



# **«УЧЕНОСТИ ПЛОДЫ»:** к 70-летию профессора Ю. В. Шатина



Новосибирск 2014

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ  
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ,  
МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И ПСИХОЛОГИИ

**«УЧЕНОСТИ ПЛОДЫ»:**

**к 70-летию профессора Ю. В. Шатина**

Сборник научных трудов

Под редакцией С. Ю. Корниенко и Н. О. Ласкиной

Новосибирск  
2014

УДК 821.0 (082)+ 81(082)  
ББК 83.0я43+81.0я 43  
У916

Печатается по решению  
Редакционно-издательского совета  
ФГБОУ ВПО «НГПУ»

Редакционная коллегия:  
канд. филол. наук, доц. кафедры русской  
литературы и теории литературы ФГБОУ ВПО «НГПУ»  
(ответственный редактор)

*С. Ю. Корниенко;*

канд. филол. наук, доц. кафедры русской литературы  
и теории литературы ФГБОУ ВПО «НГПУ»

*Н. О. Ласкина;*

канд. филол. наук, доц. кафедры русской литературы  
и теории литературы ФГБОУ ВПО «НГПУ»

*Н. А. Ермакова;*

канд. филол. наук, доц. кафедры русской литературы  
и теории литературы ФГБОУ ВПО «НГПУ»

*Н. А. Муратова*

Рецензенты:

канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Института филологии СО РАН

*И. Е. Лоцилов;*

д-р филол. наук, проф. кафедры русской литературы  
и теории литературы ФГБОУ ВПО «НГПУ»

*Е. В. Тырышкина*

У916

«Учености плоды»: к 70-летию профессора Ю. В. Шатина :  
сб. научных трудов / под ред. С. Ю. Корниенко и Н. О. Ласкиной ;  
Мин-во образования и науки РФ, Новосиб. гос. пед. ун-т, Ин-т  
филологии, массовой инф. и психологии. – Новосибирск : Изд-  
во НГПУ, 2014. – 317 с.

ISBN 978-5-00023-572-0

Сборник посвящен юбилею (70-летию) Ю. В. Шатина, профессора  
Новосибирского государственного педагогического университета, чьи  
работы в области теории литературы, истории русской литературы,  
риторики получили широкое научное признание.

Сборник включает статьи, посвященные проблемам теории  
и истории литературы, риторике и семиотике, мемуарные заметки,  
а также библиографию работ юбиляра.

Издание предназначено филологам, а также всем, кто интересуется  
русской и европейской культурой.

**УДК 821.0 (082)+ 81(082)**  
**ББК 83.0я43+81.0я 43**

**ISBN 978-5-00023-572-0**

© ФГБОУ ВПО «НГПУ», 2014

# СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов .....	5
---------------------	---

## I

### ТЕОРИЯ И РИТОРИКА

<b>Тюпа В. И.</b> ( <i>Москва</i> ) Палимпсестное прочтение художественного текста .....	10
<b>Степанов А. Г.</b> ( <i>Тверь</i> ) Стихотворение и его прозаический парафраз: к проблеме семантических различий .....	23
<b>Силантьев И. В.</b> ( <i>Новосибирск</i> ) Агональность газетного текста .....	37
<b>Троицкий Ю. Л.</b> ( <i>Москва</i> ) Между Эвтерпой и Клио .....	44
<b>Кузнецов И. В.</b> ( <i>Новосибирск</i> ) Историзм, домысел, стиль в подвижном образе действительности .....	54

## II

### ИНТЕРПРЕТАЦИИ

<b>Ромащенко С. А.</b> ( <i>Новосибирск</i> ) Поэзия «пользы» и «чистая пародия»: «единоборство» Н. Ломана и К. Случевского в контексте времени и поэтического пространства .....	64
<b>Жилякова Э. М., Хохлова Н. А.</b> ( <i>Томск</i> ) Тургенев и Чехов: концепт охоты .....	75
<b>Доманский Ю. В.</b> ( <i>Москва</i> ) Телеграмма в «Вишневом саде» Чехова: от значения к смыслам .....	89
<b>Анисимов К. В.</b> ( <i>Красноярск</i> ) «Грамматика любви» И. А. Бунина: несколько замечаний об эволюции замысла .....	101
<b>Созина Е. К.</b> ( <i>Екатеринбург</i> ) Книготворчество Каллистрата Жакова .....	112
<b>Ласкина Н. О.</b> ( <i>Новосибирск</i> ) Пруст в Лувре: экфрасис и рождение романа .....	122

<b>Корниенко С. Ю.</b> ( <i>Новосибирск</i> ) Марина Цветаева – Максимилиан Волошин: к сюжету литературного наставничества.....	132
<b>Куляпин А. И.</b> ( <i>Ишим</i> ) Семиотический механизм конструирования / деконструкции советского мифа о героях .....	146
<b>Корчинский А. В.</b> ( <i>Москва</i> ) История как иерархия: об одной смысловой конструкции И. А. Бродского .....	156
<b>Муратова Н. А.</b> ( <i>Новосибирск</i> ) Пространственный код в пьесе Елены Греминой «Сахалинская жена» .....	167
<b>Абашева М. П.</b> ( <i>Пермь</i> ) Протоэпиграмм в романе Анатолия Королева «Эрон» .....	175

### III КОНТЕКСТЫ

<b>Лебедева О. Б., Янушкевич А. С.</b> ( <i>Томск</i> ) «Учености плоды...»: Университетская жизнь Германии второй половины XIX века в русской массовой мемуаристике .....	190
<b>Максаков В. В.</b> ( <i>Москва</i> ) Аустерлиц Луи-Адольфа Тьера и Льва Толстого: два взгляда .....	211
<b>Лоцилов И. Е., Тыщенко В. П.</b> ( <i>Новосибирск</i> ) К гипотетическим контекстам «Вишневого сада».....	219
<b>Корниенко Н. В.</b> ( <i>Москва</i> ) Реабилитация документа .....	255
<b>Мароши В. В.</b> ( <i>Новосибирск</i> ) О семиотике зверинцев и зоопарков .....	270
<b>Булыгина Е. Ю., Трипольская Т. А.</b> ( <i>Новосибирск</i> ) Язык городского пространства как семиотический код .....	283
<b>Егоров Б. Ф.</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) В Париже в декабре 1971 года .....	293

### IV

Указатель трудов Ю. В. Шатина .....	300
-------------------------------------	-----

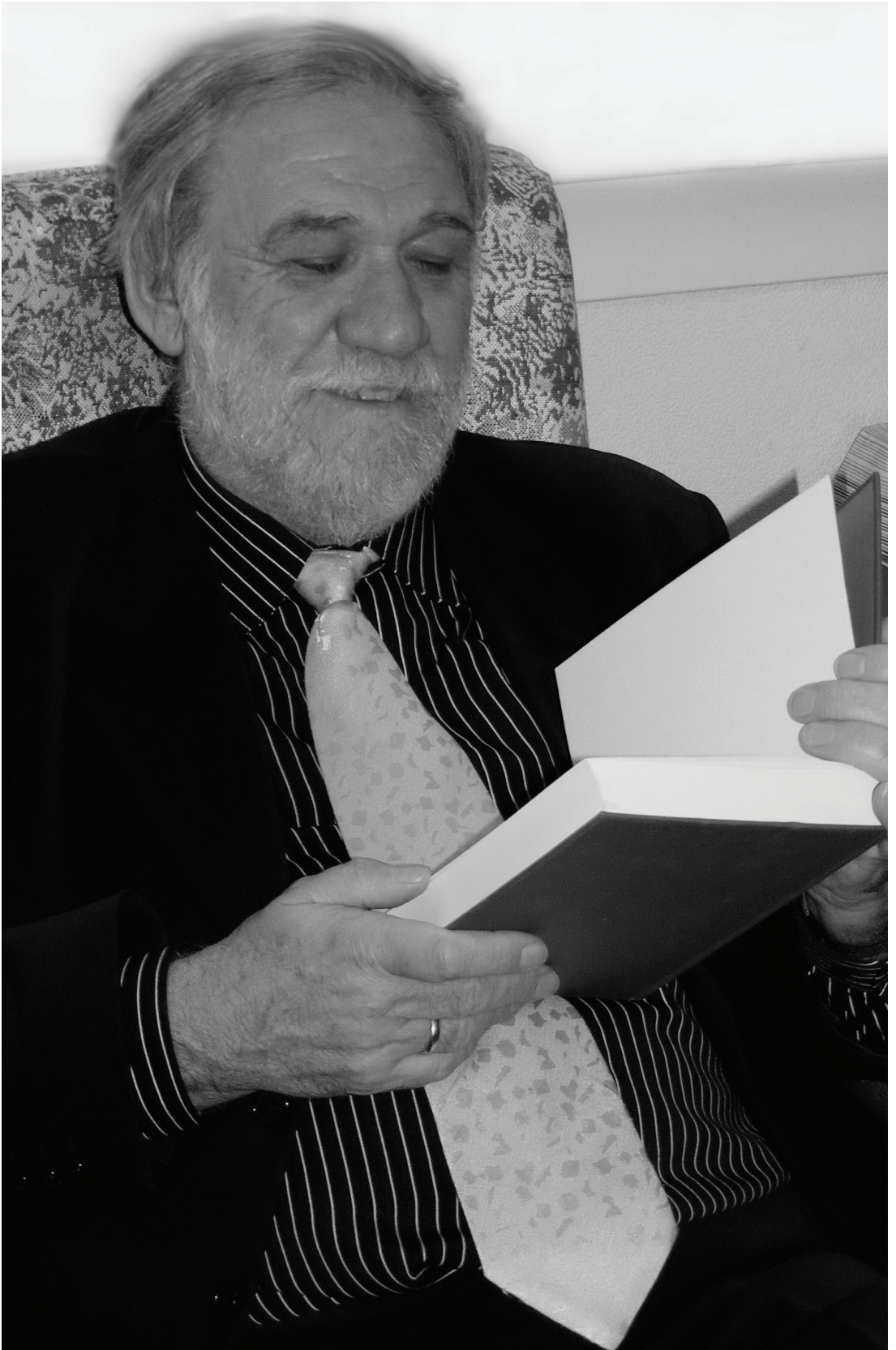
## ОТ РЕДАКТОРОВ

В январе 2015 г. нашему учителю и другу – профессору Юрию Васильевичу Шатину – исполняется 70 лет. На филологический symposium собрались дорогие гости – и начался веселый пир. Вино лилось, музы – Клио, Талия, Эвтерпа, Эрато и прибившаяся к ним Полигимния – кружились в хороводе, философы вели неспешный разговор.

Первыми речь держали теоретики и ораторы. Поэтика получилась в основном неклассическая, а риторика агональная, но сократики все прилежно записали и поместили в первый раздел «Теория и риторика». Затем вступили вольные интерпретаторы: прозвучали задравные речи на разных языках в честь любимых поэтов и писателей не только юбиляра, но и изрядно захмелевших гостей (от ставшего классическим неклассического Антона Чехова до только претендующего на сей статус Анатолия Королева). Переведено с арабского языка и помещено в раздел «Интерпретации». Потом философы заговорили на вольные темы – о границах документального и художественного, истории и литературы, о походах в зверинец и далеких путешествиях. А в завершение вечера решили повспоминать былые времена. Так эстафета гусяного пера вернулась к учителю Юрия Васильевича профессору Борису Федоровичу Егорову, чьим воспоминанием о далеком 1971-м высокое собрание завершилось. Все эти прекрасные речи собраны в раздел «Контексты».

С днем рождения, любимый учитель! Спасибо за «веселую науку»! Вы так близки нам, так родны!







Ю. В. Шатин (июнь 1957)



Ю. В. Шатин (2012)



На кафедре русской литературы  
НГПУ (2000 г.).

*Сидят:* проф. Н. Е. Меднис,  
ст. преп. Д. А. Третьяков;

*стоят:* проф. Т. И. Печерская,  
доц. Н. А. Ермакова,  
проф. Ю. Н. Чумаков,  
доц. Н. О. Ласкина,  
проф. Ю. В. Шатин,  
проф. Э. И. Худошина





С Л. П. Шагиной  
(Новосибирск, 2000)



С Н. В. Корниенко и Б. Г. Румянцевым  
(1980-е годы)



Преподаватели НГПИ (1980-е годы): З. А. Леденева, Н. В. Корниенко,  
Ю. В. Фоменко, А. А. Галенопольская, Л. П. Шагина, Ю. В. Шатин

I  
ТЕОРИЯ И РИТОРИКА

**В. И. Тюпа**

*Российский государственный гуманитарный университет*

## **ПАЛИМПСЕСТНОЕ ПРОЧТЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

*Аннотация.* Исследовательский подход, зачинателем которого в отечественном литературоведении выступил Ю.В. Шатин, в статье прилагается к роману Б. Пастернака «Доктор Живаго» и к повести В. Аксенова «Апельсины из Марокко». В работе, в частности, подробно рассматривается одна из важнейших интертекстуальных связей пастернаковского текста. Многочисленные детали и особенности жизнеописания Юрия Живаго восходят к русским духовным стихам (былинам) о Егории Храбром, которые возникли на книжной основе жития св. Георгия Каппадокийского. В основании жития святого покровителя романного героя, в свою очередь, обнаруживаются глубинные мифопоэтические структуры индоевропейской традиции мифов о драконоборчестве. Эти палимпсестные наслоения обнаруживаются не только в стихотворении «Сказка», где они эксплицированы, но и на всем протяжении романного текста. В тексте Аксенова обнаруживаются палимпсестные «минус-приемы», относительно соцреалистического производственного романа.

*Ключевые слова:* палимпсест, интертекстуальность, духовная былина, житие, производственный роман.

*Информация об авторе.* Тюпа Валерий Игоревич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6). Тел. +7(499) 250-68-44. E-mail: v.tiupa@gmail.com.

В потоке интертекстуальных исследований, инициированных энергией и обаянием Юлии Кристевой, слишком высок накал субъективизма. Многие траектории интертекстуальных связей прочерчиваются не столько в исторической реальности, сколько в воображении исследователя – одной лишь его интерпретаторской волей. Часто такого рода изыскания бывают недостаточно обоснованы данностью изучаемого текста или историческими контекстами его возникновения и бытования.

Но имеется, конечно, и позитивный опыт интертекстуальных исследований, в кругу которых все чаще обращаются к понятию «палимпсеста». Разумеется, о палимпсесте в литературоведении можно вести речь, используя данный термин не в буквальном (источниковедческом), а только лишь в переносном значении – в значении аналога рукописи, выполненной поверх соскобленного старого текста, который может быть частично восстановлен. В этом значении палимпсест представляет собой, по рассуждению Ю. В. Шатина, «иерархию просвечивающих друг через друга текстов вплоть до главного – архи-

текста» [Шатин, 1997, с. 222]<sup>1</sup>. Н. А. Фатеева усматривает в явлениях такого рода, относя к ним, в частности, книгу Пастернака «Темы и вариации», общую тенденцию художественной культуры Серебряного века [Фатеева, 2003].

«Палимпсестной» может именоваться словесная ткань, сквозь которую, как сквозь поверхностный слой, проступают система персонажей, мотивная структура или отдельные существенные мотивы, имена, некоторые иные характерные особенности другого текста (претекста). Палимпсест в таком понимании являет собой генетическую характеристику некоей структурной целостности с диахронными вкраплениями. Данный принцип текстосложения предполагает наличие у подобной целостности не только известной прототекстовой канвы (порой многослойной), но и творческой оригинальности, «апеллесовой черты» (заглавие ранней новеллы Б. Л. Пастернака), культивируемой модернистской практикой художественного письма. Такой палимпсест, заслуживающий определения креативный, представляется принципиальной противоположностью постмодернистской практики коллажа, центона, «ризомы» Делёза и Гваттари, чем, на первый взгляд, может показаться, а некоторым и кажется, например, структура «Доктора Живаго»<sup>2</sup>.

Строго говоря, в большинстве случаев речь должна вестись не о фактической реальности палимпсеста, каковую Гофман имитировал в «Житейских воззрениях Кота Мурра», но о палимпсестном прочтении текста как эвристическом принципе научного исследования.

Такого рода прочтение «Капитанской дочери» (а позднее поэмы Вяч. Иванова «Младенчество») с успехом было осуществлено Ю. В. Шатиным, рассмотревшим анонимный роман 1809 г. «Ложный Петр III, или Жизнь, характер и злодеяния бунтовщика Емельяна Пугачева» в качестве претекста пушкинского шедевра. Исследователь наглядно продемонстрировал, что «одним из главных принципов поэтики Пушкина является принцип ориентированности на тексты других писателей [...] на совокупность мотивировок, [...] сюжетные блоки, на ряд персонажей» и т.п. [Шатин, 1987, с. 55]. Это позволило говорить о креативном палимпсесте Пушкина как о «художественном вымысле иного, более высокого качества» [Шатин, 1987, с. 5].

Роману Пастернака, как и многим шедеврам XX столетия, такого рода ориентированность присуща в значительной степени. Иоган-

<sup>1</sup> См. также [Степанов, 2010, с. 154].

<sup>2</sup> Ср.: «Пастернаковский роман похож на постмодернистский имитационный текст, не являясь им [...]. «Доктор Живаго» вбирает в себя сюжетные ходы предшествующих ему философских романов, чтобы стать репрезентативным текстом, [...] выявляющим смысл парадигмы [...]. Постмодернистский же роман [...] повествует о конце парадигмы, к которой он принадлежит» [Смирнов, 1996, с. 56].

на Р. Дёринг-Смирнова в свое время убедительно показала (не обращаясь к соответствующему понятию), что подсистема персонажей «Доктора Живаго», включающая в себя Стрельникова, Галиуллина, Лару, а также Тиверзина, Ливерия, Памфила Палых, по сути дела, является палимпсестом «Разбойников» Шиллера [Döring-Smirnov, 1991]. Неоднократно было отмечено, что за сюжетной линией Ларисы Федоровны угадывается типичный сюжет Достоевского [Фатеева, 2003, с. 75–76]. К. М. Поливанов, в частности, отмечал «‘достоевско-подобный’ клубок отношений Лары, ее оскорбителя Комаровского и брата Родиона» [Поливанов, 2006, с. 256.]. Одним из исследований такого рода является палимпсестное прочтение Игорем П. Смирновым романа Пастернака на фоне текста «Братьев Карамазовых».

Выявление палимпсестных зависимостей рассматриваемого текста – это сильный интерпретативный ход, наиболее продуктивная разновидность интертекстуальных исследований. Разумеется, и палимпсестное прочтение, как и любой другой исследовательский принцип, может подвергаться злоупотреблениям. Претекст не должен навязываться волей исследователя, он должен выявляться в наличной данности самого текста.

Фредерик Т. Гриффитс и Стэнли Дж. Рабинович впечатляюще применили принцип палимпсеста, проецируя центральную сюжетную линию «Доктора Живаго» на текст «Энеиды» Вергилия. Впечатляюще, но безосновательно, вследствие чего пришли к ложному выводу о нероманной жанровой природе «Доктора Живаго», относимого ими к жанру эпопеи. В частности, исследователи утверждают, будто «личные пристрастия обоих героев при пристальном взгляде не обнаруживают в себе ничего личного, но служат выражению [...] общенародного опыта» [Гриффитс, Рабинович, 2005, с. 283]. Данный тезис представляется ошибочным. Развивая свое превратное толкование, авторы допускают ряд фактических ошибок. Так, слова Лары – *мы с тобою как два первых человека, Адам и Ева* (XII, 13)<sup>3</sup> – они приписывают доктору, усматривая в них подтверждение своего неверного умозаключения, будто Живаго «расстается с наивной мечтой Николая Николаевича жить ради будущего и начинает жить ради прошлого» [Гриффитс, Рабинович, 2005, с. 280].

Другое дело, когда Б. М. Гаспаров замечает, что в романе Пастернака наследие «христианства (в частности, русского) предстает в виде культурного палимпсеста, в котором различные версии священных текстов наслаиваются друг на друга, но при этом не уничтожают друг друга, а выступают в симультанном полифоническом звучании» [Гаспаров, 1993, с.267].

---

<sup>3</sup> Цитаты из «Доктора Живаго» приводятся курсивом, римская цифра в скобках обозначает часть романа, арабская – главу).

Особая значимость для пастернаковского романа текстов книжного жития св. Георгия и устных духовных стихов (былин) о Егории Храбром (простонародная русская вариация имени святого покровителя Юрия Живаго) не подлежит сомнению и также неоднократно отмечалась. Стихотворением «Сказка» значимость названных претекстов явственно эксплицирована. Однако она не сводится к простой интертекстуальной переключке, составляя концептуально значимую палимпсестную основу романа.

Прежде всего, следует подчеркнуть, что сами древнерусские тексты о воине-праведнике являют яркий пример палимпсестной культуры средневековой словесности. В начале 1920-х гг. Б. М. Соколов тщательно исследовал т.н. «большой духовный стих» о Егории Храбром (работа была опубликована лишь семь десятилетий спустя). Он убедительно показал, что вторая половина этой духовной былины представляет собой хвалу укреплению христианской веры на Руси и храмостроительству киевского князя Ярослава Мудрого, христианское имя которого, принятое при крещении, было Георгий.

Менее убедительно представление исследователя о позднейшем механическом присоединении исторической песни о Ярославе к былине о змеборце. В действительности мы имеем дело с типичным креативным палимпсестом: сквозь историю былинного русского Егория проглядывает книжное житие византийского св. Георгия Победоносца, за которым, в свою очередь, легко различим универсальный змеборческий миф. Повествование о Георгии, писал В. Я. Пропп, «имеет все признаки вторичного образования: это тот же сюжет, что в сказке о герое, освобождающем царевну от змея, которому она отдана на съедение, но перелицованный на церковно-религиозный лад» [Пропп, 1973, с. 101].

Палимпсестный механизм бытования культуры эксплицирован автором в самом тексте романа: *Юрий Андреевич был достаточно образован, чтобы в последних словах ворожеи заподозрить начальные места какой-то летописи, Новгородской или Ипатьевской, наслаивавшимися искажениями превращенные в апокриф [...] Отчего же тиранья предания так захватила его? (XII, 7). Как бы в ответ на этот вопрос палимпсестное наслаивание оказывается принципом художественного мышления романного героя: Постепенно перемарывая написанное, Юрий Андреевич стал в той же лирической манере излагать легенду о Егории Храбром [...] Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи, Юрий Андреевич видел сзади, как он уменьшается, удаляясь. Удаляясь, можно сказать, в глубину веков, поскольку палимпсестному процессу перемарывания предшествовало обдумывание поэтической темы, которая, развиваясь, достигла к вечеру такой силы, точно в Шутьме открылись следы*

допотопного страшилища и в овраге залег чудовищных размеров сказочный [...] дракон (XIV, 9).

Такого рода наслоения вообще свойственны культурной памяти. Далеко не безосновательны предположения о палимпсестном вытеснении из фольклорного сознания одной исторической ипостаси былинного Егория – основателя двух Юрьевых монастырей Ярослава-Георгия Мудрого – и замене его на другую ипостась, на Юрия Долгорукого [Лазарев, 1953], основавшего два города Юрьева и построившего несколько церквей во имя своего святого. Кстати, вымышленный Пастернаком топоним Юрятин принято соотносить с именем главного героя романа. Такая мотивировка весьма сомнительна. Гораздо убедительнее отнесенность названия города к имени соответствующего святого, то есть героя житий и духовных стихов.

Эти духовные стихи могут рассматриваться как палимпсест по отношению к более архаичной былине о Добрыне-змеборце<sup>4</sup>. И, наконец, само житие св. Георгия Каппадокийского – очевидный палимпсест относительно «реликтовой языческой обрядности весенних скотоводческих и отчасти земледельческих культов и богатой мифологической топики, в частности, драконоборчества» [Аверинцев, 1991, с. 274]. В. А. Бахтина справедливо замечает: «В образе Егория можно видеть симбиоз культурного мифологического героя и проповедника новых христианских идей» [Соколов, 1995, с. 20]. Конструктивный механизм такого симбиоза не ассимиляция, но наслоение (палимпсест).

Таким образом, «Сказке» поэта Живаго предшествуют несколько палимпсестных слоев, на которые накладывается и текст романа о самом поэте. «Сказка» при этом обнаруживает под собой змеборческие (т.н. «малые») духовные стихи «Егорий и Елизавета», «Чудо со змием»<sup>5</sup>. Роман же в целом позволяет угадывать «Егория Храброго» – «большой» стих героико-миссионерского содержания. Но оба пастернаковских текста представляют собой своеобразный уток, вплетаемый в византийскую по своему происхождению легенду о св. Георгии как общую канву нескольких былинных текстов.

Расчленение романа на две книги (при общей нумерации частей необязательное) до известной степени аналогично двухчастной ком-

<sup>4</sup> В связи с этой былиной Вс. Ф. Миллер писал, что «змеборство может быть эпической оболочкой, под которой скрывается какой-нибудь исторический факт, поблекший в народной памяти» [Миллер, 1892, с. 36]. Точнее было бы сказать, что исследуемая Миллером историческая песня наложилась позднейшим слоем на более прочную мифо-эпическую основу.

<sup>5</sup> Напомню, что вместо однозначного торжества героя «сказки» стихотворение заканчивается обморочным состоянием: *То возврат здоровья, / То недвижность жил [...] Сиятся очнуться / И впадают в сон*. Эта неожиданная концовка явственно восходит к «Чуду со змием», которое завершалось чередующимися «обмираниями» и воскресаниями угодника [Веселовский, 2009, с. 248 и др.].

позиция большого духовного стиха о воителе за христианскую веру. В первой части Егорий претерпевает «двенадцать мук», а во второй – странствует по Руси. Что касается романа, то действие первой книги протекает по преимуществу в Москве (отлучения из дому носят временный характер), а во второй части доминирует скитальческий жизнеуклад героя (даже после возвращения в Москву). Кстати, в одном из вариантов былинного текста «Егорий жил на святой Руси / На святой Руси в каменной Москве, / Тут стали Егорья его мучити» [Соколов, 1995, с. 141]<sup>6</sup>.

Опустошаемая революцией Москва в первой части романа подобна былинному Чернигову, который в сказании «разорен стоит». Здесь *бедствия семьи Живаго достигли крайности. Они нуждались и погибали* (VI, 14). Почти во всех известных вариантах былинный герой подвергается захоронению живым («замуравливали травой муравой, / Да засыпали желтым песком, / Да заваливали сырым камнем» и т.п.). Вспомним, что московские «погибели» доводят романного героя до болезни, во время которой в его сознании масса *червивой земли осаждают, штурмуют [...] бросаясь на него своими глыбами и колыбами* (VI, 15). При этом следующая за болезнью седьмая часть хоть и называется «В дороге», отнесена к первой книге, что не лишено резона. Юрий Андреевич едет на Урал неохотно, подчиняясь настояниям жены и тестя. Это еще не его собственное, не экзистенциальное движение. Странствие души героя, а затем и телесное скитание, начнется только в Варыкине. К тому же инспирированный загадочным братом Евграфом увоз Живаго из губительной Москвы напоминает былинное нежданное освобождение беспомощного Егория внешними силами: «тучей гремучею» да «ветрами буйными».

Одним из ключевых моментов духовных стихов о Егории Храбром является его захоронение живым – тридцатилетнее заточение в «погреб», представляющем собой подземный дом (землянку), специально выкапываемый для него и оборудуемый прочнейшим настилом. И эта грань древнерусского текста угадывается под семантическим слоем XX столетия. В романе на всем его протяжении погреба и землянки упоминаются столь часто, что вырастают в немаловажный лейтмотив произведения, сопряженный с жизненным разладом, разрухой, разбоем. А в некоторых вариантах легенды прямо говорится о том, что уstraшенные чудищем православные разбежались по лесам, вырыли там себе землянки и жили с волками. В партизанских главах Ливерий делит свою землянку (именуемую также блиндажом, что соответствует описаниям былинного «погреба») с доктором, не только удерживая его в отряде, но и насильственно делая его своим

<sup>6</sup> В дальнейшем цитаты былинных текстов из этого издания указываются в тексте статьи в скобках.



собеседником. Поскольку отказ от партизанской жизни был бы равносильно смертному приговору, то вынужденно обитающий в подземном доме доктор фактически похоронен заживо.

В основании мотивной структуры духовных стихов о праведном Егории Б. М. Соколов усматривал «мысль о подчинении всей природы – живой и мертвой – человеку, если он исполняет повеление Божие» [Соколов, 1995, с. 76]. В заклинаниях, обращаемых Егорием к природным «заставам» (лесам, горам, рекам), природа одушевляется и христианизируется: «Ой же, вы, леса, леса темные / Полноте-ко врагу веровать – / Веруйте-ко в Господа распятого» (81). Горам праведник обещает: «Я на вас на горах на высокоя / Построю церковь соборную, / У вас будет служба Господняя» (70). В сущности, так же относится к природе и Юрий Андреевич, который *полушептал или мысленно обращался [...] ко всей Божьей земле, ко всему раститавшемуся перед ним, солнцем озаренному<sup>7</sup> пространству* (XI, 7). А в стихотворении «На страстной» он говорит о лесе, об отдельных деревьях и о самой земле как о верующих христианах.

Следует также отметить, что духовные стихи о святом воителе обычно заканчиваются славой не ему, а высшей фигуре миропорядка. Например: «Славен Бог и прославился. / Велико имя Господне по всей земли!» (149). Поэтическое завершение романа «Гефсиманским садом» вполне аналогично этому.

Система персонажей большого духовного стиха о Егории включает в себя фигуры его матери, с которой он разлучен с малых лет, как и Юра Живаго, а также трех сестер, утративших веру и одичавших от лесной жизни: их тела обросли древесной корой. Праведник их очищает, отправляя на Иордан-реку для крещения.

На жизненном пути романного героя также встречаются три *девы вековуши* (VIII, 6). Вместо былинной матери четвертую фигуру представляет Елена Прокловна, заменившая их старшую (четвертую) сестру в статусе хозяйки Варыкина и являющаяся матерью Ливерия. Последний, насильственно мобилизуя Юрия Андреевича, оказывается в роли былинного злого «царевича». Здесь мы имеем очевидную инверсию – весьма характерное явление для поэтики палимпсеста. Инверсированы и взаимоотношения героя с сестрами: одна из них (Серафима) как раз проповедует христианскую веру (ее речи отзвучат в живаговских стихах о Магдалине); другая служит библиотекаршей, хранительницей духовного наследия; третья стрижет, бреет, очищает обросшего в лесах Живаго. В эпизоде стрижки при этом угадывается любопытная подробность из духовных стихов: былинный Егорий неожиданно просит Елизавету Прекрасную поискать (паразитов) в его запущенной «буйной» голове.

<sup>7</sup> Ср. в былине: вопреки предсказанию своего мучителя «Повидив Егорий свету белага, / Свету белага, солнца краснага» (131).

В исторической плоскости романного повествования полюсами оказываются *старая жизнь и молодой порядок* (VI, 9), губительный для главных героев произведения. И в этом отношении также можно отметить палимпсестную инверсию. Живаго пророчит: *Наступивший порядок обступит нас с привычностью леса* (VI, 4), тогда как Егорий враждебно обступившие его леса заклинает: «Расступитесь, леса, разойдитесь / И стойте, леса, будто по-старому!» (147).

В конечном счете, самой большой инверсией романного сюжета относительно сюжета легендарного является утрата героем Лары, подразумевавшейся под девой «Сказки»: *Что я наделал? Отдал, отрекся, уступил* (XIV, 13). Уступил Комаровскому, этому погубившему ее жизнь чудищу, как назовет его Лара, которое мотается и мечется по мифическим закоулкам Азии (XV, 14) – еще один проблеск мифологической подосновы текста. Отдавая свою возлюбленную, доктор поступает подобно родителям былинной девы Елизаветы, а не по примеру своего святого.

Кстати, отсутствие отцов и раннее расставание с матерями центральной пары романых героев весьма знаменательно. Оно отсылает как к биографическим обстоятельствам св. Георгия Каппадокийского, так и к Елизавете из русской духовной былины, обманном путем приносимой своими родителями-отступниками в жертву змею. Любопытно, что отцом Елизаветы при этом выступает «царь Аггей», что приоткрывает еще один подспудный слой [Ромодановская, 1985] рассматриваемого палимпсеста.

Яркую, но текстуально не мотивированную метафору разворачивает поэт Живаго в обращенном к утраченной Ларе внутреннем монологе: *Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок следы сильнейшей, дальше всего доплескавшейся волны* (XIV, 13). Биографический опыт героя, исходя из романного текста, не несет в себе мотивировки этого образа. Мимолетное упоминание о том, что в раннем детстве мама возила Юру на французский курорт, пожалуй, слишком слабая мотивировка (об Антибах Юра вспоминает при виде парковой растительности, а не водной стихии). Глубинная мотивировка морской метафоры проступает из палимпсестной канвы произведения. Действие духовного стиха о Егории и Елизавете совершается на берегу «синя моря», на «песке сыпучем», а при устрашающем появлении лютого Змея с самого дна морского «всколебнувшееся» море очень далеко разливается.

По всей видимости, именно из этого приморского византийского опыта в большой духовный стих проникает и стойко повторяется во множестве вариантов достаточно неожиданный для российской природной зоны мотив «желтого песка» (иногда «рудожелтого»),

которым засыпают «погреб» с погребаемым в нем Егорием – вместо черной земли, которая здесь, казалось бы, была уместнее.

По принципу палимпсеста целый ряд мотивных слов средневекового претекста проступает в тексте романа. Так, в речь дворника Маркела, встречающего возвратившегося с фронта Юрия Андреевича, вплетается былинное словечко: *покамест ты там богатырствовал* (VI, 1). А былинные «руки белые» становятся доминирующей, четырехкратно повторяемой, но по сути дела единственной конкретной чертой внешнего облика героини в романном тексте. Вообще портретные характеристики Лары при всей ее постоянно подчеркиваемой красоте и женственности крайне скудны. Эта непривычная для романной классики портретная скупость напоминает о постоянных эпитетах, неотъемлемо сопровождающих былинную героиню, которая неизменно именуется «молодая, прекрасная Елизавета». Кстати, романное воплощение жертвенной женственности, подобно своему былинному прообразу, – героиня без возраста. Мало кто из читателей отдает себе отчет в том, что Лариса Федоровна, учившаяся в одном классе гимназии с Надей Кологривовой, должна быть на три года старше Юрия Андреевича.

Два ключевых слова двухчастной духовной былины – «муки» и «заставы» (препятствия на пути героя). Второе слово в этом архаичном значении обнаруживается в стихах Юрия Живаго (*Навстречу конным или пешим / Заставам здешних партизан*) и как раз в тех, где появляется былинный персонаж – *древний соловей-разбойник* («Весенняя распутица»).

Одна из «застав» на пути Егория – «застава серых вовков; / Хочуть Ягорью [...] з канём зъести и с свету звести» (139). Однако в иных вариантах былины отношения Егория с волками складываются иначе: «Встретились Егорию волки прискучи / [...] Соберитесь вы, волки! / Будьте вы мои собаки, / Готовьтесь для страшныя драки» [Афанасьев, 1990, с. 72]. Данный мотив восходит к архаичному почитанию Георгия как палимпсестного христианского заместителя языческой фигуры весеннего бога Ярилы – «скотного бога», покровителя земледелия и пастушества. Вследствие этого наложения св. Георгий предстает «повелителем волков, которые иногда именуются его ‘псами’» [Аверинцев, 1991, 274]. Знаменательно, что мороз, волки и темный еловый лес в сознании Юрия Живаго являются неотъемлемыми атрибутами картины русского Рождества (III, 10). При этом маленький Юра на могиле матери уподобляется волчонку, а доктор Юрий Андреевич лечит волчанку.

Не приходится удивляться, что упоминания о волках сконцентрированы во второй, скитальческой книге романа, где слово волки встречается 16 раз и манифестирует весьма существенный для него

мотив. Преображенные поэтическим вдохновением они *уже не были волками на снегу под луною, но стали темой о волках, стали представлением вражьей силы* (XIV, 9). И хотя в житейской практике доктор отнюдь не выступает повелителем или победителем чуждого человеку звериного начала, можно утверждать, что претворение реальной губительной силы в поэтическую тему<sup>8</sup> является своего рода духовной победой над нею. Впрочем, ситуация результативного «повеления» однажды проступает в романный текст из претекста: *Несколько мгновений они стояли неподвижно, но едва Юрий Андреевич понял, что это волки, они по-собачьи, опустив зады, затрусили прочь с поляны, точно мысль доктора дошла до них* (XIV, 8).

Помимо семантических и лексических наблюдений над поэтикой пастернаковского палимпсеста отмечу любопытную анаграмму. Антагонист Егория в духовных стихах часто именуется «царище Деманище». А первым представителем новой власти, общение доктора с которым развернуто в значимый для сюжетной линии Юрия и Лары эпизод, оказывается товарищ Демина (VI, 12). Созвучие, разумеется, может быть случайным, но вспоминается рассуждение поэта Живаго о пушкинской строке «И соловей, весны любовник»: *Вообще говоря, эпитет естественный, уместный. Действительно – любовник. Кроме того – рифма к слову «шиповник». Но звуковым образом не сказался ли также былинный «соловей-разбойник»? (IX, 8). Так и в товарище Деминой не сказался ли «звуковым образом» царище Деманище?*

Весьма знаменателен мотив евангельского чтения в сопоставляемых текстах. Святой Егорий странствует, «книгу Вангалий (т.е. Евангелий – В.Т.) все читаючи, / Веру храстянскую прославляючи» (135). В прозаическом тексте соответствий этому мотиву не находится, но в стихотворении «Рассвет» герой романа пишет: *Всю ночь читал я Твой завет / И как от обморока ожил, – что отсылает к обморочу конного (Егория-Георгия) в «Сказке». Вследствие своего всеобщего чтения лирический герой рвется к людям, в толпу, дабы всех поставить на колени, прославляя подобно своему былинному прообразу возрожденную веру.*

Примечательной в этой связи оказывается и поэтическая одаренность святого. Подвергаемый различного рода мучениям, «Егорий стоймя стоит и стихи поёт, / Стихи поёт да херувимския» (141). А в концовке одного из наиболее полных вариантов былины святой сам «списав свое нарождение, / Все свое большое прохождение» (135).

Для средневековой легенды данное сообщение, по-видимому, вполне факультативно. Но в произведении Пастернака, рассказываю-

<sup>8</sup> О волчьей теме в романе как теме «озверения людей в периоды социальной нестабильности» см. [Суханова, 2005].

щем не о триумфе главного героя, но о его погубленной жизни, завершение романного текста стихами имеет первостепенное концептуальное значение: *То прежний голос мой провидческий / Звучал, нетронутый распадом* («Август»). Бессмертные стихи преодолевают смерть, что и является, согласно рассуждениям Веденяпина, историческим назначением христианства. Новый Георгий-Егорий-Юрий совершает аналогичный своим предшественникам подвиг торжества над смертью, но в иных исторических условиях и потому совершает его по-иному.

Не будучи средневековым рыцарем веры, Живаго в своей палимпсестной глубине остается мифологическим культурным героем, приносящим людям небывалые ранее культурные ценности. Это косвенно подкрепляется характерным для мифологического мышления наличием у него брата-помощника (*мальчика в дохе*) с именем, имеющим значение «благописания». Улавливая *состояние мировой мысли и поэзии* (XIV, 8) и притом следуя завету Христа, как и его святой покровитель, Юрий Андреевич инкарнирует, *провидчески* вовлекает в повседневную человеческую жизнь из высшей сферы бытия, из вечности новую культурную реальность – поэтические шедевры, с которыми читатель имеет возможность незамедлительно познакомиться. В концовке прозаического романного текста *составленная Евграфом тетрадь Юрьевых писаний* (значимо архаичное словосочетание) оказывается носителем свободного мироустройства, достигаемого моральным восстановлением *родного города автора* – Москвы (покровителем которой, как известно, считается св. Георгий). *Свобода души пришла [...] будущее расположилось оцутимо внизу на улицах [...] Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю [...] проникало их* (Гордона и Дудорова – В. Т.) *и охватывало неслышимую музыкой счастья, разливавшейся далеко кругом* (XVI, 5).

Подобная концовка, отдающая соцреалистическим оптимизмом, могла бы показаться искусственной и слащавой, если бы не воспроизводила дух своей палимпсестной основы – традиционного финала легенды о Егории Храбром (Георгии-змееборце).

В целях демонстрации возможностей палимпсестного прочтения обратим этот исследовательский инструмент на произведение, гораздо менее глубокое и сложное, но знаковое для своей эпохи – эпохи советской «оттепели» – на «Апельсины из Марокко» Василия Аксенова.

Современным студентам весьма не просто бывает разъяснить историческую значимость этого текста для литературной ситуации 60-х годов. Пожалуй, единственная возможность такого разъяснения – палимпсестное наложение «Апельсинов из Марокко» на стереотип соцреалистического производственного романа, где также обычно имелись некоторые любовные напряженности, оживлявшие нечитабельность производственного нарратива. Но у Аксенова эти

напряженности выдвинулись на передний план, а трудовые будни производственных коллективов оказались почти полностью «выскобленными» из претекста.

Нефтеразведка, рыбацкий сейнер, строители нового города являются собой производственные коллективы, где обязательно были партийные бюро, парторги и, уж во всяком случае, комсорги. Это были ключевые фигуры производственного романа. У Аксенова их просто нет, «выскоблены». Мы узнаем лишь об одном полупародийном комсомольском собрании, где разговор о моральном облике комсомольца сводится к требованию, чтобы один из молодых строителей сбрил бороду, поскольку он не геолог.

Всенародное праздничное единение – также один из топов производственного романа. Но у Аксенова праздник, вполне напоминающий соцреалистические коллективные ликования, вызван не тем, что поиски нефти наконец-то увенчались ожидаемым успехом, а неожиданным привозом экзотических фруктов. Типичный положительный герой – руководитель бригады бурильщиков, ставящий производственные интересы выше личных и утрачивающий вследствие этого любовь своей жены – поначалу закономерно игнорирует этот апельсиновый шабаш. Однако к концу повести и он присоединяется к пирующим для того, чтобы сообщить, что нефть – вопреки читательским ожиданиям – так и не найдена, что завтра они начнут бурить на новом месте. Но эта производственная неудача нимало не затрагивает всеобщего радостного настроения.

Апельсиновое празднество выявляет истинные, с позиции автора, мотивы человеческого существования. Это неролевые, внепроизводственные межличностные отношения, всеобщий поиск любви, дружеских контактов, взаимопонимания. Данный эффект достигается палимпсестными «минус-приемами», принципиально значимым отсутствием того, что составляло конструктивную основу соцреалистического производственного романа.

Автор настоящих заметок полагает, что у обоснованных палимпсестных прочтений, зачинателем которых в отечественном литературоведении выступил Ю. В. Шатин, имеется многообещающая научная перспектива.

### Литература

1. *Аверинцев С. С.* Георгий // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1991. Т. 1.
2. [Афанасьев А. Н.] Народные русские легенды А. Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990.
3. *Веселовский А. Н.* Избранное: традиционная духовная культура. М., 2009.
4. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1993.
5. *Гриффиц Ф. Т., Рабинович С. Дж.* Третий Рим. СПб., 2005.

6. Лазарев В. Н. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // Византийский временник. М., 1953. Т. VI.
7. Миллер Вс. Ф. Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892.
8. Поливанов К. М. Пастернак и современники. М., 2006.
9. Пропл В. Я. Змеборство Георгия в свете фольклора // Фольклор и этнография Русского Севера. Л., 1973.
10. Ромодановская Е. К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII – XIX вв. Новосибирск, 1985.
11. Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996.
12. Соколов Б. М. Большой стих о Егории Храбром / Подготовка текста, вступительная статья, комментарии В.А. Бахтиной. М., 1995.
13. Степанов Ю. С. Мыслящий тростник. Книга о воображаемой словесности. М., 2010.
14. Суханова И. А. Структура текста романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Ярославль, 2005.
15. Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003.
16. Шатин Ю. В. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины XIX века. Новосибирск, 1987.
17. Шатин Ю. В. Миняя и палимпсест // *Arg interpretandi*. Сб. статей к 75-летию Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997.
18. Döring-Smirnov J. R. Пастернак и немецкий романтизм («Доктор Живаго» и «Разбойники») // *Studia russica Budapestinensia* 1: Пушкин и Пастернак. Budapest, 1991.

**V. I. Tiupa**

*Russian State University for the Humanities*

## **PALIMPSESTIC READING OF THE ARTISTIC TEXT**

*Annotation.* The research approach that has been first proposed in domestic literary science by Y.V. Shatin as a pioneer in this field, in our article is applied to the novel “Doctor Zhivago” by B. Pasternak and the story “Oranges from Morocco” by V. Aksenov. In particular, one of the most important intertextual relation of the Pasternak’s text is studied in details. Numerous details and features of Yuri Zhivago’s biography goes back to the Russian spiritual verses (epics) about Egoriy the Brave that have arisen on the hagiography basis describing the life of saint George of Cappadocia. On this hagiography basis of the novel character’s saint patron, in its turn, we find deep mythopoetical structure of the Indo-European traditional myths about the battle with a dragon. These palimpsestic layers are found not only in the poem “The Tale”, where it’s made explicit, but throughout the text of the novel. In Aksenov’s text negative palimpsestic literary devices are found, relatively socialistic industrial novel.

*Keywords:* palimpsest, intertextuality, spiritual epic, hagiography, industrial novel.

*Information about the author.* Tiupa Valerij Igorevich, Russian State University for the Humanities, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Theoretical and Historical Poetics. 6, Miusskaya sq., GSP-3, Moscow, 125993, Russia. E-mail: v.tiupa@gmail.com.

**А. Г. Степанов**

*Тверской государственной университет  
Институт иностранных языков и литературы  
Ланьчжоуского университета*

## **СТИХОТВОРЕНИЕ И ЕГО ПРОЗАИЧЕСКИЙ ПАРАФРАЗ: К ПРОБЛЕМЕ СЕМАНТИЧЕСКИХ РАЗЛИЧИЙ**

*Аннотация:* Предмет исследования – стихотворение и его прозаический парафраз. Цель – проанализировать несовпадение поэтической семантики между стихом и его прозаическим пересказом. Избраны произведения (регулярный стих, имитация античной формы, верлибр), чьи содержание и стиль не создают трудностей при парафразировании. Эксперимент показал, что стихи опровергают «ересь парафразы», согласно которой смысл художественного объекта воспроизводим путем передачи его содержания «своими словами». Парафразировать текст, используя не имманентные ему структуры, – значит рассеять художественное целое, заменить сущность произведения его поверхностной видимостью. Трансформировать стихи в прозу можно лишь до известной степени. Существуют аспекты семантики, которые «связаны напрямую с разрешающей способностью формы, позволяющей выразить в стихе то и, главное, так, что и как невозможно выразить средствами прозы» (М. И. Шапир).

*Ключевые слова:* стих и проза, прозаический парафраз, поэтическая семантика.

*Информация об авторе.* Степанов Александр Геннадьевич, кандидат филологических наук, доцент, кафедра теории литературы Тверского государственного университета; Институт иностранных языков и литературы Ланьчжоуского университета (Китай) (170002, Тверь, проспект Чайковского, 70). Тел. +7(4822) 34-28-64. E-mail: poetics@yandex.ru.

Семантические различия стиха и прозы – предмет филологических исследований [Гаспаров, Подгаецкая, 1999, 2000, 2008; Киммельман, 2012; Скулачева, 2004; Степанов, 2014] и околофилологических маргиналий в виде прозаических переложений стихов<sup>1</sup>. Задача статьи – проанализировать несовпадение поэтической семантики между стихом и его прозаическим парафразом. Сопоставление речевых структур целесообразно начать с традиционной версификационной

<sup>1</sup> Они широко представлены в интернете. См., например: Стихи великих в прозе. Вольные интерпретации стихотворений [Электронный ресурс] // URL: <http://www.adme.ru/russkij-yazyk/stihi-velikih-v-proze-445405/>. Загл. с экрана; Стихи великих в прозе. А что если попробовать убрать из стихотворения все то, что делает его стихом? [Электронный ресурс] // URL: <http://www.adme.ru/russkij-yazyk/stihi-velikih-v-proze-445405/comments>. Загл. с экрана; Как переводить стихи? [Электронный ресурс] // URL: <http://www.tarologiy.ru/?p=3257>. Загл. с экрана; Пересказы [Электронный ресурс] // URL: <http://zelchenko.livejournal.com/19005.html>. Загл. с экрана.



модели, а затем обратиться к более сложным случаям. Для чистоты эксперимента были выбраны стихи, чьи содержание и стиль не создают трудностей при парафразировании. Такая установка противоположна той, с которой М. Л. Гаспаров и И. Ю. Подгаецкая подходили к пересказу стихов Б. Л. Пастернака. Отделяя «поэтическую структуру от допоэтического субстрата», они пытались понять, о чем написано стихотворение. Демонтируя стихотворную форму, мы хотим узнать, какие смыслы утрачиваются при передаче поэтического содержания прозой.

Типологическим образцом русского стихотворного текста является «лирическое силлабо-тоническое равностопное стихотворение, регулярно зарифмованное, обладающее отчетливой системой внутрискорочных повторов согласных и гласных и разделенное на равные друг другу по всем параметрам и графически выделенные пробелами строфы» [Орлицкий, 2008, с. 13]. И хотя русский стих умеет обходиться без метра, без рифмы, без строфического членения и т.д., для большинства читателей стихообразующими признаками (помимо главного – разделение речи на соотносимые отрезки) остаются «регулируемость строк по количеству слогов и ударений, определенная закономерность в их распределении внутри строки (силлабо-тонические размеры) и конечное созвучие строк (рифма)» [Гиршман, Орлицкий, 2003, с. 537].

Первый пример, содержащий все признаки регулярного стиха, – «Лошади в океане» Б. Слуцкого:

Лошади умеют плавать.  
Но – не хорошо. Недалеко.

«Глория» по-русски значит «Слава», –  
Это вам запомнится легко.

Шел корабль, своим названьем гордый,  
Океан стараясь превозмочь.

В трюме, добрыми мотая мордами,  
Тыща лошадей топталась день и ночь.

Тыща лошадей! Подков четыре тыщи!  
Счастья все ж они не принесли.

Мина кораблю пробила днище  
Далеко-далёко от земли.

Люди сели в лодки, в шлюпки влезли.  
Лошади поплыли просто так.

Что ж им было делать, бедным, если  
 Нету мест на лодках и плотах?

Плыл по океану рыжий остров.  
 В море в синем остров плыл гнедой.

И сперва казалось – плавать просто,  
 Океан казался им рекой.

Но не видно у реки той края.  
 На исходе лошадиных сил

Вдруг заржали кони, возражая  
 Тем, кто в океане их топил.

Кони шли на дно и ржали, ржали,  
 Все на дно покуда не пошли.

Вот и все. А все-таки мне жаль их –  
 Рыжих, не увидевших земли.  
 [Слуцкий, 1991, с. 126–127]

При транспонировании стихов в прозу мы последовательно устранили звуковые, лексические и синтаксические повторы, инверсии, делали синонимические замены, сокращали число определений, т.е. убрали всё то, что привносится в текст ритмом. Изменения не коснулись только системы образов и мотивов:

На большие расстояния лошади плавают плохо. Вот что случилось с кораблем по имени «Глория», то есть «Слава». Он уверенно шел в море, перевозя гигантский табун лошадей – тысячу голов. При пересчете на подковы – в четыре раза больше. Но счастья это не принесло. Судно наскочило на мину и стало тонуть. Для спасения людей есть шлюпки. А что делать несчастным животным? В лодках и на плотах их не разместить. И вот они поплыли, образовав рыжий остров. Сначала лошади плыли легко, словно это река, а не океан. Но когда выбились из сил, заржали, протестуя против тех, кто виновен в их гибели. Друг за другом с отчаянным ржанием уходили под воду лошади. Тем всё и кончилось. Почему-то мне их жалко – рыжих, надеявшихся доплыть.

Мы предложили сравнить стихотворный текст и его парафраз студентам-филологам первого курса (средний возраст испытуемых – 18 лет). Участники эксперимента должны были ответить на вопрос: чем различаются стихотворение Слуцкого и его прозаический пересказ? Вот некоторые из ответов:

1. Пересказ стихотворения какой-то неполноценный, сухой. Информация передана точно так же, как в стихотворении, но при чтении ему чего-то не хватает (*П. Л.*).

2. Прочитав только первые строки стихотворения, можно предвидеть трагическую развязку. При прочтении прозаического текста такого не наблюдается (*М. К.*).

3. Читая стихотворение, чувствуешь нарастающее с каждой строкой напряжение. В прозаическом пересказе никакой кульминации не происходит (*Д. Б.*).

4. Читая стихотворение, ты невольно становишься участником тех событий, поэтому вся ответственность, вся вина перекладывается на тебя как на представителя человеческого рода. <...> Прозаический текст абсолютно «сухой» и ничего не выражающий, будто это статья в газете о недавно происшедшем крушении корабля (*К. К.*).

5. Поэтические строки наполнены чувством жалости и сострадания... В прозе идет спокойный пересказ событий... Прозу читать легко, но именно стихотворение заставляет задуматься (*Е. П.*).

6. Прозаический текст более ясен. Прочитав стихотворение, я не смогла уловить мысль, не поняла сначала, о чем идет речь. Именно благодаря пересказу мне стало ясно, о чем говорится в тексте Слуцкого (*Д. П.*).

7. Читая стихотворение, начинаешь проводить какие-то аналогии с различными ситуациями, проблемами и т.д. В процессе чтения прозы никаких ассоциаций не возникло (*А. К.*).

8. Если в прозе говорится, что корабль просто перевозил табун лошадей, то в стихотворении... возникают «добрые морды», и сразу же к ним меняется отношение, они становятся «живыми» (*Е. К.*).

9. Автор стихотворения повторяет слова «ржали, ржали», читатель может слышать это ржание... а в прозе этого нет (*И. П.*).

Полученные ответы довольно точно характеризуют различия между стихотворением и его прозаическим парафразом. Ниже мы постараемся развернуть и дополнить некоторые из них.

Прозаический парафраз компактнее и составляет 83% от стихотворения. Это подтверждает наблюдение, согласно которому стих может включать «лишние» слова, которые «не несут обычной для прозы информативной нагрузки» [Скулачева, 2004, с. 169]. Если их оставить, то будет казаться, что содержание прозы пробуксовывает: «текст как бы начинает топтаться на месте, перегруженный лишней, неуместной или все время повторяемой информацией» [Скулачева, 2004, с. 170]. Не случайно М. Л. Гаспаров приводил слова И. Л. Сельвинского: «в двух строчках четверостишия поэт говорит то, что он хочет, третья приходит от его таланта, а четвертая от его бездарности» [Гаспаров, 2001, с. 189]. Разумеется, никто не упрекнет Слуцкого в бездарности. Вместе с тем именно четвертая строка («Это вам запомнится легко») подсказана рифмой (*недалеко–легко*) и в прозаиче-

ском варианте оказалась бы избыточной. Таким же излишним выглядел бы повтор «Тыща лошадей», в то время как в стихе троекратное «тыща» подготавливает рифму «днище». Ее словообразовательная форма с суффиксом *-ищ-*, омонимичным продуктивному увеличительному суффиксу *-ищ-* (*домище, волчище, парнище*), приобретает стилистическую окраску, указывая на масштаб катастрофы. Это относится и к дублетной форме «далеко-далёко», вызванной требованиями размера и нежелательной в прозе из-за фольклорно-песенных коннотаций. Между тем для хорей, составляющего метрическую основу стихотворения, такие коннотации вполне органичны.

Избыточным с точки зрения логического содержания будет повтор строки о плывущем острове, названном в первом стихе рыжим, а во втором – гнедым<sup>2</sup>. Дело, разумеется, не в оттенках цвета («гнедой» – это красновато-рыжий), а в необычности происходящего (лошади в океане – случай исключительный). Речевой повтор, который в прозе воспринимался бы как удвоение картины, в стихах семантически усложняется. Он растягивает время текста, давая возможность «почувствовать» длительность морского пути, плавание лошадей и их бессмысленную (одна за другой) гибель. Картина получает эмоциональный смысл: экзотическое (плавучий рыжий остров) сталкивается с трагическим (смерть в океане), добро («добрые морды» лошадей) – со злом в масштабе «крупных оптовых смертей» (О. Э. Мандельштам). В прозе эта семантика сохраняется, но утрачивается специфическое переживание стихотворной формы, вызванное стиховой интонацией, звуковыми повторами, внутренней рифмой («В трюме, добрыми мотая мордами», «Вдруг заржали кони, возражая» и др.).

Ритмико-композиционная особенность «Лошадей...» – членение на двестишестистишия вопреки перекрестной рифмовке, более привычной для катрена. Слуцкий использует «архаическую» структуру (традиция строфы и антистрофы), где каждый дистих (кроме одного) – законченное предложение. Эта сегментация, разбивающая четверостишие на парные строки, замедляет чтение, придавая словам «вес и ценность» (Р. О. Якобсон), заставляя «вслушиваться в их звучание и вдумываться в смысл с большим вниманием, чем при чтении прозаического текста» [Орлицкий, 2008, с. 10].

В прозаическом парафразе невозможен разрыв интонационной линии, обособляющий слово в стихе. Оказавшись в позиции перено-

<sup>2</sup> Ср. с наблюдением Е. Г. Эткинда, который пересказал прозой первое четверостишие стихотворения А. А. Блока («Когда передо мной на столе сияло твое лицо в простой оправе, я забывал (на горестной земле) о доблестях, о славе, о подвигах»): «Прозаический вариант фразы... показывает, что слова *на горестной земле* логически не нужны; а в стихотворении они дают главное, – то, что важнее логики: эмоциональный масштаб» [Эткинд, 1963, с. 271].

са, союз «если» наделяется необычной выразительной силой («Что ж им было делать, бедным, если / Нету мест на лодках и плотах?»). Выделенное анжамбманом служебное слово, пресекаемое разговорным «Нету мест...», акцентирует безысходность ситуации, в которой животным уготована смертельная участь. Этот трагизм обыденности, вызванный нехваткой спасательных средств, и материализует союз «если», чья функция в прозе ограничилась бы логико-грамматическим значением.

Слово «рыжих» в финальном стихе – больше, чем наименование окраса. Оно символизирует радость и красоту жизни, воплощает физическую и эмоциональную активность, которыми обладают носители этого цвета (рыжий конь, рыжий клоун, рыжая девушка). Субстантивация прилагательного объединяет всех рыжих, чья жизнь оборвалась в годы войны (расширение семантики возможно вплоть до трагедии Холокоста). Смысловой актуализации слова способствуют начальная позиция в строке, звуковая связь с концом предыдущего стиха, близкая к диссонансной рифме (жаль их – рыжих), пропуск ударения в двух сильных позициях. В прозаическом пересказе такая многозначность утрачивается – «рыжих» остается цветообозначением.

Другое стихотворение, «Белые стихи» И. Г. Вишневецкого, как и «Лошади в океане», членится на строфические единицы (четверостишия), но его метрическая и ритмико-синтаксическая организация несколько сложнее. Написанное дериватами сапфической строфы (длинные стихи не 11-сложные, а 10 и 9-сложные), оно обладает логэдической упорядоченностью и лишено рифмы:

*Евгению*

Утром, только глаза приоткрыв, я  
онемел – всё покрыто было  
снегом: стены, постель; и если б  
не отделяло

нас стекло от берёзовой роши,  
то эффект поглощения цветом  
всех бескрасочных форм казался б  
мне утвержденьем

шума, вдруг распахнувшего плоскость  
снегу, падающему прямо  
на постель и на рошу, где мы  
нынче проснулись.

Вот он – мир, о котором мы знали  
понаслышке, пока глазами  
не задели крахмальной кромки  
скатерти чистой,

где деревья и вправду похожи  
на бокалы бесплотной стыни –  
то темнеют, а то светлеют,  
не пропуская

тени, ибо совсем невесомы,  
и мороз наливает лёгкий  
звон в их внутреннее, и паром –  
будто по кромке

пальцы стужи проводят лениво –  
наполняет пространство. Стёкла  
можно вынуть из рам, и звоны  
дымного света

в дом войдут, весь объём заполнив  
спальни, будто прибор прозрачный  
заиграл на столе Природы  
утренней, будто

нам с тобой – только руку протянешь –  
осяземо всё пространство,  
и легко, не смахнувши снега,  
веток касаться

[Вишневецкий, 2006, с. 146–147].

Устранив стиховую сегментацию, мы отказались также от инверсий (в основном с определением позади определяемого), сделали минимальные лексические замены, но сохранили количество слов (145):

Утром, едва приоткрыв глаза, я застыл от удивления – всё было покрыто снегом: стены, постель; и если б нас не отделяло стекло от березовой рощи, то эффект цветового поглощения всех бескрасочных форм казался б мне утверждением шума, вдруг распахнувшего плоскость снегу, падающему прямо на постель и на рощу, где мы сегодня проснулись. Вот он – мир, о котором мы знали понаслышке, пока не коснулись глазами крахмальной кромки чистой скатерти, где деревья в самом деле похожи на бокалы бесплотной стыни – то темнеют, то светлеют, не пропуская тени, поскольку абсолютно невесомы, и мороз наливает внутрь них легкий звон, и паром – будто пальцы стужи лениво проводят по кромке – наполняет пространство. Можно достать стекла из рам, и звоны дымного света проникнут в дом, заполнив всю спальню, будто прозрачный прибор заиграл на столе утренней Природы, будто нам с тобой – только протяни руку – доступно всё пространство, и легко, не смахнувши снега, касаться веток.

На вопрос о семантических различиях, адресованный студентам и участникам одного из литобъединений (возраст испытуемых – от 18 до 65 лет), были получены следующие ответы:

1. В стихотворном тексте ощущаются пространство и цвет. <...> В прозаическом варианте нет объема (*Я. С.*).

2. Спотыкаешься, когда читаешь прозу: текст лучше воспринимается в стихах, где слова плавно перетекают друг в друга (*Т. В.*).

3. В стихотворном тексте – какой-то упругий, увлекающий за собой ритм. <...> В прозаическом – словно меньше образов, которые в первом варианте громоздились, нанизывались друг на друга... (*А. Ж.*)

4. Из прозаического варианта ушло напряжение, он кажется обыденным и понятным, в то время как стихи хочется перечитывать... (*Р. Г.*)

5. В прозаическом пересказе в большей степени описывается внешнее пространство, чем внутренний мир лирического героя. <...> В стихотворении пробелы между строфами оставляют место для фантазии читателя (*Е. М.*).

6. Прозаический текст читается проще, в нем лучше воспринимается сюжет, изменение природы, в то время как в стихотворной форме читатель дополняет смысл произведения чем-то своим (*С. С.*).

7. В стихотворении уже расставлены акценты на некоторых словах, которые в прозаическом тексте теряются. <...> Мне почему-то показалось, что в стихотворении «слышится» дыхание влюбленных (*И. Х.*).

8. Стих – как бы момент устной речи, в нем есть попытка высказаться здесь и сейчас. Еще есть какая-то замороженность увиденным и попытка ее передать чувственно. Пересказ – это скорее письменное изложение... (*В. Б.*)

Все респонденты отметили смысловую полноту стихотворного текста, которая утрачивается при парафразировании: уходят объемность картины, эффект перетекания слов и плотность образов, лирическое напряжение, акцент на внутреннем состоянии субъекта, чувственное восприятие мира, возможность домысливания стихов читателем.

Несмотря на то, при пересказе текст сохранил возвышенность тона, разница между ним и парафразом существенна. Будучи записанным в строчку, стих лишается главного структурного признака, определяющего особенности его семантики – парадигматичности. Если в прозе речевое движение, не встречая ритмических препятствий, образует единый поток из трех предложений примерно равного объема, то в стихах синтагматическая линия разрывается неравнострочными отрезками. Этот разрыв может показаться нарочитым, поскольку не сопровождается классической силлабо-тоникой и рифмой с альтернативой клаузул, традиционными для русского катрена. Нетривиальность строфы подчеркивается enjambements – особенно выразительными в сочетании с укороченным четвертым стихом (адоний).

В результате мы имеем потенциально сплошную строку, которая членится на группы из четырех стиховых единиц с уменьшением слогового объема (10, 9, 9, 5; 10, 10, 9, 5; 10, 9, 9, 5... 9, 9, 9, 5; 10, 9, 9, 5) и неравным количеством ударений (имеются пропуски на иктах). Такая структура обусловлена близостью стиха к логоэду. Единственный постоянный признак – женское окончание. Это сочетание речевой свободы (enjambements) и ритмической формульности (логоэдизация) составляет основу поэтической семантики текста, в котором акцентированы два ключевых понятия: «форма» и «граница».

Картину преобразования мира и человека на фоне выпавшего снега воссоздает и прозаический парафраз, но в стихах благодаря обрыву строк реальность приобретает эффект осязаемости. Снег меняет очертания мира, остраивает его, и средством такого остранения становится стихотворная форма. Непривычная для русского слуха (дериват сапфической строфы), она препятствует «сканирующему» (прозаическому) восприятию текста, активизируя с помощью enjambements и «минус-рифмы» ощущение границы. Семантика границы обнаруживается и на языковом уровне («стены», «не отделяло нас стекло», «кромка», «не пропуская тени», «рамы», «объем заполнив спальни»).

Логоэдическая метрика и переносы порождают античное «эхо», которое требует адекватного ему стиливого решения: стихотворение напоминает перевод с древнегреческого языка. Античное звучание предваряется посвящением, в котором имя «Евгения» происходит от древнегреческого «eugenes» – «высокородная, благородная, потомок благородного рода». Заглавие «Белые стихи» соответствует содержанию и форме произведения: оно задает тему (стихи о выпавшем снеге) и указывает на главную структурную особенность – «белый» стих (без рифмы). Понятно, что в прозаическом парафразе метаязыковая функция заглавия реализована быть не может.

Третий пример – верлибр Г. И. Алексеева «Демон». Из-за минимальности версификационных признаков (только деление на строки) его преобразование в прозу может показаться малопродуктивным. Для неподготовленного читателя такой текст напоминает прозу, произвольно разделенную на речевые отрезки. Между тем это, безусловно, стих, так как заданное автором членение на строки создает особую интонацию, невозможную в прозе:

Позвонили.  
Я открыл дверь  
и увидел глазастого,  
лохматого,  
мокрого от дождя  
Демона.



– Михаил Юрьевич Лермонтов  
 здесь живет? –  
 спросил он.  
 – Нет, – сказал я, –  
 вы ошиблись квартирой.  
 – Простите! – сказал он  
 и ушел,  
 волоча по ступеням  
 свои гигантские,  
 черные,  
 мокрые от дождя  
 крылья.

На лестнице  
 запахло звездами.  
 [Алексеев, 2006, с. 17]

Свободный стих остается стихом – «степень образной сгущенности, эмоциональной напряженности... настолько велика, что поэтическое произведение перестает нуждаться во внешних признаках метра и рифмы, чтобы восприниматься как вид словесного искусства, противоположный прозе» [Эткинд, 1963, с. 320]. Из всех способов стихообразования здесь присутствует единственный, но самый важный, – ритм строк. Трансформация верлибра в прозу достигается вытягиванием речевых отрезков в строку, длина которой задана размерами типографской полосы:

Позвонили. Я открыл дверь и увидел глазастого, лохматого, мокрого от дождя Демона.  
 – Михаил Юрьевич Лермонтов здесь живет? – спросил он.  
 – Нет, – сказал я, – вы ошиблись квартирой.  
 – Простите! – сказал он и ушел, волоча по ступеням свои гигантские, черные, мокрые от дождя крылья.  
 На лестнице запахло звездами.

Приводим ответы студентов первого курса, участвовавших в эксперименте:

1. Стихотворение воспринимается как-то сложновато из-за отсутствия рифмы, а проза – проще (*П. Е.*).
2. При прочтении прозаического варианта кажется, что он вырван из контекста, есть ощущение незавершенности. В стихотворном тексте присутствует завязка, вторая «строфа» напоминает кульминацию и развязку, а последнее предложение сравнимо с эпилогом (*А. К.*).

3. В стихотворном тексте информация воспринимается в образах, диалога как такового нет. <...> Стихотворение создает ощущение иллюзорности происходящего (могло всё это привидеться) и реальности. <...> Прозаический текст – абсолютная реальность (Е. К.).

4. В смысловом плане они как будто бы идентичны, но текст, записанный прозой, читается как анекдот, а «в столбик» – как «страшилка» (Е. Р.).

5. Стихотворный текст заставляет делать паузы между словами, предложениями, тем самым задумываться над смыслом каждого слова. Прозаический текст кажется абсурдным, написанным для «бесмысленности» (Д. А.).

6. Многие слова, которые в прозе «не звучат», в стихотворении создают настроение. Например, оттого, что на каждой отдельной строке выделены черты Демона, складывается его более темный образ (Е. К.).

7. Пробел между строфами не равен красной строке. Стихотворение благодаря графической форме воспринимается эмоциональнее, чем проза. В процессе чтения возникает ощущение нестандартности ситуации, в пересказе – обыденности (З. Ю.).

8. Последние строки: «На лестнице / запахло звездами» воплощают бесконечность бытия именно благодаря паузе, которая делит предложение на две части (И. Е.).

В самом деле, отсутствие рифмы затрудняет чтение, строфические пробелы могут репрезентировать смену элементов сюжета, стихотворный текст не столько воспроизводит, сколько моделирует ситуацию, тяготея к «мистике», а не к «абсурду», два финальных стиха совмещают быт и бытие в ольфакторной метафоре («На лестнице / запахло звездами»). Рассмотрим парафраз и верлибр подробнее.

Прозаическая форма действительно сигнализирует о достоверности истории. Происходящее воспринимается как реальное событие, хотя и вполне фантастическое. Иллюзию правдоподобия не нарушает даже необычность персонажа. Прозаическое повествование элиминирует контраст между мифологическим существом и обыденностью его появления. Отсюда стихия абсурда, присущая прозаическому переложению.

Стихотворная форма в силу ее условности заставляет воспринимать встречу человека с Демоном не как факт, а как потенциальную возможность<sup>3</sup>. В стихе отношение к миру скорее грустно-ироническое. Смысл здесь «не имеет четкой и однозначной привязки к какому-то одному “другому” смыслу, но *понуждает* к самопорождению» и обращен «ко всеобщим, предельным жизненным переживаниям» [Даренский, 2011, с. 72]. Тот факт, что текст членится на короткие строки, позволяет концентрировать внимание на отдельных сло-

<sup>3</sup> По мнению О. Г. Ревзиной, смысл стихотворения отнесен к ситуации и человеку вообще, в то время как в прозе вербализуется конкретная ситуация с ее конкретными участниками [Ревзина, 2002, с. 421].

вах или группах слов. В результате каждый стих воспринимается как самостоятельная смысловая единица. Как бы ни различались строки по длине и по грамматической структуре, они выступают вариантами одного инварианта. Это делает их, с одной стороны, равнозначными друг другу, а с другой – нетождественными по семантике, определяющей смену стиховых рядов.

Так, вторая строка («Я открыл дверь») изоморфна первой («Позвонили»), третья («и увидел глазастого») – второй («Я открыл дверь»), четвертая («лохматого») – третьей («и увидел глазастого»), пятая («мокрого от дождя») – четвертой («лохматого») и т.д., хотя в первом случае строки связаны равенством слогов (4) и анакрусы (двусложная), во втором – равенством ударений (2) и анакрусы, в третьем – совпадением грамматических форм (соответственно, клаузулы) и сходством звучания («*глазастого* – *лохматого*»), в четвертом – только (и то не наверняка) сходством звучания («*лохматого* – *мокрого от дождя*»).

Строки в стихе могут не иметь общих материально выраженных признаков («– Михаил Юрьевич Лермонтов / здесь живет?»), но благодаря обязательной сегментации будут восприниматься парадигматически, т.е. как варианты одного инварианта<sup>4</sup>. Межстиховая пауза и появление новой строки могут мотивироваться по-разному: «Позвонили. / Я открыл дверь» – смена пространственных планов, «Я открыл дверь / и увидел глазастого» – переход от физического действия к зрительному восприятию, «и увидел глазастого, / лохматого» – динамика взгляда с изменением фокуса, «лохматого / мокрого от дождя» – выявление причинно-следственной связи и т.д. Если текст эстетически «принят», наше сознание непременно будет находить семантические основания для его стиховой сегментации.

Разумеется, не только верлибр, но и его пересказ способны вызывать ассоциации, связанные с центральным персонажем. В Демоне можно увидеть «глазастого, лохматого, мокрого от дождя» бездомного пса (отсылка к гетевскому «Фаусту»), беззащитного «маленького человека», сошедшего со страниц Петербургского текста, иронически-пародийного «врага человечества», мистическое существо, повелевающее вечностью, и т.д. Но в стихе благодаря ритму строк, выделяющему слова и замедляющему чтение, эти ипостаси героя более проявлены. Если в прозе «растянувшаяся» во всю строку деепричастная конструкция «*волоча по ступеням свои гигантские, черные, мокрые от дождя крылья*» лишь дополняет действие персонажа («*ушел*»), то в стихотворении основная смысловая нагрузка падает на эпитеты и на слово «*крылья*». Графическая и интонационная выделенность лексических единиц повышает их семантический статус до уровня символов.

<sup>4</sup> Об этом подробнее см. [Шапир, 1999/2000].

Прозаический парафраз сохраняет сюжет, повествовательность, лексическое наполнение, фразеологию, ироническую модальность. Казалось бы, между ним и стихом нет никакой разницы, кроме графической. Но это не так. В верлибре интонационное и смысловое движение разнообразнее и сложнее, чем в прозе. Например, девятисложная строка («Михаил Юрьевич Лермонтов») сменяется трехсложной («здесь живет?»). Несовпадение в длине строк материализует контраст между пространством культуры и повседневностью, вечностью и бытом. Этот контраст преодолевается в метафоре финального двустишия («На лестнице / запахло звездами»), где знаком гармонизации мира становится метрическая инерция ямба.

Когда М. Л. Гаспаров, возражая О. Э. Мандельштаму<sup>5</sup>, заметил, что «каждый поэтический текст имеет смысл, поддающийся пересказу» [Гаспаров, 2001, с. 180], он был абсолютно прав. Вместе с тем парафразируемый смысл не равен смыслу поэтическому. Стихи опровергают «ересь парафразы», согласно которой смысл художественного текста воспроизводим путем передачи его содержания «своими словами». Парафразировать текст, используя не имманентные ему структуры, – значит рассеять художественное целое, заменить сущность произведения его поверхностной видимостью [Цурганова, 2004, с. 145].

Трансформировать стихи в прозу можно лишь до известной степени. Существуют аспекты семантики, которые «связаны напрямую с “разрешающей способностью” формы, позволяющей выразить в стихе то и, главное, так, что и как невозможно выразить средствами прозы» [Шапир, 2000, с. 42]. Вот почему пока поэзия сохраняет по отношению к прозе привилегированный статус, «мы чувствуем, что Надсон хоть в какой-то мелочи, а выше Толстого» [Гаспаров, 2001, с. 317].

### Литература

1. *Алексеев Г.* Избранные стихотворения. СПб., 2006.
2. *Вишневецкий И.* На запад солнца, 1989–2003. М., 2006.
3. *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М., 2001.
4. *Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю.* Пастернак в пересказе: сверка понимания // Новое лит. обозрение. 2000. № 46. С. 163–177.
5. *Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю.* Четыре стихотворения из «Сестры моей – жизни»: сверка понимания // Poetry and revolution: Boris Pasternak's "My Sister Life". Stanford, 1999. P. 150–166. (Stanford Slavic Studies; Vol. 21).
6. *Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю.* «Сестра моя – жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания. М., 2008.
7. *Гиришман М. М., Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза: два типа ритмической организации // Теория литературы. М., 2003. Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). С. 516–557.

<sup>5</sup> В «Разговоре о Данте» поэт решительно написал: «... Там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала» [Мандельштам, 1990, с. 214].

8. Даренский В. Ю. Поэзия как метафизическая память // Вестн. Самар. гуманит. академии. Сер. Философия. Филология. Самара, 2011. № 2(10). С. 68–80.
9. Киммельман В. И. Поэзия и проза: семантический эксперимент // Славянский стих. IX. М., 2012. С. 281–288.
10. Мандельштам О. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 2: Проза. Переводы.
11. Орлицкий Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008.
13. Ревзина О. Г. Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. М., 2002. С. 418–433.
14. Скулачева Т. В. Стих и проза: семантические различия // Славянский стих. VII: Лингвистика и структура стиха. М., 2004. С. 167–178.
15. Слуцкий Б. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1991. Т. 1: Стихотворения, 1939–1961.
16. Степанов А. Г. Стихотворение и его прозаический парафраз: семантические различия // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. М., 2014. № 1. С. 78–94.
17. Цурганова Е. А. Ересь парафразы // Западное литературоведение XX века: энцикл. М., 2004.
18. Шапир М. И. О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие) // *Philologica*. 1999 / 2000. Т. 6, № 14 / 16. С. 117–137.
19. Шапир М. И. «Versus» vs «prosa»: Пространство-время поэтического текста // Шапир М. И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. М., 2000. Кн. 1. С. 36–75.
20. Эткинд Е. Поэзия и перевод. М.; Л., 1963.

**A. G. Stepanov**

*Tver State University*

*Institute of Foreign Languages and Literature Lanzhou University  
(China)*

## **THE POEM AND ITS PROSAIC PARAPHRASE: TO THE PROBLEM OF THE SEMANTIC DIFFERENCES**

*Annotation:* The subject of this research is a poem and its prosaic paraphrase. The objective is the analysis of poetic semantics dissimilarity between the verse and its prosaic rendering. Selected are those pieces (regular verse, classic ancient form imitation, verse libre) whose contents and style do not present any difficulties for paraphrasing. The experiment has shown that poetry deflates the “heresy of paraphrase”, according to which the sense of the piece of art can be reproduced by way of its communication “in one’s own words”. To paraphrase a text using structures non-immanent for it means to disseminate the artistic unity replacing the essence of the piece with its superficial simulacrum. Poetry may be transformed into prose up to a definite point only. There exist some aspects of semantics that are “directly connected to the resolution ability of the form enabling to express in poetry things and above all the way that can never be expressed by any prosaic means” (M. I. Shapir).

*Keywords:* verse and prose, prosaic paraphrase, semantics of the poetic.

*Information* about the author: Stepanov Alexander Gennadievich, Tver State University, The Department of Theory of Literature; Institute of Foreign Languages and Literature Lanzhou University (China), Candidate of Philology, Associate Professor. 70 prospekt Chajkovskogo, Tver 170002, Russia. E-mail: poetics@yandex.ru.

УДК: 81.13.

**И. В. Силантьев**

*Институт филологии СО РАН*

## **АГОНАЛЬНОСТЬ ГАЗЕТНОГО ТЕКСТА**

*Аннотация.* В статье анализируется агональная коммуникативная стратегия газетного текста, предназначенного для массовой аудитории. Материалом анализа выступают тексты газеты «Комсомольская правда».

*Ключевые слова:* агональная коммуникация, газета, массовая аудитория, «Комсомольская правда».

*Информация об авторе.* Силантьев Игорь Витальевич, доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии СО РАН (Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН). Тел. +7(383)3301331. E-mail: silantev@philology.nsc.ru.

Включите телевизор и дождитесь рекламы. Смотрите: вот жизнерадостное семейство, собравшись за обеденным столом, восторженно глядит на вас из ящика, а бульонный кубик, который миловидная хозяйка кладет в приготовленное блюдо, не просто хорош собой, но заключает в себе некую лучистую тайну жизни. А вот томная брюнетка с роскошными волосами изящно выходит из дорогого автомобиля и входит в офис – и все мужчины намагничены ее стильным обликом, ее походкой, и снова – крупным планом – ее пышной прической, зафиксированной лаком для волос. Если этот удивительный мир вполне доступного по ценам товарного счастья вам немного надоел – переключите канал и полюбуйте на политика, который с широко раскрытыми честными глазами и правильной жестикуляцией говорит вам, что он знает, как все в жизни исправить, улучшить, догнать и перегнать.

И в том, и в другом, и в третьем случае вам говорят одно, а хотят другого: чтобы вы купили какую-нибудь вещь, может быть, и вовсе вам не нужную, или чтобы вы отдали свой избирательский голос за этого господина с правильным взглядом, когда ему нужно будет куда-нибудь избираться или переизбираться, и т. д.

Коммуникативное воздействие на адресата сообщения для достижения адресантом определенной цели, связанной с поведением адресата, относится к типу *агональной коммуникации* [Шатин 2004]; самый термин восходит к греческому «агон» и выражает состязательный характер речевых взаимодействий такого рода.

Газета, и в особенности массовая, дает очень много возможностей для развертывания агональных коммуникативных стратегий.

В «Комсомольской правде», которую мы выбрали для анализа (20 января 2004 г.; новосибирский выпуск) агонально уже ее на-

звание. Если его рассматривать в плане исторической риторики, то следует зафиксировать весьма простую и доходчивую смысловую конструкцию, первоначально заложенную в это название советской эпохой: были коммунисты как движущая сила и т. п., и были комсомольцы как их молодые помощники и последователи, соответственно, была газета коммунистов «Правда», и была газета комсомольцев «Комсомольская правда», так сказать, «младшая» «Правда».

Что же теперь? Газета «Правда» снова, как и на заре своего существования, ушла в маргинальное дискурсное поле оппозиционной прессы, «Комсомольская правда», словно непутевая дочь, вышла на публику, к широким массам – только не «трудящихся», а постсоветских обывателей (в самом нормальном смысле этого слова).

Можно ли при этом считать, что от названия газеты, осмысленного в рамках советского дискурса, ныне остается одна лишь словесная оболочка, подобно тому, как сохраняется старинное название улицы в городе, повторяемое горожанами только в силу топонимических традиций, по привычке?

Можно предположить, что ситуация несколько сложнее. В стремлении сохранить старое и внешне обесмыслившееся название, на наш взгляд, заложена глубинная интенция своего рода *дискурсной игры* – игры в информативность, в коммуникативную подлинность и необходимость. Сама современная «Комсомольская правда» – это не более чем игра в газету, если под последней понимать *средство массовой информации*, как принято говорить. Но о чем информирует «Комсомольская правда»? Как всякий нормально сделанный таблоид, эта газета не информирует, и даже не дезинформирует, а открывает перед читателем какой-то свой, особенный мир героев, вещей и событий, не имеющий прямого отношения к тому миру, в котором живет и которому свидетельствует своим существованием читающий эту газету обыватель. На языке семиотики такую газету можно охарактеризовать как коммуникативно динамический мир знаков, которые только притворяются, что отсылают к известным денотатам, но на самом деле осуществляют своего рода референциальную подмену и отсылают читателя к специально сконструированным в этой газете сигнификатам и коннотатам. Такие знаки в своей структуре, а главное, в функционировании подобны тому, что Бодрийяр называет симулякрами [Бодрийяр 2000]. Мы же, применительно к нашей теме, особо подчеркнем, что в самом механизме этой семиотической подмены заключена *агональность* как таковая – и этот механизм в газете «Комсомольская правда» запускается самим ее названием.

Наряду с дискурсами публичной политики, реклама является ключевым дискурсом в системе современных агональных коммуникаций. «Комсомольская правда» – не рекламное издание, однако

обнаруживает достаточно явную приверженность к рекламному дискурсу, публикуя так называемые имиджевые материалы. Такие материалы нацелены на то, чтобы эмоционально расположить читателя к тому или иному товару или компании, либо к той или иной акции, имеющей явные или скрытые рекламные цели.

Такова, в частности, заметка, помещенная на странице 5 под многообещающей рубрикой «Событие» и озаглавленная «Акция “Включись” не заканчивается!». Как часто бывает свойственно имиджевым материалам, текст выстроен в весьма примитивной агональной манере привлечения внимания к товару через рассказы о безграничном счастье потребителей, вовлеченных в зону внимания компании, производящей данный товар. Заметка буквально лопается от восторгов, сообщая о том, что «Только что завершилась игра-акция «Включись!», которую проводила крупнейшая пивоваренная компания России «Балтика». Однако популярность игры оказалась настолько высока, что руководство компании пошло навстречу желанию потребителей и приняло решение – продлить акцию до середины февраля!» Вся эта радостнейшая фраза шита белыми нитками, и швы проходят как раз по границам, отделяющим в тексте слова о заказчике имиджа от всех остальных слов. Заказчик – это серьезно, его слова и слова о нем в тексте нельзя сокращать или перифразировать, и отсюда эти громоздкие, как строительные леса, конструкции: «крупнейшая пивоваренная компания России «Балтика», «руководство компании пошло навстречу желанию потребителей и приняло решение». Сквозь газетный текст здесь отчетливо проглядывает сосредоточенное рыло современной бизнес-бюрократии с ее «пресс-релизами», «бизнес-планами», «меморандумами», «резюме по факсу» и прочими нахвтанскими из западного бизнес-дискурса жанрами, плохо переваренными и даже порой плохо переведенными с английского.

Народное ликование не знает границ: «большинство любителей пива «Балтика» наверняка участвовали в этой игре»; «активность покупателей превзошла все ожидания организаторов, банки с красным ключом были нарасхват»; к материалу приложено фото со «счастливым победителем», получившим главный приз – автомобиль.

При этом прямая зависимость от заказчика и примитивной имиджевой рекламной стратегии приводит не только к скованности дискурса, но и к явному семиотическому сбою кода: «Тем же, кому не хватило призов, руководством компании было **решено** обменивать красные ключи на продукцию “Балтики”». Обратим внимание – не *разрешено* (что было бы правильно), а *решено*, что совершенно несуразно с точки зрения лексико-грамматической нормы. Однако в этом *решено* заключен элемент сильнейшей несвободы дискурса – несвободы от рекламной задачи.



На странице 11 мы встречаем аналогичный рекламно-имиджевый материал под заголовком «С чипсами “Лейз” можно разбогатеть».

При всей очевидности и открытости рекламных стратегий, в этом тексте представлены несколько более сложные агональные приемы.

Во-первых, этот рекламный текст в своем зачине парадоксально стремится позиционировать себя как принадлежащий к дискурсу, отличному от рекламы (что уже агонально): «*”Вася, я тоже хочу «Лейз” – после этой запомнившейся из телерекламы фразы в любом магазине чувствуешь себя охотником за чипсами “Лейз” и “Лейз Макс”*». Вроде бы и не реклама вовсе, а так, просто вольные рассуждение на тему рекламы – чему способствует и резонерская позиция данному зачину: «*Инстинкт – великая вещь*». Во-вторых, в этом фрагменте применен и другой прием агональной коммуникации, который мы назвали бы приемом «доверительного второго лица»: «*в любом магазине **чувствуешь себя охотником за чипсами***». Вопрос к читателям, и особенно мужчинам с их «охотничьим инстинктом» (который, напомним, «*великая вещь*»): вообще, кто-нибудь почувствовал себя в супермаркете «*охотником за чипсами*», пару раз нечаянно увидев по телевизору этот дурацкий рекламный ролик? Разумеется, нет – но рекламный дискурс агонально присваивает нам (= тебе, читателю) через *доверительное второе лицо* глагола эту нелепую роль. Далее текст продолжает эксплуатировать этот прием: «*Мимо прилавка с чипсами теперь равнодушно **не пройдешь**. Чипсы “Лейз” такие вкусные, что **хочется** (тебе хочется. – И. С.) хрустеть ими до бесконечности, тем более что приготовлены они из отборной картошки*». Обратим, кстати, внимание на последний оборот (про «*отборную картошку*») – в казалось бы спонтанный текст протаскивается совершенно жесткая текстовая конструкция из телерекламы.

«Агональная риторика превращает доксы в парадоксы – высказывания, противоречащие очевидностям, но имеющие свою область смыслов» [Шатин 2004, с. 30]. Демонстрируем это положение на примере нашего текста: «*Так и остались бы чипсы “Лейз” и “Лейз Макс” пусть даже самыми вкусными, но все же обычными чипсами, если бы своим существованием в последнее время не нарушали всех законов логики. Судите сами. От чипсов получаешь удовольствие* (кстати, снова *доверительное второе лицо*. – И. С.). *За удовольствие нынче нужно платить. Но компания “Фрито Лей” одновременно доставляет удовольствие и заботится о благосостоянии чипсоедов*», и т. д. До парадокса, конечно, еще далековато, но докса («*за удовольствие нынче нужно платить*»), тем не менее, сознательно нарушена. Объяснение нарушения этой доксы, в свою очередь, является нарушением другой доксы – об универсальности денег, принятых в обороте: «*...кроме хрустящих чипсов внутри упаковки по-*

купателей поджидали своеобразные “деньги” – купюры “Лейзы” достоинством 10, 50 и 100 единиц». Оказывается, эти бумажки по волшебной воле компании – вопреки очередной доксе о бесполезности ненастоящих денег – оборачиваются в настоящие: *«Каждому любителю чипсов достаточно было собрать “Лейзы” из опустошенных пачек на сумму 500 единиц, послать их по почте и обменять условные купюры на самые настоящие 500 рублей, получив их почтовым переводом на свое имя».*

В своем финале текст также балансирует на грани опровержения доксы, пусть и шутливой форме: *«Вспомните того же Васю из рекламы (как будто этот текст – не реклама! – И. С.). Ведь этот отчаянный чипсоед в конце концов принялся искать “Лейзы” в пачках чипсов, не отходя от прилавка: с помощью невиданного, чуть ли не рентгеновского прибора, закрепленного на голове. Редакции “Комсомольской правды” стало известно, что “чудо-очки” самородок Вася сконструировал сам. И собрал в домашних условиях! Так что каждый может попробовать повторить его подвиг».*

Кстати, самое слово «чипсоед» как сознательное нарушение языковой нормы также является нарушением своеобразной доксы, поскольку нормы языка входят если не в осознанную структуру общепринятых мнений, то в их основания (поэтому докса, к отличие от парадокса, нуждается в *нормальном языке*).

Обратимся еще раз к наблюдениям Ю. В. Шатина: «Агональный коммуникант работает в технике скрытого перформатива ... он поддерживает агональную коммуникацию, используя информатив и декларатив в функции перформатива» [Шатин 2004, с. 25]. Под информативом в данном случае понимается «сообщение о событии, которое случилось», а под декларативом – «сообщение о намерении совершить нечто в будущем» [Там же].

Разберем с этой точки зрения один довольно странный текст – статью «политолога Станислава Белковского» на страницах 12–13 под заголовком «*России пора распрощаться с внешним управляющим*», с подзаголовком «*К повестке дня второго срока Президента России*».

Подчеркнем: в цели нашего разбора совсем не входит политологический анализ точки зрения автора – наша задача другая, она полностью укладывается в рамки дискурсного анализа текста и заключается в том, чтобы дать характеристику агональным риторическим приемам, которым осознанно или на уровне творческой интуиции следует автор.

Статья начинается достаточно провокационной в интенциональном плане фразой: «*Владимир Путин – дай ему Бог здоровья, конечно, – уже выиграл очередные президентские выборы* (напомним: статья опубликована в номере газеты за 20 января 2004 г., т. е. до прези-

дентских выборов. – И. С.). *Но чем обернется для страны эта заблаговременная победа, пока не ясно*. В этой фразе происходит первая агональная замена – *декларатив* излагается в форме *информатива*: выборов еще не было, но Путин *«уже выиграл»* эти выборы, и эта победа, оказывается, *«заблаговременная»*. Коммуникативные интенции этого завуалированного декларатива весьма разнообразны: здесь и декларация уверенности автора в совершенно определенном исходе назревающих политических выборов, и стремление автора убедить читателя в своей точке зрения, и желание заявить о себе как всезнающем политическом эксперте. Сказанному не противоречит вторая часть фразы, игриво обозначающая границы всезнания автора – ему *«пока не ясно»*, что будет дальше – однако весь последующий текст статьи опровергает эту кокетливую реплику.

Главные тезисы статьи говорят об обратном, и, что самое важное, они формулируются автором через *скрытые перформативы*. В форме *информативов* сообщается как о существующем положении вещей *то, что не существует* – ведь это не более чем желчные мнения автора, и эти мнения тем самым агонально навязываются читательскому взгляду: *«России как полноценного субъекта политики, носителя суверенной воли уже – и пока что – не существует»*; *«осколок постсоветского народа, населяющий территорию РФ, – это уже не нация и еще не нация»*; *«стабильность России абсолютно иллюзорна»*; *«за минувшие 12 лет разрушены религиозные основания бытия русского народа и соответственно национального единства»* (хоть мы и обещали не вступать в полемику, все-таки хочется удивленно воскликнуть: неужто при советском режиме были эти *«религиозные основания бытия»* и т. д.).

Какова же интенциональность столь жесткого агонального воздействия на читателя? Автор желает погрузить читателей «Комсомолки» в тьму безверия и депрессию, которая (цитируем статью) «может привести к запою или самоубийству»? Или это приступ характерного для российской политологической публицистики идеологического мазохизма? Оказывается – ни то, ни другое. Вся эта «артподготовка» необходима автору как негативное основание для выдвижения собственной программы зеркально противоположных негативным тезисам политических целей, которыми автор по доброте души снабжает президента: *«Россия должна обрести свою национально-государственную субъектность... должны быть заложены основы российской нации... смена элит – ключевая задача верховной власти... разбудить дремлющие силы российского народа, преодолеть его разрозненность и сплотить во имя реализации национального проекта – центральный вопрос повестки дня второго срока нынешнего президента страны»*. Без ответа остается только один вопрос: зачем

---

по таким, в сущности, пустякам мучить читателя всеми этими агональными заклинаниями?

### Литература

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.
2. Шатин Ю. В. Технология агональной коммуникации. Новосибирск, 2004.

**I. V. Silantsev**

*Institute of Philology of the Siberian Branch  
of Russian Academy of Sciences*

## AGONALITY OF NEWSPAPER TEXT

*Annotation.* The article examines the agonistic communicative strategy of newspaper text, intended for a mass audience. Material for analysis are the texts of the newspaper “Komsomolskaya Pravda”.

