

ROSSICA OLOMUCENSIA

XLIV

(ZA ROK 2005)

2. část

Ročenka katedry slavistiky  
na Filozofické fakultě  
Univerzity Palackého

Olomouc 2006

*Этот сборник посвящен 80-летию Юбилею давнего друга нашей кафедры,  
замечательного человека и филолога,  
профессора Петербургского университета Галины Алексеевны Лилич*

Za jazykovou a stylistickou správnost odpovídají autoři.

© Zdeněk Pechal, 2005  
**ISBN 80-244-1313-2**  
**ISSN 0139-9268**

## OBSAH

Životní jubileum doc. PhDr. Evy Vysloužilové, CSc. ....	17
<b>Vstupní referáty</b> .....	19
<i>Мокиенко, В. М., Степанова Л. И.:</i> Двойной славистический юбилей .....	21
<i>Выходилова, З.:</i> Старое и новое в системе современного русского языка на фоне развития Славии.....	33
<i>Поспишил, И.:</i> Русская литература: стабильность и лабильность концепций.....	43
<b>A. Lingvistika</b> .....	55
<i>Боронникова, Н., Овчинникова Е.:</i> Семантика и функции лексемы «один» в русском и македонском языках.....	57
<i>Браздилова, Н.:</i> О переводе пьесы <i>Чайка</i> А. П. Чехова на чешский язык (сравнение некоторых аспектов переводов Л. Сухаржипы и Б. Матэзиуса) .....	63
<i>Бремер, Б.:</i> Выражение отрицательной оценки в русском и немецком языках. На материале научных рецензий .....	69
<i>Будняк, Д.:</i> Эволюционные процессы русского и украинского языков.....	75

<i>Бурдина, И.:</i> Проект федерального закона «О государственном языке Российской Федерации» .....	85
<i>Вагнерова, М.:</i> К характеристике одной группы заимствованных глаголов.....	91
<i>Верстрате-Ванде Виле, Х.:</i> Мир Сэйса Нотебоома: Язык и культура в переводе.....	97
<i>Воборжил, Л.:</i> Категория каузативности и выражение причинно-следственной связи в русском и чешском языках .....	103
<i>Грегор, Я.:</i> К характеру и типам согласованного определения в устойчивых глагольно-именных словосочетаниях (на материале публицистического стиля русского языка).....	111
<i>Григорянова, Т.:</i> Функция и характер англицизмов в творчестве современных русских писателей.....	121
<i>Дрёмина, А. Ю.:</i> Свойства SMS как письменного текста .....	127
<i>Ерофеева, Е. В.:</i> Современное соотношение социальных баз кодифицированного литературного языка, разговорной речи и просторечия .....	133
<i>Ерофеева, Т.:</i> Пермская социолингвистическая школа: итоги и перспективы исследования .....	139
<i>Коростенски, Й.:</i> Метафора в чешской и русской лексике .....	145

<i>Кузина, В.:</i> Место русского языка в прошлом, настоящем и будущем .....	151
<i>Лавриненко, А.:</i> О чешско-польском влиянии на язык южной и юго-западной Руси XIV–XV веков .....	157
<i>Ляхур, Ч.:</i> Проблемы описания предложных единиц в польском языке (к Межнациональному проекту «славянский предлог в синхронии и диахронии: морфология и синтаксис») .....	163
<i>Мазур-Межва, Л.:</i> К вопросу о переводе поэзии (на материале польских переводов поэтического творчества Б. Окуджавы) .....	169
<i>Мамонова, Ю.:</i> Время как фрагмент наивной картины мира русских и чехов .....	175
<i>Милевская, Т.:</i> Мемуары и их место среди фактуальных жанров .....	181
<i>Милютина, Т. А.:</i> Соотношение общего и индивидуального в языке писателя с позиций перевода (на материале сравнительных оборотов повестей В. Распутина) .....	187
<i>Морозова, Г.:</i> Особенности ударения имен существительных женского рода на -а (-я) в поэтическом языке А. Майкова .....	193
<i>Мровецова, Л.:</i> Социокультурный контекст и семантика ключевых терминов языка сферы торговли и предпринимательской деятельности – «коммерция», «бизнес» в русском и чешском языках .....	201

