущей силой НВ. Их самоназвание — будители (чеш. *buditeli*). Активно продвигалась идея о почти *мертвом* чешском языке¹. Такая пропаганда возымела эффект: с пробуждением национальных чувств чехи стали развивать и язык, поднимать его общественный престиж. За образец взят язык «золотого» XVI в. Всеобщая цель — «возродить» литературный язык формирующейся чешской нации [Гланц 2004: 235, Широкова 1990: 581].

Из многочисленных деятелей НВ особый интерес представляют Йозеф Добровский и Йозеф Юнгманн. Добровский — автор теоретической доктрины по продвижению идей НВ. Юнгманн до-

¹ Современные исследователи сходятся во мнении, что состояние языка действительно было далеко от идеала, но говорить о серьезном упадке и, более того, вымирании нельзя [Gladkova 2001: 343, Шимов 2005: 259].

полнил эту программу и воплотил ее в своем «Чешско-немецком словаре» [Чуркина 2005: 154].

Разработанную доктрину чешского НВ можно свести к трем положениям:

- 1) язык — это главное средство для пробуждения самосознания чешского народа: для его сохранения и развития следует принять меры [Гланц 2004: 235];
- 2) история — это сокровищница прошлого, которое необходимо воскресить и не забывать [Мыльников 1997: 99];
- 3) нужно противостоять немецкому воздействию, ориентироваться на родственные славянские народы (т. н. идея славянской взаимности / общности) [Чуркина 2005: 158–161].

Создав фундаментальный пятитомный «Чешско-немецкий словарь», Юнгманн представил в нем чешский лексический запас колоссальных объемов, хотя и не все попавшие в словарь формы и лексемы в дальнейшем прижились. Но «Чешско-немецкий словарь» — это не только первый тезаурус чешского языка с момента его зарождения в принципе [Křístek 1974: 68, Šmilauer 1974: 47–48], но и идеологический документ эпохи, т. к. Юнгманн, обращая свое внимание на ключевые слова той поры, по-особому строит соответствующие словарные статьи [Абисогомян 2011: 326]. Он концентрируется на толкованиях и подбирает примеры словоупотреблений, следуя поставленным задачам чешского НВ. На основании собранного нами материала и проделанного анализа можно сделать вывод о том, что все идеи чешского НВ действительно нашли свое материальное воплощение на практике в словаре Й. Юнгманна. В этой статье акцентируется внимание на т. н. «идеологических» концептах.

Концепт *язык* (*gazyk*²), вне сомнений, являлся одним из ключевых в доктрине НВ. Вся эта эпоха, в целом, лингвоцентрична [Gladkova 2001: 340–341], а язык выступает как инструмент отделения одного народа от других³, а порой и вовсе приравнивается к самому народу (1, 2). Через этот концепт пропагандируется распространяемая в то время идея о необходимости владения

² В тексте статьи сохранена старая, оригинальная орфография, распространенная в эпоху Юнгманна.

³ По трактовке Юнгманна язык — это «речь, отделяющая народ от народа (нацию от нации)».

чешским языком [Корженский 2002: 76], причем в первую очередь аристократией и образованными слоями общества (крестьяне и горожане на нем разговаривали в той или иной степени).

- (1) Kde geden gazyk, tu geho sláwa ‘Где один язык, там и его слава’
- (2) Děkuji, že gste wěrní gazyku swěmu ‘Спасибо, что верны своему языку/народу’

Концепт *нация / народ (národ)* рассматривается безотрывно от концепта *язык (3–5)*, а также в созвучии с идеями славянской взаимности: чехи как часть большой славянской семьи, причем как один из передовых славянских народов.

- (3) Gazyky wšech národů ‘языки всех народов/наций’
- (4) Gazyk, w němž se kdo narodil ‘язык/народ, в котором родился’
- (5) Národnj gazyk ‘народный/национальный язык’

Идея *свой ↔ чужой* — движущая в тот период; наиболее ярко это заметно в конфликте *чех — немец*. Противоположные образы *чехов (čech)* и *немцев (němec / german)*, которые создает Й. Юнгманн в своем словаре, — ключевые для эпохи НВ. Чех — хороший, но несчастный и угнетенный, находящийся в зависимости, а немец — угнетатель, носитель пагубных знаний, перенимать которые не стоит в любом случае (6, 7). Другие чужие народы (*австрийцы, венгры*) представлены менее враждебно.

- (6) My ubozj Čecháčkowé ‘мы убогие / жалкие / бедные чехи’ (интересно ответить, что обозначение чехов приводится с уменьшительно-ласкательным суффиксом)
- (7) Nechwalno nám w Niemciech iskati prawdu ‘непохвально нам искать у немцев правду’

На идею *свой ↔ чужой* работает концепт *государство (stát / země)*, *история (hystorye/dějiny)*, *родина (wlast)* с дополнительными акцентами на историческом прошлом и «правильных» ценностях юнгманновской эпохи (8–10). Тем не менее, «государственные» устремления были слишком слабы: концепты типа *империя (cjsařstwj/rjše)*, *республика (republika)*, *демократия (demokratie)*; а также *свобода (swoboda)*, *независимость (nezáwistnost/samostatnost)* представлены довольно коротко и бледно.

- (8) Cizj země a kragina ‘чужая страна и местность’
- (9) Láska k vlasti/wlastenecká ‘любовь к родине’

- (10) Wěk we všeobecném nastal dějinstwu ‘настало время творить историю’

Таким образом, НВ — это культурное движение, а не революционное; никаких планов по свержению власти Габсбургов, изменению общественного порядка и государственного устройства в тот момент не строилось. «Идеологические» концепты стали одним из кирпичиков, которые закладывал Юнгманн в фундамент новой, «правильной» картины мира для чеха XIX века. Они хорошо работали на общую идею и стали неотъемлемой частью условного ядра важнейших концептов того периода.

ЛИТЕРАТУРА

- Абисогомян И. В. 2011 — Национально-языковая ситуация в Чехии эпохи национального Возрождения и способы ее отражения в словаре. *Лингвокультурное пространство современной Европы через призму малых и больших языков*. Humaniora: Slavica Tartuensia IX. Тарту. 324–333.
- Гланц Т. 2004 — Чешская версия языкового строительства: Национальное возрождение и его остаточные идеологемы. *Новое литературное обозрение*. № 68. М. 231–241.
- История 2008 — *История южных и западных славян*. М. Т. I–II / Под ред. Г. Ф. Матвеева и З. С. Ненашевой.
- Корженский Я. 2002 — Чешский язык как язык национальный. *Встречи этнических культур в зеркале языка (в сопоставительном лингвокультурном аспекте)*. М. 71–110.
- Макова Е. С. 1987 — *История южных и западных славян. Период феодализма (VI – середина XVIII века)*. М.
- Мыльников А. С. 1997 — *Народы Центральной Европы: формирование национального самосознания. XVIII–XIX вв.* СПб.
- Чуркина И. В. 2005 — Некоторые особенности славянского возрождения. *Межрегиональная конференция славистов. Российское славяноведение в начале XIX века: задачи и перспективы развития. Материалы Всероссийского совещания славистов (23–24 октября 2003 г.)*. М. 151–164.
- Шимов Я. 2005 — История как публицистика и публицистика как история. О том, как чешские литераторы создали свой народ. *Иностранная литература*. № 3. М. 259–269.
- Широкова А. Г. 1990 — Чешский язык. *Лингвистический энциклопедический словарь*. М. 581.

- Широкова А. Г., Васильева В. Ф., Едличка А. 1990 — Краткий очерк развития литературного чешского языка. *Чешский язык*. М. 12–22.
- Широкова А. Г., Нецименко Г. П. 1978а — Становление литературного языка чешской нации. *Национальное Возрождение и формирование славянских литературных языков*. М. 9–85.
- Gladkova H. 2001 — Символические функции стандартного языка и поиски «золотого века». Чешско-болгарские параллели эпохи национального Возрождения. *Slavia*. Praha. Roč. 70. 335–351.
- Křístek V. 1974 — Dobrovský, Jungmann a předpoklady českého jazykového obrození. *Slovanské spisovné jazyky v době obrození. Sborník věnovaný Universitou Karlovou k 200. výročí narození Josefa Jungmanna*. Praha. 115–121.
- Šmilauer V. 1974 — Jungmannův slovník česko-německý. *Slavica Pragensia XVII*. Praha. 43–56.

ГЛАГОЛЫ *БЫТЬ* И *ИМЕТЬ* В КОНСТРУКЦИЯХ С ПОСЕССИВНЫМ ЗНАЧЕНИЕМ. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Анна Калистратова
(Нижний Новгород – Брно)

Предикативные посессивные конструкции с глаголами *быть* и *иметь* являются одним из центральных способов выражения посессивных отношений. В каждом отдельно взятом языке эти конструкции могут быть представлены по-разному. Так, в современном русском языке конструкции с глаголом *иметь* используются крайне ограниченно. Вопрос о том, каким образом сформировалась существующая на данный момент в русском языке функциональная дифференциация *быть*- и *иметь*-конструкций окончательно не решен. Одним из важных этапов решения этого вопроса является рассмотрение происхождения обоих глаголов и истории развития их значений. Подобного рода анализ должен способствовать созданию четких критериев для выделения в древнерусских и старорусских текстах предикативных посессивных *быть*- и *иметь*-конструкций. При анализе истории значений интересующих нас языковых единиц мы обращались к разнообразным этимологическим, историческим и толковым словарям русского языка.

На основе индоевропейского корня **em* с общим значением «брать, держать» уже в праславянскую эпоху формируются три глагола, передающих различные оттенки посессии: **ęti*, **jъmati* и **jměti* [Милованова 2009: 255]. В последствии на базе этих трех глаголов в древнерусском языке развилась целая группа глаголов со значением обладания, в которую входили глаголы *имѣти* и *имати*. Прежде чем перейти к обзору значений этих глаголов, необходимо сказать несколько слов о их формах настоящего времени, т. к. этот вопрос тесно связан с семантической нагрузкой обоих глаголов.

В древнерусском языке у глагола *имѣти* отмечаются два варианта спряжения в настоящем времени: тематическая (*имамь*,

имаши...) и нетематическая (*имѣю, имѣюши...*) парадигмы. В ходе истории русского языка нетематическая парадигма постепенно вытеснялась тематической. Глагол *имати* в древнерусском языке также имел двойную парадигму в настоящем времени: *имаю, имажуши...* и *ѣмлю, ѣмлеши...* Такая неоднозначная ситуация с парадигмами настоящего времени сказывалась на семантике глаголов *имѣти* и *имати*, создавая условия для их влияния друг на друга.

В живом древнерусском языке в некоторых ситуациях, по всей видимости, происходило смешение глаголов *имѣти* и *имати*. Оно обуславливалось, во-первых, общностью генетического происхождения и близостью семантики, во-вторых, наличием двух вариантов спряжения у *имѣти*. В основе нетематической парадигмы этого глагола стоял гласный *-а-*, что отличало формы настоящего времени от основы инфинитива с корневым *-ѣ-*, но сближало с инфинитивом глагола *имати*. Такая ассоциация подкреплялась активным употреблением еще одной, «более понятной» тематической парадигмы глагола *имѣти* с корневым *-ѣ-*. Конечно, на материалах словарей можно делать только предварительные выводы. Реальное положение вещей в определенные периоды и в исторической перспективе может показать только анализ конкретных текстов. Для нас в первую очередь важен тот несомненный факт, что в древнерусском и старорусском языке глагол *имати* мог смешиваться с глаголом *имѣти*, получая часть значений и функций последнего.

Проведенный нами анализ словарей показал, что на протяжении истории русского языка объем семантики и сфера употребления глагола *иметь* постепенно сужалась. Но при этом глагол не выходит окончательно из употребления, ограничивается только набор функций и сочетаемости глагола. Показательно, что в диалектах глагол *иметь* еще более сужает сферу своего употребления. Уже В. И. Даль пишет об этом глаголе, как «чуждом и книжном» для живого русского языка [Даль 1955 II: 43]. В «Словаре русских народных говоров» фиксируется только два случая употребления глагола *им'еть*: в составе устойчивых сочетаний и в составе сложного будущего времени [СРНГ 1977: 189]. В качестве альтернативы глаголу *иметь* в современных говорах активное распространение получил глагол с начальной формой *им'ать* (*имать*), который получил часть значений глагола *иметь*.

В русском литературном языке глагол *имать* практически выходит из употребления.

Этимология глагола *быть* на настоящий момент не вызывает больших затруднений. Индоевропейское происхождение основ инфинитива, настоящего времени и будущего времени неоднократно доказывалось в различных исследованиях. О. Н. Трубачев возводит праславянский глагол **byti* к индоевропейскому имени **bhūtis* с глагольной основой аориста и в целом прошедшего времени **bhū-*. Изначальное значение индоевропейского **bhū-* (**bhōu*) трактуется как «быть, возникать, расти, пухнуть, разбухать» [ЭССЯ 1976: 155]. Если в глаголах типа русского *иметь* посессивная семантика была заложена с самого начала и до сих пор является основой их лексического значения, то с глаголом *быть* дело обстоит сложнее. Сам по себе он посессивной семантики не содержит. Она появляется лишь при употреблении глагола в определенных синтаксических конструкциях (русск. *у меня есть что-то*). По этой причине анализ значений глагола *быть*, зафиксированных в различных словарях, не может быть информативным в такой же степени, как это было с глаголом *иметь*.

Посессивные значения у глагола *быть* в словарях выделяется редко. В большинстве случаев это было свойственно более ранним лексикографическим трудам [см.: Срезневский 1958; Даль 1955], составители которых чувствовали наличие посессивной семантики при употреблении глагола *быть* в конструкциях типа «*у меня есть что-, кто-то*» и осознавали, что эти конструкции обладают примерно теми же значениями, что и «устаревшая, книжная» «*я имею что-, кого-то*», но еще не знали, куда отнести это явление, т. к. оно находится на стыке лексического и синтаксического уровней языка.

Таким образом, проведенный нами исторический анализ глаголов *иметь* и *быть* показал, что оба эти глагола имеют индоевропейское происхождение. В индоевропейском корне глагола *иметь* посессивная семантика была заложена изначально, она развивалась от конкретного значения «держать» к более абстрактному значению обладания. При этом древнерусскому языку был известен еще один глагол с тем же индоевропейским корнем *-имати*, который противопоставлялся глаголу *имѣти* по динамичности/статичности. Глагол *имѣти*, как глагол состояния, во-первых, передавал статику посессивных отношений, во-вторых, обладал более

абстрактным значением, вследствие чего мог использоваться как вспомогательный глагол. В силу различных процессов в истории русского языка произошло частичное смешение форм глагола *имѣти* и глагола *имати*, результаты которого проявлялись уже в древнерусском языке, но в настоящее время отражены только в диалектах, т. к. глагол *имать* вышел из употребления в литературном языке.