*Keywords:* agonistic communication, newspaper, mass audience, “Komsomolskaya Pravda”.

*Information about the author.* Silantsev Igor Vitalyevich, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences, Doctor of philology, Professor, Director of the Institute of Philology. 8 Nikolaeva st., Novosibirsk, 630090, Russia. E-mail: silantsev@philology.nsc.ru.

Ю. Л. Троицкий

*Российский государственный гуманитарный университет*

## МЕЖДУ ЭВТЕРПОЙ И КЛИО

*Аннотация.* В статье предпринимается попытка анализа роли исторических аллюзий в поэтическом тексте в сопоставлении со стратегиями историографии, а также - специфики референции поэзии к внешней по отношению к художественному миру исторической реальности. Авторская гипотеза заключается в том, что, поливалентное по своей природе, поэтическое произведение нередко проникает в суть исторических процессов глубже и убедительнее, чем специальные исторические реконструкции. На примере нескольких стихотворений Б. Ш. Окуджавы и И. А. Бродского автор анализирует различные типы исторической аллюзивности – от достаточно очевидных отсылок, лишь дополняющих смысл поэтического текста, до сложных, неочевидных, глубинных структур, понимание которых полностью изменяет код прочтения стихотворения или же раскрывает в нем историческую концепцию, не «считываемую» при имманентном и – шире – чисто литературоведческом анализе текста.

*Ключевые слова:* Историческая аллюзия, «лингвистический поворот» в историографии, эстетизация внехудожественных реалий, автопародия, притча, анаграмма.

*Информация об авторе.* Троицкий Юрий Львович, кандидат исторических наук, доцент, (РГГУ), профессор кафедры теории и истории гуманитарного знания Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6). Тел. +7 (499) 250-61-18. E-mail: troitski@gmail.com.

Говорят, что известный историк, отложив монографию своего коллеги о рубеже тысячелетий, сказал: «Книга хорошая, но балет «Спартак», кажется, дает для понимания эпохи больше...».

Извечный спор Поэта и Историка со времен Аристотеля продолжается и поныне, то разводя, то соединяя точность и вымысел. «Лингвистический поворот» в историографии так же, как «антропологический поворот» в литературоведении показали, что историк и филолог всегда занимаются похожим делом: конструируют свой объект, оживляя его либо вымыслом, либо фактами.

Можно предположить, что одним из механизмов бесконечного смыслопроизводства, характерного для поэтического текста, является взаимодействие с историческим контекстом времени создания текста, и это взаимодействие понимается не как «реальный комментарий», но как расширение контекстного пространства произведения за счет внеэстетических элементов. Согласно известному тезису Ю. М. Лотмана, смысловая мощь художественного произведения проявляется, в частности, в способности эстетизировать внехудожественные реалии, попавшие в его силовое поле.

Одним из способов взаимодействия поэтического текста и исторической реальности можно считать аллюзию, которая расширяет художественное пространство текста за счет внехудожественного времени. Покажем это на нескольких примерах.

Поэтические тексты Булата Окуджавы насыщены разнообразными аллюзиями, в том числе историческими. От прозрачных отсылок, вроде: «Ну что, генералиссимус прекрасный, потомки, говоришь, к тебе пристрастны...». Кажущийся оксюмороном «генералиссимус прекрасный», с которого начинается каждая строфа стихотворения, перестает быть таковым, как только мы обнаруживаем игру поэта с именем Сталина – отсылка к библейскому Иосифу Прекрасному.

Поэт создает зловещий портрет вождя: «...Лежишь в земле на площади на Красной... / Уж не от крови ль красная она, / которую ты пригоршнями пролил, / пока свои усы блаженно холил... / твои клешни сегодня безопасны – опасен силуэт твой с низким лбом» [Окуджава, 2001, с. 386].

Мрачность портрета усиливается от соединения библейского имени Иосиф с тираном минувшего века со следами оспы на лице.

Еще в раннем стихотворении поэта «Нева Петровна, возле вас – все львы...» мы наблюдаем превращение аллюзии в стратегию чтения. Отчество «Петровна» отсылает не только к Петру I, основателю города, но и к «Медному всаднику», как, впрочем, и к скабрезной фразе о пользе петербургского наводнения 1824 года для столичных дам из письма Пушкина к брату.

Но аллюзивный шлейф «Петровны» может быть продолжен до этимологического основания имени Петра – «камень». И тогда возникает совсем иной смысл соседства Невы и Петра: Вода и Камень, слившиеся в несоединимое единство имени и отчества.

«Генералиссимус прекрасный» и «Нева Петровна» – примеры особенности поэтики Окуджавы, отмеченной Г. А. Белой: «Окуджава вернулся к метафоре. Он соединил землю и небо в одно целое и тем возвел повседневное в высшую степень». Контрастность соединяемых начал углубляет сущность явления и позволяет созданному сплаву породить новые смыслы.

Аллюзия, ставшая стратегией чтения, расширяет смысловой объем текста и создает новый контекст понимания. Стихотворение 1957 г. «Вобла» это не только картина голодного военного детства: «Холод войны немилосерд и точен. / Ей равнодушия не занимать. / ...Пятеро голодных сыновей и дочек / и одна отчаянная мать» [Окуджава, 2001, с. 134].

В тексте явно читается пунктиром обозначенный крестный путь Иисуса Христа. Вобла «к земле обетованной плыла»... Она «клала на плаху буйную голову» и «плыла по клеенке счастливая жертва / навстречу спасению моему». «Синяя клеенка стола» превращается в поверхность моря, по которой Христос ходил «аки по суху». Пять

кусочков воблы, спасшие детей от голодной смерти, это пять хлебов, которыми Спаситель накормил народ. «Чешуи пахучие медяки» – признак чистой рыбы, часть сакральной метонимии.

Как известно, «рыбная метафорика Иисуса Христа» [Мифы народов мира, 1991, с. 393] служила опознавательным знаком в эпоху раннего христианства и закреплена в многочисленных рисунках катакомбной живописи. Греческое слово «Ихтюс» (рыба) «расшифровывалось как аббревиатура греческой формулы «Иисус Христос, божий сын, спаситель» [Мифы народов мира, 1991, с. 393], и Христа часто называли рыбой.

Что касается отступления: «А когда-то кружок звон, как звон наковален, / как колоколов перелив... / Знатоки ее по пивным смаковали, / королевою снеди пивной нарекли» [Окуджава, 2001, с. 134], то это неожиданное снижение объясняется той же особенностью поэтики Окуджавы – оксюморонным соединением несоединимых начал.

Нисколько не касаясь религиозных позиций поэта, можно утверждать, что «Вобла» прочитывается различными кодами: за очевидным поверхностным слоем текста (картинка голодного военного детства), лежит явный сакральный смысл, объясняющий, почему вобла это «счастливая жертва», которая плывет «навстречу спасению моему».

Совсем иной тип аллюзии можно найти в «Автопародии на несуществующие стихи». Но сначала – официальная версия: «В ночь на 1 сентября 1983 года южнокорейский пассажирский самолет вошел в воздушное пространство Советского Союза над Камчаткой. Он летел над нашими секретными объектами, совершая маневры уклонения от локаторов ПВО, и не отвечал на запросы. Пролетев Камчатку, «Боинг» пошел над Сахалином. В конце концов, после неудачных попыток связаться с экипажем по радио и посадить самолет-нарушитель, советское командование распорядилось его сбить. Приговор привел в исполнение Геннадий Осипович, пилот перехватчика Су-15. Южнокорейский лайнер рухнул в воду у острова Монерон юго-восточнее Сахалина...» [Посадки в Сеуле не будет].

А вот текст Окуджавы:

Мы убили комара. Не в бою, не на охоте,  
а в домашней обстановке, в будний вечер. Видит бог,  
мы не крадучись его, а когда он был в полете...  
Мы его предупреджали – он советом пренебрег.

Незадолго перед тем дождь пошел осенний, мелкий.  
За стеной сосед бранился. Почему-то свет мигал.  
Дребезжал трамвай.

В шкафу глухо звякали тарелки  
Диктор телевизионный катастрофами пугал...

Мы убили комара.

Кто-то крикнул: «Нет покоя!

Неужели эта мерзость залетела со двора!..

Здесь село или Москва?..»

И несметною толпою

Навалились, смяли...

В общем, мы убили комара.

Мы убили комара. Он погиб в неравной схватке –  
корень наших злключений, наш нарушивший покой...

<...>

Диктор телевизионный что-то мрачное вещал

[Окуджава, 2001, с. 395].

Аллюзивность этого шутивно-мрачного стихотворения в условиях советской цензуры кажется очевидной, если бы не датировка текста: автопародия была написана Булатом Окуджавой в октябре 1982 года, то есть почти за год до эпизода с южно-корейским пассажирским самолетом.

Если представить некоторую смысловую ось валентности поэтических текстов, то один полюс составят произведения с нулевой валентностью, представляющие собой манифестацию авторской интенции, которая стремится к однозначному равенству означаемого и означающего (примером чего являются «императивные» стихи Окуджавы: «Давайте восклицать!...»). Тогда как другой полюс соберет тексты предельной валентности, снимающей ограничения на смысловые наполнения и интерпретации, за чертой которой уже лежит пространство бессмыслицы (или предельного глубокомыслия): несуществующие, но обозначенные номерами, «пустые» строфы «Онегина», «Черный квадрат» Малевича и тому подобное. Именно тексты, тяготеющие к полюсу высокой валентности, оказываются максимально аллюзивными. Эти тексты теряют жесткую связь означаемого и означающего, и могут стать означающим означаемого: неслучайно название – «Автопародия на несуществующие стихи», автор подчеркивает пустоту знака – несуществующие стихи (поэтическая пустота) порождают автопародию.

Можно, вероятно, говорить о высокой аллюзивной интенции многих поэтических произведений Окуджавы: неслучайны «притчевые» стихи (например, «Голубой шарик»), или многочисленные «паремийные» стихотворения поэта, как будто составленные из поговорок и пословиц: «Не пробуй этот мед: в нем ложка дегтя...», «Чего не заработал – не проси...», «Не плюй в колодец...» и т.д. Притча и паремия – жанровые образования, предельно открытые аллюзии.



Поэт, как известно, всегда прав. Даже тогда, когда создает произведение, отсылающее к ненаписанному еще тексту или к еще не произошедшему событию. Если это отсылка высокой пробы, тогда ненаписанный текст появляется, а не произошедшее событие – происходит. Поэт, следовательно, производит не только тексты, но и события, побеждая случайность и энтропию.

Вот иной случай. Известное стихотворение Иосифа Бродского «На столетие Анны Ахматовой» давно привлекает к себе внимание филологов и поэтов. По признанию литературоведов, это одно из лучших произведений Бродского.

На столетие Анны Ахматовой

Страницу и огонь, зерно и жернова,  
секиры острое и усеченный волос –  
Бог сохраняет все; особенно – слова  
прощенья и любви, как собственный свой голос.

В них бьется рваный пульс, в них слышен костный хруст,  
и заступ в них стучит. Ровны и глуховаты,  
затем, что жизнь – одна, они из смертных уст  
звучат отчетливей, чем из надмирной ваты.

Великая душа, поклон через моря  
за то, что их нашла, – тебе и части тленной,  
что спит в родной земле, тебе благодаря  
обретшей речи дар в глухонемой вселенной.

[Бродский, 2001, с. 178]

Кажется, что уже вскрыты все аллюзии и отсылки этого короткого, в 12 строчек, текста: к «Реквиуму», к Шереметьевскому родовому гербу с девизом «Deus conservat omnia» – «Бог сохраняет все». Вполне убедительна параллель, проведенная В. А. Маринчак со «Сретеньем», написанным Бродским в 1972 году. Маринчак объясняет значение «дара речи в глухонемой вселенной». Исследователь пишет: «Нужно сказать, что в разработке темы смерти Бродский доходит до некоторых трудно вообразимых для обыденного сознания пределов: он явственно раскрывает – постигает, насколько смерть есть нечто противоположное жизни:

Он шел умирать. И не в уличный гул  
он, дверь отворивши руками, шагнул,  
но в глухонемые владения смерти.  
Он шел по пространству, лишенному тверди,  
он слышал, что время утратило звук.

[Маринчак, 2008, с. 249]

Заметим, что эта подчеркнутая «обратность» – «обращенность» – противоположность живому в дальнейшем может быть и будет актуализована.

Если говорить о деталях, впрочем, значимых, обратим внимание, что слово «глухонемой» через 17 лет появится в стихотворении «На столетие Анны Ахматовой»:

Великая душа, поклон через моря  
за то, что их нашла – тебе и части тленной,  
**что спит в родной земле, тебе благодаря**  
обретшей речи дар в глухонемой вселенной.

Одно словоупотребление поддерживает и поясняет другое. Коль скоро Вселенная глухонемая, она мертва (если вспомнить «Сретенье») без слов прощенья и любви. Но, с другой стороны, глухонемая вселенная, а значит, и глухонемые владения смерти – могут быть преодолены в этом их качестве. Иначе говоря, полагание предельного по негативности состояния предполагает усилие преодоления безблагодатности, немоты, глухоты, тьмы смерти. Собственно, ради такого преодоления и писалось стихотворение «Сретенье». Но смущает строчка, в которой Бродский, обращаясь к Ахматовой, называет ее «Великая душа», смущает своим пафосом, который поэт не любил и презирал.

Конечно, можно было бы остановиться на мощном человеческом и этическом влиянии Ахматовой на молодых поэтов, которые получили почетное звание «ахматовской четверки» и после смерти Анны Андреевны – «ахматовские сироты». Об этом мощном человеческом влиянии свидетельствует сам Бродский в «Диалогах с Соломоном Волковым»: «Ахматова одним только тоном голоса или поворотом головы превращала вас в хомо сапиенс... В разговорах с ней, просто в питье с ней чая или, скажем, водки, ты быстрее становился христианином – человеком в христианском смысле этого слова, – нежели читая соответствующие тексты или ходя в церковь» [Бродский, 1998, с. 223]. И далее: «На всех нас, как некий душевный загар, что ли, лежит отсвет этого сердца, этого ума, этой нравственной силы и этой необычайной щедрости, от нее исходивших... Мы шли к ней, потому что она наши души приводила в движение, потому что в ее присутствии ты как бы отказывался от себя, от того душевного, духовного – да не знаю уж как это там называется – уровня, на котором находился, – от «языка», которым ты говорил с действительностью, в пользу «языка», которым пользовалась она» [Бродский, 1998, с. 256].

Но все-таки строка «Великая душа, поклон через моря» кажется не столь уместной для прокламируемой Бродским сдержанности его поэтического языка. С одной стороны, кажется понятным это

словосочетание в контексте разности поэтик Ахматовой и Бродского (вспомним хотя бы известную фразу А. А. о том, что ее стихи должны были бы не нравиться Иосифу). Тем более, что сам Иосиф Александрович цитирует эти ахматовские слова, как мне кажется, не без удовольствия.

Но объясняет ли это обращение «Великая душа»? И да, и нет.

Например, в интервью под названием «Гений в изгнании» Бродский объявил несколько высокопарно следующее:

– Если я могу чем-то гордиться как русский поэт, так это тем, что в 1961 или 1962 году ... впервые в России за сорок лет или даже больше, я употребил слово «душа».

– Правда? – Да.

И я продолжаю его использовать. Как только ты это сделал, пути назад нет [Бродский, 2000, с. 313].

Вот и Анатолий Найман назвал главу своей книги «Славный конец бесславных поколений» – «Великая душа», как бы цитируя Бродского. Именно у Наймана я рассчитывал найти объяснение «Великой души» – потому, что Найман несколько лет в самый последний период жизни Ахматовой был ее литературным секретарем и многие дни провел в знаменитой «будке», как звала свой домик в Комарово Анна Андреевна.

Однако у Наймана «Великая душа» – это просто цитата из Бродского.

Наконец, в статье «На столетие Анны Ахматовой», посвященной именно этому стихотворению, Лев Лосев пишет, что скорее всего автор имел в виду перевод с латинского словосочетания «*anima magna*», что означает буквально «великая душа». И понятна логика Льва Лосева: если в первой строфе Бродский цитирует шереметьевский девиз, переводя с латыни и не обозначая цитату, маскируя ее под свои собственные слова, то, предполагает Лосев, «Великая душа» – также латинская калька. Но здесь друг Бродского ошибся. Я вспомнил эпизод из новейшей истории Индии, когда в начале XX века великий индийский поэт и писатель Рабиндранат Тагор назвал молодого, но уже известного борца за независимость Индии Ганди «Махатмой», что означает в переводе с санскрита «Великая душа». Под этим именем он и вошел в мировую историю. Но сам Ганди этого пафосного имени не любил и не хотел, чтобы его так называли. Из воспоминаний об Ахматовой мы знаем, что она ценила свой псевдоним, и однажды, не без кокетства, спросила себя, почему она все-таки Ахматова, могла бы остаться Горенко, Гумилевой, Пуниной, но все-таки – Ахматова.

Ахматова вела свой псевдоним от Ордынского хана Ахмата, жившего в XV веке, и с родом которого, по преданию, связан был ее род.

Значит, Бродский, который, как отмечают литературоведы, любил загадывать стиховые головоломки, произвел известное лингвистическое действие – анаграмматическую перекодировку: «Ахмат» – «Ахматова» – «Махатма», то есть «Великая душа».

Это имя стало устойчивым мотивом в русской поэзии, и потому это больше, чем имя.

Подтверждением этой версии можно считать интуицию другого поэта – Беллы Ахмадулиной, которая в стихотворении «Анне Ахматовой» пишет:

Я завидую ей – молодой  
и худой, как рабы на галере:  
горячей, чем рабыни в гареме,  
возжигала зрачок золотой  
и глядела, как вместе горели  
две зари по-над невской водой.

Это имя, каким назвалась,  
потому что сама захотела, –  
нарушенье черты и предела  
и востока незваная власть,  
так – на северный край чистотела  
вдруг – персидской сирени напасть.

Но ее и мое имена  
были схожи основой кромешной,  
лишь однажды взглянула с усмешкой,  
как метелью лицо обмела.  
Что же было мне делать – посмевшей  
зваться так, как назвали меня?

Я завидую ей – молодой  
до печали, но до упаданья  
головой в ладонь, до страданья,  
я завидую ей же – седой  
в час, когда не прервали свиданья  
две зари по-над невской водой.

Да, как колокол, грузной, седой,  
с вещим слухом, окликнутым зовом,  
то ли голосом чьим-то, то ль звоном,  
излученным звездой и звездой,  
с этим неописуемым зобом,  
полным песни, уже неземной.

Я завидую ей – меж корней,  
 нищей пленнице рая и ада.  
 О, когда б я была так богата,  
 что мне прелесть оставшихся дней?  
 Но я знаю, какая расплата  
 за судьбу быть не мною, а ей.

1974

Фраза «Но ее и мое имена / Были схожи основой кромешной...» прямо указывает на попытку Ахмадулиной фонетически сблизить оба имени – «АХМАтова» и «АХМАдулина», но эту попытку сама поэтесса отменяет как непозволительную. Можно предположить, что Бродский, который хорошо знал и очень ценил творчество Ахмадулиной, опирался в своем послании к «Великой душе» и на этот текст: и «вещий слух», и «кликнутый зов», и «голос», и «звон», который излучается «Звездой и звездой», и «неземная песнь», – все эти мотивы и слова образуют и главный стержень стихотворения Бродского.

Поразительно, что описанная Ахмадулиной ситуация «поэтической зависти» к близкой фонике своего и ахматовского имени, симметрично повторилась молодой тогда – в 1960-е годы – дагестанской поэтессой, носящей фамилию Ахматова. Однажды в Доме творчества писателей в Комарово к столику обедающей Ахматовой подошла смущенная девушка и робко попросила прощения за то, что ее имя совпадает с именем Ахматовой. Анна Андреевна засмеялась и сказала, что прощение должна просить она, Ахматова, носящая не свое имя.

Становится понятным интуитивное предположение поэта Льва Лосева о латинском источнике «Великой души» (Anima Magna): поэт, который лучше других понимает поэта, почувствовал здесь тайнопись перевода. Ошибся он только в источнике – не латынь, но санскрит.

Ахматова, которая переводила стихи Рабиндраната Тагора, наполняя свои переводы вполне созвучными смыслами (например, известное стихотворение Тагора «Всеуничтожение» – с рефреном – «езде царит последняя беда»). Эта строчка напоминает ахматовское «Все расхищено, предано, продано».

Евгений Рейн, когда я спросил его об отношении Бродского к Востоку, подтвердил выраженный интерес поэта к Востоку и Индии в частности.

Посылая свой привет «через моря», Бродский, конечно, играл с анаграмматической перекодировкой «Ахмат» – «Махатма», снимая пафосность «Великой души» отсылкой к фонике имени Ахматовой. Это прощальный привет поэта поэту на своем поэтическом языке.

Исторические аллюзии как способ расширения семантического пространства поэтического текста особенно продуктивны в стихотворении Бродского «На смерть маршала Жукова». Когда поэт упоми-

нает Велизария и Помпея, сравнивая их с советским маршалом, мы принимаем эту историческую параллель за естественную: все великие полководцы всегда страдали от светской власти и расплачивались за свою верность и победы опалой и ссылкой. Но почему Бродский «прячет» имя Суворова, который также пострадал от императорской немилости и закончил «дни свои глухо в опале»? Аллюзия к «Снегирю» Державина читается достаточно легко, но благодаря «шифровке» резко расширяет пространство поэтического текста за счет большого исторического времени.

Юрий Васильевич Шатин – мастер разгадывания аллюзий и поэтических «шифровок», и я стараюсь учиться у моего друга.

### Литература

1. *Бродский И.* Большая книга интервью. М., 2000.
2. *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб, 2001. Т. 1–7.
3. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.
4. *Маринчак В. А.* Дом бытия (И. Бродский, «Сретенье») // Настоятельность сказанного. Катастрофическое – сокровенное – сакральное в искусстве слова. Харьков, 2010. С. 248-258.
5. *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб., 2001.
6. Посадки в Сеуле не будет [Электронный ресурс] / URL: <http://www.legion.net/others/kall.shtml>
7. Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1991. Т. 2.

### Y. L. Troitsky

*Russian State University for the Humanities*

## BETWEEN EUTERPE AND CLIQ

*Annotation.* The article presents an attempt to analyze the role of historical allusions in a poetic text in comparison to the strategies of historiography and of the specific characteristics of the poetic reference towards a historical reality which is external to the poetic world. The author's hypothesis is that poetic work, polyvalent by its nature, often penetrates into the meaning of historical processes deeper and more convincingly than the historical reconstructions. Using the example of poems by B. Okudzhava and I. Brodsky author analyzes different types of historical allusions – from fairly obvious references only complementing the meaning of the poetic text to complex, deep structures which, if comprehended, completely change the code of reading the poem or reveal a historical conception that would not be “read” by the means of immanent analysis and other methods of literary studies.

*Keywords:* historical allusion, “libguistic turn” in historiography, aestheticization of extra-artistic reality, self-parody, parable, anagram.

*Information about the author.* Troitsky Yuri Lvovich, Russian State University for the Humanities, Candidate of History, Professor of the Department of Theory and History of the humanities. 6, Miuskaya sq., GSP-3, Moscow, 125993, Russia. E-mail: troitski@gmail.com.

**И. В. Кузнецов**

*Новосибирский государственный театральный институт*

## **ИСТОРИЗМ, ДОМЫСЕЛ, СТИЛЬ В ПОДВИЖНОМ ОБРАЗЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ**

*Аннотация.* В статье рассматривается содержание, соотношение и трансформация понятий историзм, домysel, стиль, существенно важных для российской гуманитарной культуры XIX–XX столетий. Отмечается всплеск историзма в современной русской прозе. Он сопоставляется с историзмом прозы начала XIX в., сформировавшим специфику её художественного качества. Рассматривается переосмысление принципа достоверности в литературе *non-fiction* 1990-х гг. и в постконцептуальной прозе 2000-х гг. Анализируется эстетический эксперимент В. Маканина в романе «Асан». Показано, что открытие поэтической основы истории в западной и российской историографии конца XX в. приводит к выдвиганию категории стиля как критерия верификации исторического знания. Констатируется кризис метафоры *мира-как-текста* и высказывается предположение о приоритете персоналистической составляющей в гуманитарном дискурсе современной культуры.

*Ключевые слова:* историзм, домysel, стиль в подвижном образе действительности

*Информация об авторе.* Кузнецов Илья Владимирович, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории театра, литературы и музыки Новосибирского государственного театрального института (Новосибирск, ул. Революции, 6.) Тел. +7(383)2181699. E-mail: eliah2001@mail.ru.

1. Последние полтора десятилетия в отечественной художественной прозе были отмечены всплеском историзма. В строении целого ряда романов этого периода фокус авторского зрения оказывался заметно смещённым с фабулы и героя на образ исторической эпохи – XX столетия. Назовём для примера несколько самых известных произведений, задающих координаты литературной карты современности: А. Чудаков, «Ложится мгла на старые ступени...» (2000); Е. Чижова, «Время женщин» (2009); А. Геласимов, «Степные боги» (2008); В. Маканин, «Асан» (2008). Некоторые тематические и конструктивные переключки названного романа А. Чудакова и романа Е. Катишонок «Жили-были старик со старухой» (2006) позволяют даже говорить о возникновении в начале XXI столетия жанра семейной саги: жанра, который, будучи широко представлен в литературах Запада, в России не сложился ни в XIX, ни в XX веке [См.: Кузнецов, 2013]. Не будет ошибкой сказать, что именно с усилением исторической составляющей оказалось связано восстановление позиций художественной прозы, заметно поколебленных в 1980-90-е гг.

2. Проявление историзма в прозе XXI века, на фоне её недавнего кризиса, провоцирует диахронное сравнение. Ведь историзм стоял

у самых истоков прозаической художественности. Напряжённые отношения *истории* и *вымысла* имели место уже в творчестве Н. М. Карамзина, который перевёл русскую литературу в русло постклассицизма и заложил основания художественной прозы. *Вымысел*, согласно определению, данному ещё Аристотелем, есть конститутивное свойство искусства. Поэт говорит не о подлинно бывшем, а о должном быть; следовательно, в акте вымысла «очищает» действительность от всего случайного и показывает необходимое<sup>1</sup>. *История* же предполагает рассказ о «подлинно» бывшем, то есть, в противовес *вымыслу*, имплицитно декларирует фактическую достоверность.

Известно, что ранние опыты Карамзина в художественной прозе были отчётливо экспериментальными: писатель осваивал готовые повествовательные формы. Так, «Бедная Лиза» (1792) опиралась на образцы французской сентиментальной повести, прежде всего повестей Ж. Ф. Мармонтеля, которые Карамзин охотно переводил на русский язык [См.: Топоров, 1995; Кафанова, 2002]. «Остров Борнгольм» (1793) стоит в одном ряду с образцами складывавшегося в этот период в Германии жанра романтической новеллы и проникнут общеевропейским «оссиановским» и «готическим» влиянием<sup>2</sup>. Всего год разницы между созданием этих двух произведений свидетельствует, что для самого автора они были «полигоном» для опробования разных жанрово-стилистических моделей<sup>3</sup>. Дальнейшее развитие творчества Карамзина шло в направлении усиления интереса к *истории*. Повесть «Марфа-посадница, или Покорение Новгорода» (1802) была создана в романтическом духе: на первом плане в ней – острый сюжет и декларация силы чувства. Однако условно-литературный характер этой модели вступил во внутреннее противоречие с материалом подлинной *истории*. Выход напрашивался в том, чтобы решительно сдвинуть предметную сферу дискурса от *вымысла* к *исторической*

<sup>1</sup> «Историк и поэт отличаются друг от друга <...> тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй – о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьёзнее истории: поэзия говорит более об общем, история – о единичном» [Аристотель, 2005, с. 176-177].

<sup>2</sup> Принято рассматривать Карамзина как писателя-«сентименталиста». Однако уже в первом приближении видно, что его художественные и теоретические поиски совершались в русле набиравшего силу общеевропейского романтического движения. Помимо явно романтического «Борнгольма», укажем на раннюю теоретическую статью писателя, само название которой – «О сравнении древней, а особливо греческой, с немецкою и новейшею литературою» (1791) – свидетельствует об ориентации Карамзина на современный германский опыт.

<sup>3</sup> Этот эксперимент далее был эффектно продолжен: в 1802 г. Карамзин пишет повесть «Моя исповедь», в которой совершается, выражаясь сегодняшним языком, деконструкция жанра исповеди, живо связанной в сознании современников с прецедентным для целой эпохи текстом – «Исповедью» Ж.-Ж. Руссо.



достоверности<sup>4</sup>. Это и произошло в «Истории государства Российского», представляющей собой логическое продолжение художественного эксперимента.

Впоследствии история и вымысел существовали параллельно в творчестве писателей «золотого века». Так, у Пушкина «Капитанская дочка» возникла на основе переработки документальной «Истории Пугачёва». У Гоголя его «Тарас Бульба» вобрал в себя материалы неосуществлённой «Истории Малороссии»<sup>5</sup>. Однако в этих произведениях вымысел сохранял доминирующее положение: как результат конвенции понимания художественности «по Аристотелю»<sup>6</sup>. Известна критика Пушкина за то, что он в «Истории Пугачёва» «слишком» документален, «слишком» игнорирует принцип вымысла [См.: Шатин, 1987, с. 6, 35 и др]. Такая же критика адресовалась впоследствии и Л. Толстому по поводу «Войны и мира». Но становление историзма в пушкинскую эпоху было связано с принципиальным сдвигом в писательском самосознании. Литератор начинает переосмысливать свой статус: историографическая деятельность осознаётся как необходимый компонент литературного труда вообще. Образ писателя-историка становится внутренней парадигмой, направляющей деятельность человека, профессионально занятого словесностью.

3. В ходе литературного развития время от времени имели место попытки преодолеть «аристотелевскую» конвенцию декларативным способом, то есть путём утверждения альтернативной эстетической установки. Так обстояло дело в 1920-е гг., когда была выдвинута доктрина «литературы факта». Такое же движение наметилось в 1990-е, в период возникновения и бурного расцвета прозы non-fiction, по самому названию противопоставляющей себя «фикции», то есть вымышленному повествованию<sup>7</sup>. И в первом, и во втором случае во главу угла ставилась достоверность (порой более декларируемая, чем подлинная).

<sup>4</sup> К этому добавилось ещё и то обстоятельство, что публикация «Марфы-посадницы» побудила Александра I в 1804 г. определить Карамзина на должность историографа. После этого писатель полностью отошёл от собственно литературных занятий и занялся историческими разысканиями.

<sup>5</sup> «Предположение о прямой и непосредственной связи повести “Тарас Бульба” с гоголевским замыслом “Истории Малороссии” подтверждается анализом ее художественной структуры» [Казарин, 1986, с. 95]. Гоголь вообще одно время пытался мыслить себя как историк; и даже предпринял попытку преподавать соответствующий курс в Петербургском университете. «Исторические статьи не менее важны для понимания его художественного творчества, чем собственно эстетические суждения писателя. Особенно тесно связаны они с исторической прозой Гоголя – и прежде всего с “Тарасом Бульбой”» [Карташова, 1975, с. 70].

<sup>6</sup> Не случайно Карамзин воспринимался XIX столетием всё-таки как историк, несмотря на беллетристический характер его «Истории государства Российского».

<sup>7</sup> Из художественных образцов этой жанровой разновидности назовём: С. Гандлевский. Трепанация черепа; Евг. Попов. Подлинная история зелёных музыкантов. – Подлинность рассказываемых историй здесь не подлежит верификации, особенно во втором случае; но установка на достоверность присутствует несомненно.

С другой стороны, в начавшемся столетии своеобразной реакцией на квази-документализм *non-fiction* стала игровая «концептуализация» истории: результат постмодернистского влияния в русской литературе. Показательны в этом отношении романы Д. Быкова. В «Оправдании» (2000) писатель строит сюжет на допущении, будто бы люди, «пропавшие без вести» в сталинских лагерях конца 1930-х годов, на самом деле стали бойцами спецподразделений, обеспечивших победу в Великой Отечественной войне. В «ЖД» (2006) развивается концепция русской истории, якобы движущейся за счёт чередования у власти с периодичностью в два-три столетия одной из двух иноземных элит: варяжской и хазарской. А. Терехов в романе «Каменный мост» (2009) обращается к эпизоду гибели летом 1943 года дочери дипломата Нины Уманской и сына министра Сергея Шахурина. Герой романа проводит расследование и строит альтернативную версию убийства... Во всех этих случаях деконструкция исторического мифа сопровождается реконструкцией<sup>8</sup>: на место привычного мифа выдвигается другой. Приём реконструкции обладает заметным фасцинирующим эффектом, что обеспечивает использующим его авторам коммерческий успех. Однако за полтора десятилетия обращение к этому приёму сделалось слишком общим местом, а его конфликт с имплицитно продолжающим диктовать стандарты русской художественной прозы принципом историзма – слишком подчёркнутым. Поэтому А. Волос в послесловии к роману «Возвращение в Панджруд» (2013), построенному на основе эпизода из жизни средневекового таджикского поэта Рудаки, уже нашёл нужным специально оговориться, что его сочинение не является исторически достоверным<sup>9</sup>.

Примечательны в этом контексте замысел и восприятие романа В. Маканина «Асан» (2008), действие которого разворачивается в условиях русско-чеченской кампании 1990-х гг. С точки зрения замысла, в «Асане» подчёркнуто проблематизируется художественная трактовка истории. Способ же этой проблематизации обнаруживается именно через характер восприятия книги обществом. Роман неоднократно подвергался критике за недостаточную фактическую достоверность. За то, что герои постоянно разговаривают по мобильным телефонам

<sup>8</sup> Приём реконструкции прежде других начал использовать В. Пелевин, в романе «Generation “П”» заменивший советскую мифологию псевдо-вавилонской. Один из рассказов писателя, в котором «обнажается приём», так и назван: «Реконструктор». Реконструкция истории по своим результатам есть деконструкция в квадрате. Это не просто дискредитация суггестивных механизмов языка, а полное вытеснение образа реальности альтернативным.

<sup>9</sup> Применительно к пушкинской эпохе Ю. В. Шатин называет такой способ соединения истории и художественного повествования *диссимлятивным*: «в противовес историческому факту писатель вводил вымышленный материал, осознаваемый как знак сдвига к художественной прозе [Шатин, 1987, с. 7].»

– тогда как сотовой связи в чеченских горах в девяностые годы попросту не было. За то, что новобранцы едут в часть уже с автоматами и без офицера сопровождения, чего не бывает никогда<sup>10</sup>. За то, что на Кавказе нет упоминаемого писателем божества по имени Асан... Когда речь идёт о таком авторе, как Маканин, конечно, причина этих неувязок не в некомпетентности. Вызывающее игнорирование фактической стороны изображаемых событий здесь оказывается не чем иным как способом подчёркнутой реанимации вопроса о соотношении *истории* и *вымысла*. Этот роман – реакция, с одной стороны, на журнализм «непридуманного» *non-fiction*, с другой – на безудержную концептуализацию действительности беллетристикой. Сама проблематика, как видно, восходит к XIX веку. Но Маканин, в отличие от Карамзина, Пушкина и Толстого, взялся за хронологически близкий исторический материал. Этим достигнута острота проблематизации: предмет повествования приближен к аудитории и для большей части её выступает «реальностью первого порядка». Но тем недвусмысленнее писатель отстаивает сущность и природу искусства, которое имеет дело не с предметом, а с *образом* предмета, как бы животрепещущим был сам этот предмет. Эстетический *message* «Асана» на поверку предельно ясен: художник слова, в отличие от журналиста, не обязан представлять читателю фактографию времени<sup>11</sup>. Он воплощает *образ времени*, по которому (а не по деталям) будущее судит об эпохе.

В связи со всем сказанным уместно вспомнить разграничение *вымысла* и *домысла*, сделанное А. Белецким с опорой на суждения М. Горького. «Произведения, основанные на *домысле*, стремятся максимально приблизиться к жизненной правде, дать иллюзию воспроизведения подлинной действительности... Им противостоят произведения, в которых воображение берёт верх над наблюдением, произведения, основанные на *вымысле*» [Белецкий, 1964, с. 430]. Учёный справедливо считал, что замещение необходимого в искусстве *вымысла* – *домыслом* составляет национальную специфику русской литературы. Это наблюдение, сделанное в 1920-е годы, не утратило

<sup>10</sup> Перечень таких претензий составила А. Латынина, оговорившись, однако, что фактологические нарушения у Маканина обусловлены спецификой художественного задания [См.: Латынина, 2008].

<sup>11</sup> В интервью писатель говорил: «Я не ценю журналистское вынюхивание. <...> Я не сидел в бункере, не просил показать мне чеченского пленного, не просил пострелять из гранатомета, я не, не и не... Зато я не приобрел и вот этого репортерского взгляда. Просто со мной рядом случайно в кафе сидели три человека, и один другому бубнил, рассказывал то про колонну, то про провоз бензина, про некоего чеченца, который “обеспечит” часть горной дороги. Это не длилось долго. Ну десять минут их разговора, ну пятнадцать – и материал стал во мне сгущаться. Конденсироваться в некую “войну на дорогах”» [Козлов, 2008, с. 76].

своей справедливости и донныне, так что стоит, по крайней мере в рамках этой статьи, говорить именно о доммысле в русской прозе.

4. Говоря выше об отношениях поэзии и истории, мы всё время ставили на первый план художественность: так, что историзм оказывался как бы «фоном», неким качеством, которое может быть в большей или меньшей степени присуще художественной литературе. Но можно увидеть дело и с другой стороны: в аспекте «литературности» истории, её «поэтичности». Основания к тому самые прямые: ведь традиционно в европейской культуре история мыслилась не как наука, а как искусство; и за историю даже «отвечала» собственная муза, Клио. Карамзин писал свою «Историю» ещё руководствуясь этой интуицией: историческое повествование – плод не только архивных разысканий, но и вдохновения. И так называемый «лингвистический поворот» в западной историографии конца XX века явился, в сущности, реакцией на полуторавековой методологический сциентизм истории и реминисценцией того обстоятельства, что история есть «знание второго порядка», основанное не на эмпирической реальности, а на «референциальной иллюзии», или «эффекте реальности» (Р. Барт). «Историография что-то добавляет к описанию голых фактов повседневности. <...> это “что-то” – “литературность”, для которой великие романисты современной эпохи задают модели лучшие, нежели псевдоисследователи общества», – пишет ведущий теоретик лингвистического поворота Х. Уайт [Уайт, 2002, с. 10]<sup>12</sup>. Эпистемология концепции Уайта основана на том, что формы историографии «являются в действительности *формализациями* поэтических озарений, которые аналитически предшествуют им и которые санкционируют конкретные теории» [Уайт, 2002, с. 20]. «Исторический объект <...> имеет статус объекта действительности только благодаря его дублированию в процессе нашего самопознания и понимания на-

<sup>12</sup> Интересно, что герой упоминавшегося романа А. Чудакова в бытность свою аспирантом-историком приходит к тем же соображениям, что и Х. Уайт, и примерно в то же время (1960-70-е гг.): «Разговоры с дедом почему-то чаще всего наталкивали на тему, которую Антон озаглавливал “О тшете исторической науки”. Что может твоя наука, историк Стремоухов? Пугачёвский бунт мы представляем по “Капитанской дочке”. <...> А война 1812 года? Всегда и во веки веков она пребудет той, которая разворачивается на страницах “Войны и мира”, несмотря на десятки фактических ошибок романа. <...> Почему? Историческое бытие человека – жизнь во всём её охвате; историческая же наука давно разбилась на истории царствований, формаций, революций, философских учений, историю материальной культуры. Ни в одном научном сочинении человек не дан в скрещении всего этого – а ведь именно в таком перекрестье он пребывает в каждый момент своего существования. И сквозь этот прицел его видит только писатель» [Чудаков, 2013, с. 52]. – «Перевод» концепции лингвистического поворота в российской историографии состоит лишь в 1990-е гг., но имплицитно в российской культуре эти идеи возникали, как видно, одновременно с возникновением их на Западе.

стоящего; как таковой он не есть часть овеществлённого прошлого, но расположен в промежутке или в различии между прошлым и настоящим. Это – ностальгическое историческое чувствование» [Анкерсмит, 2003, с. 425], – развивает ту же мысль Ф. Анкерсмит. При этом учёный проводит подчёркнутую параллель между «историческим чувствованием», названным им «дефамилиризацией» предмета, и «историческим опытом или вчувствованием, описанным Гёте и Хейзингой» [Анкерсмит, 2003, 411]. Нетрудно увидеть, что «исторический объект», отъятый таким способом от своей референтной основы и представленный как содержание чувства, оказывается не чем иным как *образом* объекта.

5. Естественно, что на фоне обновляющегося историзма поэзии, с одной стороны, и методологической поэтизации историографии, с другой, возникает вопрос о механизме верификации тех или иных версий исторического события или последовательности событий. «Эстетизация истории инспирирует сложную проблему соотношения исторической истины и фикции. <...> Истории всё-таки нужна истина, и она отделяет себя от фикции через систему объявленных и принятых ограничений» [Кукарцева, 2010, с. 23]. Видимо, не лишено основательности предположение, что таким механизмом может оказаться (и сплошь и рядом оказывается) стиль. Уже Х. Уайт констатировал, что «связь между историком и его потенциальной аудиторией выходит на передний план на дотеоретическом и, в частности, языковом уровне сознания». По Уайту, своим «престижем» учёный обязан «некритически обусловленному языковому фундаменту, на котором производится префигурация исторического поля» [Уайт, 2002, с. 494]. Убедительность стиля, в особенности соединённая с личной харизмой его носителя<sup>13</sup>, становится веским аргументом в историко-филологической полемике о достоверности. *Образ события* сопрягается с *образом интерпретатора* и именно в этом качестве предстаёт воспринимающему сознанию. Ярким примером здесь могут выступить исторические представления Л. Гумилёва, которые, несмотря на постоянную их критику в профессиональной среде, сделались близки российской аудитории в большой степени именно потому, что их научная полнота оказалась сопряжена со стилистической стройностью. Историческая истина, как видно, предстаёт опять-таки как *образ* исторической истины.

Конечно, декларация опоры на стиль предполагает, что образ действительности оказывается предельно вероятностным, что в нём сосуществуют разные версии действительности. Видимо, небезосновательно предположение, что «формирующаяся на наших глазах культура будущего станет не культурой текстов, а культурой погра-

<sup>13</sup> Ведь «стиль – это человек», по известной формуле Ж. Бюффона.

ничных состояний, требующих для своего описания нового семиотического аппарата» [Шатин, 2013]. При этом упадок актуальности метафоры «мира как текста» дискредитирует и концепцию нарратива с его линейной телеологичностью. Иная метафора имплицирована в образе действительности «по Б. Пастернаку», вполне адекватном постмодерну. Вяч. Иванов вспоминает, как в разговоре в 1959-м г. «он предложил такой зрительный образ, объединяющий его собственную поэтику с современным научным мировосприятием: мы видим не сам мир и предметы, а только занавес, их закрывающий. Но занавес колышется, и искусство, как и наука, передает его колыханье» [Иванов, 1989, с. 56]. В близкое время в письме к Ж. де Пруайяр Пастернак использовал аналогичное сравнение реальности с картиной, написанной на полотне, уносимом ветром. В этом письме писатель комментирует сюжетные натяжки и совпадения в «Докторе Живаго», объясняя их «единственной целью: поколебать идею железной причинности и абсолютной обязательности; представить реальность <...> как вдохновенное зрелище невоплощенного; как явление, приводимое в движение свободным выбором; как возможность среди возможностей; как произвольность» [Пастернак, 2004, т. 10, с. 490]. Конечно, образы на «колыхающемся занавесе» решительно анарративны. Они как образы на восточной картинке, где в результате оптического трюка при изменении фокусировки взгляда обнаруживается второй уровень объектов.

И если говорить о сегодняшних методологических акцентах, то представляется, что среди них на первое место выходит именно «свободный выбор»: актуализация персоналистического момента в истории. Ведь всякая её версия требует чьей-то *живой экзистенциальной идентификации*, проще говоря – веры. А стиль как раз и выступает инструментом конвергенции своего носителя и аудитории. Историограф, как и художник слова, с необходимостью домысливает свой предмет. *Образ предмета, образ интерпретатора и образ стиля*, обращённого ко мне, создают единство дискурса, в котором моё доверительное участие обеспечивает достоверность действительности.

### Литература

1. Анкерсмит Ф. История и тропология: взлёт и падение метафоры. М., 2003.
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2005. С. 167–202.
3. Белецкий А. И. Вымысел и домысел в художественной литературе, преимущественно русской // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964. С. 430–433.
4. Иванов Вяч. Вс. Колыхающийся занавес. Из заметок о Пастернаке и изобразительном искусстве // Мир Пастернака. М., 1989. С. 55–59.
5. Казарин В. П. Повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба»: Вопросы творческой истории. Киев, 1986.

6. *Карташова И. В.* Гоголь и романтизм. Калинин, 1975.
7. *Кафанова О. Б.* Французский «след» в повести Н.М. Карамзина // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 27–38.
8. *Козлов В.* Проверка на дорогах // Эксперт. 2008. №46. С. 76–78.
9. *Кузнецов И. В.* Тема «уклада» в русской прозе XXI века // Сибирский учитель. 2013. № 6. С. 16–18.
10. *Кукарцева М.* Вместо введения // Доманска Э. Философия истории после постмодернизма. М., 2010. С. 7–26.
11. *Латынина А.* Притча в военном камуфляже // Новый мир. 2008. №12. С. 162–170.
12. *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч. в 11 т. М., 2004.
13. *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет. М., 1995.
14. *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002.
15. *Чудаков А. П.* Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия. М., 2013.
16. *Шатин Ю. В.* «Капитанская дочка» А.С. Пушкина в русской исторической баллетристике первой половины XIX века. Новосибирск, 1987.
17. *Шатин Ю. В.* Медиатекст vs художественный текст: семиотическое пограничье. Рукопись статьи. 2013.

**I. V. Kuznetsov**

*Novosibirsk state theatrical institute*

## **HISTORICISM, CONJECTURE, STYLE IN MOBILE IMAGE OF REALITY**

*Annotation.* The article concerns content, correlation, and transformation of such notions as historicism, conjecture, style that are essentially important for Russian humanities in the XIX-XX centuries. The splash of historicism in modern Russian fiction is being noted. It is compared to historicism of early XIX century fiction that formed the specific character of its artistry. Reinterpretation of the authenticity principle in non-fiction literature of 1990-s and in post-conceptual fiction of 2000-s is being concerned. The aesthetic experiment made by V. Makanin in the novel “Asan” is being analysed. It is presented that revelation of history’s poetic basis in Western and Russian historiography in the end of XX century leads to rise of the category of style as the criterion for verification of historical knowledge. Crisis of the world-as-text metaphor is being stated, and suggestion about priority of personalistic component in humanities discourse of modern culture is coming out.

*Keywords:* historicism, invention, style, history, fiction, image of reality.

*Information about the author:* Kuznetsov Ilya Vladimirovich, Novosibirsk state theatrical institute, Doctor of Philology, Docent, Professor of the Department of Theatre, Literature and Music History. 6 Revolution str., Novosibirsk, Russia. E-mail: eliah2001@mail.ru.

## II ИНТЕРПРЕТАЦИИ



С. А. Ромашенко

*Новосибирский государственный педагогический университет*

**ПОЭЗИЯ «ПОЛЬЗЫ» И «ЧИСТАЯ ПАРОДИЯ»:  
«ЕДИНОБОРСТВО» Н. ЛОМАНА И К. СЛУЧЕВСКОГО  
В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ И ПОЭТИЧЕСКОГО  
ПРОСТРАНСТВА**

*Аннотация.* Статья посвящена проблеме взаимодействия различных по своей направленности форм рецепции стихотворного произведения – в частности, взаимовлияние стихотворной пародии и корпуса текстов пародируемого поэта.

*Ключевые слова:* Литературные дебаты поэта и критика, стихотворная пародия, поле взаимодействия текстов в журнальной полемике.

*Информация об авторе.* Ромашенко Светлана Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и теории литературы Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (630126, Новосибирск, Вилуйская, 28). Тел. +7 (383) 2441072. E-mail: kira.sr@rambler.ru

Душе становится легко хоть на мгновенье,  
Как напечатает свое стихотворенье,  
И мил тогда нам строк печатных самый вид,  
Стих каждый как-то так приветливо глядит...  
И всё равно: то наш ли будет плод  
Или чужих стихов тяжелый перевод,  
Измены горечь в нем, любви ль взаимной нектар  
И весь ли свет его восторженно прочтет  
Иль только пробегут редактор да корректор<sup>1</sup>.

Являясь пародией на перевод «Из Андрея Шенье», автором которого был Петр Сонин, стихотворение включает в себе важную для поэта-пародиста Николая Логиновича Ломана (псевдоним Н. Гнут) попытку самоопределения. Не случайно в рамках двух соседних строк акцентируется связь «облегчения души» и взгляд на свой труд в «напечатанном виде». В тексте фигурируют две стороны процесса художественной рецепции: профессиональный взгляд (редактор и корректор) и вполне традиционно абстрактный до предела расширенный («читатель», «свет»), который противопоставлен материальности зафиксированного письма. История одного из поэтов-искровцев, из-

<sup>1</sup> Стихотворения Н. Ломана здесь и далее цит по: [Поэты «Искры», 1987].

вестного своими пародиями на Тютчева, Фета, Павлову, Случевского, Мея и Крестовского, а также на переводчиков и подражателей Гейне, служит поводом для размышления о роли издательской и журнальной деятельности в активном формировании творческого процесса в рамках горизонта читательских ожиданий. Так получилось, что свой скромный вклад в поэзию 1860-х годов Николай Ломан внес только в качестве пародиста.

В поле интересов современных исследований по теории пародии нельзя не включить явления, которые Р. Лахманн определяет как «письмо вослед, письмо вопреки, письмо-переписывание». Следует также отметить, что в рамках намеченного подхода «отношение нового текста к корпусу текстов уже имеющихся, становится составной частью поэтологического концепта, направленного на установление того дифференциального качества, которое создает новая форма, когда она сменяет форму застывшую и <...> осмысляется как нарушение последовательности их развития и их деавтоматизация, как бунт и развенчание» [Лахманн, 2011, с. 70].

Подобного рода «методы пародирования», как замечал Ю. Н. Тынянов, «все, без изъятия, состоят в изменении литературного произведения, или момента, объединяющего ряд произведений (журнал, автор, альманах), или ряда литературных произведений (жанр) – как системы, в переводе их в другую систему» [Тынянов, 1977, с. 294]. Отсюда следует закономерный вывод о литературности и искусственности жанра пародии, о чем убедительно пишет теоретик М. Поляков [Поляков, 1978, с. 70]. Однако пример фактического бытования пародии в контексте литературы и публицистики 60-х и 70-х гг. XIX в. позволяет говорить о трансформации жанровой прагматики и включении журнальной пародии в общественно значимую борьбу за право иметь своего читателя и воздействовать на его жизненную позицию. Именно искусственность «чистой пародии» усиливала ее позицию «реальной пользы», против которой выступали пародируемые поэты в своей художественной практике.

Помимо Добролюбова, Герцена, Салтыкова-Щедрина и Некрасова, которые напечатали по несколько произведений, будучи уже известными писателями, среди «искровцев» оказалось значительно больше тех авторов, для которых «Искра» стала полем деятельности, ограниченным и в то же самое время, широким и регулярным. При этом сотрудничество в «Искре» стало именно для поэтов возможностью определиться и с параметрами поэтического языка, и со своей общественной позицией, которая предполагала сближение поэзии и прозы на уровне общего автореферентного концепта для периодически пребывающих в одном журнальном контексте авторов-пародистов. Новаторски воплощенная в поэтической практике

Н. А. Некрасова подобная тенденция должна была выявиться в очевидном для читающей публики контексте непосредственного обсуждения не только идейных расхождений между поэтами «чистого искусства» и сторонниками «гражданской поэзии», но и в сугубо литературных параметрах, интересных лишь профессионалам. Такая особенность сатирической поэзии 1860-х выдвигает именно в области стихотворной пародии фигуры реально существующих поэтов, предпочитающих зачастую специфические литературные маски, и не только знаменитого Козьмы Пруткова. Наряду с Д. Д. Минаевым, П. И. Вейнбергом, Н. С. Курочкиным, В. И. Богдановым, В. П. Бурениным, Л. И. Пальминым в период с 1859 по 1861 гг. в журнале регулярно печатал свои стихотворные пародии и Николай Ломан.

Имя Ломана в истории поэзии «искровцев» употребляется в одном контексте с Дмитрием Минаевым и Алексеем Ситкиным (Амос Шишкин). Главным объединяющим признаком становится все-таки прагматика, связанная, помимо всего прочего, с актуализацией общей позиции как собственной. Вот как определяет общий концепт авторепрезентации, присущий пародиям того времени, И. Г. Ямпольский: «Считая, что писатель должен активно вмешиваться в жизнь, сатирики сплошь и рядом откликнулись на конкретные злободневные факты и явления текущей действительности, не ожидая, когда они отстоятся и примут более определенные формы» [Ямпольский, 1964, с. 29]. Именно мысль о неустойчивости формы, которая складывается здесь и теперь, заставляет пародиста Николая Ломана среди других своих «литературных вариаций» выстраивать диалог с неожиданно ставшим притчей во языцех Константином Случевским, тогда еще молодым поэтом.

В качестве пробного опыта сопоставительного анализа стихотворной пародии в ее «чистом виде» и стихотворений, послуживших ей претекстовой основой, следует обратиться к тем пародиям Николая Ломана, в которых читающая публика легко узнавала определенные стихотворения Константина Случевского, особенно «На кладбище». При этом «Коварство и любовь» Н. Ломана легко идентифицировалась с «Мемфисским жрецом», «Давно любовь в обоих нас остыла» – с «Давным-давно тебя похоронил я...» того же автора. Отметим, что упомянутые выше стихотворения К. Случевского были напечатаны в «Современнике» (1860, № 1), «Отечественных записках» (1860, № 3), «Современнике» (1860, № 5) и получили восторженный отзыв Ап. Григорьева. Пародируя в своей статье-памфлете григорьевские «Беседы с Иваном Ивановичем о современной нашей словесности и многих других вызывающих на размышление предметах» («Сын отечества», № 6, 1860), Ломан пишет, имея в виду «Мемфисского жреца»: «Если вы обратили внимание на форму этого произведе-

дения, – на размер стиха, отдельные выражения, эпитеты, то, конечно, убедились, что тут нечто лермонтовское слилось с майковским, потом еще раз с майковским, потом с меевским да еще с фетовским, и образовалось нечто такое особое, что вам не остается ничего другого, как только развести руками» (Искра, 1860, № 25) [Цит. по: Тахо-Годи, 2000, с. 58].

Исследователь творчества К. Случевского Е.В. Ермилова замечает, что яростная полемика вокруг литературного феномена молодого тогда еще поэта была «несоразмерна его скромным начинаниям» [Случевский, 1988, с. 7]. Однако этот прискорбный факт так повлиял на психологическое состояние молодого человека, что до середины 1880-х гг. он находится за границей, оставив удачную военную карьеру, изучает философию в Гейдельберге, становится по возвращении камергером, служит в Главном управлении по делам печати и т.д. Восторженная оценка критика и последовавшая за ней полемика активно вмешались в литературную судьбу поэта. Литературная встреча Ломана – Гнута и объекта его пародии странным образом оказалась двунаправленной. В 1860-е гг. закончилась литературная карьера пародиста, а поэт, не без непосредственного его участия, замолчал на 20 лет.

Обратимся к точкам их пересечения в пространстве журнального чтения. Стихотворение К. Случевского «На кладбище» для современного читателя на фоне поздних «Загробных песен» и цикла стихов «В том мире» легко опознается как абсолютно оригинальное и принадлежащее именно Случевскому. Несмотря на предложение И. С. Тургенева не печататься, пока из-под пера (после медвежьей услуги Ап. Григорьева) не выйдет «действительно отличной и безукоризненной вещи», поэт не захотел или не смог отказаться от своей «неловкости» и остался самим собой. «Кладбищенская» тема в лирической поэзии, согласно В. Э. Вацуру, берет начало от элегии Жуковского «Сельское кладбище», для которого характерны многие элегические формулы, начиная с «туманного сумрака», как знака безнадежности, заканчивая описанием могилы и последующими воспоминаниями, тоске об ушедших, размышлениями о жизни, ведущим к идентификации собственного «я». Лирический герой Жуковского находится внутри собственной медитации, поэтому размышления о «бренности жизни» выступают на первый план.

Сравнение с каноническим стихотворением В. А. Жуковского позволяет уже в первоисточнике Случевского обнаружить риторический сдвиг в сторону иронии, которая оттеняет погруженность в размышления о возможности контакта с потусторонним миром не в мыслях и сновидениях, а непосредственно на кладбище. Однако нельзя не признать правоту Ю. В. Шатина, утверждающего, что «натурали-

стическое изображение оказывается вполне достаточным, чтобы разрушить жанровую структуру» [Шатин, 1991, с. 122 ]<sup>2</sup>.

Константин Случевский:

Слышу я, как под могильною плитой,  
Кто-то ежится, ворочает землей,  
Слышу я, как камень точат и скребут  
И меня чуть слышным голосом зовут:  
«Слушай, милый, я давно устал лежать!  
Дай мне воздухом весенним подышать,  
Дай мне, милый мой, на белый свет взглянуть,  
Дай расправить мне придавленную грудь.  
В царстве мертвых только тишь да темнота,  
Корни крепкие, да гниль, да мокрота,  
Очи впавшие засыпаны песком,  
Череп голый мой источен червяком,  
Надоела мне безмолвная родня.  
Ты не ляжешь ли, голубчик, за меня?»<sup>3</sup>

Николай Ломан:

Я взобрался на могильную плиту  
И внимательно смотрел, как на лету  
Два тяжелые, кургузые жука  
Колошматили друг друга под бока,  
Как в объятиях березу дуб сжимал,  
Как под деревом опёнок вырастал,  
Как паук, среди своих дневных хлопот,  
Фантастический выплясывал матлот.  
Так на кладбище за жизнью я следил,  
И Случевский мне на память приходил:  
Вспомнил я, как он на кладбище лежал,  
Как под ним мертвец о камень лбом стучал,  
Как мертвец m-г Случевского просил,  
Чтобы тот его на время хоть сменил...  
По закону же содружества идей,  
Вспомнил случай я другой, еще страшней:  
Вспомнил нищего, разрушенный гранит  
И восставшего из гроба страшный вид,  
Ветра свист, луны дрожащий свет,

<sup>2</sup> Говоря о «натуралистической экспрессии» баллады Тимофеева «Мертвый гость», где «труп холодный об доски гремит», Ю. В. Шатин дает повод для размышления над особой природой пародии, которая тоже тяготеет к размыванию жанровых признаков.

<sup>3</sup> Стихотворение К.Случевского «На кладбище» цит. по: [Случевский, 1988, с. 29].

Мертвеца протест и нищего ответ...  
 И невольный трепет в сердце проникал,  
 Но по-прежнему на камне я лежал,  
 И по-прежнему сшибались жуки,  
 Отличались в матлоте пауки,  
 Всё с березами амурились дубы,  
 Всё росли еще под деревом грибы.

Обратим внимание на фрагмент, где прямо назван автор пародируемого стихотворения:

Так на кладбище за жизнью я следил,  
 И Случевский мне на память приходил:  
 Вспомнил я, как он на кладбище лежал,  
 Как под ним мертвец о камень лбом стучал,  
 Как мертвец г-н Случевского просил,  
 Чтобы тот его на время хоть сменил...

В «полемике журнальной» сам Ломан пересказывает данный фрагмент так:

И какие удивительные люди – поэты, подобные господину Случевскому! Сейчас видно, что у них в голове что-то не так, как у других людей. Если мы с вами, господин редактор, вздумаем пойти на кладбище и улечься на могильную плиту – что из этого будет? Бока заболят, комары искусают лицо – и только. Пошел господин Случевский, прилег – и видит, как грибы растут, и слышит, как мертвые говорят. Удивительный слух и удивительное зрение! Мертвец очень деликатно просил г-на Случевского полежать за него часок-другой в гробу, пока он совершит свою прогулку по белому свету. Но г-н Случевский не согласился – и умно сделал. Не писать бы ему больше элегий, а нам бы не читать их [Поэты «Искры», 1987, с. 418].

Оба ломановских текста содержат прямой выпад против поэта, но использование косвенной речи в качестве передачи мнимо цитируемой (вернее, вместо нее) сближает в поле композиционного соответствия Случевского как персонажа пародии Ломана с процитированной в мнимом диалоге речью мертвеца. Обратим внимание на первоисточник, где мертвец обращается к лирическому герою. Мнимо драматическая композиционная структура позволяет наоборот разделить точку соприкосновения лирического «я» с миром: голос «оттуда» ищет посредника, который мог бы его подменить, и этот посредник сливается с самим лирическим дискурсом, но не вступает даже в предполагаемую коммуникацию с «чуть слышным голосом». Пародист, пишущий «против Случевского», осуществляет в своей пародии буквализацию лирического уподобления живого мертвому, на-

сильственно обнажает метафорическую природу «подземного монолога». Характеризуя позицию пародиста в совместном выстраивании лирической ситуации, Е. А. Тахо-Годи пишет: «Пародист не только высмеивал кажущуюся ему очевидной бездарность стихотворца, но и просто констатировал несомненное «буйное помешательство» [Тахо-Годи, 2000, с.230]. Данное замечание относительно стихотворения «Давно любовь в обоих нас остыла» предполагает, однако, не просто грубый переход в сферу межличностных отношений и прямых оскорблений, но и своеобразное «соавторство»: по словам исследовательницы, Н. Ломан довольно чутко уловил в нем родственный Данте мотив «пути к умершей возлюбленной». Уловил и подчеркнул эпиграфом. Удивителен тот факт, что в поздних «Загробных песнях» Случевский возвращается к теме посещения загробного мира. Редакция «Русского вестника» в 1902 г замечает о первой подборке «Загробных песен», что в стихах «видна необыкновенная, чисто дантовская, реальность жизненность созерцания неведомого мира, а вместе с тем такая простота изложения, точно поэт рассказывает о виденном и испытанном, а не о провиденном» сквозь густую завесу тайны» [Тахо-Годи, 2000, с. 231]. Отсюда следует, что пародист, по-видимому, сам того не желая, саркастически заостряет и выявляет глубинную творческую интенцию, которую поэт неожиданно являет миру.

В стихотворении Ломана, о котором речь шла в самом начале, связь с прецедентом не столь ощутима. Сам лирический субъект, манифестирующий себя в качестве поэта, радуется моменту оживления голоса, чему способствует «стихов печатный вид», позволяющий автору взаимодействовать с плодами своих трудов напрямую (читаем: в качестве читателя-созерцателя), без необходимых посредников (редактор, корректор, свет). В описанной цепочке отсутствует одно звено – критик как профессиональный читатель-реципиент (по терминологии М. Загидуллиной). Позиция же пародиста-антагониста, выполняющего роль «креативного реципиента», которую занимает автор стихотворения, дополняется почти в каждом номере прозаическими заметками самого Н. Ломана, подобными той, которая была нами приведена. «Случевский» пародируется как персонаж в рамках стихотворного дискурса (вспомним, что вспышку гнева пародистов спровоцировала восторженная оценка критиком Ап. Григорьевым стихотворных опытов молодого, неамбициозного поэта, которого критик не просто сравнил с такими поэтами, как Фет, Полонский, Майков, Мей, но и назвал великим, уподобив его Тютчеву). Оказавшись против воли в центре литературной борьбы, в которой были зло высмеяны основные черты его поэзии, безусловно, невозможные для демократического лагеря, Случевский становится и внутритекстовым

знаком определенного рода явлений, на репрезентацию которых он и не претендовал.

Задача пародиста, инверсивно заявленная им как восхваление выбранного поэта, не может, как нам кажется, быть сведена к манифестируемой или предполагаемой на фоне общей тенденции. Ломан как поэт-пародист, являясь современником Случевского, но не будучи оцененным «всерьез», выдает свои пародии за апологию избранных им в качестве собеседников: «Решительно начинаю считать себя непонятою натурой! Помилуйте: тогда Амос Шишкин усмотрел в моих вариациях злоречие, теперь г. Преображенский объявляет меня чуть ли не врагом гг. Случевского и Кускова. <...> Пишу рабское подражание любимому поэту – литературную вариацию принимают за пародию!» [Поэты «Искры», 1980, с. 342].

Однако текстовые трансформации, осуществленные на фоне прозрачного контекста, свидетельствуют об особом скрытом смысле этих явленных вовне формулировок. Так у Случевского читаем: «Я лежу себе на гробовой плите, / Я смотрю, как ходят тучи в высоте» [Там же]. В пародии Ломана тот же самый посыл озвучивается иначе: «Я взобрался на могильную плиту» [Там же]. Ощущение неестественного, натужного действия в пародии не может не вызывать реакцию, противоположную иронически легкому «лежу себе». В пределах первой строфы оригинала (12 строк, рифмующихся попарно), личное местоимение «Я» повторенное четырежды, создает направленный ракурс видения (обозначенный в пародии как «внимательно смотрел»). Последняя строфа оригинала усиливает эту направленность («Я молчал и только слушал»). Речь в ней идет о невозможности нарушить границу, даже если к тому существуют предпосылки («Долго корни грыз и землю скреб мертвец, Копошился и притихнул наконец»). Поэтический строй пародии не предполагает тонкого иронического напряжения на границе стилей и представлений о мирах, а напротив, гипертрофированно преувеличивает активно рецепируемые моменты. Не случайно, например, «жуки», которые у Случевского «летают, лбами стучаясь», в пародии Ломана «колошматили друг друга под бока» и «сшибались». Эти «жуки» на фоне ласточек, «узора причудливых» листов», пауков, светлячков выделяются с помощью повторов в 1 и 3 строфах. Пародист выделил их еще более объемно, назвав «тяжелыми» и «курузными».

Роль «злоречивого Гнута» Ломан принимает как литературную маску, лишенную претензий на оригинальность. Такого рода установка ничем не подтверждается и не объясняется, а в пародиях как таковых, безусловно, отсутствуют индексы, указывающие на возможность достоверно объяснить интенцию выбора – либо речь идет о литературной судьбе, в рамках которой ни фамилия, ни псевдоним,



выбранный, безусловно, по тому же каламбурному созвучию, не являются знаком избранности, либо в поле зрения читателя попадает реальная человеческая судьба, которая описана очень скупой и проявляет свои контуры в отдельных воспоминаниях современников начиная с 1862 по 1892 год.

Сошлемся на факты биографии, имеющие место быть в истории литературы в качестве неоспоримых. Так в монографии И. Г. Ямпольского Николай Ломан упоминается лишь как автор пародий, его дальнейшая судьба после 1861 г – неизвестна. В сборнике «Забытый смех», составленном А. Амфитеатовым в 1917 г. [Амфитеатов, 1917], о Николае Ломане говорится как о талантливом поэте-пародисте, чья литературная деятельность закончилась в связи с окончанием сотрудничества с «Искрой». Ссылаясь на архив Литературного фонда, куда 1891 г поэт обратился с просьбой о пособии по болезни, можно отметить, что в качестве своих заслуг Ломан упоминает сотрудничество в журнале «Весельчак» (1858 г.), «Литературные вариации» в выпусках «Искры» 1860–1861 гг., а также отдельные небольшие статьи без подписи в других изданиях.

В более ранних исследованиях по истории русской пародии (например, в книге Г. Лелевича «Поэзия революционных разночинцев» [Лелевич, 1931]) Николаю Ломану отводится роль «одного из многих». О нем упоминает И. Е. Баренбаум в статье «Н. Г. Чернышевский и печатная пропаганда разночинцев 60-х годов» [Баренбаум, 1979]. Там говорится, что Ломан весной 1862 г. принимал участие, как преподаватель русского языка и словесности во 2-й петербургской военной гимназии не только в написании «Исторического обозрения 2-го кадетского корпуса» в связи с его столетним юбилеем, но и в работе «Общества по изданию дешевых книг для народа». При обсуждении тематики издания Николай Ломан предложил напечатать очерк о Кольцове или Крылове. Совершенно очевидно, что жизненный путь Николая Ломана, судя по Некрологу в «Историческом вестнике 1893 г.», не мыслился им самим как путь литературный, творческий, но знаменовался сугубо конкретными, полезными делами ради блага конкретных людей, например, заботой об улучшении быта малолетних арестантов и условий их жизни в бытность директором «Общества попечительного о тюрьмах».

Остается неизвестным, пересекались ли пути пародиста с поэтом Константином Случевским, который под конец жизни (умер в 1904 г.) стал признанным поэтом с учениками и почитателями. Его антагонист перестал печататься после 1861 г., и только публикации в «Искре» позволили ему остаться в истории в качестве соучастника рождения литературной формы, которая становится объектом пародии именно в силу своей незавершенности. Здесь мы имеем дело

с явным противоречием относительно версии Е. А. Баратынского, согласно которой мысль, уподобившись «старой болтунье», «плодит в полемике журнальной давно уж ведомое всем», в отличие от поэтической, «сжатой», подобно «юной деве». Однако это противоречие кажущееся. В определении пользы, приносимой журнальной пародией всему процессу становления эстетического контекста эпохи, было бы излишним вспомнить, как характеризовала «актуальность» пародии в любые времена О. М. Фрейденберг в статье о происхождении пародии:

...единство двух основ, трагической и комической, абсолютная общность этих двух форм мышления, а отсюда и слова и литературного произведения – внутренняя тождественность – вот природа всякой пародии в чистом виде. <... > Пародия есть архаическая религиозная концепция «второго аспекта» и «двойника» с полным единством формы и содержания [Фрейденберг, 1973, с. 496–497].

#### Литература

1. *Амфитеатров А.* Забытый смех. Сборник II. Москва, 1917.
2. *Баренбаум И. Е.* Н. Г. Чернышевский и печатная пропаганда разночинцев 60-х годов. М., 1979.
3. Поэты «Искры»: В 2 т. Издание третье. Л., 1987 (Библиотека поэта. Большая серия). Т.2.: Д. Минаев, В. Богданов, Н. Курочкин, П. Вейнберг, Г. Жулев, В. Буренин, Н. Ломан, А. Сниткин.
4. *Венгеров С.* Источники словаря русских писателей, СПб., 1914. Т. 3.
5. *Лахманн Р.* Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX веков. СПб., 2011.
6. *Лелевич Г.* Поэзия революционных разночинцев. М.-Л., 1931.
7. *Венгеров С.*, Источники словаря русских писателей. СПб., 1914. Т. 3.
8. *Поляков М. Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
9. *Случевский К. К.* Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1988.
10. *Тахо-Годи Е. А.* Константин Случевский.. Портрет на пушкинском фоне. СПб., 2000.
11. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
12. *Фрейденберг О. М.* Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Вып. VI. Тарту, 1973. С. 490–497.
13. *Шатин Ю. В.* Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. Новосибирск, 1991.
14. *Ямпольский И. Г.* Сатирическая журналистика 1860х годов. Журнал революционной сатиры «Искра» (1859–1873). М., 1964.

**S. A. Romashchenko**

*Novosibirsk State Pedagogical University*

**POETRY “FOR THE COMMON GOOD”  
AND “PURE PARODY”: A “COMBAT” BETWEEN  
N. LOMAN AND K.SLUTCHEVSKY IN THE CONTEXT  
OF TIME AND POETIC SPACE**

*Annotatio:* The article concerns the problem of communication between the different forms of poetic reception – in particular, interference between poetic parody and the parodied poet’s body of work.

*Keywords:* Critic and poet, literary polemic, circle of reading.

*Information about the author:* Romashchenko Svetlana Anatolyevna, Novosibirsk State Pedagogical University, Institute of Philology, Mass Information and Psychology, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature and Literary Theory. 28, ul. Viluyskaya, Novosibirsk, Russia. E-mail: kira.sr@rambler.ru.

Э. М. Жилиякова, Н. А. Хохлова

*Национальный исследовательский Томский  
государственный университет*

## ТУРГЕНЕВ И ЧЕХОВ: КОНЦЕПТ ОХОТЫ

*Аннотация.* В статье Э. М. Жилияковой и Н. А. Хохловой рассмотрен вопрос о своеобразии содержания и функции концепта охоты в повести Чехова «Драма на охоте» и комедии «Леший». Постановка вопроса о концепте охоты выводит к исследованию целого ряда проблем, связанных с пониманием творчества Чехова, в частности синтеза эпического и драматического начал и диалектики взаимодействия прозы и драмы в процессе становления художественного метода писателя.

Чеховское понимание этого концепта генетически связано с традицией, идущей от платоновской теории философско-эстетической охоты, и опирается на опыт ее художественной разработки в русской литературе, в частности, в одном из ключевых произведений русской литературы XIX века – «Записках охотника» И. С. Тургенева.

Эпико-драматический по своей природе концепт охоты как смыслообразующий элемент в художественной структуре произведения, унаследованный Чеховым от Тургенева и творчески переосмысленный, давал писателю возможность в жанре комедии и небольшого рассказа представить исполненную драматизмом обыкновенную жизнь современного человека в большом масштабе национального и общечеловеческого бытия.

*Ключевые слова:* концепт охоты, мотив природы, философско-эстетическая охота, эпическое, драматическое, амбивалентность.

*Информация об авторах.* Жилиякова Эмма Михайловна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета (634045, Томск, ул. Нахимова, д. 15, кв. 293). Тел. +7 (3822) 529-846. E-mail: emmaluk@yandex.ru.

Хохлова Наталья Андреевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета (634045, Томск, ул. Лыткина, д. 16, к. 357). Тел. +7 (3822) 529-846. E-mail: natalyakhohl@yandex.ru.

Известно, какую важную роль для формирования А. П. Чехова играло творчество И. С. Тургенева, на произведения которого писатель откликнулся на протяжении всей жизни. Как показали исследователи (Г. А. Бялый, М. Л. Семанова, А. П. Чудаков, А. Г. Головачева, Ю. И. Зингерман, Е. Г. Новикова, Е. В. Тюхова и др.), восприятие Чеховым Тургенева носило характер творческого диалога, способствовавшего формированию новой эстетики и художественной манеры.

Диалог начинающего писателя с большой литературной традицией получил развитие и в ранней повести Чехова «Драма на охоте» (1884). Никогда не переиздававшаяся при жизни писателя и, казалось бы, обреченная на забвение как неудачное и несовершенное произведение,

повесть значительна тем, что в ней отчетливо запечатлен сам процесс формирования художественного сознания Чехова.

Особый интерес представляет содержание и функционирование концепта охоты. Постановка вопроса о концепте охоты выводит к исследованию целого ряда проблем, связанных с пониманием творчества Чехова, в частности синтеза эпического и драматического начал и диалектики взаимодействия прозы и драмы в процессе становления художественного метода писателя.

Концепт охоты заявлен в заглавии «Драмы на охоте», которое повторяется дважды – как заглавие всей повести, так и рукописи, принесенной судебным следователем Камышевым в редакцию газеты. Оба слова – «драма» и «охота» – заключают в себе многозначные и антиномичные по содержанию смыслы, а поставленные в один ряд, они создают подвижный, взаимообогащающий синтез эпического и драматического начал.

Слово «драма» содержит в себе указание на трагическое событие, описанное в повести, – убийство молодой женщины. Однако в первом же абзаце рукописи взвинченный крик попугая «Муж убил свою жену! Ах, как вы глупы! Дайте же мне, наконец, сахару!» [С., т. 3, с. 246]<sup>1</sup>, будучи еще одним предсказанием беды, направляет внимание читателя по ложному следу (в этом сказался момент пародирования Чеховым детективного жанра) и уже заранее снижает напряженность трагического тона до фарса. Драма как событие (убийство на охоте) в повести не изображается, что способствует переключению внимания с события на драму переживаний героев. Автор рукописи, приступая к изложению трагических обстоятельств, пишет: «С следующей главы моя покойная муза выражение покоя на лице сменяет выражением гнева и скорби. Предисловие кончено, начинается драма» [С., т. 3, с. 315]. Насмешливый тон в отношении патетического способа самовыражения в рукописи, как и дерзость, граничащая с цинизмом в финальном разговоре следователя с редактором, служит маской, которой прикрываются переживания героя. Неопределенность положения, тайна преступления, противоречивые чувства – сострадания и жестокого равнодушия по отношению к Оленьке Урбениной – заставили Камышева написать исповедь как освобождение от мук и как самонаказание.

Слово «драма» включает в себе указание и на жанровое своеобразие повести в том смысле, что история из жизни провинции будет иметь трагический аспект и её изображение потребует драматизации прозаического повествования. Одним из способов воссоздания эпи-

---

<sup>1</sup> При цитировании произведений и писем А. П. Чехова ссылки даются по изданию [Чехов, 1974–1985] с указанием в скобках литеры С. (сочинения) и П. (письма), тома и страницы.

ческой полноты картин жизни, изнутри заряженной драматизмом, стал концепт охоты.

Чеховское понимание этого концепта генетически связано с традицией, идущей от платоновской теории философско-эстетической охоты, и опирается на опыт художественной разработки ее в русской литературе.

Как показал А. Ф. Лосев, символ охоты у Платона имеет толкование универсального «символа всей человеческой жизни» [Лосев, 1974, с. 287] и служит обозначением «высшей духовной жизни», «научной деятельности», «морального поведения» [Лосев, 1974, с. 287], устремленности (ловли, достижения) красоты, которая получает воплощение в идеях добродетели, блага, любви, удовольствия, мудрости, истины. В идеалистической системе Платона функция «ловли» красоты, включающей в себя и диалектику познания, превалирует над возможными противоречиями этого явления. Однако понимание внутренней антиномичности символа охоты заложено в платоновском принципе диалектики. В описании погони (ловли) за красотой как самом инструменте диалектики процесса познания содержится указание на существование противоположных удовольствию актов – неуспеха ловли, когда «познание прекрасного «ускользает» при неправильном его преследовании» [Лосев, 1974, с. 278] и т.д. Наконец, Платон пишет и о двух видах охоты – «хорошей» и «плохой»<sup>2</sup>.

Традиция, идущая от Платона, открывала перспективу жизнеутверждающего понимания явлений и давала философски и эстетически осмысленную субстанцию в качестве основы для эпической полноты изображения мира и человека. Антиномичность символа охоты, отмеченная у Платона как бы на полях, указывала на диалектическую сложность, трудность пути познания – и тем самым платоновская концепция охоты обосновывала и допускала возможность и необходимость осмысления драматических состояний духовной жизни человека.

Тургенев (и прежде всего в «Записках охотника»), в одном ряду с С. Т. Аксаковым, Л. Н. Толстым, создал модель национального эпоса, построенного на изображении русской провинциальной жизни. Охота вносила в существование человека энергию движения, бесконечного

---

<sup>2</sup> «Заслуживает одобрения тот вид охоты, который улучшает души молодых людей, заслуживает порицания противоположный вид. После этого обратимся непосредственно к молодым людям с таким пожеланием: о, если бы, друзья никогда не охватывало вас стремление к морской охоте, к ужению рыбы, вообще к охоте на водяных животных, днем ли то или ночью, при помощи верши! О, если бы вы не занимались этим негодным видом охоты! Далее, пусть не охватывает вас стремление к ловле людей и морскому разбою, которое сделало бы из вас жестоких и беззаконных охотников. Пусть даже отдаленно вам не приходит на мысль заняться воровством в пределах страны и государства» [Цит по изд.: Лосев, 1974, с. 287].

русского пространства, свободы от быта, единения с природой, так ценимых Тургеневым и Чеховым. Тургеневское объяснение читателю в рассказе «Ермолай и мельничиха», что такое тяга, по существу является признанием в любви и гимном охоте. Но занятие охотой таило в себе и угрозу скитальчества, одиночества, душевной неприкаянности. На амбивалентную сущность мотива охоты может быть распространена характеристика русского пространства, данная Чеховым в письме к Д. В. Григоровичу от 5 февраля 1888 года: «В З<ападной> Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человеку нет сил ориентироваться...» [П., т. 2, с. 190)].

Мотив охоты, выполняя сюжетобразующую функцию (странствия охотника, одного из лучших представителей русской дворянской интеллигенции), получает статус концепта, подключая к мотиву охоты разнообразные мотивы и образы, связанные с изображением социально-бытовой и духовной жизни русского общества. Это провинция, природа, культура, бытовая и духовная жизнь крестьянства, дворянства. В процессе сложного и развивающегося взаимодействия мотивов и образов, концепт охоты вбирает в себя эпос большого пространства, времени и, в свою очередь, обогащает входящие в его орбиту мотивы амбивалентностью. Охота у Тургенева выступает символом русской национальной жизни и духовных исканий (ловли) истинного смысла существования, связанного, как и у Платона, с понятиями красоты, добра, справедливости, любви. Но в отличие от Платона, в понимании и толковании охоты огромное значение в прозе Тургенева приобретает, наряду с субстанциально-эпической направленностью, выявление драматической амбивалентности сущего, а именно критическое изображение негативных явлений, затеняющих красоту (как то дикость помещиков, необразованность и темнота крестьянства, гнет крепостного права, ограниченность мечтательного идеализма и др.), а также включение в текст нравственно-философских рефлексий повествователя, связанных с размышлениями о драматизме судьбы человека. При этом важно отметить, что они не разрушают, а, напротив, обогащают структуру эпически завершенного целого.

Тургеневская актуализация драматической сущности концепта охоты, получившего статус философского и художественного камертона всей структуры произведения, оказалась родственной эстетической позиции Чехова. Ориентация Чехова, как и его героя (у каждого по-своему), на тургеневскую традицию обнаруживается уже в жанровом подзаголовке рукописи Камышева: «Из записок судебного следователя». И если подзаголовок ко всей повести («Истинное происшествие») указывает на фактичность и документальность события (визита Камышева в редакцию), то принадлежность рукописи

к жанру «записок» человека, который к тому же занимается охотой, вписывает «Драму на охоте» в пространство литературного контекста, ключевым произведением которого были «Записки охотника» И.С. Тургенева. Однако уже в подзаголовке сквозит намек на несоответствие с тургеневской книгой: это все же «записки» не охотника, а судебного следователя. Позиция демонстративной ориентированности на тургеневскую традицию и одновременного отталкивания от нее более всего проявляется в облике героя, отличного от тургеневского охотника. Цель Чехова – выявить и акцентировать всеобщий кризисный, противоречивый характер современной русской жизни и ее героев. Для этого Чехову необходимо было перенести центр внимания с события на характер, на сознание героев, что Чехов и предпринимает в «Драме на охоте».

В повести Чехова событие охоты, в отличие от тургеневской книги, лишено сюжетообразующей функции, организующей эпический хронотоп всего произведения. Разговор об охоте как важном занятии и удовольствии дворянского круга подан в повести в ироническом тоне, дискредитирующем культурный облик провинциальной дворянской интеллигенции. Охота включается одним из героев, графом Карнеевым, «владельцем этих громадных лесов и широкого озера» и «пигмеем с испитым лицом и длинными усами...» [С., т. 3, с. 265], в список того, что способно «принести пользу человечеству»: «Граф зашагал из угла в угол и в длинных, скучных предположениях начал описывать мне пользу, какую могут принести человечеству его вечера. Музыка, литература, сцена, верховая езда, охота. Одна охота может сплотить воедино все лучшие силы уезда!..» [С., т. 3, с. 312]. Охота, ставшая продолжением давно начатой «ловли» красоты «девушки в красном», завершается констатацией автора рукописи, что «граф убил не двух зайцев, а больше!», а так называемая в повести «мальчишеская погоня [кончилась] нравственным падением одних, гибелью других и преступлением третьих!» [С., т. 3, с. 339]. Таким образом, мотив охоты как бытового и событийного занятия получает в повести Чехова концептуальный философско-эстетический смысл, включающий в себя память эпического как нормы нравственного и духовного здоровья, идеалов пользы для человечества, национальных просторов, лесов и озер, но при этом акцентирующий разрушительные процессы, произошедшие в духовной жизни современного человека.

Подобная антиномия лежит в основе образа Камышева, автора рукописи. Содержание и характер повествования в рукописи свидетельствуют о том, что ее автор, судебный следователь Камышев, создает свой текст, как бы примеряя себя на тургеневского героя, но не выдерживает высокого критерия и становится объектом пародии. Камышев из разряда тургеневских героев: это образованный пред-



ставитель провинциальной дворянской интеллигенции, начитанный, рефлектирующий, склонный к тонкому восприятию красоты в мире природы, одинокий и неприкаянный. Но в сравнении с тургеневским героем Камышев духовно опустошен, приземлен, способен к подлости и даже преступлению. Чехов не выделяет и не возвышает своего героя над окружающими, Камышев принципиально обыденен, и прочие герои – почти двойники его по типу жизни, мироощущению, душевному состоянию. Они, включая и Ольгу Урбенину, тоже «охотники» – любители удовольствий и виновники гибели других.

Для характеристики героя автор рукописи прибегает к обязательной в тургеневских повестях и романах ситуации на rendez-vous, в которой принимает участие необычная и роковая для героя женщина («девушка в красном»). Рассказ в повести Чехова (как редактора, так и следователя) ведется от первого лица, что характерно для «Записок охотника» и большинства тургеневских повестей. Для автора «Записок судебного следователя» исповедальная форма служит способом самоанализа и попыткой самооправдания, что свойственно и тургеневским героям.

И, наконец, важнейшим способом воплощения нравственно-философских идей автора и приемом создания образа героя у Чехова, как и Тургенева, служит изображение природы, вводимой как естественное и необходимое пространство для странствующего охотника. Описания связаны с развитием сюжета и выполняют смыслообразующую функцию.

Во-первых, картины природы в ее масштабности и полноте присутствуют в каждом рассказе «Записок охотника» и воплощают авторское представление об универсальной целостности русской национальной жизни, становятся символом физической и духовной мощи народа. Они отмечены и драматическими чертами, но не грозящими ей трагическим финалом. В данном аспекте реализуется эпический потенциал концепта охоты как утверждения субстанциального смысла жизни человека.

Во-вторых, в «Записках охотника» в полной мере получила развитие амбивалентная сущность концепта философско-эстетической охоты. Картины природы в ее текучести, изменении и стремлении к гармоническому разрешению оказались наиболее адекватным способом выражения философских раздумий автора и повествователя о красоте вечной природы и кратковременности судьбы человека в мире. Онтологическое осмысление природы наделяло духовный мир тургеневского героя глубоким драматизмом и выводило проблему характера за пределы социального детерминизма на общечеловеческий уровень.

Опыт Тургенева имел для Чехова исключительное значение. Найденному Тургеневым принципу изображения мыслящей личности че-

рез соотношение его психологии и судьбы с природой Чехов придал универсальный характер и распространил на мироощущение каждого героя, даже самого заурядного.

В повести многочисленны и разнообразны картины природы. Несколько раз на страницах повести появляется описание леса и озера. Динамика меняющихся видов в повести, будучи реальным интерьером для событий, по тональности восприятия ее синхронна психологическим коллизиям в повести. В первом описании озеро, как и лес, возникают резким контрастом картине знойного вечера:

*Солнце было близко к своему ночлегу, но жар и духота давали ещё себя чувствовать... Накаленный воздух был неподвижен и сух, несмотря на то, что дорогая моя лежала по берегу громаднейшего озера... Справа видела водную массу, слева ласкала мой взгляд молодая весенняя листва дубового леса, а между тем мои щеки переживали Сахару.*

*«Быть грозе!» – подумал я, мечтая о хорошем, холодном ливне...*

*Озеро тихо спало. Ни одним звуком не приветствовало оно полета моей Зорьки, и лишь писк молодого кулика нарушал гробовое безмолвие неподвижного великана. Солнце гляделось в него, как в большое зеркало, и заливало всю его ширь от моей дороги до далекого берега ослепительным светом. Слепленным глазам казалось, что не от солнца, а от озера берет свой свет природа [С., т. 3, с. 251].*

В описании озера, оказавшегося на пути героя во время его поездки к графу, когда ничто еще не предвещало беды, встречается определение («страшного большого озера»), усложняющее драматическим смыслом образ красивого озера и предвещающее «страшный» конец. На время это грозное предвестие оттесняется картиной прекрасного озера, к тому же рисуемого на фоне горы под названием Каменной Могилы, связанной с легендой об убийстве какого-то татарского хана:

*Взобравшись на нее <гору - Э. Ж.>, мы увидели все озеро во всей его пленительной шире и не поддающейся описанию красоте. Солнце уже не отражалось в нем; оно зашло и оставило после себя широкую багровую полосу, окрасившую окрестности в приятный, розово-желтый цвет [С., т. 3, с. 263].*

Резко противоположна по содержанию и тональности описания картина озера после сцен охоты и убийства Оленьки:

*Дорога моя лежала по берегу озера. Водяное чудовище уже начинало реветь свою вечернюю песню. Высокие волны с белыми гребнями покрывали всю громадную поверхность. В воздухе стоял гул*

*и рокот. Холодный сырой ветер пронизывал меня до костей. Слева было сердитое озеро, а справа несся монотонный шум сурового леса. Я чувствовал себя с природой один на один, как на очной ставке [С., т. 3, с. 362].*

Нельзя не отметить, что картины выполнены в стилистике тургеневских поэтических описаний природы и что все они отмечены иронией в адрес подражателя этой манере: «пленительная ширь», озеро – «водяное чудовище», которое «начинало реветь свою вечернюю песню», «щеки переживали Сахару» и т.д. Однако сохранен тургеневский принцип художественной организации текста: в совокупности картины природы предстают художественной моделью, в которой символическим образом воссоздается психологическое состояние героев, отличающихся крайними противоречиями – способностью восхищаться красотой и безжалостно губить ее. То есть концепт охоты, определивший в сюжете кульминационный момент, придал всему произведению драматический тон, сказавшийся во всех компонентах повести.

Повесть «Драма на охоте» отразила начальный этап чеховского поиска художественной манеры – и характерно, что на этом пути Чехов обращается к концепту охоты. Следующим произведением, в котором этот концепт снова получит развитие, станет комедия «Леший» (1889). Сам факт введения концепта охоты в драматический текст после опыта в прозе знаменателен тем, что в именно «Лешем» Чехов делает важный шаг в выработке своей эстетики и поэтики. Здесь, «по А. Скафтымову, закладываются принципы чеховского драматургического письма, за этой комедией им закрепляется роль содержательной и структурообразующей матрицы всего состава чеховской драматургии» [Новикова, 2012, с. 191].

Мотив охоты как сюжетообразующий в комедии отсутствует, однако в пьесе отчетливо возникают его очертания, вводимые отдельными репликами, принадлежащими Федору Ивановичу Орловскому. Это персонаж второго плана, он будет даже исключен из числа действующих лиц в переработанном варианте – в комедии «Дядя Ваня». Сын провинциального помещика, человек малообразованный и самоуверенный, в I действии в разговоре о любви Орловский между прочим замечает: «Захотел я, чтоб ружье мое не давало осечки, оно и не дает» [С., т. 12, с. 137–138]. На вопрос Елены Андреевны, какая птица летит в небе, и ответ Желтухина: «Это ястреб», Федор Иванович предлагает тост: «Господа, за здоровье этого ястреба!» [С., т. 12, с. 139]. Человек военный, в связи с самоубийством Войницкого, Орловский упоминает о типе револьвера, широко известного в России как охотничье оружие: «А каков Жорж-то, а? Взял, ни с того ни с сего, и чичикнул себе в лоб! И нашел тоже из чего: из Лефоще!

Не мог взять Смита и Вессона!» [С., т. 12, с. 192]. В IV действии Федор Иванович говорит об охоте как привычном своем занятии: «Иду я раз с охоты, смотрю – на дереве филин сидит. Я в него трах бекасинником! Он сидит... я в него девятым номером... Сидит... Ничто его не берет. Сидит и только глазами хлопает» [С., т. 12, с. 196]. Итак, мотив охоты вводится в комедию в связи с изображением эпизодического лица, незначительного по статусу персонажа и, на первый взгляд, носит случайный, необязательный характер

Мотив охоты с ружьем дополняется мотивом рыбной ловли. Один из главных героев комедии, Михаил Львович Хрущов по прозвищу «Леший», приглашает уездную компанию в гости: «Потом приезжайте все ко мне. Вечером рыбную ловлю на озере устроим» [С., т. 12, с. 143]. В IV действии крик, нарушивший вечернюю тишину, получает объяснение: «Это на реке мужики раков ловят» [С., т. 12, с. 190].

Эти «охотничьи» реалии выполняют в комедии важную роль: они становятся способом введения в драматическое произведение эпически развернутого пространства русской провинциальной жизни, ее быта, поведения и психологии ее обитателей. Органичность и реальность изображаемых картин провинциального дворянства как среды обитания и способа характеристики психологического состояния героев закрепляются в комедии замечаниями, например, по поводу погоды, замечаниями необязательными, на первый взгляд. «Елена Андреевна: «Ветер поднялся, я закрою окна (Закрывает) Сейчас будет дождь» [С. 12, 148]. «Войнички: На дворе гроза собирается ...» [С., т. 12, с. 149]. «Хрущов: Какова погодка-то? За мной гнался дождь, и я едва ушел от него» [С., т. 12, с. 150]. «Войнички: Сейчас пойдет дождь, и все в природе освежится и легко вздохнет. Одного только меня не освежит гроза» [С., т. 12, с. 151]. Однако эти реплики, казалось бы, сиюминутного характера, соединенные с замечаниями о привычных занятиях, погружают героев в стихию природы, она составляет атмосферу их физического и духовного существования. При этом Чехов удерживает уровень постоянного соотношения с природой переживаний и настроений героев, выявляя в их ежедневном существовании проявление нравственно-философского конфликта. Концепт охоты настойчиво вводится в комедию и, как сжатая пружина в сравнении с развернутым воплощением его в прозе, сообщает драматическому произведению свой эпический потенциал.