<i>Надь, А.:</i> К проблеме классификации грамматической синонимии: параллели – варианты – синонимы.....	207
<i>Оганесян, Д.:</i> Динамичность как свойство текста: переводческий аспект (на материале русского и чешского языков) .....	213
<i>Перчиньска, Б.:</i> Значение исследования агиографических памятников для истории русского языка .....	219
<i>Пилатова, Й.:</i> Стилистическое отражение общественно-политического события в русской и чешской газете.....	227
<i>Разумовская, В.:</i> Категория значения и выражения в лексике современного русского языка и их отражение в переводе .....	235
<i>Рыковска, М.:</i> Названия лиц по роду занятий в русском языке в культурологическом аспекте .....	241
<i>Соболева, Л.:</i> Некоторые параметры номинации личности по речевым признакам в различных языковых субкодах.....	247
<i>Соколова, И. А.:</i> Несвободные словосочетания с ядерным семантическим компонентом «значение, значимость» и их роль в текстоорганизации .....	253
<i>Тарасенко, Т.:</i> Речевой жанр как лингвистический и филологический объект.....	259

<i>Терехова, С.:</i> Система координат в сознании и языке русских и украинцев .....	265
<i>Флидрова, Г.:</i> О некоторых особенностях научной речи в области синтаксиса простого предложения (в русско-чешском сопоставительном плане) .....	271
<i>Франковска-Козак, Б.:</i> Аббревиатуры в приморской хремотонимии конца XX века .....	279
<i>Хазагеров, Г.:</i> Перспективы русской стилистики: от функции к интенции.....	285
<i>Харцярек, А.:</i> К проблеме некоторых вводных слов в польском, русском и чешском речевом общении.....	291
<i>Хисамова, Г.:</i> «Речевые маски» героев Василия Шукшина.....	297
<i>Чапига, З.:</i> <i>Пожалуйста</i> и его польские эквиваленты .....	303
<i>Шима, П.:</i> Спорные вопросы модернизированного перевода древнерусских текстов .....	309
<i>Шульга, М.:</i> Множественное число как исходная словоформа в славянском именном словоизменении.....	315
<i>Юнкова, Л.:</i> К русским юридическим текстам с точки зрения функциональных стилей .....	321

**В. Literatura**..... 345

*Апанович, Ф.:*

«Внутренняя связь явлений»  
в поэтической картине мира Осипа Мандельштама ..... 347

*Богатырёва, Н.:*

Интерпретация современной российской действительности  
в творчестве Александра Курляндского..... 353

*Васильева, И. В.*

Элементы пародии в стиле и языке прозы А. С. Пушкина..... 359

*Вельг, Т.:*

«Из Москвы в Петушки, или из Петушков в Нью-Йорк?»  
К проблеме интерпретации литературы ..... 365

*Гржибкова, Р.:*

Детство и концепция человека  
в русской классической литературе ..... 371

*Догнал, Й.:*

Пласты интерпретации литературного произведения ..... 377

*Заградка, М.:*

И. С. Тургенев в оценке чешских критиков  
Ф. Кс. Шалды и А. Новака..... 383

*Калита, Л.:*

Незаурядные люди и их необычные судьбы  
в *Портретах* Марка Алданова ..... 391

*Карль, Ш.:*

Антропологические подходы к изучению литературы.  
Радикально-антропологические концепции в «Страхе»  
А. Афиногенова и в «Самоубийце» Н. Эрдмана..... 397