Глагол *быть* по своему происхождению не был посессивным глаголом. Его значение посессивности вытекает из значения простого нахождения рядом, в сфере влияния объекта. В связи с этим оно проявляется только в определенных конструкциях и, как правило, не фиксируется в современных словарях. Важно, что у глагола *быть* с появлением посессивных значений не исчезает его исходное значения. В связи с этим при выделении посессивных быть-конструкций необходимо в каждом конкретном случае решать вопрос о том, есть ли у данной конструкции посессивное значение, или она передает только локальные отношения.

ЛИТЕРАТУРА

- Даль 1955 — Даль В. И. 1955. *Толковый словарь живого великорусского языка*. М. Т. I–IV.
- Милованова 2009 — Милованова М. В. Вербализация категории посессивности в семантике языковых единиц: прототипические конструкции с глаголом *иметь*. *Croatica et Slavia Iadertina*. Zadar. 251–264.
- Срезневский 1958 — Срезневский И. И. 1958. *Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам*. М. Т. 1–4.
- СРНГ 1977 — *Словарь русских народных говоров*. Л. Вып. 12.
- ЭССЯ 1976 — *Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд*. М. Вып. 3.

ОБ ОСНОВАХ ПРОФЕССИОНАЛЬНО ОРИЕНТИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ РКИ НА БАЗЕ ЭЛЕКТРОННЫХ МАТЕРИАЛОВ

Лилия Кныш-Крюков
(Тарту)

В конце 1990-х гг. в Эстонии в рамках государственного проекта *Tiigrihiipe* были созданы предпосылки для разработки и внедрения электронных методов обучения по разным дисциплинам, в том числе и по русскому языку как иностранному (РКИ). Позже на базе программ *BeSt* и *VANKeR*, финансируемых Европейским Союзом, было создано несколько сотен учебных объектов и электронных курсов, целью которых является помощь студентам в изучении того или иного предмета.

Электронное обучение позволяет использовать учебные ресурсы различных форматов и выступает в качестве поддержки таких видов обучения, как дистанционный, смешанный и аудиторный. В нашей стране наибольшую популярность приобрел смешанный тип обучения (использование как дистанционной, так и аудиторной форм обучения).

Учитывая интенсификацию учебного процесса, именно современное программное обеспечение позволяет при небольшом количестве аудиторных часов и большом объеме учебного материала сформировать профессионально ориентированные навыки и умения, учесть индивидуальные потребности учащегося и его когнитивные способности, регулировать способы подачи учебного материала и стимулировать вовлечение учащегося в иноязычную речевую деятельность.

В данной статье будет рассмотрен один из учебных объектов — *Lähetused* («Командировки»)¹, рассчитанный на 4–6 уроков по 45 минут. Учащийся получит языковые и речевые навыки, необходимые секретарю для организации командировок — заказа

¹ Материал опубликован по адресу http://materjalid.tmk.edu.ee/lilia_knos-kjukov/Lahetused/index.html и разработан с использованием возможностей программ eXeLearning, Hot Potatoes.

билетов и бронирования мест в гостинице. В материале использован текстоцентрический подход, поскольку язык существует, прежде всего, в тексте.

Навигация по объекту реализована посредством расположенного с левой стороны многоуровневого содержания. Оно доступно в любой момент вне зависимости от того, какая часть учебного материала прорабатывается.

	
Esileht Audiovahendite kasutusjuhised Sekretäri kohustused seoses lähetuslega Piletite tellimine Pea meeles Sõnade moodustamine Omadussõnade vormid Käänamine Sünonüümid Vigade parandus Hotelli broneerimine Broneerimise dialoog Häälidusharjutus Pea meeles Sõnaühendite moodustamine Tõikimine Käänamine Sünonüümid Ristsõna Test1 Test2 Sõnastik	Esileht Lähetused Erialase vene keele õppematerjal sekretäritöö erialale Autor: Liilia Knõš-Krjukov - Tallinna Majanduskool Elektrooniline õppematerjal "Lähetused" on ette nähtud iseseisvaks kasutamiseks. Õppematerjali kasutajate aktiveerimiseks on selles kasutatud mitmesuguseid interaktiivseid vahendeid. Need võimaldavad kasutajal kontrollida, kuidas ta on materjali omandanud. Sihtgrupiks on sekretäritöö eriala õppurid, kelle emakeel pole vene keel ja isikud kes on huvitatud sekretäritööst. Materjal võib olla kasulik kõigile, kellel on tegemist temaatikaga. Materjali lõpus on teemadega seotud vene-estli ja estli-vene sõnastikud. Teemad: 1. Piletite tellimine 2. Hotelli broneerimine Interaktiivsete ülesannete lahendamiseks on vaja, et arvutil oleks võimalik sisestada klaviatuurile vene tähti! Sobivaim on kasutada veebilehitseja resolutsiooni vähemalt 1024×768 Tallinn 2011 <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  Euroopa Liit Euroopa Sotsiaalfond </div> <div style="text-align: center;">  Eesti tuleviku heaks </div> </div>

Иллюстрация 1. Главная страница электронного учебного объекта «Командировки»

Во избежание возможных технических проблем в начале объекта представлено иллюстрированное руководство по использованию аудиосредств (часть *Audiovahendite kasutusjuhised*).

Введение в тему осуществлено посредством краткого перечня основных функций и обязанностей секретаря.

Далее располагаются материалы двух основных тем учебного объекта — «Заказ билетов» и «Бронирование мест в гостинице».

В данной статье основное внимание будет уделено рассмотрению материала, касающегося непосредственно второй темы (часть *Hotelli broneerimine*).

Для решения коммуникативных задач обучения РКИ в электронном объекте выбрана практическая направленность обучения, то есть учащийся оказывается включенным в учебные речевые ситуации, смоделированные на основе реальных потребностей общения. Рассматриваются коммуникативные ситуации, в которых может оказаться секретарь:

- бронирование мест в гостинице;
- подтверждение бронирования администратором, выполняющим обязанности секретаря.

Текст дается целиком, чтобы развивать навыки прогнозирования и догадки, столь необходимые при чтении любых текстов. В материалах представлена информация о бронировании мест в гостинице, вводятся основные профессиональные термины. Визуальное оформление ключевых слов или словосочетаний способствует лучшему усвоению материала.



Hotelli broneerimine	
<p> Hotelli broneerimise tellimus</p> <p>Бронирование мест в гостинице</p> <p>Организуя командировку, секретарь должна позаботиться о бронировании мест в гостинице. Необходимо выяснить пожелания руководителя относительно:</p> <ul style="list-style-type: none"> • уровня гостиницы • типа бронируемого номера • формы оплаты (наличные деньги, кредитные карточки, безналичный расчёт) <p>Договор на бронирование мест в гостинице можно оформить следующим образом:</p> <ul style="list-style-type: none"> • в виде документа, подписанного двумя сторонами • в форме заявки на бронирование через почтовые услуги • по телефону • электронным путём <p>Заявка составляется на бланке письма организации, в которой указана следующая информация:</p> <ul style="list-style-type: none"> • дата письма-заявки • фамилия и имя заказчика • номер контактного телефона • номер факса, на который следует направить подтверждение 	<p> Kohtade broneerimine hotelli poolt</p> <p>В свою очередь подтверждение бронирования высылают по факсу со следующими данными:</p> <ul style="list-style-type: none"> • имя гостя • номер брони • период бронирования • тип забронированного номера <p>Гостиницы предлагают клиентам различные формы оплаты:</p> <ul style="list-style-type: none"> • по безналичному расчёту (перечислением) • кредитными карточками • наличными <p>Гостиница обязана предоставить клиентам следующие данные об услугах:</p> <ul style="list-style-type: none"> • цена номера / номеров • места в номере • перечень услуг, входящих в цену номера • перечень и цену дополнительных услуг, оказываемых за отдельную плату • перечень категорий лиц, имеющих право на получение льгот • порядок проживания в гостинице • сведения о работе размещённых гостинице следующих предприятий: <ul style="list-style-type: none"> ◦ общественного питания ◦ торговли ◦ связи ◦ бытового обслуживания и др.

Иллюстрация 2. Бронирование места в гостинице и его подтверждение

Предложенный видеосфрагмент (подчасть *Broneerimise dialoog*) позволяет услышать произношение слов носителем языка, обратить внимание на артикуляцию, воспользоваться субтитрами для лучшего понимания речевой ситуации. Проработка материала включает в себя выполнение упражнения на понимание представленной ситуации. Мгновенная обратная связь позволяет оперативно выявлять моменты, нуждающиеся в доработке.

Broneerimise dialog

В цену включены завтрак в буфете

02:29/06:11

? Enesetest

Секретарь хочет бронировать


- два одноместных номера и два двухместных
- один двухместный номер и два одноместных

Õige

Иллюстрация 3. Видеофрагмент с заданием на понимание

На первоначальном этапе моделируется система целиком, а затем обрабатываются отдельные языковые единицы, предлагается упражнение на отработку речевых навыков произношения (подчасть *Hääldušharjutus*). Прорабатывая материал данной части, учащийся может не только прослушать и повторить предложенные аудиофразы, но самостоятельно записать и отправить их преподавателю.

Häädusharjutus

 **Sõnade häädus**

Kuula sõnu, korda ja salvesta samad väljendid. Võrdle näidist ja oma häädust. Vaata ka audiovahendite kasutusjuhiseid.













	1. AUDIO01.HFS	Я хотела бы забронировать несколько номеров
	1. AUDIO02.HFS	Забронировать на четырех человек
	1. AUDIO03.HFS	Забронировать один двухместный или два одноместных номера
	1. AUDIO04.HFS	В одном из одноместных номеров
	UNDEFINED.HFS	Предлагать дополнительные услуги
	UNDEFINED.HFS	Иметь право на получение скидки на посещение бассейна и сауны
	UNDEFINED.HFS	Пункт обмена валюты к услугам наших гостей
	UNDEFINED.HFS	Забронировать конференц-зал для гостей
	UNDEFINED.HFS	Какие дополнительные возможности есть для проведения досуга?
	UNDEFINED.HFS	Забронировать места в лучшем ночном клубе
	UNDEFINED.HFS	Уточните время вашего прибытия
	UNDEFINED.HFS	Мы принимаем все международные карточки

Иллюстрация 4. Записанные преподавателем аудиофразы

Такие упражнения необходимы для эстоноязычной аудитории, потому что трудно подобрать пару языков, фонетические системы которых различаются столь сильно, как в эстонском и русском языках.

Для отработки одной из самых сложных грамматических тем — глагольного управления — дается упражнение на запоминание (подчасть *Pea meeles*). Эти категории также различаются в эстонском и русском языках и требуют особого внимания при обучении РКИ.

Электронный материал содержит задание на образование словосочетаний с последующим переводом на эстонский язык (подчасть *Sõnauhendite moodustamine*). Мгновенная обратная связь позволяет учащемуся самостоятельно оценить свои результаты.

В учебном материале уделено внимание переводу предложений, которые встречаются в профессиональной деятельности секретаря (подчасть *Tõlkimine*). Ранее отработанные языковые единицы включаются в контекст, т. е. теперь используется подход от частного к целому, задействован принцип цикличности обучения. Интерактивная обратная связь позволяет проверить правильность выполнения задания на обратный перевод.

Tõlkimine

? Tõlgi laused

Jah, meil on vabu tube. Да, у нас есть свободные комнаты .

Kui palju maksab tuba? Сколько стоит комната ?

Toa hinnas sisaldub hommikusöök. В цене завтрак .

Võimalus kasutada arvutit. _____ использовать компьютер .

Mis kuupäevast alates soovite broneeringut teha? С какого числа хотите бронировать ?

Kas Te soovite broneerida kahekohalist tuba? Вы _____ ?

Klientidel on võimalik parkida oma autot hotelli sisehoovi. У клиент есть возможность парковать машину .

Palun öelge, kelle nimele võin broneeringu teha _____, пожалуйста, на _____

Kas te maksate kaardiga? Вы будите платить картой ?

Minu krediitkaardi number on ... _____ ...

Your score is 15/43.

Иллюстрация 5. Задание на обратный перевод

Задание для отработки навыков склонения имен существительных и прилагательных располагается в подчасти *Käänamine*, которая также содержит обратную связь.

В обучении РКИ для обогащения лексики будущих секретарей используются различные игры. Этот прием активизирует резервные возможности учащегося и реализует один из основных принципов электронного обучения иностранным языкам — интерактивность.

При составлении одного из заданий на проработку учащимся синонимичного ряда (подчасть *Sinonüümid*) были использованы возможности программы *Hot Potatoes*. В конце упражнения можно проверить правильность его выполнения и при необходимости образовать новые пары.

Sünonüümid		
Leia sünonüümid ja nihuta nad õigete sõnade kõrvale.		
Lohista parempoolsed tekstid vasakpoolsete kõrvale		
Kontrolli		
Бронирование	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> Kahjuks on valesid vastavusi! Proovi uuesti. Valed vastused on eemaldatud. Teie tulemus 20%. <input type="button" value="OK"/> </div>	Аренда автомобиля
Популярный		
Одноместный номер	Резервирование комнат	Вам это подойдёт?
Свободное время	Досуг	
Съесть завтрак		
Принимать все банковские карточки		
Прибытие		Приезд

Иллюстрация 6. Обогащение словарного запаса

Закрепление приобретенного профессионально ориентированного словарного запаса происходит и при решении кроссворда.

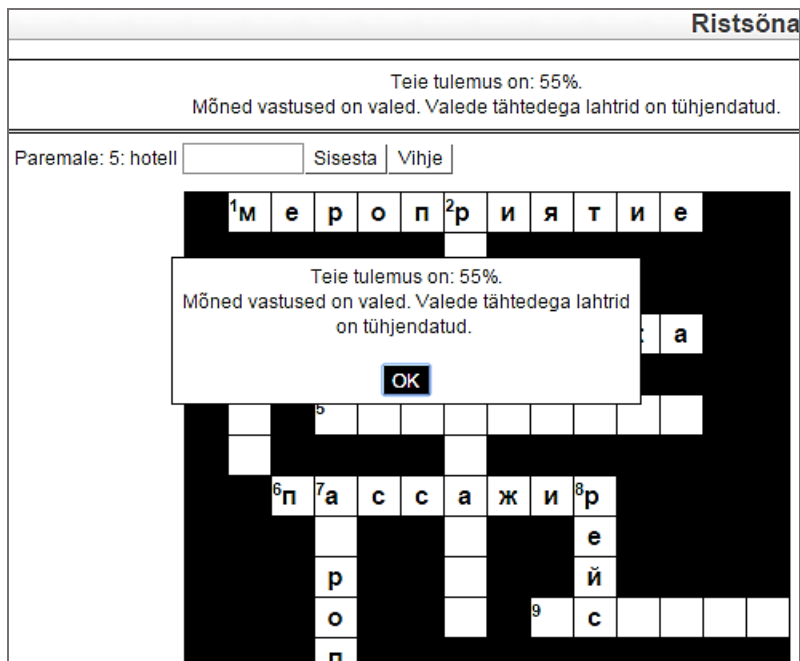



Иллюстрация 7. Решение кроссворда

При желании такого рода игровые моменты могут содержать не только текстовую, но и аудио- или видеoinформацию.