Важнейшим составляющим концепта охоты, связанного традиционно в русской литературе с изображением национальной жизни в ее провинциальном ракурсе, в комедии становится образ леса, значимость которого зафиксирована в самой заглавии комедии: «Леший» – «лесной дух, пугало, как домовый», «поет голосом без слов, бьет

в ладоши, свищет, аукает, хохочет, плачет, прикидывается в старика с котомкой» [Даль, 1888, с. 279]. Он же – защитник леса, человек, преданный лесу, каким изображается Михаил Львович Хрущов. Помещик, кончивший курс на медицинском факультете, он не занимается врачебной практикой, а всю свою энергию направляет на спасение русского леса.

Благодаря подключению образа леса к мотиву охоты на первый план выступает антиномичность содержания всех сфер изображаемой жизни, типологически связанных между собой. Тема леса эпически раздвигает художественное пространство комедии до размеров общенационального. В IV действии все встревожены звуком набата и заревом пожара.

*Ф е д о р И в а н о в и ч. Вот так иллюминация! Это около Алексеевского.*

*Х р у щ о в. Нет, Алексеевское будет правее... Скорее это в Ново-Петровском.*

*Ю л я. Как страшно! Боюсь я пожаров!*

*Х р у щ о в. Конечно, в Ново-Петровском.*

*Д я д и н (кричит). Семен, сбегай на плотину, погляди оттуда, что горит. Может, видно!*

*С е м е н (кричит). Это Телибеевский лес горит.*

*Д я д и н. Что?*

*С е м е н. Телибеевский лес!*

*Д я д и н. Лес... [С., т. 12, с. 196].*

Отдельные реплики, вводящие названия деревень, указывающие на реки и запруды (плотину), создают раму большого русского пространства, украшением и ценностью которого исконно был лес.

Ореол образа леса носит антиномичный характер, он включает в себя как позитивные представления героев и автора о духовном национальном здоровье и о высоком назначении человека, так и негативные, связанные с их скучным, однообразным существованием. Сами герои напрямую соотносят свое состояние, жизнь и поступки с образом леса. Так, деятельность Лешего, связанная с защитой природы, получает характер обобщения нравственно-философского содержания: разговоры о лесе превращаются в размышления о достоинстве человека, о цели его жизни. Эта связь получает оформление в разговоре Елены Андреевны с Соней, влюбленной в доктора Хрущова.

*«С о н я. Он постоянно думает и говорит только о своих лесах, сажает деревья... Это хорошо, но ведь очень может быть, что это психопатия... [С., т. 12, с. 158]. <...> Мне кажутся странными его леса, торф... Я не понимаю. Е л е н а А н д р е е в н а. Да разве в лесах дело? Милая моя, пойми, ведь это талант! Ты знаешь, что значит*

*талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... посадит дерево или выкопает какой-нибудь пуд торфа – и уж загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уж снится ему счастье человечества. Такие люди дороги, и их любить нужно [С. 12, 160].*

Сокрушаясь о скучной, нудной жизни, та же Елена Андреевна сравнивает состояние духовной деградации общества с истреблением лесов: «<...> Прав этот Леший, во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга» [С., т. 12, с. 144].

Установка Чехова на выявление общего тона в каждом характере проявляется в том, что в поле двойного освещения оказываются все герои. Так, сквозной темой через всю комедию проходит мотив гибели леса. Энтузиастом и защитником леса выступает Хрущов. В каждом действии комедии он произносит страстные речи о красоте природы, нуждающейся в бережном отношении к ней. Над его возвышенной страстью иронизирует Войницкий, друг Хрущова. В I действии он пародирует его речи о лесе:

*В о й н и ц к и й. И все, что я до сих пор имел честь слышать от вас в защиту лесов, – все старо, несерьезно и тенденциозно. <...> я почти наизусть знаю все ваши защитительные речи... Например ... (Приподнятым тоном и жестикулируя, как бы подражая Хрущову.) Вы, о люди, истребляете леса, а они украшают землю, они учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение. Леса смягчают суровый климат. Где мягче климат, там меньше тратится сил на борьбу с природой, и потому там мягче и нежнее человек. <...> У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства. И так далее, и так далее [С., т. 12, с. 140].*

Но Хрущов не слышит иронии, он доверчиво подхватывает речь Войницкого, развертывая очередной тезис о спасении лесов. И в этой самозабвенности мечты на фоне инертности окружающих его положение кажется не только возвышенно-драматическим, но и комическим. По верному наблюдению Ю. В. Шатина, «напряжение между умершей сакральностью и вызывающим бытом становится неисчерпаемым источником комического» (Шатин, 2012, с. 297).

Таким образом, введенный в комедию в составе концепта охоты мотив леса – зеленого, украшающего землю, смягчающего климат и т.д. и леса вырубаемого, горящего, гибнущего – оказывается смыслообразующим, художественно воплощающим в себе противоречия, составляющие суть драматического конфликта.

Пьеса «Леший» занимает особое место в творческом развитии Чехова. Через характеры героев в их резонансной переключке намечается общая картина жизни: с одной стороны, переживание

отупляющей прозы, наступление пошлости, а с другой, пробуждение потребности иного, другого существования. Однако в этой комедии образ леса не получил еще статуса универсального символа для характеристики всех героев. Антиномичность, проявляющаяся в тоске по общению, взаимопониманию, красоте, в ряде героев или мало выражена или совсем отсутствует (Орловский отец и сын, Юля). В «Лешем» ощущается еще монополия романного героя – Хрущова. Концентрация внимания на Хрущове, введение в пьесу его длинных монологов о лесе, содержание однотонного (жизнеутверждающего) финала в отношении Хрущова – во всем сказывается печать близости пьесы к романному жанру. На эту особенность пьесы указывал и сам автор, и первые читатели «Лешего», называя комедию повестью, романом. В письме к А. С. Суворину 24 октября 1888 года, еще только приступая к работе над комедией, Чехов писал: «Леший» годится для романа, я это сам отлично знаю. Но для романа у меня нет силы. <...> Маленькую повесть написать можно. Если бы я писал комедию «Леший», то имел бы на первом плане не актеров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо» (П., т. 3, с. 41). Чеховское признание чрезвычайно важно. Речь идет не только о том, что комедия писалась в период, когда Чехов был увлечен созданием романа «в форме отдельных законченных рассказов, тесно связанных между собою общностью интриги, идеи и действующих лиц» (П., т. 3, с. 177–178). «Литературность», о которой он пишет, указывает на органическую связь драматического произведения с прозой и с литературными традициями, в том числе с «Записками охотника». О своем романе Чехов пишет: «У каждого рассказа особое заглавие. Не думайте, что роман будет состоять из ключев. Нет, он будет настоящий роман, целое тело, где каждое лицо будет органически необходимо» (П., т. 3, с. 178).

Следующим опытом в развитии драмы Чехова станет «Чайка», где максимально полно раскроются амбивалентные качества концепта охоты. Два природных образа – «озера, в котором сверкает солнце» – и «разбушевавшегося озера» и чайки – живой и убитой (чуучело птицы) – введенных под знаком этого концепта, станут для пьесы универсальными символами двух сторон физического и духовного состояния всех и каждого: жизни и смерти, вдохновения и скуки, любви и апатии, представляющих в своем единстве суть драматического конфликта.

Таким образом, эпико-драматический по своей природе концепт охоты как смыслообразующий элемент в художественной структуре произведения, унаследованный Чеховым от Тургенева и творчески переосмысленный, давал писателю возможность в жанре комедии

и небольшого рассказа<sup>3</sup> представить исполненную драматизмом обыкновенную жизнь современного человека в большом масштабе национального и общечеловеческого бытия.

### Литература

1. Бялый Г. А. Чехов и «Записки охотника» // Ученые зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1948. Т. 67. С. 184–186.
2. Головачева А. Г. «Невиданные формы» (О поэтике «Чайки») // О поэтике А. П. Чехова. Сб. научн. тр. Иркутск, 1993. С. 206–227.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого Великорусского языка: В 4 т. СПб., М., 1881. Т. II.
4. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001.
5. Лосев А. Ф. История высокой эстетики. Высокая классика. М., 1974. С. 277–293.
6. Новикова Е. Г. Чехов и Тургенев (К типологии образа художника) // О поэтике А. П. Чехова. Сб. научн. тр. Иркутск, 1993. С. 157–172.
7. Новикова Н. В. «Существо драматического сложения» пьесы А. П. Чехова «Леший» // Философия Чехова. Мат-лы межд. научн. конф. Иркутск, 2012. С. 169–193.
8. Семанова М. Л. Тургенев и Чехов // Ученые зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1957. Т. 134. С. 177–223.
9. Тюхова Е. С. Тургенев и Чехов: преемственные и типологические связи. // Спасский вестник. 2005, № 12. С. 102–111.
10. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. М., 1974–1985. Сочинения – т.т.1–17, письма – т.т.1–12. М., 1974–1985.
11. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.
12. Шатин Ю. В. Профанирующий символ // О поэтике А.П. Чехова. Сб. научн. тр. Иркутск, 1993. С. 296–297.

**E. M. Zhilyakova, N. A. Khokhlova**

*National Research Tomsk State University*

## **TURGENEV AND CHEKHOV: THE CONCEPT OF HUNTING**

*Annotation.* The article by E.M. Zhilyakova and N.A. Khokhlova focuses on the uniqueness of the content and features of the concept of hunting in Chekhov's story "Drama on the hunting" and the comedy "Wood-goblin". Dealing with the question of the concept of hunting leads to the study of numerous problems associated with the understanding of Chekhov's work, in particular the synthesis of epic and dramatic principles and dialectical interaction of prose and drama in the writer's artistic method formation. Chekhov's understanding of this concept is genetically related to the tradition coming from Plato's philosophical and aesthetic

<sup>3</sup> Показательна в этом отношении «маленькая трилогия о любви» («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви»), в которой глубокие размышления о смысле жизни и драматических судьбах героев обрамлены рассказом повествователя об охотниках и описаниями природы, выводящих все истории к высокому и драматическому смыслу.



hunting theory, and relies on the experience of its artistic elaboration in Russian literature, particularly in the key papers of Russian literature of the XIX century – “Notes of a Hunter” by I.S. Turgenev.

*The concept of hunting that is epic-dramatic by its nature as a semantic element in the structure of this work of art that Chekhov inherited from Turgenev and creatively reinterpreted, gave to the writer the opportunity to introduce a modern man’s ordinary life full of dramatics in a large-scale national and universal existence in such genres as comedy and a short story.*

*Keywords:* concept of hunting, motive of nature, philosophical and aesthetic hunting, epic, dramatic, ambivalence.

*Information about the authors.* Zhilyakova Emma Mikhaylovna, National Research Tomsk State University, Doctor of Philology, Professor of Russian and foreign literature, 15, Nahimova st., room 293, 634045, Tomsk, Russia. E-mail: emmaluk@yandex.ru.

*Khokhlova* Natalya Andreevna National Research Tomsk State University, graduate student of Russian and foreign literature. 16 Lytkina st. , room 357, 634045, Tomsk, Russia. E-mail: natyakhohl@yandex.ru.

**Ю. В. Доманский**

*Российский государственный гуманитарный университет*

## **ТЕЛЕГРАММА В «ВИШНЁВОМ САДЕ» ЧЕХОВА: ОТ ЗНАЧЕНИЯ К СМЫСЛАМ**

*Аннотация.* В статье рассматривается система реализаций знака «телеграмма» в пьесе Чехова «Вишнёвый сад». Делается вывод о том, что контекстуальные смыслы, присущие этому знаку, позволяют увидеть и специфику эволюции персонажа по ходу пьесы, и авторские представления о мире и о месте человека в нём.

*Ключевые слова:* знак, значение, смысл, контекст, драма, Чехов, «Вишнёвый сад».

*Информация об авторе.* Доманский Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6). Тел. +7 (499) 250-61-18. E-mail: domanskii@yandex.ru.

Ю. В. Шатин в одной из недавних статей пишет: «...семиотика чеховских пьес построена таким образом, что считываемые и превращающиеся в театральные приёмы знаки после их некоторого повторения обречены на уничтожение. Однако как только происходит аннигиляция, тотчас на их место выдвигаются другие знаки, обращённые к режиссёру. Пьесы А. П. Чехова, как и его великого предшественника У. Шекспира, оказываются своеобразным перпетуум мобиле для театра. При постоянной трансформации их энергия никуда не исчезает, но всякий раз посылает новый импульс режиссёру» [Шатин, 2010, с. 4]. Полностью согласившись с этой мыслью, позволим себе несколько расширить её, указав на то, что новый импульс энергия чеховских пьес посылает не только режиссёру, а любому интерпретатору (по крайней мере, тому, кто захочет ощутить этот импульс). Как представляется, тут речь может идти о постижении тех или иных смыслов при рецепции. И реципиенту-интерпретатору важно не останавливаться на достигнутом, точнее – постигнутом – постигнутом смысле, а продолжать и дальше процесс постижения, пусть даже в этом процессе постижения нового прежний смысл, некогда казавшийся чуть ли не единственной правильным, окажется редуцирован.

Впрочем, вероятнее всего случится то, что все смыслы, обнаруженные за тем или иным знаком, будут существовать вместе, пусть даже одни из них будут отменять другие. Но в таком множестве смыслов, бесконечном, надо сказать, множестве, знак, как представляется, превратится в символ, пусть даже это и будет символ профанированный. Вот что пишет по этому поводу Ю. В. Шатин: «Профаниро-

ванный символ – это символ, который в процессе распродумывания стремится усилить иконические и индексальные показатели знака» [Там же, с. 6]. И далее: «...главная новация Чехова-драматурга... в наложении уже имеющих символических значений компонентами иконических и индексальных знаков. Так, с точки зрения коммуникативной стратегии текст “Вишнёвого сада” – это виртуальное поле бессмысленных слов, произносимых персонажами, поверх которого создатель спектакля может выложить мозаику собственных смыслов» [Там же, с. 7].

И при всём при том важно осознавать, с чьей точки зрения тот или иной знак обретает новые (точнее – другие) относительно привычных смыслы. То есть тут речь идёт не о значениях как таковых, а именно о смыслах, о смыслах, порождаемых в знаке благодаря контексту. Такие контекстуальные смыслы не только редуцируют «привычные» значения знаков, но и вступают в сложные отношения друг с другом, формируя своего рода внутренние сюжеты. Дело в том, что один и тот же знак, обладающий безотносительно к контексту своим конкретным значением, в разных точках зрения может наделяться разными контекстуальными смыслами. Можно в этой связи вспомнить хрестоматийное тыняновское: «Слово не имеет одного определённого значения. Оно – хамелеон, в котором каждый раз возникают не только определённые оттенки, но иногда и разные краски. Абстракция “слова”, собственно, является как бы кружком, заполняемым каждый раз по-новому в зависимости от того лексического строя, в который оно попадает, и от функций, которые несёт каждая речевая стихия» [Тынянов, 1924, с. 48]. Но это всё же не совсем то, что можно наблюдать по отношению к знакам в драмах Чехова, в которых оказывается в полной мере задействован коммуникативный потенциал знака, включающий в себя и контекст точки зрения того, в чьей речи знак находится, и контекст точки зрения реципиента, то есть того, к кому речь, содержащая знак, обращена – и на сцене, и в зрительном зале, и на книжной странице. Интерпретатор же (и режиссёр в том числе) в состоянии не только актуализировать смыслы, привносимые в тот или иной знак контекстом, но и увидеть системные отношения между теми или иными знаками, тем самым актуализировав какие-то новые смыслы, стоящие уже не столько за знаками, сколько за их системами.

В данной статье мы рассмотрим один знак в «Вишнёвом саде», знак, который, как, вероятно, любой знак, обладает значением и получает контекстуальные смыслы, но, кроме того, знак этот, повторяющийся в разных изводах по ходу пьесы и формирующий тем самым систему, по самой сути своей является способом коммуникации, что называется – носителем информации. Этот знак – телеграмма. В «Вишнёвом саде» телеграмма присутствует в трёх действиях из четырёх – в первом, втором и третьем.

В первом действии само слово «телеграмма» встречается перед знаменитым монологом Гаева к шкафу, встречается и в реплике (Вари), и в ремарке, сопровождающей речь Раневской:

«В а р я. Тут, мамочка, вам две **телеграммы**. (*Выбирает ключ и со звоном отпирает старинный шкаф.*) Вот они.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Это из Парижа. (*Рвёт телеграммы, не прочитав.*) С Парижем кончено...

Г а е в. А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет? <...>»<sup>1</sup> [с. 206].

Во втором действии слово «телеграмма» встречается в ремарках, сопровождающих большую реплику Раневской о грехах. Вот финал этой реплики:

«<...> Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше! (*Достаёт из кармана телеграмму.*) Получила сегодня из Парижа... Просит прощения, умоляет вернуться... (*Рвёт телеграмму.*) Словно где-то музыка. (*Прислушивается.*)» [с. 220]

Как видим, тут слово «телеграмма» в собственно звучащей речи отсутствует, то есть зритель должен догадаться, что это именно телеграмма (а не, например, записка или письмо), читатель же знает из паратекста, что это именно телеграмма. И сразу же после её появления тема высказывания Раневской резко меняется по её собственной инициативе – «Словно где-то музыка». А в третьем действии, как и в первом, слово «телеграмма» встречается и в ремарках, и в реплике – в диалоге Раневской и Пети Трофимова. Причём упоминание телеграммы в реплике случается уже после того, как дважды это слово появилось в ремарках. Вот фрагмент этого диалога:

«Т р о ф и м о в. Вы знаете, я сочувствую всей душой.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Но надо иначе, иначе это сказать... (*Вынимает платок, на пол падает телеграмма.*) У меня сегодня тяжело на душе, вы не можете себе представить <...>

Т р о ф и м о в. (*поднимает телеграмму*). Я не желаю быть красавцем.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Это из Парижа **телеграмма**. Каждый день получаю. И вчера, и сегодня. Этот дикий человек опять заболел, опять с ним нехорошо... Он просит прощения, умоляет приехать, и по-настоящему мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле

---

<sup>1</sup> Здесь и далее текст «Вишнёвого сада» цит. по: [Чехов 1974–1983]. Все ссылки даются в тексте с указанием номера страницы в скобках. Выделение полужирным в цитатах принадлежит мне – Ю. Д.

него <...> И что же тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу <...>

Т р о ф и м о в. (*сквозь слёзы*). Простите за откровенность бога ради: ведь он обобрал вас!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Нет, нет, нет, не надо говорить так... (*Закрывает уши.*)» [с. 234].

Здесь телеграмма становится своего рода поводом к тому, чтобы диалог двух персонажей вышел на тему любви – далее Раневская стыдит Петю: «Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться!..» [с. 234–235].

Кроме названных случаев, когда в тексте пьесы присутствует слово «телеграмма», интересующий нас знак оказывается представлен в «Вишнёвом саде» и имплицитно. В ремарке, предваряющей второе действие, – то самое действие, где Раневская рвёт телеграмму, – среди прочих деталей пейзажа возникает деталь, прямо связанная с телеграммой: «Вдали ряд **телеграфных** столбов» [с. 215]. А в третьем действии есть персонаж, номинация которого даётся не по имени, а по его должности; должность же эта непосредственно соотносится с телеграммой – **почтовый чиновник**: в ремарке, предваряющей третье действие, в паре с почтовым чиновником в танце проходит Аня; по ходу бала, почти сразу же после упомянутого диалога Раневской и Пети, диалога о любви, Фирс говорит: «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за **почтовым чиновником** и начальником станции, да и те не в охотку идут» [235]; наконец, Дуняша говорит Фирсу: «... а сейчас **чиновник с почты** такое мне сказал, что у меня дыхание захватило <...> Вы, говорит, как цветок» [с. 237].

Сначала обратимся к случаям, когда слово «телеграмма» представлено в тексте пьесы. Во всех трёх случаях это телеграммы, полученные Раневской из Парижа. То есть в системе всех трёх эпизодов принимает участие внесценический персонаж – парижский возлюбленный Раневской. Тогда все три эпизода выстраиваются в своего рода любовную историю Любви Андреевны, историю, которая началась задолго до возвращения Раневской в родную усадьбу, то есть до начала времени действия пьесы. И именно из этих эпизодов выясняются предшествующие события. Становится понятно, что Раневская оставила в Париже человека, которого она и сейчас любит, хотя пытается себе и другим внушить, что любовь уже прошла. Сам возлюбленный находится вне пространства сцены, но и в художественном пространстве драмы он тоже находится относительно места действия весьма далеко – в другой стране. Попробуем через три эпизода с телеграммой проследить трансформацию состояния героини по ходу пье-

сы, что возможно как раз благодаря тем контекстуальным смыслам, что возникают у слова «телеграмма» в этих эпизодах.

В первом действии Раневская находится в эйфории от свидания с родиной, со своим садом и домом, потому столь легко рвутся пришедшие в отсутствие хозяйки телеграммы, рвутся даже не будучи прочитанными, и потому столь безапелляционно звучит фраза «С Парижем кончено...» То есть на этом уровне внешне все просто, но обратим внимание на ближайший паратекстуальный контекст, явленный ремаркой, которая одновременно и жестовая, и соносферная, и связанная с оформлением сцены: Варя «выбирает ключ и со звоном отпирает старинный шкаф». В декорации первого действия, представленной в начальной ремарке, шкаф не упомянут, но читатель к эпизоду с телеграммой уже знает, что в пространстве сцены есть шкаф – чуть раньше эта деталь возникла в реплике Любови Андреевны и в ремарке, сопровождающей эту реплику:

«Любовь Андреевна. Я не могу усидеть, не в состоянии...  
(Вскрикивает и ходит в сильном волнении.) Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик мой родной... (Целует шкаф.) Столик мой» [с. 204].

А сразу же после первого эпизода с телеграммой расположен знаменитый монолог Гаева к шкафу. Кроме названных случаев шкаф будет упомянут в «Вишнёвом саде» ещё только однажды – во втором действии Дуняша, желая отправить Епиходова, чтобы побыть наедине с Яшей, говорит конторщику: «...принесите мне мою тальмочку... Она около шкафа... Тут немножко сыро...» [с. 217].

Рассмотрим систему «телеграмма-шкаф». Для Раневской, только вернувшейся в родной дом, шкаф, «шкафик» выступает предметом из детства, из юности, предметом, не просто напоминающим о лучших годах, но как бы явившимся из тех лет, предметом, связующим времена – прекрасное прошлое и настоящее. Однако именно этот шкаф хранит в себе (в буквальном смысле) напоминание о другом прошлом, о прошлом недавнем, о том прошлом, с которым Раневской хочется покончить, о её пребывании в Париже. Такой синтез различных в оценочном плане воспоминаний характерен и для более заметных мотивов пьесы, связанных с Любовью Андреевной: дом и сад вызывают из памяти картины детства, но и напоминают о гибели маленького Гриши.

Обратим внимание и на то, что шкаф по сравнению с первым упоминанием – в реплике Раневской – теперь, в ремарке, сопровождающей речь Вари, наделяется важной характеристикой – «старинный». Эта характеристика почти сразу же развернётся в монолог Гаева. А ещё шкаф запирается на ключ, хранящийся вместе с другими ключами у Вари (помните: «Входит Варя, на поясе у нее вязка ключей»

[с. 200]). И нельзя забывать, что Варя отпирает шкаф «со звоном». Интересно, что происхождение звона не поясняется – то ли это звенят ключи, то ли содержимое шкафа, то ли сам шкаф, – да это и не важно, если иметь в виду направленность данного паратекстуального указания на театрализацию: зритель услышит звон, с которыми отпирается шкаф, но вполне может и не понять природу этого звона. Важнее сама система довольно-таки разнородных деталей: перед читателем и зрителем происходит своего рода таинство: «ключница» Варя «со звоном отпирает старинный шкаф»; Варя хранит ключи, старинный шкаф хранит в себе две телеграммы аж из самого Парижа; люди из Парижа ехали долго, а телеграммы пришли быстро и спрятались под замком в шкафу, ожидая приезда людей. Ну, не чудо ли это? Не таинство ли? И вот из шкафа, почти только что напомнившего Раневской о детстве, появляется напоминание о другом прошлом, о том прошлом, которое так хочется забыть. И Любовь Андреевна «рвёт телеграммы, не прочитав». Тем самым рушится вся чудесная система, рушится одним жестом. Но уничтожая недавнее прошлое, то прошлое, что несут в себе парижские телеграммы (при этом несут не так, как положено телеграммам, не своими текстами, а сами по себе, одним фактом своего существования; о тексте вообще речи нет, телеграмма выступает не в своей традиционной функции носителя информации, а в функции простого предмета), Раневская словно возвращает шкафу его подлинные функции – хранить не вести от парижского возлюбленного, а хранить память о более давнем и куда как более радостном прошлом. И Гаев в этом начинании тут же поддерживает сестру: «А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет?» И далее – знаменитый гаевский монолог. «Тема» оказалась деликатно сменена – внезапно возникшие телеграммы, напомнившие о том, о чём помнить не хочется, были разорваны, а разговор переключился на старинный шкаф. «Сюжет телеграммы» переключился на «сюжет шкафа».

Но в пьесе «сюжет телеграммы» на этом не заканчивается. То, о чём так хотелось забыть Раневской, вновь возникает вместе с телеграммами – уже во втором действии. Здесь, как и в действии первом, телеграмма разорвана. Однако кое-что поменялось. Например, то, что слово «телеграмма» есть лишь в ремарке и отсутствует в реплике, то есть не должно звучать со сцены. Между тем это нисколько не мешает зрителю понять, что же такое Любовь Андреевна «достаёт из кармана», а потом «рвёт» со словами о Париже и том человеке, который «просит прощения, умоляет вернуться...» – зритель ведь помнит, что в первом действии были порваны телеграммы из Парижа. Потому и не надо говорить о понятном, не надо называть очевидное. Вот Раневская и не говорит, и не называет; лишая предмет имени, она лишает его должного статуса. Любовь Андреевна просто рвёт в очередной

раз ту связь с прошлым, которое так хочется забыть. Да, это телеграмма не только из иного пространства, но и из иного времени – из прошлого! Но только из такого прошлого, в которое героине всё ещё не хочется возвращаться. И всё же по сравнению с «телеграммным эпизодом» первого действия мы видим здесь и много нового. Во-первых, судя по тому, что Раневская говорит о содержании этой телеграммы, мы понимаем: телеграмма прочитана (напомним, что телеграммы из первого действия не читались, то есть утрачивали своё привычное значение носителей информации, средств коммуникации). Во-вторых, в реплике Любви Андреевны нет слов, хотя бы отдалённо указывающих на то, что теперь «с Парижем кончено». В-третьих, даже действие, совпадающее с действием из первого акта (там было «рвёт телеграммы», тут «рвёт телеграмму»), оказывается здесь преподнесено по-иному: из соотнесения реплики и ремарок становится ясно, что Раневская хранила телеграмму в кармане, то есть почему-то не порвала её сразу, а сделала это спустя какое-то время и сделала публично.

Все эти различия по сравнению с «телеграммным эпизодом» первого действия могут указывать на эволюцию отношения Раневской к любовной истории из её прошлого, той любовной истории, которая в первом действии была декларативно списана в архив, а теперь вдруг оказалась в какой-то степени реанимирована: где-то «за сценой» в недавнем прошлом относительно времени действия Любовь Андреевна не только прочла телеграмму, но и положила её в карман. Однако Раневская хочет, чтобы окружающие увидели её разрыв с парижским возлюбленным: она прилюдно рвёт телеграмму, попутно излагая её содержание. И этим, кстати, завершает размышления о собственной греховности. А разорвав телеграмму, тут же сама переводит разговор на совершенно иную тему, переводит довольно-таки нарочито: «*Рвёт телеграмму.*») Словно где-то музыка. *(Прислушивается.)*» Итак, во втором действии телеграмма, как это уже было с двумя телеграммами в действии первом, порвана; только теперь данный жест, транслированный ремаркой, получил иное смысловое наполнение относительно аналогичного жеста ранее. Это позволяет утверждать, что отношение Раневской к парижскому возлюбленному переживает по ходу действия пьесы трансформацию, а знаком этой трансформации оказывается телеграмма, обретающая в новых контекстах новые относительно привычного значения смыслы.

Данная мысль подтверждается продолжением «телеграммного сюжета» в третьем действии. Здесь слово «телеграмма» сначала возникает в ремарках, а потом озвучивается в реплике Раневской. Жестовая ремарка («Вынимает платок, на пол падает телеграмма») может быть на уровне намерения Любви Андреевны понята как ми-



нимум двояко: либо как случайный жест, либо как жест намеренный, но выдаваемый за случайный. Второе возможно в том случае, если представить, что Раневская захотела рассказать Пете о своей любви к тому человеку, что остался в Париже, но просто так рассказать она не может, а потому ищет формальный повод, якобы случайно роняя телеграмму, которую её собеседник поднимает. Тут телеграмма, как это уже было в двух предыдущих случаях, выполняет предметную функцию. И Любовь Андреевна, даже не услышав реплики Пети «Я не желаю быть красавцем», рассказывает о том, о чём хочет рассказать, – о любви: «И что же тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу». По сравнению с предыдущими «телеграммными эпизодами» тут существенно корректируется отношение к тому прошлому, что прежде так хотелось забыть: «...по-настоящему мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле него». Да и у телеграммы теперь иная участь: как и телеграмма во втором действии она сохранена, но, в отличие от телеграмм первых двух действий, даже речи нет о том, чтобы она была порвана; телеграмма всего лишь упала и тут же была поднята. Из этого можно сделать вывод, что к третьему действию, к 22 августа Любовь Андреевна существенно изменила своё отношение к тому недавнему прошлому, что было в Париже. И знаком этого изменения стала телеграмма, представшая в новом смысловом наполнении: теперь это предмет, позволяющий прямо высказаться о том, что сейчас больше всего волнует – о любви.

Таким образом, три «телеграммных эпизода» в пьесе сформировали так называемый «телеграммный сюжет», позволяющий через возникающие контекстуальные смыслы, стоящие за одной предметной деталью, увидеть эволюцию важной грани жизни центрального персонажа пьесы. Ну а завершается этот сюжет уже без участия телеграмм – в четвёртом действии. Тут нет телеграммы, однако и без неё «телеграммный сюжет», приходит туда, куда шёл первые три действия: Раневская уезжает (возвращается?) в Париж. А может, и важно, что телеграммы в финальном действии нет. Её отсутствие может тут выступать как минус-приём, завершающий важную событийную линию всей пьесы.

Кроме всего прочего, нельзя не обратить внимание на весьма важный момент – во всех трёх эпизодах с участием телеграммы в той или иной степени можно говорить о происходящей сразу же после «участия» телеграммы в эпизоде смене или, по крайней мере, корректировке «темы»; правильнее сказать даже – о попытках редукции того, о чём напоминают телеграммы. В первом действии Гаев приходит на помощь сестре, переводя разговор на «тему шкафа»; во втором

сама Раневская, порвав телеграмму, тут же говорит совершенно об ином – о слышимой музыке; в третьем Любовь Андреевна репликой и переданным ремаркою жестом («Нет, нет, нет, не надо говорить так... (Закрывает уши.)») будто пытается защититься от своей же собственной откровенности. То есть смыслы, связанные с телеграммами, ещё и очень болезненны для Раневской. В этом контексте итог «телеграммного сюжета» кажется нелогичным, но и в то же время парадоксально закономерным: то, от чего так хотелось убежать, всё-таки настигло и подчинило себе волю человека; человек оказался бессилён перед тем, чего он так боялся.

А в этой связи нельзя не указать и на то, что телеграммы во всех случаях оказывались стараниями Раневской объектами публичных актов: в первом и втором действиях телеграммы при всех порваны, в третьем телеграмма при всех выронена. Можно предположить, что Любовь Андреевна хочет всем показать свою волю относительно невозможности возврата к тому, что было в Париже. Тем страшнее итог: как ни старался человек, как ни показывал окружающим своих намерений, а всё равно вышло так, как вышло: Раневская отправилась в Париж к своему возлюбленному. Как бы ни уничтожались телеграммы в первых двух действиях, итог любовной истории (итог, по крайней мере, во временных рамках пьесы Чехова) вполне однозначен – Раневская уезжает в Париж, с которым, как оказалось, вовсе не кончено. Значит, порванные телеграммы были не более чем способом хотя бы на некоторое время отложить то, что всё равно неизбежно. Таким образом, «телеграммный сюжет» наглядно показал авторское представление о месте человека в мире, о том, что как бы ни старался человек избежать своей участи, однако же всё равно будет так, как определено какими-то иными и часто враждебными человеку силами. И даже как-то так выйдёт, что то, чего человек страшился, вдруг покажется ему сперва не столь уж плохим, а потом и вовсе хорошим; и тогда человек пребудет в полной уверенности, что это он сам спланировал свою судьбу, а не кто-то спланировал её за него. В этом ещё одна грань авторского понимания человека – не только неспособного что-то сделать по своей воле, но и заблуждающегося относительно силы этой воли.

Однако «телеграммный сюжет» отнюдь не исчерпывается прямым упоминанием телеграмм в репликах и паратексте. Сюжет этот представлен и имплицитно. Тут особое внимание следует обратить на уже упомянутую выше деталь оформления сцены второго действия – «ряд телеграфных столбов». По проводам, что протянуты между этими столбами, как раз и приходят те самые телеграммы, которые Любовь Андреевна рвёт в первом и втором действиях и роняет в третьем. Тогда получается, что деталь «ряд телеграфных столбов» в авторской

точке зрения (а ремарки, как известно, воплощают точку зрения автора) обретает смыслы, контекстуально обусловленные предыдущими и последующими упоминаниями телеграмм в паратексте и репликах; и смыслы эти могут быть обозначены, например, как связь между отдалёнными друг от друга локусами – Парижем и усадьбой Раневской. То есть «ряд телеграфных столбов» контекстуально выступает как средство коммуникации. Читатель узнаёт об этом средстве из ремарки оформления сцены, зритель способен увидеть непосредственно в перспективе декорации второго действия. Благодаря «ряду телеграфных столбов» телеграммы из Парижа приходят быстро, но они подвергаются публичной «казни» в руках Любви Андреевны. Кроме того, учитывая предыдущие суждения, не стоит забывать и о том, что телеграммы идут не только из иного пространства, но и из иного времени – это телеграммы из прошлого, а стало быть, ряд телеграфных столбов выступает не только как связующее звено между элементами пространства, но и как портал между прошлым и настоящим, а в итоге – между прошлым и будущим, тем будущим, которое выбирает Раневская и которое оказывается тождественно тому прошлому, с коим Любовь Андреевна пыталась покончить в первых действиях пьесы. И тогда получается, что телеграфные столбы, на фоне которых, кстати говоря, порвана одна из телеграмм, оказываются не просто деталью оформления сцены, а элементом, формирующим смыслы важной сюжетной линии, в которой прошлое, настоящее и будущее оказываются соотнесены в единую систему; а в основе этой системы коренное расхождение между тем, что человек желает, и тем, что получается в итоге (хотя человек ошибочно думает, что получает он именно то, что желает). Телеграфные столбы несут весть из прошлого в настоящее; человек стремится забыть то прошлое, которое кажется ему плохим; однако из этого ничего не выходит: прошлое не только не уничтожается, но становится будущим. Ряд телеграфных столбов телеграммами замкнул кольцо времени и замкнул человека кольцом судьбы. Таковы контекстуальные смыслы этого имплицитно представленного элемента «телеграммного сюжета» в контексте трёх эпизодов с телеграммами.

Наконец, ещё один элемент, имплицитно представляющий «телеграммный сюжет». Напомним, что в третьем действии появляется персонаж, номинированный как почтовый чиновник. Каким образом могут быть связаны упоминания телеграмм с почтовым чиновником? Конечно, где-то в засценье внесценический парижский возлюбленный пишет тексты телеграмм. Тексты эти по телеграфным столбам спешат из Франции в Россию, из прошлого в настоящее. И здесь, в России эти тексты принимает почтовый чиновник, передающий их адресату – Любви Андреевне – в виде тех самых бумажек, которые

в первом и втором действии порваны, а в третьем уже нет, и которые напоминают о прошлом вопреки желаниям героини, но и делают в итоге это прошлое единственно возможным будущим.

Ну а все три упоминания почтового чиновника (кстати, персонажа, лишённого реплик, в отличие, скажем, от начальника станции), прямо скажем, не только не в его пользу, но и не в пользу хозяев дома и сада. Достаточно взглянуть тут на реплику Фирса; напомним: «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут». Восьмидесятисемилетний Фирс знает, что говорит, ибо застал он и времена, мягко говоря, получше. И хотя из начальной ремарки третьего действия мы узнаём, что «в паре с почтовым чиновником в танце проходит Аня», всё же вряд ли кому-то в голову придёт рассматривать этого гостя в качестве участника любовной линии с дочерью хозяйки имения. Другое дело – Дуняша, говорящая Фирсу: «... а сейчас чиновник с почты такое мне сказал, что у меня дыхание захватило <...> Вы, говорит, как цветок». Но именно этот «маленький человек» (коллега, кстати говоря, телеграфиста Ивана Михайловича Ятя из чеховской сцены в одном действии «Свадьба») выступает (пусть и не прямо), но своего рода вершителем судеб. Точнее, не столько вершителем судеб, сколько орудием в руках судьбы. Во всяком случае, на таких правах его можно включить в систему, объединённую в «телеграммный сюжет», ведь если бы не было почтового чиновника, то Раневская не смогла бы получать телеграммы, напоминающие ей о том, что было в Париже, и подталкивающие к тому, чтобы вернуться туда.

То есть вся система, связанная с телеграммами, работает в пьесе на то, чтобы показать, насколько человек в этом мире подчинён внешним силам, насколько беспомощен перед ними. Другой вопрос – а что за это внешние силы? И ответ (по крайней мере для «телеграммного сюжета») очевиден: это – любовь. Да, любовь способна подчинить человека себе, сделать человека своим рабом, а человек ещё от этого рабства будет получать удовольствие. И тогда выходит, что если посмотреть на пьесу Чехов через призму участия телеграммы в её сюжете, то пьеса эта не просто о любви, а о любви как величайшей силе, способной заставить человека поступать вопреки своей воле, но при этом человек будет думать, что делает он как раз то, что хочет делать, в плену иллюзий будет мнить себя творцом своей судьбы; любовь же тем временем сделает из человека игрушку для судьбы. И признав, что таков взгляд автора на человека, испытываешь несомненные трудности с попыткой оценки этого взгляда – хорошо или плохо то, что человеческая воля подчиняется любви? Ну, наверное, то, что воля подчиняется это плохо; но ведь подчиняется – любви!

Таким образом, авторские представления о мире и человеке, как минимум, неоднозначны. Только не забудем, что на все эти мысли нас навела всего лишь телеграмма, то есть по своему значению не более чем предмет, пусть и предмет, обладающий изначально коммуникативными функциями носителя информации. Но это – всего лишь значения, которые должны редуцироваться благодаря контекстам. И тогда получается, что в художественном тексте, в тексте драмы, в тексте чеховской драмы даже такой тривиальный знак, как телеграмма, наполняется такими контекстуальными смыслами, которые позволяют увидеть и специфику эволюции персонажа по ходу пьесы, и авторские представления о мире и о месте человека в нём. Интерпретатору же очень важно видеть эти смыслы даже в том, что на первый взгляд может показаться незначительным.

### Литература

1. Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. Л., 1924.
2. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. М., 1974–1983. Т. 13.
3. Шатин Ю. В. Коммуникативное событие в пьесе и спектакле («Вишнёвый сад» А. П. Чехова – Э. Някрошуса) // Материалы научно-практической конференции НГТИ, посвящённой 150-летию со дня рождения А. П. Чехова, Новосибирск, 1 октября, 2010 г. Новосибирск, 2010.

**Y. V. Domanskyi**

*Russian State University for the Humanities*

## **TELEGRAM IN CHEKHOV'S "THE CHERRY ORCHARD": FROM MEANINGS TO SENSE**

*Annotation.* The article examines the system of implementation of the “telegram” sign in Chekhov’s play “The Cherry Orchard. The conclusion is made that the contextual senses appropriate to this sign reveal both the character’s evolution during the play and the author’s views on the world and man’s place in it.

*Keywords:* sign, meaning, sense, context, drama, Chekhov, “The Cherry Orchard”.

*Information* about the author. Domanskyi Yuri Viktorovich, Russian State University for the Humanities, Institute for History and Philology Doctor of Philology, Professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics. 6 Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia. E-mail: domanskii@yandex.ru.

**К. В. Анисимов**

*Сибирский федеральный университет*

**«ГРАММАТИКА ЛЮБВИ» И. А. БУНИНА:  
НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ОБ ЭВОЛЮЦИИ  
ЗАМЫСЛА<sup>1</sup>**

*Аннотация.* В статье исследуется происхождение итогового текста рассказа 1915 г. «Грамматика любви». К анализу и сопоставлению привлекаются рукописный и первопечатный варианты рассказа. Основное внимание в процессе сравнения уделяется мотивным линиям, в которых выражается динамика замысла от «Невольника любви» к «Грамматике любви», а также концептосфере «сладкого», «меда» и «пчел». Бунинский рассказ рассматривается также в контексте «крестьянской» прозы писателя и сопоставляется с ближайшим к нему произведением – рассказом «Легкое дыхание». Реконструированная тенденция авторской правки заключается в редукации смысла невольничества в образе Хвощинского, в преодолении границ между психологическим контуром Ивлева и памятью о Хвощинском. Посредующей инстанцией в диалоге двух сознаний оказывается письменная культура. Аналогичному типу отношений подчинено и взаимодействие концептов «сладости» жизни и любви со «сладостью» поэтического творчества.

*Ключевые слова:* И.А. Бунин, рассказы, текстология, поэтика, мотив, сюжет.

*Информация об авторе.* Анисимов Кирилл Владиславович, ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет», доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и языковой коммуникации (г. Красноярск, просп. Свободный, 82). Тел. +7(391) 206-26-87. E-mail: kianisimov2009@yandex.ru.

Бунин придавал своему маленькому рассказу большое значение. В рукописи он указал не только точные дату и место окончания работы над текстом, но даже час и минуту: «12 ч. 52 м. в ночь с 17 на 18 февр. 1915 г. Москва» [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 6 об.]. Дневник, в котором это указание повторено, содержит также трогательный сюжет о горничной Буниных Тане, которая «очень любит читать» и тайком читает выброшенные писателем черновики [Устами Буниных, 1977, т. 1, с. 143]. Дневниковая запись словно варьирует содержание рассказа, в котором речь тоже идет о горничной Лушке и о любви к чтению, однако не ее, а помещика Хвощинского, ее возлюбленного и отца ее ребенка.

Рассказ перерабатывался писателем, и сегодня говорят о трех его редакциях: рукописной, первопечатной и позднейшей, относящейся к 30–50-м гг. [Краснянский, 1970]. Последняя вошла в состав двух

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках интеграционной программы УрО и СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

современных собраний сочинений Бунина 1960-х и 1980-х гг. Стилистический аспект авторской коррекции текста был проанализирован В. В. Краснянским, который сделал вывод о переходном характере произведения, соединившего в своей поэтике черты лирического повествования раннего Бунина с отстраненной авторской позицией, присущей его поздней прозе [Краснянский, 1970, с. 62].

Несмотря на то, что в целом «правка касается преимущественно деталей, отдельных выражений» [Краснянский, 1970, с. 58], в ней содержится ряд нюансов, позволяющих говорить о существенной динамике замысла «Грамматики любви», словно пульсирующего между «тургеневским» сюжетом о роковой власти эроса [Сливицкая, 1980; Сливицкая, 2004, с. 190-198] и социально-эстетической проблемой книги, чтения и письменной культуры в принципе. Недаром поводом, вдохновившим Бунина на написание рассказа, был «коллекционерский» подарок его племянника Н.А. Пушешникова, презентовавшего писателю «маленькую старинную книжечку под заглавием “Грамматика любви”» [Бунин, 1988, с. 667]. Не менее важно и продолжение интриги с таинственной книгой: находка А.В. Блюма [Блюм, 2001], установившего реальное издание, которое послужило прообразом «очень маленьк[ой] книжечк[и], похож[ей] на молитвенник» [Бунин, 1988, с. 50], стала одним из ярких историко-литературных открытий, связанных с рассказом.

Первая проблема, на которой мы хотели бы остановиться, сосредоточена в заглавии текста, а точнее – в двух его заглавиях, представляющих концептуальную антитезу [Лебеденко, 2010] [Рац, 2011, с. 157]. Рукопись донесла до нас эту двойственность замысла: ее начальный фрагмент представляет собой палимпсест. Первое заглавие «Невольник любви» энергично зачеркнуто и поверх него написано «Грамматика любви» [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 1]. По существу, в аналогичном соотношении находятся и главные смысловые слои рассказа. В рукописи их взаимодействие акцентировала вынесенная в эпиграф цитата из «Последней смерти» Баратынского: «Есть бытие, но именем каким / Его назвать? – ни сон оно, ни бденье...» [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 1]. В позднейших редакциях, включая первопечатную, эпиграф отсутствует: из «сильной» позиции начала дуализм сна и яви, емко выраженный Баратынским, извлечен и запрятан вглубь текста.

В описаниях жилища Хвощинского все редакции «Грамматики любви» содержат частотные образы со значением изоляции: дом с толстыми стенами и недостатком окон, вереница опустелых комнат, которые проходит Ивлев со своим спутником на пути к камерке «в два окна» [Бунин, 1988, с. 49], последнему пристанищу странного помещика. Парадоксальность положения Хвощинского прочитыва-

ется в историко-социальной перспективе: вольный хозяин поместья становится в нем «пленником». Начиная с ремарки о двадцатилетнем сидении неутешного вдовца на Лушкиной кровати, повторяющиеся детали со смыслом сковывания, обездвиживания героя приводят читателя к заветной шкатулке, «углы которой были отделаны в серебро» [Бунин, 1988, с. 50]. Шкатулка заключает в себе Лушкино ожерелье – «заношенный шнурок, снизу дешевеньких голубых шариков» [Бунин, 1988, с. 50]. Шаг за шагом концентрически сужая топографические охваты своего текста, Бунин наконец фокусирует внимание на микропространстве коробки с дешевыми бусами – пределе закрытости и таинственности того мира, который в буквальном смысле открывает Ивлев. (Заметим, что одна из книг библиотеки Хвоцинского озаглавлена Буниным отчетливо метатекстуально – «Чудесное путешествие в волшебный край» [Бунин, 1988, с. 49].) Смыслы неволи и пленения логично подытожены в финале рукописного текста: Ивлев «все думал о Лушке, о ее ожерелье и о невольнике ее» [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 6 об.].

Однако слово «невольник» зачеркнуто, и вся характеристика принципиально изменена. В окончательной редакции читаем: «ожерелье <...> оставило в нем чувство сложное, похожее на то, какое испытал он когда-то в одном итальянском городке при взгляде на реликвии одной святой. “Вошла она навсегда в мою жизнь!” – подумал он» [Бунин, 1988, с. 51-52]. «Невольник»-герой и заглавие «Невольник любви» кренили бы равновесную концепцию рассказа в сторону эроса и его жертвы, чего, пусть не сразу, Бунин посчитал нужным избежать, стремясь не только отчетливее сказать о Хвоцинском как о «редк[ом] умниц[е]» [Бунин, 1988, с. 46], но и подчеркнуть главную эмоциональную ноту в сознании Ивлева: подверженность токсам обаяния, идущим от Лушки – никогда не встречавшейся герою в пору его юности и давно умершей – в реальном времени фабулы. «Я в молодости был почти влюблен в нее» [Бунин, 1988, с. 45]. «Вошла она навсегда в мою жизнь» – это последнее признание путешественника, достающего из своего кармана книгу Демольера, купленную у Хвоцинского-младшего и читающего восьмистишие, сочиненное несчастным любовником, словно переводит любовь к Лушке с языка фольклора («Ах, эта легендарная Лушка» [Бунин, 1988, с. 45] – первая фраза, которой вводится в рассказ его внефабульная героиня) на язык изящной поэзии, при помощи которого автор выписывает сознание Ивлева, знатока романтических стихов и редких книг. О сложном отношении «чувства» и «литературы», о прозрачности границы между ними и о конвертации одного в другое косвенно свидетельствуют еще два фрагмента рукописи, зачеркнутых Буниным в процессе работы.



Для человека, без остатка подвластного чувству, культура неважна, она очевидно – лишний элемент в его фиксации. О недоверии такому, только на одном сосредоточенному герою, свидетельствует первоначальная характеристика его книг: «Ужасная чепуха была в этой библиотеке» [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 5]. Устанавливая на первых порах дистанцию между Хвоцинским и путешественником, автор подчеркивает отсутствие пафоса и автоматизм поведения последнего: изучая собрание, «Ивлев машинально пересматривал книги» [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 5 об.]. Переработав затем эти характеристики, автор стер рубеж, отделявший сознание Ивлева, героя фабулы, от персонажа, превратившегося в воспоминание, сделал возможным появление у Ивлева доверия к Хвоцинскому и его истории и, в конечном счете, направил их обоих к встрече в пространстве памяти.

Подчеркнем, однако, что дополнительной «энергией», которой автор усиливает и проясняет характер Хвоцинского, служит именно культура. Наряду с приведенными примерами обращает на себя внимание то, что фрагмент с немного манерным «изъяснение[м] языка цветов» интерполирует основной текст и помещен на полях [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 6 об.]. Очевидно, что Бунин написал его позднее<sup>2</sup>, намереваясь поначалу сразу перейти от последней фразы, выписанной Хвоцинским из книги Демольера, к восьмистишию, придуманному самим помещиком. Во фрагменте этой выписки («Женщина прекрасная должна занимать вторую ступень; первая принадлежит женщине милой. Сия-то делается владычицей нашего сердца: прежде, чем мы отдадим о ней отчет сами себе, сердце наше делается невольником любви навеки...») Бунин подчеркнул последние слова волнистой линией<sup>3</sup>, как бы в последний раз акцентировав мотив невольничества. Однако затем писатель решил уравновесить «фаталистическую» зависимость героя от женских чар изящным пассажем о «языке» цветов как аллегорий чувства. Так Хвоцинский был, пусть не полностью, отделен от «ошеломившей», изолировавшей его страсти, и частично возвращен культуре<sup>4</sup>. В сплошной фольклоризации его сознания (он «Лушкиному влиянию приписывал буквально все, что совершалось в мире...») [Бунин, 1988, с. 46]) оставлен зазор для памяти, ума и эстетики, позволяющий оспорить прозвучавшие в начале расска-

<sup>2</sup> В таких случаях можно говорить о том, что поля рукописи играют в отношении основного текста «роль бесконечного эха», являются «постоянным источником все новых и новых его редакций» [Неф, 1999, с. 212].

<sup>3</sup> В первопубликации подчеркнутый фрагмент набран разрядкой [Бунин, 1915, с. 52].

<sup>4</sup> Показательно, что и внедренная в бунинский рассказ книга Демольера “Code de l’amour”, отличается, по наблюдению Н.П. Лебеденко, от фривольных сочинений «галантной» эпохи XVIII в. своим отчетливо знаково-эмблематическим характером и нравственным пафосом [Лебеденко, 2010].

за слухи о сумасшествии землевладельца. Впрочем, не будем забывать, что цитирующееся в «Грамматике любви» стихотворение Баратынского «Последняя смерть» описывает погружение человечества в онейрическое состояние как окончательный и гибельный разрыв с культурой [Кучеровский, 1980, с. 211-212].

Другой мотивной линией, на которую мы хотели бы обратить внимание и в которой тоже переплетаются фундаментальные для Бунина темы любви и культуры, является линия «сладкого», «меда» и пчел. На этом мотивном блоке в буниноведении останавливались несколько раз – как непосредственно в связи с данным рассказом, так и в широком контексте художественного языка писателя [O’Hearn, 1993] [Сафронова, 2000, с. 58] [Пожиганова, 2005, с. 134] [Ляпина, 2011] [Ляпина, 2012]. Семантика имени Лушки (Лукерьи, Гликерии) подсказывает, как справедливо отметила Л. П. Пожиганова, значимость «сахарного» кода рассказа. Ожидаемость многократно зафиксированных в поэзии риторических сближений любви и «сладкого» [Тарановский, 2000, с. 142–143] избавляет нас от ненужной в данном случае детализации. Важнее для нас иное: проницаемость концептосферы «сладкого» для других, совсем не любовных смыслов. Мы имеем в виду реализованную в мотивной структуре рассказа и восходящую еще к Платону [Тарановский, 2000, с. 126] архетипическую связку пчел и меда с чтением, книгой и поэтической культурой. Можно утверждать, что «Грамматика любви» относится к той группе репрезентирующих эпоху текстов, в которых обе грани древнего мифообраза словно наложены друг на друга – в точном соответствии уже рассмотренному мерцанию культуры сквозь семантику любовной катастрофы.

Простой подсчет позволяет обнаружить аккуратное, но настойчивое внедрение в текст семантического поля сладкого, соответствующих ему эмоциональных состояний и предметного ряда. «Сладкий ветерок» [Бунин, 1988, с. 44], «сладостные воспоминания» [Бунин, 1988, с. 51], «В преданьях сладостных живи» [Бунин, 1988, с. 52], трава с «краснеющей земляникой», а рядом – «чья-то маленькая пасака, несколько колодок, стоявших на скате» [Бунин, 1988, с. 46]. Даже часть собак из своры, напавшей на тарантас Ивлева, были «шоколадных» цветов [Бунин, 1988, с. 47]. И, наконец, центральный образ этой семантической линии – мертвые или, как сказано в рукописи и первопечатной редакции, «колелые» пчелы [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 5] [Бунин, 1915, с. 51], впоследствии замененные «сухими» [Бунин, 1988, с. 49]. Отчасти примыкает к этому перечню и эпитет, которым в рукописи Бунин охарактеризовал «тугие и круглые» руки графини, – «свекольные» [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 1 об.], что не только указывало на их вульгарный пунцовый цвет, но и отсылало

к сладости всем известного овоща. Сама поездка Ивлева сопровождается прореженной позднее [Краснянский, 1970, с. 60] чередой указаний: «ехать <...> было очень приятно»; «ехать было все-таки отлично»; «такого пути Ивлев не знал, и это тоже было приятно» [Бунин, 1915, с. 47; 48; 49]. Как кажется, само допущение повторов обусловлено отмеченной в науке [Зоркая, 1976, с. 256-257] [Капинос, 2010, с. 134] энергетикой Лушки, словно втягивавшей в свою ауру Ивлева. Мифологизацией ее образа можно объяснить и «сброс» принципиально важной биографической детали, не вошедшей в опубликованные варианты рассказа: Лушка умерла «от родов» [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 2 об.]. Много позднее, скажем, в рассказе «Натали» из цикла «Темные аллеи» подобные детали Бунина смущать уже не будут, пока же ему нужна поэтизация Лушки, извлечение ее из рутины повседневности, соединение с тем эстетическим возвышенным, которое определяет собой сознание Хвоцинского. Сокращение бытового в структуре ее образа, превращение *лица* в *лик* (ср. итоговое сопоставление Лушки с итальянской святой) – всё это метаморфозы горничной в сознании сначала Хвоцинского, а затем и Ивлева. Показательна в этом смысле еще одна зачеркнутая ремарка Бунина. После слов о «любви непонятой», превратившей судьбу Хвоцинского «в какое-то экстатическое житие» – и всё из-за «загадочной в своем обаянии Лушки» [Бунин, 1988, с. 50], в рукописи читается пояснение: «...не случись какой-то загадочной в своем обаянии *или только ставшей таковой в свете этой любви* Лушки...» [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 5 об.]. В опущенном замечании читателю давалась несомненно упрощавшая замысел рассказа и потому в конечном счете убранный подсказка о различии планов сознания и реальности, сна и яви. Думается, данная оговорка вместе с конкретизацией обстоятельств Лушкиной смерти, подробным описанием внешности графини, *ragvenci* и сниженной сюжетной проекции Лушки, были в итоге сняты Буниным, для которого более важной оказалась интерференция обеих сторон бытия: полюса исходной оппозиции сближались – «истинное» и «кажущееся» образовывали недифференцированное пространство проблематического синтеза. Недаром в цитате из Баратынского «есть бытие, но именем каким его назвать? Ни сон оно, ни бденье: – меж них оно...» [Бунин, 1915, с. 51] этот смысл промежутка-наслоения был графически акцентирован разрядкой, а в рукописи – карандашным подчеркиванием.

Как работает эта закономерность в концептуальном поле «меда», «сладкого», «пчел», «поэзии»? По В. Н. Топорову, «идеальное устройство общества в его монархическом варианте, которое нередко соотносимо с пчелиным ульем, противопоставлялось муравейнику как образу демократически-уравнительного общежития. Высокая степень “организованности” пчел и меда (особенно сотового), олицетворяю-

щих начало высшей мудрости, делает пчел и мед универсальными символами поэтического слова, шире – самой поэзии...» [Топоров, 1982, с. 355]. Ученый подчеркнул внедрение смысла иерархического мироустройства в образы пчел и меда. Наслаждение поэзией, наслаждение любовью вписано Буниным в историософскую, если не прямо историко-политическую, глубоко запятанную а текст аллегория потерю разума человеком, слывшим «в уезде за редкого умницу» [Бунин, 1988, с. 46]. Иерархия, основанная на культуре и интеллекте, претерпевает слом; к «аполлоническому» образу пчел и поэзии-меда присоединяется цепочка типичных для усадебных сюжетов писателя образов запустения, оскудения и одичания (ср. одичавших собак, заброшенную пасеку). Характерным для бунинской прозы способом продемонстрировать крах прежних иерархий является перемешивание свойств, традиционно закрепленных за отстоящими друг от друга социокультурными реалиями. Так, о том, что графиня дома, подъезжающему к ней Ивлеву сообщил «пахавший возле деревни» «старик в очках» [Бунин, 1915, с. 47]. На пути к имению Хвоцинского Ивлев встречает женщину «в летнем мужском (курсив наш. – К.А.) пальто, с обвисшими карманами» [Бунин, 1988, с. 48], а недалекий и жадный незаконный сын помещика оказывается почему-то одетым в серую гимназическую блузу [Бунин, 1988, с. 48]. Аналогичную деталь встречаем в описании одного из самых одиозных героев прозы писателя этих лет – Егора Минаева из рассказа «Веселый двор» (1911). На голове этого люмпенизированного типа красуется гимназический картуз [Бунин, 1987, с. 244].

Недаром в исследовательской рефлексии, связанной с «Грамматикой любви», ситуация любви Хвоцинского к Лушке трактуется в мифопоэтическом ключе как мена ролей: королевой символического «улья» становится Лушка, за соитие с ней пчела-производитель платит жизнью, при этом смерть «королевы» неизбежно влечет за собой и гибель всех пчел [O’Hearn, 1993, с. 98-99]. В перспективе такого понимания пчела символизирует производительную силу, ассоциирующую ее с подземным миром, но, учитывая краткую земную жизнь Лушки и ее смерть от родов, плодородие как смысл образа ставится в «Грамматике любви» под вопрос и делает весьма шаткой приведенную мифопоэтическую интерпретацию.

Гибель пчел символизирует не только прекращение телесной любви героев, выражающих всей своей житейской сутью, а Лушка – и именем, «сладость» жизни (примечательная деталь – свечи на иконе, желтеющие «воском, как мертвым телом» [Бунин, 1988, с. 49]; церковные свечи делались из пчелиного воска)<sup>5</sup>. Разбросанные у входа

<sup>5</sup> Здесь не исключены и толстовские ассоциации, к которым Бунин в своей прозе прибегал неоднократно. На «роевое» начало пчелиного бытия как на «символ естественной жизни» обратил внимание комментатор «Войны и мира» [Ранчин].

в библиотеку мертвые пчелы означают также немоту, бессилие словесного искусства; изолированная и никому не нужная библиотека, грубо пересчитываемая на деньги, в такой же степени связана с общей атмосферой гибели и упадка, в какой венчальные свечи символизируют тела двух мертвых любовников. И в данном случае, пожалуй, единственный раз во всем повествовании Бунин словно в духе символистов отчетливо проводит границу между мирами эмпирическим и идеальным. Проблема, однако, заключается в том, что итоговый текст снова не дает читателю ни одного свидетельства об этом глубинном тектоническом разломе. Обратим внимание на слово *ложь*, дважды повторенное в рукописи и один раз употребленное в первопечатной редакции. В крайне важном диалоге Ивлева с возницей о причинах смерти Лушки (парень настаивал на том, что она утопилась, Ивлев с ним спорил) простоватый собеседник путешественника, образ которого сориентирован на устную стихию народной речи, возразил пословицей: «люди *ложь*, и я то ж, – сказал малый» [РГБ, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6, л. 3]. Второй раз в рукописи и единственный раз в редакции 1915 г. слово повторяется – на сей раз в выпущенной позднее первой строфе стихотворения Хвоцинского: «Обречены с тобой мы оба / На грусть в сем мире лжи и зла! / Моя любовь была до гроба, / Она со мною умерла» [Бунин, 1915, с. 53].

Мир и, в частности, мир народной молвы, понимаемый как *ложь*, образует своеобразное поле отчуждения вокруг Ивлева, постоянно спорящего с непонятливым мужиком-возницей, а также, конечно, вокруг Хвоцинского и его библиотеки с изящной книгой Демольера. Примечательно, что комнаты хозяина после его смерти *не заняты*. Знаковый для эпохи сюжет въезда новых владельцев в оставленное прежними барами имение здесь словно нарочно остановлен – притом что Бунин обращался к этой чеховской теме не раз (ср. рассказ «Последний день» или знаменитую повесть «Деревня»). «Да нет, – говорит Хвоцинский-младший своему собеседнику, – вы, пожалуйста, не снимайте картуз, тут холодно, мы ведь не живем в этой половине» [Бунин, 1988, с. 48]. Если такое прочтение верно, то понятными становятся финальная сцена и ее связь с последними словами рассказа: Ивлев увозит из обреченного поместья его главный раритет, который заново обращает свои страницы внешнему миру. Сладость *чувства* Хвоцинского преображена на этих страницах в сладость *поэзии*. «Но ей сердца любивших скажут: / “В преданьях сладостных живи!” / И внукам, правнукам покажут / Сию “Грамматику любви”» [Бунин, 1915, с. 53].

При несомненной и много раз отмеченной (в том числе – самим Буниным) связи «Грамматики любви» с написанным через год рассказом «Легкое дыхание» повествовательная линия, соединяющая

в них «любовь» с «книгой», проведена по-разному. Если в «Легком дыхании» книжная формула сначала воплощалась в телесном признаке Оли (особенности ее дыхания), а затем – в природном мире, то здесь последовательность обратная: коллизии «настоящего» эроса даны в снятом виде. Частным следствием этого является различие способов репрезентации героинь. Так, читатель *видит* Олю Мещерскую во всех нюансах ее внешности, а портретные экфрасисы пронзают все повествование. В «Грамматике любви» экфрастичность редуцирована только до старой иконы в серебряной ризе: телесный облик Лушки в высшей степени гадателен, читающееся в рукописи и первопечатной редакции упоминание о комнате «с черными масляными картинами на синих стенах» [Бунин, 1915, с. 51] впоследствии снято. Лушку читатель не *видит*, но, что очень важно, он о ней *слышит*. Устное и письменное начала соотнесены, и движение Ивлева в тексте – это движение от первого ко второму (движение Хвоцинского, как нетрудно понять, было обратным). «Рассеяние» «в мире» цитаты из «смешной книги», т.е. собственно легкого дыхания, происходит через посредство самой Оли. В «Грамматике любви», напротив, возвышение эроса дано минуя героев, через книги, сквозь «шершавые» страницы которых Ивлев «разглядел» подлинного Хвоцинского. В эпоху, когда главенствующим историческим нарративом было решительное символическое соединение социальных верхов с эрзацами народной культуры [Шевеленко, 2009, с. 171–172], Бунин ювелирными движениями своего пера показал преимущества высокой европейской словесности (ср. преобразование деревенской горничной в итальянскую святую), создав в феврале 1915 г. не только шедевр любовной прозы, но и знаковый металитературный документ.

### Литература

1. Блюм А. В. Из бунинских разысканий. I. Литературный источник «Грамматика любви» // И.А. Бунин: Pro et Contra. СПб., 2001. С. 678–681.
2. Бунин И. А. Веселый двор // Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. М., 1987. С. 244–272.
3. Бунин И. А. Грамматика любви // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф. 429, к. 1, ед. хр. 6. 6 лл.
4. Бунин И. А. Грамматика любви // Клич. Сборник на помощь жертвам войны / Под ред. И.А. Бунина, В.В. Вересаева, Н.Д. Телешова. М., 1915. С. 47–53.
5. Бунин И. А. Грамматика любви // Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. М., 1988. С. 44–52.
6. Зоркая Н. М. Возвышение в прозе. «Грамматика любви» И.А. Бунина // Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. С. 251–259.
7. Капинос Е. В. «Некто Ивлев»: возвращающийся персонаж Бунина // Лирические и эпические сюжеты. Мат-лы к Словарю сюжетов русской литературы. Вып. 9. Новосибирск, 2010. С. 132–143.

8. *Краснянский В. В.* Три редакции одного рассказа // Русская речь. 1970. № 5. С. 57–62.
9. *Кучеровский Н. М. И.* Бунин и его проза (1887–1917). Тула, 1980.
10. *Лебедеженко Н. П.* Интертекстуальность в рассказе И.А. Бунина «Грамматика любви» // 35 години катедра «Обща и сравнителна литературна история» на Велико търновски университет. Юбилеен сб. Велико Търново, 2010. С. 62–66.
11. *Ляпина Л. Е.* «Сладкое» и «горькое» в русской лирике // Универсалии русской литературы. 3. Воронеж, 2011. С. 118–126.
12. *Ляпина Л. Е.* «Горький мед» в лирике «Серебряного века» (И. Бунин, Ф. Сологуб, Саша Черный) // Универсалии русской литературы. 4. Воронеж, 2012. С. 509–515.
13. *Неф Ж.* Поля рукописи // Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999. С. 192–221.
14. *Пожиганова Л. П.* Мир художника в прозе Ивана Бунина 1910-х годов. Белгород, 2005.
15. *Ранчин А.* Символика в «Войне и мире». Из опыта комментирования. / URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501707> (дата обращения: 27.03.2014).
16. *Рац И. М.* Элементы иррационального в рассказе И.А. Бунина «Грамматика любви» // Русская литература. 2011. № 4. С. 155–162.
17. *Сафронова Э. И. А.* Бунин и русский модернизм (1910-е гг.). Вильнюс, 2000.
18. *Сливицкая О. В.* Бунин и Тургенев («Грамматика любви» и «Бригадир»). Опыт сравнительного анализа // Проблемы реализма. Вып. VII. Вологда, 1980. С. 78–89.
19. *Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. М., 2004.
20. *Тарановский К.* Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 123–164.
21. *Топоров В. Н.* Пчела // Мифы народов мира: в 2 т. М., 1982. С. 354–356. Т. 2.
22. Устами Буниных: в 3 т. Т. 1. Франкфурт-на-Майне, 1977.
23. *Шевеленко И.* Империя и нация в воображении русского модернизма // Ab Imperio. 2009. № 3. С. 171–206.
24. *O’Hearn S.* Dead Bees: a New Subtext for Mandel’shtam’s “Voz’mi na radost’...” // Slavonic and East European Review. 1993. Vol. 71. № 1. P. 96–101.

**K. V. Anisimov**

*Siberian Federal University*

## IVAN BUNIN’S “GRAMMAR OF LOVE”: SOME REMARKS ON THE ORIGIN OF THE INTENTION

*Annotation.* The article examines the origin of the final version of “Grammar of Love”, the short story, written by Bunin in 1915. The manuscript and the first print versions of the story are attracted for the comparison and analysis. The main attention is focused on the motif ensembles affected by the shift of the idea – from Bunin’s initial concept reflected in the title “The Prisoner of Love” to the “Grammar of Love”. The “sweet”, “honey” and “bees” conceptual fields are analyzed as well. Bunin’s short story is studied in the context of his “peasant prose” and then compared

---

with “Light Breathing” – the closest to the “Grammar of Love” variant of the plot. The reconstructed author’s editing strategy contains, on the one hand, the reduction of semantics of Khvoshchinsky’s slavery to love and, on the other hand, Bunin’s claim to erase the border between Ivlev’s psychological contour and the memory of Khvoshchinsky. The written culture becomes the intermediating link in the dialogue between the two consciousnesses. The similar type of relationship is revealed in the interaction of concepts of “sweetness” of life and love with the “sweetness” of poetic creativity.

*Keywords:* Ivan Bunin, short stories, textual criticism, poetics, motif, plot.

*Information about the author:* Anisimov Kirill Vladislavovich, Siberian Federal University, Institute of Philology and Language Communication, Department of Russian and Foreign Literature, Doctor of Philology, Professor. 82, Svobodny prospekt, Krasnoyarsk, Russia. +7 (391) 206-26-87. E-mail: kianisimov2009@yandex.ru .



Е. К. Созина

*Институт истории и археологии Уральского отделения РАН*

## КНИГОТВОРЧЕСТВО КАЛЛИСТРАТА ЖАКОВА

*Аннотация:* В статье рассматриваются особенности поэтики К. Ф. Жакова, оригинального писателя, поэта, философа коми, чье творчество пришлось на эпоху Серебряного века. Объектом анализа выступают прозаические книги Жакова 1900–1910 гг., на материале которых выявляется сверткестовое единство «книга», характерное для творчества этого автора, как и для работ многих писателей и поэтов этого времени (А. Белый, А. Блок, А. Ремезов и др.). Определяется особый тип художественной ориентации Жакова – необарокко в рамках неклассической (модернистской) художественности. Доказывается концептуальный, идейно-философский характер целостности книг в творчестве писателя.

*Ключевые слова:* Серебряный век, художественный синкретизм, необарокко, жанр книги, комиэтничность

*Информация об авторе.* Созина Елена Константиновна, доктор филологических наук, профессор, заведующая сектором истории литературы Института истории и археологии Уральского отделения РАН, профессор Уральского федерального университета (Екатеринбург 620990, ул. С. Ковалевской, 16). Тел. + 7 (343) 374-53-40. E-mail: elenasozina1@rambler.ru.

Каллистрат Фалалеевич Жаков (1866–1926) – оригинальный писатель-философ эпохи Серебряного века – родился в небольшой деревушке неподалеку от Усть-Сысольска, ныне Сыктывкара, столицы республики Коми. Учился в С.-Петербургском университете, по приглашению В. М. Бехтерева работал приват-доцентом логики в Психоневрологическом институте, там же получил звание профессора. В историю науки Жаков вошел как исследователь этнографии и фольклора финно-угорских народов России, в историю философии – как творец оригинального учения о лимитизме («философии предела»), в литературу – как художник, открывший русскому читателю мир зырянского Севера, а также представивший оригинальную реконструкцию мифологического космоса своего народа. По широте интересов, энциклопедизму личности и своеобразию духовных поисков его можно поставить рядом с такими художниками и мыслителями, как Н. Бердяев, П. Флоренский, А. Белый и мн. др. Он был равно способен и расположен как к математике, астрономии, психологии, так и к философии и др. гуманитарным сферам знания; себя же считал сказочником, поэтом.

После 1917 г. Жаков оказался в Прибалтике – сначала в Латвии, затем в Эстонии (см. об этом [Ковальчук 2011]). Последний период жизни был для него крайне тяжелым, исполненным труда, нищеты, болезней. Однако в Латвии стараниями его учеников были созданы

«Общество лимитивной философии» и «Академия философии лимитизма», неустанно борющиеся друг с другом за права на Жакова и его наследие. В пределах бывшего СССР имя Жакова в течение долгих лет было предано забвению, и первая монография о нем была издана в Сыктывкаре в 1990 г. [Канев, 1990]. Однако с тех пор о творчестве Жакова сложилась едва ли не целая библиотечка трудов (см., напр., статьи в сборниках: [Зыряне в истории русской словесности; К. Ф. Жаков. Проблемы творчества; Коми-зырянская культура XX в.; Тайё сьылём – коми олём]), не так давно издано собрание лекций Жакова из его архива [Жаков, 2012], и автор этой статьи неоднократно обращался к творчеству «зырянского Фауста» [см.: Созина, 2007; Созина 2011; Лимеров, Созина, 2013].

Религиозно-философские и научно-художественные поиски Жакова носили синкретический характер. В художественных произведениях это проявлялось в объединении начал разных родов и жанров: этнографизм, внедрявшийся в литературу со времен «натуральной школы», преломлялся у Жакова через среду напряженного лирико-философского повествования, так что жанровые границы его рассказов, очерков, легенд и сказок теряли привычную четкость и чаще всего не могут быть отнесены к тем или иным «чистым» жанровым формам. Тем более это можно сказать о художественном методе Жакова: имея в виду одну из центральных книг писателя «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом», В. А. Лимерова справедливо пишет о том, что «реализм не является <в ней> ведущим способом изображения» [Лимерова, 2005, с. 8]; это положение применимо ко многим, если не ко всем произведениям Жакова, да и трудно было бы ожидать реалистической манеры повествования от писателя эпохи Серебряного века, лично озабоченного проблемой формирования нового, мы бы сказали, религиозно-этнического, сознания современников.

Симбиотична структура художественного мира Жакова. Его творчество развивалось в русле некоторых новейших тенденций русской литературы того времени. Это родо-видовой и жанровый синкретизм, прямое внедрение философских и лирических автоматетекстов в сюжетное повествование, многосубъектность повествования наряду с нестационарной позицией автора (что, согласно концепции С. Н. Бройтмана [Бройтман, 2001, с. 297–298], является ведущим признаком неклассического типа повествования, складывающегося в эпоху модернизма), общая установка на отчетливую мифологизацию картины мира, новая модель человека, складывающаяся в утопических конструкциях Жакова и прямо вытекающая из его философии.

Произведения Жакова можно рассматривать с разных позиций. Прежде всего, они составляют некое художественное единство, образуют единый и целостный свертхтекст, сердцевиной его является

образ человека, героя Жакова. Все герои-странники из рассказов Жакова – это своего рода ипостаси его лирического героя или лирического «я», которого мы именуем автогероем, поскольку за ним ощутимо присутствует образ автора, подчас почти сливающийся с героем. Лирический характер и прозы, и философии Жакова очевиден, и в этом плане писатель также не был исключением в литературе Серебряного века, для которой, как известно, особенно характерны явления «лирической драмы», «лирической поэмы», «лирического романа» и др. синтетические художественные формы. Свои варианты биографий есть у странников, персонажей разных произведений Жакова, но различие их не столь существенно, поскольку важен инвариант, отвечающий авторской идее: сам человек – всего лишь странник в этом прекрасном мире, тем более прекрасном, что он крайне недолговечен. Восприятие жизни как «сказки бытия» делает страшное нестрашным, порой даже предполагает вторжение в мир темного или страшного начала, ибо какая же сказка – без страшного. «Балладный», сказочный мир отдельных произведений Жакова гармонично соседствует с его рассказами-«идиллиями» и элегическими lamentациями по поводу быстротекущего времени. В состав произведений на правах элементов сюжета свободно включается фольклорно-мифологическая жанровая содержательность, и сознание автора-повествователя торжествует в них над реальностью, нередко наделяя ее своими смыслами, имеющими как интерпретационный, так и сугубо экзистенциальный характер. Через систему рассказчиков его прозаических произведений осуществляется драматизация художественного мира поэта, писателя, философа, за которой, как за первичным слоем некоей «картины», разворачивается универсальная драма жизни.

В произведениях Жакова нередко находили связи с творчеством Ф. Ницше, А. Белого, других символистов (см. статьи Г. К. Лисовской [Коми-зырянская культура XX в., с. 33–40] и И. Е. Фадеевой [Тайбьсьлём – коми олбм, с. 225–231]). Но вместе с тем Жаков отнюдь не был чужд архаики, и это касается не только его мировоззренческих взглядов (обращенность к патриархальному прошлому, к языческому наследию народа), но и специфики художественности. В ней находят объединение черты литератур разных эпох, – подобно тому, как в своей философии лимитизма Жаков пытался соединить философские умозрения, существовавшие доселе<sup>1</sup>. Если себя он мыслил как

---

<sup>1</sup> Согласно учению о лимитизме Жакова, «...познание переменная величина, идущая к своему пределу, к бытию. <...> Переменная величина бесконечно приближается к пределу, так, что разница между переменной величиной и пределом может быть меньше всякой данной конечной величины. Такая формула познания есть обобщающая ко всем прочим формулам» [Жаков, 1917, с. 3, 4]. О лимитизме см. [Федорович, 2006].

поэта, сказочника и странника, то единицей художественного, своего рода мерой творения для него выступала книга – как жанр (метажанр), текст (сверхтекст), целостный системный мир. По совокупности и системности философско-мировоззренческих взглядов («эволюционный символизм») Жакова и поэтологических особенностей его творчества тип художественного сознания и письма, представленный этим оригинальным художником начала XX в., можно охарактеризовать как необарокко. Тотальная символизация явлений, указующих на связь с вышним миром, универсальная всеохватность бытия наряду с целостностью его восприятия, структурность и зрелищность, «изобразительность» картин жизни, антиномичность и высокий градус мистического – все эти черты, свойственные поэтике барокко, мы найдем у Жакова. А кроме того, именно для барокко было характерно уподобление мира книге («Всеохватывающий взгляд поэта читал мир как открытую книгу» [Сазонова, 2008, с. 8]) и, соответственно, стремление к крупной форме книги как к способу собирания многообразия мира в некое эстетическое единство. В не меньшей степени книготворческие наклонности Жакова соотносятся с художественными тенденциями эпохи модернизма – с отмеченными рядом исследователей новациями в области создания поэтических, лирических книг (см.: [Мирошникова, 2002; Лекманов, 2008]). Прозаические книги Жакова подтверждают эти наблюдения и позволяют раздвинуть их рамки.

Практически все сборники рассказов Жакова, вышедшие при его жизни, представляют собой именно книги, композиция их отвечает определенной идее и, очевидно, продумана писателем – об этом свидетельствует предисловие, в котором автор раскрывает сверхсюжетное единство своей книги. В. А. Лимерова говорит в этом случае о «смысловой континуальности всей протяженности текста» вне зависимости от ее деления на главы или произведения [Лимерова, 2007, с. 353]. Так строятся сборники «Очерки из жизни рабочих и крестьян на Севере» (1906), «Из жизни и фантазии» (1907), «В хвойных лесах» (1908), «Под шум северного ветра» (1913)<sup>2</sup>, «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом» (1905) (хотя последнюю даже условно назвать сборником нельзя – это более целостное и сознательно спроектированное автором единство, именно и собственно книга). В этом аспекте рассмотрим книгу «Из жизни и фантазии».

В предисловии Жаков представляет ее как попытку «воспроизвести безумие жизни и мудрость бытия, диссонансы житейских событий

---

<sup>2</sup> А. И. Туркин, редактор и составитель книги рассказов Жакова, впервые после долгого перерыва вышедшей в российском издательстве, назвал ее так же – «Под северным небом» [Жаков, 1990], отразив в композиции общепринятое жанровое деление прозы писателя: рассказы (произведения реалистической ориентации), очерки, сказания и легенды.

и гармонию во Вселенной» [Жаков, 1907, с. 3]. Чисто умозрительный характер, подчиненный авторской концепции, имеет логика ее построения: от изображения человека, повиснувшего «между двумя безднами: жаждой истинной красоты и гнетом безжалостной житейской прозы», но в итоге все-таки сломленного жизнью, метасюжет книги движется к реконструкции образов «простецов», сумевших победить «не только обычную жизнь, но и обычный разум, обычную мораль, обычное (общепринятое) искусство» [Там же, с. 4]. Или, как формулирует сам автор, во всех рассказах книги прослеживается «борьба с жизнью, подчинение ей и победа над ней». Герои большинства рассказов – это вновь ипостаси или вариации одного инварианта – лирического «я» самого Жакова, его автогероя, в них воплощены разные грани духовной жизни и духовного поиска автора: пройденные им или еще только предполагаемые, так сказать, гипотетические, варианты пути, а также версии жизни, которые были для него возможны, но которых он счастливо избежал. В соответствии с жанрово-видовой дифференциацией рассказов книга делится на две части: в первую входят произведения реалистического характера, во вторую – «фантазийного» (выражение И. В. Фадеевой), их можно также обозначить как притчи и сказки (хотя практически все творчество писателя имеет притчевую установку, эксплицированную в поучительном слове автора или рассказчика). В рассказах первой части герой находится «под гнетом жизни», что выражается во власти над ним городской цивилизации, обстоятельств (бедность, жизненная неуспешность, полное непонимание со стороны людей и т. д.). Однако в душе его живет осознание несправедности мира, стремление разгадать «загадку жизни»; герой этого типа – романтик, переживающий свой конфликт «мечты и существенности», как переживали его все романтики еще в литературе начала XIX в. Поэтому для окружающих он либо безумец, либо просто неудачник, который не может найти себе место в жизни и в борьбе с ней убивает себя («На берегу Днепра»), а если находит, то – либо в дороге (странничество – «Придаш»), либо в отказе от себя прежнего (жизнь под «крылом» умной и властной женщины – «Дневник безумного»).

В произведениях *второй части* герой тот же, но автор конструирует утопические картины победы романтика над жизнью, причем степень фантастичности проектируемых картин растет от начала к финалу книги. В рассказе «Дорогое счастье» находится своеобразный *deus ex machine* – купец-филантроп, дающий деньги нищему астроному на постройку обсерватории «на уральских горах», благодаря чему тот открывает новую звезду (название рассказа имеет двойной смысл и звучит иронически). В сказке «Венулитто» (жанровый подзаголовок «сказка» дан автором) сын мудреца Шахмапутро,

ушедшего «на другие планеты» (т. е. умершего), обладающий истинным знанием, умеющий летать, становится учителем изнеженного, развращенного городом человечества, и хотя, непонятый, он удаляется из города, но его спутницей становится мудрая городская дева, и на лоне родных северных лесов они обретают счастье. Еще более фантастичны «Ей Морт Мили-Кили» и замыкающая книгу новелла «Самоед Неве-Хеге» о гибели мира. Земля в представлении Жакова, неоднократно выраженном в разного типа текстах, постепенно стареет, остывает и превращается в потухшую звезду, каких много в космосе. В соответствии с тем на ней гаснет и жизнь. Но и в последние «минуты» существования Земли на ней возможно счастье ее последних обитателей – так самоед Неве-Хеге, оставшись один под лучами угасающего, темнеющего солнца, находит себе на другом конце земли подругу и с ней наслаждается «последней любовью», ожидая «Бога смерти». Характерно, что идиллический топос в книге Жакова, а также в его творчестве в целом, доминирует и над топосом элегии, выраженным в сетованиях лирического «я» в ряде стихотворных и прозаических его произведений, и над драматическим модусом, центральным при изображении несовпадения героя с окружающей жизнью, с социумом и цивилизацией (таков, напр., роман «Сквозь строй жизни»), – он способен «победить» даже космическую эсхатологию.

Указанные новеллы перемежаются своего рода миниатюрой в прозе «Звуки природы», где дана символично-аллегорическая картина смены древних богов, властителей мира, – в духе аллегорий Метерлинка, Гамсуна и отечественных символистов: «Вон Индра, Шива и Брахма, и сам Ману – родоначальник смертных и бессмертных... за ними боги Эллады, грозного Рима и боги всех прочих народов...» [Там же, с. 98]. Все боги, когда-либо пришедшие в мир («придуманные» людьми), представляют этапы познания человеком мира природы и отражают его сущность. В новелле выражены излюбленные мысли Жакова о синтезе всех религий и богов, которых он хранит и несет в своем сердце: «Первая пролила свои вечерние лучи вечерняя заря, глубокие мечты возбуждая в душе... За нею вместе с вечерней звездой (богиней любви) Вега засияла, потом уже Арктур и Капелла и все невидимые их братья, дети пространства, и надо звездами услышал я, как херувимы запели о жизни надзвездной... Так звуки менялись в природе, отражаясь в моем сердце, в сердце странника мира» [Там же, с. 101]. Риторический пафос этой миниатюры – по сути, стихотворения в прозе, в совокупности с картиной гибели земли в последней новелле о Неве-Хеге может напомнить нам «пьесу в пьесе» о мировой душе К. Треплева («Чайка» А. Чехова), где автором была осуществлена стилизация (а вероятнее, пародия) упражнений символистов. Но Жаков воспринимал свои собственные

идеи, пусть даже идущие в русле общесимволистских построений, глубоко серьезно, в его творчестве складывалась индивидуальная поэтическая мифология, где он пытался осуществить интеграцию не только язычества и христианства, но и иных религиозных систем человечества [см. Лимеров, 2013]. Поэтому книга Жакова может быть прочтена как книга авторского самопознания и авторских надежд.

Идея общего упадка жизни, еще ярче раскрываемая писателем в построении и предисловии «Очерков из жизни рабочих и крестьян на Севере» (ее разбор см.: [Лимерова, 2007]), прослеживается и в композиции книги «Под шум северного ветра». Книга открывается «рассказом из зырянского быта» (авторский подзаголовок) «Жизнь Фалалея», имеющим отчасти автобиографический характер. В нем воссоздан идиллический топос ушедшей в прошлое жизни семьи рассказчика: в этой жизни были и неизбежные тяготы, и потери, но, тем не менее, «жизнь Фалалея протекала, хотя и не без горя, но озаренная каким-то сиянием» [Жаков, 1913, с. 17], так что рассказчик уверен в том, что и Фалалей, и жена его Устинья родятся «на иных мирах», где он сам – Мамант – «обнимет вновь друзей своих в лучах нового солнца». В последующих рассказах изображается та или иная форма деградации жизни, подчиняющейся неумолимому течению времени, подгоняемому внедряющейся в леса и деревни городской цивилизацией. Однако рассказы «реалистического» типа перемежаются «фантазийными», написанными в жанре легенд (как, например, «Атаман Шыпича»), а со сказки «Тогай» идут уже чисто «фантазии» и сказки-мифы. В некоторых из них автор реконструирует мифологический универсум коми – «Ен и Омель» (космологический миф), «Бегство северных богов» (фантазия на тему распада язычества), а в последних трех рассказах-новеллах: «Берсенада-Вирси-Урго», «Миликар и Леонелла», «Иван Долговязый» – возвращается к излюбленному сюжету об учительстве и спасении человечества героем-простакон, вышедшим из среды наивных малых народов.

В ряде произведений Жакова его герой-простак обретает статус сказителя или сказочника, из уст которого автор-повествователь получает знание о тайнах мира и который, по сути, является его же ипостасью. Так, условная фигура сказочника вводится в «фантазийных» историях книги «Под шум северного ветра», причем в некоторых из них она представлена как внешне независимая от повествователя («На этом сказка оборвалась моя. Старик не являлся ко мне несколько дней» – затем явился и продолжил сказку [Там же, с. 217]), в иных же – как уже совмещенная с его авторским «я» («...не могу удержаться и снова я пишу сказку нескладную, никому не нужную, поистине никому... <...> Такова присказка моя»

[Там же, с. 223]). Очевидно, что образ сказочника используется Жаковым как своего рода риторический прием, а его возможное рождение происходит в предисловии к книге «В хвойных лесах. Рассказы Коми-Морта»: «Теперь, когда на берега Печоры, Ижмы, Вычегды и др. устремляются богатые и предприимчивые люди, когда заступ и бурав прикоснулись к девственной почве, таящей в недрах своих скрытые доселе богатства, когда близок конец патриархальному укладу жизни северян, – решил я познакомить людей с душой севера и издать наивные рассказы Комиморта, старика певца и сказочника, которого я встретил на берегах маленькой речки Кельтмы, впадающей в Вычегду, изобильную водою. <...> Этот благодущный старик принял меня в свою избушку и влил новые струи жизни в мое сердце своими сказками о тайнах севера...» [Жаков 1908, с. I–II]. В состав самой книги входит шесть рассказов, в жанровом плане относимых к сказаниям и легендам (за исключением одного, центральным событием которого является изуверство женщины-староверки), однако четкой композиционной логики, как в уже разобранных нами книгах, здесь не прослеживается.

Итак, разбор книг Жакова, с одной стороны, подтверждает выводы предыдущих исследователей относительно характера, степени распространения и содержательной композиции поэтических книг в эпоху символизма и позволяет проецировать их на целый ряд прозаических книг, созданных в этот же период. Жаков по натуре был поэтом, для которого правда лирического высказывания превосходила все остальные «правды» мира, поэтому законы поэтического слова он распространил и на все остальное творчество. Но, с другой стороны, анализ его творчества указывает и на «всеобщее» – на лирическую доминанту художественности в искусстве Серебряного века, а также на потрясающую восприимчивость тогдашней культуры к самым разным эстетическим и философским направлениям, когда-либо возникавшим в истории человечества.

### Литература

- Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2001.  
*Жаков К. Ф.* Очерки из жизни рабочих и крестьян на Севере. СПб., 1906.  
*Жаков К. Ф.* Из жизни и фантазии. СПб., 1907.  
*Жаков К. Ф.* В хвойных лесах. Рассказы Коми-Морта. СПб., 1908.  
*Жаков К. Ф.* Под шум северного ветра. СПб., 1913.  
*Жаков К.* Лимитизм: первая лекция. Валк, 1917.  
*Жаков К. Ф.* Под шум северного ветра. Рассказы, очерки, сказки и предания / сост., вступ. ст. и комм. А. И. Туркина. Сыктывкар, 1990.  
*Жаков К. Ф.* Утверждение истины: (Рукописи послереволюционных лет из фондов Национальной библиотеки Республики Коми) / Национальная библиотека Республики Коми, Институт языка, литературы и истории Коми научного центра УрО РАН; сост. И. Л. Жеребцов, О. В. Кырнышева. Сыктывкар, 2012.



Зыряне в истории русской словесности: доклады науч. конф., Сыктывкар, 18–19 нояб. 1997 г. / Мин-во культуры Респ. Коми, Нац. б-ка Респ. Коми, Союз писателей; отв. ред. А. Н. Власов. Сыктывкар, 2000.

*К. Ф. Жаков: Проблемы творчества.* Сыктывкар, 1993. (Труды ИЯЛИ КНЦ УрО РАН; вып. 55).

*Канев С. Н.* Каллистрат Жаков: Жизнь и судьба. Сыктывкар, 1990.

*Ковальчук С.* Латвия в жизни Каллистрата Жакова // *Арт / Лад.* Сыктывкар, 2011. № 3. С. 108–132.

Коми-зырянская культура XX в. и финно-угорский мир: сб. ст. Сыктывкар, 2002.

*Лекманов О. А.* Книга стихов как «большая форма» в культуре русского модернизма // Авторское книготворчество в поэзии: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., Омск – Челябинск, 19–22 марта 2008 г.): в 2 ч. / отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск, 2008. Ч. 1. С. 64–87.

*Лимеров П. Ф.* Репрезентация религиозно-философских взглядов К. Ф. Жакова в книге «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом» // *Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып 7: Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей): в 2 т. / Институт истории и археологии УрО РАН.* Екатеринбург, 2013. Т. 2. С. 251–260.

*Лимеров П. Ф., Созина Е. К.* Мифологическая система в творчестве Каллистрата Жакова // *Сюжетология и сюжетография / Институт филологии СО РАН.* Новосибирск, 2013. № 1. С. 99–111.

*Лимерова В. А.* Традиции средневековых жанров в творчестве К. Ф. Жакова. Сыктывкар, 2005. (Научные доклады / Коми научный центр УрО РАН; вып. 473).

*Лимерова В. А.* Книга как жанр в творчестве К. Ф. Жакова: на примере «Очерков из жизни рабочих и крестьян на Севере» (постановка проблемы) // *Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 3: мат-лы III Всеросс. науч. конф. «Литература Урала: автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)», Екатеринбург, 11–13 окт. 2007 г.:* в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург, 2007. Т. 2. С. 352–359.

*Мирошникова О. В.* Лирическая книга: Архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века): учеб. пособие по спецкурсу. Омск, 2002.

*Сазонова Л. И.* Русские стихотворные книги эпохи барокко: архитектоника и поэтика // Авторское книготворчество в поэзии: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., Омск – Челябинск, 19–22 марта 2008 г.): в 2 ч. / отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск, 2008. Ч. 1. С. 8–25.

*Созина Е. К.* Комиэтничность К. Ф. Жакова в контексте русской культуры // *Известия Урал. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки.* 2007. Вып. 14. № 53. С. 222–230.

*Созина Е. К.* О творческой мифологии Каллистрата Жакова в культурном контексте рубежа XIX–XX вв. // *Уральский исторический вестник.* 2011. № 4 (33). С. 13–18.

Тайо сьылӧм – коми олӧм = В этой песне коми жизнь: сб. тр. об основоположниках коми литературы. Сыктывкар, 2008. 376 с.

*Федорович И. В.* Эволюционная философия К. Ф. Жакова // *Арт / Лад.* 2006. № 2. С. 114–126.

---

**E. K. Sozina**

*Institute for History and Archeology, Ural Branch of the Russian  
Academy of Science*

## **THE CREATIVITY BOOKS OF KALLISTRAT ZHAKOV**

*Annotation.* The article discusses the features of poetic style of Komi writer and philosopher K. F. Zhakov, famous in the period of The Silver Age. The prose books by Zhakov written in 1900-1910 are analyzed. Supertext's unity of the "book" that is specific for this author as well as for the works of many writers and poets of the period (A. Bely, A. Block, A. Remezow etc.) is found. A special type of artistic orientation of Zhakov – neo-Baroque within non-classical (modernist) art – is defined and a conceptual, ideological and philosophical nature of the integrity of the books in the works of the writer is proved.

*Keywords:* The Silver Age, artistic syncretism, neo-Baroque, genre books, Komi ethnicity

*Information about the author.* Sozina Elena Konstantinovna, Doctor of Philology, Head of the Department for History of Russian Literature, Institute for History and Archeology, Ural Branch of the Russian Academy of Science, Professor of The Ural Federal University. 16 S. Kovalevskaja st., Ekaterinburg 620990, Russia. E-mail: elenasozina1@rambler.ru.