<i>Ковальска-Паит, И.:</i> Русская неофициальная литература второй половины XX века и соцреализм (на материале поэзии Иосифа Бродского).....	403
<i>Комендова, Й.:</i> К методологии изучения древнерусского жития (на материале Жития Стефана Пермского).....	409
<i>Малей, И.:</i> Феномен поцелуя в творчестве Константина Бальмонта.....	415
<i>Моклецова, И.:</i> Возвращенная литература: жизнь и творчество А. М. Муравьева (1806–1874).....	421
<i>Мяновска, И.:</i> В кругу неизвестных имен литературы русского Израиля – путь к духовному совершенству Славы Курилова.....	429
<i>Пашкевич, А.:</i> Женский вопрос в творчестве Александра Амфитеатрова.....	435
<i>Пехал, З.:</i> Интерпретация литературного текста и метаморфозы ее контекстов.....	443
<i>Подчинов, А.:</i> Современные интерпретации творчества Ф. М. Достоевского.....	457
<i>Попова, Н.:</i> Концепт <i>немец</i> в произведениях В. И. Даля.....	463
<i>Рихтерек, О.:</i> К вопросу о переводе чеховской метафоры.....	469

<i>Рыбиньска, К.:</i> Мотив танца в <i>Петербурге</i> Андрея Белого и в <i>Улиссе</i> Джеймса Джойса.....	479
<i>Рычлова, И.:</i> Молодая русская драматургия («Новая драма») и ее интерпретация как вопрос.....	487
<i>Скотницка, Л.:</i> Сюжет дороги в русских путешествиях и путевых очерках XIX века .....	493
<i>Смирнов, В.:</i> Интерпретационные возможности журнального контекста в анализе некрасовской поэзии 70-х годов XIX века.....	499
<i>Смирнова, А.:</i> Значение интертекста в интерпретации художественного смысла произведений В. П. Астафьева.....	507
<i>Снигирев А.:</i> Образ Властителя в романах М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» и С. Соколова «Палисандрия».....	515
<i>Снигирева, Т.:</i> Мотив «моление о чаше» в творчестве поздней Ахматовой.....	521
<i>Трояновска, Б.:</i> Литературные связи: праведники в творчестве Николая Лескова и Ивана Шмелёва .....	529
<i>Тышковска-Каспжак, Э.:</i> Возвращение жанра. «Русские анекдоты» Вячеслава Пьецуха.....	535
<i>Фролова, Е.:</i> Поэтика «Колымских рассказов» В. Шаламова.....	541

<i>Хойнацка, С.:</i> Дионисизм, аполлинизм и православие в <i>Золотом узоре</i> Бориса Зайцева .....	549
<i>Хорчак, Д.:</i> <i>Близость и удаление</i> в аксиологическом восприятии <i>Няни из Москвы</i> Ивана Шмелева.....	555
<i>Шевченко, Л.:</i> Римейк в современной русской литературе: специфика инноваций и особенности интерпретации.....	561
<i>Шульженко, В.:</i> Концепт «Кавказ» в русской литературе и его интерпретация в историко-культурном контексте (XIX–XXI вв.).....	567
<i>Щедрина, Н.:</i> Авторская интерпретация текста (на примере «Красного Колеса» А. Солженицына) .....	573
<b>С. Lingvodidaktika</b> .....	597
<i>Бендова, Г.:</i> Как мы ходим по интернету?.....	599
<i>Выслоужилова, Е.:</i> Устный перевод и межкультурная коммуникация .....	605
<i>Гаваркиевич, Р.:</i> Образ России и Польши в языковом сознании немецких студентов .....	611
<i>Гузи, Л.:</i> Исторические символы в русском языке и в русском языковом сознании .....	621