Для подведения итогов предлагается несколько тестовых заданий, которые включают в себя ранее изученный материал. В первом варианте следует соединить подходящие по смыслу части предложений, что, несомненно, свидетельствует о более высоком уровне работы с текстом. При выполнении задания учащийся должен составить предложения самостоятельно, учитывая логическую составляющую. Мгновенная обратная связь дает представление о результате выполнения упражнения.

Test1

 Täida lüngad

Vali teisest loetelust õige lause lõpp ja kirjuta esimeses loetelus õigele lõpule vastav täht.

Билеты на самолёт можно забронировать не только по телефону	C
Руководителю необходимо сообщить время вылета и	A
Другое название банковского перевода -	
Для оплаты кредитной карточкой нужно указать её тип,	F
Секретарь фиксирует дату отправления, прибытия	
В задачи секретаря входит сбор и анализ информации	B
Чтобы забронировать номер гостиницы нужно сообщить	G
Для получения ключей от номера, прибывшие заполняют	
Гостиница «Санта Барбара» предлагает гостям	K
Копия программы командировки позволяет связаться	J
После возвращения руководителя секретарь	
Иво Линна – один из самых	

A - и время прилёта.
 B - необходимой для работы.
 C - но и в электронном виде.
 D - перечисление.
 E - номер и срок действия.
 F - продолжительность поездки
 G - свои имя и фамилию
 H - карточку гостя
 I - обрабатывает материалы командировки
 J - с руководителем, в случае необходимости
 K - популярных певцов Эстонии
 L - бесплатную парковку машин

Your score is 5/12.

Иллюстрация 8. Задание на составление предложений

Второе итоговое задание подразумевает прослушивание аудиоматериала с последующим выбором подходящих вариантов ответов. При необходимости учащийся может приостановить аудиозапись

или прослушать ее с первых минут. Результат выполнения задания виден сразу, указывается процентное соотношение правильных ответов.

Test2

Kuulamisülesanne

Järgnevas ülesandes tuleb pärast vastuste valimist vajutada nuppu Saada vastused - siis saad teada õigete vastuste protsendi.

Teade veebilehelt aadressil materjalid.tmk.edu.ee: ×

Your score is 13% OK

?

Kuula teksti ja selle põhjal vali õige vastusevariant

1.

- Organizational business trips is only for the manager
- Business trips are organized by the receiving party
- Preparation for business trips – one of the duties of the secretary

2.

- To compile a program of excursions is not necessary, all information must be kept in memory.

Иллюстрация 9. Аудиозадание с тестом

При необходимости можно воспользоваться словарем (часть *Sõnastik*), содержащим около 400 терминов.

Одним из достоинств электронных учебных материалов и заданий является то, что учащийся может закреплять материал, повторяя его нужное количество раз. Это позволяет учитывать индивидуальные особенности учеников — предварительный уровень знаний, скорость мышления, тип памяти, а также время и место для самостоятельного прохождения тем.

Средства сервиса посещения *Google Analytics* дают обзор посещаемости созданного учебного объекта.

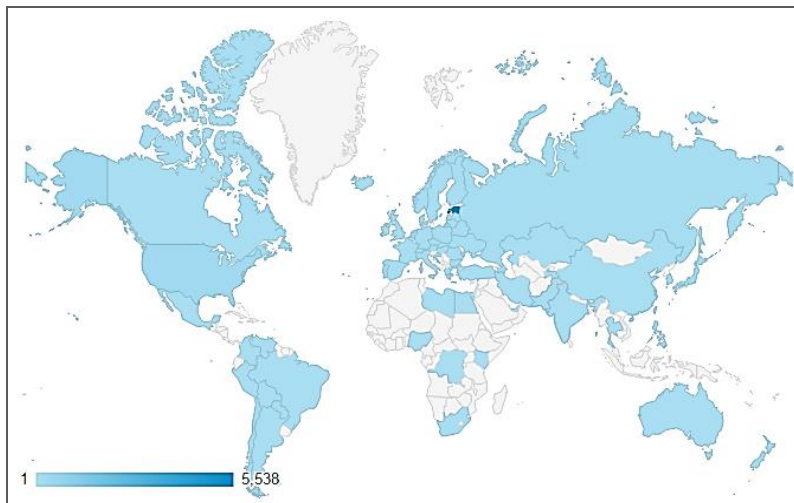


Иллюстрация 10. География посещения учебного объекта

Возможности компьютерных программ способствуют созданию учебных объектов, в которых учитываются когнитивные особенности учащихся при изучении иностранного языка, отрабатываются разные аспекты речи, используются различные обучающие формы деятельности для увеличения активного словарного запаса и обыгрывания типовых профессиональных ситуаций. Предложенная разработка электронного материала помогает приблизить учебную деятельность по овладению РКИ естественным условиям общения, способствует формированию профессионально ориентированной лексики и коммуникативных навыков, умений, необходимых в работе секретаря.

СЕМАНТИКА ГЛАГОЛА *ПОБОЛЕТЬ* В ГОВОРАХ АРХАНГЕЛЬСКОГО РЕГИОНА

Елена Ковригина
(Москва)

Собственно диалектные слова всегда находились под пристальным вниманием исследователей, описание же общерусского пласта лексики в составе диалекта не считалось необходимым: «Что же касается материалов, относящихся к общераспространенным словам, то они будут ненужным балластом ввиду их отрывочности и ненадежности. И что нового для науки могут внести эти материалы по сравнению с описаниями общераспространенных слов, имеющих в словарях русского ЛЯ?» [Филин 1966: 9]. Этот вопрос не имеет однозначного решения и, рассматриваемый в работах О. Г. Гецовой, И. А. Оссовецкого, Е. А. Нефедовой и др., остается актуальным в настоящее время.

В статье рассматривается семантика общерусского глагола *поболеть*, образованного от глагола *болеть*.

В древнерусском языке глагол *поболеть* употреблялся в семи значениях: 1) заболеть, почувствовать недомогание; 2) поболеть, проболеть (некоторое время); 3) пострадать, помучиться; испытать боль; 4) испытать сострадание, нравственную боль за кого, что-л., посочувствовать; 5) пожелать; 6) позаботиться, побеспокоиться; 7) поразиться, прийти в смятение.

В системе современного русского литературного языка имеются омонимичные глаголы *болеть1* и *болеть2*, различающиеся своей словоизменительной парадигмой, сочетаемостью и семантикой: *болеть1* — ‘быть больным, переносить какую-либо болезнь’ (о живом существе), *болеть2* — ‘испытывать боль’ (о каком-либо органе, части тела). Кроме того, в ЛЯ отмечаются омонимичные глаголы *поболеть1* и *поболеть2*: *поболеть1* соотносится с пребыванием в состоянии болезни (о живом существе), *поболеть2* — с пребыванием с ощущением боли (о каком-либо органе, части тела).

В архангельских говорах нет такого противопоставления. Глагол *болеть* — это один глагол с вариантной словоизменительной

парадигмой, не имеющий различий ни в семантике, ни в сочетаемости: субъект — человек, животное:

Фся-то болю. Она фсе по больницам болейет. У ваз болит сестра.

Субъект — орган: *Вёрхний зуп, говоря, од голова болит — голова простужэна, а нижной от нок. У йей тожэ ноги болейот. Я жэ старенькая, голова-то болейет.* Сделать вывод о наличии одного глагола *поболеть* с вариантной парадигмой в говорах архангельского региона позволяет функционирование на данной территории одного глагола *болеть*, от которого образован глагол *поболеть*.

Глагол *болеть* в архангельских говорах является многозначным. На основании данных картотеки АОС у глагола *болеть* выделяются следующие значения. Прямые: ‘переносить какую-либо болезнь’, ‘страдать болезнью какой-л. части тела или какого-л. органа’, переносные: ‘испытывать ощущение боли (о каком-л. органе или части тела)’, ‘тревожиться, беспокоиться, переживать’. Как и базовый глагол *болеть*, глагол *поболеть* в системе диалекта является многозначным. Значения приставочного глагола в первую очередь мотивированы значениями производящего глагола. Это отмечает Е. А. Нефедова при описании глаголов с семантикой ‘круговое движение’: «словообразовательные дериваты, наследуя семантические потенции производящих, в свою очередь развивают производные значения, координирующиеся со значением производящего» [Нефедова 2008: 92].

Глагол *поболеть* в говорах архангельского региона обнаруживает следующую семантическую структуру:

1. Значения, мотивированные ЛЗ глагола *болеть* ‘переносить какую-либо болезнь’:

‘прийти в состояние болезни, заболеть’

Она хорошая, закоренелая, щя в Няндому увезена, поболела грипом, йей племяннику вёс, детей-то у йей никаких не было. Я как поболела, у меня толку большэ не стало. В дом худой увезли, поболела и такя стала.

Данное значение глагола *поболеть* отсутствует в современном русском литературном языке. Однако именно такая семантика была у этого глагола в древнерусский период развития языка.

Если в ЛЯ словообразовательный формант *по-* утратил свою возможность присоединяться к глаголу *болеть* в значении «начало действие», то в говорах участие в словообразовательном процессе приставки *по-* в начинательном значении и глагола *болеть* позволяет сохранить исконное значение глагола *поболеть*.

‘пробыть, провести какой-то отрезок времени в состоянии болезни, проболеть’

Я вот сей гóт поболéла, дак пáмять потеря́лась. Фёкла сей гóт поболéла и умерла́. Три́ го́да поболéл, полежа́л. Скорёхонько, три дня́ поболéла да умерла́, она́ молодá передо мно́й-то. И не поболéл не денька́.

‘перенести какую-л. болезнь, переболеть’

Я я́звой-то поболéла и похуда́ла. А во́т поболéл э́тим... гри́пом. Или осложне́ние па́ла — гри́пом поболéла в Плисёцьке и на слух и зрѐние.

2. Значения, мотивированные ЛЗ глагола *болеть* ‘страдать болезнью какого-л. органа или части тела’:

‘начать страдать болезнью какого-л. органа или части тела’

Поболéла ногóй. Ду́ня во́пичём поболéла голово́й. Я се́рцэм поболéла, навлива́ли мне́ фся́ких.

3. Значения, мотивированные ЛЗ глагола *болеть* ‘испытывать ощущение боли (о каком-л. органе или части тела)’:

‘начать испытывать ощущение боли в каком-л. органе или части тела’

И поболéли ру́ки-то, дак мо́чью тру, мо́чья-то помога́т. То голо́ва поболíт, то в боку́ поболíт, то жолу́док поболíт — та́к ы живу́. Ницево́, обошло́сь, не поболéло.

‘пробыть с ощущением боли в каком-л. органе или части тела’

И плéця поболя́т и спи́на поболíт. Поболéли у меня́ ушы-то дак во́т. Тепе́рь ужэ то́лько три́тцять процено́ф слуха оста́лось, в э́том ухе. Глазо́к поболéл немно́го.

‘перестать испытывать ощущение боли (о каком-л. органе или части тела)’

Поболéет, тогда́ и ковыря́й (занозу), ба́бушке ужэ не бо́льно.

4. Значение, мотивированное ЛЗ глагола *болеть* ‘тревожиться, беспокоиться, переживать’:

‘помучиться, пострадать. О беспокойстве, переживании’

Обо фсѣх душѣ поболѣт (детях).

Приставочный глагол *поболѣть* имеет прямые и образованные от них переносные значения. Для производных значений характерным является прием метонимии.

На основе метонимического переноса по стандартной модели — состояние и каузатор состояния строятся производные значения:

‘начать испытывать ощущение боли (о каком-л. органе или части тела)’ от ЛЗ ‘прийти в состояние болезни, заболеть’ и ‘пробыть с ощущением боли в каком-л. органе или части тела’ от значения ‘пробыть, провести какой-то отрезок времени в состоянии болезни, проболеть’.

На метафорическом переносе (когнитивная метафора) основывается значение ‘помучиться, пострадать. О беспокойстве, переживании’ от прямого ЛЗ глагола *поболѣть* ‘пробыть, провести какой-то отрезок времени в состоянии болезни, проболеть’. В данном случае физическому ощущению боли уподобляются душевные муки, переживания, т. е. осуществляется перенос из сферы конкретной в сферу абстрактную.

Таким образом, значения производного глагола связаны не только с ЛЗ базового глагола и семантикой приставки, но и обнаруживают внутрисловную связь значений друг с другом. Вследствие наличия у приставочного глагола *поболѣть* в архангельских говорах такой двойной зависимости, можно говорить о т. н. круговой парадигме, которую также отмечала Е. А. Нефедова при описании семантики глаголов кругового движения.

Итак, диалектный материал демонстрирует непознанное еще богатство народного русского языка и подтверждает, что расстояние между литературным и диалектным языком не так уж и велико. Нельзя не согласиться с утверждением В. Е. Гольдина о том, что «...русская речь не так жестко членится на отдельные варианты, как это нередко представляется, <...> от народных говоров до самых высоких сфер функционирования литературной речи тянутся разной длины и разной мощности связующие нити, скрепляющие единство русской речи» [Гольдин 2000: 63].

ЛИТЕРАТУРА

- Гольдин 2000 — Гольдин В. Е. Внутренняя типология русской речи и строение русистики. *Русский язык сегодня*. М.
- Нефедова 2008 — Нефедова Е. А. *Многозначность и синонимия в диалектном пространстве*. М.
- Филин 1966 — Филин Ф. П. О составлении диалектологических словарей славянских языков. *Славянское языкознание: V Международный съезд славистов. Доклады советской делегации*. М. 9.

ЛЕКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ТЕМПОРАЛЬНОГО ДЕЙКСИСА В РЕЧИ ДЕТЕЙ¹

Софья Краснощекова
(Санкт-Петербург)

1. Введение

К лексическим средствам выражения темпорального дейксиса в русском языке относятся наречия, близкие по своим характеристикам к местоимениям (*вчера, сейчас* и т. д.), и прилагательные (*прошлый, следующий* и т. д.). Указательные местоимения также используются в словосочетаниях с темпорально-дейктическим значением (*в этом году, на той неделе*). К грамматическим средствам относятся глагольное время и таксис. В системе русского языка ядро поля темпоральности формируют формы глагольного времени, не противопоставленные по близости/дальности относительно момента речи, а лексические средства типа *сейчас* относятся к дальней периферии. При этом, хотя наречия времени и периферийны, они играют существенную роль: без них полная реализация функции выражения времени невозможна [Бондарко 1990: 54–55].

Материал нашего исследования составляет 500 контекстов с лексемами *сейчас, потом, тогда, вчера, сегодня, завтра, позавчера, послезавтра* и *прошлый* (лексемы *раньше, будущий* и *следующий* в темпорально-дейктическом значении не зафиксированы). Были использованы расшифровки аудио- и видеозаписей из Фонда данных детской речи РГПУ им. А. И. Герцена и ИЛИ РАН.

2. Освоение дейксиса: периодизация

По В. Д. Королеву [Королев 2011], периодизация освоения персонального дейксиса, предложенная Г. Р. Добровой [Доброва 2003], справедлива и для локативного и темпорального дейксиса.

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда 14-18-03668 «Механизмы усвоения русского языка и становление коммуникативной компетенции на ранних этапах развития ребенка».

1. Недейктическая (ярлыковая) стадия: ребенок не осознает дейксиса как такового. Если говорить о локативном и темпоральном дейксисе, то здесь фиксируется непонимание дейктических значений лексем: на вопрос «Где...?» ребенок отвечает «Там», не обращая внимания на реальное расположение объекта; на вопрос «Когда...?» — «Тогда».

2. Эгоцентрическая стадия: ребенок не осознает шифтерной природы дейктических единиц. При использовании средств темпорального и локативного дейксиса не учитывается перенесенная точка отсчета, высказывание строится вокруг *здесь* и *сейчас* (ребенок использует *сегодня*, *завтра* вместо *в тот день*, *на следующий день*).

3. Дейктическая стадия: дейксис осваивается. Полное освоение происходит, согласно выводам В. Д. Королева, в 5–6 лет. На основании наших данных правильное использование шифтерных темпоральных лексем (*потом* и *сейчас* в анафорической функции) можно констатировать в более раннем возрасте — в 3,4–4 года.

Особенности освоения персонального и локативного дейксиса актуальны и для темпоральных лексических единиц в речи детей. Так, в области персонального и локативного дейксиса ребенок раньше осваивает и чаще использует средства, относящиеся к «зоне близости» и расположенные возле точки отсчета: местоимения 1 лица и местоимение *этот*. Мы предполагаем, что при освоении темпорального дейксиса ребенок обращает внимание в основном на зону *сейчас* и использует средства, указывающие на момент речи (*сейчас*, *сегодня*).

3. Темпоральные лексемы в речи детей

Темпоральные лексемы впервые фиксируются у детей в возрасте, когда начинают использоваться или уже используются *этот*, *там*, *здесь*, *я*, *мой*, т. е. на этапе ранних местоимений. Первыми зафиксированными темпоральными лексемами являются: у Вани — *вчера*; у Вари — *потом*, *сейчас*, *тогда*, *сегодня*; у Лизы и Филиппа — *сейчас*, *потом*.

- (1) Бабушка: *Мама купила, когда?* — Р: **Вчера**. (Ваня, 2, 3, 19)
- (2) *Когда поедет? А сегодня?* (Варя, 1, 10, 14)
- (3) **Сейчас** подушку напишу. (Лиза, 2, 2, 5)
- (4) **Потом** это, **потом** играть. (Филипп, 1, 11, 25)

В среднем порядок появления следующий: *сейчас*, *потом* — *тогда* — *сегодня*, *вчера*, *завтра* — *позавчера*, *послезавтра*. Возраст появления и частотность коррелируют: *сейчас* (57%) — *потом* (28%) — *тогда* (8%) — *вчера* (3%), *завтра* (2%), *сегодня* (1%) — остальные (менее 1%).

Основной темпоральной лексемой, как и предполагалось, является *сейчас*: контексты с *сейчас* занимают около половины от всех обнаруженных употреблений. Тем не менее, основным значением *сейчас* является не непосредственно настоящее, а ближайшее будущее (*сейчас принесу*, *сейчас скажу*, *сейчас сделаю*), при репортаже в игре или обещании (84% от всех контекстов с *сейчас*).

(5) *Сейчас* я одену вторую тапочку и посмотришь. (Филипп, 2, 7)

В некоторых случаях *сейчас* используется в поисковой функции (*я сейчас...*), обычно при ответе взрослому. Значения настоящего и прошедшего (*только что*) также возможны.

(6) *Я сейчас* собачку сделал. (Ваня, 2, 10, 2)

Второй по частотности темпоральной лексемой является *потом*: в указательной функции *потом* имеет значение будущего, в анафорической — значение следования.

(7) *Нет, это хватит, а я буду потом жарить*. (Варя, 2, 4, 14)

На третьем месте по частотности располагается *тогда* (темпоральное значение следования; причинно-следственное значение).

(8) *Чудесные и прелестные, сейчас* я тебя накормлю *тогда* сыроежками. (Лиза, 3, 10, 3)

Две последние лексемы в речи детей также относятся к зоне ближайшего будущего. Можно предположить, что данное значение формирует ядро лексической дейктической темпоральности в языковой системе ребенка. Распределению лексем по частотности соответствует возраст их возникновения в речи: *сейчас* и *потом* появляются раньше других лексем, причем *сейчас* со значением будущего — раньше, чем *сейчас* со значением настоящего. В речи взрослых наблюдается такая же картина, т. е. подтверждается гипотеза о зависимости от инпута.

Сегодня, завтра и другие лексемы этой группы используются значительно реже предыдущих: их общее количество составляет около 7% от всех контекстов (*вчера* — 17 употреблений; *завтра* — 10; *сегодня* — 7).

- (9) *Вот придет папа потом, завтра, и ахнет, ах, какие грибы.* (Лиза, 3, 10, 3)
 (10) *Вчера была петрушка, а сейчас и вот...* (Варя, 2, 4, 14)

Распределение слов внутри группы варьируется в зависимости от предпочтений ребенка: так, только один ребенок (Ваня) употребляет *вчера*; в его же материале обнаружены *позавчера* и *послезавтра*; другой ребенок (Лиза) вообще не использует *сегодня*.

- (11) Бабушка: *Она [вторая бабушка] была вчера?* — Р.: *Позавчера.* (Ваня, 3, 5, 27)
 (12) *Послезавтра я приду к тебе.* (Ваня, 3, 4, 6)

Завтра и *сегодня* фиксируются относительно поздно — между появлением первых темпоральных лексем и возникновением *сегодня / завтра* у детей проходит от полугода до полутора лет. Дейктическая путаница между *завтра* и *вчера* зафиксирована в нашем материале один раз. В целом, можно констатировать, что слова данной группы семантически сложны для ребенка.

- (13) Р.: *Да, завтра я уже к тебе приходил* — Бабушка: *Не завтра, а вчера надо было сказать.* (Ваня, 3, 3, 18)

Темпоральные прилагательные, по-видимому, осваиваются позже: слово *прошлый* обнаружено один раз, другие вообще не обнаружены. Не зафиксировано и словосочетаний с указательными местоимениями типа *в этом году*.

- (14) *В прошлом году была она... Сейчас маленькая.* (Филипп, 2, 8)

4. Выводы

Гипотеза о ядерности точки *сейчас* подтверждается частично: *сейчас* является самой частотной и одной из самых ранних темпоральных лексем, однако значение одновременности с моментом речи не центрально. Центральное положение в системе средств темпорального дейксиса у ребенка 2–4 лет занимают лексемы со значением «ближайшего будущего», что не является уникальным для детской речи: в речи взрослых (следовательно,

в инпуте) наблюдается такое же распределение (по этому параметру — зависимости от инпута — темпоральный дейксис в речи детей действительно ближе к локативному, чем к персональному). Оппозиция «близость–дальность» и ядерное положение «близости» сохраняется. Лексемы, обозначающие день (*вчера, сегодня, завтра*), семантически сложны для ребенка и используются сравнительно редко. Темпоральные прилагательные к 4 годам еще не осваиваются.

ЛИТЕРАТУРА

- Бондарко А. В. 1990 — Темпоральность. *Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность*. Л. 5–58.
- Доброва Г. Р. 2003 — *Онтогенез персонального дейксиса (личные местоимения и термины родства)*. СПб.
- Королев В. Д. 2011 — Стадии освоения детьми средств выражения локативного и темпорального дейксиса. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. СПб. № 131. 222–226.

ОБ ОДНОМ ИЗ МАРКЕРОВ-АППРОКСИМАТОРОВ РУССКОЙ УСТНОЙ РЕЧИ (ПЯТОЕ-ДЕСЯТОЕ)

Алёна Кудлаева
(Санкт-Петербург)

Настоящее исследование посвящено анализу особенностей употребления аппроксимативной конструкции *пятое-десятое*. В повседневной русской речи конструкции этого типа широко распространены благодаря действию принципа экономии. Такие маркеры-аппроксиматоры (МА) кодифицированы, хотя маркерами и не называются, а функции этих дискурсивных единиц, описанные в словарях, не всегда точны, границы значений слишком размыты. Эта неопределенность и послужила толчком к проведению данного исследования, целью которого стало максимально полное описание всех функций и/или оттенков значений конструкции *пятое-десятое* и подготовка материала для создания статьи на данную прагмату в потенциальном Словаре русской повседневной разговорной речи или Словаре прагматем русской устной речи.

В словарях рассматриваемая конструкция зафиксирована в трех разных значениях:

- 1) ‘Разнообразные дела, обстоятельства, слова и т. д.’ [Академия наук СССР. Институт Русского языка 1961: 1839]:
 - [Анна Петровна:] *Вы говорите, что Николай то да се, пятое, десятое. Откуда вы его знаете?* (Чех. Иванов);
- 2) ‘Выражение, употребляемое вместо подробного перечисления, названия чего-либо’ [1. Химик 2004: 374. 2. Войнова, Жуков, Молотков, Федоров 1967: 674]:
 - *Советую отвыкать помаленьку от этой иждивенческой манеры транспортников: дай асфальтированную дорогу, дай то да се, пятое-десятое, тогда поедем* (В. Ажаев. Далеко от Москвы);
- 3) ‘Пустословие’ [Даль 1981: 433]. Примеры в словаре отсутствуют.

Обращение к материалам устного подкорпуса Национального корпуса русского языка (НКРЯ) показало, что в значении ‘пустословие’ данная конструкция в повседневной речи вообще не встре-

чается. Зато существует ряд функций / оттенков значений, которые в словарях не указаны:

1. МА в функции обобщающего слова:

- (1) *И пятое десятое / муж не может / она не может а квартиру хотят получить // понимаете?* (Разговор за ужином // Живая речь уральского города, 1991) ((НОЭ = МА) + РП).

Маркер-аппроксиматор в контексте (1) выполняет функцию начального обобщающего элемента (НОЭ), предваряя ряд перечислений (РП), который в примере подчеркнут.

2. МА в функции замены всего ряда перечислений:

- (2) *И ты начинаешь объяснять / что ты купил то / пятое / десятое / и не можешь занять* (Беседа с социологом на общественно-политические темы (Новосибирск) // Фонд «Общественное мнение», жен, 55, 2003) (1,5 МА = РП).

В примере (2) используется не только маркер-аппроксиматор *пятое-десятое*, но и фрагмент *то-се*. Таким образом, можно сказать, что здесь использовано полтора маркера-аппроксиматора (1,5 МА). В данном контексте рассматриваемый маркер употребляется не как одна цельная единица *пятое-десятое*, а как две относительно независимые, разделенные паузой и выполняющие каждая те же аппроксимативные функции. Примеров такого типа в материале исследования оказалось довольно много, что наводит на мысль, что функция МА может быть свойственна не только всей кодифицированной дискурсивной единице *пятое-десятое*, но и отдельным ее компонентам.

- (3) *Но с другой стороны делают агитацию / обещают то се / пятое-десятое / а хотя те же представители этих партий занимают высокие посты* (Беседа с социологом на общественно-политические темы (Самара) // Фонд «Общественное мнение», муж, 26, 2003) (2 МА = РП).

В данном примере (3) наблюдается использование подряд двух маркеров-аппроксиматоров вместо всего ряда перечислений (2 МА): *то-се* и *пятое-десятое*.

- (4) *А я вот не рискнул бы тебе... как дипломату... рекомендовать / как тебе там то-се / пятое-десятое / делать свою внешнюю*

политику (Н. Губенко. Из жизни отдыхающих, к/ф (1980), Виктор Леонидович, Р. Быков, муж, 51) ((2 МА = РП) + ФОЭ).

За двумя МА (*то-се, пятое-десятое*), которые заменяют собой весь ряд перечислений, стоит финальный обобщающий элемент (ФОЭ), который в предложении подчеркнут.

3. МА в функции замены части членов ряда перечислений

Здесь возможны разные варианты — в зависимости от положения маркера-аппроксиматора по отношению к другим членам перечислительного ряда:

- *интерпозиция*: исследуемая конструкция встраивается внутрь ряда перечислений:

(5) *И сейчас уже говорят / и телефоны прослушиваются / и там и то / и се / и **пятое-десятое** / и опять телефоны стали прослушивать* (Беседа с социологом на общественно-политические темы (Москва) // Фонд «Общественное мнение», 2003, жен, 75) (НРП+2 МА+ЗРП).

В примере (5) ряд перечислений разрывается сразу двумя МА: *то-се* и *пятое-десятое*. Выделяется, таким образом, начало ряда перечислений (НРП) и завершение ряда перечислений (ЗРП) (подчеркнуты). Хорошо видно также, сколь часто рассматриваемая конструкция употребляется с каким-нибудь другим маркером-аппроксиматором. Чаще всего этим другим является МА *то-се*, но, как будет показано ниже, возможны и иные варианты (*туда-сюда, и тому подобное, и то, и другое*).

Возможны и более сложные конструкции с интерпозитивным МА. Так, в примере (6) начало ряда перечисления (НРП) прерывает МА (*пятое-десятое*), затем следует срединный обобщающий элемент (СОЭ), а завершение ряда перечислений (ЗРП) заканчивает уже другой МА (*и тому подобное*):

(6) *Потом была новая война / образовалась ООН / она снова решала / значит / задачи послевоенного и дальнейшего развития и там третейский и **пятое-десятое** / все / что угодно на свете и мировое там и тому подобное* (Беседа с социологом на общественно-политические темы (Москва) // Фонд «Общественное мнение», 2003, муж, 52) (НРП + МА + СОЭ + ЗРП + МА).