**Н. О. Ласкина**

*Новосибирский государственный педагогический университет*

## **ПРУСТ В ЛУВРЕ: ЭКФРАСИС И РОЖДЕНИЕ РОМАНА**

*Аннотация.* В своих ранних эссе Пруст изобретает способы переосмысления принятых границ между экфрасисом и нарративом, которые позже станут одним из важных компонентов его романной поэтики. Статья посвящена в основном незаконченному эссе «Шарден и Рембрандт», в котором визит в Лувр используется как нарративная рамка для постепенно усложняющейся игры с понятиями искусства и жизни, что сообщает больше о прустовском движении к созданию модернистского повествования, чем о его эстетических взглядах или его мнении о великих художниках.

*Ключевые слова:* Французская литература, Марсель Пруст, эссе, модернистский роман.

*Информация об авторе.* Ласкина Наталья Олеговна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и теории литературы Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (630126, г. Новосибирск, Вилюйская, 28). Тел.: + 7 (383) 2441072. E-mail: n-laskina@yandex.ru

Вопрос о том, как следует характеризовать отношения между литературой и визуальными искусствами, приобретает особый смысл, когда речь заходит о процессе формирования повествовательного текста. По-видимому, то напряжение между экфрасисом и диегезисом, которое Ю. В. Шатин исследует как одно из ключевых свойств литературы как искусства [Шатин, 2004], обнажается и обыгрывается наиболее откровенно в модернистском романе. Как усложнение нарративных моделей, так и стремление к максимально точному описанию эстетического опыта делают этот тип романа идеальной площадкой для осмысления и испытания границ между искусствами. Сама возможность интермедиального перевода приводит рефлексии о природе экфрасиса в литературном тексте к идеалу усложненного, многомерного единства, который и культивировала эстетика высокого модернизма: «Воистину, если бы не было экфрасиса, его нужно было бы придумать в качестве объекта, утверждающего целостность всей совокупности разных видов искусства. Такого рода целостность многомерна: развертываясь как временная линейная последовательность отдельно взятых текстов или их совокупностей, с одной стороны, эта целостность, с другой, образует значимый палимпсест, слои которого, накладываясь друг на друга, создают некую идеальную картину. Такая картина вполне может быть уподоблена Вселенной, о которой столь проникновенно писал полтора века тому назад Шарль Бодлер» [Шатин, 2004, с. 226].

Обращение к этой теме в связи с такими знаковыми текстами модернистского канона, как «В поисках утраченного времени», однако, неизбежно приводит к ловушке. Роман Пруста перенасыщен прямыми описаниями реальных и вымышленных произведений искусства, вдобавок нарратор и некоторые персонажи способны к развернутой эстетической рефлексии такого уровня, что попытки комментировать соответствующие эпизоды приводят нередко к простому перечислению объектов или к повторению квазиискусствоведческих идей, которые принадлежат даже не автору, а его героям. Поверхность экфрастического плана «Поисков» полностью каталогизирована и стала материалом для издания объемных альбомов, в которых репродуцируются все упомянутые в тексте картины. Хотя нельзя отрицать необходимость таких каталогов как формы комментария, они не так много сообщают нам о литературном произведении. В первую очередь, они не помогают объяснить, почему описания картин в романе невозможно заменить иллюстрациями (тем более что автор уже играл с такой прямолинейной версией «синтеза искусств»: как известно, первая книга Пруста «Утехи дни» сопровождалась рисунками и нотными партитурами).

Один из ключей к прустовским экфрасисам, без сомнения, следует искать в его ранних эссеистических опытах. Среди разрозненных публикаций и черновиков 1890-х–1900-х годов встречаются и попытки встроиться в достаточно привычный тогдашнему читателю формат импрессионистического эссе, в котором характеристика конкретных произведений сочеталась бы со свободными размышлениями об эстетике вообще и изложением личных впечатлений. Несмотря на огромное влияние на формирование эстетического мышления Пруста работ Джона Рескина, будущий романист не претендовал – по крайней мере, на уровне формы – на рескиновский масштаб эстетической мысли. Строго говоря, у Пруста, хотя он, очевидно, много размышляет в это время о «философии искусства», никогда не было абсолютно оригинальной эстетической концепции, и все источники его идей, от немецких романтиков до английских эстетов, давно установлены [Fraise, 1995]. Гораздо сложнее и оригинальнее его тексты об искусстве, как и его литературная критика, выглядят, если смотреть на них ретроспективно, с точки зрения истории романа, обращая внимание на все возможные протороманные элементы.

Очевидный лейтмотив, который связывает ранние эссе с романным сюжетом – повторяющиеся в разных вариациях ситуации визита в музей. Пруст не пишет, как правило, конвенциональных рецензий на выставки (это, впрочем, достаточно типичная стратегия для его поколения), но вместо этого задает музейную тему безо всякой внешней мотивации. Достаточно вспомнить, как небольшое эссе «Воскре-

сень в консерватории», посвященное описанию концерта, заканчивается тем, что у слушателей внезапно возникает желание сходить в Лувр [Proust, 1971, p. 372].

Именно Лувр предсказуемо занимает главное место во многих прустовских эпизодах, где речь заходит о публичном эстетическом пространстве. Как показал А. Компаньон, исследовавший историю отношений Пруста с главным французским музеем как в биографическом, так и в поэтическом аспектах [Compagnon, 1999], писатель отдает центральному герою романа не столько свои впечатления от конкретных экспозиций, сколько устойчивую ассоциацию между визитом в музей и путешествием. Как и рассказчику, автору романа приходилось всю жизнь ограничивать себя в физических перемещениях, и Лувр превращался для него в своего рода суррогат недоступных городов и культур. Редкие же реализованные поездки в места, значимые для его воображения (особенно в Амстердам в 1898 году и в Венецию в 1900-м), Пруст рефлексировал в переписке и в набросках статей практически исключительно в рамках культурного опыта, воспринимая города как коллекции произведений искусства. В романе эта тема развивается намного сложнее, но сохраняется заданная неразрушимая связь между статикой момента созерцания картины и динамикой путешествия.

Один из самых интересных текстов, задающих эту линию, – незаконченная статья «Шарден и Рембрандт» [Proust, 1971, p. 372–382], написанная в ноябре 1895 года, которую Пруст хотел напечатать в журнале “*La Revue hebdomadaire*”, но оставил оборванной на полуслове.

Стилистически этот текст перекликается в большей степени не с более поздними (и более серьезными) статьями Пруста о художниках или о Рескине, а с некоторыми зарисовками светской хроники и импрессионистическими рецензиями. Объединяет их своеобразная нарративная рамка, оформляющая суждение о произведениях искусства как часть истории персонажа, который посещает концерт, музей, «литературный праздник», событие салонной жизни и т.д. Во всех этих текстах, однако, рамочная структура нарушается: нарративные элементы, которые поначалу кажутся условным оформлением, разрастаются и встраиваются во «внутренний» текст так, что вся конструкция оказывается иллюзией. Как и в других нехудожественных текстах Пруста, здесь невозможно установить жесткие границы между относительно нормативной риторикой «статьи об искусстве» и нарративом романного типа – более простым, чем в романе, но явно избыточным для эссе.

Текст «Шардена и Рембрандта» открывается яркой и неожиданной для ожидаемого жанра сценой, оформленной грамматически от

второго лица, как условный пример: «Возьмите молодого человека, с артистическим вкусом, сидящего в столовой в тот банальный и грустный момент, когда только что кончили завтракать и со стола еще не все убрано. Воображение его заполнено музеями, соборами, морем, горами, и он наблюдает с чувством неловкости и скуки, почти на грани тошноты, как движется по наполовину снятой скатерти последний нож, как он падает рядом с остатками поблекшей отбивной с кровью. Солнечные блики на буфете, весело касаясь стакана воды, который утолившие жажду губы оставили почти полным, жестоко подчеркивает, словно с иронической усмешкой, традиционную банальность этого неэстетичного зрелища. В глубине комнаты молодой человек видит свою мать, уже засевшую за работу: она медленно, со своим обычным спокойствием, распутывает клубок красной шерсти. Устроившийся за ее спиной на шкафу, поближе к печенье, которое хранят на случай «важного события», толстый кот кажется мелким злым гением всей этой домашней обыденности» [Proust, 1971, p. 372]<sup>1</sup>.

Нарастающая ирония достигает кульминации, когда охваченный отвращением к быту и мечтами о красоте герой начинает испытывать зависть не к людям искусства, а к «финансистам», которые имеют возможность окружать себя исключительно произведениями искусства.

Далее герой, предвосхищая траекторию рассказчика «Поисков», отправится в Лувр, «если он не сможет поехать в Голландию или Италию». Нельзя не заметить, что фигура молодого героя, которого тяготит повседневность, погруженного в смутные мечты об «эстетическом», обрисованная с явно иронической дистанции, достаточно прозрачно читается как отсылка к Флоберу, одному из главных прустовских ориентиров. Можно вспомнить, что визиты в Лувр главного героя «Воспитания чувств» встроены в серию грез, порожденных влюбленностью: «Когда он приходил в Ботанический сад, вид пальмы уносил его в далекие страны. Вот они путешествуют вместе на спине верблюда, в палатке на слоне, в каюте яхты среди лазурного архипелага или рядом на двух мулах с бубенцами, спотыкающихся в траве о разбитые колонны. Порою он останавливался в Лувре перед старинными полотнами, а так как любовь преследовала его и в былых веках, то лица на картинах он заменял образом любимой» [Флобер 1956, с. 61]. Как мы помним, в этих эпизодах становится очевидной нереализуемость любовного сюжета, который полностью подменяется серией картин в воображении Фредерика, заведомо вторичном и стереотипном. Прустовский персонаж предельно редуцирован, но в тексте достаточно деталей, наводящих на аналогию с флоберовским героем, тем более, что именно «Воспитание чувств» Прустом всегда однозначно воспринимается как центральный текст Флобера.

---

<sup>1</sup> Перевод здесь и далее мой – Н. Л.

Пруст дает герою эссе шанс, которого не было у Фредерика Моро. К нему присоединяется нарратор, снова в рамках условной конструкции («Если б я был знаком с этим юношей, я бы составил ему компанию» [Ibid., p. 373]), и уверенно перехватывает инициативу. Герой, мечтавший вырваться в антибытовое пространство, собирался посмотреть на «дворцы Веронезе» и «принцев ван Дейка», но нарратор направляет его в галерею французских художников XVIII века и останавливает у далеких от романтического воображения картин Шардена. Герой теперь лишен собственного голоса и сознания. Вместо ожидаемого диалога нарратор почти агрессивно задает ему поток вопросов, призванных заставить юношу понять, что красота каждой называемой в этом потоке картины Шардена – это красота точно того быта, который вызывал у него тошноту и скуку. Собственно экфрасическая в традиционном смысле сторона текста проявляется впервые именно здесь. Но прустовский нарратор не столько описывает картины, сколько выхватывает отдельные предметы и фигуры: женщина, несущая хлеб, интерьер кухни, буфет, ножи, скользящие по скатерти, кот, который прогуливается по устрицам... Читатель догадывается, что начальная сцена была, на самом деле, экфрасисом всех картин Шардена сразу. От героя же нарратор настойчиво требует признать, что бессознательно он уже чувствовал красоту обыденного, но нуждался в художнике, чтобы распознать ее.

Игра с размыванием границ между экфрасисом и диегезисом, однако, устроена в прустовском тексте сложнее, чем рассуждения, выражающие простую идею о единстве и универсальности эстетического чувства. «Зайдя на кухню, вы скажете себе: “Это прекрасно, как Шарден”» [Ibid., p. 374], – продолжает свое наставление нарратор, создавая парадокс для читателя, который снова вынужден задуматься, как в таком случае воспринимать первый эпизод. По предложенной логике, мы должны вернуться в начало текста, заново посмотреть на описанный интерьер и увидеть, что он прекрасен – следовательно, прекрасен одновременно «как Шарден» и «как Пруст», поскольку написан он словами, а не красками, писателем, а не художником.

Повествование (и текст теперь все более отчетливо читается именно как полноценное повествование) продолжается во втором лице в форме описания путешествия героя, научившегося видеть в физическом мире то, что он увидел на картинах в музее, по комнатам, заполненным мебелью и утварью. Точно расставленные лакуны не позволяют уверенно сказать, действительно ли (в рамках диегезиса) герой вышел из музея и вернулся домой, или он продолжает стоять перед картинами и совершает только мысленное путешествие. Естественно, все интонации радикально меняются, бытовой мир все более эстетизируется и срастается с миром мечтаний героя (в том числе появляется, к примеру, упоминание Венеции).

Но примечательнее всего, что художник постепенно становится все более активной фигурой в этом рассказе. В игру вступает метафорика, хорошо знакомая читателю «Поисков»: в привычные скучные комнаты «Шарден входит, как свет» [Ibid., p. 374], и вслед за этой аналогией в тексте появляется все больше обозначений цветов и оттенков, а в перечислениях знаков быта начинает доминировать стекло – повод ввести в тематический круг прозрачность и игру света. Ассоциации становятся все более свободными и развернутыми. «Пройдя» через комнаты к кухне, мы видим картину, которая воспроизводит уже упоминавшийся вскользь в сцене в галерее натюрморт Шардена «Скат», с «живым котом» и «мертвым скатом», в которых материализуется проходящее через все эссе соположение живой и мертвой природы. Последняя здесь дает импульс, пожалуй, самому неожиданному повороту ассоциативного потока. Подвешенный на кухне полуразделанный скат сначала по понятной логике напоминает нарратору о море и загадочных чудовищах (тут же вспоминается и Ботанический сад, как и у Флобера, маркированный как зона экзотического внутри привычного города), но затем шарденовский скат сравнивается с нефом собора. Способность видеть архитектурное в телесном сама по себе уже предсказывает прустовскую поэтику, и, как мы знаем, с первых же эскизов будущего романа собор у Пруста – самый постоянный и всеобъемлющий метапоэтический образ. Итак, художник – это свет, но глаз, который видит высвеченное им, принадлежит, по сути, рождающемуся на наших глазах романисту.

Тем не менее, даже здесь все более причудливое развитие этого эссе не останавливается. Нарратор отправляет нас (или все того же «молодого человека»: в этой части текста адресат обращений уже нигде не уточняется) снова в Лувр, на этот раз посмотреть на выполненные пастелью автопортреты уже пожилого Шардена. Возвращаясь к нормативному экфрасису, Пруст теперь описывает художника как персонажа: старик (небрежно одетый и похожий на старуху) смотрит снисходительно и с иронической улыбкой на молодого зрителя, который словно впервые задумывается о старости, и, как обычно в тексте Пруста, всматривается все внимательнее и обнаруживает все новые детали. Статические и динамические, пространственные и временные элементы в этом описании находятся в точном равновесии, например: «Как старая одежда, в которую закутано его тело, его кожа стала жесткой и ветхой. Как и ткань, она сохранила почти живые оттенки розового, но в некоторых местах будто покрылась золотистым перламутром» [Ibid., p. 377]. Нарративный потенциал этого фрагмента становится очевиден, если «перевести» его на язык чистого описания: старая ткань, жесткая кожа, розовый цвет, перламутр – все значимые детали совершенно статичны, но появляются как следы сюжета,



истории параллельного старения тела и ткани. (Кроме того, портрет явно превращается в натюрморт, цветовая гамма которого, как и намек на морскую тему, заданный перламутром, явно устанавливают параллель между автопортретом и «Скатом»).

На таких метаморфозах строится практически каждая фраза, и вдобавок каждая такая условно экфрасическая конструкция прерывается обращением к некоему жизненному опыту за пределами созерцания картины. Во фрагменте о пастелях Шардена таким опытом становится столкновение молодости и старости, где молодые (названные во всех грамматических вариантах – «я», «мы», «вы»), очередной условный «молодой человек») пытаются разгадать улыбку загадочного старика, который смотрит с автопортретов.

Последняя часть эссе посвящена уже не Шардену, а Рембрандту. Перед нами все же, конечно, незаконченный текст, и резкие тематические сдвиги говорят, пожалуй, не столько об осмысленных экспериментах с формой, сколько о движении первичных авторских ассоциаций. Можно с достаточной уверенностью предполагать, что внезапный переход от одного художника к другому был спровоцирован попросту самим образом загадочного старика, который и вызвал в памяти автора многочисленных персонажей Рембрандта.

Пруст, тем не менее, не забывает о «музейной» рамке повествования, и его нарратор подводит к новой теме с помощью перемещения из одной части музея в другую. (Правда, о топографической точности он не заботится, и от сложной архитектуры Лувра оставляет только названия галерей, не заботясь о точной реконструкции движения между ними. Точно так же не беспокоит его и историческое и географическое между самими художниками.) Интереснее всего, что «вы» теперь окончательно меняется на «мы», и читатель может наблюдать, как на ходу наращиваются новые смыслы все более понятного сюжета: «Мы подходим к концу этого путешествия-посвящения в незаметную жизнь натюрморта, которое каждый из нас может пройти, если позволит Шардену вести себя, как некогда позволил Данте Вергилию. Чтобы пройти еще дальше, нам нужно теперь довериться другому мастеру» [Ibid., p. 380]. Коллективный субъект этой фазы повествования застывает на (буквально) «пороге Рембрандта», и весь рембрандтовский экфрасис ведется в будущем времени, как предчувствие встречи с картинами: «Мы увидим в “Двух философах”, например, как закатный свет заставляет окно светиться красным, словно печь, или раскрашивает его, как витраж, устанавливает в простой комнате величественное и разноцветное великолепие церкви, таинственность крипты, страх сумерек, ночи, неизвестного, преступления...» [Ibid., p. 380–381]. «Активность» света, который второй раз играет роль деятельного субъекта в этом тексте, и заданное до этого значение света

как метафоры творчества позволяет по-другому взглянуть на развитие этой темы в романе: оказывается, что язык, который в «Поисках» используется многократно для описания «естественной» игры света, вырабатывался Прустом изначально для описания картин и зрительского опыта посетителя музея.

Наконец, добавляется еще одно звено, ради которого, в первую очередь необходим Рембрандт в этом прустовском путешествии. Последняя граница между плоскостью картины и плоскостью «жизни» пересекается с помощью отождествления зрителя с персонажами на картинах: «...мы все подобны философу Рембрандта. Мы трепещем, глядя на таинственные огненные слова на стене. Над рекой или морем, сверкающим или сумрачным, над искрящимися, блестящими, горящими окнами, над преображенными крышами домов, мы видим небо...» [Ibid., p. 381]. Эта направленность взгляда в сторону неба – единственная характеристика, которую Пруст дает персонажам Рембрандта. Если Шарден в роли проводника вел по горизонтали через вереницу комнат, Рембрандт показывает единственный способ движения по вертикали. Можно ли считать экфрасисом описание взгляда на небо, которое оформлено в равной степени и как описание совершенно конкретного элемента реальной картины, и как жест вымышленного коллективного персонажа в фикциональном повествовании, и как реконструкция возможного совместного опыта автора и читателя эссе об искусстве? По всей видимости, Пруста уже на самом раннем этапе его развития привлекает возможность разрушить не только границы экфрасиса, но и границы стандартной ситуации «созерцания картины».

По мнению исследователей истории этого текста, эссе изначально должно было быть посвящено только Шардену [Proust, 1971, p. 885], тема Рембрандта возникла спонтанно и, скорее всего, послужила причиной тому, что текст остался незавершенным. После этого Рембрандт будет возникать у Пруста снова и снова в самых разных контекстах, упоминается он несколько раз и в романе. Внимание ученых чаще всего в этом контексте привлекает незаконченная статья «Рембрандт» [Proust, 1971, p.659–665], написанная, вероятнее всего, в 1900 году, после смерти Рескина. В ней описывается вымышленная встреча Пруста с Рескином на выставке, которую Пруст действительно посетил в Амстердаме в 1898. Этот эпизод продолжает развитие темы ученичества, появившейся в «Шардене и Рембрандте» и звучащей во всех текстах Пруста о Рескине. Рембрандт и Рескин оба в разных контекстах были заявлены как претенденты на роль Вергилия – ментора и проводника, но также и предшественника в цепи творцов. Поставив Рескина-персонажа в положение одного из зрителей в музее, которые все вместе смотрят на картины Рембрандта, он вписывает своего символического учителя в сцену из эссе 1895 года.

Нельзя не согласиться, что в этой игре читается жест расставания с учительской фигурой скорее, чем дань почтения ей: «Создавая эту воображаемую сцену, Пруст придает драматическую форму уходу из его жизни отцовской фигуры и ментора» [Whittington, 2009, p. 101]. Как отмечает Х. Боровиц, Рембрандт в ранних текстах Пруста становится ключом к теме «ученичества у мастера», которая объединяет в романе сюжетные линии, связанные с Эльстиром и с Берготом. Тогда амстердамский Рескин из статьи «Рембрандт» воспроизводится в тексте романа в фигуре господина Вердюрена, критика, смерть которого по-настоящему задевает только художника Эльстира, сознающего, что он потерял своего настоящего зрителя. [Borowitz, 1983, p. 73–75].

Необычны в прустовской интерпретации ученичества, во-первых, множественность менторов, между которыми «ученик» самостоятельно перемещается, время от времени позволяя то одному, то другому Вергилию себя вести, во-вторых – нестабильность фигуры самого ученика: он, как мы видим, легко принимает очертания то привычного одиночки, то пары, то неопределенного множества. Первый набросок этого сюжета мы и наблюдаем в воображаемом путешествии по Лувру от Шардена к Рембрандту. Как было показано, нарратор переключается между ролями учителя-проводника и преуспевшего ученика, постигшего все тайны учителя. Скромная роль музейного гида, которую примеряет повествователь, в прустовском мире-музее как нельзя более подходит для формирования фигуры автора модернистского романа.

В финале эссе 1895 года Пруст попытался направить текст в русло более нормативного рассуждения об эстетике и вернуться к теме бессознательного и сознательного в искусстве. Но и здесь его больше занимает не столько сам по себе философский или психологический вопрос, сколько упреки, которые художники адресуют литераторам, когда те пытаются что бы то ни было сказать о живописи. Интерсемиотическая непереводаемость не кажется ему препятствием: он охотно признает, что Шарден «удивился» бы тому, как его картины описывает Пруст, но это не имеет никакого значения, поскольку Пруст проговаривает то, что самому Шардену не позволяет в себе осознать невербальность его искусства. Судя по обрывку этого рассуждения, оно должно было стать апологией даже не экфрасиса, а литературы вообще, как соединения спонтанного творчества и рационализации произведенного этим творчеством впечатления. Писатель наделяется способностью и правом не только «оживлять картины», но и заимствовать у художников даже те секреты их мастерства, что неизвестны им самим.

## Литература

- Флобер Г.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М., 1956.
- Шатин Ю. В.* *Ожившие картины: экфрасис и диегезис* // Критика и семиотика. Вып. 7. 2004. С. 217–226.
- Borowitz Helen O.* The Rembrandt and Monet of Marcel Proust // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. Vol. 70, No. 2 (Feb., 1983). Pp. 73–95.
- Compagnon A.* Proust au musée // Marcel Proust, l'écriture et les arts. Paris, 1999. P. 67–80.
- Fraisse L.* L'esthétique de Marcel Proust. Paris, 1995.
- Proust M.* Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. Paris, 1971.
- Whittington T.* The Syllables of Time: Proust and the History of Reading. Cambridge, 2009.

**N. O. Laskina**

*Novosibirsk State Pedagogical University*

## **PROUST AT THE LOUVRE: EKPHRASIS AND THE BIRTH OF THE NOVEL**

*Annotation.* Proust in his early essays invents various ways of remapping the conventional Boundaries between ekphrasis and narrative which he will later use as one of the key components of the novel's poetics. The article is primarily concerned with the one of the unfinished essays, "Chardin and Rembrandt" in which a visit to the Louvre museum is used as a narrative frame for an increasingly intricate play with the notions of art and life, revealing more about Proust's journey towards the creation of the modernist narrative than about his esthetic views or about his opinions on the great artists.

*Keyword:* French literature, Marcel Proust, essay, modernist novel.

*Information about the author:* Laskina Natalya Olegovna, Novosibirsk State Pedagogical University, Institute of Philology, Mass Information and Psychology, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature and Literary Theory. 28, ul. Vilyuyskaya, Novosibirsk, Russia. E-mail: n-laskina@yandex.ru.

С. Ю. Корниенко

Новосибирский государственный педагогический университет

## МАРИНА ЦВЕТАЕВА – МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН: К СЮЖЕТУ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСТАВНИЧЕСТВА

*Аннотация:* Статья посвящена проблеме поэтического самоопределения Марины Цветаевой и Максимилиана Волошина в контексте избранного ими сценария литературного наставничества / ученичества. Анализируются как круг чтения, так и сценарии отношений учителя и ученицы в контексте «принимаемых» и «отторгаемых» текстов.

*Ключевые слова:* самоидентификация, поэтика Цветаевой, поэтика Волошина, литературный дебют.

*Информация об авторе.* Корниенко Светлана Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и теории литературы Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (630126, Новосибирск, Вилуйская, 28). Тел. +7 (383) 2441072. E-mail: sve-kornienko@yandex.ru

Формирование литературного вкуса и этикета, культурное оформление природной данности – первоочередные «деяния» любого литературного наставника, окормляющего юного поэта. Организация чтения, расширение через него культурных горизонтов, способствующее свободному самоопределению в культуре, относится к традиционным «ходам» со стороны наставника в такой сценарии отношений. И сохранившаяся часть личной переписки Цветаевой с Волошиным, и начало цветаевского эссе «Живое о живом» демонстрируют, что тема «книговорота» в стремительно развивающихся отношениях «старшего, матерого бывалого» [Цветаева, 1998, т. 4, кн. 1, с. 168] поэта и только вступающего в литературу «младенца» (самоопределение Цветаевой) была ведущей всю первую половину 1911 года<sup>1</sup>.

Цветаева кинестетически определит такой способ знакомства и выстраивания литературных отношений как «ощупывание» другого через «чужой» текст-посредник. В цветаевской тактильной метафоре начальной коммуникации «учителя» и «ученика» («ощупи»), возмещающей изначальную «слепоту», очевидна безусловная установка на слом традиционной иерархии:

Каждая встреча начинается с ощупи, люди идут вслепую, и нет, по мне, худших времен – любви, дружбы, брака – чем пресловутых пер-

---

<sup>1</sup> Полную реконструкцию «книговорота» Цветаевой и Волошина провести невозможно в связи с отсутствием ответных писем М. Волошина.

вых времен. Не худших времен, а более трудных времен, более смутных времен [Там же, с. 169].

Сопоставление сохранившихся писем 1910–1911 года юной Цветаевой Волошину с представленным в «Живое о живом» сконструированным «кругом чтения» позволяет увидеть очевидную редукцию «библиографического списка» в художественном тексте по сравнению с документальными источниками – письмами. В «Живое о живом» Цветаева, ретроспективно обратившаяся к своему «семнадцатилетию», будет весьма самоиронично утрировать романтическую «ограниченность» своей героини:

Под дозором этих глаз, я тогда очень дикая, еще дичаю, не молчу, а не смолкаю: сплошь – личное, сплошь – лишнее: о Наполеоне, любимом с детства, о Наполеоне II, с Ростановского “Aiglon”, о Саре Бернар, к которой год назад сорвалась в Париж, которой там не застала и кроме которой там все-таки ничего не видела, о *том* Париже – с N majuscule повсюду – с заглавным N на взлобьях зданий – о Его Париже, о *моем* Париже.

Улыбаясь губами, а глазами сверля, слушает, изредка, в перерывы моего дыхания, вставляя:

– А Бодлера вы никогда не любили? А Артюра Рембо – вы знаете?

– Знаю, не любила, никогда не буду любить, люблю только Ростана и Наполеона I и Наполеона II – и какое горе, что я не мужчина и не тогда жила, чтобы пойти с Первым на св. Елену и с Вторым в Шенбрунн [Там же, с 163].

Подобная стратегия осмысления *другого* через круг чтения вполне соответствует поставленным в «Живое о живом» художественным задачам, далеко выходящим за рамки жанровых требований мемуарного очерка. Однако совершенно не соответствует широкому, стихийному и нешкольному «кругу чтения» реальной Марины Цветаевой в 1910 году. Выстраданная и оформленная Мариной Цветаевой образца 1932 / 1933 гг. позиция «литературного одиночки», непартийного поэта, требовала генеалогического объяснения через описанный в эссе момент вхождения в литературный мир. Представленные в «Живое о живом» исключительно романтические и «круг чтения», и живописный ряд (наполеоновская иконография в комнате юного поэта: «портреты Отца и Сына – Жерара, Давида, Гро, Ловренса, Мейссонье, Верещагина», вплоть до явно несущего метапоэтическую нагрузку киота, в котором «Богоматерь заставлена Наполеоном, глядящим на горящую Москву» используется для самопрезентации собственной «романтики сущности вне романтической традиции» [Там же, с. 161]) поддерживают образ мемуариста как абсолютного поэта вне «литературных влияний».

Неоднократно подчеркиваемый Цветаевой своеобразный «страх влияния», выражающийся в настойчивом утверждении себя как «сильного автора», образующего индивидуальный канон, – общее место в автоописательных текстах поэта. В широко известном «Ответе на анкету» (1926) Цветаева концептуализирует это следующим образом: «Первая книга – “*Вечерний альбом*”. Издала сама, еще будучи в гимназии. Первый отзыв – большая приветственная статья Макса Волошина. Литературных влияний не знаю, знаю человеческие» [Цветаева, 1998, т. 4, кн. 2, с. 211].

Отраженная в «Живое о живом» версия цветаевско-волошинского «книговорота», отличающаяся от документальной истории, зафиксированной в письмах, выполняет важную для поэта генеалогическую роль. В модернистском самоописании часто большее значение приобретают не «признаваемые» автором тексты, а – или искажаемые в процессе интерпретации (А. де Ренье), или вытесняемые до уровня нечитаемого «слепого пятна» (Г. Манн). Ложная локализация читающей автобиографической героини «Живого о живом» исключительно на «неприличном» романе «Встречи господина де Брео»<sup>2</sup>, метонимически проецируемом как на все творчество А. де Ренье, так и – шире – на актуальный в момент ее вхождения в литературу «эстетизм» («я ни романов Анри де Ренье, ни драм Клоделя, ни стихов Франси Жамма тогда не приняла»), демонстрирует, что «ошибочное чтение» является действующим приемом в цветаевском арсенале методов дискредитации «сильного текста»:

Восемнадцатый век. Приличный господин, но превращающийся, временами, в фавна. Праздник в его замке. Две дамы-маркизы, конечно, – гуляющие по многолюдному саду и ищущие уединения. Грот. Тут выясняется, что маркизы искали уединения вовсе не для души, а потому, что с утра не переставая пьют лимонад. Стало быть – уединяются. Подымают глаза: у входа в грот, заслоняя солнце и выход, огромный фавн, то есть тот самый *Monsieur de Bréot*.

В негодовании захопываю книгу. Эту – дрянь, эту – мерзость – мне? С книгой в руках и с неизъяснимым чувством брезгливости к этим рукам за то, что такую дрянь держат, иду к своей приятельнице и ввожу ее непосредственно в грот. Вскакивает, верней, выскакивает, как ожженная.

<sup>2</sup> Реальная М. Цветаева с большим энтузиазмом взялась за чтение А. де Ренье. Так сохранилось восторженное поэтическое письмо Цветаевой, представляющее собой прозаическое переложение, переведенного Волошиным стихотворения А. де Ренье «*Je n'ai rien*». При этом первоначальное чтение романа, так возмутившего автобиографическую героиню, вылилось в поэтическое послание Волошину с подзаголовком «После чтения “*Les rencontres de M. de Bréot*” Regnier». Цветаевское отношение к роману изменится лишь впоследствии («За чудную *Consuello* я готова простить Вам гнусного *M. de Bréot*»), не без внешнего влияния Л. Тамбурер.

– Милый друг, это просто – порнография! (Пауза.) [Цветаева 1998, т. 4, кн. 1, с. 167].

Исключение романа из «большой литературы» через наделение его вне-культурной «порнографичностью» делегируется не непосредственно автобиографической героине, юношеская аффектированность которой («эту – дрянь, эту – мерзость мне») становится объектом некоторой авторской самоиронии, а безымянной «приятельнице», с дилетантской легкостью атрибутировавшей образец эстетизма в качестве «просто – порнографии». При этом создается курьезный прецедент эмпатического «присоединения» юной Цветаевой к оценке дилетантки («старшей приятельницы») в пику профессионалу Волошину.

Стоит заметить, что многие русские литераторы чувствовали определенные «опасности», поджидающие роман А. де Ренье на пути к массовому читателю. Именно к этому, «наивному» читателю, чьи установки чтения необходимо сформировать, будут охранительно обращены разъяснения М. Кузмина, переводчика романа «Встречи господина де Брео» и автора «Предисловия» к первому русскому изданию (1924):

Чувственные сцены, соединенные с жестокостью, особенно резки и откровенны во “Встречах г-на де Брео”. Но ни в каком случае их нельзя смешивать с эротическими произведениями, ставящими себе целью производить возбуждающее впечатление. В данном же романе они имеют двоякое значение отнюдь не эротического характера. Во-первых, своими разнообразными ударами они направляют чувство героя в надлежащее русло, русло идеалистической чувствительности, которое по тогдашнему времени, несмотря на свою исключительность, могло считаться единственно нравственным. Во-вторых, рисуя картину нравов, они подчеркивают общий вывод книги о губительности человеческих страстей [Кузмин, 2000а, с. 300].

Многие тексты из «*круга не-чтения*» семнадцатилетней Марины Цветаевой будут впоследствии оценены ею в качестве «любимых»: к примеру, возвращенные Волошину «с первой же открывшейся страницы» мемуары Казановы. А сам способ поэтического «оживления» XVIII века, демонстрируемый Цветаевой, во многом окажется конгениальным «методу» А. де Ренье. Именно его принцип культурной медиации станет образцом для многих художников–модернистов: от «мирискусников» К. Сомова и А. Бенуа – в живописи до В. Брюсова, М. Волошина, М. Кузмина – в литературе. Об этом – ценном в автоинтерпретационной перспективе – аспекте поэтики А. де Ренье идеолог «прекрасной ясности» напишет в том же «Предисловии» 1924 года:



Острота меланхолических и любовных положений, мелких поэтических сцен, конечно, не могла существовать в классической французской литературе. Так чувствовать и передавать тончайшие оттенки опозитизированной старой Франции мог отнюдь не член общества, выведенного лирической вереницей во “Встречах г-на де Брео”, а наш современник, уже знающий начало и (главное) конец всего этого быта и строя, невозвратно погибшего [Там же, с. 298].

Однако Цветаева, совсем не чуждая духу «исторических аналогий»<sup>3</sup>, актуализированных в культуре Серебряного века, не вернется к творчеству А. де Ренье, создавшего образцовый метод осмысления XVII века изнутри модернистской парадигмы. Как «сильный поэт» она будет формировать альтернативную модель «проживания» текста XVIII века. Именно в этом культурном контексте стоит понимать ее настаивание на индивидуальной – *не-романской* – поэтической генеалогии «своего XVIII века»<sup>4</sup>.

Итак, дискредитация «сильного автора», определившего поэтический канон враждебного Цветаевой «аполлонического» направления, ведется по всем правилам литературной борьбы, в которой «ошибочное чтение» является самым распространенным приемом. Дискредитационную функцию выполнит не только локализация на потенциально «порнографическом» эпизоде при помощи кинематографического по своей природе «наплыва» («*ввожу ее непосредственно в грот*»), проецируемом на все произведение. Свою роль выполнит и намеренное смешение в цветаевском пересказе романа героя-фланера (непосредственно господина де Брео), являющегося воплощением метапоэтической фигуры «поэта», с курьезным насильником Варлоном де Вериньи, периодически появляющимся на его пути, телесно аспектирующим главного героя, но не замещающим его. В цветаевском же прочтении «насильником» становится рассказчик, галантный герой-фланер, перенесенный ею непосредственно на автора романа,

<sup>3</sup> Например, ряд проговоренных в творчестве Цветаевой параллелей между событиями французской и русской революций: Андре Шенье, героическая Вандея и восставший Дон и пр. См. также такие автоинтерпретационные тексты, обращенные к образам безвозвратно утраченной «старой культуры» XVIII века, как цикл «Плащ» и «драматические поэмы» 1919 года.

<sup>4</sup> См., например, подчеркнутую Цветаевой в письме к Рильке «не-французскость» ее драматических поэм: «Я написала в Прагу, мне должны прислать мои две драматические поэмы (все же не драмы, по-моему): “Приключение” (Генриетта, помнишь? *самое прекрасное* из его приключений, которое вовсе не приключение, – единственное, которое не приключение) и “Феникс” – конец Казановы. Герцог, 75 лет, одинокий, бедный, старомодный, осмеянный. Его последняя любовь. 75 лет – 13 лет. Это ты должен прочесть, это легко понять (я имею в виду язык). И – не удивляйся – это написано моей *германской*, не французской душой» (письмо от 12 мая 1926 г.) [Цветаева, 1998, с. 61].

используемого «старшим поэтом» – Волошиным в качестве инструмента «поэтического насилия» по отношению к строптивой ученице<sup>5</sup>.

Конвенционально вписывающаяся в модернистский канон *лакунарность* сюжета «Встреч господина де Брео», обеспечивает монтажный характер структуры романа и активизирует воображение читателя<sup>6</sup>, восполняющего очевидные лакуны в соответствии с собственным горизонтом ожидания. Так именно в область читательского домысливания отправлена вся «неприличная» составляющая рассказа «толстяка», реализующая возможный порнографический потенциал в компенсирующем текстовые лакуны воображении читателя: «Я ринулся из тени своего убежища. Одна из женщин поспела вскочить и убежать, взвизгнув, другая же, сударь... И толстяк удрученно поник головой» [Ренье, 2008, с. 30].

Сам способ генерирования в процессе цветаевского чтения «единого героя» из двух – «временами превращающегося в фавна» г-на де Брео – позволяет потенциальному читателю цветаевского эссе усомниться в декларируемом в «Живое о живом» принципиальном «не-чтении» остальных глав романа. Например, такое качество героя как «повторяемость» («*приличный господин*», «*превращающийся временами*»), утверждаемое Цветаевой в синтезированном образе «гносного де Брео», дает возможность посвященному читателю предположить, что ее чтение «продвинулось» как минимум до третьей главы, в которой главный герой романа г-н де Брео опять встречает нелепого «толстяка»:

Г-н де Брео огляделся вокруг. В углу, носом уткнувшись в стенку, находился толстый господин. Испуганный, жалкий, дрожащий, он обернулся, сложив руки, и при свечке г-н де Брео узнал в этом обычном для него положении, г-на Ле Варлона де Вериньи в таком виде, в каком уже видел его однажды: парик съехал набок, белье в беспо-

<sup>5</sup> Ср. с отповедью, произнесенной господином де Брео господину Ле Варлону де Вериньи по поводу случившегося «инцидента»: «То, что более другого во всем данном происшествии заслуживает порицания и чего я решительно не одобряю, – продолжал г-н де Брео, – это насилие, к которому Вы прибегли, чтобы сломить сопротивление дамы. Конечно, нет ничего неестественного в том, что мы следуем нашему желанию, особенно, когда мы в силах это делать; но следует удостовериться, не нуждается ли оно другого человека поступать против его желания» [Ренье, 2008, с. 31].

<sup>6</sup> Творческое со-участие пишущего и читающего субъекта в процессе текстопорождения – общее место в модернистской критике начала XX в. См., например, отражение этого базового тезиса в актуальной не только для Цветаевой, но и всей постсимволистской поэзии, статье И. Анненского «Что такое поэзия»: «Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета» [Анненский, 1979, с. 205].

рядке, жирное, красное и потное лицо искажено на этот раз похотью, удивлением и страхом [Ренье, 2008, с. 71] <sup>7</sup>.

Появляющийся же в цветаевском пересказе явно несущий негативную оценочную компоненту «фавн» («приличный господин, превращающийся временами в фавна») неполно отсылает к маскарадному образу «рогатого сильвана», в виде которого к своей желанной «прекрасной даме» явится уже в финале романа галантный г-н де Брео<sup>8</sup>:

И г-н де Брео, так как это был он, освободившись от костюма и рогатого парика, придававшим ему странный вид, поднялся на ноги и подошел к г-же де Бليون. Видя, что та при его приближении ступила назад, как будто она на самом деле собиралась бежать, он печально улыбнулся и с грустью произнес:

– Сударыня, не бойтесь. Неужели Вы думаете, что я поступлю с вами хуже, чем лесной полузверь, шкуру которого я только что снял. Нет, нет, сударыня [Там же, с. 216].

Биографическая юная Цветаева, в отличие от автобиографической героини «Живого о живом», мифопоэтически трактовала образ фавна в неоромантическом ключе как преображающее персонифицированное явление «волшебного» в обыденном мире. Так, настойчиво

---

<sup>7</sup> Преодоление нелепой «звериной природы» в данном герое, произойдет в монастыре, куда он отправится ближе к финалу романа, ища спасение от страстей. См. иронически представленные в романе реакции «света» на «уход» героя: «Маркиза де Преньелэ заявила, что г-н Ле Варлон из такого теста, что может сделаться святым. Г-жа де Тронкуа чрезвычайно гордилась тем, что получила в вердюронском гроте последние знаки внимания столь благочестивой личности и охотно попросила бы г-жу де Преньелэ водрузить среди раковин надпись, излагающую подробности памятного приключения, завершение которого служило предметом всеобщих обсуждений» [Ренье, 2008, с. 183]. Разрешение «падением зверя» сюжетной линии г-на Ле Варлона де Вереньи («зверь пал») и встреча с ним в предпоследней восьмой главе г-на де Брео позволяет счастливо гармонизировать в финале романа любовь главного героя: «Положение тела в любви, – сообщает г-ну де Брео Варлон де Вериньи, – сударь, совсем неказисто, и природа, и природа, когда мы хотим удовлетворить инстинкт, вложенный ею в нас, предписывает нам движения, которые доставляют нашему телу известную приятность, не имеют внешней прелести так, что самый изящный кавалер и наиболее совершенная его помощница образуют вместе чудовищную группу, которую мифология могла бы поставить наряду с кентаврами» [Ренье, 2008, с. 190].

<sup>8</sup> Любовная победа г-на де Брео в финале романа, эвфемистически представленная в образе «фонтана, в последнем усилии выбрасывающего последнюю струю», на фоне которого возлюбленные замыкают свои объятия, отсылает к сентенции героя, обращенной к удрученному г-ну Ле Варлону де Вериньи во впечатлившей юную Цветаеву первой главе: «Конечно, я не спору, было бы более тонко пустить в ход любовь и чувство там, где Вы применили только силу и смелость, но и самый изысканный любовник поступает с любимым предметом в конечном итоге всегда так же, как и вы поступили в только что рассказанном вами случае» [Там же, с. 30].

рекомендуя Волошину восполнить «пробел» в чтении, Цветаева апеллирует именно к образу фавна:

У Манна так: едет автомобиль, через дорогу бежит фавн. Все невозможное – возможно, просто и должно. Ничему не удивляешься: только люди проводят черту между мечтой и действительностью. Для Манна же (разве он человек?) все в мечте – действительность, все в действительности – мечта. Если фавн жив, отчего ему не перебежать дороги, когда едет автомобиль?

А если фавн только воображение, если фавна нет, то нет и автомобиля, нет и разряженных людей, нет дороги, ничего нет. Все – мечта и все возможно! [Цветаева, 2012, с. 86].

Итак, синтетически искаженный образ героя в «Живое о живом» – «превращающегося временами в фавна» «гносного г-на де Брео» – будет метонимически перенесен на все творчество А. де Ренье. Гротескное отторжение «иконы» русского аполлонизма по причине выявленной юным поэтом в содружестве с дилетанткой «порнографичности»<sup>9</sup> станет для Цветаевой обоснованием через «круг чтения» уникальности своей генеалогии и поэтической «силы». С другой стороны – именно этот первичный читательский жест определит *антиконвенциональность* поэтики Цветаевой по отношению к уже сформированным литературным канонам и актуальным поэтическим установкам.

Канонизация А. де Ренье в русском модернизме произойдет в 4-м номере «Аполлона» (1910), открывающемся манифестом М. Кузмина «О прекрасной ясности»; в том же журнале будет опубликована статья М. Волошина «Анри де Ренье». Именно этот номер журнала – с волошинской статьей, включающей объемные переводы стихотворений французского поэта, – вероятно, был подарен будущим «наставником» Цветаевой во время первых встреч с возможной ученицей. Однако юный поэт налаживает связь не с волошинским текстом, выстроенным в виде метакомментария к стихотворениям знаменитого «аполлониста» и – безусловно – диктующим, исходя из выбранного жанра, установки чтения, а непосредственно с поэтическим источником, переведенным и приведенным полностью в волошинской статье стихотворением А. де Ренье «Je n'ai rien». При этом благодарственное письмо, написанное юной Цветаевой в январе 1911 года, превращается в прозаическую импровизацию на заданную французским лириком поэтическую тему:

<sup>9</sup> В резонансной работе М. Волошина «Аполлон и мышь» (1911) одним из качеств поэтики А. де Ренье была названа «сдержанная стыдливость», не позволяющая «ему назвать по имени Эроса» [Волошин, 2000, с. 145].

Какая бесконечная прелесть в словах:

Помяни... того, кто уходя, унес свой черный посох и оставил тебе эти золотые листья». Разве не мудрость в этом: уносить черное и оставлять золотое?

И никто этого не понимает, и все, знающие, забывают про это! Ведь вся горечь в остающемся черном посохе!

Не надо забвения, надо золотое воспоминание, золотые листья, которые можно, разжав руку, развеять по ветру! <...>

Может быть Ренье и не думал об этих словах, не подозревал всю их бездонную глубину, – не все ли равно!

Я очень благодарна Вам за эти стихи [Цветаева, 2012, с. 87–88].

В знаменитом «манифесте» Кузмина «О прекрасной ясности» утверждается этическое превосходство художников, «дающих миру свою стройность», над «художниками, несущими людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа» [Кузмин, 2000, с. 5]. Образцы «целительного» стиля Кузмин предлагает искать в латинской традиции, идеально воплотившейся в творчестве А. де Ренье:

...причем нельзя забывать, что колыбелью новеллы и романа были романские страны, где более, чем где бы то ни было, развит *аполлонический* взгляд на искусство: разделяющий, формирующий, точный и стройный. И образцы рассказа и романа, начиная с Апулея, итальянских и испанских новеллистов – через аббата Прево, Лесажа, Бальзака, Флобера до Ан. Франса и, наконец, бесподобного Анри де Ренье нужно искать, конечно, в латинских землях. Нам особенно дорого имя последнего из авторов, не только как наиболее современного, но и как безошибочного *мастера стиля*, который не даст повода бояться за него, что он крышу дома *empire* загроздит трубами или к греческому портику пристроить готическую колокольню [Там же, с. 7–8].

Дальнейшее утверждение А. де Ренье в качестве персонифицированного образца «аполлонического канона» произойдет в проигнорированной юной Цветаевой интерпретационной части статьи М. Волошина, в которой указываются несколько иные русские имена носителей канона нового реализма, восходящего к А. де Ренье:

Творчество Анри де Ренье представляет переход от символизма к новому реализму. Для нас, переживших символизм и вступающих в новую органическую эпоху искусства, этот образец гармонического, строгого и последовательного превращения бесконечно важен. В романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути нео-реализма, и пример А. де Ренье поможет нам разобраться во многом. Этот нео-реализм, возникающий из символизма, конечно, не может быть похож на реализм, возникший на почве романтизма [Волошин, 2000, с. 79–80].

Отличительными свойствами эстетики А. де Ренье, выделенными и прямо спроецированными Волошиным на литературную ситуацию 1910 года в русской литературе в качестве персонифицированного образца нового канона, за утверждение которого борются поэты «Аполлона», являются – «скульптурная пластика образов» («мраморная статуя парнасского стиха ожила в его руках. Мрамор стал трепетной теплой плотью» [Там же, с. 73]), а также «родство с Парнасом» («самый совершенный и пластический из поэтов Парнаса – Хосе-Мария Эредиа – выдал своих дочерей за двух поэтов: старшую за Пьера Луиса, младшую – за Анри де Ренье» [Там же, с. 71]) и, наконец, прямо соотносящаяся с «прекрасной ясностью» М. Кузмина выявленная Волошиным «линия развития таланта Анри де Ренье», отличающаяся «правильностью, чистотой и прекрасной четкостью» [Там же, с. 77].

В генеалогических построениях Волошина, связанных с поиском поэтических источников «нео-реализма» как базиса обновленного канона, важное место отводится выведению за границы влиятельного стиля – «романтизма», представленного в статье, что достаточно традиционно для символистской критики, в качестве идеологической, но не стилистической доминанты эпохи («право страсти»). Выработка нового стиля внутри литературной ситуации XIX века, прямо спроецированной на 1910 год, связывается Волошиным с первоначальной необходимостью «разработки фона» еще внутри романтизма и дальнейшей «борьбой с идеалом театральной романтической страсти» в утвердившемся реализме:

Французский романтизм был борьбой за право страсти. Сосредоточием романтического искусства была страсть, изображенная в преувеличенных формах с микеланджеловскими мускулами. Все остальное строилось по отношению к ней. В таком чистом виде она стоит в романтическом театре у Гюго и Дюма. Это чистое противоположение классицизму – реакция в виде антитезы. Романтизм, углубляясь, стал искать для страсти фона и углубления. Бальзак нашел их в изображении сложности современного ему быта и нравов, в системах общественных отношений и в тяжелой логической оправе правильно построенных характеров [Там же, с. 80].

Актуализация «женской поэзии» во время «победы символизма», ее поэтическая конгениальность моменту «синтеза» кажется Волошину очевидной. В рецензии «Женская поэзия», обращенной к «Вечернему альбому» Цветаевой, «старший поэт» задает важную поэтическую установку, диктует дальнейшее направление ее творчества:

Женщина сама не творит языка, и потому в те эпохи, когда идет творчество элементов речи, она безмолвствует. Но когда язык создан, она может выразить на нем и найти слова для оттенков менее улови-

мых, чем способен на это мужчина. Женская лирика глубже. Но она менее индивидуальна. Это гораздо больше лирика рода, и не лирика личности [Волошин, 2007, с. 322].

Типологическое уподобление романтизма символизму (оба осмысляются в качестве идеологем, определяющих беспокойные времена борьбы со старым стилем – классицизмом или натурализмом), а реализма XIX века – «неореализму» века XX (периоды стилистического закрепления завоеваний) также кажется Волошину очевидным:

Символизм был идеалистической реакцией против натурализма. Теперь, когда борьба за знамя символизма кончилась и переоценка всех вещей в искусстве с точки зрения символа совершена, наступает время создания нового реализма, укрепленного на фундаменте символизма. Новый реализм не враждебен символизму, как неализм Флобера не был враждебен романтизму. Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его [Волошин, 2000, с. 81].

В предложенной Волошиным жесткой логике романтизм осмыляется исключительно в качестве нерелевантной настоящему моменту («победы символизма», утверждаемой в символистских изданиях «Мы победили, <но> мы еще не устали» [К читателям, 1909, с. 191]) «идеологемами». При этом художник, устанавливающий романтизм в качестве не только стилистической, но и идеологической основы самоидентификации, становится неконвенциональным. Заметим, что общая «усталость от романтизма», накопившаяся к 1910 году, будет демонстрироваться представителями разных поэтических групп. К примеру, в мемуарных набросках А. Ахматовой повторяется эпизод ее поэтического знакомства с Вяч. Ивановым:

Сведения Di Sarra, Laffitte (неизвестно откуда идущие) о том, что меня лансировал Вячеслав Иванов, не соответствуют действительности. Когда я в первый раз летом 1910 г. по его просьбе прочла ему стихи (“Пришли и сказали – умер твой брат”), он кисло улыбнулся и сказал: “Какой густой романтизм”, что по тогдашнему было весьма сомнительным комплиментом [Ахматова, 2001, с. 181].

Негативное отношение Волошина к «романтической литературе» в достаточной степени устойчиво и проявляется не только в журнальных статьях (что можно было бы отнести к особенностям журнальной политики), но и в субтекстах различной природы. Так, например, в личном письме к матери от 11 марта 1914 года «дурное влияние» романтического дискурса, воплощенного в установках Марины Цве-

таевой, определяется в качестве причины жизненных неурядиц дорогой ему Майи Кювилье:

У нее (М. Кювилье. – С. К.) темперамент сильный, жадный, волевой (несмотря на то, что она еще ребенок). Но ей надо помочь очистить свое чувство от всей дурной романтической литературы с ревностями и самоубийствами, а кроме того, от поэтического самовозвеличивания, мысли о своей единственности, которою (увы!) ее заразила летом Марина. Ведь Марина и Ася – обе очень по детски страдают этим недостатком. А Майя приняла с радостью и привела в действие [Волошин, 2011, с. 226].

В 1914 году Волошин, очевидно, оставляет попытки поэтического «перевоспитания» Цветаевой, что во многом связано с долговременным отсутствием его в России в связи с началом Мировой войны, которую поэт встретит в Европе. Но еще весь 1911 год старший поэт терпеливо ожидает «взросления» младшего. Так, получив письмо матери с известием о предстоящей свадьбе Марины Цветаевой с Сергеем Эфроном, Волошин в ответном письме заметит, что единственным положительным аспектом скороспелого замужества является возможное «взросление» – через преодоление «живой жизнью» романтических «мечтаній», мешающих и прогрессу юного поэта, и личностному самовозрастанию:

Ты мне так много сообщила за это время новостей, что я не знаю, с чего начать. Свадьба Марины и Сережи представляется мне лишь "эпизодом" и очень кратковременным. Но мне кажется, что это скорее хорошо для них, так как сразу делает их обоих взрослыми. А это, мне кажется, им надо.

Я боюсь, что ты Марины не понимаешь: *в ней есть действительно много к себе не подпускающего, замкнутого. Но я это объясняю большой полнотой ее натуры и инстинктивной самостоятельностью ума. Но эти качества еще не сознали себя в ней, и она еще слишком инстинктивно защищает свою самостоятельную жизнь с эгоизмом молодого существа, жившего гораздо больше сердцем в мечте, чем сердцем в действительности.*

Я боюсь, что сейчас она должна быть очень неуживчива [Волошин, 2010, с. 647–648].

Однако уже через месяц Елена Оттобальдовна сообщит сыну о намерении будущих молодоженов заняться совместной издательской деятельностью. Причем сам характер издания «детский журнал, в котором сами же дети пишут» позволяет предположить, что юная Цветаева не рассматривала свое замужество как инициационный шаг, предполагающий прощание с детством, в том числе и поэтическим.



«Да, пожалуйста, узнай от милой Голландки, – пишет Елена Отто-бальдовна сыну в Париж, – издающей дет<ский> журнал, в котором сами же дети пишут, все подробности этого дела, т. к. Марина с Сергеем возгорелись желанием издавать такой же журнал, а меня приглашают в компаньоны» [ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 654. Л. 76об.].

Надежды Волошина о взрослении своей подопечной осуществляются значительно позже. Своеобразная «задержка в развитии» – и поэтическом, и личностном – будет диагностирована не только «завистливыми критиками»<sup>10</sup>, именно в таком ключе охарактеризовавшими книги Цветаевой 1912/1913 гг. («Волшебный фонарь», «Из двух книг»), но и расположенными к ней старшими друзьями – А. Герцк и М. Волошиным. Но еще в начале 1911 года – в момент знакомства – и стилистическое воспитание через «продвижение» актуального

А. де Ренье в «круг чтения», и игнорирование настойчивых ответных предложений – «читать Генриха Манна» – вполне объясняются естественным желанием старшего поэта нормировать юную Цветаеву в пределах, ограниченных сценарием литературного наставничества.

#### Литература

- Анненский И.* Книги отражений. М., 1979.
- Ахматова А. А.* Собрание сочинений: в 6 т. М., 2001. Т. 5.
- Волошин М. А.* Собрание сочинений. М., 2000. Т. 3.
- Волошин М. А.* Собрание сочинений. М., 2006. Т. 4.
- Волошин М. А.* Собрание сочинений. М., 2007. Т. 6. Кн. 1.
- Волошин М. А.* Собрание сочинений. М., 2010. Т. 9.
- Волошин М. А.* Собрание сочинений. М., 2011. Т. 10.
- К читателям // *Весы*. 1909. № 12. С. 191.
- Кузмин М. А.* Проза. Том XI. Критическая проза. Книга 2 / под ред. В. Маркова, А. Тимофеева и Ж. Шерона. Berkeley, 2000a.
- Кузмин М.* Проза и эссеистика: в 3 т. М., 2000.
- Ренье А. де.* Встречи господина де Брео. Перевод с фр. М. Кузмина. СПб., 2008.
- Цветаева М. И.* Неизданное. Семья. История в письмах / сост., подгот. текста, коммент. Е. Б. Коркиной. М., 2012.
- Цветаева М. И.* Собрание сочинений: в 7 т. / сост., подг. текста и комментарии А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. М., 1998.

<sup>10</sup> «Зависть критика» – определение Цветаевой установки В. Брюсова. См. стихотворение «Валерию Брюсову» в ее сборнике «Из двух книг» (1913).

---

**S. Y. Kornienko**

*Novosibirsk State Pedagogical University*

**MARINA TSVETAYEVA – MAXIMILIAN VOLOSHIN:  
TOWARDS A HISTORY OF THE LITERARY  
MENTORSHIP**

*Annotation.* The article concerns the problem of Marina Tsvetayeva's and Maximilian Voloshin's poetic self-identification in the context of literary mentoring as a scenario chosen by both poets. Our analysis is focused on the younger poet's circle of reading as well as on the mentor-disciple relationship as revealed by Tsvetayeva's "accepting" and "rejecting" texts proposed by her mentor.

*Keywords:* self-identification, Marina Tsvetayeva's poetics, Maximilian Voloshin's poetics, literary debut, circle of reading.

*Information about the author:* Kornienko Svetlana Yurievna Novosibirsk State Pedagogical University, Institute of Philology, Mass Information and Psychology, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature and Literary Theory. 28, ul. Vilyuyskaya, Novosibirsk, Russia. E-mail: sve-kornienko@yandex.ru.

**А. И. Куляпин**

*Ишимский государственный педагогический институт  
им. П. П. Ершова*

## **СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ КОНСТРУИРОВАНИЯ / ДЕКОНСТРУКЦИИ СОВЕТСКОГО МИФА О ГЕРОЯХ**

*Аннотация.* Цель статьи – выявление семиотического механизма конструирования / деконструкции советского мифа о героях. Размывание правовых и этических норм в культуре послереволюционной эпохи проблематизирует возможность установления четкой границы между преступлением и подвигом. Послереволюционный период изобилует примерами превращения вчерашних героев в преступников и вчерашних преступников в героев. В этом – одна из его специфических черт. В работе рассмотрена эволюция концептов «подвиг» и «героическое» в культуре 1920-х и 1930-х гг. В середине тридцатых годов глубокая интерпретация сущности современного героизма была предложена М. Зощенко в рассказе «Испытание героев». В статье ставится вопрос о возможности поиска реальных прототипов героя рассказа М. Зощенко. Продемонстрирована связь проблематики рассказа М. Зощенко с историко-культурным контекстом революционной эпохи.

*Ключевые слова:* семиотика, мифология, идеология, литература, культура, концепт, сюжет

*Информация об авторе.* Куляпин Александр Иванович, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры филологии и культурологии Ишимского государственного педагогического института им. П. П. Ершова (627750, г. Ишим, ул. Ленина, 1). Тел. +7 (34551) 5-13-78. E-mail: iskander58@mail.ru.

Отношение тоталитарного государства к своим подданным парадоксально. С одной стороны, власть вынуждена делать вид, что верит в беззаветную преданность народа, а с другой, объективно оценивая собственные деяния, не может не подозревать всех и каждого в тайной нелояльности. Отсюда следует необходимость постоянных проверок, чисток, разоблачений. Неудивительно, что сюжет испытания сыграл столь существенную роль, как в советской реальности, так и в советском искусстве.

А. К. Жолковский очень удачно озаглавил свою книгу о творчестве Михаила Зощенко «Поэтика недоверия» [Жолковский, 1999]. В названии схвачено, может быть, главное у Зощенко. Его герои, как и он сам, действительно живут в атмосфере всеобщей подозрительности и недоверия. Зощенко, пожалуй, даже несколько сгущает краски, накладывая на и без того мрачный советский быт индивидуальные психологические комплексы. В обоснование концепции А. К. Жолковский перечисляет ряд рассказов Зощенко («Трезвые мысли»,

«Испытание героев», «Испытание»), в которых предпринимаются всевозможные испытания, для того, чтобы рассеять недоверие. Перечень разнообразных экзотических испытаний, устраиваемых героями Зошенко, легко продолжить. Провоцируя кражи, проверяет граждан на честность героиня рассказа «На живца» (1925). Жена, закрывшись с сослуживцами, очень долго не впускает мужа домой («Муж», 1926). Экспериментаторам «охота узнать», «что это мужья в таких случаях теперь делают» [Зошенко, 1994, т. 1, с. 316]. Стремясь проникнуть в тайные мысли возлюбленной, выдает себя за бедняка и безработного Володин из повести «Сирень цветет» (1930). К такого рода психологическим экспериментам, как мы знаем из свидетельств мемуаристов, имел склонность и сам Зошенко.

Рассказ «Испытание героев» (1933) отличен от других произведений данной тематической группы своей направленностью на сферу официальной идеологии: здесь проверяется политическая благонадежность персонажей, а заодно выявляется сущность современного героизма.

Хорошо известно, что одно и то же деяние в зависимости от контекста может оцениваться либо как подвиг, либо как преступление. В. Шаламов в «Колымских рассказах» вспоминает Героя Советского Союза, участника сражения за Берлин лейтенанта Андрусенко, «осужденного за мародерство, за грабежи в Германии», и комментирует его судьбу так: «Нам хорошо был известен юридический рубеж, который рассекает жизнь человека на события до и после даты принятия закона, один и тот же человек при одинаковом поведении сегодня герой, а завтра – преступник, и он сам не знает, преступник он или нет» [Шаламов, 1992, с. 343].

Понятно, что относительны не только юридические, но и этические оценки героических / преступных деяний. Героя от преступника порой отделяет тонкая грань, но она все же существует. Ю. Фучик в статье «О героях и героизме» (1934) дает такое определение героизма: «...напрягая все свои силы, увеличить человеческие возможности – вот поле деятельности для героя» [Фучик, 1952, с. 144]. Иными словами, герой – это тот, кто отодвигает границу представлений о норме, о возможностях человека, о мироустройстве. Преступник же, что явствует уже из этимологии слова, эту границу переступает. Разумеется, подвижность самой границы правового и этического поля создает дополнительные трудности в классификации того или иного деяния.

Послереволюционная эпоха изобиловала примерами превращения вчерашних героев в преступников и вчерашних преступников в героев. В этом – одна из ее специфических черт.

В рассказе Зошенко «Испытание героев» скромный помощник счетовода Николай Антонович, он же – «настоящий мужественный

герой» – изображен на фоне значимых исторических фигур: «Этот человек не был такой, что ли, очень крупный революционер или там народный предводитель, вождь или покоритель Сибири» [Зоценко, 1994, т. 2, с. 223]. С точки зрения власти революционер – это, безусловно, преступник, после победы революции он автоматически делается героем. Покоритель Сибири Ермак, отодвинувший границы российского государства далеко на восток, переживает, по сути, ту же метаморфозу: из разбойников в герои. Так, в частности, представлен его жизненный путь в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина: «К числу буйных Атаманов Волжских принадлежали тогда Ермак (Герман) Тимофеев, Иван Кольцо, осужденный Государем на смерть, Яков Михайлов, Никита Пан, Матвей Мещеряк, известные удалством редким. <...> Умные Строгановы предложили сим пяти храбрецам службу честную <...>, убеждали их отвернуть ремесло, недостойное христианских витязей, быть не разбойниками, а воинами Царя Белого <...>, променять имя смелых грабителей на имя добрых воинов отечества» [Карамзин, 1845, стлб. 224-225].

Периоды смуты, потрясений, социального хаоса подталкивают человека к ярким, неординарным поступкам, периоды застоя обрекают его на рутинное поведение; тем не менее, героем, как ни странно, проще стать в эпохи стабильности.

События рассказа «Испытание героев» разворачиваются в разгар гражданской войны, но довольно очевидно, что оцениваются они с точки зрения критериев и ценностей тридцатых годов.

В обстановке релятивизации всех норм свершение подвига (и преступления тоже) практически невозможно, ведь ни у кого нет отчетливого понимания «что такое хорошо» и «что такое плохо». Герой в эпохи смуты – это тот, кто устанавливает границы этических и социальных норм, останавливает угрожающее основам жизни наступление хаоса. Конечно, такую функцию может выполнить только вождь.

В художественном мире романа А. Фадеева «Разгром» (1927) кража преступлением не считается. «В старое время, при Миколашке» Морозку, укравшего дыни с баштана Хомя Рябца, обвешали бы краденым и водили бы по селу «под сковородную музыку» [Фадеев, 1975, с. 50]. Теперь же даже обиженные партизаном мужики сходятся на одном: «старые законы не годятся, нужен какой-то особый подход» [Фадеев, 1975, с. 51]. Проступок Морозки автор вспомнит во второй половине романа, описывая, на что в экстремальных условиях идет для спасения отряда Левинсон: «С этого дня Левинсон не считался уже ни с чем, если нужно было раздобыть продовольствие, выкроить лишний день отдыха. Он угонял коров, обирал крестьянские поля и огороды, но даже Морозка видел, что это совсем не похоже на кражу дынь с Рябцева баштана» [Фадеев, 1975, с. 100]. Не похоже на

кражу дынь потому, что Левинсон претендует на создание новой этики. Воровство Морозки порождает всего лишь смутное ощущение непригодности прежних норм, Левинсон же утверждает принципы революционного, пролетарского гуманизма.

Революция и гражданская война не обошлись, естественно, без легендарных, культовых фигур, но, поскольку концепт подвига, соответствующий новым историческим реалиям, еще не сформировался, героев не так уж много. В 1921 году Политуправление Первой Конной Армии выпустило брошюру «Конная Армия, ее вожди, бойцы и мученики». Примечательно название книжки: в самом знаменитом воинском соединении гражданской войны есть командиры, рядовые, страстотерпцы, но нет героев.

Закономерно, что из участников революционных битв в историю, литературу, легенды и предания вошли в основном более или менее крупные военачальники: Чапаев, Буденный, Ворошилов, Щорс, Котовский. Популярность этих исторических деятелей зависит не от каких-то конкретных подвигов, а от общей колоритности личности, от успеха имиджмейкеров, политической конъюнктуры и некоторых других составляющих. При этом канонизация мифологизированных биографий героев гражданской войны приходится уже на середину тридцатых годов. «Следует признать, – отмечает О. А. Скубач, – что пантеон героев начала 1920-х гг. создавался, по преимуществу, агитпропом позднейшего периода. Фильм братьев Васильевых о Чапаеве (“Чапаев”, 1934 г.), песня (“Песня о Щорсе”, муз. М. Блантера, сл. М. Голодного, 1935 г.) и фильм (“Щорс”, реж. А. Довженко, 1939 г.) о Щорсе, книга (“Котовский” В. Шмерлинга (серия ЖЗЛ), 1937 г.) и фильм (“Котовский”, реж. А. Файнциммер, 1942 г.) о Котовском появились в 1930-х – начале 1940-х гг. Материал для героизации был предоставлен, конечно, эпохой гражданской войны, но сами герои родились позднее – не ранее, чем были отработаны пропагандистские механизмы создания концепта подвига» [Скубач, 2013, с. 398-399]. Ситуацию, сложившуюся в советской культуре тридцатых годов, прекрасно описывает формула Ю. В. Шатина: «Мифология XX века органическим образом перерастает в идеологию». Исторический нарратив, развивает мысль исследователь, – это «средство обслуживания идеологии, превращающее фабулу (story) различных событий в завершенный мифологический сюжет (plot)» [Шатин, 2002, с. 101].

В культуре предвоенного десятилетия герои и героини входят в моду. Персонаж рассказа Зоценко «Опасные связи» (1936), типичный маленький человек, сетует: «Прямо хоть становись героем, чтобы сравняться с остальным населением» [Зоценко, 1994, т. 2, с. 284]. Тем не менее, в рассказе «Испытание героев» военно-революционный стандарт героизма поставлен под сомнение. Комиссар Шашму-

рин «очень такой отчаянный человек и дважды раненый герой гражданской войны», по мнению рассказчика, все-таки герой не настоящий [Зощенко, 1994, т. 2, с. 226]. Образец скромного героизма автор видит в обыкновенном помощнике счетовода.

Композиция рассказа построена на приеме многократных повторов. Первое испытание героев устраивает не комиссар Шашмурин, рассказчик, занимавший некоторое время в совхозе «командную должность – инструктор по кролиководству и куроводству» [Зощенко, 1994, т. 2, с. 224]. Не только командная должность роднит его с комиссаром Шашмуриным, этот персонаж – тоже отчаянный храбрец революционной эпохи. «Воевал, можно сказать, чертовски», – характеризует он себя [Зощенко, 1994, т. 2, с. 223]. Сходство подчеркнуто еще и тем обстоятельством, что подобно Шашмурину рассказчик был «ранен в начале гражданской войны» [Зощенко, 1994, т. 2, с. 225]. Николай Антонович, выяснится впоследствии, также «в революцию кровь проливал» [Зощенко, 1994, т. 2, с. 228]. Однако не это делает его героем. Пролитая за революцию кровь после трехкратного упоминания (в связи с Шашмуриным, рассказчиком и Николаем Антоновичем) перестает восприниматься как нечто уникальное, превращаясь в заурядную приметку времени.

Перед тем как провести опыт на людях, испытание устраивают на животных. Совхозных уток герой по неопытности и незнанию загоняет в столь экстремальные условия, что они вопреки своей природе тонут. Чистота эксперимента требует полного невмешательства исследователя в происходящий процесс. Инструктор по птицеводству только наблюдает за исчезновением уток, никак не стараясь им помочь. Его реакция на гибель тридцать шестой по счету утки лаконична: «Стали мы наблюдать за этим делом» [Зощенко, 1994, т. 2, с. 224]. Точно такую же позицию наблюдателя займет позже во время проверки своих подчиненных комиссар Шашмурин.

Утки в рассказе, хоть и «кричат нечеловеческими голосами», ведут себя вполне по-человечески. Выживают наиболее сильные, нахрапистые и хитрые:

«Прорубь на озере. Утки плавают и ныряют.

Вот они плавают, ныряют и забавляются. И видим мы, что обратно на лед они выйти не могут.

Другие утки, более мощные и которые похитрее, – те выходят при помощи своих братьев по перу. Они нахально становятся другим уткам на голову и на что попало и после прыгают на лед.

А последние утки, более растерявшиеся и которым не на что опереться, – те, к сожалению, тонут. Они плавают подряд несколько часов, кричат нечеловеческими голосами и после, от полного утом-

ления и от невозможности выйти на высокий лед, тонут» [Зощенко, 1994, т. 2, с. 224–225].

Контрорщики Шашмурина, оказавшиеся в чрезвычайной ситуации мгновенной смены власти, стараются выплыть, равно как и утки, за счет «собратьев по перу» (к ним это наименование подходит даже больше, чем к птицам). Переодетый в белогвардейского офицера большевик допрашивает подчиненных Шашмурина:

«Из десяти служащих опросили только шесть.

Трое говорили неопределенные слова, моргали ресницами и пугались. Один, скотина, начал нашептывать новому начальству о всяких прошлых событиях и настроениях. Другой начал привирать, что хотя он сам будет не из дворянства, но давно сочувствует этому классу и в прежнее время даже часто у них находился в гостях и завсегда был доволен этим кругом и пышным угощением в виде тартинок, варенья и маринованных грибов» [Зощенко, 1994, т. 2, с. 227].

Рассказ «Испытание героев» пронизан реминисценциями из комедии Гоголя «Ревизор». Интригу гоголевской комедии запускает полученное городничим «пренеприятное известие». «Чудовищная пренеприятность» – первое звено в цепи событий рассказа Зощенко. Сюжет обоих произведений построен на так называемой «ситуации ревизора». «Идея ревизии затронула самый чувствительный нерв российской бюрократической системы», – писал о гоголевской эпохе Ю. Манн, заметив, что практическая «“польза” ревизии была невелика, подрывалась уже в своей основе», это «был обоюдный обман, из которого каждый пытался извлечь свои выгоды» [Манн, 1988, с. 201].

Революция в этом отношении не слишком изменила российскую действительность. Хотя все работники канцелярии уверяли комиссара Шашмурина «в полной своей преданности, божились, клялись и даже оскорблялись, что на них падает такое темное подозрение», как выясняется, он не зря подозревает своих служащих «в том, что они мало сочувствуют делу коммунизма» [Зощенко, 1994, т. 2, с. 226]. Но и сам комиссар в итоге оказывается обманщиком. Его сильно беспокоит, что с приходом белых чиновники «обратно начнут свои канцелярские спины выгибать и разные чудные царские и дворянские слова говорить» [Зощенко, 1994, т. 2, с. 226]. При этом именно он-то и произносит эти самые «дворянские слова». Немаловажно подчеркнуть, что делает это комиссар уже после окончания смехотворной проверки. «Теперича я тебе молочный брат и кузен», – обращается Шашмурин к выдержавшему испытание Николаю Антоновичу, после чего потчует подчиненного «чаем, угощает лепешками и курятиной» [Зощенко, 1994, т. 2, с. 228]. Аналогия с пышным дворянским угощением «в виде тартинок, варенья и маринованных грибов», как и следовало ожидать, полная.



В изложении Зоценко разница между белыми и красными совершенно нивелируется. Любая власть «кричит», «говорит разные гордые, бичующие слова», «ужасно ругается», «орет» [Зоценко, 1994, т. 2, с. 225, 226, 227] и постоянно озабочена тем же вопросом, что и гоголевский Аммос Федорович: «нет ли где измены» [Гоголь, 1960, с. 10]. Героя-рассказчика из-за утопленных уток производят ведь, ни много ни мало, в шпионы: «...поскольку, чет возьми, у вас утки стали тонуть, то это экономическая контрреволюция и шпионаж в пользу английского капитала» [Зоценко, 1994, т. 2, с. 225].

Для интерпретации рассказа Зоценко немаловажно, что его публикация в первом номере журнала «30 дней» за 1933 год совпала с началом третьей генеральной чистки партии, объявленной совместным решением ЦК и ЦКК 12 января 1933 года. Сталин, как известно, был убежденным сторонником необходимости такого рода периодических чисток. Впрочем, еще лучше, чем Сталин, на роль гипотетического прототипа военного комиссара Шашмурина подходит Камо (С. А. Тер-Петросян).

1930-е годы отмечены явным всплеском интереса к фигуре Камо, который был, наверно, самым ярким «художником революции» (М. Горький). В 1931 году вышла книга А. Окулова «Камо», в 1932 – биографический очерк М. Горького, в 1934 – документальная биография Камо, написанная Б. Бибинейшвили, в конце 1934 – начале 1935 гг. О. Форш работает над романом о Камо, а в 1936 году она заканчивает пьесу «Камо» (напечатана в 1955 году). После великого перелома 1929 года кое-какие идеи «пламенного революционера» вновь обрели актуальность.

Осенью 1911 года Камо разработал проект, который И. М. Дубинский-Мухадзе многозначительно назвал партийной «чисткой». Именно для осуществления этого плана Камо с риском для жизни возвращается из эмиграции в Россию: «Камо решил ехать обратно, поставив себе на этот раз основную цель: раскрыть при помощи своих боевиков провокаторов, очистить от них партию. Он говорил <...>, что хочет применить такой вот метод: он вместе со своими боевиками, нарядившись жандармами, пойдет арестовывать виднейших товарищей, работающих в России. “Придем к тебе, арестуем, пытать будем, на кол посадим. Начнешь болтать: ясно будет, чего ты стоишь. Выловим так всех провокаторов, всех трусов”» [Дубинский-Мухадзе, 1974, с. 156].

В предреволюционные года Камо не успел осуществить задуманное, но полностью от своих намерений он не отказался. В дневниковой записи 24. 09. 1933 г. К. Чуковский приводит колоритнейший рассказ писательницы Е. Я. Драбкиной: «Вчера <...> она рассказывала свои приключения в отряде Камо – после чего я не мог заснуть ни одной минуты. Приключения потрясающие. Камо увез Лизавету

Яковлевну в лесок под Москвой вместе с другими молодыми людьми, готовящимися “убить Деникина”, и там на них напали белые из отряда – и стали каждого ставить под расстрел. Лизавета Яковлевна, которой было тогда 27 лет, стала петь “Интернационал” в ту минуту, когда в нее прицелились, но четверо из этой группы не выдержали и стали отречься от своей боевой организации, выдавать своих товарищей. Потом оказалось, что Камо все это инсценировал, чтобы проверить, насколько преданы революции члены его организации» [Чуковский, 2011, с. 515].

Горький восхищался Камо: «Самый изумительный из его подвигов – гениальная симуляция душевнобольного, симуляция, которая ввела в заблуждение премудрых берлинских психиатров» [Горький, 1974, с. 349]. В 1907 году Камо был заключен в берлинскую тюрьму Альт-Моабит, где в течение двух лет симулировал безумие. Выданный царскому правительству он продолжал симуляцию невменяемости в Тифлисской тюрьме вплоть до побега оттуда в августе 1911 года.

Его проект партийной чистки возник сразу после четырехлетней симуляции безумия. Камо уверен: настоящим большевиком может считаться только тот, кто способен вынести столько же, сколько он. Для проверки степени соответствия собственному эталону мужества Камо готов перевоплотиться из жертвы в палача. Разумеется, испытующий должен максимально правдоподобно разыграть роль врага (жандарма, позже – белогвардейца), ведь от полноты перевоплощения зависит надежность проверки. Парадокс в том, что при этом со всей отчетливостью выясняется, что сам герой испытания не выдержал.

И зощенковский Шашмурын, заговоривший «дворянскими словами», и Камо, готовый сажать революционеров на кол, – конечно, герои не настоящие. Это в конце тридцатых годов наглядно подтвердили на практике работники НКВД. Следователь по особо важным делам П. В. Федоров, впоследствии дослужившийся до звания генерала, придумал в годы массовых репрессий очень эффективный прием разоблачения врагов народа, так называемую «мельницу». «Он ее устроил у самой границы с Маньчжурией. <...> По плану Федорова агенты вербовали коммунистов на разведывательную работу. Если товарищ отказывался, ему напоминали: “Ты патриот, ты коммунист и не смеешь возражать. Перебросим в Маньчжурию, и будешь работать”.

Новому агенту давали адреса явок, валюту, одежду, оружие и тайно переправляли через кордон. Разведчики, все как один попадали в руки японской контрразведки. Их допрашивали, пытали и предъявляли неопровержимые улики. Некоторые под пытками раскалывались, они думали, что находятся за границей, у чужих. Тогда в игру вступали свои, били смертным боем и отправляли в хабаровскую тюрьму, на гибель. “Ты предал Родину, а предателю – пуля в лоб”.

Оказывается, коммунистов-разведчиков отправляли ночью не за границу, а в специальный пункт на советской территории.

Так дальневосточные органы добивались успешного выполнения плана репрессий» [Антонов-Овсеенко, 1994, с. 452].

Проблема испытания героев для сталинских чекистов неактуальна, их задача – выполнение плана.

Проверки, которые устраивали зощенковский комиссар Шашмурин и Камо, – грубые инсценировки, первые, пока еще неумелые пробы. К концу тридцатых годов мастерство перевоплощения во врага отточено в советском мире до такой степени, что отличить своих от чужих невозможно в принципе.

### Литература

- Антонов-Овсеенко А.* Портрет тирана. М., 1994.
- Гоголь Н. В.* Ревизор // Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений: в 5-ти т. Драматические произведения. М., 1960. Т. 4.
- Горький М.* Камо // Горький М. Полное собрание сочинений. Т. 20. Рассказы, очерки, воспоминания: 1924-1935. М., 1974.
- Дубинский-Мухадзе И. М.* Камо. М., 1974.
- Жолковский А. К.* Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М., 1999.
- Зощенко М. М.* Собрание сочинений: в 3-х т. М., 1994.
- Карамзин Н. М.* История государства Российского. Кн. III (Т. 9–12). СПб., 1845.
- Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. 2-е изд. доп. М., 1988.
- Скубач О. А.* Рассказы о героях: механизмы формирования идеологии советского подвига // Семиотика и поэтика отечественной культуры 1920-1950-х годов. Часть 2. Ишим, 2013.
- Фадеев А.* Разгром. М., 1975.
- Фучик Ю.* О героях и героизме // Фучик Ю. Избранное. М., 1952.
- Чуковский К. И.* Дневник: в 3-х т. М., 2011. Т. 2: 1922-1935.
- Шаламов В. Т.* Подполковник Фрагин // Шаламов В. Т. Колымские рассказы: Кн. 2. М., 1992.
- Шатин Ю. В.* Исторический нарратив и мифология XX столетия // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5.

**A. I. Kulyapin**

*Ishim Ershov State Teachers Training Institute*

## **SEMIOTIC MECHANISM CONSTRUCTION / DECONSTRUCTION OF THE SOVIET MYTH OF THE HEROES**

*Annotation:* The purpose of the article is to reveal the semiotic mechanism construction/deconstruction of the myth of Soviet heroes. Blurring the legal and ethical standards in the culture of post-revolutionary era problematize the possibility of establishing a clear boundary between the crime and the feat. Examples of turning yesterday's heroes into criminals and yesterday's criminals into heroes abounded in post-revolutionary period. This – one of its specific features. The paper considers the

evolution of concepts «feat» and «heroic» in the culture of the 1920s and 1930s. In the mid-thirties deep interpretation of the essence of modern heroism was proposed M.Zoshchenko in «The Trial of heroes». The article raises the question of the search capabilities of real prototypes hero of the story of M.Zoshchenko. Demonstrated the relationship story M.Zoshchenko problems with the historical and cultural context of the revolutionary era.

*Keywords:* semiotics, mythology, ideology, literature, culture, concept, story.

*Information about the author:* Kulyapin Alexander Ivanovich Ishim Ershov State Teachers Training Institute, Doctor of Philology, Professor of the Department of Philology and Cultural Studies. 1 Lenin str., 627750, Ishim, Russia. E-mail: iskander58@mail.ru.

**А. В. Корчинский**

*Российский государственный гуманитарный университет*

## **ИСТОРИЯ КАК ИЕРАРХИЯ: ОБ ОДНОЙ СМЫСЛОВОЙ КОНСТРУКЦИИ И. А. БРОДСКОГО**

*Аннотация:* В статье анализируется одна устойчивая логическая и синтаксическая конструкция, встречающаяся в стихотворениях и эссе И. А. Бродского на протяжении более чем тридцати лет творческой работы. В высказываниях этого ряда Бродский, сопоставляя различные абстрактные понятия (такие как «время», «пространство», «язык» и т.д.), выстраивает между ними особые логические отношения, при которых хронологическая или генетическая связь, устанавливаемая между этими ключевыми для Бродского категориями, последовательно замещает связь иерархическую. Вследствие этого возникает, с одной стороны, своеобразная аксиологическая шкала, в которой ценнее оказывается то, что «старше», а с другой стороны, сама история выстраивается по принципу нисходящей иерархии: более старые вещи, накопившие в себе «больше» времени, наделяются большей ценностью, нежели вещи и явления, не имеющие длительной истории. Автор статьи высказывает предположение, что подобная косвенная манифестация историософских идей поэта во многом корректирует представления, которые сложились относительно данного предмета при «прямом» прочтении его текстов. Методология работы основана на подходе Ю.В. Шатина к изучению тропов и фигур как стилиобразующих стратегий художественного дискурса XX века.

*Ключевые слова:* история, смысловая конструкция, троп, фигура, дискурсивная стратегия, генетическая связь, иерархия, каузальность, темпоральность.

*Информация об авторе:* Корчинский Анатолий Викторович, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории гуманитарного знания Историко-филологического факультета Института истории и филологии Российского государственного гуманитарного университета (125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6). Тел. +7 (499) 250-61-18. E-mail: korchinsky@mail.ru).

*Во второй половине прошлого столетия... поэзия в лице ее ведущих представителей, прежде всего И. А. Бродского и В. С. Высоцкого, все меньше и меньше обращала внимание на поэтические тропы, и все больше выставляла фигуры как основной способ порождения художественного дискурса.*

*Ю. В. Шатин*

Анализировать какие-либо образы, мотивы или идеи, вырывая их из контекста, дело рискованное. Однако без такого «поперечного» чтения был бы невозможен ни мотивный анализ, ни изучение когнитивной природы тропов, ни реконструкция «сквозных» смысловых линий, характеризующих художественный мир поэта.

Тексты И. А. Бродского сами дают повод для того, чтобы отслеживать, как одна и та же модель, лежащая в основе целого ряда поэтических и философских формулировок, сохраняется и варьируется

в разных контекстах. Ниже я попытаюсь наметить подход к пониманию одного из характерных приемов поэта, который нередко используется им для построения утверждений достаточно высокого уровня абстракции – как в стихах, так и в эссеистике.

Речь идет о тех, довольно многочисленных и всем известных случаях, когда Бродский, говоря о большей важности, ценности или предпочтительности одного предмета по отношению к другому, подчеркивает не столько его сущностный приоритет, сколько его хронологическую или генетическую первичность.

Приведу примеры. Те контексты, в которых мы встречаем знаменитые максимы «поэзия старше прозы»<sup>1</sup> [Бродский о Цветаевой, 1997, с. 60], «Урания старше Клио»<sup>2</sup> [Бродский, 2001–2003, т. 3, с. 248], «язык больше или старше, чем время»<sup>3</sup> [Бродский, 2001–2003, т. 5, с. 260], «вода, наставница красноречья»<sup>4</sup> [Бродский, 2001–2003, т. 3, с. 229], «эстетика – мать этики»<sup>5</sup> [Бродский, 2001–2003, т. 1, с. 9] и т. п., свидетельствуют о том, что хронологическая или генетическая связь, устанавливаемая между этими ключевыми для Бродского категориями, последовательно замещает связь иерархическую. Также необходимо подчеркнуть, что генетическая связь оказывается более значимой, чем связь каузальная: «старше» важнее, чем «вследствие», хотя, как правило и подразумевает его.

В эссе «Поэт и проза» автор сам указывает на это: «Природе искусства чужда идея равенства, и мышление любого литератора иерархично. В этой иерархии поэзия стоит выше прозы и поэт – в принципе – выше прозаика. Это так не только потому, что поэзия фактически старше прозы, сколько потому, что стесненный в средствах поэт может сесть и сочинить статью; в то время как прозаик в той же ситуации едва ли помыслит о стихотворении» [Бродский о Цветаевой, 1997, с. 60]. Таким образом, у Бродского «выше» не только уравнивается в правах со «старше», но и логически следует из него. Историческая первичность того или иного явления обуславливает его более высокое положение в ценностной иерархии.

Причем если приведенные выше формулы взяты нами из текстов зрелого Бродского и фактически принадлежат одному творческому периоду (конец 1970-х – конец 1980-х), то саму смысловую конструкцию, о которой идет речь, можно найти и в очень ранних, и в поздних произведениях поэта.

<sup>1</sup> См. эссе «Поэт и проза» 1979 г.

<sup>2</sup> «К Урании» (1982).

<sup>3</sup> «Поклониться тени» (1983).

<sup>4</sup> «Римские элегии» (1981).

<sup>5</sup> Нобелевская лекция (1987).

Так в 1962–63 годах молодой Бродский написал письмо о губительности реформы орфографии и в нем, между прочим, значилось, что язык старше мнений, высказанных на нем: «Язык следует изучать, а не сокращать. Письмо, буквы должны в максимальной степени отражать все богатство, все многообразие, всю полифонию речи. Письмо должно быть числителем, а не знаменателем языка. Ко всему, представляющемуся в языке нерациональным, следует подходить осторожно и едва ли не с благоговением, ибо это нерациональное уже само есть язык, и оно в каком-то смысле старше и органичнее наших мнений» [Гордин, 2000, с. 141]. По сути, здесь уже предвосхищается знаменитая идея Нобелевской лекции о том, что не язык является инструментом пишущего на нем, а ровно наоборот. Такое главенство языка продиктовано, оказывается, не столько метафизическим превосходством языка над человеком, сколько возрастом, который превышает возраст и продолжительность жизни любого из его носителей.

В позднем эссе «Профиль Клио» (1991), несколько усложняя ту же модель, Бродский пишет об исторических претензиях Третьего рейха: «Атеистический, нацеленный в будущее тысячелетний рейх не мог рассматривать трехтысячелетний иудаизм иначе как помеху и противника. С точки зрения хронологии, этики и эстетики, антисемитизм пришелся как нельзя кстати; цель была больше средств – больше, хочется добавить, мишеней. Целью была история, не больше не меньше» [Бродский, 2001–2003, т. 6, с. 107–108]. Амбиции исторического субъекта (Германии) прямо связываются с длительностью его исторического существования: еврейская культура старше немецкой, она накопила «больше» времени и притязания нацистов выглядят как покушение на Историю как таковую.

Подчеркну, что здесь, как и в предыдущем примере, мы сталкиваемся не только с оригинальной трактовкой исторического сюжета, но и с тем характерным для Бродского приемом, смысл которого я постараюсь проанализировать ниже: он меняет «старше» на «больше», подчеркивая не только первичность или предшествование одной культуры по отношению к другой, но и длительность ее истории. Историческая иерархия, таким образом, строится исходя не из качественных характеристик оцениваемого объекта, а из того количества времени, в продолжение которого этот объект существует.

Итак, можно видеть, что подобный способ построения суждений и поэтических высказываний является для Бродского константным. Но возникает вопрос: насколько устойчива та логика, которая присуща данным смысловым образованиям? И если она варьируется в ходе творческого развития автора, то каким образом?

В первую очередь, необходимо выяснить, какое именно выразительное средство использует поэт в этих и подобных случаях? По-

скольку каждая из конструкций этого ряда предполагает возникновение двух означаемых – прямого («старше» или «больше» в темпоральном смысле) и переносного («иерархически выше», «важнее»), то, значит, в ее основе лежит троп. Если переносное значение возникает за счет сравнения, то перед нами метафора. Но по каким признакам временное предшествование может быть сопоставлено с – по существу пространственной – градацией? Поскольку в основе любой иерархии лежит оценка, а Бродский наделяет ценностью те сущности, которые в большей степени укоренены в прошлом и накопили в себе больше времени, значит, эти два измерения являются с его точки зрения смежными. А следовательно, мы имеем дело с метонимией.

Однако поскольку анализируемая нами конструкция воспроизводится в творчестве поэта на протяжении многих лет, в отдельных случаях мы можем наблюдать структурные изменения, которые раскрывают сущность этого поэтического и мыслительного приема.

Приведу два примера.

В уже цитировавшемся выше стихотворении «К Урании» имеет место парадоксальная ситуация. Временная длительность чувства (печали), переживаемого лирическим героем, описывается в пространственных терминах, вернее, с самого начала пространственные характеристики замещают временные. Это превращение задано уже двойственной семантикой слова «предел» в стихе «У всего есть предел, в том числе у печали». Далее поэт оперирует исключительно объектно-пространственными категориями и образами («Взгляд застревает в окне, точно лист – в ограде», «Пустота раздвигается как портьера» и т.д.), с помощью чего достигается эффект отстранения и объективации переживаний, длящихся во времени (одиночества, чувства потери). Интересующая нас формула «Оттого-то Урания старше Клио» располагается в пространственном центре стихотворения. Если верно, что имена муз здесь обозначают сами пространственно-временные отношения [Schegg, 1999, 92-106], то можно согласиться с Ю. М. Лотманом и М. Ю. Лотманом, что в художественной философии Бродского пространство обладает приоритетом в сравнении с временем [Лотман Ю. М., Лотман М. Ю., 1996, с. 731 и далее]. Но парадокс заключается в том, что пространство (Урания) оказывается старше времени (Клио), следовательно, оно само обладает временными характеристиками, находится во времени, а значит, мысль о его старшинстве логически исключает саму себя.

Из этого, конечно, мог бы следовать вывод о неразличимости или совпадении между пространством и временем как базовыми априорными категориями и т.п., если бы у Бродского действительно шла об этом речь. Однако, скорее всего, речь у него идет просто о разных времени и пространстве. Когда говорится о времени, которому по-



кровительствует Клио, то подразумевается «большое время» – время истории, человеческой памяти и культуры. И это время действительно может описываться как общее историко-культурное пространство. В эссе «Профиль Клио» (1991) Бродский утверждает: «Музу времени нельзя держать в заложницах нашей доморощенной хронологии. Вполне возможно, что с точки зрения времени убийство Цезаря и вторая мировая война произошли одновременно, или в обратном порядке, или не произошли вовсе» [Бродский, 2001–2003, т. 6, с. 98]. Это время истории и культуры противостоит энтропии, поэтому оно структурно подобно пространству, в котором возможны перестановки. В стихотворении «Келломяки» говорится: «С точки зрения времени нет “тогда” / есть только “там”» [Бродский, 2001–2003, т. 3, с. 245]. И эта пространственность времени обусловлена способностью помнить.