<i>Данецка, И.:</i> Дидактическая серия «Кл@сно!» для польских гимназистов как образец воплощения уровня А1 и А2.....	627
<i>Демешкина, Т.:</i> Лингвистическое моделирование процессов восприятия (на диалектном материале).....	633
<i>Домбровский, Т.:</i> Лексико-семантический анализ русских деловых писем на занятиях по русскому языку специальности со студентами экономического профиля .....	639
<i>Дускаева, Л.:</i> Функционально-стилистический статус и жанровая дифференциация политической коммуникации .....	645
<i>Зенталья, Г. А.:</i> Элементы социокультурного материала в обучении бизнес-языку.....	651
<i>Коссаковска-Марас, М.:</i> Формирование автокративной компетенции студентов русской филологии на занятиях по практикуму русской речи и методике – избранная проблематика, избранные примеры.....	659
<i>Макаровска, О.:</i> Концептный анализ аутентичных и учебных текстов как источник социокультурных знаний в процессе подготовки учащихся к межкультурному общению.....	665
<i>Манова, Н. Д.:</i> Критерии отбора фильмов из киножурнала «Ералаш» для учебного пособия.....	671
<i>Райнохова, Н.:</i> Проблемы интерференции при обучении чешскому языку русскоговорящих слушателей.....	677

<i>Рогальова, Э., Рогаль, М.:</i> Лингводидактический учет разновидностей языковых картин мира в процессе иноязычного образования.....	683
<i>Сеги, О.:</i> Современное состояние и перспективы преподавания русского языка в Венгрии .....	689
<i>Сипко, Й.:</i> Языковая картина истории нашей современности .....	695
<i>Смола, И.:</i> Проблематика методической ошибки в подборе и способе применения упражнений, формирующих умение говорить по-русски на начальном этапе обучения.....	703
<i>Хлебда, Б.:</i> «Кл@ссно!» – новый дидактический комплекс .....	709
<i>Хазагерова, И.:</i> Методика преодоления коммуникативных неудач в бизнес-общении.....	715
<i>Яковлева, Е.:</i> Ономастическое пространство многонациональной Уфы (новые названия на улицах города) .....	719
<b>D. Frazeologie .....</b>	<b>725</b>
<i>Барболова, З.:</i> Отношение болгар к грекам в прошедших веках, отраженное в фразеологизмах и поговорках .....	727

<i>Гренарова, Р.:</i> Фразеосемантическое поле <i>характер человека</i> в устойчивых сравнениях с союзом <i>как</i> и с <i>антропонимами</i> .....	733
<i>Дьёрке, З.:</i> Отражение фразеологической энантиосемии в русской и венгерской фразеологии .....	739
<i>Игнатович-Сковроньска, И.:</i> Фразеологические инновации с семантической перспективы .....	745
<i>Кабанова, Н.:</i> Функционирование устойчивого словесного комплекса «Вера, Надежда, Любовь и София» в славянских языках.....	751
<i>Королёва, Е.:</i> Проблемы и перспективы изучения русской диалектной фразеологии, записанной в латгалии.....	757
<i>Коротенко, М.:</i> Функционирование устойчивых словесных комплексов фразеосемантической группы «обязанности богопочитания» в сочинениях Ивана Неронова.....	763
<i>Ксенофонтова Л. В.:</i> Языковые свойства и текстообразующие потенции фразеомоделей с лексическим повтором в произведениях В. Маканина.....	769
<i>Куныгина, О.:</i> Проблема статуса фразеологических частиц в системе служебных частей речи.....	777
<i>Малоха, М.:</i> Социальные аспекты в системе ботанической номенклатуры восточных славян и поляков.....	783

<i>Митурска-Бояновска, Й.:</i> Народные поверья в русской и польской фразеологии.....	789
<i>Паевска Е.:</i> Фразеология как средство выражения эмоций в современной польской экономической прессе.....	795
<i>Савенкова, Л.:</i> Фразеология и паремика в системе русского языка: область переходных явлений.....	805
<i>Селиверстова, Е.:</i> О семантическом статусе компонента пословицы в паремийном варьировании.....	811
<i>Симеонова, М.:</i> Лексико-фразеологические особенности в развитии болгарской военной терминологии.....	817
<i>Складана, Я.:</i> Сопоставление некоторых словацких и русских фразем в диахроническом аспекте.....	823
<i>Степанова, Л.:</i> Словарь М. И. Михельсона «Русская мысль и речь» как источник для исторического изучения фразеологии.....	829
<i>Тарса, Я.:</i> Трансформации крылатых слов (на материале российского Интернета).....	837
<i>Федосов, О.:</i> Считать ли словом уникальный компонент фраземы?.....	841
<i>Финк, Ж.:</i> Хорватские сравнительные фразеологизмы со значением «классный» и «классно».....	847