- *постпозиция*: исследуемая конструкция завершает ряд перечислений (подчеркнут) (эта группа контекстов в материале исследования наиболее многочисленна):
- (9) *Паспорта одели в корки / в паспорта вложили книжечку / положили такую памятку / сжую / нашли информацию по стране / посмотрели / че интересно / а какая погода / проверили еще раз все билеты / написали полную программу проживания / там / чего / где / как встретили / куда отвезли / соответственно / какие телефоны партнеров / туда-сюда / **пятое-десятое**. (Тренинг туристической фирмы // Из коллекции НКРЯ, 2007, жен) (НОЭ + РП + 2 МА).*

Пример (9) демонстрирует ситуацию, когда за начальным обобщающим элементом (НОЭ) следует ряд перечислений, завершаемый двумя МА (*туда-сюда* и *пятое-десятое*).

Возможно завершение ряда перечислений, одним из членов которого является и маркер-аппроксиматор, финальным обобщающим элементом (ФОЭ):

- (10) *Нет / ну так исторически американцы как бы выступали за создание / они финансировали / они все предоставили и **пятое-десятое** / они были заготовщиками этого дела во многом* (Беседа с социологом на общественно-политические темы (Москва) // Фонд «Общественное мнение», 2003, муж, 52) (РП + МА + ФОЭ).

Выводы:

- 1) значения ‘пустословие’ в устной речи не обнаружено;
- 2) функция маркера-аппроксиматора отмечается словарями, хотя наиболее явно — только в словаре разговорной речи и фразеологии;
- 3) были выявлены функции, смысловые оттенки и особенности употребления конструкции **пятое-десятое**, в словарях ранее не зафиксированные (исследуемый маркер может выступать в роли обобщающего слова при перечислении либо заменять как весь такой ряд, так и часть его членов);
- 4) рассматриваемый маркер может употребляться как две относительно независимые единицы (*пятое* и *десятое*), разделенные паузой и выполняющие, по сути, каждая те же аппроксимативные функции;

- 5) часто рассматриваемая конструкция употребляется в речи не отдельно, а в совокупности с каким-нибудь другим маркером-аппроксиматором. Чаще всего этим другим является МА *то-се*;
- 6) словарные дефиниции не отражают всей полноты особенностей употребления маркера *пятое-десятое*, требуется отдельная словарная статья на эту единицу в потенциальном Словаре русской повседневной разговорной речи или Словаре прагматем русской устной речи.

ЛИТЕРАТУРА

- Академия наук СССР. Институт Русского языка. 1961 — *Словарь современного русского литературного языка*. М.; Л. Т. 11.
- Войнова Л. А., Жуков В. П., Молотков А. И., Федоров А. И. 1967 — *Фразеологический словарь русского языка*. М.
- Химик В. В. 2004 — *Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи*. СПб.

К ВОПРОСУ О ВИДАХ ЛИРИЧЕСКОГО ДИАЛОГА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX вв.)

Дарья Кунцевич
(Бордо – Москва)

В данной статье мы постараемся систематизировать различные виды обращений в поэтических текстах на примере поэзии русских и французских авторов конца XIX – начала XX вв.

Значение любой части речи в тексте никогда не ограничивается его основной семантикой, поскольку всегда отражает дополнительный смысл. Ограниченность языкового пространства способствует тому, что значения слов становятся осложненными, а смысловые ассоциации углубляются. В тексте, особенно в поэтическом, подобный процесс наращивания смыслов характерен для всех частей речи — как знаменательных, так и служебных.

Категория лица обуславливает взаимоотношения адресата и адресанта в поэтическом тексте, которые подчеркиваются различными типами употребления личных местоимений. Следует заметить, что категория лица, в частности характер употребления грамматических лиц, разграничивает такие художественные формы, как лирика и эпическое повествование. Лирика — это, прежде всего, речь от первого лица, а эпическое повествование, как правило, ведется от третьего лица.

Поэтический текст — это сложно оформленная смысловая композиция. Категория лица является важным компонентом лирической коммуникации — она помогает в формировании поэтического смысла, задает динамику текста. Любой элемент произведения несет эстетическую нагрузку, в том числе и местоимения, категориальным значением которых, в зависимости от речевой ситуации, является указание на предмет или признак.

С морфологической точки зрения категория лица — это система противопоставленных друг другу рядов форм, выражающих отнесенность или неотнесенность действия к участникам речевого акта. Формы лица выражают отношение действия к говоряще-

му (формы 1 лица), к собеседнику (формы 2 лица), к лицу, которое не участвует в акте коммуникации или к неодушевленному предмету (формы 3 лица).

Естественным обращением в поэтическом тексте является обращение от первого лица — *я*, которое, как правило, находится в сфере отношения с *ты*, при этом не важно, к кому обращается автор — к одушевленному субъекту или неодушевленному, но олицетворенному в контексте. Поэтому важнейшим вопросом в лирике является вопрос об адресате, то есть о том, кому посылается лирическое сообщение. Характер употребления первого лица отражает индивидуальность поэта — его мировоззрение и особенности его поэтического языка, но в любом случае, *я* всегда присутствует в тексте, даже если оно незримо. Автор по-разному и в разной мере бывает включен в структуру своего произведения. Ю. И. Левин выделяет следующие способы выражения первого лица в поэтическом тексте: «собственное, чужое, обобщенное» [Левин 1998: 468].

Собственное — «когда эксплицитное *я* может быть отождествлено с реальным автором»: «Насытил *я* свой жадный взор» (Н. Минский «Дóма»), «*Я* и садовник, *я* же и цветок, // В темнице мира *я* не одинок» (О. Мандельштам) «*Je jette avec grâce mon feutre, // Je fais lentement l'abandonne // Du grand manteau qui me calfeutre, // Et je tire mon espadon*» (*Я бросаю шляпу грациозно // Я медленно снимаю плащ, // В который я укутан // И я вытаскиваю мой эспадон*) (E. Rostand).

Чужое — «когда *я* не может быть отождествлено с реальным автором»: «*Я называюсь Красотою, // Я — строгой Истины сестра*» (Н. Минский «Песня» — повествование ведется от лица Красоты), «*Я на дне, я печальный обломок, // Надо мной зеленеет вода. // Из тяжелых стеклянных потемок // Нет путей никому, никуда...*» (И. Анненский «*Я на дне*»).

Обобщенное — «когда *мы* относится к человеку вообще, или к человечеству, или к той или иной “большой группе”»: «*Nous sommes en des temps infâmes // Où le mariage des âmes // Doit sceller l'union des coeurs...*» (Живем мы во времена бесчестья, // Когда венчанье душ // Должно скрепить сердец единство...) (P. Verlaine) — поэт раскрывает свое видение мира перед незримым собеседником, — «*Мы плененные звери, // Голосим, как умем*» (Ф. Сологуб).

Также существует разделение лирического я на «поэтическое» я и «человеческое» я. Две ипостаси лирического я поэта и человека иногда неразделимы, иногда преобладает одна из них. Употребляя два раза личное местоимение я, автор акцентирует внимание на своих переживаниях, чувствах. Я можно назвать личностным — это сам говорящий. «Многообразные формы выражения в лирике личности поэта нередко подводятся у нас под унифицированную категорию лирического героя; тогда как лирический герой — только одна из возможностей, и она не должна заслонять все другие» [Гинзбург 1974: 6]: «Я все мечты люблю, мне дороги все речи, // И всем богам я посвящая стих» (В. Брюсов «Я»).

Повторы личных местоимений, заведомо частое использование первого лица также подчеркивают эгоцентричность авторского я в тексте, где поэт и лирический герой сливаются. В лирике русских ранних («старших») символистов оно часто несет в себе ощущение одиночества и безнадежности. Например, стихотворение Ф. Сологуба: «Одиночество — общий удел», «Никого и ни в чем не стыжусь, — Я один, безнадежно один...» и другие: «Я влюблен в свое желанье полюбить, // Я грущу о том, что не о чем грустить. // Я земную повесть знаю наизусть» (Н. Минский «Я влюблен в свое желанье полюбить...»); «Suis-je né trop tôt ou trop tard? // Qu'est-ce que je fais en ce monde?» (Родился я или очень рано, или очень поздно? // Что делаю в этом мире?) (P. Verlaine «Je suis venu, calme orphelin»).

Такой прием, как устранение я, используется в тех случаях, когда автор стремится избежать фокусирования читательского внимания на своем лирическом я:

*Не тревожься, недремлющий друг,
Если стало темнее вокруг,
Если гаснет звезда за звездой,
Если скрылась луна в облаках,
И клубятся туманы в лугах:
Это стало темней — пред зарею...*

(Н. Минский «Пред зарею»)

Употребление форм местоимений не является обязательным и может заменяться финитными формами глагола, обращениями, личными и безличными синтаксическими конструкциями.

Во французском языке сложно «устранить» авторское присутствие и избежать личного местоимения единственного числа — *je*. Примером данного утверждения может быть перевод М. Яснова стихотворения Charles Cros «Sonnet»:

*Moi, je vis la vie à côté,
Pleurant alors que c'est la fête.
Les gens disent : «Comme il est bête!»
En somme, je suis mal coté.*

*Живу привычно: в стороне.
Грущу, когда вокруг режутся.
Косятся люди: «Ну и цаца!»
Но быть как надо — не по мне.*

Характер употребления первого лица отражает индивидуальность поэта — его мировоззрение и особенности его поэтического языка, но в любом случае, *я* всегда присутствует в тексте, даже если оно незримо. Как отмечает Г. Винокур, «во всяком тексте есть тот, кто говорит, субъект речи, хотя бы слово *я* в нем ни разу не встретилось» [Винокур 1990: 125].

Можно подчеркнуть, что для лирического диалога не является обязательным присутствие собеседника. В этом случае имеет место разговор с самим собой — внутренний диалог: «лирический поэт, по природе своей, — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога» [Ковтунова 2006: 252]. Во внутреннем диалоге автор может обращаться к своему поэтическому дару, сознанию, разуму, воле, сердцу, чувствам: «Встревоженный шепот: “Валерий! // Ты бредишь. Скажи что с тобой?”» (В. Брюсов «В ночной полумгле» обращается к «собственному я»); «Не верь, о сердце, счастью — счастье быстротечно, // Не верь, о сердце, горю — и оно не вечно» (Н. Минский «Самому себе от самого себя»).

Призыв к самому себе, который затем перерастает в призыв к широкому адресату, может быть выражен повелительным наклоном глагола: «Подожди, — и рассеется сумрак веков» (Н. Минский «Поэту»), «*Donne ta main, retiens ton souffle, asseyons-nous*» (Дай свою руку, удержи дыхание, присядем) (P. Verlaine «Circonspection») — в таких контекстах появляется оттенок долженствования, необходимости. Эти типы обращений можно логи-

чески разделить на «речь для себя» и «речь для других». Лирический герой обращается ко всему миру: «при сказуемом, выраженном глаголом в настоящем или будущем времени, местоимения первого или второго лица могут выступать в нулевом варианте» [Булыгина, Шмелев 1997: 322]. Деятель мыслится обобщенно: «*Не плачь, коль в наши дни пред чистой красотой // Толпа колен не преклоняет*» (Н. Минский «Современному художнику»). В данном стихотворении сообщается о действиях конкретного лица, которое воспринимается как обобщенное, об этом свидетельствует употребление глаголов повелительного наклонения. «Диалог с миром» (И. И. Ковтунова) — это «обращение к природе, к вещам и предметам, к странам и городам, к пространству и времени, к духовным сущностям»: «*О думы упорные, вспомните! // Вы только забыли чертеж! Свершится, что вами замыслено*» (В. Брюсов «В неконченом здании»); «*О голос безвестный, ответь мне, молу: // Что правда, где путь, в чем спасенье?*» (В. Брюсов «И в ужасе я оглянулся назад»); «*Ô mes morts tristement nombreux // Qui me faites un dôme ombreux*» (О, смерти печальные, // Создавшие тенистый купол мне) (P. Verlaine); «*Ma pauvre muse, hélas! qu'as-tu donc ce matin?*» (О муза бедная! В рассветной, тусклой мгле) (C. Baudelaire «La Muse malade»). Местоимения в данном случае используются при мысленном обращении к любым объектам, исключаящим реальный диалог, предикативный признак распространяется на каждого, деятель мыслится обобщенно.

«Я — оно» — это обращение к какому-то невидимому существу, полноценный диалог с которым будет невозможен по той причине, что это либо обобщенный образ, либо неодушевленный предмет: «*Automne malade et adorée // Tu mourra quand l'ouragan soufflera dans les roseraies*» (Любимая и больная осень // Ты умрешь, когда ветер задует в кустах роз) (G. Apollinaire), «*Et voici l'instant où tu meurs // Nuit suprême en ma nuit extrême*» (И вот момент, когда ты умираешь // Последняя ночь в моей ночи последней) (P. Verlaine).

Выделим сюжетную схему, центрами которой будут местоимения *я* и *ты*.

Отношения субъекта и объекта могут быть различными, как близкими (любовными и дружественными), так и абстрактными. В любовной лирике обращение на «ты» является более распространенным: автор тем самым подчеркивает близость к адресату,

к которому обращены его мысли и чувства. Ю. Д. Апресян выделяет следующие значения *ты* в тексте: «1) *ты* близкое; 2) *ты* родственное; 3) *ты* детское (в общении детей между собой или при обращении совсем маленьких детей ко взрослым); 4) *ты* старшее; 5) *ты* хамское; 6) *ты* панибратское» [Апресян 1995: 152]. В лирике наиболее распространенным является «ты близкое»:

*Tu n'es pas du tout vertueuse,
Je ne suis pas du tout jaloux:
C'est de se la couler heureuse
Encore le moyen le plus doux.
Vive l'amour et vivent nous!*

(P. Verlaine)

*Ты — женщина, ты книга между книг,
Ты — свернутый, запечатленный свиток.*

(В. Брюсов «Женщине»)

Для усиления роли разграничения первого и второго лица возможно употребление такого приема, как противопоставление по лицам: «**Я** — емь. **Ты** — будешь. Между нами бездна. // **Я** пью. **Ты** жаждешь. Сговорится — тцетно» (М. Цветаева); «*Car toute la femme est en toi // Et ce moi que tumultiplies // T'aime en toute Elle et tu rallies // En toi seule tout l'amour: Moi!*» (Всех женщин на сердце тая, // В себе любить их заставляя, // Всегда одна, всегда иная, // Ты вся — любовь, чье имя: Я!) (P. Verlaine «Autre»). Р. О. Якобсон такой прием называет одним из видов «грамматического параллелизма»: «симметричная повторность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами» [Якобсон 1983: 467].