С другой стороны, в том же эссе «Профиль Клио» сам интерес к истории Бродский объясняет тем, что человек находится в совсем ином времени – времени распада и умирания, времени старения и смерти. Именно об этом времени сказано: «Время создано смертью» [Бродский, 2001–2003, т. 2, с. 311]. Это – время природное, время биологической жизни, ему свойственна телесность и, следовательно, тленность: «Время создано смертью. Нуждаясь в телах и вещах / свойства тех и других оно ищет в сырых овощах» [Там же, с. 311]. Однако человек не только тленен и смертен, но и наделен способностью это осознавать, что придает этому временному плану экзистенциальный драматизм. И на этом уровне время главенствует над пространством: «Время больше пространства. Пространство – вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи»<sup>6</sup> [Бродский, 2001–2003, т. 3, с. 87]. Экзистенциальное время отлично от времени исторического, так же, как пространство жизни не равно пространству культуры. Возвращаясь к интересующей нас конструкции, можно вспомнить, что для Бродского «больше» (пространственная характеристика) зачастую тождественно «старше» (темпоральная характеристика). Следовательно, для понимания парадоксальной максимы «Урания старше Клио», необходимо учитывать два момента.

Во-первых, то, что «старше» в этой формуле указывает на разрушительный характер времени, которое объемлет даже пространственноподобную историко-культурную «вечность». И поэтому даже для «большого времени» и «пространства культуры» решающим оказывается количественный фактор («старше» равно «больше»). Прошлое имеет большую ценность, чем настоящее, которое подвержено энтропии, поскольку еще не стало частью истории и культуры.

Во-вторых, само такое вхождение конечного и тленного человека в культурную «вечность», по Бродскому, невероятно драматично.

<sup>6</sup> «Колыбельная Трескового мыса» (1975).

Поэт не раз акцентировал внимание на своеобразной негативности творческого процесса<sup>7</sup>: «И нет непроницаемой покровы, / столь полно поглотившего предмет, / и более щемящего, как слово»<sup>8</sup> [Бродский, 2001–2003, т. 2, с. 276]; «От всего человека вам остаётся часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи»<sup>9</sup> [Бродский, 2001–2003, т. 3, с. 143]; «Вычитая из меньшего большее, / из человека – Время, / получаешь в остатке слова...»<sup>10</sup> [Бродский, 2001–2003, т. 3, с. 165].

Если же говорить не о философском содержании исследуемой формулы («Урания старше Клио»), а о формальной стороне, то здесь не только выстраивается иерархия (между Уранией и Клио), выраженная с помощью временной характеристики («старше»), но и происходит обратный перенос смысла: само пространство оказывается темпорализовано. И, что особенно существенно, этот обратный перенос связан уже не со структурой метонимии как тропа, поскольку актуализируется синтаксическая валентность слов. Перед нами, по сути, троп, переходящий в фигуру. Собственно, учитывая сказанное, можно счесть данную формулу Бродского катахрезой, ведь, строго говоря, отмеченная нами парадоксальность есть следствие логической ошибки: пространство не может быть старше времени, так как «старше» – это временная характеристика. Катахрезу же многие считают чем-то средним между тропами и фигурами, тропофигурой [Якутина, 2007, с. 3 и далее].

Интересно, что такого рода переориентация с тропов на фигуры характерна как для творчества Бродского, так и для русской поэзии второй половины XX века вообще. Ю. В. Шатин, развивая известную идею Р. О. Якобсона о функциях метафоры и метонимии, пишет, что уже в лирике Серебряного века фигуры и тропы из отдельных стилистических приемов превращаются в дискурсивные стратегии, при этом, начиная с Цветаевой наблюдается смещение акцента с тропов (метафора у Маяковского, метонимия у Пастернака) на фигуры [Шатин, 2004, с. 39–48]. У Бродского благодаря повторяемости и варьированию устойчивых образов, лирических мотивов и мыслительных ходов некоторые базовые тропы также включаются в более крупные фигуративные структуры.

Тем самым усложняются способы и формы передачи смысла. Мы видели, что фраза «Урания старше Клио» на поверхностном уровне читается как аподиктическое суждение, на уровне же синтаксической валентности возникает неожиданное сомнение в неопровержимости этого афоризма. Важнейший смысл, таким образом, передается кос-

<sup>7</sup> См. подробнее: [Корчинский, 2005, с. 220–232].

<sup>8</sup> «Горбунов и Горчаков» (1966).

<sup>9</sup> «Часть речи» (1975–1976).

<sup>10</sup> «В Англии» (1977).

венным образом, через логическую ошибку, смещая акцент с тропа на фигуру.

Другой пример не касается непосредственно исследуемой конструкции, но объясняется именно исходя из логики, заложенной в ней, и, кроме того, демонстрирует тот же переход от тропеического к фигуративному художественному дискурсу.

Я имею в виду фразу из цикла «Часть речи»: «За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра, / как сказуемое за подлежащим» [Бродский, 2001–2003, т. 3, с. 130]. Здесь, конечно, варьируется известная идея Бродского о «тождестве языка и времени» [Бродский, 2001–2003, т. 5, с. 176], следования поэтической речи – темпоральному развертыванию. Однако этому в творчестве поэта противостоит другая идея – о «реорганизации» времени посредством его стихотворной обработки.

В поэтическом письме, таким образом, сталкиваются два времени – природное однонаправленное время, время «нашей доморощенной хронологии», и сублимированное время культуры. Это столкновение нередко артикулируется поэтом в уже известной нам форме, акцентирующей генетические темпоральные отношения между временем и языком. Например, в эссе «Шум прибоя» (1983) Бродский замечает о поэзии Дерека Уолкотта: «Его стихотворения представляют собой сплав двух вариантов бесконечности: языка и океана. Следует помнить, что общим родителем обеих стихий является время» [Бродский, 2001–2003, т. 5, с. 129]. Родство времени и океана подчеркивает здесь природный характер времени. Язык же миметически уподобляется тому и другому. В другом эссе (о поэзии Одена)<sup>11</sup> Бродский переворачивает логику: «Если время боготворит язык, то это значит, что язык больше или старше времени, которое в свою очередь больше или старше пространства» [Бродский, 2001–2003, т. 5, с. 260]. Как мы видим, здесь вопрос первичности решается в пользу языка, поскольку речь идет не о природном, а об историческом времени, воплощенном в формах культуры.

Но вернемся к нашему примеру. Какое время имеется в виду в рассматриваемом предложении? Если принимать во внимание только троп – в данном случае сравнение («За сегодняшним днём стоит неподвижно завтра, / как сказуемое за подлежащим»), то речь пойдет об уподоблении стиха природному времени в его необратимой скоротечности. Именно такой «бессознательный миметизм» имеется в виду, когда Бродский говорит о конечности, свойственной стихотворению: «Вне зависимости от смысла произведение стремится к концу, который придаёт форму и отрицает воскресение»<sup>12</sup> [Брод-

<sup>11</sup> «Поклониться тени» (1983).

<sup>12</sup> «Сын цивилизации» (1977).

ский, 2001–2003, т. 5, с. 92]. Сама форма стиха имитирует разрушительное время, устремленное к концу. Однако в нашем примере из «Части речи» имеется не только идея, запечатленная с помощью тропа. Синтаксическая последовательность слов вступает в противоречие с мыслью, высказанной с помощью этих слов: «...Неоднозначности этого образа, похоже, не замечали. В самом деле, трактовка этого сравнения прежде всего зависит от того, о сказуемом и подлежащем в каком языке идёт речь... Вдобавок и в самой строке подлежащее стоит после сказуемого» [Ахапкин, 2000, с. 275].

Этот пример обнаруживает парадокс, фиксируемый Бродским: ход времени уподоблен последовательности слов в предложении, однако, сам язык допускает инверсию и разрушает эту последовательность. По всей видимости, здесь мы имеем дело уже не с темпоральностью энтропии, а с временем Клио, размещающемся в пространстве Урании. Начинаясь как подражание времени, стихотворение по ходу своего развертывания незаметно оказывается его преобразованием. Но, повторим, эта процедура не обходится без последствий для человека. Он принужден отдать ей время своей жизни: «Как правило, заканчивающий стихотворение поэт значительно старше, чем он был, за него принимаясь» [Бродский о Цветаевой, 1997, с. 86]. В том же эссе «Сын цивилизации» читаем: «Перефразируя философа, можно сказать, что сочинительство стихов тоже есть упражнение в умирании» [Бродский, 2001–2003, т. 5, с. 92].

Так или иначе, этот пример вновь показывает, как фигуративное начало поэтического текста действует «поперек» линейного развертывания смысла, манифестируемого при помощи тропов.

В завершение нужно сказать несколько слов о той перспективе, которую может обещать изучение подобного рода поэтического конструирования мысли для понимания текстов Бродского и, в частности, историософских воззрений поэта. Обычно их ассоциируют либо с модернистским неотрадиционализмом [Тюпа, 2005, с. 13–18], либо с постмодернизмом<sup>13</sup>. С первым Бродского сближает концепция культурного времени, в которое, например, в версии Мандельштама [Ямпольский, 2014, с. 92–105], включается не только человек с его экзистенциальными страхами и страданиями, но и природа. Деперсонализация, которая, согласно версии Т. С. Элиота, сопровождает творческий процесс, не рассматривается как самоотрицание и саморазрушение, но как счастливое самопожертвование и пересоздание себя в символическом пространстве культуры [Элиот, 1997, с. 161]. И, разумеется, в неотрадиционалистской истории нет ни прогресса,

<sup>13</sup> Последнее мнение особенно распространено, см.: [«Я превозмогаю не человека, а сверхчеловека». Интервью с И.П. Смирновым] [Полухина, 1996] [Курицын, 2001]; [Липовецкий, 1997].

ни регресса: мандельштамовская «лестница Ламарка» представляет собой альтернативу платоновской нисходяще-восходящей лестнице истории.

В этом смысле жест Бродского скорее традиционалистский [Сэд-жвик, 2014, с. 35-36]: жесткая иерархия истории, в которой «выше» и «больше» только то, что «старше», фактически, не оставляет места для современности. Между человеческой экзистенцией и культурным прошлым – разрыв, пропасть. Линейное физическое время развивается исключительно по пути деградации. Человеку с его тленной телесной природой нелегко оказаться в здании культуры, преодолеть этот разрыв. «С точки зрения времени» человек – ничто: «Совершенный никто, человек в плаще» [Бродский, 2001–2003, т. 3, с. 44], «Оттого мы и счастливы, что мы ничтожны» [Бродский, 2001–2003, т. 3, с. 229], «Мы с тобой – никто, ничто» [Бродский, 2001–2003, т. 3, с. 270] и т.п. Поэтому творческое усилие в этой картине мира воспринимается исключительно как кенозис, как насильственная и болезненная автонегация. Если у Мандельштама еще имеет место модернистский пафос преобразования человеческой природы, то у Бродского это уже «беккетовский», позднемодернистский (но еще не постмодернистский) пессимизм в отношении человека. Ни классический модернизм, ни постмодернизм не знает такого разрыва между человеком и историей: в первом он поглощен утопическим усилием культурного строительства, во втором он – только продукт культуры, часть дискурса, функция тотального (интер)текста. И. П. Смирнов отмечает, что одной из отправных точек начинавшегося в 1960-е гг. постмодернизма было именно чувство безвозвратной утраты прошлого и невозможности его актуализации [Смирнов, 2006, с. 9].

В отличие от экзистенциалистов, Бродский не верит в самостояние человека. Последний, по его мнению, уже не черпает силу в своей автономности, смертности и абсурдной свободе. Только эсхатологическое чувство причастности культуре гарантирует, например, этическую состоятельность поступка. Именно поэтому у Бродского «эстетика – мать этики», ведь этика вне искусства и его традиций случайна, ситуативна, ненадежна. Отсюда, думается, его принципиальная приверженность Ахматовой именно как этическому авторитету – потому что ее нравственность «проверена и подтверждена» высочайшим искусством. И поэтому же Бродскому столь чужд Толстой, радикально противопоставлявший этику и эстетику и отдававший предпочтение первой: «Пусть закроется – где стамеска – / яснополянская хлеборезка! / Непротивление, панове, мерзко. / Это мне – как серпом по яйцам!» [Бродский, 2001–2003, т. 2, с. 189].

С другой стороны, в традиционализме (как в современном, так и в домодернистском) прошлое, преемственность, традиция важнее

качественно, а у Бродского – количественно («старше», «больше»). И это также обусловлено своеобразием художественной антропологии поэта. Именно с ней связан невыносимый драматизм взаимоотношений человека и культуры: человек со своей смертной личностью (мотив, также невозможный для традиционализма) не вмещается живым в культурный архив.

### Литература

*Ахапкин Д. Н.* Иосиф Бродский – поэзия грамматики // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С. 269–275.

*Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб., 2001–2003.

Бродский о Цветаевой. М., 1997.

*Гордин Я. А.* Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. СПб., 2000.

*Корчинский А. В.* Опыт письма и «сублимация» времени в эссеистике И. Бродского // Критика и семиотика. Вып. 8. М.–Новосибирск, 2005. С. 220–232.

*Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2001.

*Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.

*Лотман Ю. М., Лотман М. Ю.* Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника И. Бродского «Уrania») // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб, 1996. С. 731–746.

*Полухина В. П.* Метаморфозы «я» в поэзии постмодернизма: двойники в поэтическом мире Бродского // Модернизм и постмодернизм в русской культуре. Helsinki, 1996. С. 391–407.

*Смирнов И. П.* Генезис: философские очерки по социокультурной начинательности. СПб., 2006.

*Сэдэжвик М.* Наперекор современному миру. Традиционализм и тайная интеллектуальная история XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

*Тюпа В. И.* Нобелевская лекция Бродского как манифест неотрадиционализма // Иосиф Бродский: стратегии чтения. Под ред. В. П. Полухиной, А. В. Корчинского, Ю. Л. Троицкого. М., 2005. С. 13–18.

*Шатин Ю. В.* Фигура и троп как черты авторского стиля в русской лирике 20 века // Текст. Поэтика. Стиль: Сб. научных статей. Екатеринбург, 2004. С. 39–48.

*Элиот Т. С.* Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т.С. Назначение поэзии. М., 1997.

*Якутина О. Л.* Лингвистическая природа и стилистический потенциал катахрезы (на материале французской поэзии XIX–XXI вв.). Автореферат... канд. филол. наук. М., 2007.

«Я преодолеваю не человека, а сверхчеловека». Интервью с И.П. Смирновым [Электронный ресурс] // Литературная карта России / URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/i-p-smirnow-interview/dossier\\_1764/](http://www.litkarta.ru/dossier/i-p-smirnow-interview/dossier_1764/) (дата обращения: 15.06.2014)

*Scherr B. P.* “To Urania” // Joseph Brodsky: The Art of Poem. London, 1999. P. 92–106.

**A. V. Korchinsky**

*Russian State University for the Humanities*

## **HISTORY AS HIERARCHY: A SEMANTIC STRUCTURE CREATED BY JOSEPH BRODSKY**

*Annotation:* The article analyzes one of the stable logical and syntactic constructions that we can find in the poems and essays by Joseph Brodsky, which he created for more than thirty years. Brodsky compares various abstract concepts such as “time”, “space”, “language”, etc. and builds between them special logical connections under which a chronological or genetic link of these key (for Brodsky) categories, consistently replaces a hierarchic one. Consequently, there arises, on the one hand, an original axiological scale in which an older fact turns out to be more valuable. On the other hand, the story itself is built on the principle of a top-down hierarchical structure, namely older things having accumulated more time are defined as more valuable than things and phenomena that do not have a long history. The author suggests that such an indirect manifestation of the poet’s historiosophical ideas corrects the views on the subject formed by “direct” reading of his works. The work methodology is based on Yuri Shatin’s approach to the study of tropes and figures as style forming strategies of the XX century art discourse.

*Keywords:* history, semantic structure, trope, figure, discursive strategy, genetic link, hierarchy, causality, temporality

*Information about the author:* Korchinsky Anatoly Viktorovich, Russian State University for the Humanities, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Theory and History of the humanities. 6, Miusskaya sq., GSP-3, Moscow, 125993, Russia. E-mail: korchinsky@mail.ru.

**Н. А. Муратова**

*Новосибирский государственный педагогический университет*

## **ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ КОД В ПЬЕСЕ ЕЛЕНА ГРЕМИНОЙ «САХАЛИНСКАЯ ЖЕНА»**

*Аннотация.* В статье анализируется пространственная модель пьесы Е. Греминой «Сахалинская жена». Имеющая подзаголовок «колониальная драма» и посвященная столетию выхода книги А.П. Чехова «Остров Сахалин», пьеса отчетливо следует атрибутам места действия чеховских путевых записок. Специфической чертой пространственной организации драмы Греминой является совмещение внешнего (позиция наблюдателя) и внутреннего (действия и речевые акты героев) способа презентации сахалинского топоса. Существенно, что в сценическом хронотопе «Сахалинской жены» совмещаются элементы документального чеховского дискурса и знаково-символические построения (мифическая география героев Чехова).

*Ключевые слова:* А. П. Чехов, Е. Гремина, пространство, сценический хронотоп, Сахалин, топос, интрига, действие

*Информация об авторе.* Муратова Наталья Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и теории литературы Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (630126, Новосибирск, Вилюйская, 28). Тел. +7 (383) 2441072. E-mail: nat-muratova@yandex.ru.

Послушать каторжных, то какое счастье, какая радость жить у себя на родине! О Сахалине, о здешней земле, людях, деревьях, о климате говорят с презрительным смехом, отвращением и досадой, а в России все прекрасно и упоительно...

А. П. Чехов

«Островитянство» России

В. Цымбурский<sup>1</sup>

Пьеса Е. Греминой «Сахалинская жена» снабжена многозначительным подзаголовком «колониальная драма» и посвящением: «Посвящается столетию выхода книги А. П. Чехова «Остров Сахалин». Кроме того, «действие происходит на Среднем Сахалине во время переписи А. П. Чеховым каторжного населения» [Гремина]. Тематика пьесы прямо апеллирует к XVI главе сибирско-сахалинских очерков Чехова [Чехов, 1974–1988, т. 14–15], в частности, к формулировке «женский вопрос» (которая звучит в пьесе) и к специфической ситуации устройства семьи на каторге. Главные герои пьесы – ссыльнокаторжный, поджигатель Иван; ссыльнопоселенец Степан, также осужденный за убийство; ссыльнокаторжная мужеубийца Ольга; представительница коренного населения, также преступница, гиляч-

<sup>1</sup> «Остров Россия» [Цымбурский].



ка Марина. Появление женщины – ссыльнокаторжной Ольги – организует интригу пьесы с ситуацией выбора мужа (инверсируется обычный порядок, когда выбор остается за мужчиной, – ритуал подробно описан Чеховым [Чехов, 1974–1988, т. 14–15, с. 248–249])<sup>2</sup>. Дооформляют иерархию действующих лиц служащие сахалинской администрации – полицейский надзиратель (Унтер) и тюремный доктор. К тому же внесценическим лицом, фантомом здесь представлен доктор Чехов, прибывший на остров с таинственной «литературной ревизией». Таким образом, в «Сахалинской жене» Е. Греминой фигурируют основные составляющие актантной модели книги Чехова, включая и позицию повествователя-наблюдателя; она органично встроена в реплики героев, поскольку не для кого из них, кроме Марины, Сахалин не является родиной.

Своеобразие пространственной модели «Сахалинской жены» состоит в свернутости, уплотненности и сосредоточенности всевозможных элементов репрезентаций чеховского документального дискурса вокруг интриги пьесы и самой сущности драматических ее перипетий. Сценическая «наглядность» сахалинского топоса при этом выступает в окказиональной функции: с одной стороны, она сохраняет детальную верность источнику, с другой же, – становится местом (действия) трансформации «образно-географического дискурса»<sup>3</sup>.

Метатекстовый компонент, непосредственно отсылающий к сахалинской прозе Чехова, обнаруживается прежде всего в речи Унтера и Доктора и строится по типу раздвоенности героя на непосредственного действующего и рефлексующего субъекта, потенциального автора записок о Сахалине.

*Унтер.* <...> Когда меня сюда служить послали, я надеялся написать заметки дальнего путешественника. Мол, это не я здесь живу, среди этого подлого народа... Не я здесь живу, а некий дальний путешественник посещает разные города, чтоб писать заметки и записки [Гремина].

Имея в качестве фундамента драматургической конструкции документальную прозу Чехова, пьеса Е. Греминой одновременно выступает игровым парафразом текстов постсахалинского периода творчества Чехова, периода, который сам автор определил как «просахалиненный»<sup>4</sup>. Сахалинская аура, возникающая в колониаль-

<sup>2</sup> Также см. [Kluge, 2005].

<sup>3</sup> Понятие, используемое Д. Замятым. См., например [Замятин, 2007].

<sup>4</sup> Унтер в пьесе Греминой лишь номинально повторяет свой прототип – Унтера Пришибеева, фактически же герой в речевых интенциях близок к высказываниям Войницкого («Дядя Ваня») и Андрея («Три сестры»), а в финальном «поступке» он выходит за рамки интертекстуально заданного сюжета – уезжает в Москву и вновь поступает в университет.

ной драме Греминой, вбирает обширный контекст творчества Чехова, и в особенности пьесы «Три сестры» и «Вишневый сад», произведения, где важное значение приобретает пространственная интрига.

Основой действенной структуры «Сахалинской жены», претворенной в побудительных мотивах каждого из героев, является смыслово амбивалентная матрица взаимодействия центра и периферии, то есть России и Сахалина. Каторжный остров в пьесе – это не только не Россия, но даже и не Сибирь, традиционно мыслимая широким пространством миграций и ассоциируемая как с холодом и ссылкой, так и с беспрецедентной для центральной России свободой, практически волей, освоением природных богатств и быстро растущими городами (новая Америка). Сахалин же, напротив, остров-тюрьма, дикий и неприступный край земли с закрепившейся репутацией гиблого места, которое никогда не будет заселено свободными переселенцами. Актуализуя данную оппозицию, герои Греминой формируют миф о далекой России как об идеальном пространстве. В метатекстовой атрибуции этот миф повторяет не только подобные конструкты в путевых записках Чехова, но и, возможно, в большей степени обнаруживает мифогенный характер географических измерений в пьесах писателя (Москва в «Трех сестрах» или идеальное прошлое и «Вся Россия – наш сад» в последней комедии, или небо в алмазах в «Дяде Ване»). Приведем лишь несколько показательных высказываний.

*Унтер.* <...> Помните ли вы меня там, в великолепной России, где нет моря, где так весело и тепло?

*Иван.* В России вода голубая. Светлая. Серебряная вода в России. Из самого последнего болота – серебряная! <...> Разве у нас в России такие речки! Какая прекрасная жизнь у нас в России. Ну, посуди сама: может ли быть, чтоб там был кто несчастный! В Рязани, в Тамбове, в Пензе! Эх! Бывал я в Пензе, и в Смоленске бывал! Там речки, там поля, там деревья, там люди. Там мужчины, женщины. Там кошки. А здесь одно: Сахалин! Сахалин! Сахалин!

*Доктор.* <...> Здесь, на Сахалине, все забывается быстро. Два-три года – и самой памяти нет. Это там, в России, все помнят долго. И подумайте только, какой необыкновенной, великолепной будет лет через пятьсот или сто – какой прекрасной станет жизнь в нашей России. Дух захватывает, когда думаешь об этом [Гремина].

«Идеальное место» недостижимо для героев Чехова именно потому, что оно есть абсолютное пространство мечты, метафизическое измерение, лишенное координат физического мира. В «Сахалинской жене» Россия объективно недостижима: все сахалинцы преступники, остров для них – действительное место заключения. Обратим внимание на характерный эпизод. Это первый фрагмент первой ремарки, вводящей одного из главных героев – Ивана.

*Иван каторжный. Полголовы обрито. На ногах кандалы. На тюремном халате сзади красный бубновый туз – каторжная отметина. К крыльцу на цепочку за ногу прикован петух, единственное яркое пятно здесь [Гремина].*

Выделяющаяся деталь – прикованный петух – переходит в пьесу Греминой буквально из очерковых наблюдений Чехова:

<...> И почему-то эти смиренные, безобидные собаки на привязи. Если есть свинья, то с колодкой на шее. Петух тоже привязан за ногу.  
– Зачем у тебя собака и петух привязаны? – спрашиваю у хозяина.  
– У нас на Сахалине все на цепи, – острит он в ответ. – Земля уж такая» [Чехов, 1974–1988., т. 14–15, с. 73].

Параллельность, своего рода удвоение фрагментов призвано подчеркнуть парадокс: географически открытое, эпически разомкнутое пространство становится тюрьмой; это простор, которым никто не может воспользоваться. Однако по мере развития действия коннотации Сахалина как замкнутого губительного места начинают меняться на противоположные. Сама отдаленность острова от материка уже не кажется непреодолимой преградой. Успешную попытку преодоления пространственной границы предпринимает Иван – бежит с острова. Прагматическая установка на побег и эффективность попытки в финале базируется на недерминированности, монолитности топоса.

*Иван.* Татарский пролив этот узкий. В ясную погоду берег видать. А в Сибири люди живут. Можно до России добраться.

*Пауза.*

*Вдалеке слышна тихая песня: «Летавши во поле орел молодой...»*

Ну, хорошо. До России не доберешься. Но в Сибири люди живут [Гремина].

Особенное значение приобретает разрушение пространственной замкнутости, связанное с преобразованием места действия. Сюжетные линии Ивана и Унтера получают воплощение во внесценической реальности (Сибирь, Москва), тогда как более существенные изменения происходят с героями, закрепленными за местом.

В случае драматургического материала, речь главным образом может идти месте сценическом, потенциальном условном пространстве действия. В пьесе, состоящей из двух частей, место действия не меняется. Это дом Степана и площадка перед ним. Именно данный сценический хронотоп претерпевает знаковые изменения. Уже в экспозиционной ремарке означивание пространства как домашнего не столько сообщает о его исключительности в заданном контексте,

сколько указывает на его связь с чеховским описанием домов ссыльных и переселенцев. Сравним.

### 1. «Сахалинская жена»

*Изба ссыльного поселенца на Сахалине.*

*Дом новый, но построен неумелыми, непривычными руками: крыльцо кособокое, бревна сходятся криво и т. п. <...> Еще на сцене горница. Внутри изба состоит из одной комнаты – уютной, как нынешняя коммунальная кухня. Нет хозяина. Все случайное, общее [Гремина].*

### 2. «Остров Сахалин»

В избе одна комната, с русской печкой <...> Чувствуется отсутствие чего-то важного; нет деда и бабки, нет старых образов и дедовской мебели. <...> Нет красного угла, или он очень беден и тускл, без лампы и без украшений, – нет обычаев; обстановка носит случайный характер, как будто семья живет не у себя дома, а на квартире <...> Нет кошки, по зимним вечерам не бывает слышно сверчка... а главное, нет родины [Чехов, 1974–1988., т. 14–15, с. 73].

Намеренная стилизация отчетливо артикулирует специфику театрального семиозиса: конкретика, появляющаяся на сцене, утрачивает индивидуальные признаки и предметную идентичность, выдвигая на первый план характеристики обобщающего свойства. Таким образом, начало пьесы – изба *всякого* ссыльного поселенца. Перспектива универсализации места осуществляется при помощи также известного маркера пространственной оппозиции Сибирь и Сахалин – Россия. Этим противопоставлением открывается книга Чехова: «... Да, уже май, в России зеленеют леса и заливаются соловьи, на юге давно уже цветут акация и сирень, а здесь, по дороге от Тюмени до Томска, земля бурая, леса голые, на озерах матовый лед, на берегах и в оврагах лежит еще снег...» [Чехов, 1974–1988., т. 14–15, с. 7]. Им же начинается «Вишневый сад», где экспозиционная ремарка, вводящая сценический хронотоп, заявляет отсутствие места, поскольку сада на сцене нет, или его сценическую индетерминированность относительно категории хроноса: «Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты» [Чехов, 1974–1988., т. 13, с. 197]<sup>5</sup>

Результативность действий героев в отношении перерешения собственной судьбы напрямую связана в пьесе Греминой с преодолением сопротивления сахалинской «просоленной» земли. Стимулом преобразовательных мер, направленных на неплодородную почву,

<sup>5</sup> Об этой ремарке см. [Разумова, 2001, с. 465–466].

где растет только ядовитая трава, оказывается проекция на нее мифа о далекой России, что и генерирует событийную поступательность, отзвучивающуюся в чудесном преображении топоса. Намеченная ходом действия инерция криминальной интриги (герои едва не повторяют уже совершенные ими в прошлом преступления, за которые они и высланы на Сахалин) наталкивается на бесперспективность наращивания событийности прямым повторением: повтор указывает на предел, тупик конфликта, возвращенного в исходную фазу. Показательно, что избыточный конфликтный ход, одновременно является и пределом развертывания пространственных моделей. Сахалин – это географический конец света и метафизически *тот свет*, большей катастрофы, чем оказаться здесь, не существует, следовательно, и усугубить вину невозможно – она окончательна, поскольку «Русских дальше Сахалина не пошлют». Поэтому:

1. Степан не совершает убийство из ревности, вспоминая Россию:

*Степан (Ольге – Н. М.) <...>* Если я ту жену не пощадил, отчего тебя жалеть должен?

*Пауза*

Сахалин, будь ты проклят! В России траву косят. Как же хорошо сейчас в России. Какое небо! Какое солнце! Какой воздух! Какие люди!

*Пауза*

Прощай, Ольга. Живите, как знаете. Утром начальство приедет, попрошусь на новое место. Слышал, еще северней они хотят колонию распространить. Ну, что ж, там тоже люди живут. Дом этот я тебе оставлю [Гремина].

2. Ольга раскаивается в преступном умысле и тут же получает прощение:

*Ольга.* Я ж не только опозорила тебя за твою доброту.... Я на жизнь твою умышляла. Помнишь, звала тебя на лодке кататься? <...> Тогда, на Неве, лодка перевернулась... Он сразу под воду ушел...

*Хватает его руки, целует...*

Не уходи. Я тебя прошу, не уходи. Захочешь ли ты теперь жить со мною?

*Степан.* Ты – моя жена, Ольга... [Гремина]

3. Из-за тумана и вовремя подоспевших Доктора и Унтера не загорается подожженный Иваном дом.

Финальной фазой преобразования места становится само преодоление катастрофического архетипа существования Сахалина и человека на Сахалине. Запрет на земледелие – языческие верования гиляков («Кто землю раскопает, тот умрет») и научная констатация неосуше-

ствимости сельскохозяйственной деятельности на острове<sup>6</sup> – оборачивается реализацией сюжета о *земле обетованной*, сакрализацией места: прорастают, посеянные Степаном семена, а «неродящая» Ольга рождает детей. В финальной ремарке место действия обрисовано как полная противоположность началу пьесы: «<...> Все та же изба, но есть перемены: стоит детская колыбелочка, да не одна, а целых три. Дети агукают, плачут, поют. По дому ходят две пушистые кошки. Марина качает колыбельки. Нарядная Ольга читает вслух письмо Степану».

Сказочное разрешение конфликта, почти мгновенное, никак не мотивированное логикой документального рассказа (или, по крайней мере, отнесенное в неясное будущее – лет через сто), но неизбежное в избранном драматическом построении, в «Сахалинской жене» становится возможным при перемещении мифического пространства вневходимости (России) в пространство предстояния (Сахалин). Избранная дискурсивная стратегия позволяет автору репрезентировать место действия как описанное извне, «наблюдаемое» и как обозреваемое «изнутри», именно эта двойственность обеспечивает движение сюжета.

В заключении следует отметить, что версия творения нового места, причем не мифического, содержится в IV главе книги Чехова: «Теперь же на месте тайги, трясин и рытвин стоит целый город, проложены дороги, зеленеют луга, ржаные поля и огороды, и слышатся уже жалобы на недостаток лесов. К этой массе труда и борьбы, когда в трясине работали по пояс в воде, прибавить морозы, холодные дожди, тоску по родине, обиды, розги и – в воображении встанут страшные фигуры. И недаром один сахалинский чиновник, добряк, всякий раз, когда мы вдвоем ехали куда-нибудь, читал мне некрасовскую “Железную дорогу”». [Чехов, 1974–1988., т. 14–15, с. 77]. Очевидно, что коннотации «счастливого» финала в чеховском «Сахалине» и «Сахалинской жене» противоположны, однако вскрытие резервов «географического дискурса» приводит к мобилизации сценический хронотоп, когда вечно необжитая, ментально неоконченная земля обживается и обретает (хотя и сказочно-условные) контуры. Топос в драме Е. Греминой «стремится» к символическому запечатлению и обобщению типа: *вся Россия – наш Сахалин*.

### Литература

Гремина Е. Сахалинская жена «Сахалинская жена» [Электронный ресурс] / URL: <http://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html>.

Замятин Д. Н. Россия и нигде: географические образы и становление российской цивилизационной идентичности // Россия как цивилизация: Устойчивое и изменчивое / Отв. ред. И. Г. Яковенко. М., 2007. С. 341–367.

<sup>6</sup> «По свидетельству Невельского, гиляки считают большим грехом земледелие: кто начнет рыть землю или посадит что-нибудь, тот непременно умрет» [Чехов, 1974–1988., т. 14–15, с. 173]. Об эффективности сельского хозяйства на острове см. главу XVIII [Чехов, 1974–1988., т. 14–15, 274–292].

Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 465 – 466.

Цымбурский В. Остров Россия [Электронный ресурс] / URL: [http://www.intelros.ru/2007/08/27/vadim\\_cymburskijj\\_ostrov\\_rossija.html](http://www.intelros.ru/2007/08/27/vadim_cymburskijj_ostrov_rossija.html)

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1987. Т. 14–15.

Kluge R.-D. Остров Сахалин: Женский вопрос // Studia Rossica XVI. Warszawa, 2005. – С. 69–75.

**N. A. Muratova**

*Novosibirsk State Pedagogical University*

## **THE SPACE CODE IN ELENA GREMINA’S PLAY “THE SAKHALIN ISLAND WIFE”**

*Annotation.* The article presents an analysis of the model of space in E. Gremina’s play “The Sakhalin Island Wife”. The play is subtitled as “a colonial drama” and is dedicated to the 100th anniversary of Chekhov’s “Sakhalin Island”. It clearly follows the attributes of locations in Chekhov’s travel notes. The organisation of space in Gremina’s drama is characterized by a combination of the outward (an observers’s point of view) and the inward (actions and speech acts of the characters) ways of representing the Sakhalin topos. It is essential that the stage chronotope of “The Sakhalin Island Wife” includes elements of Chekhov’s documentary discourse as well as symbolic constructions (a mythical geography of Chekhov’s characters).

*Keywords:* A. P. Chekhov, E. Gremina, space, stage chronotope, Sakhalin, topos, plot, action.

*Information about the author:* Muratova Natalya Alexandrovna, Novosibirsk State Pedagogical University, Institute of Philology, Mass Information and Psychology, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature and Literary Theory. 28, ul. Vilyuyskaya, Novosibirsk, Russia. E-mail: nat-muratova@yandex.ru.

**М. П. Абашева**

*Пермский государственный гуманитарно-педагогический  
университет*

## **ПРОТОЭКФРАСИС В РОМАНЕ АНАТОЛИЯ КОРОЛЕВА «ЭРОН»<sup>1</sup>**

*Аннотация:* В статье рассматривается природа экфрастического дискурса в романе современного российского прозаика Анатолия Королева «Эрон». Написанный в 1980-е годы и полностью опубликованный в 2014 году, роман совмещает модернистский и постмодернистский типы художественного мышления и представляет собой редкий случай организации нарратива через сплошной многослойный палимпсест экфрасисов разного порядка. Диегезис в этом случае продуцируется взаимодействием экфрасисов и «оживлением» персонажей живописных полотен, а также вербализацией иных изобразительных, музыкальных, архитектурных деталей текста. Задачей статьи становится описание семиотических механизмов такого типа письма в историко-литературном и теоретическом контекстах, а главным образом – выявление основного экфрастического кода, детерминирующего повествование и выполняющего роль претекста и праформы. В качестве такового, как показал анализ, писателем использован триптих Иеронима Босха «Сад земных наслаждений» и, в меньшей степени, – музыка Оливье Мессиана.

*Ключевые слова:* экфрасис, диегезис, нарратив, модернизм, постмодернизм, Анатолий Королев, Иероним Босх.

*Информация об авторе.* Абашева Марина Петровна, доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы филологического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (614000 Пермь, ул. Сибирская, 24, ПГГПУ, ауд 38.) Тел. +7 (342) 238-64-71, E-mail: m.abasheva@gmail.com.

Литературоведческое изучение проблем экфрасиса (в частности, применительно к русской литературе) движется от его понимания как вербального описания объекта живописи или архитектуры к более широкому толкованию, связанному с проблемами межсемиотического перевода<sup>2</sup>. Опыт современной литературы, в которой экфрастический дискурс увеличивает свое присутствие, показывает, что в проблемном поле, связанном с экфрасисом, одним из самых актуальных остается вопрос о соотношении экфрасиса и нарратива. Именно эту проблему заново поставил в 2004 году Ю. В. Шатин в своей статье «Ожившие картины. Экфрасис и диегезис», рассмо-

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке Программы стратегического развития ПГГПУ (проект П-058).

<sup>2</sup> Такая эволюция научных интерпретаций отчетливо проявилась в сравнении крупных тематических конференций [Экфрасис в русской литературе 2002; Визуализация литературы 2012; Невыразимо выразимое 2013].



трех потенции развития экфрасиса в повествовании. Ценность экфрасиса автор видит в утверждении целостности совокупности разных видов искусства: «развертываясь как временная линейная последовательность отдельно взятых текстов или их совокупностей, с одной стороны, эта целостность, с другой, образует значимый палимпсест, слои которого, накладываясь друг на друга, создают некую идеальную картину. Такая картина вполне может быть уподоблена Вселенной» [Шатин, 2004, с. 226] .

Предложенная теоретическая модель, как нам представляется, подтверждается и находит материал для развития. В этом убеждает творчество современного прозаика Анатолия Королева. Ю. В. Шатин рассматривает экфрасис прежде всего как фигуру, однако применительно к прозе Королева речь должна идти не только о ней и даже не о жанре романа-экфрасиса, но об особом типе текста. Его творчество в целом представляет собой интермедийный текст, где живописный, архитектурный, музыкальный, кинематографический коды активно включаются в повествование, организуют время и пространство. Нередко у Королева экфрасис становится сюжетобразующим началом. Так, в романе «Быть Босхом» (2004) босховскими картинами повествуется автобиографический дискурс – события службы офицером дознавателем в дисциплинарном батальоне на Урале 1970-х годов. Экфрасисы картин Босха постепенно составляют метафорический ряд и приобретают эмблематический статус. В романе «Человек-язык» (2001) символическим кодом культуры, параллельным тексту, становится фильм Дэвида Линча «Человек-слон» (1980). В романе «Игры гения, или жизнь Леонардо» (2006) повествователь заново переписывает биографию Леонардо да Винчи, написанную Д. Вазари, воссоздает процесс творчества художника через описание творческого процесса. Здесь, в полемике с Вазари, актуализируется диалогическая природа экфрасиса и его рецептивные аспекты. В романе «Гений местности. Повесть о парке» (1990) в центре оказывается топоэкфрасис – парк становится героем повествования. Собственно, нет у Королева текста, где бы не присутствовал экфрасис в том или ином варианте.

В 2014 году в творческой биографии писателя случилось важное событие, позволяющее понять многие особенности его этики, философии, поэтики и, в частности, экфрастическую природу его прозы. Вышел, наконец, в полном объеме роман «Эрон». Автор писал роман шестнадцать лет и, по замыслу, он должен был запечатлеть закат эпохи, конец советской империи. Завершенная книга, однако, не была опубликована: в начале 1990-х советские книжные издательства уже почти прекратили свое существование, а в журнале роман в тысячу страниц не мог быть размещен в полном объеме. В 1994 г. в «Знамени» было опубликовано только одиннадцать глав, в 2009 г. издатель-

ство «Гелеос» опубликовало роман тоже не полностью. Теперь, когда книга, наконец, издана, с четверть-вековым опозданием к читателю выходит текст, который, как выясняется, определил онтологию и метафизику писателя<sup>3</sup>.

В центре фабульного событийного плана романа – судьбы молодых провинциалов, их попытки устроить свою жизнь в Москве (чаще всего в романе автор называет ее Метроград<sup>4</sup>). Попад в реальность разлагающейся советской империи, герои с говорящими именами Адам, Ева, Лилит, Надежда, Любовь оказываются выброшенными во вневременной Город, который трактуется в романе как мир земного и одновременно космического бытия.

Герои – в сущности, пучок-парадигма персонажей фабулы, выполняющих сюжетно-композиционную функцию в развитии основного нарратива о конце советской империи, который перерастает в метанарратив (от недиегитического повествователя) о судьбе Вселенной. История героев постепенно переходит в философскую рефлексию о бытии («проступании» – философия Хайдеггера составляет значительный пласт романа) человека в мире, в описание космических бездн, в мениппейные диалоги на небесах. Это роман позднемодернистский: автор явно ориентирован на «Петербург» А. Белого, о котором писал когда-то свою дипломную работу, на «Мастера и Маргариту», о котором в 1980-1990-е писал книгу, изданную только сейчас, в 2013 году, в немалой степени – на джойсовского «Улисса». «Эрон» основан на «поэтике мифологизирования», которая, по справедливому замечанию Е. А. Мелетинского о модернистском романе, соединяется с психоанализом юнгианского толка, а также с современными интеллектуальными и философскими течениями [Мелетинский, 1976, с. 104]. Уже само название (и центральный авторский миф) о боге Эроне, сыне Эроса и Хроноса, обнаруживают авторскую установку на символично-мифологическое моделирование мира, в котором, впрочем, задействованы мифологии разных народов (христианская легко соединяется с шумерской), но также и философия, и современные научные открытия. Вместе с тем роман принадлежит уже и постмодернистской системе мышления: его вселенную образуют множество миров, коллаж различных дискурсивных практик. Исторический дискурс романа строится на документальном: автор терпеливо собирал и перерабатывал газетную хронику 1980-х; каждый год представлен в основных мировых событиях. Циклизующая установка на миф уравнивается спатIALIZацией за счет подчеркнутого совмещения времени событий и времени рассказа: текст будет продол-

<sup>3</sup> Роман «Эрон» вошел в лонг-лист премии «Русский Букер» 2014 года.

<sup>4</sup> И название, и замысел перекликаются с написанным в то же время (не переведенным и неизвестным Королеву) романом Д. Барнса «Метроленд» (1980) – со сходным сюжетом поисков молодых героев поколения 60-х.

жаться, говорит автор-повествователь, пока летит американский космический зонд «Пионер» – и когда тот в реальном времени перестает подавать сигналы, роман заканчивается характерным визуальным приемом: обрывом, сужением текста на странице до последней «о».

Экфрасис (живописный, архитектурный, музыкальный, кинематографический) используется Королевым в романе, кажется, во всех мыслимых формах: прямой и косвенный, миметический и немиметический, монологический и диалогический, развернутый и нулевой, эксплицитный и имплицитный... Оптика писателя устроена так, что он видит объекты уже пропущенными через линзу искусства. Таковы у него портреты: «Если эротика Мелиссы была тронута пером Бердслея и залита едкой тушью теней, то сладострастность Мелисанды – матери? – начиналась скорее в стылых ужасах Беркли, где текучая плоть красоты обладает энергией отвратительной плазмы [Королев 2014, с. 443]. Оживающие картины используются для характеристики эпохи – например, «Студент» З. Серебряковой: В снежном вечернем небе стоя мчит квадрига Аполлона, у колоннады брызги света, толпа, текущая в фойе, а вот и знакомая студенческая шинель железнодорожного института, и та же фуражка, и вскинутая в радостном жесте перчатка, молодое лицо кисти Серебряковой... Он спешит к коляске. Торопится откинуть изящную подножку... на каком фронте тебя прикончат, милый студизоз?» [Там же, с. 592]. Экфрасис воспроизводит историческое пространство и время: «Чтобы охватить Москву девятнадцатого века одним взглядом, надо было встать где-нибудь на Воробьевых горах, примерно там, где в 1888 году вонзил в землю ножки этюдни король обманной живописи Иван Айвазовский, встать в тень нарисованной охрой, краплагом и кобальтом чешуйчато-розовой сосны, что одиноко поставлена мастером на переднем плане, а дальше в ярлом мареве открывается панорама чуть ли не на сказочный Багдад, так странен и прихотлив контур зефирного городальше в ярлом мареве открывается панорама чуть ли не на сказочный Багдад, так странен и прихотлив контур зефирного города, и сколько фарфорного блеска в его азиатской круглоте. Айвазовскому удалось нарисовать не вид на Москву, а саму сладость взгляда, с каким усталый путник в слезах видит обетованную родину, венец скитаний» [Там же, с.592]<sup>5</sup>. Свернутый экфрасис становится емким знаком времени: «Над Москвой стоит летний сиреневый сумрак в стиле букетов Врубеля, где махровая персид-

---

<sup>5</sup> На самом деле картина Айвазовского написана в 1849 году. Скорее всего, это просто ошибка памяти самого романиста. Описание картины по-разному повторяется в тексте три раза с неточными датировками. Вообще роман изобилует длиннотами и порой стилистической почти неряшливостью; автор, впрочем, принципиально бежит от «деланности» в литературе, в «Эроне» держась принципов автоматического письма.

ская сирень не столько пленяет глаз «там» свежестью соцветий, сколько озаряет «здесь» ледком колдовства лицо зрителя [Там же, с. 595].

Текст настолько пронизан экфрасисами, что приводить примеры (их сотни) и выстраивать типологии не имеет смысла. А если понимать экфрасис предельно широко – как всякое описание, противопоставленное повествованию, – на долю диегезиса в романе «Эрон» остается совсем немного. Основной корпус текста составляют экфрасисы и их метadieгетические комментарии, а также рефлексивные дескрипции: многостраничные «застывания» на точке даже не созерцания (спокойного), а взглядывания (напряженного): в мертвые пейзажи Луны или Марса, открывшиеся, например, перед космическим спутником, в снимок Земли из космоса, в мифического единорога, явившегося вдруг герою в Африке. Иногда такое взглядывание оборачивается полноценным культурологическим эссе – как в случае с описанием московского модерна: автор экфрастически описывает каждый дом, выстраивая по ходу описания историческую судьбу русского модерна в контексте российской истории и европейского искусства.

Для понимания природы этого почти тотального экфрасиса обратимся к источнику, благодаря которому образуется романский палимпсест. Наряду с множеством экфрасисов, а точнее, прежде них всех, в романе существует основной экфрастический ключ-код, который определяет его временную и пространственную модель, устанавливает порядок дискурса, отношения слов и вещей в эстетике и поэтике Королева. И движет собою повествование. Этот код проявляется в некоторых знаках внутри диегезиса, большей частью обнаруживает себя в экзегезисе, в романной структуре, но главным образом – восстанавливается через фокализацию не столько даже повествователя, сколько «внеаходимого» автора вербальной модели мироздания, созданной Королевым<sup>6</sup>.

Образность, цветопись, событийный ряд, этико-эстетические, аксиологические аспекты романа Королева очевидно восходят к полотнам Иеронима Босха – художника, писателем с детства любимого, изученного, по собственному признанию писателя, с редким тщанием<sup>7</sup>. Мы уже отмечали, что в более позднем по времени романе А. Королева «Быть Босхом» картины средневекового художника описаны в качестве эмблем современной реальности. Там названия картин («Корабль дураков», «Сад земных наслаждений», «Семь смерт-

<sup>6</sup> Филолог по образованию, А. Королев активно читал Бахтина в эти же 1980-е годы. Это очевидно и в нескольких романских главах с названиями, в которых есть слово «хронотоп».

<sup>7</sup> В интервью автор вспоминал: «Не имея возможности достать альбом Босха, я ездил в городскую библиотеку, в читальный зал и, наложив на альбом кальку, чертил кончиком шариковой авторучки контуры «Искушения св. Антония» или «Садов наслаждений»... Я оплатил перевод нескольких глав из труда Вильгельма Френгера о художнике» [Королев, 2002, с. 213]

ных грехов», «Извлечение камня глупости») прямо используются в качестве названий глав, задавая рамку восприятия. Под названиями следует описание повседневной жизни дисбата, то есть автор сначала устанавливает индексальные знаки, настаивая на иконических связях. В отличие от романа «Быть Босхом», в «Эроне» босховский код не назван прямо, он выстраивается через сложную систему очевидных и скрытых символических связей, является претекстом и выполняет смыслопорождающую функцию: предустанавливает законы романного универсума, который затем разворачивается в повествование.

Смысло- и структурообразующим началом романа нужно признать триптих Босха «Сад земных наслаждений» (1450–1516). Сама концепция романа соответствует босховскому пониманию изначальной греховности мира. У Королева Москва, Метроград (мир вообще) суть ад, «ад» – едва ли не самое частотное слово Королева в описании города. Главное для Королева в художнике то, что «реальный Босх <...> считал сотворённый мир сразу отпавшим от Бога и рисовал всё земное как вариации ада, который уже наступил. И давно наступил. Бог создал не мир, но ад» [Королев 2007, с.4]. Босховский триптих оживает в судьбах персонажей романа, романная композиция строится в общем соответствии с сюжетами и образами картин.

В первую очередь описание романного мира корреспондирует с изображением на закрытых створках триптиха. Все первые описания Метрограда решены в монохромной, серо-черной гамме и Москва представляет собой бесконечную череду башен. Впервые попавшая в Москву героиня «волнуясь от неизвестности, вышла на огромную безлюдную площадь трех вокзалов и увидела в хмуром электрическом зареве небес две высотные башни. Ее провинциальным глазам они показались циклопическими горами зла. Еву удивило, что ни в одном из сотен окон не горит свет. Ночь и внутри была неумолима. Языки тьмы свешивались из окон. Только на самом верху каменных скал горели дымные красные огни, и над ними, вокруг советских гербов кружились – черными хлопьями пепла – бессонные стаи птиц. А выше – бесстрастная даль небосвода в холоде воскового глянца [Королев 2014, с. 11–12]. На протяжении всего романа встречаются архитектурные экфрасисы башен: реальных (университет, МОГЭС, башня Шухова) и – здесь автор особенно изобретателен – неосуществленных. Это башни братьев Весниных, Эля Лисицкого, но особенно подробно описан Дворец Советов, проектировавшийся в 1930-е годы.

Внутренние створки триптиха определяют трехчастное строение романа. Левая внутренняя створка триптиха Босха – изображение Адама и Евы рядом с Богом. Первая часть романа посвящена вступлению героев в новый для них мир, который представляется героям райским. Едущей в поезде из Камска в Москву Еве «привиделся солнечный галечный берег неизвестного моря, приснился увиденный

с высоты пустой солярий, грозовая туча рядом с солнечным диском и одинокая фигурка голого человека на пляже. И еще пригрезился запах каких-то неистово цветущих кустов, с обидой облепленных губастыми желтыми цветами. «Это дрок», – сказал голос. Потом на сон упала тяжелая тень, и Ева тихо застонала. То была тень Метрограда. [Там же, с. 11]. Тающие холмы, крылатые существа, bestiарий с картины Босха отзвучат в романе в подмосковных и бакинских пейзажах, в сценах встречи героини с Ангелом (фигуры с крыльями также парят в поднебесье центральной части триптиха). Слоны, жирафы и и даже единорог, во множестве изображенные на центральной створке триптиха вдохновляют сцены охоты в Африке (глава «Охота на единорога»).

При этом истории героев не следуют собственно библейскому нарративу: в романе судьбы Адама и Евы, например, почти совсем не пересекаются. Однако все женские персонажи (Ева, Лилит, Надежда, Любовь) движутся от невинности – к соблазну, пороку и гибели, как и мужские (Адам, Антон, Филипп). Правда, в финале герою (Антону) дарована возможность воскресения (глава «Влияние диэтиламида лизергиновой кислоты на воскрешение мертвых»).

Вся вторая часть романа Королева – подробное изображение порочной жизни людей, живущих подобно борхесовским персонажам вокруг башни Прелюбодеяния: разврат, растление, тщетная попытка устройства уединенного (как в стеклянном куполе) счастья любовников, крушение надежд. Здесь все линии романа развиваются в одной логике: каждый из героев попадает в круг высшей советской элиты и оказывается обманутым, гибнет в ее отравленной развращенной атмосфере. Гибель советской империи – событийный ряд на уровне сюжета.

Ключевой можно считать историю Антона (главы «Вавилонская лодка», «Сатириконт святого Антония»). Сюжеты Петрония (знаком является даваемое герою новое имя Аскилт) дополняют сюжет босховского триптиха «Искушения святого Антония» (1505–1506). Его изобразительные мотивы и детали разворачиваются в романном повествовании: это сцены соблазнения невинного юноши, погружения его на дно порока, дьяволица (в романе Мелиссанда), бес (в романе Фокин), пытки с помощью чудовищных машин и механизмов. Так же соединяются в названии главы романа босховский «Корабль дураков» (1500) и феллиниевский фильм «И корабль плывет» 1983 года, маркирующий историческое время в романе. Погружение героя в преисподнюю греха и разврата, описанное с отвратительными подробностями, со сценами обжорства, испражнений – все это рифмуется с правой створкой босховского триптиха. В финале романа выясняется, что муки Антона – по большей части сюрреалистические видения героя под воздействием ЛСД: он попал в цепкие руки советской психиатрии и стал жертвой преступных научных опытов.

Описания сюрреалистических видений Антона третьей части корреспондируют с подробностями босховской правой створки «Сада наслаждений». Место действия (черные ворота крематория), цветовая гамма (частотны эпитеты «черный», «обугленный»), микросюжеты – все напоминает предметный мир и композицию правой, третьей части триптиха. Третья часть романа далеко уходит от первой. Герои здесь испытывают самые страшные муки, их судьбы прочитываются уже в символическом плане: у Адама умирает отец, Ева делает аборт («У Вас может не быть детей» – предупреждают ее), в ночь Рождества Любовь зверски убивают и расчлняют, возлюбленный Надежды в эту же ночь совершает самоубийство. Что касается темы воскрешения, она имеет неоднозначные мотивировки: спасение Надежды Ангелом (напоминающие фигуративно, композиционно, мотивно босховское «Восхождение в эмпирей» из триптиха «Блаженные и проклятые 1450–1516 гг»), как и в случае с Антоном, связано с пространством психиатрической больницы, то есть с возможными видениями.

В третьей части романа пути героев теряют жизнеподобие и привязку к месту, повествование часто организовано чередованием экфрасисов-картин. Адам, например, явно переходит из одного полотна Босха в другое: из «Искушения святого Антония» – в «Святого Христофора». Потом, когда Адам переносит через реку маленькую девочку, он попадает в видения детства Хильдегарды Бингенской, «в плоские отражения раннего средневековья». Отсылка к видениям средневековой монахини усиливает визуальность и без того предельно визуализированного текста, где экфрасисы складываются в бесконечный палимпсест. Вместе с девочкой (и Хильдегардой?) он наблюдает буквально ожившую картину. Это «видение Пресвятой Богородицы, и не плоское, а живое: объемное шевеление фигурок... Синее источник жизни – молодая лилия, склонившая голову над чашей благодати, над яслями, где среди соломенной желтизны пронзительно сияет жемчужина спасения – голенький младенец, затканый в сапфировые пелены благой вести так, что глаз начинает слепнуть от извержения жемчуга» [Королев 2014, с. 489]. «Богородица касается рукой младенца, ангелы закрывают лица рукавами одежд от умиления и слез» [Там же, с. 487–488]. Судя по крупным планам осла и быка, описывается не «Поклонение волхвов» (1568), а приписываемое Босху «Поклонение младенцу»: «пылают голубишной огня лики поющих ангелов размером с мизинец; а ниже – нависают над жаркой зарницей чуда морды осла и быка с рогами, что цветут углем смарагдов и лучами алмазов; а справа – в отблесках пещерного рдения – чернеет фигурка Иосифа, упавшего на колени... и видение дышит, свет то пригасает, то вновь набирает силы» [Там же, с. 489]. Далее, как требуют законы экфрасиса, следует подробное описание восприятия героя: «У Адама подкосились ноги от ужаса и восторга, и он мягко осел

на колени, подражая Иосифу и сравнившись лицом с мордами овец. Он чувствует резкий запах овчины, помета, стойла, слышит тяжелые вздохи смирения» [Там же, с. 489]. Но смотрит не только Адам. Описание наблюдающего видение Рождества народа – явно уже из «Поклонения волхвов» – именно там Босхом изображены лишенные благоговения крестьяне-простолюдины. Этот мотив Королев сто-кратно усиливает в гигантском гротескном и гиперболическом опи-сании безудержной, отвратительной оргии, разврата, «содомогомор-ры» [Там же, с. 497] с подробнейшим описанием физиологических и моральных уродств, завершающимся поеданием всех этих зрите-лей гигантской вифлеемской свиньей. При этом простолюдины Коро-лева – сегодняшние, вифлеемская рощица в романном пространстве размещается в ближнем Подмосковье.

Итак, цепь экфрасисов у Королева представляет собой сложный палимпсест, при этом живописный экфрасис включает в себя и музыкальный. В своем описании сцены Рождества повествователь после осла и быка РоРоРо вдруг замечает птиц, которых оказывается невероятно много: «Кое-где на спины барашков уселись безгласные лесные и полевые птицы: жаворонок, болотные камышовки, чернозобые трясогузки, иволга, пестрый дрозд, соловьи, зарянки, робкие горихвостки, горлицы, одинокий ястреб в змеино-перистой шкурке, лесные завирушки, пара желтолобых вьюрков, острокрылый символ Христа – щегол, молодой дятел <...> [Там же, с. 489]. Описания птиц определенно вдохновлены музыкой французского композитора Оливье Мессиана, его «Каталогом птиц» (1956–1959) и «Зарисовками птиц» (1985), ведь через несколько страниц текста птицы связываются с музыкальными инструментами в мессиановской оркестровке: «скрипки-дрозды, валторна-иволга, зарянки-колокольчики, камышевки-кларнеты, горихвостки-ксилофоны и прочие пернатые альты, теньковки, трубы, челюсть» [Там же, с. 492].

Экфрасисы Мессиана чрезвычайно важны в романе. Прежде всего, в качестве структурообразующего для романа существенен симфонический принцип. Но Королеву явно известны и собственно теологические искания композитора: мессиановские «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944) явно переводятся в текст главы романа «Тридцать ангельских взглядов», как и «Три маленькие литургии божественного присутствия» (1944). Оба художника обращаются к неевропейским культурам. У Мессиана этот интерес воплотился в «Турангангила-симфонии» (1948) с ее игровым началом, мотивами первотворения.

Использование музыкального кода не означает ухода от протоэкфр-асиса – метафигционального представления всей структурой романа босховского «Сада наслаждений». Ведь правая створка босховского триптиха традиционно называется «музыкальным адом», что



заставляет вспомнить еще одну причудливую сцену музыкального экфрасиса в романе: после видений Рождества («Поклонения волхвов») Адам попадает на скотобойню, открывшуюся его взгляду как «сверкающая электросветом даль адской машины» [Там же, с. 701]. Здесь женщины, разделявая туши убитых животных, поют арии из «Волшебной флейты» Моцарта.

Нарастающие условность и метафоричность изображения третьей части романа, проявившиеся, в частности, и в палимпсесте экфрасисов, объясняются тем, что главные события третьей части происходят уже на метасюжетном уровне, в авторском повествовании. Здесь доминирует метареференция автора-творца, создание модели видения мира через философскую, научную, этико-эстетическую авторскую рефлексию. При этом усиливается метафизикальный автореферентный дискурс автора-повествователя – размышления о собственном романе.

Одна из авторских тем – теория фрактала Мандельброта, обсуждаемая ближе к финалу романа, – как нам представляется, является не только моделью Вселенной, но в некоторой степени автометаописанием романного художественного мира. Громадное целое романа состоит из малых его подобий. В экфрасическом дискурсе этот принцип претворяется через многослойный палимпсест экфрасисов, наполняющих собою основную («Сад наслаждений»), экфрасис-претекст. Механизм вербализации визуального представляет собой процесс движения от образно-иконического целого к повествовательным мотивам, являющимся реализациями других («частных») визуальных или аудиальных источников. Экфрасис, таким образом, является генератором творческого дискурса.

Отчасти особенности романа Королева обусловлены общим характером модернистского художественного мышления. Исследователь экфрасиса М. Кригер очень точно заметил, что в культуре модернизма литература приобретает статус модели, обращенной одновременно к пластическим искусствам и музыке и вбирающей оба пути [Krieger 1992, с. 206]. Отмеченные свойства усиливаются в постмодернистском романе: активно развивается сегодня экфрасическая проза [см Cheeke 2010] – например, романы Трэиси Шевалье («Девушка с жемчужной серьгой» (1999), «Дама с единорогом» (2005) или Грегори Нормингтона «Корабль дураков» (2001) (последний нарративизирует босховскую картину). Нарастает тяга к экфрасису и в современной русской прозе – у Ю. Буйды, А. Кима, А. Иванова и др. Этот процесс приобретает новое качество в контексте общего возрастания интермедиальных тенденций в культуре. Однако опыт Королева все же представляется уникальным в своей предельной последовательности и смысловой плотности.

## Литература

Визуализация литературы: [Сб. ст.] / Ред.-сост. К. Ичин, Я. Войводич. Белград, 2012.

Королев А. В. Трудно быть Босхом. Интервью с Анатолием Королёвым. 04.09.2007. Интервью: Рычкова Ольга. Литературная Россия, 2007, 31 июля. № 35 [Электронный ресурс] // URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/trudno-byt-boskhom/dossier\\_1543/](http://www.litkarta.ru/dossier/trudno-byt-boskhom/dossier_1543/)

Королев А. Человек и язык бытия [беседа с писателем А. Королевым / записала Е. Иваницкая] // Дружба народов. 2002. №1 [Электронный ресурс] // URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2002/1/korol.html>

Королев А. В. Эрон. Роман. Пермь, 2014.

«Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М, 2013.

Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 217–226.

Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л Геллера. М., 2002.

Cheeke S. Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis. Manchester, 2010.

Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Maryland, 1992.

**M. P. Abasheva**

*Perm State Humanitarian-Pedagogical University*

## **PROTOEKPHRASIS IN THE NOVEL ERON BY ANATOLY KOROLYOV**

*Annotation.* The article examines the nature of ekphrastic discourse in the novel Eron by a contemporary prose-writer Anatoly Korolyov. Written in the 1980-s, though published in full only in 2014, this novel combines modernistic and postmodernistic types of artistic thinking and represents a rare example of narrative structure which is a multilayered palimpsest of various ekphrasises. Diegesis in this case is produced through interaction of ekphrasises and vivified characters of fine art paintings, as well as through verbalization of other musical, pictorial and architectural features of the text. The article is aimed at describing the semiotic mechanisms of such type of writing in historico-literary and theoretical perspectives, and, most importantly, defining the main ekphrastic code that determines narration and plays a role of pretext or protoform. As the analysis has shown, such pretext used by the author is the triptych by Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights and, to a smaller degree, – music of Olivier Messiaen.

*Keywords:* ekphrasis, diegesis, narrative, modernism, postmodernism, Anatoly Korolyov, Hieronymus Bosch.

*Information about the author:* Abasheva Marina Petrovna, Perm State Humanitarian-Pedagogical University. Department of Philology, Doctor of Philology, Full Professor with the Chair of Contemporary Russian Literature. 24, Sybirskaya Street, State Humanitarian-Pedagogical University, auditorium 38. Perm 614000, Russia. E-mail: [m.abasheva@gmail.com](mailto:m.abasheva@gmail.com)



С профессором Ф. З. Кануновой (Новосибирск, 2007)



С чл.-корр. РАН Н. В. Корниенко и проф. Ф. З. Кануновой,  
а также друзьями, учениками и коллегами (Новосибирск, 2007)



Ю. В. Шатин (2013)



С народной артисткой РФ Г. А. Алейхиной  
в Доме М. Цветаевой (Новосибирск, 2013)



С профессором В. И. Тюпой (Тверь, 2013)



С чл.-корр. РАН Н. В. Корниенко  
(Новосибирск, 2007)



С участниками конференции «Филологические чтения»  
(Новосибирск, 2010)

# III КОНТЕКСТЫ

**О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич**

*Национальный исследовательский  
Томский государственный университет*

## **«УЧЕНОСТИ ПЛОДЫ...»: УНИВЕРСИТЕТСКАЯ ЖИЗНЬ ГЕРМАНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В РУССКОЙ МАССОВОЙ МЕМУАРИСТИКЕ**

*Аннотация.* На материале мемуаров русских студентов немецких университетов описана университетская жизнь Германии второй половины XIX века. Источниками статьи послужили малоизвестные воспоминания беллетристов, ученых, военных, духовных лиц и общественных деятелей второй половины XIX века П. Д. Боборыкина, В. А. Поссе, Л. Н. Модзалевского, И. И. Базарова, А. В. Романович-Славятинского, Г. Т. Северцева-Полилова, А. Н. Веселовского, Ф. Е. Орлова, Ю. С. Кашкина, И. М. Сеченова.

*Ключевые слова:* имагология, русско-немецкие межкультурные контакты, мемуаристика, образы иноментальной реальности.

*Информация об авторах.* Лебедева Ольга Борисовна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы; Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет» (634050, Томск, проспект Ленина, 36). Тел. +7 (3822) 529-846. E-mail: obl25@yandex.ru.

Янушкевич Александр Сергеевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы; Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Томский государственный университет» (634050, Томск, проспект Ленина, 36). Тел. +7 (3822) 529-846. E-mail: asyanush50@yandex.ru

В первой половине XIX в. абсолютное большинство русских путешественников по Западной Европе принадлежало к образованной дворянской элите. Поэтому их эпистолярные, дневниковые и мемуарные свидетельства о жизни Европы, при всей разности индивидуальных точек зрения, объединены тяготением к культурному аспекту зарубежной жизни и несут на себе яркий отпечаток самоценно интересной личности, определяющий большую значимость этих документов для национальной словесности, чем для выполнения чисто просветительских функций.

Образ западноевропейской цивилизации, в том числе и немецкой, сложившийся из совокупности этих документов в русской словесной культуре первой половины XIX в., тоже несет в себе типологические черты, определенные романтическим универсализмом, как главным компонентом и культурного, и бытового сознания этой эпохи. Именно романтический универсализм, диктующий «общую идею», породил

в русской письменной культуре первообраз «Германии туманной», родины романтического искусства, идеализма и трансцендентальной философии, который составил некую «вторую реальность», остро осознаваемую его творцами и их современниками, но для следующего поколения русских путешественников превратившуюся в стереотип и осознанно преодолеваемый штамп.

Это новое поколение выросло на литературе натуральной школы 1840-х гг. с ее преимущественным вниманием к быту, нравоописанию, документу и физиологическому очерку, которые требовали не столько «общей идеи», сколько фотографической точности факта, подробностей частной будничной жизни. И это была первая предпосылка кризиса романтического первообраза Германии в русской документалистике второй половины XIX века и последующего формирования новой, сравнительно более демократичной ее разновидности.

Вторая предпосылка – это заметная демократизация образа русского за границей, вызванная облегчением выездного режима. «За границу кинулись к шестидесятым годам все, кто только мог. Рухнули николаевские порядки, когда паспорт стоил пятьсот рублей, да и с таким неслыханным подбором вас могли – и очень – не пустить. Теперь это сделалось банально» [Боборыкин, 1965, с. 405]<sup>1</sup>, – писал известный беллетрист второй половины века П. Д. Боборыкин, характеризуя массовый «исход» русских за границу.

Таким образом, наряду с продолжающейся традицией профессионально-литературного формирования образов инациональной ментальности в русской документалистике второй половины века возникла другая, созданная мемуаротворчеством носителей иного, чем прежде, но тоже определенного и устойчивого типа сознания, а именно – сознания эмпирического частного человека. Его имя не могло претендовать на авторитет в масштабах национальной словесности (хотя зачастую эти имена весьма авторитетны в науке и искусствах невербального ряда), но культурный уровень был достаточно высок для того, чтобы он мог ощутить себя достойным внимания свидетелем и фактографом.

Письменные документы, исходящие от этой категории путешественников, не менее интересны как источник сведений о восприятии русскими западноевропейской цивилизации уже хотя бы потому, что в них на первый план выдвинуты факты и отношение к этим фактам; потому что круг их чрезвычайно широк и разнообразен в плане сословно-профессиональной принадлежности (обыватели, студенты, ученые, военные, социал-демократы и политические эмигранты, деятели искусства и др.); потому наконец, что все эти люди выстраивают свои образы по одним и тем же параметрам массового общекультур-

---

<sup>1</sup> Боборыкин Петр Дмитриевич (1836–1921) – писатель.



ного сознания определенной эпохи. Это соображение позволило нам вполне сознательно ограничить круг привлекаемых мемуарных свидетельств о Германии текстами, не принадлежащими перу профессиональных литераторов.

О Германии второй половины XIX века вспоминали самые разные люди: те, кто провел в ней практически всю сознательную жизнь, как священник русской миссии в Штутгарте о. Иоанн Базаров, и те, кто, не раз бывая в Германии, оставил мемуары только о первом впечатлении от страны, увиденной из окна вагона, как академик Александр Веселовский. Среди посетителей Германии были молодые люди, чьим именам суждена была впоследствии всемирная известность (физиолог И. М. Сеченов, математик С. В. Ковалевская, художник И. И. Шишкин), и те, от которых не осталось не только статьи в энциклопедических словарях (беллетрист Т. Г. Северцев-Полилов, филолог Ю. С. Кашкин, профессор А. В. Романович-Славатинский), но зачастую даже и имени («безымянная мемуаристка», дама, описавшая в своих воспоминаниях Берлинский императорский двор). Наконец, и европейски знаменитые русские (композитор П. И. Чайковский, актриса М. Г. Савина) тоже оставляли мемуары о Германии.

Конечно, впечатления о Германии всех этих столь разных людей вряд ли до конца совпадают с объективным обликом страны. Но воспоминания современников, как известно, особенно ценны не только тем, что из них мы узнаем факты, но и тем, что они дают отношение к этим фактам. И что интереснее в русских мемуарах о Германии второй половины века – факты или угол зрения на них, неизвестно: и в том, и в другом живет эпоха. И отмечая субъективизм мемуариста, мы все же наряду с достоверностью ценим этот субъективизм, потому что в нем – тождество воспоминаний современника современной ему эпохе.

От риска принять случайное и субъективное за закономерное и действительное в том образе Германии, который складывается как мозаика из отдельных впечатлений многих людей, предохраняет повторяемость как отдельных параметров сознания разных мемуаристов, так и тех опорных пунктов, на которых формируется этот образ. Безусловно, типологической чертой, объединяющей впечатления о Германии столь разных людей, становится определенный демократизм сознания, актуализирующий в их мемуарах мотивы бытописания, фактографии и жанровой живописи. Но именно эта бытовая конкретика, накапливаясь количественно, вызывает к жизни качественно новые размышления о характере немецкой ментальности. И уже эти общие идеи подспудно организуют основные тематические узлы русских воспоминаний о Германии второй половины XIX в., среди которых, в силу исторических обстоятельств, доминантное место принадлежит воспоминаниям русских студентов, получивших образова-

ние в немецких университетах. Это – наиболее мощный пласт русских мемуаров, посвященных Германии второй половины XIX века. Совокупность этих воспоминаний о жизни немецких университетских центров в 1856–1894 гг. – Гейдельберга, Берлина, Иены, Фрейбурга, Бонна и других – создает в русской письменной культуре целостный образ Германии – огромного университета.

Массовый «исход» русских студентов в Германию был вызван не только славой этих университетских центров, которые сделали Германию «своего рода Меккою для молодых русских ученых»<sup>2</sup> [Поссе, 1909, с. 194]. Непосредственным поводом этого паломничества послужило и временное закрытие Санкт-Петербургского университета осенью 1861 г. в результате сильнейших студенческих волнений, спровоцированных рядом непопулярных правительственных мер, которые были направлены на усиление политического контроля над университетской наукой и ограничение доступа к высшему образованию студентов-разночинцев<sup>3</sup>.

Естественно, что такое перемещение образовательных центров вызвало пристальный интерес русского общества к самой постановке высшего образования в Германии. Своеобразным ответом на этот социальный заказ явилась вышедшая в 1865 г. книга Л. Н. Модзалевского «Быт студентов в Германии», посвященная в основном очерку корпоративных традиций немецкого студенчества и носящая комбинированный научно-мемуарный характер. Как писал об этом в предисловии сам автор, «сведениями о внутреннем быте студенческих корпораций в Германии <...> я обязан сколько печатному материалу <...>, столько же, если не больше, личным знакомствам, непосредственным отношениям со студентами» [Модзалевский, 1865. с. IV]<sup>4</sup>.

Само название книги Модзалевского, вполне в традициях эпохи, обозначает тот круг явлений, которые больше всего интересовали и русскую публику, и наблюдателей немецкой жизни. Но кроме того, действительно очень яркий и своеобразный быт немецкого студенчества, который отчасти сохранял средневековый сословно-профессиональный принцип цехового объединения, привлекал внимание русских своей замкнутостью, изоляцией от каких бы то ни было посторонних, в том числе и политических влияний. Для русских, в начале 1860-х гг. более чем озабоченных политической нестабильностью пореформенной России и опасавшихся вовлечения молодежи в политические беспорядки, подобная изоляция выглядела очень привлекательно. Об этом свидетельствует созданный Модзалевским со-

<sup>2</sup> Поссе Владимир Александрович (1864-1940) – публицист, литератор.

<sup>3</sup> Об этом см. [Гессен, 1932. С. 129–132]; [Революционное движение 1860-х годов, 1932. с. 13–15.]

<sup>4</sup> Модзалевский Лев Николаевич (1837–1898) – педагог.

бирательный образ маленького немецкого городка, весь смысл существования которого сосредоточен в университете.

Мемуарист создает следующий маленький очерк:

Эти маленькие городки, в которых все дышит далекой стариной и еще не совсем утратившейся простотой, носят резкий, исключительно *студенческий* характер <...> Весь такой городок существует студенчеством и для студенчества <...> Между магазинами преобладают книжные с картинами из студенческой жизни в окнах и на дверях, а если и заметишь некнижные, – так они непременно набиты всякими студенческими вещами: длинными трубками, толстейшими палками с корпоративными гербами, альбомами с корпоративными цветами и т.п. У сапожника в окнах всегда выставлены высокие студенческие сапоги (Сапопен), у портного – студенческие венгерки и куртки (Jacken), у шляпочного мастера – студенческие цветные шапочки (Серевис), у фотографов – группы студентов с шоппенами пива в руках и бочонками в перспективе; даже в железной лавке <...> выставлены напоказ шлегеры и железные решетки, надеваемые на голову при поединках. Высокие и узкие дома все переполнены студентами, и в иных трактирах их обедает по несколько сот ежедневно. По улицам бегают множество собак – и все студенческие. Днем непрерывно, с громким говором, валят толпы то к университету, то от него; по ночам из всех окон, из всех переулков несутся дружные песни и нелепые крики: то кнейпируют корпорации или бредут запоздалые гуляки <...> Даже за городом, во всех окрестностях <...> – всюду увидишь или самих студентов, или их следы, так как где ни посидит студент, всюду нацарапает или девиз своей корпорации, или какое-нибудь имя в роде Lina, Martha, Thekla, желая обессмертить эти главнейшие предметы своих помыслов <...> При начале или конце семестра, при приеме фуксов или в день основания иной корпорации весь город не может не заняться студентами: длиннейшие ряды экипажей со значками несутся по улицам, хотя обыкновенно никто никогда не ездит и редко случается колесо; вечером тянутся процессии с музыкой и песнями при красном свете факелов: такие события составляют развлечение для самих обывателей, при отсутствии других общеувеселительных учреждений, и улицы кипят откуда-то взявшимся народом. О всех подобных городках можно сказать: «Hier ist kein Leben – nur Studium!». Студенты необходимо чувствуют себя хозяевами в городе и проникаются полнейшим презрением ко всему нестуденческому миру [Модзалевский, 1865. с. 55–57].

Однако нельзя сказать, что подобная изоляция воспринималась русскими вполне однозначно сочувственно. Существенный аспект книги Модзалевского, посвященной двум типам студенческих объединений, корпорациям (Corps) и буршеншафтам, – критико-аналитическое рассмотрение возможных нравственных последствий зам-

кнутости студенческой жизни, в которой процветали средневековые традиции корпорантов. Сам автор формулирует эту задачу вполне в духе естествоведческих наклонностей эпохи:

<...> спрашивается, стоит ли распространяться о типах бурша и фукса, о их коммершах, мензурах, процессиях и тому подобном? Не пустяки ли это, лишённые серьезного интереса? Но естествоиспытатели не считают же пустяками усердно наблюдать за нравами, например, лягушек? Почему же нам, при случае, не обратить внимание на те нравы, какими жили и живут в Германии тысячи юношей из самого высокого класса общества... [Модзалевский, 1865. с. 102–103].

Так возникает своеобразный физиологический очерк быта корпоративных студентов, где, по мнению русского автора, преобладает «пустая форма «ложного геройства и отживших традиций», и буршеншафтов, руководимых идеей свободного духовного развития. Однако этот бытовой материал постоянно служит автору источником заключений обобщающего характера, подобных сквозной мысли о корпоративном быте как системе антивоспитания, погружающей молодого корпоранта исключительно в два занятия – пьянство и фехтование:

<...> на эту забаву [мензуру] затрачивается весь запас юношеских сил и все время, свободное от кнейпирования, так что у исправного бурша голова становится, наконец, совсем пустою <...> Конечно, этому содействует весь строй корпоративной жизни <...> Молодой человек, раз попавший в корпорацию, весь отдается ее интересам и насквозь проникается ее принципами, иногда до того, что и впоследствии никак не может критически отнестись к своему прошедшему, из бесчисленных пошлостей которого светит ему его юность [Модзалевский, 1865. с. 117–118].

Параллельно описанию корпоративных объединений и как антитеза ему, в книге русского педагога возникает подробный очерк внеучебного быта буршеншафтов, в которых он увидел стремление организовать этот быт на базе духовных интересов и профессионального совершенствования:

<...> большинство буршеншафтов, держась основного принципа свободного самообразования, допускают в каждом различие убеждений, согласно индивидуальности каждого <...>. Как средство, наиболее содействующее сознательному изучению какого-либо предмета, и вообще весьма образовательное – чтение самостоятельных работ считается обязательным для каждого члена буршеншафта. Такие чтения происходят еженедельно <...>. Изустное изложение преобладает над письменным с целью развития дара слова <...>. Любимой темой для подобных чтений служат преимущественно основные принципы

из нравственной, государственной или общественной сферы. Каждое хорошее буршеншафтство владеет своей библиотекой, состоящей из новейших сочинений по государственному праву, политической экономике, истории и философии <...>. Богатство своей частной библиотеки составляет один из предметов, которым гордятся буршеншафты [Модзалевский, 1865. с. 151–152].

Характерно, что внутри самого немецкого студенчества русский педагог увидел неоднозначное отношение к традиционной изоляции академического быта:

Все стремления нынешних буршеншафтов направлены к исправлению исторически образовавшихся недостатков немецкого студенчества. Источники этих недостатков они видят в отрешенности университетского сословия от общества и его живых интересов [Модзалевский, 1865. с. 147].

Книга Л. Модзалевского открыла тему студенческой жизни и постановки образовательного дела в Германии в тот момент, когда эта тема в России была крайне актуальной не столько в просветительском, сколько в политическом смысле. Поэтому очерково-описательный аспект не исчерпывает основной мысли ученого-педагога. Своеобразным лейтмотивом, очень скрытным по русским цензурным условиям, становится настойчиво проводимая мысль о моделирующей функции университетских свобод по отношению к общественной, гражданской жизни Германии. Главное же проявление этих свобод он увидел как раз в том демократизме, который позволял сосуществовать под сенью одного и того же учебного заведения столь разным типам объединений, как разгульные корпорации и тяготеющие к духовной культуре буршеншафты.

На протяжении книги настойчиво варьируется мысль о том, что «академические товарищества возникают из той же потребности общности и организации, без которой большинство людей могло бы весьма скоро впасть в совершенное варварство» [Модзалевский, 1865. с. 160], что «чувство легальности, или законного порядка» воспитывает в немецких студентах «не одна наука, которою они занимаются более или менее усердно, но и вся гражданская, окружающая их жизнь, без самодурства и произвола» [там же, с. 149] и что те из студенческих объединений, которые привержены идее свободного духовного развития личности, «есть необходимая предварительная школа для будущих граждан государства» (там же, с. 151).

В то время, когда Модзалевский изучал быт немецкого студенчества, общественно-политический смысл университетских свобод был в Германии еще слишком хорошо осознанным по той памятной роли,

которую сыграла академическая наука с ее привилегиями в бурных политических преобразованиях Германии 1848 г. И мысль педагога Модзалевского о прообразующей функции свободы научной для свободы гражданской почти слово в слово повторяет священник Иоанн Базаров:

Если где более всего отвлеченные теории переплетаются крепко и неразрывно с действительной жизнью, то это конечно в Германии. Мне пришлось увидеть это близко, можно сказать, непосредственно в самый разгар умственного движения немцев. То были годы, предшествовавшие революции 1848 года. Находившийся тогда еще под строгим режимом Меттерниховской политики, народ немецкий рвался на свободу. До сих пор ему предоставлена была только свобода науки в стенах университетов. Но и сам мудрый Меттерних проглядел, как эти свободные идеи мало-помалу прокрадывались в жизнь и скоро охватили всю массу народа [Базаров, 1901, № 2, с. 297–298]<sup>5</sup>.

Академическая свобода, которая имела столь большое значение для демократизации принципов гражданской жизни в Германии середины XIX в., представлялась не только Модзалевскому, но и другим русским мемуаристам явлением сугубо неоднозначным; диапазон интонаций здесь очень широк.

Панегирик немецким студентам находим в воспоминаниях А. В. Романовича-Славатинского, где типичный студент «в разноцветной шапочке и шарфе, с изрубленной на дуэли физиономией, с огромным бульдогом» предстает не только как декоративная фигура, но и как носитель духовного начала:

Крепкая и здоровая немецкая молодежь – бурши в молодые годы, дельцы и культуртрегеры в годы зрелые! Славно пьют они свое пиво, славно курят и дерутся на дуэлях, но и университета не забывают, и в мое время жалоб на абсентеизм немецких студентов еще не раздавалось в Германии. Я помню, как полны были ими аудитории Фангерова, Миттермайера, Гельмгольца и др. [Романович-Славатинский, 1903, с. 537]<sup>6</sup>.

Другие воспоминания обозначают момент отталкивания, неприятия корпоративных порядков в том, что касается отношений буршей

---

<sup>5</sup> Базаров Иоанн Иоаннович (1819–1895) – священник русской православной миссии в Штутгарте, духовник королевы Вюртембергской Ольги Николаевны. Поскольку мемуары Базарова печатались со 2-го по 12-й номер журнала «Русская старина» за 1901 г., при цитации указывается соответствующий номер.

<sup>6</sup> Романович-Славатинский Александр Васильевич (1832–1910) – юрист, историк права.

с фуксами и вечерних собраний в кнейпах. Вот что об этом говорит в своих мемуарах Г. Т. Северцев-Полилов:

Не скажу, чтобы было что-нибудь новое... Пение студенческих песен, бесконечно восхваляющих Vaterland, Rhein, hübsche Mädels и само пиво, малоюмористические анекдоты без крошки аттической соли и непрерывное истребление пива, точно мы взяли подряд опустошить все пивоварни Германии [Северцев-Полилов, 1910, с.125]<sup>7</sup>.

Но тот же мемуарист, решительно не принявший традиционных возлияний Бахусу, замечает, что этот способ проводить свободное от занятий время отнюдь не мешает немецкому студенту быть образцом, так сказать, профессиональных студенческих добродетелей:

Следить за течением лекций немецкий студент умеет отлично. Меня изумляло, как могут они, просидевшие чуть не до полночи в кнейпе, утром со свежей головой слушать лекции по философии, математике и т.п., не забывая делать необходимые отметки в тетрадах и следить за самим лектором! Скоро я убедился, что эта систематичность лежит в самой природе немцев [Северцев-Полилов, 1910, с. 118].

Но особенно способствуют воссозданию самой атмосферы студенческого быта немецких университетов вкрапления студенческого фольклора, которые как бы озвучивают повествование и создают ощущение свободной игры молодых сил. Три таких образца приводит Г. Т. Северцев-Полилов: это песня, сопровождающая обряд посвящения в фуксы, два из тринадцати правил фуксов и, наконец, текст серенады, пропетой студентами Боннского университета наследному принцу Фридриху-Вильгельму Прусскому, когда они приглашали его на общий коммерш, устроенный в честь высокопоставленного коллеги:

Ein lustiger Musikante marschieret einst am Nil –  
 O tempora, o mores!  
 Da kroch wohl aus dem Wasser ein grosser Krokodil.  
 Der wollt ihn gar verschlucken, wer weiss, wie das geschah?  
 Juchheirassassa!  
 Gelobet seist du jederzeit, Frau Musika. [Северцев-Полилов, 1910, с.147]<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Полилов Георгий Тихонович (псевдоним Северцев-Полилов; 1859–1915) – писатель, переводчик.

<sup>8</sup> Перевод: «Один веселый музыкант // Однажды прогуливался вдоль Нила – // О, времена, о нравы! // Но вдруг из воды выплывает огромный крокодил, // И хочет его проглотить – но кто знает, что там случилось? // Юхейрассасса! // Будь же прославлена во все времена, о ты, госпожа музыка!»

Эта интонационная полифония воспоминаний, целостно воспроизводящая всю гамму возможных отношений к действительно неоднозначной и чреватой эксцессами, но безусловно свободной жизни немецкого студенчества 1860-1870-х гг., сама по себе становится выразительной иллюстрацией принципов немецкой академической свободы. Поэтому и общая идея русской мемуаристики, посвященной быту немецкого студенчества 1860-1870-х гг., лучше всего может быть выражена той аналогией, которую Л. Модзалевский усматривает между академической свободой в быту немецких университетов и демократическим характером европейской цивилизации в целом:

<...> число людей, отдающихся беззаветному разгулу и грубым удовольствиям, постоянно уменьшалось в университетах; прогрессивное меньшинство сначала было в них так незначительно <...>. Но вместе с пробуждением интереса к чистому знанию, число людей, посвящающих свои молодые годы преимущественно науке и через нее – своему нравственному совершенствованию, постоянно увеличивается <...>. Не забудем при этом, что только при условии свободы в нем [немецком студенчестве] мог так правильно совершаться этот органический процесс развития, во многом напоминающий развитие и всего европейского человечества. Вот почему немцы так и гордятся своими университетами и их превосходством над университетами других народов! [Модзалевский, 1865. с. 40–41].

Образ университетской Германии необыкновенно многоаспектен в русской мемуаристике. Местом наибольшей концентрации русских студентов и ученых был Гейдельбергский университет, и в истории русского естествознания с тех пор осталось понятие «гейдельбергского кружка», в который входили медики Н. И. Пирогов, С. П. Боткин, Н. А. Белоголовый, физиолог И. М. Сеченов, химики А. М. Бутлеров, А. П. Бородин, Д. И. Менделеев, эмбриолог А. О. Ковалевский, антрополог Д. Н. Анучин и многие другие. Не все из них оставили свои воспоминания о Гейдельберге 1860-х гг., но по целому ряду источников, исходящих в том числе и от ученых других специальностей, может быть реконструирован не только бытовой, эмпирический, но и эмоциональный образ центра немецкой науки.

Гейдельберг потонул в долине, горы обступили его со всех сторон, и немецкой науке в нем тихо, как в Studier-Zimmer. Можно здесь забыться и онеметь над книгой на целые годы, как пустынный немецкой легенды заслушался пения райской птички. И когда возвращался во свояси, к железным дорогам и житейским вопросам, был сам не свой и умирал от тоски [Веселовский, 1921, с. 86]<sup>9</sup>,

<sup>9</sup> Веселовский Александр Николаевич (1836–1906) – филолог, академик.



– писал филолог А. Н. Веселовский, бегло осмотревший Гейдельберг по пути в Швейцарию в 1860-м г. Однако этот мимолетный взгляд воскрешает традиции романтического первообраза Германии в воспроизведении характерного контрастного горно-долинного ландшафта и своеобразного легендарного ореола, его окружающего. В другой заметке, тоже фиксирующей мимолетное впечатление, возникает панорамная точка зрения – вид сверху – и звучат лирические, взволнованные интонации души, настроенной в резонанс с прекрасной природой:

Прелестный вид представился моим глазам: подо мною раскинулся весь Гейдельберг с его домами и церквами, Неккар катил свои воды, блестящие под лучами утреннего солнца, за ним высился Оденвальд, одетый туманом; в утреннем воздухе раздавался звон колоколов <...>. Никогда я не видел такой прекрасной картины, никогда не ощущал такого душевного наслаждения! [Орлов, 1889, с. 13]<sup>10</sup>.

Романтический туман, совсем было рассеявшийся в русских воспоминаниях о Германии второй половины XIX в., вновь окутывает своей таинственной дымкой реальный пейзаж Гейдельберга и придает ему характер какой-то идеальности, возвышенности, даже если с ним связывается не романтическая легенда, а вполне реальное бытие легендарно знаменитых гейдельбергских ученых:

Гейдельберг – поистине немецкий Оксфорд. Лежит он в прелестной местности, на милой реке Неккаре, через которую переброшен старинный каменный мост на ту сторону реки, где извиляется «Philosophen-Weg» – чудное место для прогулки; здесь иногда можно было встретить стариков Шлоссера и Гервинуса, доживающих свой век в Гейдельберге... [Романович-Славатинский, 1903, с. 536].

Так возникает своеобразная мифопоэтическая топография Гейдельберга, имеющая, впрочем, вполне реальные ориентиры, к которым был прикреплен быт русской колонии. Разумеется, центром этой топографии был университет. Но, как правило, в русских мемуарах образ университета носит не материальный, а личностный характер: это не здания и аудитории, а люди, с которыми общались русские студенты. Так в русских мемуарах возникает портретная галерея гейдельбергских профессоров 1860–1870-х гг.

В духе эпохи эти портреты носят скорее жанровый, чем академический характер: мемуаристы внимательны скорее к отдельным бытовым черточкам личности, лучше передающим индивидуальный

---

<sup>10</sup> Орлов Федор Евплович (1843–1892) – профессор математики Московского университета и инженерно-технического училища.

склад человека, чем к характеристике научных достижений. Здесь они обходятся в основном краткими формулами, которые в превосходной степени выражают одну и ту же идею мировой славы их учителей:

Из числа профессоров этого семестра (зимний семестр 1861-го г.) лекции по истории читали Гервинус (знаменитый шекспировед и не менее прославленный историк XIX века) <...> и известный историк французской великой революции Гейссер. Эти два ученые были в 1861 году красою Гейдельбергского университета <...>. Но я мог ходить и на лекции другого светила науки, хотя и не моего факультета, я говорю о блестящем профессоре уголовного права Карле Миттермайере. Никогда не забуду начало одной его лекции: «Meine liebe junge Herren! Wahrheit gegen Feind und Freund!» [Кашкин, 1923, с. 45–46]<sup>11</sup>.

Сам выбор университета, в котором русский студент хотел получить образование, а ученый – степень, был определен прежде всего личностью профессора: в Берлин русские естествоведы ехали к Вирхову и дю Буа-Реймону, в Иену к Геккелю, во Фрейбург – к Хегару. В Гейдельберг влекли Гельмгольц и Бунзен. Именно с целью слушать их лекции и работать в их лабораториях приехал в Гейдельберг в мае 1859 г. будущий великий физиолог И.М. Сеченов, оставивший впоследствии в своих автобиографических записках их портреты.

Что я могу сказать об этом из ряда вон человеке [Гельмгольце]? От его спокойной фигуры с задумчивыми глазами веяло каким-то миром, словно не от мира сего. Как это ни странно, но говорю сущую правду: он производил на меня впечатление, подобное тому, которое я испытывал, глядя впервые на Сикстинскую мадонну в Дрездене, тем более, что его глаза, по выражению, были, в самом деле, похожи на глаза этой мадонны. <...> Много позднее, когда он был уже в Берлине, и, по слухам, очень часто бывал приглашаем Вильгельмом I, я спросил Людвига, что может интересовать военного человека – Вильгельма I – в Гельмгольце? На это Людвиг ответил каким-то особенно нежным голосом: *es ist doch ein Genuss, ein so ruhiges Denken zu hören, dweias (sic!) seinige ist!* [Перевод: но это же наслаждение, внимать столь спокойному мышлению, как его!] В Германии его считали национальным сокровищем [Сеченов, 1952, с. 150–151]<sup>12</sup>.

Любопытно, с какой неуклонной последовательностью константы раннеромантического первообраза вновь возникают в воспоминаниях, относящихся к университетской Германии 1860-1870-х гг.:

<sup>11</sup> Юрий Сергеевич Кашкин (1843–1904?) – сын декабриста С. Н. Кашкина (1799-1868), брат петрашевца Н.С. Кашкина.

<sup>12</sup> Сеченов Иван Михайлович (1829–1905) – физиолог, естествовед и мыслитель-материалист.

и панорамная точка зрения, и пейзаж, контрастно сочетающий горные и равнинные мотивы, и вариативные воплощения типа личности, и даже такая сугубо эстетическая мифологема этого образа, как Сикстинская мадонна, которая воплотила для русского сознания две идеи: непостижимости совершенного творения и невыразимости эмоционального впечатления. Все это через причудливую цепь ассоциаций естественнонаучного, реалистического сознания, еще не совсем оторвавшегося от широкой гуманитарной культуры предшествующей эпохи, вновь сливается воедино.