<i>Хлебда, В.</i>	
Маленький личный каталог нерешенных фразеологических задач ...	853
<i>Чепкова, Т.:</i>	
Проблемы фразеологической номинации в языке современной газеты.....	859
<i>Янковичова, М.:</i>	
Реплики-клише в русской фразеологии .....	865
<b>Е. Kronika</b> .....	873



## **B. LITERATURA**



## «ВНУТРЕННЯЯ СВЯЗЬ ЯВЛЕНИЙ» В ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

*Францишек Апанович, Польша, Гданьск*

Творчество Осипа Мандельштама по своей природе очень сложно и динамично, оно с начала до конца подвергалось значительной эволюции, распадаясь на несколько основных периодов: период *Камня*, период первой половины 20-х годов и период 30-х годов (2, 246). Михаил Гаспаров говорит в этой связи о трех его поэтиках и доказывает свое положение в обстоятельной статье (1, 193–259). Ясно, что даже беглый обзор заявленной в заглавии моего доклада темы на материале всего творчества поэта в кратком выступлении невозможен. Поэтому я решил предельно ограничить материал и сосредоточиться на одном стихотворении, *Notre Dame*. Опубликованное в № 3 журнала «Аполлон» за 1913 год, вскоре после публикации, в № 1, программных статей Н. Гумилева и С. Городецкого, оно было в сущности манифестом нового направления и в то же время подлинным поэтическим манифестом самого поэта. К тому же это одно из самых знаменитых стихотворений Мандельштама начального периода, что признают многие исследователи (1, 263).

Правда, *Notre Dame* многократно подвергался анализам и интерпретациям и, казалось бы, все, что возможно, уже о нем сказано, но, начиная с напечатанной в 1916 году рецензии Н. Гумилева на сборник *Камень*, большинство исследователей в первую очередь обращает внимание на *архитектурность* произведения и шире – поэтического мышления Мандельштама в ранний период его творчества. *Архитектурные стихи* считались *сердцевиной* мандельштамовского *Камня* (1, 204), а в стихотворении *Notre Dame*, в самой его структуре, по справедливому замечанию М. Гаспарова, впервые в поэзии отражается *архитектурно-технический аспект* устремления ввысь готического здания не как *стихийный романтический взлет*, а как *результат трудной борьбы сил между архитектурными формами и контрфорсами* (1, 264).

Вместе с этим М. Гаспаров высказывает также важную мысль о том, что здесь, как и в стихотворении *Айя-София*, рядом с *Notre Dame* помещенном в программной подборке в журнале «Аполлон», звучит *дорогая Мандельштаму тема культурной непрерывности* (1, 204), или *связи и преемственности культур* (5, 615). Однако тему он понимает как нечто внешнее по отношению к стихотворению, относит ее к сфере идеи, которую можно *пересказать своими словами* (это для него залог понимания), а рядом с ней, отдельно от содержания, выделяет те *выразительные средства, которые делают его поэзией* (1, 260). Такой подход в самом деле помогает многое понять, но входит в противоречие с трактовкой поэзии Мандельштамом, высказанной поэтом в *Разговоре о Данте*. По его мнению поэзия не поддается пересказу, она не отображает мир, а *разыгрывает его при помощи орудийных средств*, и все в произведении, что поддается пересказу, *лишено всякой значительности и всякого интереса*, возможность пересказа это *вернейший признак отсутствия поэзии* (5, 557). Хотя эти мысли высказаны только в тридцатые годы, то такой подход наблюдается в творчестве Мандельштама и раньше. Польский исследователь Ежи Фарыно, подводя итоги анализу *Notre Dame*, отметил, что художественный мир стихотворения Мандельштама самодостаточен, план содержания и план выражения в нем тождественны. Это сообщение о самом себе, этот мир значит, но не сообщает о чем-то другом, не отсылает к какой-либо внешней действительности (6, 63–66). Выводы Фарыно, оказывается, совпадают с положением, высказанным в *Разговоре о Данте*.