Равновесие при употреблении *я* и *ты* позволяет избежать эгоцентрической структуры. Все же для противопоставления первого и второго лиц не обязательно использование личных местоимений только в позиции подлежащего: «*За мной! звала она, За мной, мечтатель юный! // И голос у нее певуч был и глубок. // Испей мой сладкий яд, надень живой венок*» (Н. Минский «Вакханкой молодой ко мне она вошла...»).

Таким образом, категория лица обуславливает взаимоотношения адресата и адресанта в поэтическом тексте, которые подчеркиваются различными типами употребления личных местоимений. Произведения словесного искусства организуются не по су-

шествующей модели мира, а по внутренней модели мира, создаваемой самим творцом. Соответственно, автор экспериментального произведения апеллирует, прежде всего, к внутреннему миру читателя, к желанию и способности читателя самому проделать мысленный и чувственный путь, направлявший автора в создании произведения.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян 1995 — Апресян Ю. Д. 1995. *Избранные труды. Интегральное описание языка и системная лексикография*. М. Т. 2.
- Булыгина, Шмелев 1997 — Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. 1997. *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*. М.
- Винокур 1990 — Винокур Г. О. *Филологические исследования. Лингвистика и поэтика*. М.
- Гинзбург 1974 — Гинзбург Л. Я. *О лирике*. СПб.
- Ковтунова 2006 — Ковтунова И. И. *Поэтическая грамматика. Категория лица в языке поэзии*. М.
- Левин 1998 — Левин Ю. И. *Лирика с коммуникативной точки зрения. Избранные труды: Поэтика. Семиотика*. М.
- Якобсон 1983 — Якобсон Р. О. *Поэзия грамматики и грамматика поэзии. Семиотика*. М.

ФРЕЙМОВАЯ СТРУКТУРА СИТУАЦИИ РЕЧЕВОГО АКТА ПОЖЕЛАНИЯ

Ардалан Носрати
(Минск)

Речевой акт (далее — РА) моделируется различными факторами. К числу таких факторов относятся коммуникативный, прагматический и когнитивный аспекты ситуации (соотносящиеся с функциями языка). Понятно, что любая коммуникативная ситуация моделируется посредством соотношения с типичной ситуацией общения, с которой неразрывно ассоциирована прагматическая ситуация. Данные стандартные ситуации репрезентируются и хранятся как пакет данных в сознании собеседника, где обеспечивается когнитивная обработка этих ситуаций. Когда человек выбирает какую-то небольшую ситуацию из этого мира, то смотрит на нее как бы через рамку, т. е. через какой-то фрейм. Фрейм — это представление о ситуации, определенным образом структурированное. В таком случае мы имеем дело с языковой картиной мира.

Ученые, рассматривая проблемы, связанные с представлением знаний, сталкиваются с необходимостью комплексно изучить, выявить и описать специфику структуры знаний как фрейма. Термин *фрейм* ('рамка, каркас'), получивший широкое распространение в когнитивной лингвистике и психологии, а также в социальной лингвистике после работы М. Минского по искусственному интеллекту 1975 г., является «структурой данных для представления стереотипной ситуации» [Минский 1979: 7]. Исследователь, описывая понятие фрейма, подчеркивает, что «человек, пытаясь познать новую для себя ситуацию или по-новому взглянуть на уже привычные вещи, выбирает из своей памяти некоторую структуру данных (образ), называемую нами фреймом» [там же].

Развивая идею М. Минского, Ч. Филлмор, Т. А. ван Дейк и И. Гофман тщательно изучили и охарактеризовали фреймовую структуру. Фрейм рассматривался также в ряде российских и белорусских работ (см. [И. М. Кобозева 2000, З. Д. Попова, И. А. Стернин 2001, В. А. Маслова 2005, А. Н. Баранов 2013]) и др. Ч. Филлмор использует фреймы для описания различных языковых еди-

ниц — как грамматических, так и лексических. Автор, с одной стороны, изучает фрейм как группу разных слов, каждая из которых, взаимодействуя друг с другом, характеризует конкретную часть ситуации. С другой стороны, считая фрейм универсальным семантическим инструментом, ученый связывает теорию фреймов с лексической семантикой [Филлмор 1988: 52–54]. В таком случае фрейм «образует особую организацию знания, составляющую необходимое предварительное условие нашей способности к пониманию тесно связанных между собой слов» [там же: 54].

Концепция Т. А. ван Дейка опирается на интерпретацию фрейма, сближающуюся с теорией речевых актов. Это значит, что структура некоторых фреймов обусловлена конвенцией [Дейк 2000: 17]. Исследователь толкует модель ситуации, основу которой составляют «личностные знания носителей языка, аккумулирующие их предшествовавший индивидуальный опыт, установки и намерения, чувства и эмоции» [там же: 9]. Анализируя специфику фрейма в социальном аспекте, И. Гофман использует данный термин для описания ситуаций, происходящих при взаимодействии людей. По Гофману, фреймы — это «определения ситуации, основанные на управляющих событиями принципах организации и вовлеченности в события» [Гофман 2004: 43].

Наряду с этим, соглашаясь с теорией фреймов Ч. Филлмора, З. А. Харитончик в когнитивном плане дает характеристику двойственной природе фрейма: «С одной стороны, фреймы <...> — некоторые определенным образом структурированные лексические подсистемы. С другой стороны, — это средства организации и инструменты познания, некая внутренняя когнитивная информация, возникающая разным путем — как врожденная структура или же путем усвоения: из опыта и обучения» [Харитончик 2004: 111–112].

На наш взгляд, приведенный обзор точек зрения на понимание фрейма свидетельствует о том, что, воспроизводя типичную ситуацию и фоновые знания о мире, говорящие будут стремиться создавать в сознании какой-то определенный образ конкретного собеседника на основе предыдущего опыта. При таком определении речевые акты способны трактоваться и анализироваться с когнитивной точки зрения с учетом знаний о мире, которые входят в состав фреймов.

Структура фрейма состоит из нескольких уровней. Высшее место в данной иерархии занимают основные данные о состоянии объекта, а низшее — терминальные слоты, которые заполнены конкретными данными [Дружина 2002: 20]. Составляющими компонентами фрейма являются слоты, количество которых соотносится с количеством аспектов, выделенных в конкретном фрагменте опыта [Кобозева 2000: 65]. В трактовке Б. Ю. Нормана слоты могут иметь как центральное, так и периферийное значение. В целях наглядности фреймы можно представлять и в виде таблицы, и в виде поля [Норман 2013: 16]. Подытоживая сказанное, констатируем, что фреймы присутствуют в сознании носителя языка, помогая ему опознать, классифицировать и структурировать ситуацию.

Исходя из этого, мы обратимся к изучению структуры ситуации РА пожелания. Фреймовая структура данного акта включает в себя вершинный и терминальный слоты. К вершинным слотам можно отнести адресанта, адресата и объект. А к терминальным относятся такие элементы, как повод (мотив), способ реализации речевого действия, место, время и т. д., количество которых может меняться в зависимости от обстоятельств реализации РА пожелания, в том числе социального статуса, возраста, пола и профессии коммуникантов.

Доказательством сказанного является проведенный нами статистический анализ эксплицитно-перформативных высказываний с глаголами *желать* / *пожелать*, представленных в двух упомянутых сборниках пожеланий. Данный анализ позволил выявить центральные и периферийные слоты фрейма пожелания. Наиболее частотными являются элементы «адресант», «адресат» и «объект» пожелания; по нашим подсчетам, каждый из них равным образом составляет 100% от нашего общего материала. На долю менее активных элементов приходится 56% (повод), 10% (время), 8% (способ), 7% (профессия), 3% (пол), 1% (социальный статус), 1% (возраст) от суммарного количества конструкций пожеланий. Наименьшую активность проявляет слот «место». На наш взгляд, относительная частота употребления того или иного участника РА пожелания свидетельствует о его важности в сознании говорящего, о центральном положении его в соответствующем фрейме. Процентное соотношение частотности слотов фрейма поже-

ления в рассмотренных контекстах можно продемонстрировать на следующей диаграмме:

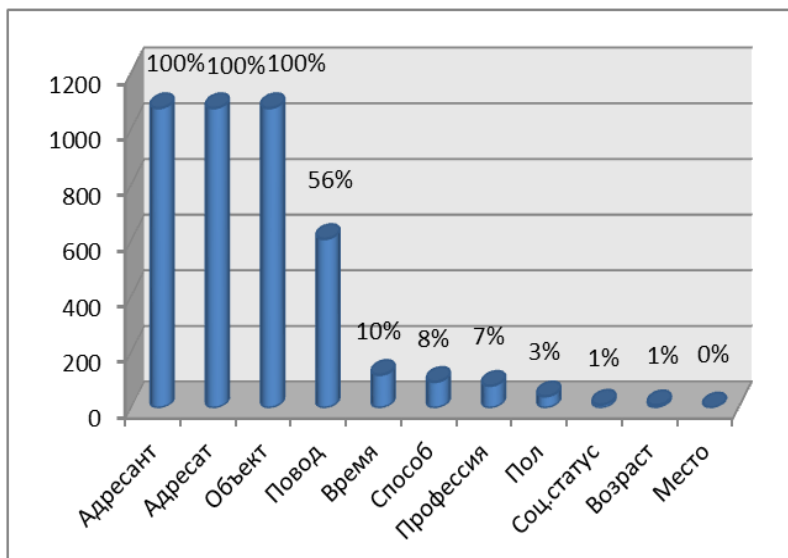


Диаграмма 1. Частотность слотов фрейма пожелания

Вместе с тем подчеркнем, что компонент «повод», варьируясь в зависимости от обстоятельств общения и выражая этнокультурные традиции и нормы речевого поведения носителей русского языка, не всегда вербализуется в РА пожелания, он может быть опущен в конструкциях. В речи слоты «место» и «время», являясь важными для осуществления РА пожелания, также иногда не находят воплощения в речевой коммуникации, потому что они могут выводиться и восприниматься слушающим исходя из контекста. Так, смысл слота «способ» (*как?*), определяет выбор языкового или неязыкового средства (в устной или письменной форме; в какой стилистической тональности и др.), используемых в осуществлении РА пожелания. Если рассмотреть фрейм как своего рода картинку, то ситуация пожелания, по нашему мнению, может включать в себя следующие составляющие, которые по степени их важности располагаются, как уже было сказано, в центре или на периферии поля и которые составляют когнитивную базу ситуации РА пожелания. Таким образом, структуру си-

туации пожелания в более развернутом виде можно изобразить на следующей схеме:

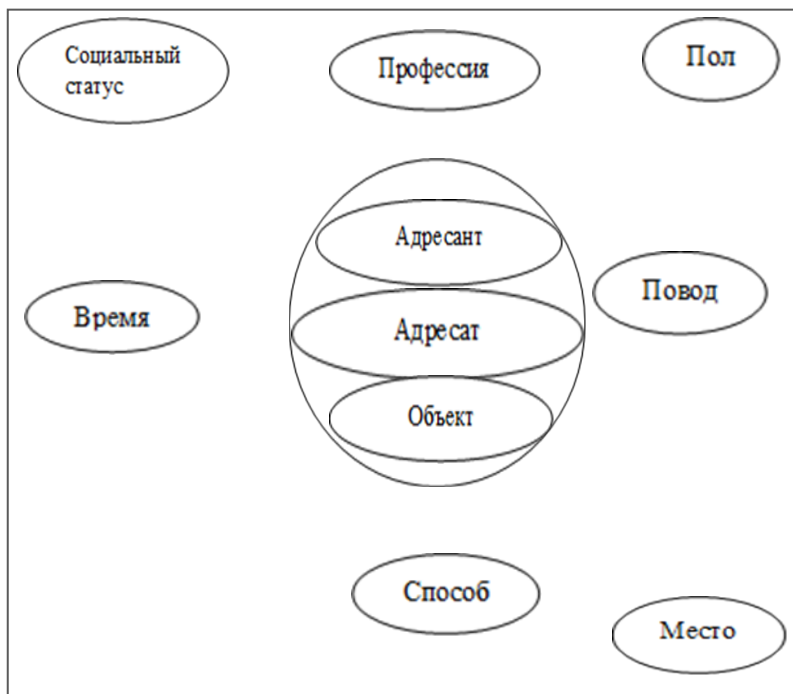


Схема 1. Структура ситуации фрейма РА пожелания

Для того, чтобы сделать более наглядным и понятным изложенное выше, рассмотрим реализацию представленной нами схемы в ситуации, где работники фирмы (вершинный слот) на работе, верно оценивая условия как позитивные, произносят пожелание (объект, вершинный слот) начальнику (вершинный слот) по поводу круглой даты основания фирмы (терминальный слот). Говоря о структуре данной ситуации, следует подчеркнуть, что в следующем контексте РА пожелания вербализуется в лице одного представителя группы лиц в устной речи по отношению к одиночному слушающему. Множественный адресант выражается только глагольным окончанием и личным местоимением. Для анализа следующего примера мы используем модель фрейма, предложенную Т. А. ван Дейком.

Хороший начальник — большая редкость... Поздравляем Вас и честно признаемся: нам повезло! Желаем всего наилучшего, успехов в работе, здоровья, любви и счастья! [БКПиП].

Тип социальной ситуации: групповые ритуалы, формальные отношения.

Фрейм: пожелание кому-нибудь.

Структура фрейма:

- а) участники коммуникации: адресант (работники) и адресат (начальник);
- б) объект: всего наилучшего, успехов, здоровья, любви и счастья;
- в) повод: день рождения фирмы;
- г) способ: устная форма, торжественная тональность;
- д) место: здесь — фирма;
- е) время: сейчас;
- ж) социальные взаимоотношения: адресанты (работники) подчинены по статусу адресату (начальнику);
- з) возраст: неизвестен (вероятнее всего, в пределах от 20 до 60 лет);
- и) профессия: неизвестна;
- к) пол: неизвестен.

Данный фрейм — конвенционального характера, следовательно:

1. Все работники фирмы должны знать дату ее основания.

2. В данной стереотипной ситуации, которая запечатлена в сознании носителей языка, ожидается произнесение пожелания при поздравлении от адресанта (работников) фирмы. Речевой акт обусловлен конвенциональными нормами, устанавливающими правила поведения участников общения.