Наконец, совершенно в духе прихотливой бытийно-бытовой контрастности романтического первообраза, с возвышенно-идеальным портретом Гельмгольца соседствует в воспоминаниях Сеченова конкретно-бытовой, любовно-иронический портрет Бунзена:

Бунзен читал превосходно и имел на лекциях ничем не победимую привычку нюхать описываемые пахучие вещества, как бы вредны и скверны не были запахи. Рассказывали, что раз он нанюхался чего-то до обморока. За свою слабость к взрывчатым веществам он давно уже поплатился глазом, но на своих лекциях при всяком удобном случае производил взрывы <...> Страдая забывчивостью, он часто являлся на лекцию с вывернутым ухом – сохранившимся до старости наследием школьного возраста. Когда в течение лекции взмахом руки профессора ушная раковина приходила в норму – это значило, что памятка сделала свое дело – опасный пункт не был забыт. Когда же, как это случалось нередко, ухо оставалось вывернутым и по окончании лекции, молодая публика расходилась с веселыми разговорами о том, был ли забыт назначенный опасный пункт или забыто ухо. Бунзен был всеобщим любимцем, и его называли не иначе как папа Бунзен, хотя он не был еще стариком – [Сеченов, 1952, с. 153].

Безусловным наследием романтического первообраза выглядит и та своеобразная романтическая интонация томления по прекрасному прошлому, которая совершенно органично ложится на специфику ретроспективного мемуарного жанра. В особенной степени этой интонацией окрашены описания центров внеучебного быта русских студентов, среди которых выделяется «дом Гофмана, который стоял почти за городом; к нему примыкали поля и луга» [Романович-Славатинский, 1903, с. 537] – русский пансион и как бы островок России в университетской Германии.

Карл Иванович Гофман считался приват-доцентом Гейдельбергского университета, но лекций при мне он не читал. Его специальность – греческая словесность, для преподавания которой он был приглашен в Московский университет. <...> Он был выслан по при-

казанию императора Николая I из Москвы за участие в сборе пожертвований на немецкий флот [Романович-Славатинский, 1903, с. 538].

Несмотря на это, связь Гофмана с Россией и русскими не превралась, и его дом стал «русской колонией» в Гейдельберге. Длинный стол в столовой Гофмана служил своеобразным сборным пунктом русских, и даже чай за этим столом подавался по-московски, «не в чашках, а в стаканах» [Романович-Славатинский, 1903, с. 536].

В кондитерской Frau Helwerth русские «имели свои две комнаты, служившие и библиотекой, и читальней» [Кашкин, 1923, с. 44], в гостинице Russischer Hof Ветгштейна бывали русские лекции с обсуждением и прениями, а в «так называемом Museum», где также помещались читальный зал и клуб, вечерами можно было потанцевать в компании «публики преимущественно академической, профессоров и студентов» [Романович-Славатинский, 1903, с. 536].

Русская колония в Гейдельберге 1860-х гг., когда из 3000 студентов насчитывалось 500 иностранцев, была самой многочисленной [Кашкин, 1923, с. 45]. Поэтому совершенно неудивительно, что в восприятии русских Гейдельберг был как бы не совсем немецким городом. Мотив «милого полурусского городка», «родной чужбины» очень устойчив в их воспоминаниях. Это родственное ощущение атмосферы университетского центра с его интенсивной духовной жизнью и благоустроенным уютным бытом вызывает буквально у всех русских гейдельбержцев ностальгическое томление по городу их юности, причем образ-воспоминание университетского городка неукоснительно обнаруживает тенденцию к универсализации и распространяется на представление о Германии вообще:

Как хороша была тогдашняя простая немецкая жизнь с ее высокими идеалами, с ее культом свободы, поэзии и прав личности, с ее массой выдающихся ученых сил, разбросанных по множеству маленьких и средних университетов, ибо в те времена Берлин еще не притягивал к себе лучших и даровитейших представителей немецкой науки [Кашкин, 1923, с. 46].

Нельзя было не полюбить тогдашней Германии, с ее (в огромном большинстве) простыми, добрыми и чистосердечными обывателями. Тогдашняя Германия представляется мне и теперь в виде исполненного мира и тишины пейзажа, в пору, когда цветут сирень, яблоня и вишня, белея пятнами на зеленом фоне полян, изрезанных аллеями тополей [Сеченов, 1952, с. 161].

Все это так мило, так достойно подражания. Не знаю, сохранились ли эти обычаи и теперь, когда Германия слилась в одно целое.

А я вспоминаю то время, когда в ней было 36 отечеств, а в этих отечествах жилось так уютно, так укромно, и нарождались такие великие двигатели науки [Романович-Славатинский, 1903, с. 546].

Мемуары, посвященные студенческим годам русских в Гейдельберге, писались в основном на рубеже XIX и XX вв. и в первые два десятилетия XX в. Поэтому элегические мотивы идеализации прекрасного прошлого в сравнении с безотрадным настоящим более чем понятны с точки зрения русских, переживших катастрофический слом национальной истории в эти годы. Но не только изменения русской жизни были причиной постепенно нарастающего интонационного диссонанса в этих мемуарах: временная дистанция в 30–50 лет, отделяющая образ Гейдельберга и Германии 1850–1860-х гг. от момента создания этого образа, поневоле корректировала его тремя десятилетиями не менее бурной немецкой истории конца XIX в.

Еще один лейтмотив русских воспоминаний об университетской Германии рождается в сравнении этой гармоничной, в сознании русских, эпохи, с милитаризованной империей, какой Германия стала на рубеже XIX и XX вв. «Какая громадная и непонятная разница, – замечает мемуарист, – между тогдашней, мирной, ученой и литературной Германией и нынешней, изнывающей под диктатурой главы прусских юнкеров» [Кашкин, 1923, с. 46]. Ему вторит другой: «В то время русские студенты были желанными гостями, в настоящее время на русских смотрят в немецких университетах косо и для приема их ставят массу трудностей» [Северцев-Полилов, 1910, с. 119]. И соглашается первый: «Как бы удивились тогда немецкие профессора, если бы им сказали, что двери их свободных университетов будут закрываться для русских студентов, что не научные, а политические и административные соображения <...> будут диктовать программу действий немецким профессорам» [Кашкин, 1923, с. 46].

Впрочем, эти дисгармонические элементы в воспоминаниях об университетской Германии носят не только ретроспективный характер. О том, что русские, даже в лучшие эпохи своей университетской жизни в Германии, ощущали область пока что скрытой конфликтности между Германией и Россией, свидетельствуют то и дело проскальзывающие нотки взаимного отчуждения. Сначала этот мотив выражается довольно мягко, как неизбежное следствие гордости немцев своими университетами: «<...> немцы, и притом не одни студенты, чуть не с презрением смотрят на иноземные университеты, исключая разве шведских, о русских же даже не могут говорить или слушать без улыбки <...>» [Модзалевский, 1865. с. 161] или как общая антропологическая теория, в пору бурного прогресса естественных наук привлекающая неизбежное внимание и ученых, и студентов. Так, И. М. Сеченов, прослушавший в 1856–1857 гг. в Берлинском универ-

ситете курс лекций по физиологии проф. Дю Буа-Реймона, вспоминает, как последний

<...> завел речь на лекции о человеческих расах и угостил нас, своих русских слушателей, замечанием, что длинноголовая раса обладает всевозможными талантами, а короткоголовая в самом лучшем случае – лишь подражательностью. Если при этом имелись в виду россияне вообще, то суждение было для немца еще милостиво, потому что в эти годы нам не раз случалось чувствовать, что немцы смотрят на нас, как на варваров <...> [Сеченов, 1952, с. 119].

Эпизоды, в которых обнаруживается полное отсутствие интереса немцев к России даже с точки зрения профессиональной научной эрудиции [Орлов, 1889, с. 170–171] или фиксируются обмолвки, свидетельствующие о нарастании национальной нетерпимости («die schweintreibende Nationen» [нации свинопасов] – слова гейдельбергского профессора Трейшке о славянских державах [Северцев-Полилов, 1910, с.126]), единичны в русских воспоминаниях об университетской Германии 1860-1870-х гг. и, конечно, не определяют их тона.

Но все же пунктирная цепочка таких эпизодов прорисовывает тенденцию взаимоотношений, укрепление которой практически прекратило традицию обучения русских студентов в Германии. Думается, что причиной была не только милитаризация Германии. Свою роль здесь сыграли и наметившийся распад традиционного русско-германского политического союза, и нарастание в России социал-демократического движения. Однако каковы бы ни были причины, факт налицо: к 1890-м гг. русский студент в немецком университете или стал единичной фигурой, или совершенно утратил ту культурную широту и интерес к инациональному жизненному укладу, которые и становились мотивацией интенсивного мемуаротворчества.

Тем не менее, русская мемуаристика все же дает определенный материал для наблюдений над эволюцией образа университетской Германии благодаря книгам воспоминаний В. А. Поссе «Пережитое и продуманное» [Поссе, 1933] и «По Европе и России» [Поссе, 1909], которые закрывают для русской культуры XIX в. тему немецких университетов и являются до некоторой степени итогом этого тематического пласта русской мемуаристики, поскольку в них отражена университетская жизнь Германии 1890–1894 гг.

Любопытно проследить, как при сохранившемся спектре опорных пунктов образа университетской Германии меняется смысл их восприятия и интонация описания от 1860-х к 1890-м гг.

Через 30 лет после выхода в свет книги Л. Модзалевского В. Поссе вновь наблюдает быт немецких студентов. Но в отличие от сложной картины сосуществования разных типов объединений под се-

нюю академической свободы, Поссе воссоздает вполне однозначную: к концу XIX в. разница между корпорациями и буршеншафтами сгладилась в пользу первых:

Корпорации считались более аристократическими, чем буршеншафты; последние в начале XIX века играли революционную роль. От того времени остались лишь песни <...> «Свободен бурш, свободен бурш!» – поется в одной из распространенных студенческих песен. Но в мое время этот припев имел лишь тот смысл, что бурш был свободен от чувства истинного долга, свободен от любви к науке и уважения к великим деятелям своей родины (за исключением Бисмарка, разумеется). <...> Демократический бурш ассимилировался и уподобился аристократическому корпоративному студенту. <...> В корпорациях преобладали бароны и фоны, в буршеншафтах – сыновья видных, но не титулованных буржуа. Корпорации и буршеншафты состояли при университетах, но их членам решительно некогда было заниматься наукой; их университетская жизнь слагалась из бесконечных попок, грязных походов и так называемых «мензур» [Поссе, 1933, с. 166].

Именно в отношении к мензурам более всего обнаруживается не только разница точек зрения русских на Германию в 1860-х и 1890-х гг., но и сам изменившийся смысл быта немецких студентов. Если для Модзалевского мензура – в основном полезное физическое упражнение, лишь слегка омраченное необходимостью кровопролития, то в глазах Поссе мензура превращается в своеобразный символ германского милитаризма, откровенно поощряемый верховной властью: «Мензуры Вильгельм II тотчас по восшествии на престол в одной из своих речей назвал «лучшим воспитательным средством». Он видел в них залог будущих побед великой Германии» [Поссе, 1933, с. 166].

Справедливость этого утверждения Поссе легко корректируется воспоминаниями Г. Т. Северцева-Полилова о студенческих годах будущего императора: «<...> принц сейчас же согласился на исполнение мензуры, прибавив шутя: “Разве можно было сомневаться хотя одну минуту, что я откажусь от мензуры, я ведь солдат и умею владеть эскадрой недурно”» [Северцев-Полилов, 1910, с.146].

В восприятии Поссе, совершенно лишенном прежних ореолов рыцарской турнирной романтики и спортивного азарта, мензура – опасное и нездоровое явление:

Кровь у обоих бойцов так и струится и с головы, и с лица... Рубашки, видные из-под бандажей, насквозь пропитались кровью и кажутся кумачными <...> Лицо судьи, как и многих других студентов, принимает какое-то сладострастное выражение, и чем больше льется кровь, тем сильнее выступает это странное сладострастие» [Поссе, 1909, с. 162].

Поэтому понятно, что «единственно общественно-воспитательным значением» мензуры русский мемуарист счел культивирование пристрастия к военным забавам, наглядное проявление культа «железа и крови» [Поссе, 1933, с. 169].

Пожалуй, единственной нравственной константой, удержавшейся в 1890-е гг. от образа университетской Германии 1860-х гг., остался личностный аспект мемуаров. Так же, как и для его предшественников, немецкие университеты воплощены для Поссе в людях: «Вспоминая Иену 90-х годов прошедшего столетия, удивляешься, как много тогда в ней было талантливых научных тружеников, пробивавших новые пути» [Поссе, 1933, с. 166]; «Профессора во Фрейбурге – люди умные и трудолюбивые» [Поссе, 1909, с. 187]; «Иенский ученый мир разнообразен, и каждый представитель его своеобразен» [Поссе, 1933, с. 157].

По воспоминаниям Поссе можно, вероятно, почти полностью реконструировать состав медицинских факультетов Фрейбургского и Иенского университетов: они представляют собой настоящую галерею выразительных портретов: профессор физиологической химии Неймейстер, «редкий экземпляр в немецком профессорском мире» – отставной военный, ушедший в науку, чтобы «жить свободно и индивидуально», симпатичный мемуаристу отсутствием «обычного немецкого шовинизма: «железо и кровь» его совсем не увлекали» [Поссе, 1933, с. 157]; профессор анатомии Фюрбрингер и его коллега Барделебен, известный среди немецких студентов тем, что сумел убедить герцога Веймарского не отказываться от смертной казни для преступников во имя интересов анатомии; руководитель психиатрической клиники в Иене профессор Бинсвангер, под наблюдением которого был в 1890-х гг. Фридрих Ницше; патологоанатом Мюллер, хирург Ридель, физиолог Ферфорн – все эти ученые в мемуарах Поссе составляют как бы оправу личностного центра медицинской Иены и ее «ученого героя», знаменитого Эрнеста Геккеля.

В литературном портрете Геккеля сложно соединились восхищение русского мемуариста блеском неординарной человеческой личности, талантом ученого и некоторое недоумение перед «странностями и несообразностями», главной из которых Поссе считал увлечение Геккеля «железным канцлером» Бисмарком, что особенно ярко проявилось во время визита Бисмарка в Иену летом 1892 г. на общем коммерше, где Геккель «провозгласил Бисмарка первым из немцев» и «произвел его в сверхчеловека» ([Поссе, 1933, с. 152–154]. Это преклонение никак не увязывалось в сознании русского мемуариста с тем огромным научным талантом, который доставил Геккелю неоспоримую славу человека, «пробившего путь дарвинизму в немецкую науку, чье чувство собственного достоинства было настолько



велико, что он отказывался принимать чины от герцога Веймарского, скромно замечая: «Достаточно того, что я – Геккель!» [Поссе, 1933, с. 151–152]. Так опять, с позиций восприятия русского мемуариста, омрачается внутренней дисгармонией даже самый устойчивый личностный аспект образа универсалистской Германии.

В. Поссе – один из последних представителей генерации русских ученых, чьи молодые годы оказались связаны с немецкими университетами. Это оскудение когда-то массовых контактов русских с немецкой наукой особенно очевидно в образе Гейдельберга, как бы потускневшем по сравнению с Гейдельбергом 1860-х гг.:

Русская читальня, основанная Пироговым и носящая его имя, в полном запустении, хотя некоторые русские редакции продолжают посылать туда свои издания безвозмездно. Не хватает даже денег, чтобы платить за маленькое помещение библиотеки, которое добродушный хозяин дома отдает по старой памяти дешево и притом не требует аккуратного взноса наемной платы. Я слышал, библиотеку хотят либо продать, либо перевести в Берлин, это жаль! Есть что-то трогательно-приятное в сознании, что в знаменитом центре германской научной жизни находится чисто русская библиотека, основание которой положил гениальный русский медик ([Поссе, 1909, с. 194].

Так во второй раз на протяжении XIX в. в русском сознании рушится целостный образ Германии – родины высочайшего расцвета науки, который был выстроен во многом по модели первообраза русских романтиков. И со всей очевидностью этот непоправимый распад обнаруживается в глубокой дисгармонии главного опорного пункта этого образа – характерного немецкого пейзажа, который на протяжении всего XIX в. служил главным эмоциональным камертоном, держащим немецкий миробраз, продуцированный русским сознанием, на уровне высокого лиризма:

Я предпочел забраться на Fuchsturm, поставленную на одной из окружающих Иену гор, и полюбоваться оттуда широкою далью с холмами и долинами, среди которых белеют хорошенькие деревушки, с обычными остроконечными кирками посередине. Смотришь туда с высоты – и думается, что невесть как уютно и весело живет в этих приветливых немецких домиках; а небось как спустишься вниз, присмотришься ближе, то и там за горечью и злобой почти не увидишь ни радости, ни любви [Поссе, 1909, с. 213].

Трудно сказать, чем именно в большей мере вызван этот распад: апокалипсическим ли русским сознанием рубежа веков, предчувствующим близкое крушение национальной жизни, противоречивой ли действительностью самой Германии, уже неуклонно движущейся на рубеже веков к военному противостоянию с Россией, но в любом слу-

чае, в этом остром ощущении катастрофичности внешне благополучного мира живет сложная и противоречивая эпоха европейского «fin de siècle» с ее трагическим мироощущением, которое накладывает отпечаток и на личность, и на проецируемый ею образ национальной цивилизации.

Но если романтическому первообразу Германии было суждено распасться в результате изменения самого типа русского культурного сознания, то причины распада второго варианта этого образа выглядят более сложно. Конечно, налицо и новый сдвиг в русском сознании к концу XIX в. – сдвиг в сторону социал-демократической идеологии. Однако, вероятно, не менее важной причиной были и те изменения, которые реально произошли в Германии на протяжении последних тридцати лет XIX в. и результаты которых, материализовавшись в облике мощной военной империи, к середине 1890-х гг. были уже налицо.

### Литература

*Базаров И. И.* Воспоминания протоиерея // Русская старина. 1901. № 2. С. 278–306.

*Боборыкин П. Д.* Воспоминания: В 2 тт. М., 1965. Т. 1.

*Гессен С.* Студенческое движение в начале шестидесятых годов. М., 1932.

*Веселовский А. Н.* Diaria (Из юношеских дневников А.Н. Веселовского) // Памяти А.Н. Веселовского. Пг., 1921. С. 43–64, 71–126.

*Кашкин Ю. С.* В Гейдельбергском университете // Голос минувшего. 1923. № 2. С. 43–46.

*Модзалевский Л. Н.* Быт студентов в Германии. СПб., 1865.

*Орлов Ф. Е.* Дневник заграничной командировки (1869–1872 гг.). М., 1889.

*Поссе В. А.* Пережитое и продуманное. Л., 1933.

*Поссе В. А.* По Европе и России (1889–1909). СПб., 1909.

Революционное движение 1860-х годов. Сборник. М., 1932.

*Романович-Славатинский А. В.* Моя жизнь и академическая деятельность // Вестник Европы. 1903. № 4. С. 527–566.

*Северцев-Полилов Г. Т.* На одной скамье с кайзером Вильгельмом (Из полузабытых воспоминаний) // Исторический вестник. 1910. № 1. С. 114–161.

*Сеченов И. М.* Автобиографические записки. М., 1952.

**O. B. Lebedeva, A. S. Yanushkevich**

*National Research Tomsk State University*

**“THE FRUITS OF LEARNING...”:**

## **GERMAN UNIVERSITY LIFE IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY IN THE RUSSIAN MASS MEMOIR LITERATURE**

*Annotation.* The article presents a description of the university life in Germany in the second half of the XIX century based on the study of the memoirs of Russian students. The sources include little known documents by the XIX century writers,

scientists, military officers, members of the clergy and social figures: P.D. Boborykin, V. A. Posse. L. N. Modzalevsky, I. I. Bazarov, A. V. Romanovich-Slavatinsky, G. T. Severtsev-Poltavtsev, A. N. Veselovsky, F. E. Orlov, Y. S. Kashkin, I. M. Sechenov.

*Keywords:* imagology, Russian-German intercultural contacts, memoir literature, images of another mental reality

*Information* about the authors. Lebedeva Olga Borisovna, National Research Tomsk State University, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature. 36 prospekt Lenina, Tomsk, 634050, Russia. E-mail: [www.obl25@yandex.ru](mailto:www.obl25@yandex.ru).

*Yanushkevich* Alexander Sergeyeovich, National Research Tomsk State University, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian and Foreign Literature. 36 prospekt Lenina, Tomsk, 634050, Russia. E-mail: [asyanush50@yandex.ru](mailto:asyanush50@yandex.ru)

УДК: 82.0, 801.73, 930.2

**В. В. Максаков**

*Российский государственный гуманитарный университет*

## **АУСТЕРЛИЦ ЛУИ-АДОЛЬФА ТЬЕРА И ЛЬВА ТОЛСТОГО: ДВА ВЗГЛЯДА**

*Аннотация.* Статья посвящена проблеме исторической репрезентации битвы при Аустерлице в научном и художественном тексте. Автором предпринята попытка доказать, что дискурс Льва Толстого-историка существенно сложнее, чем это считалось в советском литературоведении (Л. Д. Опульская) и не всегда укладывается в привычные рамки повествовательной структуры. В качестве материала гипотезы привлекается основной источник Льва Толстого в работе над «Войной и миром» – «История Консульства и Империи» Луи-Адольфа Тьера, и анализируются изменения в исторической реконструкции события, сделанные писателем. Статья написана с использованием методов анализа текста, предложенных Ю.Л. Троицким. Предлагается новый взгляд на роль и место Льва Толстого в формировании исторического и собственно историографического языка XIX в.

*Ключевые слова:* Л. Н. Толстой, Л.-А. Тьер, битва при Аустерлице, «Война и мир», романтическая историография, история, языки описания.

*Информация об авторе.* Максаков Владимир Валерьевич, аспирант, преподаватель кафедры Теории и истории гуманитарного знания Российского государственного гуманитарного университета. (119330, Москва, Университетский просп., д. 21, корп. 2, кв. 39). Тел. +7 (499) 250-61-18. E-mail: houston1836@gmail.com.

В «Войне и мире» с особой тщательностью описаны два генеральных сражения эпохи наполеоновских войн – Аустерлиц (или «Битва трёх императоров») (20 ноября / 2 декабря 1805 г.) и Бородино (или «Битва на Москве-реке», 26 августа / 7 сентября 1812 г.). В этих двух случаях Лев Толстой показывает не просто две разных битвы, но и воспроизводит два разных военных мира. Думается, как в случае с многочисленными свадьбами, похоронами и рожденьями, ему важно многообразие проявлений одного события. В настоящей заметке я бы хотел остановить внимание на нескольких подробностях в описании Аустерлицкого боя, которые, как я надеюсь, помогут немного лучше понять механизмы работы Толстого-историка.

Главным источником для Толстого при реконструкции битвы при Аустерлице (замечу – шире и глубже – для понимания не столько Наполеона, сколько его образа и его мифа, да и современной европейской истории в целом) служил первый том монументальной «Истории Консульства и Империи» французского политического деятеля и историка, яркого и яркого бонапартиста, Луи-Адольфа Тьера. (В частности, на уровне организации массива текста «Войны и мира» влияние «Истории Консульства и Империи» проявилось в делении огром-

ного произведения на маленькие главки). Руководствуясь установкой на «историчность» и «объективность» труда Тьера, Толстой словно предпочитает не замечать мощного следа наполеонианы, уже оставленного к тому времени в русской культуре творчеством Пушкина, Лермонтова, Жуковского и многих других. Можно предположить, что такого «русского» Наполеона он воспринимал как некое умозрение, далёкое от привлекавшей его исторической действительности, которую (во время работы над «Войной и миром») он считал не просто подлинной, но и доступной воссозданию художественными средствами. Возможно, именно здесь пролегает тонкая, но существенная граница между, с одной стороны, собственно художественным (в понимании Толстого) представлением о великой и грозной эпохе 1812 года (описание Бородинского боя в стихотворении Лермонтова) – и, с другой стороны, методом историописания самого Толстого, который, как я надеюсь показать, если и «художественен», то весьма условно. Так или иначе, но в самом начале сбора материалов для романа «1805 год» Толстой склонен скорее доверять европейским известиям о Наполеоне – они, в свою очередь, тоже окажутся «неверны» и будут опровергнуты, но в другом смысле.

Главное, что отличало Толстого в изображении любой битвы – его собственный военный опыт. Отсюда удивившая современников разница в подходе к тому, как и что надо описывать в традиционном для того времени историческом романе и в «Войне и мире». (Из очевидных параллелей с европейской литературой трудно не указать на сходство со сценой битвы при Ватерлоо в «Пармской обители» Стендаля – хотя, разумеется, масштабы повествования совершенно разные). В связи с этим отмечу, что при вольном толковании понятия «исторический роман» в него попадали не только произведения Вальтера Скотта и Александра Дюма (а по прошествии времени, когда описанные в них события сами стали «историей», – Фенимора Купера), но и все «исторические» сочинения, не снабжённые так называемым научным аппаратом – просто в силу того, что историография как наука ещё только зарождалась. Так, по разряду исторических романов проходили, вероятно, самые известные в то время мемуары о наполеониане – полковника Марбо и Октава Левавассёра, причём особую ценность и первым, и вторым придавала их законченность: в них описывались события всего периода Первой Империи, и взлёты, и падения наполеоновского орла. Наконец, в качестве последнего вводного замечания укажу на общую «романтичность» (в понимании Хейдена Уайта) историописания Луи-Адольфа Тьера – разумеется, он не мог, да и не хотел, претендовать на «научность» в понимании того времени, как она выражалась, скажем, в трудах Франсуа Гизо или Леопольда фон Ранке. Определение внутренних и внешних границ ещё только становящейся

науки, соотношения гуманитарного научного и художественного дискурса – разумеется, тема для отдельного исследования.

В узком смысле Аустерлиц – третья битва в «Войне и мире». Ей предшествуют глухие разговоры о катастрофе под Ульмом, которые читателю «передаются» через князя Андрея, и вроде бы типично «русская» битва, когда воюют не числом, а умением: короткое, но жестокое противостояние под Шенграбенем. Именно там впервые появляется тот персонаж, на котором Толстой сфокусирует свой собственный профессиональный опыт военного – артиллерист капитан Тушин.

При описании Аустерлицкого сражения Толстой сосредотачивается на русской армии – в том числе и потому, что ей (по видимости) принадлежала инициатива. Точно так же поступает и Тьер: «Движение русских на правый фланг французов стало неопровержимым», «три колонны русских, которым назначалось атаковать Тельниц и Сокольниц, пришли в движение с семи утра» [Тьер, 2013, с. 347–348]. Толстой несколько видоизменяет картину: «Колонны двигались, не зная куда и не видя от окружающих людей, от дыма и от усиливающегося тумана ни той местности, из которой они выходили, ни той, в которую они вступали» [Толстой, 1987, с. 489]. Уже в приведённой фразе, завершающей первый абзац 14-ой главки Части третьей Тома первого, сказывается необычность подхода Толстого к описываемым событиям. В самом деле, начинает он, после указания на время, с обобщения самой высокой степени, на которое, по идее, сейчас мог бы претендовать только профессиональный военный историк: «Войска центра, резервов и правый фланг Багратиона стояли ещё неподвижно, но на левом фланге колонны пехоты, кавалерии и артиллерии, должны были спуститься с высот, для того чтобы атаковать французский правый фланг и отбросить его, по диспозиции, в Богемские горы, уже зашевелились и начали подниматься с своих ночлегов» [Толстой, 1987, с. 489]. Затем даётся синхронистический срез происходящего: «киноглаз» Толстого движется по линии фронта, с севера на юг, давая совершенно «нехудожественные» характеристики происходящему, оперируя терминами из военного искусства. И только потом начинается само знаменитое «движение колонн», по сути, почти опущенное Тьером. Но и здесь Толстой продолжает работать скорее как историк, чем как писатель, так как появляется новое обобщение, основанное, как подсказывает его тон, уже на личном опыте: «Солдат в движении так же окружён, ограничен и влеком своим полком, как моряк кораблём, на котором он находится. Как бы далёко он ни прошёл, в какие бы странные, неведомые и опасные широты ни вступил он, вокруг него – как для моряка всегда и везде те же палубы, мачты, канаты своего корабля – всегда и везде те же товарищи, те же ряды, тот же фельдфебель Иван Митрич, та же ротная собака Жучка, то же начальство» [Толстой, 1987, с. 489–490]. Этот отрывок интересен

и с точки зрения писательской техники: автор словно отстраняется от военного опыта, перенеся центр тяжести на сравнение с моряком и его кораблём, и иронически сводит в один ряд собаку Жучку и командование.

В описанном перемещении определяется точка зрения не столько повествователя-рассказчика, сколько наблюдателя – она «находится» на Праценских высотах, именно с них и «смотрит» Толстой-историк на поле боя и, вместе с ним, мы. Это «наблюдение» не мешает, впрочем, «знать» Толстому, чем окончится битва – в расчёте, разумеется, на то, что это известно и читателю. Но такая установка типична как раз для историка. Выходит, Толстой стремится к соединению обеих стратегий описания – и как очевидца события, пережившего схожий опыт, и как историка, умеющего поместить случившееся в соответствующий контекст, установить причинно-следственные связи, установить закономерности.

Интересно, однако, сравнить изображение происходящего в ставке Наполеона. «Наполеон вернулся на возвышенный участок, где ночевал и откуда мог видеть всё поле сражения. Его маршалы, верхом, находились с ним рядом. Начал заниматься день. Зимний туман окутывал всю местность и позволял видеть лишь самые выступающие её части, которые возвышались над туманом, как острова над морем» [Тьер, 2013, с. 347]. Переводчик, Ольга Вайнер, удачно передала использование Тьером однокоренных слов и важный образ – островов в море. Сравнение с морем, но в ином ключе, проводит и Толстой в уже цитированном фрагменте о солдате на корабле. Однако этим совпадения не исчерпываются: Толстой также использует «море» в своей образной системе, но уже склоняя слово всеми возможными способами. Сама метафора известна и устойчива – достаточно вспомнить «людское море» – но в данном случае ей сообщается и дополнительный смысл. В самом деле, получается, что море (солдат, русско-австрийских и французов) враждует само с собой. Это его «стихийное» бунтарство – несомненно, специфически романтическая черта, и используется Тьером в общем русле «романтической» историографии. В соответствующих местах своих текстов, подводящих итог битве при Аустерлице, и Тьер и Толстой отказываются от метафоры моря как самой адекватной битве.

В описании самого боя выделяются слова-маркёры и выражения, характерные собственно для рассказа о боевых действиях. Ещё в античной историографической традиции бытовало представление о том, что практически невозможно соответствующим образом описать битву – средства мимесиса здесь оказывались недостаточными – отсюда и проистекала необычная сдержанность и даже скупость древних авторов, когда они писали о войне. Тьер позволяет себе ввести в повествование этот художественный момент: «Оживлённый огонь

уже слышался на оконечности линии у прудов» [Тьер, 2013, с. 347]. Ясно, что его не «слышат» (а тем паче, и не «видят») Наполеон и его маршалы, то есть «киноглаз» историка Тьера здесь перемещается от Пунтовица, где располагалась ставка Императора, к выбранному почти наудачу пункту битвы. Напомню, что «писатель» Толстой в данном случае куда более последователен в наблюдении за происходящим. Можно сказать, что именно ему, в отличие от Тьера, Аустерлицкое сражение не представляется (по крайней мере, пока) хаотическим нагромождением практически несвязанных между собою сцен и эпизодов. Толстой ведёт своё описание параллельно развитию действия, следя за возникающим движением.

Отмечу несколько любопытных расхождений в характеристике Наполеона во время битвы. Тьер: «Ланн, Мюрат, Султ с адъютантами окружали императора, дожидаясь приказа вступить в бой в центре и слева» [Тьер, 2013, с. 348]. Толстой: «Наполеон стоял несколько впереди своих маршалов на маленькой серой арабской лошади, в синей шинели, в той самой, в которой он делал итальянскую кампанию» [Толстой, 1987, с. 493]. Окружение Наполеона, в том числе и маршалы, будет охарактеризовано Толстым уже в описании Отечественной войны. А вот как показан ключевой момент: начало наступления Великой армии. Тьер: «Тогда Наполеон дал сигнал к атаке, и его маршалы помчались к своим корпусам» [Тьер, 2013, с. 347–348]. Толстой: «Когда солнце совершенно вышло из тумана и ослепляющим блеском брызнуло по полям и туману (как будто он только ждал этого для начала дела), он снял перчатку с красивой белой руки, сделал ею знак маршалам и отдал приказание начинать дело. Маршалы, сопутствуемые адъютантами, поскакали в разные стороны, и через несколько минут быстро двинулись главные силы французской армии к тем Праценским высотам, которые всё более и более очищались русскими войсками, спускавшимися налево в лощину» [Толстой, 1987, с. 493–494]. Замечу, что и в этих двух предложениях Толстой «историчнее» Тьера: здесь он переходит к синхронистическому описанию происходящего и во французской и в русско-австрийской армиях.

Рискну предположить, что на образном уровне назревающее противопоставление князя Андрея и Наполеона проявилось в умолчании о наполеоновом «Солнце Аустерлица» и мотиве аустерлицкого неба князя Андрея. Разумеется, Толстой несколько раз упоминает о восходящем солнце, но при этом не воспроизводит знаменитого обращения Наполеона к дневному светилу. В широком историческом контексте именно солнечный бог – покровитель войны (глубоко неслучаен митраизм римского императора и великого полководца Юлиана Отступника – да и солярное язычество нашего Владимира Красное Солнышко). Толстой отказывается от этой языческой аналогии. Станным образом здесь совпадение с текстом Тьера (или его влияние?): у фран-



цузского историка, по понятным причинам (не мог же в официальной историографии Император Французов быть язычником? Да и одна из целей Тьера – легитимизировать наполеоновское наследие для Франции) также нет мотива солнцепоклонства, а вся сцена передана весьма лаконично: «Это было солнце Аустерлица, воспоминания о котором, несомненно, никогда не сотрутся из памяти поколений будущих» [Тьер, 2013, с. 348]. В связи с этим отмечу последовательное сближение Тьера с современной ему романтической историографией: одна из целей последней – описать считавшиеся прежде маргинальными социальные группы и явления, показать особенности исторического процесса с их точки зрения (тематика работ Жюль Мишле, некоторые чересчур смелые исторические построения в цивилизационном проекте Франсуа Гизо), чтобы сделать в итоге вывод о том, что история в принципе «нормальна», что она имеет полное право на развитие всех своих проявлений, качеств и свойств. Так, на риторическом уровне, в историю должен быть вписан и Наполеон в монументальной работе Тьера.

Самый резкий контраст между двумя Аустерлицами – Тьера и Толстого – сцена боя за Праценские высоты, кульминация сражения, начало победы французов и безоговорочного поражения русских и австрийцев. Оба автора здесь «возвращаются» к своим первоначальным «ролям»: текст Тьера «историчен», а Толстого «художественен». После описания боевых действий Тьер делает обобщение: «Так менее чем за час две дивизии Сульта завладели Праценскими высотами, оттеснив защищавших их русских и австрийцев на склоны, спускающиеся к Аустерлицкому замку. Императоры Австрии и России, очевидцы этого боя, тщетно пытались остановить своих солдат. Их никто не слушал в общей неразберихе, и Александр имел случай себе заметить, что в подобных обстоятельствах присутствие государя не стоит присутствия хорошего генерала» [Тьер, 2013, с. 352]. Подобное построение риторики исторического нарратива (даже с учётом иронического дискурса в последнем предложении) характерно практически для всей европейской историографии XIX столетия: сначала событие (или группа фактов) должно быть описано, затем – проанализировано. Разумеется, художественный текст допускает куда больше свободы в трактовке этого неписаного правила: так, не исключая особняком стоящего «Эпилога», вся повествовательная ткань «Войны и мира» пронизана обобщениями «от автора». Но, как ни странно, это не относится к эпизодам битвы при Аустерлице, где интересующий нас момент – бой за Праценские высоты – показан «субъективной камерой» двух вымышленных героев, князя Андрея (завязка и кульминация) и Николая Ростова (развязка и последствия). Авторская речь сведена здесь практически к одним лишь ремаркам, позволяющим лучше сориентироваться в происходящем.

Тьер также дважды возвращается к бою у Праценских высот, чтобы усилить впечатление разгрома русско-австрийской армии – кроме уже приведённой цитаты он пишет: «Но на Праценских высотах, между неприятельским центром и корпусом маршала Сульта, усиленным всеми резервами, которые привёл сам Наполеон, борьба возобновилась. Генерал Кутузов, вместо того чтобы отозвать к себе колонны Дохтурова, Ланжерона и Пшибышевского, застрявшие в низине, надумал лишь соединить свой центр с русской императорской гвардией» [Тьер, 2013, с. 356]. Эти детали в своём повествовании Толстой опускает, вместо них – знаменитая сцена героического и гибельного броска князя Андрея со знаменем во главе безымянного батальона (до этого упомянутые в тексте армейские части назывались точно – «отряд Багратиона», «колонны», «Курский полк», «Апшеронский полк»). После ранения Болконского наступает «перерыв» в описании важнейшей части сражения, словно выключается перегревшаяся кинокамера...

В качестве последнего примера тесной связи между «Войной и миром» и «Историей Консульства и Империи» я бы хотел остановиться на хрестоматийном «кадре», запечатлённом в сознании Николая Ростова – речь идёт о контратаке кавалергардов Репнина. Тьер: «Это были кавалергарды Александра под предводительством князя Репнина. Доблестный Морлан, полковник егерей Французской императорской гвардии, был убит; егеря отведены обратно. Но в эту минуту появились скачущие галопом конные гренадёры, которых маршал Бессьер привёл на помощь Раппу. Эти превосходные всадники на огромных лошадях жаждали померяться силами с кавалергардами Александра. Между ними завязался ожесточённый рукопашный бой. Пехота русской гвардии, глядя на эту жестокую схватку, не решалась открывать огонь, боясь попасть в своих. Наконец конные гренадёры Наполеона, старые солдаты, испытанные в сотнях сражений, одержали верх над молодыми всадниками Александра, рассеяли их, оставив многих лежать на земле, и вернулись победителями к своему государю» [Тьер, 2013, с. 358]. Этот текст «историчен» уже хотя бы тем, что его автор чётко идентифицирует боевые части (чуть выше я говорил об этом «маркёре» в «Войне и мире»), то есть битва уже не представляется историку чем-то стихийным и непонятным. В этом отрывке есть ряд уже практически буквальных текстуальных и стилистических совпадений с соответствующим эпизодом в «Войне и мире». Толстой описывает русских кавалергардов и их лошадей в выражениях, почти идентичных описанию Тьером французских конных гренадёров: «огромные», «громадные», «тяжёлые». Тьер делает безучастными свидетелями боя русских пехотинцев, Толстой – Ростова, но разные причины их неучастия в битве приводят к одинаковой позиции почтительного отстранения от происходящего. Наконец, во фразе «Это была та блестящая атака кавалергардов, которой удивлялись сами

французы» [Толстой, 1987, с. 506] Толстой уже предстаёт как историк: он не только знает, чем закончится бой, но ему известно и отношение противника.

Подведу некоторые итоги. Беря из текста Тьера общую схему для описания битвы при Аустерлице, Толстой меняет некоторые её существенные элементы (порядок боя, точку зрения, выводы), но сохраняет связь с источником в риторическом измерении своего рассказа. Его авторская позиция гораздо сложнее, чем это было принято считать в советском литературоведении (см., к примеру, комментарии Л.Д. Опульской), и представляет собой промежуточное положение между художественным и историческим (в понимании историографии XIX столетия). Уточнить особенности уникального дискурса «Войны и мира» – задача будущих исследователей.

### Литература

*Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 12 т. / Под ред. С. А. Макашина и Л. Д. Опульской. М., 1987. Т. 1–3.

*Тьер Л.-А.* История Консульства и Империи. Империя: В 4 т. / Пер. с фр. О. Вайнер.. М., 2013. Т. 1.

**V. V. Maksakov**

*Russian State University for the Humanities*

## LEO TOLSTOY AND LOUIS-ADOLPHE THIERS ON AUSTERLITZ: TWO POINTS OF VIEW

*Annotation:* The article deals with a problem of historical representation of the Battle at Austerlitz in the scientific and fictional text. The paper attempts to prove that the discourse of Leo Tolstoy as a historian is much more complicated than was thought in the Soviet literary criticism (L.D. Opuľskaya) and does not always fit into the usual framework of the narrative structure. As the material of the hypotheses the main source in the work of Leo Tolstoy on “War and Peace” – “History of the Consulate and the Empire” by Louis-Adolphe Thiers – is involved. The author tries to analyze the changes in the historical reconstruction of events, that writer made. The article is written using text analysis methods, proposed Y.L. Troitsky. A new perspective on the role and place of Leo Tolstoy in the formation of historical and historiographical proper language in the XIX is offered.

*Keywords:* L.N. Tolstoy, L.-A. Thiers, “War and Peace”, romantic historiography, history, languages of description.

*Information about the author:* Maksakov Vladimir Valerievich, Russian State University for the Humanities, postgraduate student, instructor of the Department of Theory and History of the Humanities. 21 Universitetskiy prospect, corp. 2, apt. 39, 119330, Moscow, Russia. E-mail: houston1836@gmail.com.

**И. Е. Лоцилов, В. П. Тыщенко**

*Новосибирский государственный педагогический университет*

## **К ГИПОТЕТИЧЕСКИМ КОНТЕКСТАМ «ВИШНЕВОГО САДА»**

*Аннотация.* Статья посвящена воссозданию гипотетических контекстов комедии А. П. Чехова «Вишневый сад» (1904) и состоит из двух частей: филологической и философской. В филологической части предлагается рассмотреть стихотворение в прозе И. В. Гете «Природа» в переводе А. И. Герцена в качестве источника декламации Гаева («О Природа, дивная...»). Попутно выдвигаются соображения об особенностях ритмической организации речевой ткани комедии. Кроме этого, в качестве возможного источника образа Шарлотты и его функции указана распространенная в русском быту XIX столетия гжельская статуэтка «Шарлотта на могиле Вертера», также опосредованно отсылающая к Гете. В единый смысловой ряд выстроен знаменитый «звук лопнувшей струны», природа современного автору театрального пространства, семантика циркового круга и архаические представления о сферичности и музыкальности мироустройства. Философская рефлексия отвечает на вопрос о том, как характеризует автора его последнее сочинение, и предлагает версию интерпретации поездки Чехова на Сахалин.

*Ключевые слова:* Герцен, Гете, комедия, драматургия, реминисценция, сценография, Чехов

*Информация об авторах.* Игорь Евгеньевич Лоцилов – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института Филологии СО РАН, доцент кафедры русской литературы и теории литературы ФГБОУ ВПО НГПУ Институт филологии, массовой информации и психологии (630126, г. Новосибирск, Виллюйская, 28). Тел. +7 (383) 2441072. E-mail: loshch@yandex.ru.

Владимир Петрович Тыщенко – кандидат философских наук, профессор кафедры философии ФГБОУ ВПО НГПУ Институт истории, гуманитарного и социального образования (630126, г. Новосибирск, Виллюйская, 28). Тел. +7 (383) 2441425. E-mail: anikinal01089@gmail.com.

Эти страницы вызваны к жизни живой памятью о незабываемом спецкурсе, который читали вместе в 1980-е годы Ю. В. Шатин и В. П. Тыщенко. Обращаясь к студентам и находясь в непрерывном диалоге друг с другом, каждый «вел свою партию»: один – Филолога, другой – Философа. Давний ученик, а ныне сотрудник Шатина написал филологическую статью, а его партнер по давнему педагогическому дуэту (и опять же – сотрудник) – философскую рефлексию. Список литературы у двух частей статьи – общий.

«Вишневый сад»: нехватка и восполнение

Я.<ков> С.<еменович Друскин> сказал: <...>  
В древности Аристотеля называли просто Философом. Так и Чехова можно называть просто Писателем.

*Л. Лунавский.* Разговоры

Э. А. Полоцкая писала:

Уничтожив большинство своих рукописей, Чехов ограничил возможности исследователей установить движение его мысли. Если бы не его записные книжки и письма, наши сведения были бы еще беднее. Известная нам картина творческой истории чеховских произведений в сущности очень условна: в ней могут быть пустоты, о которых мы не подозреваем. Мы уже не говорим здесь о той внутренней работе художника, которая не оставляет следов на бумаге и навсегда скрыта от посторонних. “Вишневый сад”, с его скудным текстологическим багажом (беловая рукопись с правкой, автограф дополнений ко второму действию, две прижизненные публикации пьесы), не является исключением [Полоцкая, 2003, с. 11–12].

Попытки заполнения этих пустот многочисленны и не всегда убедительны, но, думается, имеют право на существование, если они показывают давно знакомое и привычное в неожиданных ракурсах. Ниже будут предложены три направления поиска средств для восполнения недостающих звеньев<sup>1</sup>.

1. *Декламационное слово*. Ю. В. Шатин сформулировал важный принцип организации речевой деятельности персонажей «Вишневого сада»:

Нарочитый дефицит сценического времени – главное авторское препятствие, преодолевая которое, герои постоянно барахтаются в море языка в попытке ухватиться за соломинку смысла, и в конце концов уступают место соперникам по монологам, а те в свою очередь начинают делать то же самое [Шатин, 1993а, с. 254].

Еще А. П. Скафтымов отметил, что «...речи Гаева (к шкафу, к природе), вставленные в качестве выражения его смешной склонности к лишним и ненужным словам, в содержании своем не являются смешными. И здесь, таким образом, смешное и странное сливается

---

<sup>1</sup> Ж. Деррида писал: «Обращаясь к опыту Руссо, мы рассмотрим литературу как способ вновь овладеть наличием, т. е. природой; обращаясь к его теории, мы рассмотрим обвинения в адрес письма как свидетельства вырождения культуры и разрушения человеческой общности. Если поискать в созвездии понятий те, что лучше согласуются с этим необычным единством двух различных жестов, то слово “восполнение” (*supplement*) окажется, видимо, самым подходящим. Ведь в обоих случаях Руссо рассматривает письмо как опасное средство, одновременно и помощь, и угрозу, как страшный ответ на ситуацию бедствия <...> Неспособность видеть восполнение есть закон. И прежде всего – это слепота к самому понятию восполнения. Впрочем, уловить механизм его использования недостаточно, чтобы увидеть его смысл. Восполнение не имеет смысла и не улавливается никакой интуицией. Мы и не пытаемся здесь извлечь его из этой диковинной полутьмы. Мы лишь говорим, что там нечто скрыто» [Деррида, 2000, с. 295, 301].

со значительным» [Скафтымов 1972, с. 350]. Современный интерпретатор заходит дальше в оценке значительности гаевской импровизации: «Мы можем смеяться над Гаевым, но в его напыщенной декламации – ключ к пьесе» [Генис, 1999, с. 72].

В отличие от других декламаторов в комедии – Прохожего и Начальника станции – Гаев выступает еще и в качестве поэта-импровизатора, он сам создает декламируемый текст, а не рецитирует известные и легко узнаваемые строки:

Г а е в (*негромко, как бы декламируя*). О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь... [Чехов, 1986, т. 13, с. 224]<sup>2</sup>.

Эта – потенциально едва ли не бесконечная – как-бы-декламация воспринимается слушателями как невыносимая банальность: «Варя (*умоляюще*). Дядечка! Аня. Дядя, ты опять!» [т. 13, с. 224]. Можно предположить, что Гаев импровизирует, пытаясь воспроизвести общий смысл и воссоздать поэтический строй какого-то источника – известного из присутствующих хотя бы ему одному.

Осмелимся предложить в качестве такого источника текст, насколько нам известно, напечатанный в России в XIX столетии лишь один раз. Мы имеем в виду стихотворение в прозе И. В. Гете «Природа» («Die Natur»), переводом которого А. И. Герцен завершил второе из «Писем об изучении природы», сопроводив характерной преамбулой:

Прилагаю к этому письму небольшую статейку Гете; она писана в 1780 году; лет через двадцать Гете замечает, что мысли, изложенные в ней, слишком юны; ему, охлажденному летами, не нравился более восторженный язык, необузданность некоторых выражений... Именно эта восторженность заставила меня избрать ее образцом художественного глубокомыслия Гете: трепет сочувствия к жизни, к живому пробегает по всем строкам, каждое слово дышит любовью к бытию, упоением от него. Судите сами [И-р, 1845, с. 116].

Далее следует двухстраничный текст, о котором в примечаниях к изданию 1957 года говорится: «Этот гимн природе, своеобразное стихотворение в прозе, в котором противоречие – основной прием для характеристики природы, появился в рукописном придворном журнале в 1783 г.» [Гете 1957, с. 529].

Приведем текст «небольшой статейки» Гете целиком:

---

<sup>2</sup> В дальнейшем при ссылках на это издание в квадратных скобках указывается лишь номера тома и страницы.

Природа! Окруженные и охваченные ею, мы не можем ни выйти из нее, ни глубже в нее проникнуть. Непрошенная, неожиданная, захватывает она нас в вихрь своей пляски, и несетя с нами, пока, утомленные, мы не выпадем из рук ее.

Она творит вечно новые образы; что есть в ней, того еще не было; что было, не будет; все ново, – а все только старое. Мы живем посреди нее, но чужды ей. Она вечно говорит с нами, но тайн своих не открывает. Мы постоянно действуем на нее, но нет у нас над нею никакой власти.

Кажется, все основывает она на личности, но ей дела нет до лиц. Она вечно творит и вечно разрушает, но мастерская ее недоступна. Она вся в своих чадах, а сама мать, где же она? – Она единственный художник: из простейшего вещества творит она противоположнейшие произведения, без малейшего усилия, с величайшим совершенством и на все кладет какое-то нежное покрывало. У каждого ее создания особенная сущность, у каждого явления отдельное понятие, а все едино.

Она дает дивное зрелище; видит ли она его сама, не знаем, но она дает для нас, а мы, незамеченные, смотрим из-за угла. В ней все живет, совершается, движется, но вперед она не идет. Она вечно меняется, и нет ей ни на мгновение покоя. Что такое остановка – она не ведает, она положила проклятие на всякий покой. Она тверда, шаги ее измерены, уклонения редки, законы непреложны. Она беспрерывно думала и мыслит постоянно, но не как человек, а как природа. У ней свой собственный, всеобъемлющий смысл, но никто его не подметит.

Все люди в ней, и она во всех. Со всеми дружески ведет она игру, и чем больше у ней выигрывают, тем больше она радуется. Со многими так скрытно она играет, что незаметно для них кончается игра.

Даже в неестественном есть природа, на самом грубом филистерстве лежит печать ее гения. Кто не видит ее повсюду, тот нигде не видит ее лицом к лицу. Она любит себя, бесчисленными сердцами и бесчисленными очами глядит на себя. Она расчленилась для того, чтобы наслаждаться собою. Ненасытимо стремясь передаться, осуществиться, она производит все новые и новые существа, способные к наслаждению.

Она радуется мечтам. Кто разбивает их в себе или в других, того наказывает она, как страшного злодея. Кто ей доверчиво следует, того она прижимает, как любимое дитя, к сердцу.

Нет числа ее детям. Ко всем она равно щедра, но у нее есть любимцы, которым много она расточает, много приносит в жертву. Великое она принимает под свой покров.

Из ничтожества выплескивает она свои создания и не говорит им, откуда они пришли и куда идут. Они должны идти: дорогу знает она.

У ней мало стремлений, но они вечно деятельны, вечно разнообразны.

Зрелище ее вечно ново, ибо она непрестанно творит новых созерцателей. Жизнь – ее лучшее изобретение; смерть для нее средство для большей жизни.

Она окружает человека мраком и гонит его вечно к свету. Она приковывает его к земле и отрывает его снова.

Она дает потребности, ибо любит движение, и с непонятною легкостью возбуждает его. Каждая потребность есть благоденствие, быстро удовлетворяется и быстро опять возникает. Много новых источников наслаждения в лишних потребностях, которые дает она; но все опять приходит в равновесие. Каждое мгновение она употребляет на достижение далекой цели, и каждую минуту она у цели. Она – само тщеславие, но не для нас – для нас она святыня.

Она позволяет всякому ребенку мудрить над собой; каждый глупец может судить о ней; тысячи проходят мимо нее и не видят; всеми она любуется и со всеми ведет свой расчет. Ее законам повинуются даже и тогда, когда им противоречат; даже и тогда действуют согласно с ней, когда хотят действовать против нее. Всякое ее деяние благо, ибо всякое необходимо; она медлит, чтобы к ней стремились; она спешит, чтобы ею не насытились.

У ней нет речей и языка, но она создает тысячи языков и сердец, которыми она говорит и чувствует.

Венец ее – любовь. Любовью только приближаются к ней. Бездны положила она между созданиями, и все создания жаждут слиться в общем объятии. Она разобщила их, чтобы опять соединить. Одним прикосновением уст к чаше любви искупает она целую жизнь страданий.

Она все. Она сама себя и награждает, и наказывает, и радуется, и мучит. Она сурова и кротка, любит и ужасает; немощна и всемогуща. Все в ней непрестанно. Она не ведает прошедшего и будущего; настоящее ее – вечность. Она добра. Я славословлю ее со всеми ее делами. Она премудра и тиха. Не вырвешь у ней признания в любви, не выманишь у ней подарка, разве добровольно подарит она. Она хитра, но только для доброй цели, и всего лучше не замечать ее хитрости. Она целостна и вечно недокончена. Как она творит, так можно творить вечно.

Каждому является она в особенном виде. Она скрывается под тысячью имен и названий, и все одна и та же.

Она ввела меня в жизнь, она и уведет. Я доверяю ей. Пусть она делает со мной, что хочет. Она не возненавидит своего творения. Я ничего не сказал о ней. Она уже сказала, что истинно и что ложно. Все ее вина и ее заслуга [И-р, 1845, с. 116–118].

Логика образа Гаева, который называет себя «человеком восьмидесятых годов» [т. 13, с. 213], вполне допускает знакомство с сочинениями запретного Герцена; однако для автора, вероятно, более существенна отсылка к Гете – и к его художественному миру, и к его натурфилософии.

В тексте Гете есть и прямое обращение к Природе, и ее уподобление матери и – одновременно – яркому зрелищу (ср.: «...ты блещешь вечным сиянием...») и «...она дает дивное зрелище...»), и многочисленные антиномии (ср.: «...ты живишь и разрушаешь...») и «Она



вечно творит и вечно разрушает...»<sup>3</sup>. Перевод Герцена [И-ра (Искандера)] сохраняет призыв «немецкого», наподобие легкого акцента: например, по-русски не вполне органично было бы сказать «Окруженные и охваченные ею...»<sup>4</sup>.

Как отмечает Г. М. Васильева, «немецкий оборот любого объема (едва ли не одно-единственное слово или характерная грамматическая фраза – вроде перфекта) воспринимается в русском дискурсе как цитата <...> Здесь есть отсылка к определенному миру вещей, жестов, ритмов» [Васильева, 2003, с. 35]. Таким образом, обращение к природе, как и особенности речи Шарлотты, косвенно отсылает к «немецкому», в первую очередь – гетевскому, которое включает и фаустианское, фаустовское.

Немецкий «акцент» декламации откликается в упомянутой в начале действия «немецкой госпоже», воспитавшей Шарлотту, характерных особенностях ее речи, в ее суждениях («Guter Mensch, aber

---

<sup>3</sup> В позднейших «Пояснениях к афористической статье “Природа”» (1828) Гете писал, что статья родилась благодаря занятиям сравнительной анатомией и ботаникой («метаморфозы растений»). Русский перевод «Пояснений...» был напечатан лишь в XX века, но художественная интуиция Чехова, – писателя и врача, – видимо, открыла ему исходные посылки и естественнонаучный генезис текста, о котором его автор писал: «Видна склонность к своего рода пантеизму, причем *в основе мировых явлений предполагается непостижимое, безусловное, юмористическое, себе противоречащее существо, и все может сойти за игру, сугубо серьезную*. Однако завершение, ему недостающее, это – созерцание двух маховых колес всей природы: понятие о полярности и повышении: первое принадлежит материи, поскольку мы мыслим ее материальной, второе, напротив, ей же, поскольку мы мыслим ее духовной; первое состоит в непрестанном притяжении и отталкивании, второе – в вечно стремящемся подъеме. Но так как материя без духа, а дух без материи никогда не существует и не может действовать, то и материя способна возвышаться, так же как дух не в состоянии обойтись без притяжения и отталкивания; подобно тому, как и думать может только тот, кто достаточно разъединял, чтобы соединять, достаточно соединял, чтобы иметь возможность снова разъединять» [Гете, 1957, с. 364; курсив мой. – И. Л.].

<sup>4</sup> Анализируя монолог Мировой Души из «Чайки», Е. Д. Толстая отмечает, что в тексте есть участки, которые «звучат как “ошибка неопытного переводчика”, у которого пассивная фраза некоего “оригинала” разрослась в целую строчку» [Толстая, 1994, с. 301].

schlechter Musikant»)<sup>5</sup> и фокусах (словах, сопровождающих манипулятивные действия: «Ein, zwei, drei!»), в лопахинской песенке «И за деньги русака немцы офранцузят», и, наконец, в упоминании Ницше.

Чехов писал А. В. Суворину: «По моему мнению, “Экклезиаст” подал мысль Гете написать “Фауста”» [т. 3 (21), с. 204]. Это, как пишет Г. М. Васильева, «отзвук разговоров по поводу драмы о Соломоне <...> Русский писатель сопоставляет трагедию Гете с Книгами Третьего цикла Ветхозаветного канона. Чехов слышит в “Фаусте” не яростные интонации “Книги Иова”, но вдохновенно-резонерский голос “Книги Притчей Соломоновых” и ироническую сосредоточенность “Экклезиаста”» [Васильева, 2009, с. 22]<sup>6</sup>.

А. П. Скафтымов, не упоминая ни Гете, ни Экклезиаста [см.: Толстая 1994, с. 308–310; Лошилов, 2002, 2005], писал: «Мысль о бессодержательности уходящей жизни эмоционально подчеркивается идущим через всю пьесу мотивом уходящего времени. Это звучит то там, то здесь, в коротких, как бы случайно брошенных словах разных персонажей. <...> В этой же теме дано известное обращение Гаева к природе» [Скафтымов, 1972, с. 368].

Декламация Гаева прервана, но сказанного достаточно: в трехстрочной реплике Чехов добивается синтеза мотивированной обрывом редукации и полноты. Весь произнесенный Гаевым текст может быть понят как знак-индекс – указатель, отсылающий к тексту Гете/Герцена, как к целому, так и к его частям. Метафорический «вихрь

<sup>5</sup> До первичной авторской правки после немецкой фразы Шарлотты следовала реплика Симеонова-Пищика: «Ну, я вашего шлехтер-мехтер не понимаю» [т. 12–13, с. 331]. Подробнее о немецком колорите речи Шарлотты, немецких параллелях и источниках ее реплик см.: [Стрелков, 1951, с. 144–146]. Г. М. Васильева пишет: «Язык является носителем всех впечатлений, когда-либо бытовавших в пространстве и времени. И, тем самым, именно он обеспечивает совокупность человеческого опыта. Русский и немецкий языки в прозе Чехова имеют свою долю и свою позицию, ведут совокупную игру сближения-удаления. Создают атмосферу суггестивности на грани ясности-неясности, присутствия смысла и его ускользания. Требуется внутренняя необходимость, чтобы изобрести слово. Но можно “изобрести” звукоподражание движениям и эмоциям» [Васильева, 2012, с. 479]. См. еще одну работу недооцененного, на наш взгляд, исследователя Чехова: [Стрелков, 1956].

<sup>6</sup> «Очевидно, общее для Чехова заключено в исходных ситуациях “Фауста” и “Экклезиаста”. Утомление, разочарование пройденными путями, в первую очередь “путями мудрости”. Признание тщетой свершенных дел. Всеразьедающий скептицизм. Психологическая сторона этого состояния: “во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь” (1, 18). И одновременно – незатухающая работа мысли, поиски мирового смысла <...> Чеховский Соломон не может смотреть на жизнь просто, как смотрят все окружающие; для него жизнь не проста, а полна непостижимых загадок. Он не может “сладко плакать” и “улыбаться красоте”, ибо бог дал ему еще “томящийся дух и не спящую, голодную мысль”» [Катаев, 1989, с. 89]

пляски» реализован, например, в следующем действии комедии: он обрывает чтение «Грешницы» А. К. Толстого.

При таком подходе монолог «О Природа, дивная!» достраивает до «квадрата» триаду, складывающуюся в комедии из оборванных декламаций: стихотворения «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...» С. Я. Надсона (1880), «Размышления у парадного подъезда» Н. А. Некрасова (1858) и поэма А. К. Толстого «Грешница» (1857).

Неудачный декламационный номер Начальника станции не только дискредитируется как старомодный и банальный, но и задает «высокие» контексты, связанные с сюжетом «учитель и грешница», со всеми его религиозными и ценностными коннотациями [Шалюгин, 2005; Доманский, 2005].

Обратим внимание на непосредственно предшествующее сценическое событие:

Слышно, как в передней кто-то быстро идет по лестнице и вдруг с грохотом падает вниз. Аня и Варя вскрикивают, но тотчас же слышится смех. <...> Вбегает Аня.

А н я (*смеясь*). Петя с лестницы упал! (Убегает.)

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Какой чудак этот Петя...

Начальник станции останавливается среди залы и читает «Грешницу» А. Толстого. Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается. Все танцуют [т. 13, с. 235].

Как отмечает исследователь, «несколько строк» здесь означает «не меньше двух» [Доманский, 2005, с. 475]. Если читатель (и зритель) помнят поэму целиком, восполнение дефицита оборванного текста в последних тактах потенциальной декламации привело бы к эффектной переключке двух противопоставленных падений:

И вдруг в тиши раздался звон  
Из рук упавшего фиала...  
Стесненной груди слышен стон,  
Бледнеет грешница младая,  
Дрожат открытые уста,  
И пала ниц она, рыдая,  
Перед святынею Христа

[Толстой, 1984, с. 224].

На фоне чистого звука «в тиши упавшего фиала», предвосхищающего символическое падение-коленипреклонение грешницы перед Христом и перекликающегося со звуком лопнувшей струны в предыдущем действии комедии, падение Пети становится еще нелепей. В то же самое время, незаметным образом оказываются актуализированными, во-первых, высокие этические ценности европейской культуры,

во-вторых – отождествление образов *человеческого тела и сосуда*, одна из универсалий архаического мышления. Это – потенциальные события, разворачивающиеся не на сцене, но в сознании зрителя.

Слова, действия и события, которые видит зритель, провоцируют к воссозданию всей полноты контекста, принадлежащего культуре, культурной памяти, или даже прапамяти. Так «Грешницу» Толстого непременно нужно вспомнить до последних строк. Лишь в этом случае знаки оказываются способными генерировать глубинный событийный ряд, лежащий за пределами видимого.

Едва ли не всякий факт, извлеченный из текста пьесы, будь то жест, риторический монолог или попытка декламации, обречен «в борьбе за сценическое время и устойчивое положение в текстовом пространстве» на поражение, – «из-за почти невидимого авторского замысла, который в большинстве случаев не дает высказыванию разрастись и занять центральное положение» [Шатин, 1993а, с. 256].

Знаки разной природы и разных иерархических уровней тяготеют в поздней драматургии Чехова к редукции и синкретической амбивалетности, в свернутом виде содержа в себе противоположные полюса. На одном полюсе – сближающее с поэтикой символистов размывание области значений, расширение потенциального смысла, «многозначное иносказание»; то, что М. Л. Гаспаров назвал «антиэмфазой» [1993, с. 16]. На другом – сужение, ведущее к неудаче и нехватке, конкретизация, собственно, эмфаза; «профанирующий символ» [Шатин, 1993b].

Л. В. Зельцер пишет:

Аня по детской привычке повторяет за мамой:

<Лю б о в ь А н д р е е в н а > (*Задумчиво*). Епиходов идет...  
А н я (*Задумчиво*). Епиходов идет...  
Г а е в. Солнце село, господа.  
Т р о ф и м о в. Да.

Приведенные четыре реплики складываются в стихотворение, и Гаев сейчас просто не может не пропеть торжественного гимна природе в завершение разговора о человеке [Зельцер, 2001, с. 269].

И в постановочной практике, и в литературоведении многочисленны психологические интерпретации реплик и действий, окружающих знаменитый звук лопнувшей струны. Метафора произвольно (для персонажей, но не для автора) складывающегося в процессе речевой деятельности «стихотворения» кажется более нам продуктивной.

Н. А. Муратова комментирует первое тавтологическое «двустипшие», избегая мотиваций, связанных с реконструкцией психологических особенностей персонажа (наподобие «детской привычки»), но

с учетом предшествующей авторской ремарки («В глубине сцены проходит Е п и х о д о в и играет на гитаре» [т. 13, с. 224]): «Отстранение действия от субъекта троекратным повторением нейтрализует и следующую реплику Гаева: “Солнце село, господа”. Сообщение Гаева встроено в контекст нулевой информативности, и заход солнца (космический ритм) соотносится с профанирующим его прохождением Епиходова. Их стыковка подготавливает появление Прохожего» [Жиличева и др., 2008, с. 47]. С. А. Комаров отметил значимость созвучия глагола и имени персонажа: «Формула “Епиходов идет” при повторе (ход – идет) выражает неотвратимость событий и двойственность (смех и слезы) предчувствий героев» [Комаров, 2002, с. 82]. Повтор (особенно на фоне эксплицированного в ремарке соответствия: «проходит Е п и х о д о в») переключает действие из сферы быта в мифопоэтическое измерение: проход неудачника-Епиходова не только отвечает ожиданию иллюзорных «великанов» («конструирование ситуаций, которые исключаются стабильно скучной логикой реального мира» [Шатин, 1993а, с. 254], но уподобляется *ходу* небесных светил: Епиходов проходит – солнце садится – восходит луна.

В синтагматическом плане пьесы краткая реплика Трофимова, подтверждающая заход солнца, переключается с его же подтверждением факта восхода луны, утроенного за счет авторской ремарки, также на фоне незримого – но слышимого – прохода Епиходова:

А н я (*Задумчиво*). Восходит луна.

Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню. Восходит луна. Где-то около тополей Варя ищет Аню и зовет: «Аня! Где ты?»

Т р о ф и м о в. Да, восходит луна [т. 13, с. 228].

Н. А. Муратова комментирует: «Ремарка, манифестирующая изменения в мизансцене, расположена между репликами, которые ее дублируют. Настойчивый повтор переводит ситуацию в чисто риторический план (почти декламацию). Насыщенность информацией данного фрагмента, как и предыдущего о заходе солнца, минимальна» [Жиличева и др., 2008, с. 47]<sup>7</sup>.

Е. Д. Толстая пишет, что своеобразный «антиэффект» сочиненного Треплевым монолога («Чайка») сосредоточен вокруг вопроса:

<sup>7</sup> Другой знаменитый монолог Гаева предстает в окружении двух многозначительных Да... – самого Гаева и Лопихина: «Гаев. Да... Это вещь... (*Ощупав шкаф*.) Дорогой, многоуважаемый шкаф! <...> ...веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания. Пауза. Л о п а х и н. Да...» [т. 13, с. 206–208]. Можно предположить, что у слова да особый статус в тексте пьесы: оно появляется в ситуациях, связанных с категорией *достоверности*, требующих ощупывания или подтверждения несомненно свершающегося в природе (заход солнца, восход луны).

«...проза или поэзия?» [Толстая, 1994, с. 298]. Речевое поведение Прохожего позволяет поставить аналогичный вопрос в связи со всей сценой у колодца.

Несомненно, герои пьесы говорят прозой, но искаженные памятью и опьянением Прохожего обрывки строк, отсылающих к расхожим стихотворениям, служат своего рода «прожекторами». Они высвечивают в репликах, которыми обменивались персонажи прежде (до его прохода), их ритмическую основу и расслаивают почти незаметные в речевом потоке прозаической пьесы «ритмические коды» [Шатин 1993b, с. 297]. Основанием для таких «высвечивающих» ретроспекций может служить лишь «целостность (завершенность) художественного произведения», как ее понимал и описал М. А. Чехов<sup>8</sup>.

< П р о х о ж и й > (Декламирует.) Брат мой, страдающий брат...  
выдь на Волгу, чей стон... [с. 226]

Стихотворение Надсона [1962, с. 110], как и «Размышления у парадного подъезда» Некрасова [1981, с. 47–49], написаны анапестом (первое – Аи4–3, второе – Аи3). Цитаты ретроспективно выявляют анапестическую основу открывающего сцену дуплета: «Епихódов идёт...Епихódов идёт...».

План означающего у индексальных знаков, подобно другим предметам и явлениям в комедии (сломанный кий, разбитые блюдечко и градусник, философия Ницше...), подвержен действию *порчи* и *повреждения*. Память Прохожего отсекает в надсоновской строке анакруссу, пришедшуюся на два односложных слова, и тем самым трансформирует анапест в дактиль: «Брат мой, страдающий брат...» вместо «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...»: декламация оборачивается монтажной стыковкой обломков метрически разнородного стихового материала.

В свете этой метаморфозы реплика Вари «Дядечка!» предстает стопой дактиля, обрывающей импровизацию Гаева, – ритмически неопределенную, но начинающуюся с противонаправленной, ямбо-анапестической инерции: «О природа, дивная...» (→) – «Дядечка!» (←).

Другим трехсложным размером – амфибрахией – начинает звучать повторенное дважды и окольцовывающее речь Прохожего изъятие признательности: «Чувствительно вам благодарен». В отраженном (подобно свету луны) свете анапестических цитат о стоне и «страдающем брате» участки реплик брата и сестры реализуют метрическую схему амфибрахия:

<sup>8</sup> Целостность «...является результатом способности художника переживать свое произведение как единое целое. Во времени вы продвигаетесь последовательно от начала к концу. Поэтому начало и конец являются объединяющими моментами в вашей игре. Развив в себе путем упражнений способность одновременного переживания этих двух моментов, вы научитесь охватывать роль в целом, со всеми ее деталями и превращениями» [Чехов, 1999, с. 63–64].

< Г а е в >	А может быть, птица какая-нибудь...
< Л ю б о в ь   А н д р е е в н а >	...пойдемте, уже вечерет.
< Г а е в >	Идите по этой дороге <sup>9</sup> .

На трехсложном фоне «прорезывается» и самая, кажется, активная метрическая тенденция – хорейческая.

Как показано в разборе Е. Д. Толстой, инерция ямба в пьесе Треплева из «Чайки» ведет в направлении банальной «заунывной» декламации и поэтических клише [с. 300]<sup>10</sup>; четырехстопным ямбом написана «Грешница» А. К. Толстого.

Хорей непредсказуем с самого начала своего «проявления»: в «двустиишии», образованном репликами Гаева и Трофимова, есть даже подобие изощренной «поглощающей» рифмы, но второй «стих» несоизмерим с первым по слоговой длине:

Г а е в.	Солнце село, господа.
Т р о ф и м о в.	Да.

В соответствии с принципом «дефицита сценического времени», сверхэнергичный хорей перебит расшатанной ритмичкой декламации Гаева, вскоре, в свою очередь, столь же резко перебитой («Дядечка!»).

Участники сцены, где пульсирует самый «нерв» чеховской комедии, вместе произносят некое подобие абсурдного стихотворения, перебиваемого то ритмически аморфной декламацией, то трехсложными и прозаическими репликами. Произносят, разумеется, «не ведая, что творят». Это «квазистихотворение» все же «пробивается» сквозь речевой хаос, подчеркивая, может быть, уже не только кровное (брат и сестра, дядя и племянница), но и сущностное родство персонажей, объединенных атмосферой сцены. Благодаря хорее *группа персонажей* на время становится единым *групповым говорящим персонажем*<sup>11</sup>:

Г а е в.	Солнце село, господа.
Т р о ф и м о в.	Да. <...>
< А н я >	Дядя, ты опять!
< Г а е в >	Я молчу, молчу.

<sup>9</sup> Ср. далее: «А н я (*Задумчиво*). Восходит луна. <...> Трофимов. Да, восходит луна» («Восходит луна. Да, восходит луна») [т. 13, с. 228].

<sup>10</sup> Трехстопным ямбом с дактилическим окончанием высказано суждение Прохожего «о погоде»: «Погода превосходная» [т. 13, с. 226].

<sup>11</sup> «В одном из ранних рисунков, озаглавленных “Those nameless friends” (“Эти безымянные друзья”), Эйзенштейн изобразил трех клоунов, словно сросшихся воедино, один из которых напоминает птицу, – некий диффузный синтез, из которого потом может быть произведена дифференциация» [Буренина-Петрова, 2014, с. 73]. Ритмическая интуиция позволила Чехову создать сходный эффект чисто словесными средствами.

<Любовь Андреевна>	Это что?	
<Л о п а х и н >		Не знаю.
<Г а е в >	...вроде цапли.	
<Т р о ф и м о в >		Или филин...
<Любовь Андреевна>	Неприятно почему-то.	
<Ф и р с >	...и сова кричала	
<Ф и р с >		Перед волей.

Особенно эффектна на фоне дальнейшего развития поэтики авангарда (у футуристов и чинарей) «гипотеза» Пети Трофимова, с ее палиндромическим реверсом и даже элементом визуальной (буквенной) симметрии, «некоторого равновесия с небольшой погрешностью»: Или филин[н]. В репликах, маркированных амфибрахическим кодом, сосредоточены слова, связанные с мотивом *ухода* (*пойдемте, идите*) и *полета* (имплицитно присутствующего в лексеме *птица*), Хореический ряд пересекается с амфибрахиями лишь во втором из указанных мотивов, зато почти лихорадочно «подхватывает» и конкретизирует «орнитологический» код («...птица какая-нибудь»; см.: Николаева 2000): *цапля, филин, сова*.

Подобно готовой вот-вот лопнуть струне, этот знаменитый диалог «вибрирует» то трехсложниками, то хореем, дающем реверсы («Дядя, ты опять! – Я молчу, молчу»), подтверждая обобщающие слова Ю. В. Шатина о «Вишневом саде» как о «замечательном словесном тексте».

Отметим, что три из четырех несостоявшихся декламаций, случись им состояться, содержали бы развернутые апологии любви<sup>12</sup>, что откликается и в имени героини (Любовь Андреевна Раневская), и концептуально [см.: Лазареску, 2005]. И лишь в стихотворении Некрасова концепт профанируется: *любовь* оборачивается *обманом*

<sup>12</sup> У Гете в переводе Искандера о Природе говорится: «Венец ее – любовь. Любовью только приближаются к ней. Бездны положила она между созданиями, и все создания жаждут слиться в общем объятии. Она разобщила их, чтобы опять соединить. Одним прикосновением уст к чаше любви искупает она целую жизнь страданий». В стихотворении Надсона: «Верь: настанет пора – и погибнет Ваал, / И вернется на землю любовь! <...> Мир устанет от мук, захлебнется в крови, / Утомится безумной борьбой – И поднимет к любви, к беззаветной любви, / Очи, полные скорбной мольбой!..» В поэме Толстого любовь Христа и продажная любовь грешницы противопоставляются: «Любовью к ближним пламенея, / Народ смиренью Он учил, / Он все законы Моисея / Любви закону подчинил»; «В ней совесть сердца не тревожит, / Стыдливо не вспыхает кровь. / Купить за злато всякий может / Ее продажную любовь». С. А. Комаров отметил, что история покупки, продажи и потери родового имения в комедии обретает новый смысл и значение при осмыслении в качестве «пародийной проекции событийного ряда» комедии на «Деяния святых Апостолов»: «И продавали имения и всякую собственность, и разделяли всем, смотря по нужде каждого» [2: 45; см.: Комаров, 2002, с. 85]. Более отдаленный реминисцентный ряд при восполнении вызывает в памяти Главу 13 «Первого Послания к Коринфянам святого апостола Павла»: «И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине» (13: 3–6).



и *лицемерием* («Ты уснешь, окружен попечением / Дорогой и любимой семьи / (Ждущей смерти твоей с нетерпением» [Некрасов, 1981, с. 48]).

2. Персонаж. Второе действие комедии открывается монологом Шарлотты возле «больших камней, когда-то бывших, по-видимому, могильными плитами»:

У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. <...> А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. (Достает из кармана огурец и ест.) Ничего не знаю [т. 13, с. 215].

В воспоминаниях А. С. Суворина о Чехове говорилось:

С ним вместе мы дважды ездили за границу. В оба раза мы видели Италию. Его мало интересовало искусство, статуи, картины, храмы, но тотчас по приезде в Рим ему захотелось за город, полежать на зеленой траве. Венеция захватывала его своей оригинальностью, но больше всего жизнью, серенадами, а не дворцом дождей и проч. <...> Кладбища за границей его везде интересовали, – кладбища и цирк с его клоунами, в которых он видел настоящих комиков. Это как бы определяло два свойства его таланта – грустное и комическое, печаль и юмор, смех и слезы, и над окружающим и над самим собою... [т. 4 (22), с. 465.]<sup>13</sup>

Ю. В. Шатин отметил, что вместе с Шарлоттой в художественное пространство комедии вторгается цирковая стихия: «Монологи Пети Трофимова дополняют фокусы Шарлотты словесными фокусами, превращая жизнеподобный интерьер комнат в цирковую арену и задавая уже не иллюзии реальной жизни, а иллюзию искусно организованного представления» [Шатин, 1993, с. 257].

Мотивы забвения и безымянности, наряду с внутренней формой циркового термина *salto mortale*, сближают эксцентрическую героиню с миром *мертвых*, делает ее их представителем и агентом в мире живых, видимых персонажей.

Ситуация, сближающая героиню по имени *Шарлотта* и *могилы*, вызывает хотя бы подсознательное воспоминание о другой Шарлотте и другой могиле: Шарлотта (Лотта) на могиле Вертера. Разумеется, Чехов верен себе: Шарлотта не та (ничего общего, кроме, разве что, немецких ассоциаций и «словечек»), да и могилы неопределенны и безымянны – не то могилы, не то камни...

<sup>13</sup> Ср. также в кратком послании Чехова к Суворину от 11 января 1895 г. из номера Большой московской гостиницы: «Пишу еще раз: приезжайте в Москву поскорее, так как 20 янв<аря> я должен уже быть дома. Мы будем ездить по кладбищам и побываем в цирке. Во всяком случае постараюсь устроить так, чтобы Москва не показалась Вам кислой. Телеграфируйте немедленно. Ваш А. Чехов» [т. 6 (24), с. 11; курсив мой. – И. Л.).

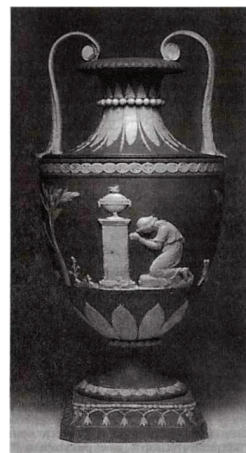
В романе Гете нет эпизода, где Шарлотта посещала бы могилу героя. Действие заканчивается сценой его похорон. Тем не менее, в европейской культуре такой эпизод возник. В. М. Жирмунский писал:

...стихотворения на эту тему повторяют элегическую ситуацию, которую охотно рисовало себе воображение сентиментального читателя: Лотту на могиле Вертера. Ситуация эта была подсказана самим романом Гете. Вертер пишет своей возлюбленной в предсмертном письме: “Когда ясным летним вечером ты взойдешь на гору, вспомни тогда обо мне, о том, как часто поднимался я вверх по долине, а потом взгляни па кладбище, на мою могилку, где ветер в лучах заката колышет высокую траву”. На эту тему существовало на немецком языке популярное стихотворение барона Рейтценштейна <...> Стихотворение это породило несколько ответов (например, «Вертер – Лотте») и возражений: ситуация закреплена в английских гравюрах того времени. Три русских стихотворения сохраняют ту же элегическую ситуацию: из них по крайней мере два последних переведены с французского, хотя подлинник, весьма отличный от Рейтценштейна, установить не удалось [Жирмунский, 1982, с. 41].

Пересечения границ языков и культур исключительно интересны, но в нашем случае более существенной представляется возможность перекодировки на язык другого вида искусства – изобразительного. Упоминание об английских гравюрах в книге Жирмунского снабжено сноской: «В собрании Эрмитажа имеются гравюры Ридинга (1785) и Макарда по рисунку Бенуэля (1785)» [с. 494].

Образ Шарлотты на могиле Вертера скоро покидает не только книжные страницы, но и двухмерную плоскость гравюры:

Джошуа Веджвуд (Wedgwood, 1730– 1795) был выдающимся изобретателем новых материалов и форм фарфора. Одним из самых известных ранних изделий мануфактуры Веджвуда является ваза с изображением Шарлотты, оплакивающей Вертера. Выполнена на заводе Джошуа Веджвуда «Этрурия» в 1780–1790-е гг. по эскизам рельефов Элизабет Темплтаун. Вазу можно видеть в Государственном музее керамики и “Усадьбе Кусково XVIII века”. <...> Форма веджвудской вазы напоминает античную урну, которая, варьируясь, повторяется в декоративном рельефе. Соответственно названию, в центре композиции Шарлотта стоит на коленях, молитвенно сложив руки, перед урной с прахом Вертера. Урна помещена на подставку в виде колонны. Рядом деревья, которые заставляют вспомнить о прогулках Вертера в саду, о чем он рассказывал в первых письмах.



Вместе с тем деревья, возможно, отсылают к образу рая, который на краткое время любви воплотился на земле. Декоративный рельеф круглой формы; поворачивая вазу, можно кратко восстановить сюжет. Мы видим здесь Шарлотту с цветами, и это еще одно напоминание о былом счастье. Рядом с Шарлоттой даже не ангелы, а ангелочки-путти, и, что поначалу несколько озадачивает, – овечка и едва видный за женской фигурой павлин [Пронин, 2007, с. 239–240, 243].

Дальнейшие метаморфозы ведут в направлении быта. Вслед за декоративной вазой фарфоровый завод Веджвуда выпустил чайный сервиз с рельефами по эскизам леди Темплтаун<sup>14</sup>. В центре рельефов на чайниках, чашках и блюдцах – знакомая нам мизансцена, в которой присутствуют аллегорические изображения бабочки, стрекозы<sup>15</sup> и небольшой собачки.



На русской почве сюжет утрачивает утилитарное назначение, зато обретает объем. Он находит воплощение в мелкой фарфоровой пластике – распространенной гжельской «безделушке», близкой к эстетике лубка, «народной картинки» [Можзухина, 1999]<sup>16</sup>:

<sup>14</sup> «Элизабет леди Темплтаун (Templetown) <...> не была профессиональной художницей, но сотрудничала с предприятием Веджвуда в 80-х годах XVIII в.» [Пронин, 2007, с. 240].

<sup>15</sup> В связи с «инсектным кодом» в комедии Чехова позволим себе самоцитирование: «Епиходов уподобляет себя *насекомому*; этому предшествует *паук* во сне и “неприличный” *таракан*, выпитый вместе с квасом; современных рабочих терзают, наряду со смрадом и сыростью, *клопы*. <...> Живым насекомым с негативной семантикой противопоставлено в реплике Вари “позитивное”, но уже в модусе эмблемы: “У тебя брошка вроде как *пчелка*” <...> Бытовой предмет (украшение) функционирует здесь в качестве эмблемы, указывая путь к несравненно более глубокому тотемическому пласту чеховской комедии» [Лошилов, 2002, с. 397].

<sup>16</sup> Ср. выводы Г. М. Васильевой: «...в прозе Чехова возникает подвижное, динамическое соотношение, в котором предстают два полярных образа Гете. “Фауст” предстает и как несколько лубочный, похожий на святочную картинку, но очень уютный и домашний мир. Преобразованное, сниженное (даже доведенное до нелепости) нередко провоцирует к продолжениям. Иногда они захватывающе рискованны и почти безбрежны. В их безбрежности едва мерцает смысл, отсылающий к исходному единству» [2012, с. 494].

Скульптура «Женщина у надгробного памятника» первой половины XIX века представляет на прямоугольном постаменте фигуру коленапреклоненной женщины около надгробного памятника, напротив нее сидящая собачка, в данном случае символизирующая печаль. Эта композиция была перенесена в трехмерное измерение с рельефа «Шарлота на могиле Вертера», выполненного на заводе Дж. Веджвуда по роману И. В. Гете «Страдания юного Вертера» [Ермолова, 2006, с. 90].



Нет уверенности, что Чехов видел веджвудские чайники и вазы, но гжельская статуэтка, кажется, вполне могла попасть в поле зрения писателя и привлечь его внимание. Уместно, может быть, вспомнить и о юмористическом рассказе «Произведение искусства» (1886) [т. 5, с. 447–450]. Даже если не учитывать природы промежуточных звеньев, она наглядно демонстрирует некоторую стадию воплощения идеи, лишь наметившейся в сфере «высокой» культуры (к которой, несомненно, принадлежит роман Гете) и обретшей курьезно-трогательное бытие в пространстве «низовой»<sup>17</sup>. Собачка, призванная символизировать «печаль», скорее напоминает здесь о Каштанке или белом шпиге из рассказа «Дама с собачкой».

Сюжетная нехватка гетевского романа при восполнении переходит из словесной реальности в сферу двухмерных знаков-иконов, далее становится трехмерной, словно «забывая», подобно чеховской Шарлотте, – кто она и откуда? Можно пить чай из веджвудских чашек, ничего не зная происхождения и значении нанесенных на них выпуклых изображений; гжельская статуэтка трогательна, но вовсе лишена утилитарного применения. Наконец, мир трехмерных объектов возвращает сценку в стихию слова – но уже не романного, а драматургического, по самой своей природе требующего еще одного *восполнения*: в динамической реальности спектакля.

В остроумной пьесе М. Соковнина «Солнце село, господа! Древнечеховская трагедия» вслед за сценой упаковки театрального реквизита условный Автор произносит: «А теперь хорошо бы приделать к этому всему мотор, и чтобы все это поехало...» [Соковнин, 2012, с. 84].

<sup>17</sup> Ср. парадоксальные пристрастия героя романа К. К. Вагинова: «Весь мир незаметно превращался для Кости Ротикова в безвкусицу, уже ему больше доставляли эстетических переживаний изображения Кармен на конфетной бумажке, коробке, нежели картины венецианской школы и собачки на часах, время от времени высывающие язык, чем Фаусты в литературе» [Вагинов, 1991, с. 117].

Первое и последнее появления Шарлотты Ивановны на сцене отмечены присутствием собачки<sup>18</sup>, первая реплика героини: «Шарлотта (Пищику). Моя собака и орехи кушает» [т. 13, с. 200]<sup>19</sup>.

Появлению Шарлотты с собачкой предшествует упоминание о собаках: «Д у н я ш а. А собаки всю ночь не спали, чувят, что хозяева едут» [т. 13, с. 198]<sup>20</sup>.

Если собачку Шарлотты Ивановны позволительно представить результатом театральной «анимации» гжельской статуэтки, животная интуиция собак, чующих приближение хозяев, возможно, «растет» прямо из гетевского контекста – но непрямым, нелинейным образом.

Мы имеем в виду вставной фрагмент, где у персонажей, рожденных эстетикой сентиментализма, появляются эпические, героические дублиры. В одном из эпизодов романа Вертер читает сделанный им самим перевод плача Кольмы из поэмы Оссиана, «шотландского Гомера III века» (написанной, как известно, Дж. Макферсоном в начале 1760-х годов):

Сальгар, я тебя зову! Вот утес, вот дерево! Сальгар! Возлюбленный! И я здесь; что же ты медлишь прийти?

Взошла луна, в долине блестит поток, и камни скал сереют по склонам холма; но Сальгара нет и нет, собаки лаем не возвещают о нем. Одна сию я здесь.

<sup>18</sup> «...Аня и Шарлотта Ивановна с собачкой на цепочке, одетые по-дорожному» [с. 199]; «Уходят Яша и Шарлотта Ивановна с собачкой» [т. 13, с. 253].

<sup>19</sup> Ср.: «...‘трагейн’ означало ‘есть’ в архаическом значении, ‘грызть’, разгрызать все сырое и твердое; отсюда – ‘трагема’ и ‘трогалия’ – то, что разгрызается – плоды, орехи, дальше – десерт. Этот термин, охватывающий образ еды, растения и животного, в частности – состояния виноградной лозы, соседит с ‘трюге’ (траге), что значит спелые плоды осенней жатвы – фрукты, злаки, виноград, вино; ‘трюкс’, род ‘трюгос’ – молодое вино, винные дрожжи. Итак, перед нами общая тема животного-растительности, плода, виноградной лозы, злака – с одной стороны, и с другой – жатвы, еды, каши и вина. Мы знаем, что существовали песни, которые назывались этими же именами: трагедия и трюгодия (одия – песнь), причем оба они сделались названием драмы, одна – трагедии, другая – комедия. Что касается до последней, то ‘трюгодия’ была ее архаическим названием; происхождение комедии стояло в непосредственной связи со сбором зрелых плодов и жатвы, с культом виноградной лозы и вина, как с одной из сторон евхаристии, с одной из частей первобытной омофагической еды, где рядом находилась трагедия» [Фрейденберг, 1997, с. 151].

<sup>20</sup> В начале третьего действия слово *собака* звучит со сцены еще раз – в составе пословицы внутри монолога Пищика, где *кровь*, *мясо* и упоминание о *Калигуле* вызывают ассоциации не с ареной современного цирка, но с античным амфитеатром и кровавыми зрелищами древности: «Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... (Садится.) Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо...» [т. 13, с. 229]. См. Главу 2 («Morituri te salutant») в кн.: [Буренина-Петрова, 2014, с. 81–150].

Но кто те двое, что лежат внизу, в долине? Мой брат? Мой милый? Откликнитесь, друзья! Они не отвечают. Страх стеснил мне сердце! Увы, они убиты! Мечи их окровавлены в бою! О брат мой, брат! Зачем убил ты моего Сальгара? О мой Сальгар! Зачем ты убил моего брата? Я вас обоих так любила! [Гете, 2001, с. 152.]

Восклициания северных героев, переведенные Вертером, забавно перекликаются (точнее сказать, перекликались бы при восполнении этого дальнего контекста) с нелепыми возгласами чеховских героев:

Г а е в (*в отчаянии*). Сестра моя, сестра моя...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. О мой милый, мой нежный прекрасный сад!.. [т. 13, с. 253.]

Декорация второго действия тогда может быть «прочитана» как пародия на мрачный колорит *оссианического пейзажа*. Ю. Д. Левин писал о нем: «Особенно часто пейзаж озаряется луной, тусклый свет которой, с трудом пробивающийся сквозь волны тумана и смутные края облаков, гармонирует со скорбными думами слепого барда, оплакивающего ушедшие дни былой славы» [Макферсон, 1983, с. 470]. Уместно, держа в памяти описание декорации второго действия «Вишневого сада» («Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами...» [т. 13, с. 215]), вспомнить, например, первую ремарку трагедии В. А. Озерова «Фингал» (1805), «наиболее масштабного произведения русского оссианизма» [Макферсон, 1983, с. 513]: «Театр представляет палату, открытую сводами в сад; вдали видны на возвышениях храм Оден и холм могильный» [Там же, с. 370].

Х. Блэр, один из первых пропагандистов и интерпретаторов оссианова эпоса, писал о пейзаже поэм: «...все это внушает уму торжественное настроение и подготавливает его к восприятию великих и необычайных событий» [Там же, с. 473]. В комедии Чехова вместо ожидаемых «великанов» и предчувствия «необычайных событий» является Епиходов – «двадцать два несчастья», персонифицированная неудача. «Необычайное событие», тем не менее, происходит: «Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздался отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» [т. 13, с. 224].

Северный бард восклицал:

«Склонитесь со своих облаков, <...> духи предков моих, склонитесь! Остановите ужас багровый полета вашего и примите вождя сраженного, придет ли он из далекой страны иль поднимется с бурного моря. Приготовьте ему одеяние из тумана, сотворите копье из обла-

ка. На бедро возложите метеор угасающий, вместо меча геройского. И пусть его облик будет приятен, чтоб лицемерье его веселило друзей. Склонитесь со своих облаков, – сказал я, – духи предков моих, склонитесь!» [Макферсон, 1983, с. 116.]

Петя Трофимов увещевает:

Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... [т. 13, с. 227.]

Прототипом Шарлотты, немки или получившей немецкое образование, как известно, была знакомая Чехова, Лили Глассби, англичанка [Питчер, 1990, 2005]. В комедии, как мы помним, англичане – «величайшего ума люди»: приехали к Симеонову-Пищику и «нашли в земле какую-то белую глину...» [т. 13, с. 249] Может быть, жизненные впечатления автора отозвались в отдаленно-пародийных ассоциативных переключках с колоритом северных поэм, в то время как немецкий слой воскрешает (или, во всяком случае, способен воскресить) память о романе Гете и о парадоксах «судьбы» его героев в пространстве культуры.

3. *Пространство*. Третье направление – произвольное. Это более «сценографическая фантазия», чем филологическая или историко-литературная гипотеза.

Имя Шарлотты, как было сказано выше, ассоциируется в европейской культуре с именем героини знаменитого романа. Языковой слух, способный отметить переключку корней в «Епиходов идет...» и «В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре», слышит в этом имени не только немецкую Лотту-Шарлотту, но и *шар*: «Кругу арены изоморфен один из значимых цирковых атрибутов – шар» [Буренина-Петрова, 2014, с. 71].

В тексте комедии упомянуты два шара: большой, парящий, – и маленький.

А н я <...> (*Идет в свою комнату, говорит весело, по-детски.*)  
А в Париже я на воздушном шаре летала! [т. 13, с. 201.]

Пространство Парижа в комедии окрашено присутствием балаганных чудес: там летают *на воздушных шарах*, едят *лягушек* и *крокодилов*, там живет «*дикий человек*» – любовник Раневской; в прежние времена барин ездил туда на лошадях (как на ярмарку).

Другой шар – бильярдный, он присутствует на всем протяжении пьесы в режиме некоторой «двойной игры», «двойной клоунады»<sup>21</sup>: «Г а е в, входя, руками и туловищем делает движения, как будто играет на бильярде. <...> Гаев. Режу в угол! [т. 13, с. 203] «Г а е в (*немного сконфуженный*). От шара направо в угол! Режу в среднюю!» [Там же, с. 208]. Актер, играющий Гаева, должен не только постоянно произносить бильярдные реплики, но и имитировать игру, манипуляции с кием, направленные на невидимый *шар* – изображать Гаева, изображающего, как он играет «на бильярде».