Исходя из этой мысли, я хочу присмотреться, как значит художественный мир в стихотворении Мандельштама, каковы в нем *внутренние* связи. В ходе своего анализа я буду пользоваться также выводами других исследователей.

На первый взгляд стихотворение *Notre Dame* кажется совершенно простым. По словам исследователя, оно *ясно представляет собой восторженное описание собора*, сопровождающееся четким, как *басенная мораль*, выводом: *культура преодолевает природу, устанавливая в ней гармоническое равновесие противоборствующих сил*, а *описанию готики как системы контрфорсов соответствует стиль стихотворения как система антитез* (1, 265). Все это так, но это – далеко не все.

Уже в первых словах, сообщающих о местоположении храма, – *Где римский судья судил чужой народ, // Стоит базилика...* (4, 38) – присутствует несколько пластов значений. Благодаря использованию слова *базилика*,

с одной стороны историческое прошлое и современность кардинально противопоставляются, а с другой отмечается их связь. Метонимический образ римского судьи означает господство римской империи, основанной на силе (образ Рима у Мандельштама обычно сочетался в те годы с образом *гражданской мощи* – 5, 51); но теперь там стоит христианский храм, основанный не на силе, а на жертве. Кроме того, функция базилики как римского судилища была чисто земной, социальной, в то время как храма – вневременной, трансцендентальной. Важной особенностью так построенного образа является также противостояние силы и слабости, или точнее, силы материальной и духовной. Оно выражено в стихотворении и в ряде других образов.

В то же время посредством слова *базилика* устанавливается преемственная связь между римским судилищем и христианским храмом как зданием, как архитектурным произведением. Е. Кантор, ссылаясь на слова Мишле, что *церковь заимствуется у того самого суда, которым ее осуждал Рим* (3, 60), подчеркивает прежде всего социальный аспект. Однако важнее здесь не социальная функция здания, а его статус произведения искусства. Этот аспект акцентируется всем строем предложения и образным строем строфы. Знак тире и присоединительный союз *и* позволяют воспринять следующую фразу *играет мышцами крестовый легкий свод* как результат факта, что это базилика. В свою очередь, олицетворение, эпитеты и сравнение оживляют образ, очеловечивают его, снабжая анатомическими деталями. При этом ни одна деталь здесь не случайна: сравнение с Адамом это не только намек на «адамизм», но и на первозданность, с чем перекликается эпитет *первый*, именно в значении первозданный, только вышедший из рук Творца, значит, идеальный и отсюда – *радостный*. Очеловеченный свод не только *играет мышцами* (признак физической силы), но и *распластывает нервы* (широко раздвигает) – физическое усилие предворяется внутренней работой нервной системы. В этом образе очень умело вводится параллелизм между человеческим организмом и элементами архитектурной конструкции, нервюрами – арками, укрепляющими ребра (мышцы) свода. Весьма характерно здесь содействие внешних и внутренних сил – это постоянное свойство в художественном мире стихотворения Мандельштама. Даже точка зрения – взгляд на свод изнутри и снизу вверх – имеет семантическую нагрузку: она позволяет увидеть *легкость* свода и его устремление ввысь, в небеса, в противовес «тяжелому», падавшему «сверху вниз», приговору

римского судьи. Не случайна тут, пожалуй, и рифма *народ - свод*: народ был в неволе, придавлен приговором, а свод свободен, витает в небесах.