3. День рождения фирмы — это приятное событие и уважительный повод, по которому работники, имея знания общего характера о мире, организованные как фрейм, желают владельцу фирмы всего хорошего.

Таким образом, можно заключить, что успешность РА пожелания зависит от учета структуры ситуации. Фрейм пожелания, будучи внутренне связан с языковой картиной мира, служит средством воспроизведения когнитивного знания носителем языка. Данный фрейм объединяет в себе коммуникативный, прагматический и когнитивный аспекты в процессе выражения намере-

ния. В структуре фрейма предикат пожелания обслуживает функцию, сопрягающую вершинные слоты с терминальными.

ЛИТЕРАТУРА

- Гофман И. 2003 — *Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта*. М.
- Дейк Т. А. ван. 2000 — *Язык. Познание. Коммуникация*. М.
- Кобозева. И. М. 2000 — *Лингвистическая семантика*. М.
- Дружинина В. Н. 2002 — *Когнитивная психология*. М.
- Минский М. 1979 — *Фреймы для представления знаний* М.
- Норман Б. Ю. 2013 — *Когнитивный синтаксис русского языка*.
- Филлмор Ч. Дж. 1988 — Фреймы и семантика понимания. *Новое в зарубежной лингвистике*. М. Вып. 23. 52–92.
- Харитончик З. А. 2004 — Способы концептуальной организации знаний в лексике языка. *Очерки о языке. Теория номинации. Лексическая семантика. Словообразование*. Минск. 90–116.

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ПЕСЕН В ЗАРУБЕЖНЫХ КИНОФИЛЬМАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК: О ЧЕМ ПОЕТ КИТНИСС?

Наталья Просунцова
(Москва)

Перевод кинофильмов и телевизионного материала представляет собой особый вид перевода, основанный на сочетании элементов устного и письменного перевода [Горшкова 2006: 10].

Главными (но не единственными) видами кино- и телеперевода, как правило, считают липсинк, укладку «за кадр» и субтитры [Кузьмичев 2012: 142]. Термины, определяющие эти три вида, порой разнятся, однако суть остается неизменной.

Липсинк (от английского «lip synchronization») — самый дорогостоящий вид киноперевода, обычно используется при озвучивании полнометражных художественных фильмов для широкого проката в кинотеатрах. Часто переводчик выполняет художественный перевод, а дальнейшую укладку «в губы» осуществляет отдельный специалист — «укладчик».

Укладка «за кадр» — более бюджетный вариант озвучивания, перевод такого рода осуществляется в России для большей части телепродукции. В отличие от липсинка, перевод и укладку здесь выполняет один человек. Переводчик ограничен в основном временными отрезками звучащей речи, иногда отдельными невербальными акцентами или связью речи персонажа с видеорядом фильма.

При переводе для текстового сопровождения теле- и киноматериала в виде субтитров переводчик ограничен фактическим количеством строчек (как правило, до двух) и знаков в каждой строчке. В России (в отличие от стран с несколькими государственными языками или стран, где значительный процент населения использует язык, отличный от государственного) субтитры редко применяются для масштабного теле- и киноперевода, обычно их можно встретить в переводе авторского фестивального кино.

Когда переводчик при работе над фильмом сталкивается со звучащей в нем песней, ему необходимо ответить на два вопроса — как определить, переводить ли песню вообще? а если переводить, то как?

Фоновые песни чаще всего остаются без перевода. В случае, когда песня исполняется непосредственно в рамках сюжета самого фильма, возможно несколько вариантов. Если фильм сопровождается переводом с укладкой «за кадр», такие песни передаются субтитрами. Перевод обычно укладывается в некоторый ритмический рисунок (необязательно даже соответствующий рисунку оригинального текста), в идеальном случае перевод будет зарифмован. Если же фильм идет с укладкой «в губы», то такая песня должна быть переведена с соответствующей укладкой, чтобы не выбиваться из общей картины. Есть и еще один вариант — смешанный, который используется при переводе мюзиклов и музыкальных фильмов («Les Misérables», «Rock of Ages» и др.) — диалоги персонажей дублируются липсинком или закадровым озвучиванием, а песни переводятся с помощью субтитров, чтобы зритель мог оценить голоса актеров в оригинале. Иногда мюзикл может быть переведен целиком, как это было с фильмом «Чикаго».

Впрочем, нередко встречаются исключения. При переводе фильма «Паддингтон» встал вопрос, переводить ли некоторые песни, которые несколько раз за фильм исполняет негритянский оркестр на улицах Лондона. Тексты песен связаны с разворачивающимся на экране действием, а мелодия подчеркивает радостное или, наоборот, печальное расположение духа главного героя. Следуя вышеописанной логике, эти песни надо переводить и переозвучивать на русском языке. Однако у исполнителей настолько сильный акцент, что даже носитель английского языка с трудом разберет текст песен, которые они исполняют. По этой причине было решено положиться на музыкальную составляющую, которая сама по себе создает надлежащее настроение, и оставить песни в оригинале.

Говоря о переводе песен под липсинк, можно привести пример из русскоязычного перевода франкофонного мультфильма «Эрнест и Селестина». Переводить под липсинк для мультфильмов немного проще, чем для игрового кино. Анимированная артикуляция, как правило, менее реалистична, чем живая артикуляция актеров, поэтому вопрос с укладкой стоит не так остро. В перево-

ды для мультфильмов при укладке вносится гораздо меньше изменений, чем в игровом кино. Проблема со строгим соответствием артикуляции уходит на второй план.

Остается необходимость соблюдения чередования ударных и безударных слогов, их количество, рифму, а также строго следовать тексту оригинала в тех случаях, когда на экране присутствует некий предмет, описанный в тексте песни. Здесь это хлеб, который несет прохожий медведь («*du pain serait l'bienvenu*»). «Хлеб» может трансформироваться в «багет», «батон», «булку», «корочку хлеба» или, как произошло в нашем случае, «горбушечку хлеба», но привязка к визуальному образу должна остаться. Должна быть названа вафля, которую несет медвежонок («*cette gaufre est un chef d'œuvre, cette gaufre est délicieuse*»). Также необходимо упоминание о грозящем Эрнесту наказании («*avant que les flics me virent, ou me mettent au violon*»). Его могут посадить в тюрьму, следовательно, можно употребить такие слова, как «тюрьма», «кутузка», в финальном варианте перевода «каталажка». Остальное в целом остается на усмотрение переводчика.

С игровыми фильмами дело обстоит несколько сложнее, особенно если во время песни лицо исполнителя показано крупным планом. В кинофильме «Голодные игры: сойка-пересмешница» главная героиня, Китнисс, исполняет песню. Приведем отрывок из оригинального текста песни и двух ее переводов — книжного и кинематографического:

оригинал

*Are you, are you
Coming to the tree
Where they strung up a man
They say who murdered three.
Strange things did happen here,
No stranger would it be
If we met up at midnight
at the hanging tree.*

перевод в книге

*А ты придешь к тому дереву у реки
Где вздернули парня, якобы убившего троих?
Странные вещи случаются порой
И будет не так странно
Если в полночь у виселицы мы встретимся с тобой.*

(пер. А. Шипулина, М. Головкина)

перевод в кинофильме

*Не жди, не жди,
Путь тебя ведет
К дубу, где в петле
Убийца мертвый ждет.
Станный наш мир,
и нам
Так странно здесь порой.
И под дубом
в полночь
Встретимся с тобой.*

Из-за несовпадения стихотворного размера невозможно использовать русский перевод песни из книги. Новый перевод должен соответствовать кинематографической версии по ритму и количеству слогов. По какой причине русский вариант так отличается от английского? Особое внимание уделяется крупным планам, которые приходится на отдельные строчки. Самая первая строка «*Are you, are you...*» сопровождается крупным планом главной героини. В английском языке эта строка состоит из двух гласных и разделяющего их палатального согласного [j]. Главная задача состояла в том, чтобы избавиться от любых смычных согласных в этой строчке, поскольку именно их синхронизация на крупных планах в существенной мере влияет на адекватное восприятие визуального ряда и звукового сопровождения [Raquin 1998]. Финальный вариант был продиктован требованиями укладки «в губы».

При записи режиссер дубляжа принял решение изменить несколько строчек. В последнем куплете, в частности, есть слова «*necklace of hope*». Один из персонажей тут же поясняет, что изначально было «*necklace of rope*», но он переписал слова. В русском варианте звучит «*скинь свою петлю*», а в дальнейшем объяснении «*надень петлю*». Эта строчка при дубляже накладывалась на реплику персонажа, поэтому при записи строчки песни поменяли местами.

Подводя итоги, можно отметить, что для достижения адекватного результата при переводе песни из зарубежного фильма необходимо соблюдение следующих условий: сохранение длительности звучания оригинала, соответствие артикуляционным особенностям оригинала, сохранение чередования сильной и слабой доли в музыке, сохранение чередования и количества удар-

ных и безударных слогов в тексте, а также сохранение соответствия лексических единиц акцентам визуального ряда.

ЛИТЕРАТУРА

- Горшкова В. Е. 2006 — *Перевод в кино*. Иркутск.
- Кузьмичев С. А. 2012 — Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода. *Вестник МГЛУ. Теоретические проблемы перевода и переводческая практика*. М. Вып. 9 (642). 140–149.
- Raquin R. 1998 — Translator, Adapter, Screenwriter. Translating for the Audiovisual. *Translation Journal*. Vol. 2. № 3. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://accurapid.com/journal/05dubb.htm>

УЧЕТ РАСХОЖДЕНИЙ В ЧАСТОТНОСТИ И ФУНКЦИОНИРОВАНИИ МЕСТОИМЕНИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

Ольга Туринова
(Москва)

Интерференция, как разного рода влияния исходного языка на язык перевода, порождает калькирования и буквализмы. Кроме того, качество перевода может в значительной мере ухудшиться из-за неумения использовать весь арсенал средств языка, благодаря которому конечный текст стал бы естественнее, живее и ярче.

Среди прочего к тем чертам языка, которые составляют его уникальную сущность (частотность тех или иных единиц, наиболее привычные синтаксические структуры и т. д.), относится и предмет нашего исследования — местоимения. Актуальность выбранной темы, на наш взгляд, особенно высока, т. к. в современных научных трудах по теории перевода ей уделяется недостаточно большое внимание.

Местоимение (лат. *pronomen* — ‘вместо имени’) — это «класс слов, которые указывают на предмет / лицо или признак, не выделяя никаких его постоянных свойств» [СПБ 2002: 458].

Идея нашего исследования возникла при переводе глав романа Эрин Моргенстерн «Ночной цирк». В ходе работы было замечено, что из-за большого количества местоимений русский текст воспринимается носителем языка как неестественный и избыточный. Таким образом, была проведена редакция, направленная на сокращение.

Таблица 1. Сравнительный анализ местоимений в оригинале, первой и последней версии перевода романа «Ночной цирк» (для отрезка английского текста в 4000 знаков)

Оригинал	Первая версия перевода	Окончательная версия перевода
143	99	89

Руководствуясь этим, мы выдвинули гипотезу, что в англоязычных художественных произведениях употребление местоимений частотнее, чем в русскоязычных. Для ее проверки мы проанализировали и сопоставили отрывки из современных романов на английском языке (в синтаксическом плане приближенных к «Ночному цирку»), произведений русских классиков второй половины XIX в., на чей стиль мы опирались при переводе, а также аутентичных произведений английской и американской литературы XIX в. Критерии остались прежними:

- объем — 4000 знаков;
- тип текста — повествование с элементами описания;
- отсутствие диалогов, минимальное количество одиночных реплик.

Полученные данные приведены в таблице:

Таблица 2. Сравнительный анализ местоимений в англо- и русскоязычных текстах

	АЯ	РЯ
Эрин Моргенстерн , «Ночной цирк», 2011	143	89
Джоанн Харрис , «Chocolat», 1999	122	
Иэн Макьюэн , «Atonement», 2001	154	
Сэт Харвуд , «Jack Wakes Up», 2008	150	
Ф. М. Достоевский , «Идиот», 1868		90
А. И. Куприн , «Олеся», 1898		104
А. П. Чехов , «Душечка», 1886		103
Томас Гарди , «Under the Greenwood Tree», 1872. Пер. Р. Бобровой (1970)	80	71
Оскар Уайльд , «The Picture of Dorian Gray», (1891). Пер. М. Абкиной (1960)	145	107
Марк Твен , «The Adventures Of Tom Sawyer», (1876). Пер. Н. Дарузес, (1949)	166	107

Дабы убедиться, что полученные нами результаты не являются случайными, мы обратились к статистическому методу Стьюдента, и в итоге сочли, что рабочую гипотезу с поправкой на небольшие выборки, можно принять как верную.

Итак, за счет чего в русскоязычных текстах местоимений оказалось меньше?

1) Учитывая разницу в грамматическом строе (английский относится к аналитическим языкам, а русский — к синтетическим), в переводе мы можем позволить себе опущение личного местоимения, если его лицо и число выводится из грамматической формы глагола.

He reads histories and mythologies and novels. He slowly learns other languages, though he has difficulty speaking them (E. Morgenstern).

Он читает книги по истории и мифологии, __ проглатывает романы. Постепенно __ учит иностранные языки, хотя __ говорит на них пока что с трудом (Э. Моргенстерн).

2) Подлежащно-сказуемые предложения в английском можно передавать определенно-, неопределенно- и обобщенно-личными, а также безличными конструкциями в русском языке [Бузаджи 2010: 24].

But you think perhaps you can smell caramel wafting through the evening breeze, beneath the crisp scent of the autumn leaves (E. Morgenstern).

Чудится только, что в вечернем воздухе, напоенном ядреным запахом осенних листьев, витает аромат карамели (Э. Моргенстерн).

3) Чтобы избежать громоздкости и двусмысленности, вместо личного местоимения можно подставить имя собственное или разъясняющее существительное.

And how charming he had been at dinner the night before, as with startled eyes and lips parted in frightened pleasure he had sat opposite to him at the club... (O. Wilde).

Как обворожителен был Дориан вчера вечером, когда они обедали вдвоем в клубе! (О. Уайльд).

4) Можно прибегнуть к структурным трансформациям: «сворачиванию» придаточного, опущению.

Crudely as it had been told to him, it had yet stirred him by its suggestion of a strange, almost modern romance (O. Wilde).

Даже рассказанная в общих чертах, история эта взволновала его своей необычайностью, своей почти современной романтической (О. Уайльд).

5) Желательно опущение притяжательных местоимений, которые выводятся из ближайшего контекста по смыслу.

*They finish **their** wine and Marco settles **their** bill with the woman behind the bar. He places **his** bowler hat on **his** head* (E. Morgenstern).