Недовольство конвенциями современного театра, в том числе пространственными, – одна из тем «Чайки»:

Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки... <...> – то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью [т. 13, с. 8].

Польский исследователь Е. Фарыно писал:

Не случайно после рассуждений Лопухина и Гаева о природе раздается в пьесе «звук лопнувшей струны» (объединяемый в финале пьесы со звуками «стучащего по дереву топора»). Происхождение звука неопределенно, но отмечено в ремарках словами «точно с неба», а в реплике Лопухина так: «Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко». Заметим: «небо» и «шахты» – это глубь и высь, т. е. как бы ось мироздания, как бы менялась и сущность космоса, сущность всего мира. Прежняя сущность изымается: это не сад продан или куплен, а сущность, которую он символизирует [Faryno, 1991, с. 280].

Художественное пространство «Вишневого сада», в силу необходимости помещенное «в комнате с тремя стенами», подразумевает образ *мира как мифологического музыкального инструмента и мира как сфер*, невидимой «осью» которой и является лопнувшая струна.

Немецкий теоретик и практик театра Георг Фукс писал:

<sup>21</sup> В третьем действии играют в настоящий бильярд, но в соседней комнате: «Слышно, как в соседней комнате играют на бильярде» [т. 13, с. 230]; «Дверь в бильярдную открыта; слышен стук шаров и голос Яши: “Семь и восемнадцать!”» [Там же, с. 239]. Отметим, что элемент гардероба, отмеченный присутствием сочетания шар-, принадлежит в пьесе Симеонову-Пищику: «Симеонов-Пищик в поддевке из тонкого сукна и шароварах. Гаев, входя, руками и туловищем делает движения, как будто играет на бильярде» [Там же, с. 203]. Перекличку *шаровар* и имплицитно присутствующего во «внутренней форме» слова *бильярд* образа *шара* легче ощутить читателю пьесы, чем зрителю спектакля, которому для этой ассоциации потребовалось бы не только *увидеть*, но и мысленно *назвать* увиденное.



Но, спрашивается, каким образом, вообще, сложилось понятие сцены? Как возникло понятие зрительного места, пространства, стилизованного для известных задач? Очень просто: оно возникло из того факта, что для переживания известных драматических впечатлений люди собирались часто в одном определенном месте. Ноги танцующих, ноги пляшущих актеров, крепко утоптали это место. Сначала возникает нечто вроде арены. Затем, для удобства пляшущих актеров, арену эту устилают соломой или деревянными досками. Одновременно с этим, для удобства публики, устанавливаются определенные места. По мере того, как растет число зрителей, все больше и больше выясняется необходимость поднять место, куда направлены взоры всех. И вот – сцена готова! В то же время становится необходимым, по тем же соображениям, задние места для публики поднять полукругом над передними. Вот и амфитеатр! Весь театр, в принципе, готов. Остальное все имеет второстепенное значение. Это только – комфорт, вызванный климатическими или иными внешними условиями. А то, что сцена, поднятая над уровнем зрительных мест, была совершенно выделена из общего круга, в качестве как бы отрезанного от него сегмента, объясняется только заботами об удобствах актерской игры [Фукс, 1911, с. 85–86]<sup>22</sup>.

Может быть, будущее сценографическое решение последнего творения Чехова, где пересеклись линии жизни и литературного творчества писателя (природы и культуры), будет исходить из понимания образа мира в комедии как парящей, музыкально звучащей и свободной играющей гигантской сферы, при мысленном «разрезывании» которой возникает на время действия подобие цирковой арены, у самой кромки окружности которой и разыграна комедия<sup>23</sup>, а в центре О

<sup>22</sup> Чехов, разумеется, не мог читать книгу Фукса, изданную по-немецки лишь в 1909 году. Но уже в 1913 году В. Э. Мейерхольд в статье о «Вишневом саде» цитирует другую его книгу, «Сцена будущего» 1905 года [2005, с. 130].

<sup>23</sup> Проходы персонажей (фигура Прохожего может быть понята как персонафикация самой идеи такого *прохода*) перекодируют линию театральной рампы как сегмент невидимой, но подразумеваемой *окружности*, наподобие гигантского циркового круга: «Шарлотта Ивановна в белом платье, очень худая, стянутая, с лорнеткой на поясе проходит через сцену» [т. 13, с. 208]. Это создает чисто театральными средствами ощущение *тотального присутствия*, всесторонней «просматриваемости» пространства: в цирке все видят всех, правая сторона смотрится в левую, как в зеркало, и видит (точнее, чувствует), как множество зрителей левой стороны видят и их самих, и видящих их артистов (... а иногда и невидящих, или притворяющихся невидящими). Принадлежность Шарлотты к миру бродячих артистов сообщает всем персонажам комедии потенциальную *номадичность*, выбивает их из социальных ячеек, как бильiardные шары из луз; ремарка, открывающая последний акт комедии: «Декорация первого акта. Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол, точно для продажи. Чувствуется пустота. Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы, дорожные узлы и т. п.» [т. 13, с. 242]. См. раздел «Цирк – культура на колесах» Главы 1 («Ludi circensis») в обобщающей монографии: [Буренина-Петрова, 2014, с. 26–45].

раздается звук, который слышит даже глухой Фирс<sup>24</sup>.

Завершая главу о «Фаусте» в прозе Чехова, Г. М. Васильева пишет:

Истинный писатель отказывается от форм жизни и форм языка, которые сделали бы его «великим» или «значительным». Зримым образом он переживает все ложные вечности. Наглядно демонстрирует умение предвосхищать свой неизбежный конец, а потому – необходимость своевременно погребать все мертвое в себе. Чехов отдает себе отчет, что предмет необъятен, и предложенные «несколько» строк – лишь случайные маргиналии к неисчерпаемой теме [Васильева, 2012, с. 494].

Вокруг незначительных и нелепых персонажей комедии «из-за почти невидимого авторского замысла» [Шатин, 1993а, с. 256] складывается конфигурация, внутри которой все вольные или невольные участники, если еще и не видят всех, то, по крайней мере, по слову Мандельштама, «...хотят увидеть всех, / Рожденных, гибельных и смерти не имеющих».

Что говорит об авторе комедия «Вишневый сад»?

Раневская – это псевдоним. В честь чеховской героини. Юная Фаина была так потрясена спектаклем «Вишневый сад», что не обратила внимания на выпавшее из сумочки портмоне. Ветер стал разбрасывать деньги, а она только и сказала: «Красиво летят – как осенние листья». «Вы прямо как Раневская», – изумился ее спутник.

*Новикова С.* Фаина Раневская: «Старость – это просто свинство» (Аргументы и факты – АиФ Долгожитель. 2003. № 6 [18], 20 марта)

<26.08.2014 21:34> Засыпая, я перелистал «Нехватку и восполнение». Статья, как обычно у Ложилова, – без швов. Но я не понял, кому она адресована: режиссерам и артистам? Критикам их? Литературоведам, которые интересуются не театральными воплощениями, а самим текстом? Я понял, что доминирует именно последний вари-

<sup>24</sup> Насколько позволяет судить описание, в парижской постановке Дж. Стрелера (1974), режиссеру удалось добиться близкого эффекта благодаря доминирующему *белому цветку*: «...комната и вместе с ней все имение устремлены здесь одновременно ввысь – к воздушной белизне космоса (даже небо здесь, если судить по видеокассете, кажется иногда белым), несущей на себе символическую функцию цветения сада, – и вниз – в пропасть вокруг сценической площадки (словно Стрелер следовал словам А. Белого о “пролете в Вечность”). Вместо иллюзии четырех стен, которую стремился создать старый театр, – необъятность мира. И в этой безбрежности горстка людей переживает свою общую беду. <...> В конце спектакля герои уходят из дома, взмахивая плащами, как крыльями, и белый полог нависает над сценой и залом. Финал, излучающий свет» [Полоцкая, 2004, с. 234].

ант. Но, в таком случае, у меня не было той нехватки, которую восполнила бы статья. Это не оценка. Оценка моя высокая. Статья добротна. Это разница в восприятии «Феномена Николая Заболоцкого» [Лощилов 1997] и статьи о «Вишневом саде». В отличие от «Феномена...»: книга восполнила. Причем такую нехватку, которую я не осознавал. Допушкинский тип «Столбцов».

Однако, одна почка роста, точнее развития, наметилась уже в нашем разговоре и укрепилась в усталом перелистывании статьи. Перелистаю утром и сравню вечернее восприятие с утренним.

Я бы охотно прочитал развернутую в статью тему: – *как сложилось понятие сцены = образа мира как сферы*. Методика для описания ритма чеховской пьесы как предназначенной для всех трех измерений сферы – может быть, подойдет та, которая у Бродецкого [2000].

<27.08.2014 5:58> Из-за «Вишневого сада» мне не спится. Настроивался я на этот разговор натужно, подавляя раздражение. Мне хронически недостает сил и времени на Хаосмос (на участие в котором я хочу совратить Игоря Евгеньевича), а здесь очередное отвлечение. Иное дело – разговор о «Столбцах» Заболоцкого. Это как раз нехватка чего-то пока безымянного у меня, и восполнение ее Лощиловым.

Но, как говорится, во всякой системе самое главное – это то, чего в ней *нет*<sup>25</sup>.

К «Нехватке...» я прочитал в «[Живой] классике» статью Иткина «Загадка “Вишневого сада”» [2007], саму комедию, обзор «Что читал Чехов?» [Серебряная, 2007b], наконец, главку «Репетиция “Вишневого сада”» [Серебряная, 2007а, с. 18–20], где рассказано о событиях 1876 года, когда дом отца Чехова юридически перешел во владение постояльца Г. Селиванова:

Реальную ситуацию представлял, по-видимому, один Антон. Не исключено, что в какой-то момент он говорил себе словами Фирса: «Уехали... <...>» – с той лишь разницей, что в 1876 году Антон был молод и полон жизни. <...> Его успеваемость в гимназии резко улучшается. Похоже, что для запертого в проданном доме Антона одинокие годы были временем исключительно счастливым. <...> Комичность жизненной и драматической ситуации последней пьесы Чехова в том и состояла, что понимали ее серьезность – и вместе с тем абсолютную простоту – только неоперившийся гимназист Антон и умирающий лакей Фирс, не имевшие в этой ситуации никакого голоса [Серебряная, 2007а, с. 19–20].

<sup>25</sup> Р. Бёрд говорит о «Переписке из двух углов» Вяч. И. Иванова и М. О. Гершензона (1921): «...книга стала символом всего того, чего в ней заведомо нет» [Бёрд, 2007, с. 5].

Мне, как говорят алкоголики, – «захорошело». Я понял, что хочу написать. «Что говорит об авторе комедия “Вишневый сад”?». Кстати – какой: с ударением на первом или на втором слоге? [см.: Полоцкая 2001.]

Когда-то я заинтересовался Чеховым больше, чем, как казалось мне, его хорошо известными мне текстами, неожиданной информацией: гигантский размер его пальто (в музее в Крыму), потом странной поездкой на Сахалин.

Вот кое-что из моих чеховских выписок и записок. В хронологическом порядке, с вставками.

<17.08.2007 8:14> Замысел: развить мотивы нашего обсуждения идеи проекта «[Живая] классика». *AB* – мой сын Андрей Владимирович; *ВП* – я, Владимир Петрович; *ВВ* – Владимир Владимирович, автор проекта. <...>

<Вставка 27. 08. 2014> <...> Итак, Чехов познает любовь? А что! – Не обязательно жениться, чтобы ее познать. Хотя Окуджава прав: «Но знаешь, хоть Бога к себе призови, / Разве можно понять что-нибудь в любви?..» Возвращаюсь в 2007 год.

<17. 08. 2007> *ВП*: А как оживать (и оживлять)? И кто больше нуждается в оживлении – Он или Мы? Почему сейчас: «...не поздно ли?» или «...не рано ли?» Зачем? С помощью школьных учителей или вопреки имиджу «школьного Чехова»? С позиций современных неозападников, глобализаторов, или неославянофилов, локализаторов? Для того, чтобы понять Русь или себя? Ушедших, или тех, «кто к нам пришел», или тех, которые на подходе, включая инопланетян? Оживить его непредсказуемую эпоху, нашу растерянную эпоху, или непроницаемую, но явно угрожающую наступающую эпоху? Почему именно выбраны для начала Живые: Чехов, Достоевский, Гончаров, Гоголь, Островский, Салтыков-Щедрин, Грибоедов, Лермонтов, Пушкин. А Чаадаев? Тютчев? Лев Толстой? Лесков? Из «Русской истории от Гостомысла»? «Козьма Прутков»? ...

Начну со слов «живой», «оживить». Желтая пресса хорошо эксплуатирует имитацию оживления – «оживляж». Я цитирую, однако, не желтые СМИ, а выдержки из монографии Михаила Золотоносова «Другой Чехов» [2007], опубликованные в еженедельнике «Аргументы недели» (2007. № 33 [67], 16 авг.):

Мечты Чехова о славе основаны на «протестантской этике»: в отличие от романтического гения, которому все дано от природы в виде «духовного сюрприза», слава «протестантского» типа достигается длительной деятельностью человека, постоянным трудом. Поэтому надо экономить расход энергии!

Результатом женофобии становится вывод: хороши любые средства, которые позволяют мужчине избегать власти женщины и на безопасной дистанции сохранять чувство целостности: от случайных,

кратковременных, а в идеале «одноразовых» связей с проститутками, кухарками или даже порядочными женщинами до психического она-низма, вообще избавляющего от контакта с «живой» женщиной.

Оценивать этот кусок вне контекста книги, которой у меня под рукой нет, воздержусь, хотя я, откровенно говоря, насторожился. Мне хочется понять, на какой этике основаны мечты о славе самого Золотоносова, использующего славу Чехова, как серфингист использует хорошую волну. С помощью так называемого «обратного общего места». Уж очень стандартен прием дурного биографизма, против которого восставал еще Пушкин, и которым, вопреки Пушкину, грешил Вересаев в своей книге о Пушкине. Но, чем черт не шутит, может быть, Золотоносов избежал соблазна один привычный ретушированный имидж Чехова заменить противоположным, столь же односторонне отретушированным? Презумпция невинности.

Боюсь, однако, что «другой Чехов» такая же мумия как и «первый», академический и школьный, хрестоматийный.

Итак, вернемся к задаче оживления.

*ВВ:* Нам нужно пройти между Сциллой и Харибдой. Не опускаясь до бульварного уровня, и не жертвуя сложностью и целостностью жизни Чехова и жизни его персонажей.

*АВ:* Я сейчас читаю нашего «[Живого] Чехова». Сначала то, что почти четверть века назад читал по требованию сверхэнергичной и антишколярской, антихрестоматийной Эльвиры Николаевны Горюхиной, которая вела литературу в нашем классе с математическим уклоном. Потом увлекся и стал читать еще нечитанное. Оживление лично для меня состоялось. *Но живой Чехов меня раздражает. Мумия была симпатичнее. А теперь чем живее и талантливее им написанное, тем несимпатичнее.* <...>

*ВП:* Основная задача серии – заинтересовать. Я по первому тому поверил, что эту задачу вы решите. Теперь надо завоеванный плацдарм расширять. Между жизнью и искусством проскочила искра. Как откровенничала Анна Ахматова: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...». Однако тут нас поджидают две беды, бездны: нельзя воспринимать персонажей так же, как живых родственников, знакомых и соседей. Между прочим, при изучении «Вишневого сада» этим грешил замечательный учитель-новатор Ильин, но об этом позже. Не менее страшно, если с живыми начинают обращаться так же, как режиссеры обращаются с текстами классиков, безжалостно свержая с пьедестала то Штольцев, то Обломовых. Реальная жизнь и искусство нераздельны и неслиянны. Их слияние нас обедняет. Их взаимоизоляция – тоже. Вам пока в этом томе удалось пройти по канату между двумя безднами. Пока удалось, вопреки

соблазнам угодить профессиональным чеховедам, с одной стороны, и продать свою серию «большепальцевому» поколению, которому есть время лишь писать и читать эсэмэски, или же, в крайнем случае, слушать аудиокниги за рулем, с другой стороны.

<Вставка 2014> Восприятие Чехова сыном – это восприятие математика, а не философа, успешного директора издательства, призвание которого, однако, своими руками обустроивать дачу для своих внучат. Оценивает эстетически. Не правда ли – вроде бы, странно, почему он пошел в математики, а потом ушел из ВЦ Академгородка в предпринимательство? Мою «Философию культуры диалога» он и издавал. Но разговора о ней у нас не было. Он мамин сын. А мама тоже математик – философию заучивала наизусть, с облегчением забывала после экзамена. В семье только дочка любит поговорить о философии образования, да внучка Даша интересуется философией – нашей с Гуленко книгой «Юнг в школе» [Гуленко, Тыщенко, 1997]. Конец вставки.

<17.08.2007> ВП: Пожалуй, я закажу Золотоносова, сопоставлю его «Другого Чехова» с нашим «Живым Чеховым».

ВП: Ты в самом деле так думаешь, или прикалываешься над отцом? Когда мы с твоей матерью познакомились в восьмилетке Верх-Камышенки Алтайского края за несколько лет до твоего появления на свет, мы, между прочим, в деревенском клубе ставили и играли Чехова, не «Чайку», конечно, не «Вишневый сад», а «Юбилей», публика из «отцов и детей» от души хохотала. Хотя Чехов и в водевиле никого не пощадил. Им было интересно и не скучно. Наоборот: мы успешно конкурировали со сногшибательной медовухой.

Я уже тогда почувствовал то, о чем писал Маяковский в заметке о Чехове [1955]<sup>26</sup>. В Чехове и до тебя обычно видели «певца сумерек», безвременья, людей, которые умирали, так толком и не родившись. А Маяковский писал о веселом художнике слова.

И веселье это питало скоропись Чехонте, и сопровождало его всю жизнь. При полном отсутствии иллюзий (которых не были лишены даже гениальные «генералы от литературы», как их называл глубоко уважавший их Чехов – Достоевский и Толстой). Если угодно – это *первая тайна Чехова: веселость при отсутствии и л л ю з и й*. Так сказать, «должна же быть у женщины какая-то загадка». Между прочим, Толстой говорил Горькому о женственности

<sup>26</sup> Слово Чехова с большой тонкостью слышали и воспроизводили большие поэты XX века: Маяковский, «гениально» прочитавший писателя в двадцатилетнем возрасте [Толстая, 1994, с. 11], Заболоцкий («...ему много говорила фраза: “Душ Шарко, ваше превосходительство”, – и в стыке двух “ш”, повторенных в слове “ваше”, он как бы открывал суть чеховского персонажа» [Липкин, 1977, с. 279]), Высоцкий, в монологе Лопухина у которого «прорывались интонации, знакомые зрителю по его песням» [Полоцкая, 2003, с. 272]. – И. Л.

Чехова. Создатель Наташи Ростовской считал гениальным образ «Душечки», однако упрекал Чехова, что тот не понял сам, какой гениальный рассказ он написал, отредактировал его и издал в своей редакции (при переизданиях томика я бы посоветовал толстовскую редакцию включить в состав томика).

Назову *вторую тайну*: зачем Чехову было ехать на Сахалин? Если он просто заденьги обхитил все и всех в России, сорвал маски с сотен, если не тысяч, персонажей всех племен, наречий и состояний в России? Его не понимали. Поехал он туда первым из русских писателей (в заметке, посвященной путешествию Чехова, о них было сказано, что они сидят сиднем).

Его очередная потенциальная невеста Лика Мизинова получила от него фотографию с надписью: «Добрейшему созданию, от которого я бегу на Сахалин». Предоставившему аванс Суворину он писал: «В случае моего утонутья <...> все принадлежит моей сестре». «Вы пишете, что Сахалин никому не нужен и не интересен... Из книг, которые я прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски...» [т. 14–15, с. 745].

Один литератор говорил П. М. Свободину: «Что за дикая фантазия <...> непременно ехать изучать каторжников, точно нет ничего на белом свете достойного изучения, кроме Сахалина?» [Там же, с. 744].

Как ни скрывал Чехов свои планы и намерения, в его письмах прорывались истинные причины поездки: «Если бы мы знали бы, что нам делать... Фофанов не сидел бы в сумасшедшем доме, Гаршин был бы жив... и нам бы не было так скучно и нужно, и Вас [И. Л. Леонтьева (Щеглова). – В. Т.] не тянуло бы в театр, а меня на Сахалин» [т. 4 (22), с. 45].

Это и есть вторая тайна Чехова: он не знал ответа на вопрос о цели жизни и смысле деятельности, он искал этот ответ и заплатился за поиски кровохарканьем, болезнью, которая и привела искавшего смысл жизни к смерти.

Поясню самоцитированием разницу между целью деятельности (к примеру, такой была цель Чехова – самолично переписать население Сахалина) и искомым смыслом жизни:

В рассказе Чехова «Огни» инженер Ананьев и студент Штернберг ведут ночной разговор о смысле жизни. Инженер <...> говорит: «Положим, что сию минуту вы садитесь читать какого-нибудь Дарвина или Шекспира. Едва вы прочли одну страницу, как отравы уже начинает сказываться: и ваша длинная жизнь, и Шекспир и Дарвин представляются вам вздором, нелепостью, потом что вы знаете, что вы умрете, что Шекспир и Дарвин тоже умерли, что их мысли не спасли ни их самих, ни земли, ни вас, и что если таким образом жизнь ли-

шена смысла, то все знания, поэзия и высокие мысли являются только ненужной забавой, праздной игрушкой взрослых детей. И вы прекращаете чтение на второй же странице. Теперь, положим, к вам, как к умному человеку, приходят люди и спрашивают вашего мнения, например, хоть о войне: желательна, нравственна она или нет? В ответ на этот страшный вопрос вы только пожмете плечами и ограничитесь каким-нибудь общим местом, потому что для вас решительно все равно, умрут ли сотни тысяч людей<sup>27</sup> насильственной или же своей смертью: в том и в другом случае результаты одни и те же – прах и забвение» [т. 7, с. 139–140].

Сам инженер потерял шесть лет жизни в результате подобного решения проблемы. Его пробудила любовь. «Я понял, что мысли мои не стоят и гроша медного и что я до встречи с Кисочкой еще не начинал мыслить и даже понятия не имел о том, что значит серьезная мысль; теперь, настрадавшись, я понял, что у меня не было ни убеждений, ни определенного нравственного кодекса, ни сердца, ни рассудка...» [Там же, с. 165].

Рассказ кончается так: «Ничего не разберешь на этом свете».

Михайловский писал: «г. Чехову все едино – что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца». Чехову пророчили забвение и смерть под забором [Тыщенко, 1993, с. 170–171].

*АВ:* Вот-вот. Умница Михайловский.

*ВП:* Я бы не хотел тебя переубедить. Прошу: отстаивай свое восприятие до последней возможности.

Сам же Чехов писал в 1888 году по поводу «Огней» тому же Суворину, который в 1890 году авансировал его поездку на Сахалин, не понимая ее смысла: «Вы пишете, что ни разговор о пессимизме, ни повесть Кисочки нимало не продвигают и не решают вопроса о пессимизме... Мне кажется, что не беллетристы должны решать этот вопрос... Толпа думает, что она все знает и все понимает. *Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед*» [т. 2 (20), с. 232; курсив мой. – В. Т.]. Тебе этого мало? Тебе хочется, чтобы он за тебя разобрался в этой жизни и в этом постмодерном искусстве. <...>

Вернемся к цели и смыслу жизни. «Слова у нас до важного самого в привычку входят, ветшают как платья». Оживлять можно только живыми словами.

*Цель деятельности* – ее продукт. Чехов цели достиг, когда осуществил перепись населения и написал «Остров Сахалин». С той поры и по сей день проторенную им дорогу российские люди не

<sup>27</sup> Мировые войны подняли эти цифры на порядки выше. – В. Т.



забывают, хотя до той поры большинство предпочитало этой большой темой не обременять себя.

А ныне, когда центр общения цивилизаций перемещается из Атлантики в Азиатско-Тихоокеанский регион, роль Сибири, роль Сахалина резко повышается.

*Смысл* жизни – это не только и не столько продукт деятельности. Он для Чехова не в том, что он побудил Россию вспомнить о ссыльно-каторжных на Сахалине. Он в том, ЗАЧЕМ он разбередил нашу память (сегодня она обогащена опытом ГУЛАГа и Соловков, Солженицына и его оппонента Шаламова)?

Давайте не путать вопросы двух типов. Первый тип: Кто виноват? Что делать? *Второй тип*: Чего я хочу? Что лично я могу? Что смогу, если освою новые средства и способности?

К сожалению, вопросы первого типа, как показала история русской интеллигенции (к которой философ Федотов относил людей образованных, но беспочвенных) таят в себе личную безответственность: виноваты Они, следственно, и делать должны Они. (Фольклорный вариант: Кто будет делать? – Пушкин!)

Вопросы второго типа адресованы лично каждому, и только честные ответы на эти вопросы дают возможность таким людям объединяться для решения вопросов смысла жизни, включая смысл оживления классики и оживления классикой. Иных классиков сочетание вопросов первого типа с вопросами второго типа доводило до помешательства, сумасшедшего дома, тюрьмы (таковой к концу жизни для многодетного Толстого стала Ясная поляна), самоубийства. Конгениальному читателю серьезное отношение к таким вопросам обойдется не дешево.

Именно эти люди молятся: «Дай Бог изменить то, что я могу изменить, принять то, что я изменить не могу, и, главное, Господи – не дай спутать одно с другим».

Пойдем дальше. Чехов задал вектор движения мирового театра XX века, включая театр абсурда. Причем борьба режиссеров и актеров с драматургией Чехова до сих пор кончалась пирровыми победами интерпретаторов. Чехов все еще не вчерашний театр, а завтрашний. Ибо пока совокупный «разум» человечества в канун войн из-за ноосферных ресурсов выглядит все абсурднее. Драматургия Чехова рождена «вопреки всем правилам» (З. С. Паперный сделал эту характеристику заглавием своей книги о пьесах и водевилях Чехова [1982]).

И. Б. Иткин задался основным вопросом интерпретаторов драматургии Чехова: почему Чехов назвал «Вишневый сад» комедией, а не трагедией, или, на худой конец, драмой [2007]?

Сопоставим это с аналогичным вопросом: почему творение Данте носит название «Божественная комедия»?

Ответ на последний вопрос начинается с тезиса: изначально комедию от трагедии отличали простецки – плохо кончается, значит, трагедия: хорошо кончается – значит, комедия. «Божественная комедия» Данте кончается хорошо: начало пути героя – в Аду, в промежутке между началом и концом – Чистилище, в финале – Рай. Не состоявшаяся в Аду встреча с Беатриче состоялась в Раю, и благодаря ее ходатайству. Значит – комедия.

Но этот ответ на сходный вопрос применительно к «Вишневному саду» не годится. Начинается пьеса с того, что самый предприимчивый ее персонаж, Лопухин, «...нарочно приехал сюда, чтобы на станции встретить и вдруг проспал» [т. 13, с. 197].

А кончается комедия тем, что все уехали, забыв про Фирса. А он корит не забывших, а себя, что не доглядел – «Леонид Андреич, небось, шубы не надел, в пальто поехал... <...> Жизнь то прошла, словно и не жил... <...> Эх ты, недотепа!» [т. 13, с. 254].

Последняя ремарка: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» [Там же]. Что тут комического, сиречь смешного?

Комедия эта не является «хорошо сделанной» комедией событий, поступков. Это комедия несостоявшегося ожидания событий и поступков. Она нарушает все правила, установленные Аристотелем, Гегелем, от имени которых Чехова упрекал даже Лев Толстой.

Почему же снова и снова лучшие режиссеры лучших театров мира с лучшими актерами вновь и вновь принимают вызов Чехова-драматурга, и вновь, даже добившись успеха у публики, остаются неудовлетворенными, замороженными тайной неисчерпаемости странных пьес странного Чехова?

Она сродни неисчерпаемости феномена нашей жизни, абсурдной, и, одновременно, все-таки осмысленной.

Есть одна общая ошибка большинства пытающихся дать сценическое прочтение пьесы, как мне кажется с философской колокольни.

Придется после оживления слова «живой» оживить слова «катарсис» и «экстазис» (в рамках русской эстетической традиции).

Есть в пьесах «О чем?» и «Как?». Ответ на вопрос «О чем?» дает содержание, материал пьесы (персонажи, их поступки или, напротив, как в данном случае – уход от поступков, «истина страстей и правдоподобие чувствования в предлагаемых обстоятельствах» – взятый у Пушкина девиз Станиславского, первого конгениального интерпретатора драматургии Чехова, не убившего, но и не исчерпавшего эту драматургию, не уловившего, – почему Чехов назвал «Вишневый сад» и «Чайку» комедиями). О чем? – О переходе России от феодализма к капитализму.

Ответ на вопрос «Как?» дает форма: что дать зрителю увидеть и услышать, а «О чем?» предоставить зрителю самостоятельно догадываться; в каком именно порядке расположить видимое и слышимое на сцене – иногда хронологически, иногда с нарушением хронологии, разрывами во времени, переключкой времен, их распавшейся связью.

Основной конфликт великой комедии или трагедии не во взаимоотношениях персонажей между собой, а в «уничтожении содержания, материала формой» (эту идею Шиллера сделал лейтмотивом исследования трагедии «Гамлет» в «Психологии искусства» Л. С. Выготский). Это и ведет к катарсису. Если привело – комедия, если нет – то ни то, ни се. Скучно на этом свете, господа.

*В содержании, в материале, по горизонтали – диалог глухих.* Никто никого толком не слышит и не понимает, поэтому замыслы всех поступков остаются запоздалыми или вообще неосуществленными (может быть, к счастью).

*В форме – звук лопнувшей струны, как бы доходящий по вертикали до земли с неба.* Все связано со всем. Именно надежда найти смысл жизни, понять себя и других, избежать сумасшедшего дома или самоубийства придает смысл беспощадному разоблачению псевдожизни, псевдосмысла персонажей комедии.

<Вставка 2014> Это на плоскости. Третье измерение, *sagittal* – от прошлого к будущему через настоящее<sup>28</sup>. Будущее – Аня и Петя? Явно нет. Веселый Чехов лишен иллюзий. Значит, комедия.

Бахтин в Достоевсковедении начал новую эпоху, когда сказал, что до сих пор, споря с Достоевским, читатели, критики, писатели спорили на самом деле не с ним, а с Иваном или Алешей Карамазовым, Раскольниковым Родионом Романовичем (С. В. Белов, конгениальный критик услышал в этом намек на Раскол Родины Романовых), с персонажами. Достоевский свой авторский голос не считает голосом высшего и всезнающего судьи. Это *один из голосов*, имеющих право быть услышанным и понятым – не больше, но и не меньше голосов его персонажей. В это смысл полифонического романа Достоевского, в отличие от господствовавшего до того монологического романа, где доминировал голос некоего героя, устами которого выражал свое отношение автор.

Похоже, что в чеховиане этот шаг еще предстоит кому-то сделать. Пьесы ведь тоже, несмотря на обилие персонажей, обычно бывают

<sup>28</sup> «Странно, что для многих из нас, существующих в трехмерном пространстве, хорошо известны названия двух координат – вертикаль и горизонталь – как бы пронзающих нас сверху и сбоку, и неведомо название третьей, также проходящей сквозь нас, но уже спереди назад. Это измерение имеет свое, хотя и редко употребляемое, название – *sagittal* (от лат. *sagitta* – стрела). Оно объединяет все то, что находится спереди (*фронт*) и сзади (*тыл*) от каждого из нас» [Бродецкий, 2000, с. 51–52].

монологичными, заключенными в рамки некоего общего языка. Пьесы Чехова поистине диалогичны, но не в том, О ЧЕМ они, а в том, КАК Чехов призывает пьесой показать и рассказать нечто. Только здесь перед нами «сильный, веселый художник слова» [Маяковский, 1955, с. 301]. На уровне уничтожения содержания, материала (скуки, нытья, бездействия, взаимонепонимания) формой.

Мечта о синергии нераздельных и неслиянных актеров (персонажей, автора, соавторов режиссеров и актеров) – вот что делает «Вишневый сад» комедией.

Ничто в материале не подкрепляет эту мечту, она целиком фундаментальна полифоничной формой «Вишневого сада».

Диада формы и содержания? Какая же это синергия! Нужна даже не триада, а триада триад (горизонтальной, вертикальной, сагиттальной). Так как центры всех триад пересекаются в одной точке – мы имеем метрику не  $3 \times 3 = 9$ , а  $2 \times 3 + 1 = 7$ . Впрочем, астротипология построена на метрике  $4 \times 3 = 12$ . Какую выбрать? Любую. В зависимости от того, ритм жизни и творчества кого вы хотите в это метрике уловить. <...>

<15.08.2007> 10:32 В заключение – как я сам отвечаю на заглавный вопрос: «Оживить Чехова и его эпоху?». – Для начала нужно оживиться Чеховым нам, читателям, самим. <...>

Как оживиться? Включиться в решение тех вопросов, которые поставили классики. Каждому в пределах того, что от него зависит. Не подменяя их привычной болтовней о тех великих вопросах, которые от нас не зависят.

А зависит от каждого из нас основное: Чехов, подобно Солженицыну, – возлагает надежды на восхождение снизу вверх в дополнение к нисхождению сверху вниз. Согласно «Политике» Аристотеля в изложении О. С. Серебряной, «политика начинается внутри человека: там, где отдельно взятый гражданин независимо от его положения в обществе способен сказать себе, что вот этого он делать не будет, потому что это подло, а на чем-то другом будет настаивать, потому что это хорошо» [Серебряная, 2007а, с. 28–29].

### Литература

*Бёрд Р.* Вместо предисловия // Иванов Вяч. И., Гершензон М. О. Переписка из двух углов / подгот. текста, прим., ист.-лит. коммент. Р. Берда. М., 2006. С. 5–6.

*Бродецкий А. Я.* Внеречевое общение в жизни и в искусстве: Азбука молчания. М., 2000.

*Буренина-Петрова О. Д.* Цирк в пространстве культуры М., 2014.

*Вагинов К. К.* Козлиная песнь: Романы. М., 1991.

*Васильева Г. М.* О гетевском контексте в прозе А. П. Чехова // Про=за: Тезисы международной научной конференции «Поэтика прозы». Смоленск, 2003. С. 35–37.

*Васильева Г. М.* «Стать притчей во языцех»: Образ Гете и образы «Фауста» в прозе А. П. Чехова // Гуманитарные науки в Сибири. 2009. № 4. С. 19–22.

*Васильева Г. М.* «Фауст» Гете и семантический комплекс европейской культуры: Монография. Ч. 1. Новосибирск, 2012.

*Гаспаров М. Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890 – 1917: Антология. М., 1993. С. 5–45.

*Генис А. А.* Довлатов и окрестности. М., 1999.

*Гете И. В.* Избранные сочинения по естествознанию / пер. и коммент. И. И. Канаева, ред. акад. Б. Н. Павловского. Л., 1957.

*Гете И. В.* Страдания юного Вертера / подгот. изд. Г. В. Стадникова. СПб., 2001 (Сер. «Литературные памятники»).

*Гуленко В. В., Тыщенко В. П.* Юнг в школе. Соционика – межвозрастной педагогике: Учебно-методическое пособие. Новосибирск, 1997.

*Деррида Ж.* О грамматологии / пер. с франц., вступит. ст. и комм. Н. С. Автономовой. М., 2000.

*Доманский Ю. В.* Об одной чеховской ремарке (Текст, которого нет в тексте) // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 467–478.

*Ермолова В. Б.* Мелкая фарфоровая пластика кон. XVIII – начала XX вв. в собрании ГМЗ «Ростовский Кремль» // История и культура Ростовской земли, 2005. Ростов, 2006. С. 80–94.

*Жиличева Г. А., Москалева А. Е., Муратова Н. А., Ромащенко С. А.* Анализ фрагмента литературного произведения: Учебно-методическое пособие. Новосибирск, 2008.

*Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982.

*Золотоносов М. Н.* Другой Чехов. По ту сторону принципа женофобии. М., 2007.

*Иткин И. Б.* Загадка «Вишневого сада» // Чехов А. П. Повести. Рассказы. Пьесы. Новосибирск, 2007. С. 537–559.

*И-р. [Искандер = Герцен А. И.]* Письма об изучении природы. Письма первое и второе // Отечественные записки: Учено-литературный журнал, издаваемый Андреем Краевским. 1845. Т. XXXIX. СПб. С. 81–118 (Отд. I).

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

*Комаров С. А. А.* Чехов – В. Маяковский: Комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой половины XX века. Тюмень, 2002.

*Лазареску О. Г.* Любовь как ключевой концепт культуры и пьесы «Вишневый сад» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 436–454.

*Липкин С. И.* Несколько страничек о Заболоцком // Воспоминания о Заболоцком. М., 1977. С. 273–280.

*Лоцилов И. Е.* Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997.

*Лоцилов И. Е.* О звуке лопнувшей струны в свете эстетики Vanitas // Studia Litteraria Polono-Slavica 7: Portret – Akt – Martva natura / red. G. Bobilewicz, J. Faryno. Warszawa, 2002. S. 393–401.

*Лоцилов И. Е.* О «Грешнице» А. К. Толстого и звуке «лопнувшей струны» // The Tireless Seeker. Неуморният търсач: Сборникът се посвещава на 30-годишната преподавателска и научноизследователска работа на доц. Д-р Ивайло Петров. Шумен, 2005. С. 155–158.

*Макферсон Дж.* Поэмы Оссиана / подгот. изд. Ю. Д. Левина. Л., 1983 (Серия «Литературные памятники»).

*Маяковский В. В.* Два Чехова // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 294–301.

Мейерхольд В. Э. О театре Чехова, «Вишневом саде» и МХТ / коммент. А. В. Февральского // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 124–133.

Мозжухина Т. А. Гжельский фарфоровый лубок // Мир народной картинки: Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1997». Вып. XXX, М., 1999. С. 241–257.

Надсон С. Я. Полн. собр. стихотворений / вступ. ст. Г. А. Бялого, подгот. текста и примечания Ф. И. Шушковой. М.–Л., 1962.

Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Художественные произведения: В 10 т. Т. 2: Стихотворения 1855–1866 гг. Л., 1981.

Николаева С. Ю. «Птичий совет» как основа этической концепции в пьесах А. П. Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад» // Драма и театр IV: Сб. научн. трудов. Тверь, 2002. С. 112–121.

Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили А. П. Чехова. М., 1982.

Полоцкая Э. А. Вишневый и вишнёвый // Мир искусств: Альманах. Вып. 4 / отв. ред. Б. И. Зингерман. СПб., 2001. С. 751–755.

Полоцкая Э. А. «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М., 2003.

Пронин В. А. Эпитафия Вертеру в фарфоре // Гетевские чтения. 2004–2006. Вып. 7 / под ред. Г. В. Якушевой. М., 2007. С. 239–244.

Питчер Х. Лили Глассби – прототип Шарлотты // Чеховиана: Статьи. Публикации. Эссе. М., 1990. С. 158–166.

Питчер Х. Комментарий к фотографиям Лили Глассби // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 99–104.

Серебряная О. С. (а) [Живой] Чехов // Чехов А. П. Повести. Рассказы. Пьесы. Новосибирск, 2007. С. 7–67.

Серебряная О. С. (б) Что читал Чехов? // Чехов А. П. Повести. Рассказы. Пьесы. Новосибирск, 2007. С. 561–568.

Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. М., 1972.

Соковнин М. Е. Стихи и проза. Вологда, 2012.

Стрелков П. Г. О речевых стилях в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1951. Т. X. Вып. 2. С. 136–152.

Стрелков П. Г. Звукоподражательные междометия в языке А. П. Чехова // Творчество А. П. Чехова: Сб. статей: Пособие для учителя. М., 1956. С. 240–299.

Толстая Е. Д. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов. М., 1994.

Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. Л., 1984.

Тыщенко В. П. Философия культуры диалога. Новосибирск, 1993.

Фрейденоберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. М., 1997.

Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра / пер. с нем. под ред. А. Л. Вольнского. СПб., 1911.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т.; Письма: В 12 т. М., 1974–1983.

Чехов М. А. Об искусстве актера. М., 1999.

Шалюгин Г. А. Учитель и грешница: сюжет в сюжете «Вишневого сада» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 455–466.

*Шатин Ю. В.* (a) Речевая деятельность персонажей как средство комического в «Вишневом саде» // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск, 1993. С. 251–260.

*Шатин Ю. В.* (b) Профанирующий символ // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск, 1993. С. 296–297.

*Faryno J.* Введение в литературоведение. Wstęp do literaturoznawstwa. Warszawa, 1991.

**I. Y. Loshchilow, V. P. Tyshchenko**

*Novosibirsk State Pedagogical University*

## **ON HYPOTHETICAL CONTEXTS OF “THE CHERRY ORCHARD”**

*Annotation.* The article reconstructs some hypothetical contexts for the A.P. Chekhov’s comedy “The Cherry Orchard” (1904). The paper includes two parts, one representing literary studies and the other representing philosophy. In the literary part we propose to examine I.W. Goethe’s poem “Nature” as translated by A.I. Herzen as a possible source for Gayev’s declamation (“O Nature, you are wondrous”). At the same time we make remarks on the features of the comedy’s speech patterns rhythmic organization. Besides that we indicate as a possible origin of Charlotta’s image a Gzhel statuette “Charlotte at Werther’s tomb” popular in XIX century Russia which also is an indirect allusion to Goethe. The famous “sound of the breaking *string*”, nature of the theatre space of the time, semantics of circus ring and archaic ideas about spherical and musical construction of the world constitute a single semantic line. Philosophical reflexion determines how the author is characterized by his last work and proposes an interpretation of Chekhov’s journey to Sakhalin.

*Keywords:* Herzen, Goethe, comedy, reminiscence, scenography, Chekhov.

*Information about the authors.* Loshchilow Igor Yevgenievich, Novosibirsk State Pedagogical University, Institute of Philology, Mass Information and Psychology, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature and Literary Theory. 28, ul. Viluyskaya, Novosibirsk, Russia. E-mail: loshch@yandex.ru.

Tyshchenko Vladimir Petrovich, Novosibirsk State Pedagogical University, Candidate of Philosophy, Professor of the Philosophy Department. E-mail: anikina101089@gmail.com.

**Н. В. Корниенко**

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН*

## **РЕАБИЛИТАЦИЯ ДОКУМЕНТА**

*Аннотация:* В статье предлагается заново осмыслить значение наследия Всеволода Вишневского, чья роль в литературном процессе XX века недооценивается современными исследователями. Дневники Вишневского – важный документ как социальной, так и литературной истории. Статья показывает, что внимательное изучение этих текстов позволит существенно дополнить историю русской литературы и журналистики советской эпохи.

*Ключевые слова:* Всеволод Вишневский, писательский дневник, русская литература XX века.

*Информация* об авторе. Корниенко Наталья Васильевна, доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН, заведующая отделом новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а). Тел. +7 (495) 690 5030. E-mail: natalkornienko@yandex.ru

В советские годы дневники Вс. Вишневского публиковались в составе Собрания сочинений писателя [Вишневский, 1956–1960] и отдельными изданиями [Вишневский, 1974], публиковались так, как тогда было принято, с большими изъятиями и подцензурной правкой, а потому все «мясо» дневников – реалистические зарисовки жизни блокадного Ленинграда и послевоенной Москвы, неканонические размышления о войне, подробные записи заседаний Правления Союза писателей 1946–1950 гг., посещений ЦК партии, портреты современников, бытовавшие анекдоты и литературные сплетни, притчи и были, язвительные характеристики литературной жизни, размышления над прочитанными произведениями классической литературы, горестные эссе о современной литературе и о самом себе, – все это просто не могло быть опубликованным в советское время.

Первым к хранящимся в РГАЛИ «потаенным» дневникам Вишневского обратился историк В. С. Хелемендик, когда работал над биографией писателя для серии «Жизнь замечательных людей», его прекрасно документированная книга выдержала два издания [Хелемендик, 1980, 1983], а затем была практически забыта. Наступила пост(анти)советская эпоха, и к дневнику писателя филологи практически не обращались, а сам писатель как и многие его современники был лихо сброшен с корабля современности и припечатан к позорному столбу – и за отношение к драматургии М. Булгакова, и за полемику с «Конармией» И. Бабеля (пьеса Вишневского «Первая конная» вышла в 1930 г. с предисловием С. Буденного), и за антипастернаковскую кампанию 1947 г.: «литературный функционер», «советский



вельможа», «клевет Сталина», «истинный партиец», «графоман»... Редким исключением в этом потоке язвительных характеристик смотрится статья петербургских историков, открывших в дневниках Вишневого 1930-х гг. ценнейший источник для исследования биографии и творчества С. Эйзенштейна и не без удивления отметивших, что несмотря на то, что «в массовом сознании наших современников фигуры этих двух людей – С. М. Эйзенштейна (1898–1948) и Вс. В. Вишневого (1900–1951) – представляются диаметрально противоположными», в реальности все обстояло значительно сложнее: столь внешне непохожих людей, оказывается, связывала не только многолетняя дружба, но и «в творчестве у них имелись точки соприкосновения», а поддержка Вишневым Эйзенштейна в период его работы над фильмом «Александр Невский» (1937 – начало 1939) имела судьбоносный характер для возвращения режиссера к работе в кинематографе [Хелемендик, 1980, с. 121–148].

Стоит признать, что в исследованиях советской эпохи историки больше, чем филологи, ценят документальные источники, проводят перепроверку информации, а потому и к дневнику Вишневого они подошли как ученые, а не как критики советского режима. В филологическом департаменте продолжает, к сожалению, торжествовать «концептуализм», закрепляющий утвердившиеся в последние десятилетия именно «массовые» представления о советской литературной эпохе. Впервые после долгих лет умолчания дневник Вишневого наконец-то представлен в книге Н. Громовой «Распад. Судьба советского критика: 40–50-е годы»: «Славился Вишневский графоманией, которая в чем-то оказалась полезной; он писал огромные простыни-письма и вел столь подробные дневники, что в них помещались и сводки всех внешнеполитических событий; пламенные рассказы о встречах со Сталиным, посредственные мысли о литературе, диалоги с писателями, режиссерами и сложные любовные отношения с женой писателя Ленча. Страсти в личной жизни кипели нешуточные, и порой Софья Касьяновна Вишневецкая, строго проверявшая записи в дневнике, возникала сама и размашистым почерком комментировала любовные переживания мужа» [Громова, 2009, с. 67]. Изобличение Вишневого и его дневника продолжается и дальше: «Когда Вишневский в 1951 году умер, к работе над его литературным наследием все было готово: тысячи его писем аккуратно собраны и разложены, часть его дневников тут же запущена в печать, домашний архив заботливо разложен и сдан государству. После этого жена Вишневого умерла. Миссия ее была выполнена» [Там же, с. 109]. Без комментариев. Порочность подобного подхода проявилась не только в самом пафосе отношения к документу, но и в способе его использования методом выборочных нарезок текста, вольных конта-

минаций, а также в грубейших ошибках при цитировании. Благородно желание объяснить сложность и драматизм ситуации, в которой оказался главный герой книги о «судьбе советского критика» Ан. Тарасенков, однако зачем для этой цели упрощать и примитивизировать фигуру Вишневского, опускаясь до прямых фальсификаций его биографии? Если мы так радеем за полноту исторического знания о литературной эпохе, то и позицию Вишневского, кажется, необходимо представить без передергивания и искажения?

Писательский дневник это специфический документ: с одной стороны, исторический документ литературной эпохи, с другой – литературный текст. Надо ли это учитывать, когда мы обращаемся к писательским дневникам любой эпохи? Теоретические проблемы исследования / толкования дневников впервые были сформулированы в работах Б. Эйхенбаума о ранних дневниках Льва Толстого (книга «Молодой Толстой», 1922): «К таким документам надо относиться с особенной осторожностью, чтобы не впасть в простую психологическую интерпретацию того, что далеко от чистой психологии. Смещение этих двух точек зрения ведет к серьезным ошибкам, упрощая явление и вместе с тем не приводя ни к каким плодотворным обобщениям» [Эйхенбаум, 1997, с. 36]; «... главное содержание его ранних дневников состоит в разложении собственной душевной жизни на определенные состояния, в напряженном и непрерывном самонаблюдении и осознании. Легко поэтому впасть в психологическую интерпретацию и поддаться обману» [Там же, с. 36–37; курсив наш. – Н. К.]. Имеют ли эти наблюдения Эйхенбаума статус теоретического обобщения, или они для нас не актуальны? Это, конечно, риторические вопросы. Ответить на них может только научная публикация дневников Вишневского. Прекрасно понимая, что это дело далекого будущего, мы попытаемся реабилитировать дневник Вишневского единственно возможным способом – знакомством с некоторыми его страницами.

Начнем с того, что все-таки не будем упрощать биографию и литературную личность Вишневского. Графоманом Вишневский не был, можно сказать, по определению: не так много он написал. И прожил он недолго, умер на 51-м году жизни, жизни отнюдь не советского вельможи. Среди советских писателей он был, пожалуй, единственным профессиональным военным: подростком прошел Первую мировую войну (награжден самой почетной наградой – Георгиевским крестом), затем – Гражданская война (рядовой пулеметчик, не комиссар); Военно-морская академия; числился в резерве начсостава РККА, разработал для Военно-морской академии курсы и пособия по истории английского, немецкого и финского флотов (владел немецким, английским и французским языками); был в Испании;

в годы Финской и Великой Отечественной войны – военный корреспондент, все дни блокады был в Ленинграде... Военная биография бросает свой особый свет и на литературную личность Вишневецкого и во многом ее определяет. В литературной борьбе рубежа 20–30-х гг. он занимал радикально левую позицию в пролетарском движении и входил в группу «Литфронт» (т.е. оказался левее самого генерального секретаря РАППа неистового Л. Авербаха); один из создателей ЛОКАФа (литературное объединение Красной армии и флота) и оборонной секции ССП. (В скобках лишь замечу, что эти страницы истории литературы еще не написаны.) За консультациями по эпохе Гражданской войны к Вишневецкому обращались многие его современники, в том числе, Ал. Толстой, когда писал 2-ю книгу романа «Хождение по мукам». Запись от 1 июня 1928 г.: «Я дал до 20 поправок. Толстой – способный малый. Этот эмигрант, “перелет”, волнуяще пишет о наших делах, о 1918... Мне не верится, однако, в его искренность. Как странно – Ал. Толстой живописует моряков, от которых бежал когда-то...» [Хелемендик, 1980].

На войну Вишневецкий смотрел как военный, и война оставалась главной темой его творчества и дневников. Давил груз четырех войн, через которые ему пришлось пройти. Остро переживалась обрушившаяся в 1946 г. на СССР «холодная война» – эта тема не сходит со страниц дневника. Запись от 2 февраля 1947 г.:

Постоянные темы: общая мировая проблема, грядущее столкновение двух систем; темы литературы, искусства; личное... – Все постоянно переплетается... Война дала, в общем, не (все) те результаты, которые ожидалось. Европа – как всегда после крупной евр<опейской> войны, – значительно надорвана. США разительно усилились – и удивительнейшим путем превратились в новый центр агрессии, экспансии, – вооруженный предельно, угрожающе и намечающий самые крупные планы американизации мира. Гитлеровская методика по-своему перенята новыми милитаристами и боссами США. <...> (Ал. Толстой в посл<еднюю> свою пору говорил: “только не американцы...” – Чуял...) [Вишневецкий, РГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 2136, л. 51об. –52].

Запись от 10 мая 1947 г.:

Вечер 10 V 47. Вчера День Победы, достаточно раздумий... Мы в новой истор<ической> полосе: безусловно капит<алистический> мир решил нас сдерживать, блокировать – и при первом подходящем случае – нанести очередной удар... – Наша сила, возможности, духовн<ая> мобильность и пр. пугают и США и Англию и других... Всё под угрозой: и старые институты, и религии, и собственность, и адм<инистративно>-пол<итические> режимы... В ан<глийской> прессе изыскания о новой религии: о большевизме с его мировым идеалом...

Потоки статей после Моск<овской> конф<еренции>: о труппах Москвы, о низком уровне сов<етской> жизни, об очередях, барышниках у театров, черн<ом>, рынке, где люди кое-как подрабатывают. Новые эк<ономически>-быт<овые> анекдоты (о ставках инженеров в США и СССР) – и пр. ... Тридцать лет озлобленной “информации”, где все свалено в кучу. – Сенатор Коннэли торопит, он назвал советских людей варварами и заявляет, что против СССР выступает “оскорбленное человечество”... Где этот сукин сын был в 1941-42 г.?.. Г. Уоэллес заметил верно, что поджигатели новой войны стремятся поддерживать в кипящем состоянии котел ненависти к СССР [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп.1, ед. хр. 2138, л. 2 об.].

Вишневскому доверяли свои размышления о войне крупнейшие военачальники, часто бывавшие у него дома, где засиживались за полночь. Вот лишь одна запись – о встрече с командующим прославившейся героической обороной Сталинграда 62-й армии, будущим маршалом В. И. Чуйковым (датирована 18 февраля 1947):

Мне позвонил В.И. Чуйков. – Чудно поговорили и сразу приехал ко мне. <...> Чуйков сидел у меня всю ночь. “Ты, Всеволод, счастливый: видел подлинную историю: падение Берлина” и т.д. Говорил о том, что труп Гитлера без огласки у нас – на всякий случай... (труп Геббельса тоже у нас...) Говорил о том, что хочет написать свои мемуары – о Сталинграде в перв<ую> очередь. Одобрил Некрасова – “но это не всё... Мамаева кургана не показал до конца. – Десятки раз переходил он из рук в руки... Нашли мы там наших и немцев в смертных объятиях – уже дрались вплотную, так и убиты, так и замерзли”... Говорил: “Немцы? Германия... Дышат идеей реванша”. Говорил о том, как в 1945-м после Парада Победы был у марш<ала> Василевского. – “Оборона в Германии? Рубежи? Нет. История не простит, если мы – в случае войны, – не сбросим англо-ам<ерикан>цев в море. Прижать к Ламаншу – не дать возможностей...” – Вариант верхнейший [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп.1, ед. хр. 2137. Л. 16–16 об.].

И еще – «тяжкие» военные сны, «постоянное напоминание о смерти от 12 часов до 8 утра» [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп.1, ед. хр. 2138, л. 38]. Запись от 20 марта 1943 г. (все дни блокады Вишневский находился в Ленинграде; дневники военных лет опубликованы с купюрами): «Тяж<кий> сон: все время какая-то настойчивая погоня, поиск какой-то нравств<енной> истины. Она ускользает, что-то недосказанное. Я иду, иду, вновь и вновь ищу...» [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 2105, л. 7]. Записи от 4–6 декабря 1946 г. (по возвращении из Югославии):

На поезде Львов-Москва. – Поймали ночью какого-то типа с автоматом... Бендерович? Разговоры... Танкист-инвалид... “Усадьбу

у матери отобрали... А я воевал..." Ряд орденов... – Проводницы, закупающие лук и пр. для перепродажи в Москве. – Станции, оттепель, грязь, торг, толпы, голодающие из центр<альных> районов. <...> Я очень нервен. Опять Москва, опять дела, суета, муки... Надо любой ценой вырваться, стать писателем, – созерцать, думать, читать, писать, – а не летать, агитировать, организовывать... – и вечно быть в инерции войны, разрушения... Сделать рывок, – резкий, упрямый... Спать, выключиться как угодно <...> Все ушло в одну прорву: война и все сопряженное... Вот Балканы: вместо юношеских мечтаний, чтений и пр. – что-то мокрое, грязное, покалеченное, трудное... – Как назло... Мне осточертело все это... Хочется схватить судьбу за горло, врезаться зубами, дать ей подножку, свалить... И, поднявшись, – оглянуться на мир просторный, солнечный... Это не индивидуальное – об этом думают, томятся все... – И все бредут сквозь дожди, туманы, по вонючим пепелищам... Гарь, хруст углей, костей, вонь, усталость... Львовское кладбище, – какой чудовищный и иронический символ... Тысячи могил перестрелявших друг друга русских, поляков, украинцев... Смешения... Мольбы. Девизы. Лозунги. Завещания... – Похабные надписи на святынях. Испражнения... И ничего не поделаешь – моральные замечания, осуждения, вопли – к чему они? В голове плотная, как остывшая лава или как ленинградские льды, – смесь впечатлений за годы... Все нарастает... Утомляет... – "Ускорение истории"... [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 2136, л. 5 об. – 6 об.].

Запись от 5 февраля 1948 г. : «Тяжкий сон... И вечная военная тема: переправа ночью, кто-то тонет, бежит, кого-то бьют. Ночь черная – и отблески пламени» [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп.1, ед. хр. 2140, л. 3 об.].

В годы «холодной войны» Вишневский, знавший несколько иностранных языков, постоянно вписывал в дневник переводы статей из английских, французских, немецких газет, тем самым оставив (для нас!) уникальную хронику общеполитической жизни первых пяти послевоенных лет. Дамский взгляд на эти страницы дневников вряд ли вообще уместен. Они, надеюсь, заинтересуют, прежде всего, военных историков, да и историкам русской литературы, изучающим этот период, вряд ли стоит игнорировать фактор общеполитической, международной обстановки этих лет.

Далеки от лакировки и записи Вишневского о том, как жила страна в эти годы: голод 1946–1947 г., рост цен, очереди, денежная реформа, инвалиды, нищета... Вот лишь одна зарисовка «из быта» Москвы сентября 1945 г., зарисовка явно не для печати:

Из быта. – «Знаете ли Вы, т. писатель, жизнь? Заглядывали ли скажем, на центр<альный> черный рынок Москвы – у Петр<овского> пассажа? Здесь торгуют только иностр<анными> товарами... Один

милиционер вяло посвистывает, разгоняя, – потом уходит... Знаете ли вы центр спекулянтов, комиссионеров, скорняков, шапочников, портных – в ресторане “Урал”? На Столешниковом... Тут особые нравы... Сюда ходят и бандиты, – их боятся официанты и денег с них не просят. Сюда вваливаются пьяные инвалиды, – здесь пьют, обдeldывают дела, перепродают ювелирные изделия, меха, материи, “трофеи” и т.д...» – Я ответил: “Нет, эту среду я не знаю. Писать о ней не собирался и не собираюсь». – А Вы поинтересуйтесь. Лучше жизнь узнает<e>... – Люди в большинстве мерзавцы... Меньшая часть устроилась, большей не дают развернуться... – Все основано, – как и прежде, – на личном интересе, на расчете... – О сколько кругом непроявленных коммерсантов, воротил, купцов, сбытчиков!... И американцам бы нос утерли, – за 28 лет обучились через <y?>гольное ушко пролезть – туда и обратно... Прямо стахановцы этого дела...» – Нет, воротилы не развернутся... – Погуляйте также, т. писатель, по рынку на Цветном бульваре... Колхозный, так называемый, рынок... Поглядите на людей, на лица, на страсти... – Сюда и иностранцы, изучающие Москву, заглядывают – интересуются и ценами, и сценками, и санит<арным> состоянием этой огромной грязной лужи... – Здесь можно увидеть и заботу об инвалидах, валяющихся на земле... Здесь торгуют хлебными талонами – от 15 до 20 руб., – керосиновыми и другими. Здесь продают водку – в бутылках, бидонах, горшках, пузырьках, в рюмках, стопках, – в чем угодно... Тут с рук продают колбасу – по ломтику, по два, по три... Сёрвиз в полнейшем смысле. Все для трудящихся: ну где в магазине продают ломтик?! – А тут извольте... Все продают, с утра до ночи, при любой погоде... – И без карточек, без ограничений, без принудительного ассортимента: вполне на истинных началах Атлантической, так сказать, хартии, – под коей и подпись наша поставлена, – а? – Или вы, т. писатель, народной нуждой, ценой хлеба насущного не интересуетесь?..

Я слушал. – Видал я эту муть в дни НЭПА, – видал и за границей в 1936 – 37, и на фронте, отталкивающие рынки в Варшаве в феврале 1945 г. – и пр. [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 2128, л. 72–73].

Перед нами не просто запись в дневнике, а литературный текст, и вряд ли нужно искать собеседника-оппонента. Пример классической саморефлексии, разговора с самим собой, то, что Эйхенбаум и называл особенностью писательского дневника с «разложением собственной душевной жизни на определенные состояния», «напряженным и непрерывным самонаблюдением и осознанием». И подобных блистательных литературных текстов немало в дневнике Вишневского, особенно послевоенных лет, когда он постоянно возвращался к собственному литературному пути, подводил итоги, ведя беспощадный диалог с самим собой о советской литературе на фоне великой русской и мировой классической литературы.

Запись от 3–5 февраля 1947 г. посвящена, можно сказать, большим вопросам не только советской литературы, но и в целом русской литературы XX в. К этим вопросам Вишневский постоянно возвращался в послевоенные годы, возвращался, просматривая свои дневники предшествующих лет, читая и перечитывая русских и зарубежных классиков:

Большой разговор с С. Михалковым, – развил ему свои взгляды на советскую литературу, нерешенность в ней общих мировых проблем...

– А Горький, Чехов?

– Великолепные писатели кануна революции, кануна долгих битв... Но решения проблем 1917–47... – кто дал, кто даст? У нас всё отдано быстрой, утилитарной литературе, «частным» впечатлениям (порой областным), – нет писателей всемирного значения, эрудитов, знающих и анализирующих ту и другую системы, дающих глубочайшие художественные анализы и образы для всего мира, – нет писателей, значения Л. Толстого, Достоевского... Это безусловно так! – Мы делаем – в целом многое – но не на достаточном политическом, философском, экон<sup>о</sup>мическом, культурно зрелом уровне... – Мы главными образом описываем героику (битв и труда) – но не вскрываем мук и противоречий в себе самих, – не сопоставляем опыт России с опытом других стран; не даем всего искреннего, исповедного...

Почему Маяковский говорил: Наступаю на горло собственной песне? Какой? – Раскрыли мы это? – Не в любовной переплете его драма, – а в страхе пред всемирной проблематикой, новыми задачами, – и, конечно, в страхе перед одиночеством, духовном одиночестве, – в которое он попал... – Асеевы и прочая компания не могли дать ему помощи в поисках больших ответов...

– Ты прав, Всеволод...

– Литература наша не вскрыла, не объяснила Ленина и Сталина, – высшие типы нашего общества. Дала неск<sup>о</sup>лько партизан (Чапаев), обычных комиссаров, бойцов, матросов, неск<sup>о</sup>лько интеллигентов (Ал. Толстой), неск<sup>о</sup>лько казаков (Шолохов), комсомольцев (Островский, Фадеев)... Переберем все: Ну ответить сам честно...

– Да...

– И не дала ответов, постановки современ<sup>н</sup>ных проблем, – до которых добирались тот же Дж. Лондон, Уэллс, Шоу, Роллан, в чем-то Э. Синклер и т. д. Не дала остроты спора, вызова... – полемической силы, которой были сильны, скажем, Л. Толстой, Достоевский, Горький – в его страстных обличениях... Эренбург? – Слишком памфлетен, “франкофильствует” во вкусах и стиле...

Что-то накопившееся прорвалось у меня с силой... [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 2136, л. 59 – 59 об.]

Лишь одно текстологическое примечание к этому монологу о советской литературе, пронизанному мучительной саморефлексией. В списке советских писателей с их темами слово «матросов» вписано сверху, как бы прямо указывая, что и предыдущее («обычных комиссаров, бойцов») относится не к кому-либо, а к самому себе – автору «Первой конной» и «Оптимистической трагедии».

В зеркале бесстрашных вопросов к самому себе, к собственной личной и литературной биографии, идеалы военной юности эпохи Гражданской войны обретают на страницах дневника трагической звучание. Запись от 6 декабря 1947 г. посвящена мучительному поиску ответа на главные вопросы русской истории, прозвучавшие в «Сокровенном человеке» А. Платонова (портрет юных красноармейцев) и в «Тихом Доне» М. Шолохова. Ответ получился не для печати, а для себя – без лукавства, как на исповеди:

Подспудные мысли о самом себе... – Мое творчество было от молодости и от иллюзий, от особости мира гражд<анской> войны, от романтики... Я чувствовал себя в людской массе именно особым; вносил свою особую тему – с напором, оригинальностью, молодым задором, правдивостью... – И это – с неизбежной в искусстве мукой – продолжалось 10 лет...

И я как бы накликал войну.

Все изменилось; я устал от невероятной траты духовн<ых> и физич<еских> сил... А главное: иллюзии, царство героев особого типа, 1918-20, избранных, грубо отодвинуто историей... Они – увы, – в чем-то стали старомодны... – Я ловлю себя на этом именно, на архаичности тогдашних слов, мыслей, методов, костюмов, поступков... –

Все стремительно изменилось, повзрослело...

И я не могу жить, творить иными образами и категориями... – Они для меня не музыкальны, не юны, не поэтичны... – при всей их прочности, ценности... Из войны 1941–45 я не могу создать грёз, легенд... – Я в эту войну просыпался от юношеских (наивных) видений... – Я через культуру, через теорию, тысячи прочит<анных> книг глядел на злое, мрачное лицо войны... Исследовал ее – с жестокостью, порой с холодом... В сущности – это полное духовное изменение... Иллюзии были расколочены вдребезги. (Началось с первых боев фин<ской> войны, – особенно в феврале 1940 г.) Революция, гр<ажданская> война – была темой необычайного полета, вольности, юности... Необычайные сочетания, открытия, динамизм, преобразование мира. От Петербурга казенного мира и мучит<ельных> окопов 1914-17 – я шагнул на просторы Волги, Камы, Украины, Таврии, С. Кавказа, Черноморья, субтропиков, куда-то к близости Леванта... Это был поход к новизне всяческой, к идеальному... К близкой всемирной революции... Это был стремительный рост... Блеск юга запомнился мне навсегда... (при скудости бытия)... Центром жизни



было движение, быт, товарищество... Во мне рождалось тогда слово: я заговорил; я писал первые страницы дневников.

Я не предавался женщинам, игре, вину, порокам... – И эта свежесть держалась долго... – Силы били через край. Мир мечтаний, побед, ожиданий – абсолютно не личных... – Лихорадочные действия, ожидания, незнание Запада, переполнение своим, революционным; язык романтич<ески> возвышенный...

– Всё озаренное и всё над бытом, который казался случайным, преходящим (Антанта еще пробует мешать и т.д.)... Во всем – всемирное, восторженное...

Нам предстояло спуститься на почву реальности...

...В литературе я (и не я один) жил продлением этой удивительной небывалой богатой, волнительной, иллюзорной жизнью... С трепетом знамен и с героикой... необычайным сочетанием эмоций... С ощущением (волшебн<ым>) переделки всего... с мессианским светом в груди, – и без раздумий, сожалений, без ощущения скорби, смерти, траура... (Смерть переносилась легко, попутно. Вне религии. – На муз<ыкальном> <порыве – ?>). Мы наивно, свято убивали людей, – полагая, что завтра всё будет хорошо, светло, чисто... – И без раздумий, без угрызений совести шли дальше, – готовые сами к смерти, расстрелу, мукам...

(Это было выше известных мировых движений... Шире...)

Передо мной новые задачи, новая обстановка...

– Суровая, жесткая... Без юных парений [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 2138, л. 161 – 162 об.]

Бесценен дневник Вишневского и для изучения литературной жизни 1940-х гг. Еще не наступил суровый август 1946 г., а в дневнике за июль месяц появляется запись о встрече с А. Довженко, которая завершается упоминанием печально знаменитой газеты «Культура и жизнь», готовившей погром августа 1946 г.: «Был на днях Довженко и Ю. Солнцева. – Он не давно съездил в Крым – искал натуру <...> В пути: “дяденька, хлеба!” Меня это преследовало неделю, – детский крик на Орловщине... – Люди едут в вагонах, на крышах, на буферах... <...> На Украине плохо – погибли многие посеы и фрукты. <...> Усталость; кругом трудности, нервы... В газете “Культура и жизнь” – сплошные проработки, избиение писателей, режиссеров и т.д. К чему это? – Газету не любят, зло о ней отзываются» [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 2135, л. 33 об.]

Записи в дневнике конца августа – начала сентября 1946 г. относятся к событиям вокруг ленинградских журналов «Звезда» и «Ленинград», «Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» от 14 августа (опубликовано в «Правде» 21 августа) и выборов нового руководства Союза писателей. Вишневский – член правления ССП (избран на первом съезде писателей). В фондах ССП

(РГАЛИ) имеются лишь скудные протоколы заседаний президиума и секретариата правления ССП. Три дня – 31 августа, 2 и 4 сентября заседания проходили с повесткой, в которой значились всего два вопроса: «О Постановлении ЦК от 14 августа...» и «О руководстве ССП»; 31 августа был избран новый секретариат, генеральный секретарь – А. Фадеев и заместители генерального секретаря. В другие дни шла подготовка текста резолюции, согласование ее пунктов с высшими партийными инстанциями и т.п. В эти горячие дни Вишневецкий делает записи в дневнике не сразу (очевидно, не было времени), но опыт драматурга безусловно проявился в ярких и живописных зарисовках этих дней. Скупые записи из протоколов оживают в драматических картинах и сценах из писательской жизни, социально-политические портреты действующих лиц пишутся с военной прямоотой:

Записи с датировкой «после 30 авг. 46 г.»:

Опять о писателях... – Леонов из торгово-кулацк<ой> среды, с детства травма – отец бросил семью... На всю жизнь осталась забота о заработке, приобретении и наследстве для детей... Коллекционер растений <...> Политически, это, думается, не наш человек (пьеса “Волк”). Мелкий буржуа в химич<ески> чистом виде, угрюмый, стремящийся к информации и верхам, знающий себе цену, играющий в правду и откровенность. <...>

Вс. Иванов... – Глубоко враждебен марксизму; “серапион”, с многими травмами... – в литературе – человек «смещенный» (в разл<ичных> смыслах). Упорный; умеющий держаться, терпеть, – русское качество... Трудная жена; ходьба к б<ывшей> жене...

К. Федин – из этой же группы, с затаенностью, глубоким критицизмом интеллигента, б<ывший> коммунист; “западник”...

Б. Пастернак – политич<ески>-духовно совсем чуждый, идущий своей дорогой... Копаются в грядках, пишет прозу (роман о 1905 г.), переводит Шекспира превосходнейше... – Абсолютно не подлаживается, независим (порой демонстративно). Вызывает у соседей любопытство... – Крупная фигура... – Драма с женой и б<ывшей> женой.

Н. Погодин – б<ывший> белый журналист... Расейский тип, страдающий от соц<иальных> “неустройств”: заработал на “Аристократах” 1 млн. руб. – и клял все на свете за то, что некуда вложить деньги и всё “без пользы”, нет ренты, нет обеспечения. Помнится, – после одного приема в Кремле, – он материл хозяев и жизнь – нещаднейше... Пьет; по-“купечески” берет женщин, б/б где-то в доме, покупает их... – Учитель жизни»;

«Вчера Правление ССП: казенные слова – пустые и у Тихонова (но прорвалась и жалоба и протест: “Я пришел из дыма сражений... Я не организатор”... Он не мог досказать: я не политик, не дипломат...) и у Самед<a> Вургуна, и у Рыльского <...> Отвратительна (лицемерная) болтовня Караваевой...

Пока молчат другие... –

Я смотрю: и это наследники XIX века русской литературы?..  
Первых двух десятилетий XX-го? – Они не говорят о том, что такое космос, мир, человечество, есть ли цель, смысл в бытии, есть ли целесообразность в мироздании, в земной природе, жизни, они не анализируют религию, Бога, темный мир человеческой души; они не сличают – до конца – бытие мира нашего и западного... Они – много молчат, порой лгут... Тоску своего, мысль не обнажают... [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 2135, л. 55–59].

Записи, датированные 2 сентября и «после 2 сент.», важны для уточнения хроники бурных литературных событий этих дней:

«2 сент. 46. Сегодня небольш<ая> группа писателей идет к А. Жданову»;

«Из отрывочных впечатлений.

– О Тихонове. – Он переживает свою драму: его снимают с поста председателя ССП; за политич<ескую> недалковидность, попустительство Зощенко и Ахматовой и пр. и проникновению чуждых влияний и нравов, за отсутствие борьбы с вредн<ыми> тенденциями. Эта тяжелая запись в формуляр Тихонова.

Кстати, М. Шолохов вчера (29 авг.) категорически отказался от поста председателя. “Я в 2 недели развалю Союз Пис<ателей>, работу...”

А. Фадеев бил себя в грудь: “Мне 45 лет, я отдал Союзу много, я хочу писать” etc.»;

«2 сент. 46 г.

Заседания, заседания <...>

В ЦК, беседа у т. Жданова... Подошел Шолохов, протянул руку... – Я: “Познакомимся”. – “Да мы с Вами знакомы”... – Поговорили... Хорошая голова, одет просто, в светлой гимнастерке, простой говор с казач<ьим> акцентом... – Немногословен... – В бл<ижайшие> дни возьмусь за “Тих<ий> Дон” снова, – это в сущности, – наиболее самостоятельное в литературе...»;

«Правление... Маршак, бесцветная речь Асеева на 5–6 стр<аницах> записи; Фадеев с обычными вариациями, некот<орым> волнением; нападки на Пастернака, на Гурвича, которого неск<олько> лет он держал в холуях, – но затем убрал и хочет добить) и т.д. – Очередные бесполезные истерические слова Поликарпова (хам внелитературный) – с расчетцем, с видимостью покаяния, с ударами по Тихонову, Катаеву и пр.»;

«Иногда мне до тоски тяжело...

После бесед в ЦК, дающих широкие ощущения – опять болото на улице Воровского, Поварской, 52, – повторения, позы, муть, комбинации... Жизнь в ли<тературном> департаменте, давка, холодная, полная цинизма...

Писатели, очевидно, бывают порой хороши лишь в одиночку, в своих мечтах, в своем поиске извечной правды...

Легли же убитыми 242 литератора на войне... Пишут же живые порой хорошо...» [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 2135, л. 59–59 об.].

Вишневский был пристрастен, как, впрочем, и любой писатель. Был он зачастую и по-военному категоричен. Однако у нас нет никаких оснований подобно автору упомянутой книги, предвзято некоторые из приведенных записей августа-сентября 1946 г. следующим умозаключением, смахивающим на клевету: «В дневнике появляется список неблагоденствующих писателей, которых в случае чего можно будет по очереди сдавать. И, конечно же, здесь – Пастернак» [Громова, 2009, с. 94]. Думается, Б. Пастернак в подобной защите просто не нуждается. Лишь добавим, что поспешное чтение дневника обернулось не только произвольным монтажом цитат, но и веером ошибок, некоторые из которых смотрятся, мягко говоря, курьезом. Так в зарисовке Пастернака появляется в передаче Н. Громовой нечто жуткое «Копается в предках...» [Громова, 2009, с. 94] вместо реалистически точной детали в записи Вишневского: «Копается в грядках...»

Подобным же образом психологизирована и другая запись о Пастернаке. Сопоставим текст дневника с тем как он представлен в биографии Н. Громовой:

#### Дневник Вишневского

«Б. Пастернак зашел в “Знамя”:

“Когда я написал статью о Шекспире – я проснулся утром с ощущением полного человеческого счастья. Позвонил брату: «Запомни, сегодня я абсолютно счастлив. Напомни, если я потом отрекусь, забуду...» – Вышел на лестницу: неужели испортят это ощущение? Крик снизу: «Борис <Леонид>ыч! – Вот какая неудача, беда!» – Ну – вот. – «Прочли списки лауреатов, не нашли Вашего имени!» – ... От сердца отлегло: Ну, все в порядке... – Ощущение мое – полного счастья – я удержал... Хоть ненадолго» [Вишневский, РГАЛИ, ф. 1038, оп. 1 ед. хр. 2135, л. 19 об.].

#### Использование документа

«Но Вишневского переубедить невозможно. Всем существом истинного коммуниста он чувствует, что Пастернак идейно чужой, а кроме того, видимо, получает какие-то сигналы с самого верха. В один из дней Пастернак заходит в “Знамя”. Вишневский записывает в дневнике его монолог:

“Когда я написал статью о Шекспире – я проснулся утром с ощущением волнения и человеческого счастья. Позвонил брату: «Запомни, если я потом отрекусь или забуду...» – Вышел на лестницу: неужели испортят это ощущение? Крик снизу: «Борис <нрзб>. Вот какая неудача, беда! Я прочла списки лауреатов и не нашла Вашего имени!.. От сердца отлегло: «Ну, все в порядке. Ощущение мое – полного счастья – я удержал... Хоть ненадолго»”.

Вишневский слышит слова Пастернака о списке лауреатов, и они задевают его» [Громова, 2009, с. 85–86].

Вишневский – главный редактор (с 1944 г.) журнала «Знамя», и в дневнике записаны встречи со многими писателями, заходившими к нему в редакцию. Так записана и встреча с Пастернаком. В беллетризованной же версии изложения документа получилась не встреча и не рассказ Пастернака – Вс. Вишневскому (!), а «монолог», произнесенный неизвестно перед кем. К слову, с политически «чуждым» ему Пастернаком Вишневский немало намучился, читая и перечитывая его стихи и поэмы, и уверяю, что на страницах дневника читатель найдет пронизательные характеристики лирических шедевров поэта, а для исследователей советской литературы дневники Вишневского щедро представляют бесценный материал по кругу чтения классиков советской литературы и в целом по социологии чтения советской эпохи.

Мы остановились лишь на некоторых вопросах, которые ставит дневник писателя. Дневники Вишневского – это более 50 общих тетрадей – уникальный не только литературный, но и исторический документ советской эпохи. Это дневники писателя, активного участника литературной жизни 1930–1940-х гг. и одновременно профессионального военного, с подневными записями событий литературной и политической жизни 1930–1940-х гг., потаенными размышлениями о писательстве и советской литературе и бесценными для военных историков документами и записями. Научное освоение дневников Вишневского нам еще предстоит, и, думается, когда-нибудь они будут подготовлены к печати. Без военных историков здесь не обойтись, а для самих историков дневники Вишневского являются хранилищем бесценного источниковедческого материала... Работа по научной подготовке дневников Вишневского – это трудоемкий проект, будут ли он осуществлен и когда – об этом можно только гадать. Безусловно одно: работать с этим бесценным документом необходимо этически достойно и научно корректно.

### Литература

- Вишневский Вс.* Дневники // РГАЛИ, ф. 1038, оп. 1.  
*Вишневский Вс.* Дневники военных лет (1943, 1945 гг.). М., 1974.  
*Вишневский Вс.* Собр. соч.: в 5 т.+ доп. М., 1956–1960.  
*Вишневский Вс.* Статьи, дневники, письма о литературе и искусстве. М., 1961.  
*Громова Н.* Распад. Судьба советского критика: 40–50-е годы. М., 2009.  
*Кривошеев Ю. Р., Соколов Р. А.* Сергей Эйзенштейн и Всеволод Вишневский: из истории творческих взаимоотношений // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2001. № 5.  
*Хелемендик В.* Всеволод Вишневский. М., 1980; М., 1983.  
*Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987.

---

**N. V. Kornienko**

*A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Science*

## **REHABILITATION OF A DOCUMENT**

*Annotation.* The article proposes a reevaluation of the heritage of Vsevolod Vishnevsky whose impact on 20th century Russian literature has been understated by the literary studies. Vishnevsky's diaries are a significant document both of the social and literary history. The article shows that a thorough study of these diaries may lead to some important insights into the history of the Soviet era Russian literature and journalism.

*Keywords:* Vsevolod Vishnevsky, writer's diary, XX century Russian literature.

*Information about the author.* Kornienko Natalia Vasilievna, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Head of the New Russian Literature Department, Doctor of Philology, Professor, Associate Member of the Russian Academy of Science. Povarskaya street 25a, Moscow, Russia 121069. E-mail: [natalkornienko@yandex.ru](mailto:natalkornienko@yandex.ru)

**В. В. Мароши**

*Новосибирский государственный педагогический университет*

## **О СЕМИОТИКЕ ЗВЕРИНЦЕВ И ЗООПАРКОВ**

*Аннотация.* В статье рассматривается особая семиотика зверинцев и зоопарков, которая основана на общении животных и человека и антропоморфических проекциях людей по отношению к животным. Выявляется специфика символики этих учреждений в русской культуре и в современной отечественной культуре. Наиболее значимыми смыслами их становятся символика искусственного рая, ада и тюрьмы. Эти смыслы представлены прежде всего в произведениях искусства и литературы. В качестве примеров используются контексты русской литературы. Коммуникация человека и животных в зверинцах проходит несколько стадий. Мы анализируем следующие из них: тотемическая (коммуникация с сакральным символом); царская (общение царя со своими животными), современный публичный зоопарк, открытый всем желающим. Их эволюция продемонстрирована на примере судьбы зверинца известного российского политического деятеля Рамзана Кадырова и его поведения по отношению к животным.

*Ключевые слова:* зверинец, зоопарк, семиотика, символ, метафора.

*Информация об авторе.* Мароши Валерий Владимирович, доцент, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и теории литературы Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (630126, г. Новосибирск, Вилюйская, 28). Тел.: + 7 (383) 2441072. E-mail: maroshi@mail.ru.

Если подойти к этой семиотике с абстрактно-коммуникативной точки зрения, то вряд ли кто-то будет отрицать, что в современных зоопарках в специфических условиях, как правило, довольно далеких от естественных, происходит общение членов человеческого социума с животными. Оно осуществляется с помощью разных знаковых средств, – по преимуществу вербальных со стороны человека и разнообразных невербальных (выразительные движения, позы животных, их фонационные средства, такесика, одорика, проксемика) со стороны обитателей зоопарков. Однако говорить о единой системе знаков и полноценном общении здесь не приходится, поскольку семиотика коммуникации человека здесь встречается с закрытой для него зоосемиотикой животных, иначе взаимодействующих между собой.

Основателем специфической «зоосемиотики зоопарков», которую тартуский зоосемиотик Алексей Туровский справедливо определил как «семиотику свободы животных» [Turovski, 2000, p. 382], по праву считают биолога из Швейцарии Хайни Хедигера (Heini Hediger) и его первую книгу «Wildtiere in Gefangenschaft». Basel: Benno Schwabe & Co (1942). Очевидно, тем не менее, что именно в этих коммуникативных условиях может происходить минимальное взаимообучение

«языкам» общения, присущим человеку и диким животным. Правда, субъектами со стороны людей здесь скорее становится персонал зоопарка, к которому животные привыкают и с которым они общаются гораздо чаще.

К этой сфере локальной семиотики можно в наибольшей степени отнести коммуникацию посетителей «по поводу» этих животных, предполагающую трансляцию их визуальных образов и их вербальное комментирование. В последние годы в этих процессах все большее участие принимают электронные СМИ, от телевидения до интернета, регулярно транслирующие и комментирующие образы животных и «события» в мире зоопарков. Недавнее хладнокровное убийство в Дании жирафа Мариуса, всколыхнувшее отечественный интернет, показало, что «публичные» животные в зоопарке, которые должны находиться под опекой и присмотром человека, являются источником сильнейших «социальных страстей». До этого семиотикой зверинцев и зоопарков занималась как наука, курировавшая первые «зоосады» и опекающая современные зоопарки, так и различные искусства с литературой, вклад которых следует признать самым значительным в силу множества привнесенных, часто сугубо индивидуальных смыслов.

С другой стороны, можно посмотреть на эту семиотику и вне гипотетической коммуникации, со стороны исключительно человека. Ведь результаты подобного общения весьма односторонни: животные в лучшем случае усваивают и запоминают значение лишь некоторых невербальных и очень редко – вербальных средств общения человека, в то время как посетители интерпретируют поведение животных в более богатой смыслами антропоморфной или символично-эстетической перспективе. По-видимому, следует различать: 1) ситуативные и специфические смыслы, связанные с конкретными реципиентами конкретных животных (умиление, восхищение, интерес, отвращение) и теми ассоциациями, которые они вызывают; 2) устойчивые значения отдельных животных в архетипической и социокультурной перспективах (мифопоэтический зооморфизм, средневековые бестиарии, геральдика, национальная и сословная); 3) общий смысл зоопарка как сложно организованной системы, часто неосознаваемый самими его посетителями. Последний может создаваться гармоничным или, напротив, диссонирующим расположением вольеров, клеток с животными, паркового дизайна, состоянием животных и отношением к ним персонала и т.д., которые дают «целостный образ» жизни зоопарка как «учреждения». Это в свою очередь, обуславливает восприятие зоопарка как «места отдыха», релаксации или, напротив, мазохистского сопереживания страдающим «безответным тварям». Тогда его смыслы как целостного знака могут варьироваться в весьма обшир-



ном и даже амбивалентном диапазоне: а) временного восстановления гармонии человека и безопасной для него, «прирученной» природы; б) шаговой доступности опасного и экзотического мира; в) интереса к сложному «живому тексту», живущему по своим законам; г) зеркального подобия неблагоустройства современного общества и государства.

«Миметический» аспект, предшествующий возникновению особого семиозиса зверинца, развивался в тесной связи с историей различных российских локусов: царских зверинцев, придворных парковых ансамблей, усадебной культуры, столичного города (первые зоосады появились почти одновременно в Петербурге и Москве), передвижных зверинцев в русской провинции. Хотя зоосады были основаны с просветительскими и научными целями, их коллекции животных были гораздо больше, чем в зверинцах, но даже в начале XX в. отличие двух первых российских зоосадов, Петербургского и Московского от частных зверинцев не было столь существенным, чтобы сформировать принципиально иные смыслы. Фельетоны А. П. Чехова 1880-х гг. в достаточной степени демонстрируют печальную ситуацию по крайней мере в Московском зоосаде и скептическое отношение к нему посетителей.

Как и в современных передвижных зверинцах, животных в городских и передвижных зверинцах России XIX в. держали в узких и маленьких клетках, плохо кормили, они мало жили и часто болели. Много времени животные проводили в пути. Из-за небольшого размера самого зверинца набор животных в нем был весьма ограничен и сводился к наиболее страшным, экзотическим и привлекательным (волк, лев, пантера, слон, обезьяна). Обитатели зверинца в русской литературе и живописи изображаются как существа без пространственной, временной и главное – смысловой перспективы. Такое устройство зверинца вызывает ассоциации с дисциплинарным пространством тюрьмы, больницы, авторитарной семьи или дома.

Поэтому в процессе становления семиозиса зверинца в России последний изначально ассоциируется с несправедливым устройством мира в целом или его части, неблагополучием внутреннего мира персонажа («Трагический зверинец» (1907) Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, где собственно зверинец в ситуации содержания медвежат в усадьбе изображен лишь в первой главе), войной, в ходе которой «звери-государства» вырываются из зверинца («Зверинец» (1916) О. Мандельштама). В дальнейшем в литературе и публицистике метафора зверинца будет употребляться почти исключительно с негативными коннотациями («коммунальный зверинец», «советский зверинец», «настоящий зверинец» и т.п.). Миметизм постсоветской России подпитывает актуальность подобных коннотаций. Достаточно бегло просмотреть публикации в сегодняшней блогосфере и провинциаль-

ных СМИ: как защитники животных, так и просто «неравнодушные» блоггеры клеймят современные российские и украинские передвижные зверинцы как коммерческие мини-тюрьмы для животных, в которых их не кормят и содержат в ужасных условиях.

В семиозисе русской культуры наиболее актуальным стал смысл зверинца как метафоры «нестерпимого гнета» российского государства. Например, цензура запретила первый вариант рассказа-«сценки» «Циник» А.П. Чехова, который назывался «Звери», с устной формулировкой, переданной Лейкиным: «Я просил пропустить „Зверей“ и утверждал, что это невинный рассказ, но в комитете мне сказали: „Неужель мы не понимаем, что тут идет речь не о зверях!“...» [Чехов, 1976, с. 492]. Отнюдь не случайно, что стихотворение Ф. Сологуба «Мы плененные звери...», в котором обобщенный «зверинец» становится метафорой (символом) застывшего настоящего собирательного лирического героя, было написано 24 февраля 1905 г., на пике антигосударственных настроений интеллигенции и народа.

Наиболее обобщенным архетипом подобного коллективного безысходного пространства мучений людей-зверей, которое часто теряет в нарративной перспективе актуальное временное измерение, становится *inferno*, ад. Этот архетип обычно эксплицирован аллюзией на «Божественную Комедию», как в чеховском «Цинике» (1885) («Тут, брат, тот же дантовский ад: оставьте всякую надежду!» [Там же, с. 168]), в поэтической лирике и лироэпике – при помощи тропа: «Кассирша ласково твердила: / – Зайдите, миленький, в барак, / Там вам покажут крокодила, / Там ползает японский рак. – / Но вдруг завывла дико пума, / Как будто грешники в аду, / И, озираясь угрюмо, / Сказал я тихо: “Не пойду!”» [Кузмин, 1990, с. 295]. Неудивительно, что в качестве литературного собирателя подобных смыслов в своем «Крокодиле» выступил критик К. Чуковский, хорошо знакомый с «материалом»: «Там наши братья, как в аду – / В Зоологическом саду. / О, этот сад, ужасный сад! / Его забыть я был бы рад. / Там под бичами сторожей / Немало мучится зверей, / Они стенают, и ревут, / И цепи тяжкие грызут, / Но им не вырваться сюда / Из тесных клеток никогда» [Чуковский]. Подобные смыслы зверинца транслируются и на «зоосад» начала XX в.: «И тут, следуя за его взорами, я внимательно пригляделся к саду. И мне стало совестно. Мне, человеку, стало совестно перед зверем. Не за жестокость, нет, что такое жестокость в этом мире! – а за мою, за нашу человеческую глупость. Сад, Боже мой! Огромный, прекрасный сад... И этому я мог радоваться! И это я мог считать за кусочек природы! И это я мог рекомендовать в утешение зверю, умному, неиспорченному, честному зверю!» [Андреев]. В социальном измерении подобием ада для зверинца и зоопарка становится метафора тюрьмы: «Обезьяна, Аля, *приблизительно моего*

*роста*, но шире в плечах, сгорблена и длиннорука. Не выглядит, что она сидит в клетке. Несмотря на шерсть и нос, как будто сломанный, она производит на меня впечатление *арестанта*.

И клетка – не клетка, а *тюрьма*» [Шкловский, 2002, с. 284–285].

С другой стороны, локус замкнутого пространства, внутри которого находятся животные, может обернуться и позитивными смыслами – отъединенностью от мира города, уютной закрытостью, сохранением естественности, свойственной природе. В сочетании с растительностью (цветы, деревья) бестиальные персонажи зверинца отсылают к «*hortus conclusus*» и жанру идиллии. Напомним о картинах голландских живописцев начала XVII в. (Брейгеля старшего и Брейгеля младшего, П. Рубенса – «Эдем», «Сад Эдема», «Рай» и др.), в которых изображена цветущая тропическая растительность и разнообразный животный мир, но главное – мирная совместная жизнь хищников и их жертв. Здесь «работает» другой набор метафор: «сад как Эдем», «зверинец как сад», «зоосад как созданный людьми новый Эдем, земной рай». В отличие от «зверинцев», зоосады и зоопарки к тому же достаточно редко проецируются в виде тропов на мир людей.

В 11-й главе ветхозаветной «Книги пророка Исайи» мессианские ожидания восстановления справедливости обращены в сторону аллегории мирного сожительства разных видов животных, которое невозможно в нынешнем разделенном и развращенном мире: «И произойдет отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастет от корня его; и почиет на нем Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух ведения и благочестия; и страхом Господним исполнится, и будет судить не по взгляду очей Своих и не по слуху ушей Своих решать дела. Он будет судить бедных по правде, и дела страдальцев земли решать по истине; и жезлом уст Своих поразит землю, и духом уст Своих убьет нечестивого. И будет препоясанием чресл Его правда, и препоясанием бедр Его – истина. Тогда волк будет жить вместе с ягненокм, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их. И корова будет пастись с медведицею, и детеныши их будут лежать вместе, и лев, как вол, будет есть солому. И младенец будет играть над норою аспида, и дитя протянет руку свою на гнездо змеи. Не будут делать зла и вреда на всей святой горе Моей, ибо земля будет наполнена ведением Господа, как воды наполняют море» [Исайя: 11, 1–9]. В таком соседстве, пусть и за оградами и решетками, животные могут действительно мирно сосуществовать в зверинцах и зоопарках. В «Зверинце» Хлебникова «... лось целует сквозь изгородь плоскорого буйвола» [Хлебников, 1986, с. 186].

Напомним, что одно из слов, обозначающих в большинстве европейских языков рай или Эдем – «paradise» – в древней Персии и означало «царский сад-зверинец». Оно было заимствовано из латинского «*paradisus*», древнегреческого «*parádeisos* (παράδεισος)», а в последний попало из древнеиранского *pairi.daêza* – («окруженное стенами, оградой»; от «*pairi*» – «вокруг» и «*-diz*» – «построить стену»). В древнегреческий язык слово было заимствовано после появления описаний походов греческих наемников в Малую Азию и на Ближний Восток, для помощи персидским царям (См. «Анабасис» Ксенофонта). Сады со зверинцами персидских царей дали начало европейской традиции устройства подобных же зверинцев, а обозначающее их слово стало использоваться в переводах Библии на греческий язык для обозначения как ветхозаветного Эдема, так и грядущего новозаветного Рая. Для номинации же европейских королевских и усадебных зверинцев будет использоваться французское «*ménagerie*».

Таким образом, восточные сады-зверинцы сами стали прообразом одного из аспектов христианского рая как утраченного и возвращенного библейского Эдема, где человек вновь окажется в удаленном от мира, благоустроенном и закрытом для всех грешников месте. Позитивная символика звериного рая в культуре поддерживается и христоцентричными истолкованиями в бестиариях образов отдельных животных и таких их свойств как кротость, самоотверженность, забота о детенышах, или, напротив, сила хищного зверя интерпретируется как сила христианской веры. Обычно эта символика распространяется на большие «царские» зверинцы, а затем и городские зоологические сады и зоопарки, в которых животные и люди чувствуют себя комфортно.