Вторая строфа, представляющая взгляд снаружи (1, 266), касается, казалось бы, лишь технической стороны постройки, но в то же время она продолжает намеченные в первой строфе мотивы – содействие внешних и внутренних сил, силы материи и духа: *Но выдает себя снаружи тайный план, // Здесь позаботилась подружных арок сила, // Чтoб масса грузная стены не сокрушила*. Слова *тайный план* указывают на силу духа, или человеческого разума, живую внутреннюю силу, противопоставленную внешней, инертной, т. е. лишенной своей собственной динамики, мертвой силе материи. Этот план – сделанный архитектором расчет действия векторов сил – позволил соорудить храм таким образом, что *боковой распор крестовых сводов, выложенных на нервюрах, передается аркбутанами на контрфорсы*, которые снаружи поддерживают своды (7, 330). Весьма значимо, что теперь свод определяется словами *масса грузная*, как нечто бесформенное, тяжелое и громоздкое – таково было состояние материала прежде чем прикоснулась к нему оживляющая рука художника. В образе *бездействующего тарана* скрывается намек на орудие войны, разрушения, смерти и на победу сил творческого разума, противодействующих смерти. Не совсем ясен эпитет *дерзкий свод*, но в данном контексте он может быть напоминанием о подвижном мыслью творца полете вверх, может быть затем, чтобы *уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто* (4, 170). Однако без мысли создателя он лишь мертвый груз, готовый, согласно силе инерции, лишь упасть вниз.

В третьей строфе, в серии антитез, сталкивающих естественные и культурные явления, стихийное и разумное начала (1, 267–268), указывается, по-моему, глубинная сущность готического храма, своеобразно соединяющего несоединимое. Все образы из этой строфы уже многократно толковались и нет надобности повторять все сказанное, поэтому я хочу обратить внимание лишь на один аспект: и внутренне противоречивые образы *стихийного лабиринта* и *непостижимого леса*, и разные культурные традиции – язычество и христианство, сила строителей пирамид и *рассудочная пропасть* души Готов (не совсем ясно, что это – лишь полемика с символистами, или знак того, что разум человеческий непостижим, по принципу *логика есть царство неожиданности* – 4, 172) – все это выстраивается как оппозиция разумного и стихийного, внутреннего и внешнего, силы и слабости (причем кажущаяся сила не всегда здесь

сильнее и наоборот – в сопоставлении *тростинки* и *дуба*, благодаря ассоциации с *мыслящим тростником* Паскаля, тростинка может оказаться сильнее дуба – так же, как и в басне Крылова) и подчиняется тому, что в строительстве незаменимо, – отвесу, который можно здесь понимать и как инструмент строителя (и масонский знак связи между небом и землей), и как устремление ввысь, и как идеальную, невидимую черту, обозначающую вертикаль, и как столь дорогое поэту *ощущение мира как живого равновесия* (4, 172).

Последняя строфа – мораль – это, кроме всего прочего, также мысль о единстве искусства, творчества. Изучая архитектуру храма, лирический герой – поэт – думает о своем творческом акте, в котором *из тяжести недоброй* он создаст *прекрасное*. Здесь находит выражение мысль, высказанная Мандельштамом в манифесте *Утро акмеизма*, о том, что тютчевский камень *есть слово*, которое поэт закладывает в «*крестовый свод*» поэтической конструкции – чтобы это слово могло *участвовать в радостном взаимодействии себе подобных* (4, 169). Все в стихотворении, как и в архитектурном сооружении, взаимосвязано и все подчинено основной цели – создать прекрасное.

## Использованная литература

1. Гаспаров, М.: *О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики*. СПб. 2001.
2. Гинзбург, Л.: *О старом и новом: Статьи и очерки*. Ленинград 1982.
3. Кантор, Е.: *В толпокрылатом воздухе картин: Искусство и архитектура в творчестве О. Э. Мандельштама*. In: Литературное обозрение 1991, № 1, с. 59–67.
4. Мандельштам, О.: *Слово и культура*. М. 1987.
5. Мандельштам, О.: *Стихотворения. Проза*. М. 2001.
6. Faugno, J.: *Cztery świątynie Mandelsztama*. In: Teksty 1973, N 1, с. 42–66.
7. *Советский энциклопедический словарь*. М. 1984.