Они допивают __ вино, и Марко расплачивается с хозяйкой. Надев __ котелок, он берет Изобель под руку (Э. Моргенстерн).

В случае с местоимениями значительную трудность также представляют случаи английского *you*, которое необходимо перевести как «ты» или «вы» в зависимости от обстоятельств коммуникативной ситуации, статуса и взаимоотношений ее участников, требования эпохи, этикета и др. [Голуб 1997: 261]. Наконец, переводчикам стоит помнить о нюансах позиции местоимений в предложении (напр.: *он улыбнулся ей / он ей улыбнулся*) и способах выражения ими идеи посессивности (напр.: *в его комнате / у него в комнате*).

Разумеется, в данной статье мы осветили далеко не все аспекты такой обширной темы, как передача местоимений, поэтому в наши дальнейшие задачи входит расширение выборки анализируемых текстов, привлечение проблемы стилистического варьирования и выработка дополнительных рекомендаций для переводчиков художественной литературы.

ЛИТЕРАТУРА

- Бузаджи Д. М. 2010 — Подлежащно-сказуемые и подлежащно-сказуемые предложения в переводе. Современные проблемы частной теории перевода. *Вестник МГЛУ*. М. Вып. 9 (588). 18–37.
- Голуб И. Б. 1997 — *Стилистика русского языка*. М. 258–265.
- СПБ 2002 — *Российский гуманитарный энциклопедический словарь*. М. Т. 1–3.

ЛИНГВОПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
EIN RUSCH BOECK:
АСПЕКТ РЕЧЕВЫХ МИКРОЖАНРОВ

Александр Филей
(Рига)

Ein Rusch Boeck относится к русским торговым разговорникам XVI–XVII вв., которые являются иностранными источниками русской разговорной речи [Fałowski 1996; Сквайрс, Фердинанд 2002], и может быть рассмотрен в качестве исторического речевого жанра. Молодые ганзейские ученики (*sprakelerers*) осваивали речевые обороты, обретавшие вид разговорных формул. Фразовые сочетания отражают: 1) нормы и предписания, которые нужно было уважать при ведении торговых отношений; 2) специфику увеселительной сферы городского быта; 3) обращение к справедливому суду и просьбы о наказании; 4) проблемы регулярного самоуправления и произвола; 5) взаимные обвинения в оскорблении чести, невозврате долга и «коловертной» торговле; 6) угрозы силовой расправы с оппонентом; 7) заключение мира при достижении компромисса; 8) принципы знакомства и общения с «господарем», друзьями, местными девушками и др. Далее рассматриваются базовые лингвопрагматические группы, отражающие основные коммуникативные установки.

1. Паремические максимы с дидактической семантикой: 1. *Kackowa semla tackowa prawda wera y obyztzoj* (7a.1). См. варианты речевые конструкции у Фенне: *Takowa semla takova praffdu*, *Takova gorod takova obutzeiu* (476.13, 476.15). Похожий семантико-фразеологический вариант фиксируется в большом числе лексикографических источников: *Какова земля, таков и хлеб* [БСРП 2010: 372]. 2. *Gorowy po pamety da po prawde* (7a.7), где компонент *правда* употреблен в ЛСВ, ‘законодательство, свод законов’; в СД: ‘неумытность, честность, неподкупность, добросовестность’ [СД 1998, 3: 985]: *жить по правде*. Сочетание *говори по памяти да по правде* может обозначать призыв ‘говорить честно и открыто’. 3. *Neday boch ys sylnum Borotsa da Isbohatym*

tegatsa (7.4.), где глагол *тягаться* в одном из архаичных ЛСВ: ‘судиться’, ‘вести тяжбу’. СД: *тягаться* (ЛФВ *тяжаться*), т. е. ‘вести тяжбу, спорить и судиться за обиду, за имущество’ (юж., пермск.) [СД 1998, 4: 900]. 4. *Czemu ty na tom meste nebywal kuda Ja tebe srotzil* (7.9); ЛСВ *срочить* — ‘устанавливать срок’ [СД 1998, 4: 484]; ‘назначать срок для совершения какого-либо дела, для явки к суду’ [СДРЯ 1893–1912: 213]; ‘определять, назначать срок’ и ‘посылать уведомление о назначенном сроке судебного разбирательства’; субстантивная форма *сроченье*: ‘назначение какого-либо срока’ [СРЛЯ 1975–2014, 27: 157]. 5. *Gotzeschli somnoi pomirytsa chudym Ili dobrym?* (7.11), которая также носит формульный характер (из разговорной речи, характерной для сферы делопроизводства). 6. Прескриптив с семантикой предостережения от пьянства: *Koli tzoloweck pian Ino Idi spati da wyspisa Ino lichogo sbudesch* (46.14–15). 7. Паремии-библеизмы с семантикой честного, справедливого суда: *Sedi kriwo da sudi pramo* (46a.1); *Ne twoi Ja osudnick boch twoi osudnick* (46a.3); *Ne osusai druga Ino sam osusen nebudesch* (46a.5).

2. Отражаются типичные ситуации диалогической беседы наемного работника и «господаря»: *Sto tebe nadobet Mene na dobet milosty bosy da hospodarskoho salowanie* (7a.10–11), с региональной нормой безличного сказуемого *надобет*, *надобит*, использующаяся в архангельских говорах в устойчивых синтаксических сочетаниях наподобие *мне надобет/мне не надобет* [СРНГ 19: 241]. Вопросительные формулы, которые часто воспроизводились при встрече двух торговцев: *Skasy mene westy taunu Skasy Yawnu* (8a.6, 8a.8).

3. Прескриптивные формулы, предписывающие честную, открытую, справедливую торговлю, особую «русскую модель» торговых отношений: 1. *Torgui lasckawo, Torgui bes Kolowerti* (8.13, 8.13), *Torgui somnoi laskawo bes kollowerti* (63a.1). Лексема *коловерть* в словарях не зафиксирована, однако отражены производные: *коло* > *коловёртный*, т. е. ‘легкомысленный, непостоянный’ [СД 1998, 2: 319]; *коловерт*, *коловерть*: ‘человек коловёртный (коловертливый), непостоянный, необдуманно решающийся на все’ (псковский, тверской узус) [СД 1998, 2: 319]. Здесь предостережение от *коловертной* торговли: ‘торговли легкомысленной, непостоянной, со своевольным изменением цен в зависимости от настроения и желания торгующего’. См. также *коловерть*:

‘человек, слишком поспешный в делах и решениях, действующий необдуманно, очертя голову’ (псковск., тверск.) [СРНГ 1965–2014, 14: 150] и ‘ловкий, расторопный, проворный человек’ (с отсылкой на СД) [СРНГ 1965–2014, 14: 150]. Также *коловоротничать*: ‘быть шатким, нерешительным, изменчивым, непостоянным’; *коловоротничанье* — *действие это* [СД 1998, 2: 319]. 2. *Torgui somnoi Serdtzem da po sakonu* (63a.2), *Ja chotzu stoboi Torgowat kaby smoim bratom Ij Ottzom* (63a.5–6); *Torgui somnoiu Kack Ini ludj wmetry torguit* (63a.9), *Ja chotzu stoboiu torgowat po Rusky* (63a.13), *Ja chotzu tebbe towar prodati kack mene samomu stoiet* (63a.15). Последняя фраза указывает на аспект бескорыстности, который превосходил по значимости стремление к «прибытку».

4. Формулы приветствия. 1. *Na lichogo Clowecka sly dny. Dobromu Clowecku dobry dni* (18a.10–12) с паремическим параллелизмом; она образует ритмико-синтаксическое целое. 2. Основные этикетные формулы: *Dobroffto / Celom / Dobroi den / Dobroi wetzter / Dobranotz / Boh na pomotz / Spasy boch na salowani / Sdorow parylsa / Sdorowo li tebe na dwory / Ase bog dal wso sdorowo / Blahosto ti sdorow / Ase boch pomilowal* (20a).

5. Инвективные формулы. С употреблением обценнизмов: *solgal ty bledyne syn* (18a.20). Оправдание оппонента: *Nasto ty mene laies da bestzestisch Ja tebe ne wino wat* (18a.21–22).

6. Фрагменты беседы между русской девушкой и немецким учеником, «сердечным другом» (20.4). 1. Выражение намерения тесно пообщаться с девушкой: *Ja chotzu moloditzu podorozit* (20.9). 2. Обращение к местному жителю с просьбой поспособствовать получить в свое распоряжение девушку: *Paren pody posaluy Dobuwaty mene Moloditze* (42a.1); *Koli [яство] ne prospelo Ino Ja Idu w torg gulat da choroschich moloditz smotrit* (27a.9–10). Немецкий гость обращается за помощью к «парню», который может исполнить функцию сводника, являясь представителем «господарской» челяди или же наемным работником. Слово *Swodnick* также присутствует в *Ein Rusch Boeck* с переводом *huren führer* (14a.2) (‘*добытчик девушек легкого поведения*’) наряду с дисфемической номинацией *Bludnick (huren Jeger)* (14a.1) (‘*охотник за девушками легкого поведения*’). Ср. Обсценная номинация *hoer* у Фенне (42.2) с соответствующей переводной лексемой, которая могла быть ругательной уже в старорусский период. 3. Выражение намерения жениться (видимо, для соблазнения девушки, которая была про-

тив добрачных любовных отношений): *Ja chotzu senitisa* (20.6). Также выражение прямого намерения: *Chroscha moloditza podi somnoi Spaty* (43a.1) или более закамуфлированного: *pod somnoi gulat, poidem schtypati orechow* (43a.3–4). Ответ: *Chotzeschi na mene senitisa Ino stoboi poidu spat* (43a.5). Далее следует образец любовного признания: *Koli tebe wisu Ino toboi vteschajusa Imoge sertze* (43a.8). 4. Разговор с «господарем» о его супруге и дочери: *Chroschali twoja hospodarna / Jest dobry* (44.3) *Lubit li nemetzckych molodtzow* (44.5) *Lubitli wino piti* (44.8) *Ili dengy Imaty* (44.9) *Jestli vney dotz chroscha / Pro mena budetli pod mena* (44.9–10).

7. Фрагменты из беседы с другом: уведомление о получении грамоты с предписанием: *mene gramata pryschla sto mene domow Jechat* (43.8) и ответ: *Miley moi nemtzin po gedi sbohom da siw sdoorow* (43.10).

8. Суждения о характере местных жителей, которые носят преимущественно инвективный характер: *Wassy ludy ne prawedny* (43a.11) и оправдание: *Nasa semla bogata ludmi da ne samotom* (43a.14); см. похожее: *Ruscka semla nebohata srebrom da samotom tolicko ludmi* (36.15). Также насмешливо-хващливая фраза: *Nasy ludy vmejut Krugom obgity wasu semlu* (43a.16).

9. Описание развития конфликтных ситуаций и наказаний за преступления, связанные с отъемом собственности, нежеланием (или невозможностью) выплатить долг, нанесением телесных повреждений, разбоями и убийствами. 1. *Poschli po nedelschicka* (44a.23); *Ja tebe dowedu ludmi dobrimi* (44a.9). Оправдания: *Ne sapiraise Na prasno ty mene pocklepal* (44a.10–11), *ty mene beztjestil Jas ne winowat* (44a.12). 2. Требование возмещения за публично высказанное несправедливое обвинение: *Saplatti moje beztjesti* (44a.13), *saplatti moy vbytock* (44a.14). 3. Просьбы к *недельщику* о применении меры и степени наказания: *Nedelschüick v koway w selesa / Ili posadi Ich w turmu / ili porucka Jestli ponich day Ich na porucku / Day ich palatzu wrucky / powedi Ich na putcky / neskasutli po dobroj woli / Swesy im Rucki Y Nogi / Weli Ich knutom setzi / powesyti / Golowu ot setzi / Na kol posaditi / W wodu posaditi / Kasniti / Wypusty sturmy* (45). Недельщик определял меру наказания обвиняемых и принимал решение об их выдаче палачу. Он выслушивал жалобы немецкого гостя на произвол со стороны местных торговцев и просьбы о наказании. В этой области были выработаны устойчивые разговорные формулы, часть которых

успешно функционировала в судебном-юридическом каноне, закрепляясь как в официально-деловой практике, так и в повседневной разговорной речи, а процесс осуждения и наказания превращался в особый ритуал, вокруг которого формировался особый профессиональный социолект. 4. Вопрос уплаты штрафа: *Yschu mojeho bestzesty Sto Rublow da dwe griwny / Wtom tzto mene na prasno bestzestil* (45a.3–5). 5. Также призывы принимать силовые меры против «преступника»: *Ponesyte Jeho suda da swesyte Jemu Rucky / prywedi Jeho saborodu* (45a.10–12). Далее следует жалоба молодого наемника на противоправные силовые действия со стороны работодателя-владельца подворья: *Hospodary pockolol mene torzнем / Bey Jeho batogom / hospodary wtzeras mene grabil da vbil dengy wsal / Do prawi na nem bestzesty / Y dengy / Y vbytock* (45a.10–18). Вероятно, физическое насилие (или призыв к нему) относилось к числу распространенных ситуаций, и такие особенности вне языкового поведения отражались на тональности прескриптивов. Таким образом, в разговорнике зафиксированы те речевые микрожанры живой народной речи, которые сохраняли актуальность в процессе русско-немецкой повседневной коммуникации. Они принадлежат простонародно-речевой стихии, которая является точным отражением русского быта.

ИСТОЧНИКИ

“Ein Rusch Boeck...”: Ein Russisch-Deutsches anonymes Wörter-und Gesprächsbuch aus dem XVI. Jahrhundert / Hrsg. Adam Falowski. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1993.

ЛИТЕРАТУРА

- БСРП 2010 — *Большой словарь русских пословиц под ред. В. М. Мокиенко*. М.
- СД 1998 — *Словарь Даля. Толковый словарь живого великорусского языка под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ*. Т. 1–4. М.
- СДРЯ 1893–1912 — *Словарь древнерусского языка. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам*. Срезневский И. И. Т. I–III. СПб.
- Сквайрс, Фердинанд 2002 — Сквайрс Е. Р., Фердинанд С. Н. *Ганза и Новгород: Языковые аспекты исторических контактов*. М.

СРЛЯ 1975–2014 — Словарь русского литературного языка. М.

СРНГ 1965–2014 — Словарь русских народных говоров. М.; Л.

Fałowski 1996 — Fałowski A. “*Ein Rusch Boeck...*”, *rosyjsko-niemiecki anonimowy słownik i rozmówki z XVI wieku. Analiza językowa*. Краків.