«Смена имиджа» и коннотаций, произошедшая в семиозисе на пути от зверинца к зоопарку связана и с прогрессом отношения социума к самим животным: зоосады стали появляться в Европе в начале-середине XIX века как учреждения «демократические», предназначенные для массового посещения горожанами; они создавались на основе научного и просветительского подхода, где главной задачей было «воспитание» и образование посетителей, сохранение в городских условиях и размножение животных. В еще большей степени те же цели были декларированы при создании советских зоопарков. Не столь уж удивительно, что зоологические сады Европы в начале XX в. после достижения ими определенной степени комфорта для животных и посетителей стали снова ассоциироваться с «искусственным раем».

В еще большей степени актуализация такого архетипа связана с формированием персональных квазибиографических нарративов писателей и поэтов, прежде всего мифа, опирающегося на представления о потерянном рае детства, Эдеме. Это важно, например, для

Вяч. Иванова, который, действительно, провел детство в Волковом переулке, возле московского зоосада или для В. Набокова, потерявшего и Россию, и уютное имение под Лугой. Этот «удвоенный» (за счет реального сада, окружавшего дом) «детский рай» противопоставлен Вяч. Ивановым в поэме «Младенчество» (1918) «земной тюрьме»:

Зоологического Сада  
 Чуть не за городом в те дни  
 Тянулась ветхая ограда.  
 Домишко старенький они  
 Купили супротив забора,  
 За коим выла волчья свора  
 И в щели допотопный рог  
 Искал просунуть носорог.  
 С Георгиевским переулком  
 Там Волков узенький скрещен;  
 Я у Георгия крещен.  
 Как эхо флейт в притворе гулком  
 Земной тюрьмы, – не умирай,  
 Мой детский, первобытный рай!

## XVIII

Меж окон, что в предел Эдема  
 Глядели, было – помню я –  
 Одно слепое... О, поэма  
 <...>

Зверям присвоенного рая  
 Служил преддверием наш сад:  
 Акаций старых вижу ряд,  
 Березу, – у ворот сарая  
 Седого дворника, как лунь,  
 Как одуванчик – только дунь!

## XIX

В ложбине черной, над водами,  
 Оленьи видел я рога.  
 А за соседними садами  
 Манили взрытые луга,  
 Где пролагался путь железный.  
 Но первый сон, душе любезный,  
 В окне привидевшийся сон –  
 Был на холме зеленом слон.  
 С ним Персы, в парчевых халатах,  
 Гуляли важно... Сад зверей  
 Предстал обителью царей,  
 Пленных в сказочных палатах,  
 Откуда вспыхивал и мерк  
 Хвостом павлиньим фейерверк

[Иванов, 1995, с. 14–15].

В. Набоков в рассказе «Путеводитель по Берлину» (1925) в четвертой главке «Эдем» для изображения берлинского Зоо переиначивает образную формулу психоделического рая Ш. Бодлера («Les Paradis Artificiels»): «Во всяком большом городе есть своего рода земной рай, созданный человеком. Если церкви говорят нам об Евангелии, то зоологические сады напоминают нам о торжественном и нежном начале Ветхого Завета. Жаль только, что этот искусственный рай – весь в решетках, но, правда, не будь оград, лев пожрал бы лань. Все же это, конечно, рай, – поскольку человек способен рай восстановить, и недаром против берлинского Зоологического сада большая гостиница названа так: гостиница “Эден”» [Набоков, 1990, с. 338–339].

«Присвоенный рай» Вяч. Иванова и «восстановленный рай» Набокова – разные Эдемы: в первом случае это лирический, воображаемый рай ребенка и поэта, во втором – рукотворный рай в центре современного европейского города.

Словесный рефрен и сам лирический зачин поэмы В. Хлебникова «Зверинец» (1910), которая, как известно, была инспирирована Вяч. Ивановым и ему же посвящена автором, – это, конечно, аллюзия на тот же общий Эдем (Сад), утраченный людьми и животными:

О, Сад, Сад! <...>

Сад, Сад, где взгляд зверя больше значит, чем груды прочтенных книг.

Сад [Хлебников, 1986, с. 185–186].

Хлебников свертывает мифосмыслы до слова с заглавной буквы: в модернистском словоупотреблении это написание означало, что слово следует понимать не буквальном значении конкретного «зоосада», но в подчеркнуто-символистском, архаизированном и обобщенном смысле. В то же время в явном, эксплицированном виде в поэме Хлебникова ни «эдемские», ни inferнальные смыслы зверинца не были развернуты.

Автор этих строк, посещая на протяжении многих лет (с 1970 г.) сначала «старый», а затем и новый Новосибирский зоопарк, в полной мере ощутил на себе то, как резко может поменяться тот общий смысл, который строит для себя «реципиент» зоопарка как «текста». До переезда на новое место, в естественный сосновый бор на окраине города, Новосибирский зоопарк, ютясь на площади менее одного гектара, в центре мегаполиса и по соседству с Центральным рынком, представлял собой довольно жалкое зрелище: там почти не было деревьев, и посетители вместе с животными страдали летом от жары и вони, по степени скученности животных и тесноте клеток зоопарк мог посоперничать со зверинцами. Однако хорошо известно, что и в тех стесненных условиях директор зоопарка и его персонал добились впечатляющих результатов на поприще разведения и сохране-

ния животных. «Имидж» зоопарка и его восприятие новосибирцами стали резко меняться с конца 1990-х – начала 2000-х годов: он расширился, отстроился, стал культовым местом города и даже стал составной частью имиджа Новосибирска. Если отвлечься от харизматичности и деловитости несменяемого директора зоопарка Р. Шило, этому во многом способствовала и новая природно-культурная среда: большая территория, сочетание леса с современным садово-парковым дизайном, просторные вольеры, существенное повышение комфорта для посетителей, и т.д. Вместо «ада», маленького вонючего зверинца (конечно, это преувеличение) город обрел свой «идиллический рай».

Эстетическая семиосфера сохраняет «память» об самых архаичных смыслах образа надежней и дольше, чем другие «семиотики». Так, жанр средневекового бестиария неожиданно актуализируется в 1920–1930-х гг. в советских дидактических книжках с картинками, предназначенных для детей. На его основе появляется новый жанр стихотворений-экскурсий или фрагментов «обучающих» книг, посвященных зверинцам и зоопаркам («Что ни страница, – то слон, то львица...» В. Маяковского (1926), «Зверинец» (1929) Б. Пастернака, «Детки в клетке» С. Маршака, «Зоосад» (1936) Б. Корнилова, «Что я видел» (1939) Б. Житкова и т.д.).

Самое архаичное отношение человека к плененному животному – тотемическое, при котором общение со зверем сакрализуется на пределе смысловых возможностей. В начале XX в. оно актуализируется в поиске мистического смысла образа русскими символистами и модернистами. Сцена встречи девочки и тюленя в зоологическом саду изображена Л. Андреевым в рассказе «Проклятие зверя» как свидание двух «царей». Обычный тюлень превращается в символическую репрезентацию «священного», «тайны»:

Девочка обнимает тоненькими беленькими пальчиками железные прутья и прижимает к ним свое очаровательное личико. В том, как стоят ее ножки, во всей ее позе видно великолепное, царственно спокойное ожидание. Стоит и ждет, спокойно, великодушно, терпеливо – очаровательно надменный детеныш человека!

И вот, спуская воду с пологих плеч, показывается он. У него круглый, точеный, умный череп, туго обтянутый короткой шерстью – от воды она прилегла совсем как кожа и поблескивает тускло. Он стоит твердо, как изваяние, опершись плавниками о камень, и неподвижно смотрит на девочку своими изумительными, мистическими глазами. Большие, черные, лишённые бровей и ресниц, они смотрят, как широко открытые черные окна, с простотой и величавой откровенностью тысячелетней неразгаданной тайны. И кажется, глядя в эти бездонные глаза, будто остановились все часы в городе и замерли их суетливые стрелки; будто нет времени, и, увлекаемый неведомой силою, погру-

жаешься в самые первоисточники бытия, теряешь имя, память, образ человека...

И прямо, напротив, глаза в глаза, смотрит на него, царя и чудовище, другой царь: маленький, надменный, очаровательный детеныш человека. <...> И я отошел от них на цыпочках, не решаясь оглянуться, как глупый шпион, застигнутый у чьих-то священных дверей [Андреев].

В этом изображении воскресает и другая архаичная составляющая семиотики зверинца: коммуникация с пойманными дикими зверями на протяжении долгого времени в Европе и Азии была прерогативой царя или императора, облеченных сакральной властью. Обладание необычными и сильными животными, в свою очередь, преумножало власть и авторитет правителя.

Другой архаичный, но актуальный для отношений человека и животного в рамках царского зверинца, – уже упомянутый «Paradeisos» персидских сатрапов – т. е. большой, огороженный парк, в котором содержится значительное число животных для созерцания и наслаждения, иногда и охоты монарха. Впервые зверинец в виде аллегии «царского» зверинца появляется в русской литературе в художественном пространстве «аллегорической сказки» «Царевич Хлор» (1782) Екатерины II. Как известно, «Царевич Хлор» был написан в дидактических целях и посвящен внуку императрицы Александру. Сказка входила в состав «Российской азбуки для обучения юношества чтению» и много раз переиздавалась. Зверинец киргизкайсацкого хана, куда попадает царевич, действительно, не только аллегория сложного мира, где нужно совершить правильный выбор, но и вполне правдоподобное «заведение» восточного владыки.

Такой зверинец был своего рода «индивидуальным раем» правителя. Подобный тип отношений зверей и человека сохранился к середине XIX в элитарной, дворянской части российского социума, где нередкой была практика «домашнего» или «усадебного» зверинца. Неудивительно, что Л. Д. Зиновьева-Аннибал, выросшая в семье высокопоставленного чиновника, имела в детстве свой маленький «зверинец» (медвежата, журавль). Общение с этими животными отчасти стало основой для ее цикла «Трагический зверинец», в котором символика животных переросла рамки обычного зверинца, распространившись и на насекомых, и внутренний мир героини, и на ее имя (Вера и «зверинец» писались через «ять», что и обыграл позже Хлебников в своей поэме).

Историю смены коммуникативных смыслов зверинца можно увидеть и вне литературы, в современной российской истории. Наша сегодняшняя культура представляет собой уникальную смесь самых разных «укладов», в том числе и весьма архаичных. Здесь поучитель-



ны те метаморфозы, которые произошли и происходят со зверинцем главы Чечни Рамзана Кадырова.

Известно, что он был построен в его резиденции в родовом селе Центорой. Обитателями зверинца стали прежде всего детеныши хищных животных – льва, тигра, гепарда, пантеры, медведя, волка, пумы. Этот подбор понятен и является отчасти «тотемическим» (чеченцы настаивают на своем волчьем зооморфизме), ему соответствует и скульптура орла, венчающая гору в резиденции. Люди-львы, люди-волки, люди-орлы – этот тотемизм популярен не только в чеченской, но и в кавказской культуре. Так что «архаические предки» здесь представлены. Однако представлены здесь и различные виды домашних птиц (курицы, павлины, фазаны), которые «сглаживают» хищность этого домашнего бестиария и свободно разгуливают по территории резиденции. Сам хозяин при первой встрече нередко напоминает иностранным гостям медведя: «Он встречает гостей в традиционной длинной хлопковой рубашке и мусульманской шапочке и сначала, из-за густой бороды, кажется настоящим медведем» [Немцова, Мэттьюз] (другие западные журналисты позже сравнили его с тигром – «Chechen tiger»).

Необычной для современного политического деятеля является «приватная» коммуникация Кадырова со своими дикими и кроткими любимцами, похожая на общение императора и его зверей в средневековом Китае или персидском *Paradeisos*. Долгое время зверинец был закрыт для большинства посетителей, самым частым гостем там был сам хозяин. Журналистка Ирина Демченко в своем блоге свидетельствует: «Один из гостей попросил его сказать о зверинце на нашей встрече, и Кадыров сказал примерно так: «У меня там есть разные животные. Есть животные сильные, есть слабые. И я люблю там бывать, на них смотреть. Я там отдыхаю» [Демченко]. Отношения Кадырова со своими животными – вполне архаические и «семейные»: «Показывая гостям свой личный зоопарк, Кадыров, прежде чем обнимать и гладить животных, плюет каждому из них в морду, чтобы избежать сглаза».

Символическая гармония «хищного» и «кроткого» в этом частном рае – часть замысла его владельца: « – Нигде вы не увидите, чтобы львы, волки и страусы жили в одном дворе! Только в Чечне! хвалится он, глядя молодую львицу» [Немцова, Мэттьюз]. Вот характерный пример укрощения дикого зверя: «Президент Чечни смотрит на птиц, плавающих в темной воде искусственного озера, устроенного у него во дворе: черные лебеди, пеликаны, утки. По противоположному берегу бродят страусы. От громкого смеха дрожит его массивная грудная клетка и мощные руки. Затем Рамзан Кадыров останавливается. “Приведите мне тигра! – рявкает он своим слугам в камуфля-

же, – принесите хлеб!»”. Два бывших боевика тянут вниз по грязному берегу закованного в цепи тигра. Тигр упирается, обнажает клыки и бьет охранников своими широкими лапами. Они кричат и лупят тигра по голове до тех пор, пока зверь не приникает к земле. Тем временем, Кадыров швыряет в воду куски хлеба для своих диковинных пернатых, привезенных сюда со всех концов света» [Stack].

Кадыров общается с животными на отчасти понятном им языке: «Кадыров ведет своих гостей из массивного каменного дома через благоухающий розарий в собственный зоопарк, где показывает им сидящих в клетках львов, леопардов и пум. Он просовывает руку сквозь ограду, гладит и треплет своих любимцев, тянет их к себе и прижимает к решетке. Он резко дергает льва за гриву. Когда зверь начинает на него рычать, Кадыров рычит в ответ, оскалив зубы и имитируя львиное выражение» [Там же].

Затем, когда животные подросли, зверинец Кадырова стал публичным и был открыт для публики, сначала – в Гудермесе: «Представляешь, это самый бесплатный зоопарк в России! – говорит Рамзан, с гордостью потирая руки. – Хоть он и в резиденции пока, сюда каждый праздник и на каждые выходные мы привозим на автобусах много-много ребятишек – детей погибших милиционеров, тех, кто хорошо учится, активистов... Чтобы знакомилась с природой. Им же интересно, но не у всех есть возможность ездить в другие большие города, ходить в зоопарки там. Хоть чем-то надо их увлечь и здесь. На следующий год планируем – не знаем, что получится – из-под Гудермеса в Грозный перевезти этот наш зоопарк» [Гамов]. Недавно часть обитателей, действительно, перевели в основанный недавно Грозненский зоопарк.

Итак, зверинец Кадырова проделал классический путь от зверинца царя до городского публичного мини-зоопарка в интервале десятилетия. Пожалуй, правитель Чечни в череде «смены смыслов» коммуникации выпустил из виду лишь аллегорическое истолкование собственного зверинца. Для россиян «со средствами» нет ничего невозможного, они демонстрируют современному обществу практически весь спектр традиционных метафорических смыслов, связанных со зверинцами и зоопарками.

### Литература

1. *Андреев Л.* Проклятие зверя [Электронный ресурс] / URL: [http://az.lib.ru/a/andreew\\_l\\_n/text\\_0420.shtml/](http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0420.shtml/).
2. Библия. М., 1983.
3. *Гамов А.* Звери Рамзана подросли. Президент Чеченской Республики открыл под Гудермесом зоопарк [Электронный ресурс] / URL: <http://www.kp.ru/daily/24371.5/554201/>.
4. *Демченко И.* [Электронный ресурс] / URL: <http://i-demchenko.livejournal.com/24604.html>.

5. Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 2. СПб., 1995.
6. Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990.
7. Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1.
8. Немцова А., Мэттьюз О. Мир Рамзана. Русский Newsweek [Электронный ресурс] / URL: <http://inosmi.ru/inrussia/20060918/229971.html>.
9. Чехов А. П. Полное собрание сочинений в 30 томах. М., 1974–1983. Том 4: Рассказы. Юморески, 1885–1886.
10. Хлебников В. Творения. М., 1986.
11. Чуковский К. Крокодил [Электронный ресурс] / URL: <http://chukovskiy.ouc.ru/krokodil.html>.
12. Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002.
13. Stack Megan K. Chechen tiger without a chain / Los Angeles Times. 17 June 2008/ Жестокая история жизни Рамзана Кадырова [Электронный ресурс] / URL: <http://inosmi.ru/inrussia/20080617/242015.html>.
14. Turovski A. The semiotics of animal freedom // Sign Systems Studies. Volume 28, 2000. P. 380–386.

**V. V. Maroshi**

*Novosibirsk State Pedagogical University*

## ON SEMIOTICS OF MENAGERIES AND ZOOS

*Annotation.* The article discusses specific semiotics of menageries and zoos, which are based on communication of animals and humans and anthropomorphic projections of people towards animals. Specifics of the symbolism of these institutions in Russian culture and in modern Russian culture. The most important senses become symbols of artificial Paradise, hell, and the prison. These meanings are presented primarily in works of art and literature. As examples of contexts are used in Russian literature. Communication of humans and animals in zoos goes through several stages. We analyzed the following: totem (communication with a sacred symbol); Royal (the fellowship of the king with their animals), modern public zoo, open to all comers. Their evolution is demonstrated by the fate of the menagerie of well-known Russian political leader Ramzan Kadyrov and his behavior towards animals.

*Keywords:* menagerie, zoo, semiotics, symbol, metaphor.

*Information about the author:* Maroshi Valerij Vladimirovich, Novosibirsk State Pedagogical University, Institute of Philology, Mass Information and Psychology, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Literature and Literary Theory. 28, ul. Viluykaya, Novosibirsk, Russia. E-mail: [maroshi@mail.ru](mailto:maroshi@mail.ru).

УДК 811.161.1/.111/.13+81'374+83'373.6

**Е. Ю. Булыгина, Т. А. Трипольская**

*Новосибирский государственный педагогический университет*

## **ЯЗЫК ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ КОД**

*Аннотация.* Семиотика города представляет интерес для культурологов, историков, архитекторов, социологов, литературоведов, лингвистов и др. Сегодня усилиями ученых разных научных направлений и школ накоплен богатейший материал в описании феномена города, поэтому актуальной задачей современной урбанистики является соотнесение результатов разнодисциплинарных исследований, которые – о чем свидетельствует аналитический обзор научной литературы – мало известны даже в смежных науках.

В контексте лингвокультурологического исследования «язык городского пространства» понимается как система городских номинаций (имен нарицательных), в первую очередь, относящихся к горизонтальной организации города. В статье рассматриваются наименования городских пространств как семиотическая система, содержащая информацию о географических, климатических, ландшафтных, национально-культурных и исторических особенностях европейского города.

Работа выполнена на материале русского, французского, итальянского, испанского и английского языков.

*Ключевые слова:* семиотика, топонимика, лингвокультурология, язык городского пространства, карта как текст, пространственная картина мира.

*Информация об авторах.* Булыгина Елена Юрьевна, кандидат филологических наук, профессор кафедры современного русского языка Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (630126, Новосибирск, Вилюйская, 28). Тел. +7(383)244-09-52. E-mail: bulyginalena2010@mail.ru.

Трипольская Татьяна Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры современного русского языка Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (630126, Новосибирск, Вилюйская, 28). Тел. +7(383)244-06-30. E-mail: tr\_tatiana@mail.ru.

*...По мне, самое интересное, что есть в мире, – города.*

Нервные узлы человечества.

Петр Вайль

Город как объект исследования представляет собой сложный и многофункциональный комплекс, который может быть всесторонне изучен лишь в фокусе пересечения целого ряда гуманитарных наук.

«Для человека нового времени главные точки приложения и проявления культурных сил – города» [Вайль, 2007, с. 9]. Город – специфическое пространство, которое формируется и существует в разных странах по-разному, в соответствии с их историей, природой, традициями. История города, его настоящее, прошлое и будущее фиксиру-

ется в организации его пространства. Мы имеем в виду соотношение улиц, бульваров, площадей, набережных, образующих неповторимый облик города «как места обитания человека и культурного пространства, как особой семиотической системы» [Лотман, 1984, с. 31].

Понимание семиотики как «способа существования человека внутри создаваемого им языка» [Шатин, 1996, с. 47] вполне соотносимо с пониманием языка городского пространства как системы номинаций, которая определяет пространственную городскую картину мира.

Феномен города представляет интерес для историков, социологов, этнологов, культурологов, философов, архитекторов и филологов (У. Эко, Р. Барт, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, В. Г. Ильин, Е. Смоленская и др.). Город рассматривается в разных аспектах: как элемент социокультурной коммуникации (Т. М. Дридзе, А. В. Суперанская, Т. В. Шмелёва, Б. Я. Шарифуллин и др.), как сложная семиотическая система и как текст (Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, И. Г. Яковенко и др.), как культурный концепт (В. Г. Ильин и др.). Российское (Москва, Санкт-Петербург) и европейское (Венеция, Флоренция, Париж, Лондон и др.) городское пространство исследуется как элемент культуры (Н. Е. Меднис, Н. П. Анциферов, Г. З. Каганов, А. Бикбов, Г. Зиммель, О. И. Вендина, К. Э. Аксёнов, Л. Сальмон и др.), а язык городского пространства – как составная часть текста-травелога (С. Б. Веселова, Д. Н. Замятин, П. Вайль, Т. А. Трипольская, Е. Ю. Булыгина и др.).

Сегодня усилиями ученых разных научных направлений и школ накоплен богатейший материал в описании феномена города, поэтому, видимо, актуальной задачей современной урбанистики является соотнесение результатов разнодисциплинарных исследований, которые – о чем свидетельствует аналитический обзор научной литературы – мало известны даже в смежных науках. Описание же различных особенностей местоположения, истории, культуры, ландшафта, архитектуры города неизбежно требует привлечения информации из самых разных научных источников.

Так, в архитектуре город рассматривают как пространственную структуру, выделяя разные типы пространств и подпространств, соотносящихся между собой. Подобная «карта» города становится основой для исторических и культурологических изысканий. Ср., например: «<...> если в Москве господствует продольная, т.е. современная городская схема уличных перемещений, то геометрия застройки сохраняет черты усадебной организации, с ее неполным присвоением пространства городской инфраструктурой. <...>. В Париже главенствует принцип единой линии, когда здания ориентированы вдоль основной магистрали и выходят на нее фасадами. В Москве единая линия сохраняется только на главных проспектах и в районах

плотной исторической застройке» [Бикбов, 2002, с. 165]. Эти наблюдения детализируются в описаниях языка городского пространства, который, номинируя горизонтальное членение, репрезентирует геометрию города (проспект, шоссе, кольцо, бульвары (имеющие форму кольца), переулки, тупики, заулки и др.).

Культурологи и историки в свою очередь отмечают, что «всякий настоящий город – это ещё и особая хронологическая конструкция, это ось, пронизывающая вращение времени, утверждающая город как бытие особого рода. На эту ось и наматывается пространственная структура, которую можно читать, словно годовые кольца на распиле древесного ствола. Устойчивость города во времени не только позволяет выстроить его особую топографию – благодаря ей и складывается городская среда, то самое с трудом поддающееся описанию, но вполне осязаемое настроение, которое присуще тому или иному городу, его атмосфера, его характер» [Ромашко, 2002, с. 97].

Такую органичную связь времени и городского пространства усматривает Лаура Сальмон: «Ленинград является хронотопом именно в том смысле, что представляет не только петербургское пространство, но и советское время <...>. Кафе на Марата, пивная на Лиговке, угол Жуковского и Литейного, улица Толмачева, Елисеевский магазин, Кунсткамера, Большой дом, угол Чайковского, пивной ларек на Моховой, тюрьма на Каляева, Финляндский вокзал и т.д. – почти каждый рассказ Довлатова, каждый отрывок памяти содержит подобные упоминания. О чем бы ни говорил писатель, о чем бы он ни рассказывал, о герое или о встрече с Иосифом Бродским, он предлагает городские координаты (так называемые – да простит мне Довлатов – урбанонимы). Они не являются излишеством, не указывают на потребность в сухой топографической точности или на стандартную любовь к ленинградским достопримечательностям <...>. Подобные детали, наоборот, соответствуют «эстетической», «антинаучной» точности, представляют «временное пространство» сознания <...>» [Сальмон, 2000].

«Хронологическая конструкция» города воплощается и в наименованиях городских пространств: имена собственные в названиях *улиц, площадей и бульваров*, которые во все времена отличались антропоцентрической направленностью, являются свидетельством смены идеологических систем и политики градостроительства. Аппеллятивы в составе наименований городских пространств несут не меньше информации о формировании и развитии города: «уходят» *концы, проломы, взвозы* (перемещаясь иногда в зону имени собственного), «спрямляются» *заулки, переулки и тупики*, унифицируясь в аппеллятиве *улица*.

Если говорить о художественном феномене города, то он рассматривается как метафора: город-храм, город-мир, город-рай, затем город-монстр, город-тиран, город-убийца, город-ад [Город и искусство, 1996]. Один и тот же город может совмещать все эти «ипостаси». Так, В. Н. Топоров выделяет следующие признаки города: сакральная природа (Петербурга), особенности природной сферы, борьба культуры и природы (камень и вода), протяжённость пространства. В связи с inferнальной природой Петербурга возникает образ сатанинского города и тема смерти. Кроме того, возникает мотив крайнего положения города (пространственное обозначение), и при интерпретации и осмыслении текста в целом совершается «переход от пространственной крайности к жизни на краю, на пороге смерти» [Топоров, 2003, с. 29].

Вслед за Ю. М. Лотманом и В. Н. Топоровым в филологии сложилась устойчивая традиция рассматривать город как семиотическую систему, как городской текст и как составляющую хронотопа художественного текста [Бахтин, 1995]. Принято говорить о городском тексте – петербургском, венецианском, московском и др. [Лотман, 1984, 1992; Меднис, 1999; Топоров, 1984, 2003; Томашевский, 1999]. Городской текст включает в себя в качестве «субстратных элементов» природный: климатическо-метеорологический (ветер, холод, жара, наводнение и др.) и ландшафтный (вода, суша, открытость <простор>, гористость/равнинность и др.); а также материально-культурный (планировка, характер застройки, дома, улицы и т.п.) [Топоров, 1984, с. 18–19].

Природные и материально-культурные элементы неразрывно связаны между собой. Так, Ю. М. Лотман выделяет два типа городской организации: город концентрический (расположенный в центре Земли) и город эксцентрический (на расстоянии от условного центра). Город первого типа реализуется в образе города на горе, и в данном случае город выступает в роли посредника между небом и землёй. Эксцентрический тип города – в образе города, расположенного на «краю» культурного пространства, тем самым реализуется противостояние естественного и искусственного, природы и города [Лотман, 1984, с. 30–31].

Для города характерна органическая привязка к естественному ландшафту. Городское пространство адекватно отражает его структуру и особенности: есть города, расположенные на холмах, где в качестве улиц фигурируют спуски и *подъёмы* (*Владимировский / Владимирский спуск* в Новосибирске и Киеве; *Васильевский спуск* в Москве и др.); в городах у воды (река, лагуна, море) городскими артериями являются каналы (*Канал Грибоедова, Canale Grande, каналы Брюгге* и др.), что определяет облик города. Ср., например, размыш-

ления о Венеции Георга Зиммеля: «... двусмысленна двойная жизнь этого города, состоящего, во-первых, из сплетения переулков и, во-вторых, из сплетения каналов, так что он на самом деле не принадлежит ни воде, ни суше <...>; двусмысленны и сами узкие, тёмные каналы, чьи воды так беспокояно струятся и журчат – однако так, что невозможно распознать направление их течения: они находятся в постоянном движении и всё же словно не движутся никуда» [Зиммель, 2002, с. 92, 96].

В картине мира горожан складывается целостный облик города, каким они видят его ежедневно. Сквозь черты повседневности проступают контуры прежнего города, отстоящего во времени от современного, проявляются общие и уникальные черты ландшафта, планировки городского пространства, его «расположения в центре или на краю».

Каким образом город проявляется в повседневной жизни – этот вопрос занимал, например, сюрреалистов, а позднее – ситуационистов, которые пытались понять это посредством неконвенциональных путеводителей по городу, карт, манифестов и размышлений. Урбанизм повседневности, с их точки зрения, опирается на три главные метафоры: транзитивность (пространственная и временная открытость города), ритм и отпечатки следов (отпечатки прошлого и ежедневно прокладываемые пути движения вдоль и поперек) [Амин Эш, Трифт Найгель, 2002, с. 212].

«Урбанизм повседневности» проявляется и в особой городской коммуникативной среде – городском языке, понимаемом как специфический язык горожан (городское просторечие, литературно-разговорная речь, профессиональные и молодежные жаргоны и др.) [Колесов, 2005]. Некоторые лингвисты расширяют *языковое пространство* города, объединяя лексические макросистемы, имеющие полевое устройство и соотносимые в языке с различными понятийными сферами. Б. Я. Шарифуллин, например, говоря о структуре языкового пространства города, выделяет в нем четыре основных компонента, взаимосвязанных и взаимодействующих между собой: 1. Типы городской речи: литературные формы речи, разговорная речь, обиходная речь («городское просторечие»), регионально окрашенная речь, возрастные, профессиональные и корпоративные жаргоны, криминально окрашенная речь и т. д. 2. Устные и письменные жанры речевого общения в городе, формирующие его речевое пространство. 3. Тексты городской среды: городская реклама (например, щитовая), вывески-эмпоронимы (торговых и иных предприятий), письменные объявления, плакаты, листовки, ценники в магазинах и пр. Среди них особое место занимают вербально-иконические тексты, отражающие речевую субкультуру. 4. Ономастическое пространство города как



важнейшая часть его семиотического образа в языковом сознании как горожан, так и приезжающих в данный город [Шарифуллин, 2007, с. 45–50].

Такое широкое понимание объединяет разноплановые явления городской языковой среды – от языка горожан до городской ономастики, – которые рассматриваются разными лингвистическими направлениями. В контексте нашего исследования «язык городского пространства» понимается как система городских номинаций (имен нарицательных), в первую очередь, относящихся к горизонтальной организации города (*улица, улочка, проспект, площадь, переулок, набережная, проулок, закоулок, бульвар, тупик; piazzale, largo, lungomare, corso; rond-point, artère, promenade; calle, bajado, travesia, ronda, carretera, ribera, callejón; square, backstreet, close, walk, drive* и др.).

Формирование основных понятий в терминологической системе современной топонимики свидетельствует о том, что исследовательское внимание сосредоточено – и это вполне закономерно – на специфике имен собственных и их систематизации [Суперанская, 19983, 2008; Подольская, 1978].

Нас же прежде всего будут интересовать нарицательные городские пространственные номинации, которые, с одной стороны, образуют самостоятельную тематическую группу в исследуемых языках (*улица, площадь, аллея, бульвар; strada, passeggiata, fondamenta, viottola; fossé, carrefour, place, cour, alley, avenue; calle, plaza, rambla, paseo; street, square, lane* и др.), с другой стороны, входят в качестве классифицирующего элемента в состав урбанонимов.

Почему язык городских пространств становится объектом специального лексикографического, семантико-сопоставительного, семиотического и лингвокультурологического исследования?

На первый взгляд кажется, что слова тематической группы «Наименования городских пространств» присутствуют во всех европейских языках и вполне соотносимы по семантике. Ср: *город, улица, площадь, набережная, переулок, бульвар; citta, via, piazza, lungomare, vicolo, viale, alberato; ville, rue, place, quai, ruelle, impasse, boulevard; ciudad, calle, plaza, ribera, callejón, rambla, avenida, paseo; city, street, square, embankment, lane, avenue, boulevard* и др.

Такой исследовательский ракурс становится вполне понятным, если мы окажемся в роли путешественника – «по прибытии в другой город, вернее, при размещении в иначе упорядоченном пространстве, возникает множество поводов для удивления, восторга или шока» [Бикбов, 2002, с. 147] – и обратимся к текстам городских карт, двуязычным словарям, разговорникам и путеводителям. Для человека, осваивающего городское пространство и его язык, читателя переводной литературы или пользователя двуязычных словарей, словом, того, кто

пытается увидеть чужой город через свои языковые и ментальные стереотипы, или того, кто готов освоить новое семиотическое пространство, эти лексические единицы характеризуются теми самыми смысловыми зазорами, которые не учтены переводными, а часто и толковыми словарями. Так, заказывая отель, например, в Лилле, путешественник обнаружит неожиданный адрес: *Parvis de Saint-Moris*. Словарь В. Г. Гака и Ж. Триомфа [2000] сообщит, что *parvis* – это паперть, слово, не употребляющееся в составе современных русских городских номинаций.

Читатель (и одновременно опытный путешественник) также «запнется» о словосочетание *просторная кампо*, помня, что в Венеции нет больших открытых пространств. А любознательный пользователь словарей нигде не прочитает о том, как строятся наименования набережных в Риме и Флоренции. Эти примеры как нельзя лучше демонстрируют, что даже область так называемых языковых универсалий, к которым относится язык городского пространства, имеет яркую национально-культурную специфику, выявляющуюся в сопоставительных исследованиях, которые позволяют по-новому, из чужого города, взглянуть на пространство своего.

Мы привлекаем для исследования данные русского, французского, итальянского, испанского и английского языков, в которых воплощены образы европейских городов.

В качестве примера рассмотрим наименования улиц, площадей, бульваров и т.п. на карте Лилля (Франция) как семиотическую систему, содержащую информацию о географических, ландшафтных, национально-культурных и исторических особенностях городского пространства.

Лилль является столицей Нор-Па-Де-Кале с тысячелетней историей. Система его городских наименований, как нам кажется, сохраняет память о возникновении и развитии города, освоении человеком естественного природного пространства. В Средние века Лилль был селом на острове между двух рукавов реки Дэль. По-французски Лилль обозначает остров (*l'île*), то же значение имеет и фламандское *Rijsel*.

Особенности местности определяют навигационные схемы номинаторов: наименования улиц напоминают нам о том, как они прокладывались через леса и поля: *carrière, sentier, chemin*. Ср.: *carrière* *it. carriera* «*chemin de char*». 1. *Arène, lice pour les courses de chars* (R)<sup>1</sup> – дорога для повозок, беговая арена; *chemin* *voie que permet d'aller d'un lieu à un autre (v. route, voie)* (R) – путь, дорога, позволяющая попасть из одного места в другое; *sentier chemin étroit (en montagne, en forêt, à*

<sup>1</sup> Le nouveau petit Robert. Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert. Dictionnaires le Robert. Paris, 2002(R).

*travers prés) pour les piétons et les bêtes (R)* – узкая дорожка, тропинка (в горах, в лесу, через луг) для людей и животных.

На карте современного Лилля *carrière, sentier, chemin (carrière de la Funquée, sentier du Petit Bois, Chemin Latéral (боковая, обводная), Chemin Hors la voie, Chemin de la Maigre Rue, Chemin du Petit bonheur, Chemin de la Petite Hollande)* используются наравне с привычными *rue, boulevard, avenue*.

Отличают карту Лилля такие частотные наименования подпространств, как *impasse Blériot, passage de la Demi Lune, Parvis de Croix, terrasse Sainte-Catherine, allée des Marronniers, allée des Paturelles* и даже *drève du Grd Meurchin (drève – аллея в Бельгии)*.

Ср.: **terrasse** <...> 3. *Emplacement sur le trottoir d'une voie publique, où l'on dispose des tables et des chaises pour les consommateurs, devant un café (R)* – место на тротуаре людной улицы, перед кафе, где расположены столы и стулья для посетителей кафе; **Parvis** 1. *Espace situé devant une église et généralement entouré d'une balustrade ou de portiques – Mod. Place située devant la façade d'une église, d'une cathédrale. Le parvis de Notre-Dame. Place du Parvis Notre-Dame.* 2. *Mod. Espace dégagé en général réservé aux piétons, devant un édifice important, dans un espace urbanisé (R)* – <...> Площадь, расположенная перед церковью или собором <...>, предназначенное главным образом для пешеходов и расположенное перед зданием, доминирующим в городском пространстве.

Что же касается *place*, то в Лилле наряду с указанной номинацией частотна и лексема *square* (<...> *Petit jardin publique, généralement entouré d'une grille et aménagé au milieu d'une place* (Небольшой городской сад, как правило, окруженный решеткой и расположенный в центре площади). «*Square où tout est correct, les arbres et les fleurs*» (*Rimbaud*) (R).

Отметим еще одну особенность функционирования топонима *square* в Лилле, где это наименование городского пространства обозначает улицу, расположенную вдоль городского сада: *Square Dutilleul*. Сходным образом выглядит такой локус, как *Rue des Jardins* (улица Садовая / улица Садов), где зеленая зона располагается с двух сторон пространства улицы, а *Square Rameau* является названием улицы, обсаженной деревьями с одной стороны. Таким образом, топоним *square* в Лилле обозначает пространство, похожее на городскую аллею. На карте города прослеживается общая для французской топонимики тенденция: словом *square* обозначается скорее городской сад, чем площадь.

Карта позволяет определить доминирующие топонимы, из которых складывается пространственный облик города, а в системе городских номинаций закодирована основная лингвострановедческая информация.

Таким образом, городские номинации как прагматически маркированный лексический фрагмент представляют интерес с точки зрения семиотики, этимологии, динамических языковых процессов и специфики национальных картин мира. Кроме того, как нам кажется, разноаспектное изучение городских номинаций формирует «лингвистическое сопровождение» деятельности лексикографа, переводчика и лингвокультуролога. Возможно, полученные результаты окажутся полезными для авторов путеводителей, разговорников и составителей «двуязычных» карт.

### Литература

*Амин Э., Трифт Н.* Внятность повседневного города (Перевод с англ. С Баньковской) // Логос: Журнал по философии и прагматике культуры. 2002. № 3–4 (34). С. 209–233.

*Бахтин М. М.* Человек в мире слов. М., 1995.

*Бикбов А.* Москва /Париж: пространственные структуры и телесные схемы // Логос: Журнал по философии и прагматике культуры. 2002. № 3–4 (34). С. 145–168.

*Вайль П.* Гений места. М., 2011.

*Зиммель Г.* Венеция // Логос: Журнал по философии и прагматике культуры. 2002. № 3–4 (34). С. 92–96 (Перевод с нем. А. Кричевского).

Город и искусство: субъекты социокультурного диалога. М., 1996.

*Колесов В. В.* Язык города. М., 2005.

*Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. – Труды по знаковым системам XVIII. Тарту, 1984. Вып. 664. С. 30–45.

*Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992.

*Меднис Н. Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.

*Подольская Н. В.* Словарь русской ономастической терминологии. М., 1978.

*Ромашко С.* Монумент – сувенир – улика: временная ось мегаполиса // Логос: Журнал по философии и прагматике культуры. №3–4 (34), 2002. С. 97–108.

*Сальмон Л.* Наименее советский город России: хронотоп довластовских рассказов // «Звезда», 2000. № 8. [Электронный ресурс] / URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/8/laura-pr.html>.

*Суперанская А. В.* Общая теория имени собственного. М., 2008.

*Суперанская А. В.* Урбанонимы как отражение внутригородских реалий // Onomastika jako spoločenská veda. Sborník príspevků z I Československé onomastické konferencie. 18-20.05.1982: Sborníkpráci Pedagogické fakultý v Ostravě. Praha, 1983.

*Топоров В. Н.* Петербург и Петербургский текст в русской литературе // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Тарту, 1984. Вып. 664. С. 5–29.

*Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.

*Томашевский Б. В.* Петербург в творчестве Пушкина // Пушкинский Петербург. СПб., 1999.

Французско-русский словарь активного типа / Под ред. В.Г. Гака и Ж. Триомфа. 3-е изд. М., 2000.

*Шарифуллин Б. Я.* Языковое пространство, языковой быт и коммуникативная среда города // Язык города: Материалы Международной научно-практической конференции / Бийский пед. гос. ун–т им. В. М. Шукшина. Бийск, 2007. С. 45–50

*Шатин Ю. В.* Три вектора семиотики // Дискурс. 1996. № 2. С. 41–47.

Le nouveau petit Robert. Nouvelle edition du Petit Robert de Paul Robert. Dictionnaires le Robert. Paris, 2002.

**E. Y. Bulygina, T. A. Tripolskaya**

*Novosibirsk State Pedagogical University*

## **LANGUAGE OF THE URBAN SPACE AS A SEMIOTIC CODE**

*Annotation.* Semiotics of the city is of interest to cultural studies, historians, architects, sociologists, literary scholars, linguists and others. Today the efforts of scientists from different scientific areas and schools have accumulated a wealth of material in the description of the phenomenon of the city, so the actual problem of modern urbanism is to relate the results different directions studies that – what suggests an analytical review of the scientific literature – little known even in allied sciences.

In the context of linguistic and cultural studies “language of urban space” is understood as a system of urban nominations (common nouns), primarily related to the horizontal organization of the city. The article deals with the name of urban spaces as a semiotic system, which contains information about the geography, climate, landscape, national, cultural and historical features of the European city.

Work carried out on the material of Russian, French, Italian, Spanish and English.

*Keywords:* semiotics, place names, cultural linguistics, language of urban space, the map as a text, the spatial pattern of the world

*Information about the authors.* Bulygina Elena Yurievna, Novosibirsk State Pedagogical University, Institute of Philology, Mass Information and Psychology, Candidate of Philology, Professor of the Department of Modern Russian Language. 28, ul. Viluyskaya, Novosibirsk, Russia. E-mail: bulyginalena2010@mail.ru

Tripolskaya Tatiana Alexandrovna, Novosibirsk State Pedagogical University, Institute of Philology, Mass Information and Psychology, Doctor of Philology, Professor of the Department of Modern Russian Language. 28, ul. Viluyskaya, Novosibirsk, Russia E-mail: tr\_tatiana@mail.ru.

**Б. Ф. Егоров**

*Санкт-Петербургский Институт истории РАН*

## **В ПАРИЖЕ В ДЕКАБРЕ 1971 ГОДА**

*Аннотация:* Описывается поездка в Париж 17–29 декабря 1971 г. по приглашению заведующего кафедрой русской литературы Парижского университета (Сорбонны) профессора Анри Гранжара – прочитать лекции по истории русской литературы середины XIX века для преподавателей и студентов. Возникли большие трудности получить «невъездному» профессору недельную визу в «капиталистическую» страну. А потом – не меньшее затруднение продлить визу на четыре дня. Две лекции прочитаны успешно, по просьбе слушателей состоялась еще одна лекция. Я отметил коллегам недостатки французского филологического образования: отсутствие общих проблемных курсов, все сводится к узким спецкурсам и спецсеминарам. Состоялось краткое знакомство с русскими эмигрантами, пришедшими на лекцию. Яркие впечатления от рождественских дней в Париже.

*Ключевые слова:* Париж, университет, лекции, русская литература, виза.

*Информация* об авторе. Егоров Борис Федорович, Санкт-Петербургский Институт истории РАН, главный научный сотрудник-консультант, профессор, доктор филологических наук (1971) Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., 7). Тел. +7 (812) 235-41-98. E-mail: borfed@mail.ru.

Я числился в глазах советско-партийного начальства как идеологически ненадежный, потому с молодых лет оказался «невъездным» за рубеж (кроме Польши, куда удавалось часто ездить с лекциями и докладами). Сколько пропало заманчивых приглашений в западные страны! В парткоме мне откровенно говорили о запрете, но требовали, чтобы я, извиняясь, лгал о своем нездоровье или о неподготовленности к лекциям. Я же обычно отвечал очень прозрачным «эзоповым» языком: «В связи с установившейся непогодой в нашем районе мой вылет, к сожалению, отменяется». Еще у администрации был уже отработанный способ не-выпуска: якобы приглашение поступило слишком поздно, оформить все документы за такой срок невозможно.

Мой коллега, заведующий кафедрой русской литературы в Сорбонне, профессор Анри Гранжар (Granjard) давно собирался пригласить меня с циклом лекций. Зная капризные запреты моего начальства (я тогда заведовал кафедрой русской литературы в Пединституте им. А. И. Герцена), коллега придумал блестящий выход: он прислал мне официальное приглашение на приезд в любой из предстоящих трех семестров (т.е. на полтора года вперед!). Мое руководство и партийные органы делали все возможное, чтобы затянуть оформление документов даже при таких льготных условиях. Возможно, и тут ничего бы не вышло, если бы не счастливый случай. В коридоре райкома партии второй секретарь райкома случайно встретил директора Пе-

динститута А.Д.Боборыкина и поворчал, что приходится заниматься непростыми проблемами в связи с оформлением выезда в «капстрану» профессора Б.Ф.Егорова; и тут же в лоб: «А ты ручаешься за Егорова?». Боборыкин, мой товарищ по аспирантуре, ответил якобы без колебаний: «Своей головой ручаюсь» (так он мне потом хвастался). И это решило мое дело! (Единственный раз в советское время я был выпущен в капиталистический мир; второй раз ехал уже при развале советского строя в 1989 г.). Но протянули разрешение до самого конца, до декабря третьего семестра в приглашении.

Радость развязки потом сильно омрачалась невиданными хлопотами по оформлению документов и инструктажами о «поведении» за границей. Особенно потрясла меня беседа с ответственным за поездки в капстраны в Министерстве просвещения РСФСР (Герценовский Пединститут подчинялся ему). Это был относительно молодой армянин, плохо говорящий по-русски и по облику и поведению только-только приехавший из глухой провинции (может быть, и в самом деле дальний родственник какого-нибудь большого начальника, недавно втащенный в Москву). Он долго учил меня, как надо себя вести в очень культурном городе Париже, а я думал, какую бы можно было замечательную юмореску сделать из его малограмотных словесных пассажей!

Но удивительно невежество сотрудников нашего МИДа, готовивших мою поездку! В ниже публикуемом Отчете я пишу нейтрально: «...советское посольство продлило мне визу на 4 дня, и я покинул Париж 29 декабря». Не мог же я в официальном отчете сказать, скольких нервов, скольких дней лихорадочных звонков в Москву и скольких километров беготни между посольством и консульством мне стоило получить эти 4 дня! А история была такова. Родина выдала мне одну неделю на Париж, и даты получились 17–25 декабря. Когда меня встретил милый Гранжар и посмотрел на сроки, то пришел буквально в ужас: что они делают?! неужели не знают, что 25 декабря это Рождество, всё будет закрыто, да я и сам собирался уехать на несколько дней в деревню: как же мы будем Вас отправлять в аэропорт?! И вот пришлось употребить прямо нечеловеческие усилия, чтобы наш МИД смилостивился и сдвинул отъезд с дня Рождества.

И, конечно, не было никаких рождественских просьб со стороны французов о дополнительных лекциях и консультациях и потому о продлении срока: это я сочинял для официального продления визы (какие там консультации в рождественские дни?! все преподаватели и студенты разъехались до Нового года!). Просьбы были сразу после лекций, и дополнительные консультации уже все были проведены до 23 декабря.

И, как кадры кинофильма, всплывают давние сцены моей достаточно лихорадочной парижской жизни. Вот прилет в аэропорт Бурже,

радостная встреча с приехавшими Анри Гранжаром и Александром Звигильским (моим товарищем по изданию В.Боткина и директором Тургеневского музея в Буживале). Забавно было чуть ли не получасовое стояние внутри аэропорта. Я в конце концов спросил: а чего мы ждем? Оказывается, коллеги думали, что мне надо дожидаться, когда на круг вынесут чемоданы! А я прилетел с портфельчиком, никаких чемоданов! Тогда меня быстро передали представительнице французского МИДа, чтобы скорее успеть в Министерство: мне должны были выдать деньги на проживание, а ведь близился вечер пятницы! Слава Богу, успели.

Забавно было и продолжение того дня. В Министерство и в гостиницу меня любезно сопровождал Гранжар. Как только мы осмотрели симпатичный номер, коллега предложил прогуляться по Парижу. Это было замечательно, самый центр большого города, около Люксембургского парка. Вечер, уже начинались предрождественские хлопоты, прямо на улице в большом котле над костром варилось что-то леденцовое – аромат заполнял все вокруг... Я почувствовал звериный голод: ведь полет был в первой половине дня, какой-то бутербродик с кофеем в самолете – и все. И тут Гранжар предложил зайти в кафе. Ура! Но рано радовался: коллега заказал по чашечке кофе, без всяких добавок. Так что вся моя еда была – два кусочка сахара... И вот ведь молодая щепетильность и стыдливость: в кармане была изрядная сумма денег, я бы мог заказать на двоих обильный ужин, но я никак не смел пикнуть: вдруг это было бы обидно французу – дескать, не догадался угостить! Вот уж где увы! Тут я только понял западный стиль: ведь Гранжар не был жаден, потом я у них обедал дома, ели до отвала, но по чашке голого кофе – таково было правило при встрече.

После кафе я извинился, очень устал – и скорее «домой». А в портфеле у меня был большой кус копченой колбасы, бутерброды – и с помощью электрокипятильника сварил себе хорошего чаю с шоколадкой вместо сахара. (В Париже только надо долго ждать закипания воды: там напряжение 110 вольт!).

Основная моя деятельность отражена в Отчете, но я только скрыл мимолетное общение с эмигрантами. После первой лекции ко мне подошла группа почтенных белоэмигрантов во главе с известной Зинаидой Шаховской (кажется, она тогда была главным редактором основной несоветской зарубежной газеты на нашем языке – «Русское слово»). Шаховская поблагодарила меня за «интересную лекцию» и активно стала приглашать на домашнюю встречу, дала телефоны. Я вежливо согласился, но не решился потом на реализацию контактов – не только по шкурно политическим мотивам, но и психологически, не был я готов к такой встрече. Трудность подобных знакомств была потом обнаружена в Америке, где я был приглашен в гости извест-



ным религиозным и политическим деятелем в Вашингтоне Виктором Потаповым (я провел в 1989 году интересный и напряженный вечер с ним и с его замечательной «половиной» Марией); самый первый вопрос при моем визите был: как я отношусь к императору Николаю II?

И не написал я в Отчете, что основные ценности, которые я вез на родину из Парижа, были русские книги из эмигрантского книжного магазина и разные «потрясные» штучки из магазина шуток и обманов. И еще вез частную «передачу» от жены Гранжара. Она была русская, из эмигрантов, Зинаида Александровна, энергичная и отзывчивая женщина, которая очень трогательно учила меня французским правилам, французским манерам; например, она считала, что самый главный французский поведенческий принцип – “discret” (скромный сдержанный, неброский): дискрэ надо и разговаривать, и двигаться, да и одежда твоя должна быть дискрэ (боюсь, что ее представления были уже и тогда достаточно старомодны, не говорю уже о нынешнем Париже с его ставшим почти восточным обликом). Ближайшие родственники Зинаиды Александровны жили в Свердловске, я потом из Питера послал им парижскую посылку. С профессором Гранжаром я был дружен и до поездки в Париж, и позднее; к сожалению, в 1979 г. он скончался. Но в 1971 г. он был еще бравым. Тоже был гастрономический эпизод: мы одновременно утром читали по лекции, и перед звонком Гранжар предложил мне зайти в буфетик. Тут уже была самодеятельность, каждый расплачивался сам. Я взял бутылочку молока с круассаном, а Гранжар вдруг – изрядную бутылочку (треть литра, не меньше) красного вина. Я удивился: а не мешает читать лекцию? Тогда уже удивился Гранжар: «Что вы! Наоборот, очень помогает!».

А с Мишелем Бонамуrom (он замечательно русифицировал свою фамилию: «Можете звать меня Добролюбовым») я потом неоднократно встречался в России и во Франции; он дружил на закате XX века с нашим невольным эмигрантом Е.Г.Эткиндром, и я виделся с Бонамуrom у последнего.

Недавно нашел в старых бумагах свой официальный Отчет о поездке, решил его опубликовать.

**Отчет о командировке в Париж  
профессора ЛГПИ им. А. И. Герцена Б. Ф. Егорова  
в декабре 1971 г.**

Первоначально командировка в Парижский университет предполагалась с 17 по 25 декабря. Я прибыл в Париж 17-го, был встречен представителями французского МИДа (отдел культурных связей) и университета, поселен в хорошей гостинице в центре города, вооб-

ще отношение ко мне было очень внимательное (экскурсии по городу и в Версаль, билеты в театр и т.д.).

По просьбе одного из руководителей Института славяноведения при Парижском университете профессора Бонамура я прочитал для преподавателей и студентов лекции на темы по истории русской литературы XIX века:

- 1) 20.XII – «Западники и славянофилы»;
- 2) 21.XII – «Некрасов и русские поэты середины XIX века».

Кроме того, я прочитал по просьбе проф. Бонамура и слушателей (главным образом, студентов) 3-ю лекцию, 23.XII:

«Русская литературная критика середины XIX века».

Лекции собрали аудиторию в 30–40 человек. Слушали очень внимательно, но вопросы задавались лишь приватно, после лекции. Только после третьей лекции, на которой было особенно много студентов, состоялась оживленная дискуссия, показавшая интерес французской молодежи к русской культуре и к ее изучению в Советском Союзе.

Хотя на первой лекции, как мне сказали, были представители русской эмиграции, ни публичных провокационных вопросов, ни «кулуарных» мне не было задано.

Преподаватели университета сказали, что лекции были очень полезны слушателям. А я вынес заключение из самих лекций и из последующих бесед со слушателями, что из-за отсутствия в учебных программах русского отделения общих курсов лекций по истории русской литературы (каждый преподаватель читает спецкурс и ведет спецсеминар) студенты остро нуждаются в общих курсах или хотя бы в отдельных проблемных лекциях, где не позитивистки и фактологически, а в свете целостной идеологической и эстетической концепции были бы освещены литературно-исторические явления. Поэтому очень важно расширять контакты с французскими вузами и чаще посылать советских преподавателей для чтения общих лекций.

Так как оказалось необходимым дать дополнительные консультации преподавателям и студентам русского отделения по темам их научной работы в области русской литературы, руководство Сорбонны и французский МИД просили меня остаться еще на несколько дней; советское посольство продлило мне визу на 4 дня, и я покинул Париж 29 декабря.

Таким образом, считаю, что в целом поездка была очень плодотворной.

Профессор, доктор филологических наук Б. Ф. Егоров.

**B. F. Egorov**

*St. Petersburg Institute for History of the Russian Academy of Sciences*

## **IN PARIS IN DECEMBER 1971**

*Annotation.* The article describes the author's visit to Paris on December 17th-19th, 1971 where he was invited by Professor Henri Granjard, Head of the Russian Literature Department at the Paris University (Paris IV-Sorbonne), to lecture on history of the 19th century Russian literature to professors and students. It was quite difficult to obtain a week long visa to a "capitalist" country for a professor who was not permitted to travel abroad, and later to prolong the visa for four more days. Two lectures were successful, and the audience demanded one more. I noted to my colleagues that French literary education lacked broad courses and was reduced to narrowly themed courses and seminars. There was a brief encounter with the Russian immigrants who came to hear the lecture. The Christmas days in Paris left a bright impression.

*Keywords:* Paris, university, lectures, Russian literature, visa.

*Information about the authors.* Egorov Boris Fedorovich, St. Petersburg Institute for History of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher, Doctor of Philology, Professor. 7, Petrozavodskaya ulitsa, 197110, St Petersburg, Russia. E-mail: borfed@mail.ru.

IV

УКАЗАТЕЛЬ ТРУДОВ  
Ю. В. ШТИНГА

## УКАЗАТЕЛЬ ТРУДОВ Ю. В. ШАТИНА

1969

1. Механизмы взаимодействия ритма и интонации в русском стихе // Стиль художественного произведения. – Уссурийск, 1969.

1972

2. К вопросу о взаимосвязи сюжета и жанра (на материале романа Л. Н. Толстого «Воскресенье») // Проблемы литературных жанров: материалы 5 межвуз. конф. / Под ред. Ф. З. Кануновой, Н. Н. Киселева, А. С. Янушкевича; Томский гос. ун-т – Томск: ТГУ, 1972. – С. 56–58.

1974

3. Анализ структуры текста как средство извлечения информации // Научная организация умственного труда: материалы к конф. – Новокузнецк, 1974. – С. 82–87.

4. К вопросу о жанровой структуре «Рудина» И. С. Тургенева // Некоторые вопросы литературы и языка: материалы 12 науч. конф. НГПИ. – Новокузнецк, 1974.

1975

5. Жанровая структура «Войны и мира» Л. Н. Толстого // Проблемы реализма / под ред. В. В. Гура. – Вологда: ВГПИ, 1975. – Вып. 1. – С. 62–74.

6. Сюжетное мастерство в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // XVII Герценовские чтения. Литературоведение: научные доклады. – Ленинград, 1975.

1976

7. Контекст романа в «Палате № 6» А. П. Чехова // XX–XXI Герценовские чтения. Литературоведение: научные доклады. – Л., 1976.

8. Романтика мужества (о творчестве писателя и критика А. Ф. Абрамовича) // Огни Кузбасса. – 1976. – С. 107–110.

9. Типология и эволюция сюжета в русском романе второй половины XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1976.

1977

10. Сюжет «Обрыва» в структуре художественного целого (тезисы) // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: Тез. докл. республ. науч. конф. – Донецк, 1977. – С. 53–55.

**1979**

11. Практикум по русскому стихосложению: методические указания. Новокузнецк, 1979.

**1980**

12. К проблеме межтекстовой целостности на материале произведений Л. Н. Толстого // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980. – С. 45–56.

13. Изучение темы «Единство и взаимопереход формы и содержания» на занятиях по теории литературы : методические указания. – Новосибирск, 1980.

14. От «Рудина» к «Нови». Поэтика сюжета и жанра // Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс, 1980. – С. 69–79.

**1982**

15. Исторический документ и художественный вымысел в повествовании 30-х гг. 19 века // Учебный материал по теории литературы: литературный процесс и развитие русской культуры XVIII-XX веков / Таллиннский педагогический институт имени Э. Вильде. – Таллинн: Таллиннский педагогический институт, 1982. – С. 8–10.

**1983**

16. Жанровый тип и художественная целостность произведения (на материале «Левши» Н. С. Лескова) // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. – Кемерово: КГУ, 1983. – С. 14-21.

17. Метафора и метонимия в сюжете «Войны и мира» // Сюжет и художественная система. – Даугавпилс: ДПИ, 1983. – С. 71–81.

18. Последний сон Раскольникова (к проблеме реминисценций в полифоническом романе) // Проблемы литературных жанров: материалы четвертой науч. межвуз. конф. (28 сентября – 1 октября). – Томск: ТГУ, 1983. – С. 70-71.

**1984**

19. Время и пространство как факторы организации циклического текста («Круглый год» М. Е. Салтыкова-Щедрина) // Пространство и время в литературе и искусстве: методические материалы по теории литературы / Даугавпилсский педагогический ин-т; редкол.: Ф. П. Федоров (ред.) и др. – Даугавпилс, 1984.

20. Литературоведение как система знания и как язык науки // Семиотические модели в управлении. – Новосибирск, 1984.

**1985**

21. В союзе с историей // Енисей. – 1985. – № 3.
22. Художественная структура чеховского фельетона «В Москве» // Поэтический мир Чехова: сб. науч. тр. / Волгогр. гос. пед. ин-т им. А. С. Серафимовича. – Волгоград: ВГПИ, 1985. – С. 59–66.
23. Цветок на могиле возлюбленной. Семантические метаморфозы мотива в русской лирике первой трети 19 века // Литературный процесс и развитие русской культуры 18-20 вв. – Таллинн, 1985.

**1986**

24. Диалектика взаимодействия поэтического языка и художественного текста в культуре // Философские проблемы взаимодействия литературы и культуры. – Новосибирск: НГПИ, 1986. С. 13–27.
25. Текст и игра // Проблемы развития и освоения интеллектуальных систем. Т. 2. – Новосибирск, 1986.
26. Формирование литературно-эстетической концепции В. Г. Короленко в период сибирской ссылки // Проблемы филологии Западной Сибири и Урала. – Тюмень, 1986.

**1987**

27. Гуманитарное знание и компьютер // Вестник высшей школы. – 1987. – № 10.
28. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины XIX века: Учебное пособие к спецкурсу; Новосиб. гос. пед. ин-т. – Новосибирск: Изд-во НГПИ, 1987. – 80 с.
29. Лирический мотив и организация художественного пространства и времени в стихотворном тексте // Пространство и время в литературе и искусстве: Теоретические проблемы: Классическая литература: методические материалы по теории литературы / Кафедра русской литературы и культуры; редкол.: Ф. П. Федоров (ред.) и др. – Даугавпилс, 1987.
30. Проблема смысла и значения в художественном произведении // Проблема совершенствования отношений кафедры философии со спец. кафедрами. – Новосибирск: НГУ, 1987.
31. Смыслопорождение и анализ значения в процессе конструирования художественного текста // Проблема совершенствования отношений кафедры философии со спец. кафедрами. – Новосибирск: НГУ, 1987.
32. Формирование литературно-эстетической концепции В. Г. Короленко в период сибирской ссылки // Очерки литературной критики Сибири. Новосибирск: Наука, 1987. – С. 60–69.

## 1988

33. Дневник В. Кюхельбекера как художественное целое (тезисы) // Четвёртые Алексеевские чтения : материалы науч. межвуз. конф. – Иркутск, 1988. – С. 10–12.

34. Художественная целостность и ее компенсаторы в русской поэзии конца 1830-х гг. // Литературный процесс и проблемы литературной культуры: материалы для обсуждения / Таллиннский педагогический институт им. Э. Вильде. – Таллинн: Таллиннский педагогический институт, 1988. – С. 5–7.

35. «Я, напротив, ушел всенародно из гранита...» // Молодость Сибири. – 1988. – № 4. – С. 8.

## 1989

36. Жанровый парадокс И. П. Мятлева (тезисы) // Проблемы взаимодействия метода стиля и жанра в литературе: тез. докл. зональной науч. конф. (Свердловск, 15-18 марта 1989 г.). – Свердловск, 1989.

37. Жанровый парадокс И. П. Мятлева // Жанрово-стилевое единство художественного произведения: межвуз. сб. науч. тр. – Новосибирск, 1989. – С. 28-34.

38. Изучение компонентов художественного языка в 8-м классе // Организация учебной деятельности в терминальном классе на базе микроЭВМ. – Новосибирск, 1989.

39. Жанровый эксперимент в «Мечтах и звуках» Н. А. Некрасова // Историко-литературный процесс. Методологические аспекты: научно информационные сообщения / Латвийский государственный университет имени Петра Стучки. Филологический факультет. Кафедра русской литературы; [редакционная коллегия: И. Я. Бергман, И. И. Бруненице, Л. М. Гайдарова, Д. Д. Ивлев, Л. С. Сидяков (отв. редактор)]. Рига: Латвийский государственный университет им. П. Стучки, 1989. – Ч. 2: Русская литература XI – начала XX вв. – С. 40–42.

40. Речевая характеристика как средство действия в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Проблемы анализа литературного текста. – Пермь, 1989.

41. Сибирские мотивы в дневнике В. К. Кюхельбекера // Традиции и тенденции развития литературной критики в Сибири. – Новосибирск: Наука, 1989.

## 1990

42. В поисках утраченного пространства (Блок, Белый, Мандельштам) // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики: межвуз. сб. науч. тр. / Кемеровский гос. ун-т ; ред. В. И. Тюпа. – Кемерово: Изд-во КемГУ, 1990. – С. 96–113.



43. Два подхода к изучению стиха // Методология и методика историко-литературного исследования : 3-я научная конференция, г. Рига, 1–3 нояб. 1990 г.: тезисы докладов / Латвийский университет. Филологический факультет. Кафедра русской литературы; Отв. редактор Сидяков Л.С. [и др.]. – Рига: Латвийский университет, 1990. – С. 37–39.

44. Литературно-критическая реплика и ее смысл в романе В. Набокова «Дар» (тезисы) // Писатели как критики. – Донецк: Дониш, 1990.

45. Референциальное пространство в лирике А. Белого 1920-30-х гг. (тезисы) // Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугавпилс, 1990.

46. Три аспекта жанровой теории (тезисы) // Проблемы литературных жанров: Материалы VI науч. межвуз. конференции (7–9 дек.1988 г.) / Томский гос. ун-т им. В. В. Куйбышева; ред. Н. Н. Киселев. – Томск: Изд-во ТГУ, 1990. – С. 5–6.

### 1991

47. В полемике с веком // Цветаева, М. И. В полемике с веком / М. Цветаева; сост. Ю. В. Шатин, вступ. ст. Ю. В. Шатин. – Новосибирск.: Наука, 1991. – 269 с.

48. Целостность эстетического дискурса и его компенсаторы в русской поэзии 1830-х гг. // Эстетический дискурс. Семиоэстетические исследования. Новосибирск, 1991. – С. 62–69.

49. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы / отв. ред. В. Г. Одинокоев. – Новосибирск: НГПИ, 1991. – 192 с.

### 1992

50. Жанрообразовательные процессы и художественная целостность текста в русской литературе 19 в. (Эпос. Лирика): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1992.

51. «Мечты и звуки» как этап становления творческой системы Н. А. Некрасова // Проблема стиля и жанра в русской литературе 19 века. Свердловск, 1992.

52. Риторика и ее тексты // Принципы исследования художественного текста. – Саратов, 1992.

### 1993

53. Профанирующий символ // О поэтике А. П. Чехова. – Иркутск, 1993. – С. 296–297.

54. Репертуарная политика «Красного факела» // Краснофакельские чтения. – Новосибирск, 1993.

55. Речевая деятельность персонажей как средство комического в пьесе «Вишневый сад» // О поэтике А. П. Чехова. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1993. – С. 251–260.

## 1994

56. Поговорим о Высоцком: (Пять штрихов к поэзии) // Введение в высоковедение: [Предисл.]. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1994. – 32 с.

## 1995

57. Андрей Белый и Борис Томашевский: два подхода к изучению стиха // *Literatura rosyjska. Przetemu XIX i XX wieku.* – Ydansk, 1995.

58. Риторика. Искусство слова – 1,2: методика к рабочим тетрадям для средней школы. – М., 1995.

59. Мотив и контекст // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы: Сб. науч. тр. / Рос. АН, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии; Отв. ред. Е. К. Ромодановская, Ю. В. Шатин. – Новосибирск: Ин-т филологии РАН СО, 1995. – С. 5-16.

60. Поэтическая система В. Высоцкого // Высоцкий: время, наследие, судьба. – Киев, 1995. – С. 24-25.

## 1996

61. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие: сб. науч. тр. / СО РАН. Ин-т филол.; Отв. ред. Е. К. Ромодановская, В. И. Тюпа. Новосибирск, 1996. С. 29–41.

62. Мотив ожившего кумира (статуи) в поэтике А. С. Пушкина («Медный всадник») // «Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие: сб. науч. тр. / СО РАН. Ин-т филол.; Отв. ред. Е. К. Ромодановская, В. И. Тюпа. Новосибирск, 1996. – С. 34–36.

63. Роман как риторический жанр // Проблемы литературных жанров: материалы VIII науч. межвуз. конф. 17–19 окт. 1995 г. / Под ред. Ф. З. Кануновой и др. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1996. – Ч.1. – С. 5–6.

64. Светотень Андрея Белого. Статус лирического мотива в тексте // От сюжета к мотиву. – Новосибирск, 1996. – С. 147–155.

65. Событие и чудо // *Дискурс.* – 1996. – № 2. – С. 6–11.

66. Три вектора семиотики // *Дискурс.* – 1996. – № 2. – С. 41–47.

67. Феноменология образования и коммуникативная стратегия обучения // *Дискурс.* – 1996. – № 1. – С. 23–29.

68. Фигура ратора в зеркале семиотики // *Дискурс.* – 1996. – № 1. – С. 56–60.

69. Эстетика агиографического дискурса в поэме В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» // *Дискурс.* – 1996. – № 2. – С. 24–29.

## 1997

70. Минея и палимисест // *Arg interpretandi*: Сборник статей к 75-летию профессора Ю. Н. Чумакова. – Новосибирск: СО РАН 1997 г. – С. 221–233.

71. Мотив и жанр: приход ожившего мертвеца за жертвой (от «Ленора» Бюргера до «Революционной казачки» Д. А. Пригова // *Литература и фольклорная традиция* : Сб. науч. тр.: К семидесятилетию проф. Д. Н. Медриша. – Волгоград: Перемена, 1997. – С. 52–63.

72. Языковая диссиметрия и Вини-пух // *Дискурс*. – 1997. – № 3-4. – С. 21–27.

## 1998

73. Волшебный фонарь // *Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сборник научных трудов. Вып. 3.: Литературное произведение: сюжет и мотив* / [ред. Т. И. Печерская]; Ин-т филологии СО РАН. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 1999. – С. 163–173.

74. Гельдерланд, которого не было: [О спектакле акад. молодеж. Театра «Глобус» «Вид в Гельдерланде» по пьесе Ю. Волкова. Реж. Клим (Москва)] // *Дарование*. – 1998. – № 1/2. – С. 80–82.

75. Историографическое письмо как дискурсивная практика // *Дискурс*. – 1998. – № 5-6. – С. 60–65.

76. Когда ритм освобождается от предмета: [О творчестве графика В. Мартынова] // *Дарование*. – 1998. – № 1/2: – С. 41.

77. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // *Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сборник научных трудов. Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции* / редкол.: Е. К. Ромодановская (отв. ред.), В. И. Тюпа, Т. И. Печерская; Ин-т филологии СО РАН. – Новосибирск : Ин-т филологии СО РАН, 1998. – С. 56–64.

78. «Палисандрия»: амплификация и экзегеза // *Дискурс*. – 1998. – № 5-6. – С. 99–105.

79. Проблема стихотворного ритма в теории и практике русского авангарда // *Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры: материалы I-й междунар. летней филолог. школы*. – Екатеринбург, 1998.

80. Проблема художественного высказывания в авангардистских течениях XX века // *Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры* : материалы I-й междунар. летней филолог. школы. – Екатеринбург, 1998. – С. 23–32.

81. Риторика как область дискурсоведения (лекция) // *Международная летняя школа «Коммуникативные стратегии культуры»* (Новосибирск, 27 июля – 16 августа, 1998). – Новосибирск, 1998.

82. Стих и проза в «Египетских ночах» А. С. Пушкина // Гуманитарные исследования : ежегодник. – Вып. 3. – Омск, 1998. – С. 45–51.

83. Хронотоп и тайминг // Дискурс. – 1998. – № 7. – С. 29–32.

84. *Sijx I proza v «Egipetskix nocax Puskina»* // Aatseel, 98: Program of the 1998 meefung of Aatseel. – San-Francisko, California, 1998. – P. 188.

### 1999

85. Отъезд за границу: судьба мотива в русской классической литературе // Традиция и литературный процесс / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии, Отв. ред. А. Б. Соктоев. – Новосибирск : СО РАН, 1999. – С. 392–396.

86. «Пушкинский текст» как объект культурной коммуникации // Australian Slavonic and East European Studies (Formely Melbourne Slavonic Studies). Vol. 13. – № 1. – 1999. – С. 97–102.

87. Стилиевой код и его филологическая функция в поэтике О. Мандельштама // XX век: Литература. Стилъ / Отв. ред. Быков Л. П. – Екатеринбург : Ид-во Урал. ун-та, 1999. – Вып. 4. – С. 99–104.

### 2000

88. Коммуникация некоммуницируемого // Дискурс. – 2000. – № 8–9.

89. Место риторики в современном образовательном пространстве // Россия в контексте современных образовательных моделей : Прогр. и тез. междунар. конф., 10–12 марта 2000 г., Переделкино / Белая Галина Андреевна ; Рос. гос. гуманитарный ун-т; Оргком. конф. Г. А. Белая (председатель) и др. – М.: МИМ ЛИНК, 2000.

90. Живая риторика / Международный институт менеджмента ЛИНК. – М., 2000. – 80 с.

91. «Повести Белкина»: кризис моносубъектного повествования // Актуальные проблемы изучения творчества А. С. Пушкина: Жанры, сюжеты, мотивы: материалы Всерос. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина, Новосибирск, 21–23 сент. 1999 г. / Отв. ред.-сост. М. Н. Дарвин. – Новосибирск: СО РАН, 2000. – С. 137–143.

92. Поэзия Галины Шпак // Г. Шпак Стихотворения. – Новосибирск, 2000.

93. «Пушкинский текст» как объект культурной коммуникации // Сибирская пушкинистика сегодня: Сб. науч. ст. / Сост., подгот. к печ. и ред. В. Н. Алексеева и Е. И. Дергачевой-Скоп. – Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2000. – С. 231–238.

94. Роман как риторический жанр: преодоление контраверсы // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики : К 60-летию Натана Давидовича Тamarченко : сборник научных трудов. – М.; Тверь, 2000. Вып. VI. – С. 103–113.

95. Событие и чудо // Коммуникативные стратегии культуры: современные дискурсивные практики. – Новосибирск, 2000. – С. 149–153.

96. Историографическое письмо как дискурсивная практика // Коммуникативные стратегии культуры: современные дискурсивные практики. – Новосибирск, 2000. – С. 154–158.

## 2001

97. Герменевтика и майевтика как два способа понимания текста // Критика и семиотика. – 2001. – № 3–4. – С. 164–168.

98. Мотив квартиры в русской балладе новейшего периода // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сборник научных трудов. Вып. 4: Интерпретация текста: сюжет и мотив / [Е. К. Ромодановская]; Ин-т филол., СО РАН. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. – С. 189–197.

99. Риторика рекламы: учебный модуль. – Жуковский, 2001.

100. Шатин, Ю. В.: [Рецензия] // Гуманитарные науки в Сибири. – 2001. – № 4. – С. 88–89. – Рец. на кн.: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М., 2001. – 420 с.

## 2002

101. Искусство переговоров. – М.: Бератор-Пресс, 2002. – 128 с.

102. Построение рекламных текстов. – М.: Бератор-Пресс, 2002. – 121 с.

103. Риторика переговоров: учебный модуль. – Жуковский, 2002.

104. «Детство Люверс» Б. Пастернака – повесть XX в. [Текст] // Русская повесть как форма времени: сб. ст. / отв. ред. А. С. Янушкевич; Том. гос. ун-т. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2002. – С. 274–281.

105. Жизнь и творчество Б. Л. Пастернака (лекция) // Режим доступа: <http://alpinist.livejournal.com/>

106. Историографическое письмо как дискурсивная практика // Критика и семиотика. – Вып. 5. – Новосибирск, 2002. – С. 92–99.

107. Исторический нарратив и мифология XX столетия // Критика и семиотика. – Вып. 5. – Новосибирск, 2002. – С. 100–108.

108. Стиль как модель авторского поведения в тексте В. Набокова // Дискурс. – 2002. – № 10.

109. Три Анны. Нарратология русского адюльтера // Архетипические структуры художественного сознания. Вып. 3. – Екатеринбург: УРГУ, 2002.

110. Древнерусская Сибирь: [рецензия] // Сибирские огни. – 2004. – № 3. – С. 198–199. – Рец. на кн.: Ромодановская Е. К. Сибирь и литература. XVII век. / Е. К. Ромодановская. – Новосибирск: Наука, 2002.

111. В будущем все будет гораздо лучше // Вечерний Новосибирск. – 2002. – № 57. – С. 10.

**2003**

112. Построение рекламного текста. – 2-е изд. – М.: Бератор-Пресс, 2003. – 120, [1] с.

113. Коммуникативные стратегии культуры : хрестоматия по курсу «Введение в теорию коммуникации» : [в 2 ч.] / [сост. И.В. Силантьев], Ю. В. Шатин, В. И. Тюпа, Дж. Фершуерен ; Новосиб. гос. ун-т, фак-т журналистики. – Новосибирск : НГУ, 2003 . – Ч. 2. – 167 с.

114. Автор и герой в текстовой деятельности // Проблемы автора в художественной литературе. – Ижевск, 2003.

115. Квазистрофы А. С. Пушкина // Пушкин в XXI веке: Вопросы поэтики, онтологии, историцизма : сборник статей к 80-летию профессора Ю.Н. Чумакова / Под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск : НГУ, 2003.

116. Монтаж и мизансцена как художественные единицы цикла («Canzoniere» Петрарки и «Золотые завеси» Вяч. Иванова) // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение: материалы междунар. науч. конф., Москва-Переделкино, 15–17 нояб. 2001 г. / РГГУ, Фрибургский ун-т (Швейцария), Рос.-швейц. учеб.-науч. центр; сост. М. Н. Дарвин. – М., 2003. – С. 197–206.

117. Миф и символ как семиотические категории // Язык и культура. – Новосибирск, 2003. – С. 7–10.

118. Политический миф и его художественная деконструкция // Критика и семиотика. Вып. 6. – Новосибирск, 2003. – С. 67–78.

119. Приглашение к поэзии // Малашонок, Дмитрий Вечности грани: стихотворения, сонеты / Д. Малашонок; вступ. статья Ю. В. Шатин. – М.: Наука, 2003. – С. 3–4.

120. Скрытый мотив «Легкого дыхания» И. А. Бунина // Сибирский филологический журнал. – 2003. – № 2. – С. 49–53.

**2004**

121. Технология агональной коммуникации: учеб. пособие; Новосибирский государственный университет ; Институт по переподготовке и повышению квалификации преподавателей гуманитарных и социальных наук. – Новосибирск.: НГУ, 2004. – 73 с.

122. Психолингвистика рекламы: учеб. пособие; Новосибирский государственный университет; Институт по переподготовке и повышению квалификации преподавателей гуманитарных и социальных наук. – Новосибирск: НГУ, 2004. – 82 с.

123. Теория и тактика переговоров : учеб. пособие; Новосибирский государственный университет, Институт по переподготовке и повышению квалификации преподавателей гуманитарных и социальных наук. – Новосибирск: НГУ, 2004. – 80 с.

124. Мотивный анализ : учеб. пособие / Ю. В. Шатин, В. И. Тюпа, И. В. Силантьев ; под ред. И. В. Силантьев. – Новосибирск: НГУ, 2004. – 239 с.

125. Теория и практика культурного самоопределения личности в полиязыковом образовательном пространстве: монография / Н. Е. Буланкина, А. П. Кондратенко, Ю. В. Шатин и др.; под общ. ред. Н. Е. Буланкиной и В. Я. Синенко; Ин-т развития образоват. систем Рос. акад. образования, Новосиб. ин-т повышения квалификации и переподгот. работников образования. – Новосибирск : НИПКИПРО, 2004. – 207 с.

126. Аллегория и символ в поэзии Бродского. (На материале стихотворения «Послесловие к басне») // Миры Иосифа Бродского: стратегии чтения (На материале стихотворения «Послесловие к басне»): международная научная конференция (2–4 сентября, 2004 г.). – М.: РГГУ, 2004.

127. Андрей Белый: филологическая теория и поэтическая практика // Русская словесность в мировом и культурном контексте. – М., 2004.

128. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. – Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 217-226.

129. Предметная риторика в системе ШКД // Коммуникативная педагогика: от школы знания к школе понимания. – Новосибирск, 2004.

130. Русская литература и западноевропейская философия в контексте полиязыкового образовательного пространства // Теория и практика культурного самоопределения личности в полиязыковом пространстве. – Новосибирск : НИПКИПРО, 2004.

131. Сократ и Достоевский в философской системе Льва Шестова // Русская литература XIX-XX вв. : поэтика мотива и аспекты лит. анализа / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии ; отв. ред. чл.-кор. РАН Е. К. Ромодановская. Новосибирск: СО РАН, 2004. – С. 176–180.; XII Symposium international Dostoïevski (1–5 septembre 2004 Universite de Geneve Uni-Bastions, Batiment central 3, rue de Candolle). – Geneve, 2004. – С. 219–220.

132. Фигура и троп как черты авторского стиля в русской лирике первой половины XX века // Текст. Поэтика. Стиль. – Екатеринбург, 2004. – С. 39–48.

133. Шатин, Ю. В. [Рецензия] // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2006. – Т. 65. – № 3. – С. 65–68. – Рец. на кн.: Силантьев И. В. Поэтика мотива. – М.: Языки славянской культуры, 2004.

## 2005

134. Андрей Белый: филологическая теория и поэтическая практика // Контрапункт : кн. ст. памяти Галины Андреевны Белой / Рос. гос. гуманитарный ун-т, Ин-т филологии и истории ; редкол.: Д. М. Магомедова [и др.] ; пер. на англ. Н. И. Рейнгольд. – М.: РГГУ, 2005.

135. Два полюса коммуникации // Университетская филология-образованию: человек в мире коммуникаций: материалы Междунар. науч. -практ. конф. «Коммуникативистика в современном мире: человек в мире коммуникаций», Барнаул, 12–16 апр. 2005 г. / Международная академия наук педагогического образования, АлтГУ, Бийский педагогический государственный университет имени В. М. Шукшина (Бийск), Администрация Алтайского края (Барнаул), Комитет по образованию; ред. А. А. Чувакин [и др.]. – Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2005. – С. 70–71.

136. Поэтическая система Высоцкого В. С. // Аквилон (северный ветер) : альманах поэзии. – 2006. – № 2. – С. 41–43.

137. Текст как самоописание жанра: «Домик в Коломне» А. С. Пушкина // Пушкинский сборник / [сост.: И. Лоцилов, И. З. Сурат; отв. ред. И. З. Сурат; пер.: И. Пильщиков, Н. Сосна, Н. Ласкина]. – М.: Три квадрата, 2005. – С. 248–258.

138. Три повествовательных модели русской прозы // РГГУ вузам России. Преподавание истории студентам неисторических специальностей. Современный педагогический опыт: Сб. матер. программы повышения квалификации «Методика преподавания исторических курсов в РГГУ» / Под ред. В. В. Минаева, Н. И. Басовской, А. Б. Безбородова. – М.: РГГУ, 2005.

139. «Ты видишь, код веков подобен притче» // VIII Новосибирские Рождественские Образовательные Чтения: материалы Чтений: Семья, школа, церковь: сотрудничество в нравственном воспитании детей и молодежи / Тихон, (Архиепископ); Новосиб. епархия Рус. Православной Церкви. – Новосибирск: Православная Гимназия во имя Преподобного Сергия Радонежского, 2005. – С. 77–85.

140. Хронотопы в дневнике В. К. Кюхельбекера сибирского периода // EGO-dokument i literature: Dzienniki pisarzy rosyjskich: kontekst literacki i historyczny. Tezy referatow. – Warszawa, 2005.

141. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. – Вып. 8. – Новосибирск, 2005. – С. 213-219.

## 2006

142. Риторика продаж и презентаций : учебное пособие. – Магнитогорск, 2006.

143. Логаэдический стих в поэтическом тексте XX века (Б. Пастернак, М. Цветаева, И. Бродский) // «Чернеть на белом, покуда бе-



лое есть... (Антиномии Иосифа Бродского)»: сборник статей / Науч. ред. Т. Л. Рыбальченко. – Томск: PaRt.com, 2006. – С. 250–258.

144. Миф и символ в их отношении к языку как семиотическая проблема // Гуманитарные науки сегодня. – 2006.

145. О развитии стиховедения и монополии в науке // Язык и речевая деятельность. 2004. – Т. 7. – СПбГУ, 2006.

146. «Онегин» и Набоков: от комментария к роману // Филологические этюды: сборник научных статей памяти Юрия Алексеевича Пупынина / Матханова, Ирина Петровна [и др.]; редкол.: И. П. Матханова, Т. И. Стексова, Т. А. Трипольская, М. И. Стрельцова; Новосиб. гос. пед. ун-т, ИФМИП. – Новосибирск: НГПУ, 2006. – С. 168–174.

147. Поэтическая система Высоцкого // Купола: Лит.– худож. альм. – 2006. – № 1. – С. 207–216.

148. Три уровня наррации в драматическом тексте // Критика и семиотика. Вып. 10. – Новосибирск, 2006. – С. 52–57.

149. «Ты видишь код веков подобен притче» // *Τεχνὴ Ὑφάμματικὴ*. Вып. 2. – Новосибирск : НГУ, 2006.

## 2007

150. Оригинальный вариант мотива в эпической драме // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – Вып. 8. – Томск : ТГПУ, 2007. – С. 148–150.

151. Пушкинский дискурс в русской критике // Критика и семиотика. Вып. 11. – Новосибирск, 2007. – С. 183–191.

152. Введение в познание [Рецензия] // Соловьев О. Б. Познание в искусстве. – Новосибирск, 2007. – Рец. на кн. Познание в искусстве / О. Б. Соловьев. – Новосибирск, 2007.

## 2008

153. «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: поэтика «пустого места» // Текст. Комментарий. Интерпретация = Интерпретация: межвузовский сборник научных трудов / под ред. Т. И. Печерской ; Новосиб. гос. пед. ун-т, Ин-т филологии, массовой информации и психологии. – Новосибирск: НГПУ, 2008. – С. 82–83.

154. Неориторика // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко – М.: Intrada, 2008. – М., 2008. – С. 142–143.

155. Проблема неполноты в теории символических форм Э. Кассирера // Язык как медиатор между знанием и искусством: материалы междунар. науч. семинара / Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН ( 20–22 ноября 2008 г.). Москва, 2008. – С. 30–31.

156. Структура художественная // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко – М.: Intrada, 2008. – М., 2008. – С. 254–255.

157. Структурализм в поэтике // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко – М.: Intrada, 2008. – С. 255–256.

158. «Соединенье двух загадок» // Зубов А. Е. Соединенье двух загадок: Художники новосибирских театров. Очерк творчества. – Новосибирск: Сибпринт, 2008. – С. 5.

159. Три функции семиотики письма // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук: материалы науч конф. / Научный центр междисциплинарных исследований художественного текста института русского языка им. В. В. Виноградова РАН (25–27 января 2008. Москва). – М. : РГГУ, 2008. – С. 76–83.

160. Проблема неполноты в теории символических форм Э. Кассирера // Критика и семиотика. Вып. 12. – Новосибирск, 2007. – С. 96–100.

161. Филология в современном мире (ответы на анкету) // Филология и человек. – 2008. – № 1. – С. 161–162.

162. Философия драматургического действия в пьесах А. П. Чехова // Философия Чехова: материалы Международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.) / Под ред. А. С. Собенникова. – Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. – С. 256–263.

## 2009

163. Две Италии Каролины Павловой // Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв. / Под ред. Лебедева О. Б., Меднис Н. Е. – Томск: ТГУ, 2009. – С. 106 – 114.

164. «Рим» Гоголя как риторическое целое // Поэтика финала. – Новосибирск: НГПУ, 2009. – С. 171–177.

165. Семантика и стилистический контекст рассказа И. Бабеля «Письмо» // Лицо и стиль. – Екатеринбург: УРГУ, 2009. – С. 56–60.

166. Технология агональной коммуникации. – Новосибирск: НГУ, 2009. – 74 с.

167. Два лика пародии // Критика и семиотика. – Вып. 13. – Новосибирск, 2009. – С. 213–220.

168. Не матерщинники мы – язычники! // Аргументы и факты на Оби. – 2009. – № 5. – С. 3.

169. Почему сейчас нельзя стать гением в 37 лет // Вечерний Новосибирск. – 2009. – № 10. – С. 19–20.

**2010**

170. К поэзии через теорию...: учебное пособие. – Новосибирск: НГТИ, 2010. – 76 с.

171. Технология риторического образования старших школьников // Образовательные системы современной России. – М.: РГГУ, 2010. – С. 320–360.

172. Телесный язык как объект семиотической коммуникации // Вестник НГУ. История. Филология. – Вып. 6. – Новосибирск, 2010. – С. 98–103.

173. Художественное время Бориса Пастернака: история, ставшая метафизикой // Критика и семиотика. – Вып. 14. – Новосибирск, 2010. – С. 218–227.

174. Андрей Белый и Б. В. Томашевский: две стратегии изучения русского стиха // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития. – СПб., 2010. – С. 434–442.

175. Коммуникативное событие в пьесе и спектакле («Вишневый сад» А. П. Чехова – Э. Некрошюса) // Материалы научно-практической конференции Новосибирского театрального института, посвященной 150-летию со дня рождения А. П. Чехова. Новосибирск: НГТИ, 2010. – С. 9–13.

**2011**

176. Жанровая специфика травелога в «Записной книжке» П. А. Вяземского // Образы Италии в русской словесности. – Томск: ТГУ, 2011. – С. 357–363.

177. Границы текста как семиотическое понятие // Вестник НГУ. Т. 10. Вып. 6. – Новосибирск, 2011. – С. 93–98.

178. Минус-прием как средство межсемиотического перевода драматургического текста в театральный // Минус-прием: вопросы поэтики. Новосибирск: НГПУ, 2011. – С. 221–226.

179. Концепт «сердце» и его художественная деконструкция в русской поэзии XX века // Критика и семиотика. – Вып. 15. – Новосибирск, 2011. – С. 189–197.

180. Театральный роман «Дней Турбиных» // Вестник Новосибирского госуд. театрального института. – Новосибирск, 2011. – С. 5–18.

181. Исторический дискурс «Доктора Живаго» // Пастернаковский сборник. Вып. 1. – М.: РГГУ, 2011. – С. 285–296.

182. Концепт «сердце» и его художественная деконструкция в русской поэзии 20 века // Критика и семиотика. – Вып. 15. – Новосибирск, 2011. – С. 189–196.

## 2012

183. Неориторика: учебное пособие. – Новосибирск: изд-во НГУ, 2012. – 120 с.

184. Риторика публицистического дискурса: между правдой и ложью // Вестник НГУ. История. Филология. – 2012. – Т.11. – Вып. 6. – Новосибирск, 2012. – С. 95–98.

185. «Египетские ночи»: стихотворная автоцитата в прозаическом контексте // «Точка, распространяющаяся на всё...»: к 90-летию проф. Ю. Н. Чумакова. – Новосибирск: НГПУ, 2012. – С. 181–192.

186. Поэтика Гюнтера Тюрка // Самостоянье человека. Поэт толстовец Гюнтер Тюрк: Материалы международной конференции в рамках Всероссийского литературного фестиваля «Белое пятно». – Новосибирск: НГОНБ, 2012. – С. 32–39.

187. «Нарратологическая пустота» в современном художественном тексте («Взятие Измаила» М. Шишкина) // Критика и семиотика. – Вып. 17. – Новосибирск, 2012. – С. 311–316.

188. Лики и маски в «Римском дневнике 1944 года» Вяч. Иванова // Образы итальянской культуры в русской литературе. – СПб.: Наука, 2012. – С. 30–45

189. Концепт «сердце» и его художественная деконструкция в русской поэзии XX века // «Zycie serca»: duch-dusza-cialo i relacja Ja – Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku w kontekście europejskim. – Lublin, 2012. – С. 31–43.

190. Коммуникативное событие в пьесе и спектакле // Европа чете Чехов: Международна научна конференция Велико Търново, България. 7–9 октомври 2010 г. – Велико Търново: Изд. Св. Св. Кирил и Методий, 2012. – С. 335–340.

## 2013

191. Неориторика в системе профессиональной подготовки журналистов // Вестник НГУ. – Т. 12 : Журналистика. – Вып. 6. – Новосибирск, 2013. – С. 111–116.

192. Проблемы поэтики В. С. Высоцкого / Ю. В. Шатин // «В поисках Высоцкого». Вып. 8. – Пятигорск : изд-во ПГЛУ, 2013. – С. 44–47.

193. «Курс дискурса» в «Триптихе» Саша Соколова: от риторики к поэтике // Критика и семиотика. Вып. 1/18. – Новосибирск, 2013. – С. 200–208.

194. Сюжетология и сюжетография как базовые основания нарратологии / Ю. В. Шатин, И. В. Силантьев // Сюжетология и сюжетография. – № 1. – Новосибирск, 2013. – С. 3–6.

195. «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границей, дан л'этранже»: травестия травелога // Литература путешествий:

культурно семиотические и дискурсивные аспекты. – Новосибирск: СИЦ НГПУ «Гаудеамус», 2013. – С. 260–271.

196. Дискурс риторики: между правдой и ложью // Морфология дискурса лжи в литературе и культуре: коллективная монография: в 2 ч. Часть I: Модусы лжи в литературе и культуре. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2013. – С. 33–36.

197. Рецепция Ницше – теоретика драмы – в работах русских символистов (Вяч. Иванов «Ницше и Дионис» – 1904, Андрей Белый «Театр и современная драма» – 1908) // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 1. – С. 98–103.

198. 10 тезисов о постдраматическом театре и книге Х. Лемана // Журн. «Около». – 2013. – № 4 (14). – С. 89–92.

199. Драма и театр в эстетике Вяч. Иванов // Театр и драма: эстетический опыт эпохи. – Новосибирск: Изд. НГТИ, 2013. – С. 175–182.

200. Медиатекст vs художественный текст // Вестник НГУ. История. Филология. – 2013. – Т. 13. – Вып. 6. – С. 82–87.

201. [Рецензия] / Ю. В. Шатин // Вестник ТГУ. Филология. – 2013. – № 3 (23). – Томск, 2013. – С. 131–134. / Рец. на монографию: Поплавская И. А. Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX в. – Томск: ТГУ, 2010.

## 2014

202. Алгебра гармонии [Рецензия] / Ю. В. Шатин / Рец. на учеб. пособие: Гринбаум О. Н. Основы математико-гармонического анализа поэтических текстов // *Respectus Philologicus*. – № 25 (30). – Vilnius Universitetus, 2014. – С. 254–258.

Научное издание

## «УЧЕНОСТИ ПЛОДЫ»:

к 70-летию профессора Ю. В. Шатина

Сборник научных трудов

*В оформлении сборника использованы обложки  
журнала «Аполлон» работы Л. Бакста (1909)  
и М. Добужинского (1912), заметки «От редакторов» –  
фрагмент рисунка И. Г. Терентьева «Дуэт трех идиотов» (1919).*

В авторской редакции  
Компьютерная верстка И. С. Заковряшина

---

Подписано в печать 28.10. 2014. Формат бумаги 70×108/16.  
Печать цифровая. Уч.-изд. л. 19,0. Усл. печ. л. 27,3.  
Тираж 100 экз. Заказ № 134.

---

ФГБОУ ВПО «Новосибирский государственный  
педагогический университет»,  
630126, г. Новосибирск, ул. Виллюйская, 28  
Отпечатано: ФГБОУ ВПО «НГПУ»