## Key words:

acmeism, antithesis, architecture, basilica, matter, Notre Dame, spirit, structure

## Summary

The article contains an analysis of the poem of Osip Mandelstam *Notre Dame* which aims at capturing the internal relationship of particular poetic images which take part in constructing the artistic vision of the world. This analysis makes it possible to notice the architectural character of that vision where the world seems to be the balance gained by operation of various often contradictory forces. That vision is reflected in the poem in the system of antitheses.



## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ДЕЙТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА КУРЛЯНДСКОГО

*Наталья Богатырёва, Россия, Москва*

**Александр Курляндский (р. 1. 08. 1938), писатель и сценарист**, известен в России как автор юмористических рассказов, в которых остроумно высмеиваются недостатки общественной жизни, и как один из авторов сценария самого популярного и любимого в России мультфильма «Ну, погоди!». Рассказы А. Курляндского переводились на европейские языки. Он неоднократно публиковался в чешском сатирическом журнале «Дикобраз».

По произведениям А. Курляндского можно изучать новейшую историю России, потому что в них описаны многие явления нашей действительности, но под таким углом зрения, когда особенно чётко видна вся их неприглядность. Эта особенность стиля А. Курляндского позволяет говорить о социальной направленности его творчества.

Пожалуй, лучший социально-психологический рассказ А. Курляндского, написанный в годы застоя, – «**Белобрысенькая**». Рассказ задумывался как юмористический, в нём много смешных моментов, но это гоголевский смех сквозь слёзы. Настроение тревоги, тоски, от которой не может избавиться герой, передаётся читателю. Причину он видит в семейных неурядицах, злится на жену, но этот конфликт на поверхности. Причины этой тоски гораздо глубже, и они – в самом строе жизни. Героя раздражает раскованность иностранцев, он искренне возмущается увиденным, попав случайно на нудистский пляж, – результат советского ханжеского воспитания. Ему и в голову не приходит проанализировать причины этой своей раздражительности, и он злится на «проклятых капиталистов». Выход для советского человека один – напиться и хоть ненадолго почувствовать себя свободным. Героя спасает телеграмма: его срочно вызывают в Союз. И он с облегчением возвращается назад в клетку. Только там он чувствует себя по-настоящему свободным, где всё за него давно решено, где есть гарантированная работа и кусок хлеба.

О большем он не умеет мечтать. Это очень сильный и трагический по сути рассказ. В годы советской власти опубликовать его было немислимо, и впервые он вышел только в 2005, в «Избранном».

А. Курляндский не высмеивает своего героя, не издевается над ним, а глубоко сочувствует. Пётр Савельевич – типичный продукт своего времени и своей страны. В нём, как в зеркале, российский читатель узнает себя. Угрюмый, закомплексованный, подозрительно и осуждающе относящийся к проявлениям свободной человеческой воли. Но вместе с тем самозабвенно любящий свою работу, находящий в ней спасение от личных проблем. Мысли о работе «придавали его жизни стройность и значительность, он чувствовал свою нужность и полезность людям».

Сам А. Курляндский говорил: «Я далёк от идеализации западного образа жизни. Мой рассказ направлен не против страны, не против людей, которых я очень люблю. Я против социума, который нас калечил... в отдельных местах. Отчасти герой этого рассказа – я сам в каких-то чертах».

События общественной жизни эпохи перестройки послужили благодатным материалом для рассказов А. Курляндского 90-х годов. Горбачёвские и ельцинские эксперименты стали предметом уже не просто осмеяния, а сатиры. На заре перестройки Горбачёв в стране, где существует культ «пития», ввёл «сухой закон». В рассказе Курляндского «Свобода слова» народ обидели посерьёзнее: готовится закон о запрещении нецензурных выражений. Традиционный сатирический приём гиперболизации здесь выглядит особенно эффектно. «И народ стал молча читать газеты, слушать радио, смотреть телевизор. Перестали обсуждать цены и виды на урожай. Если кто и спрашивал: «Ну как, мол, ... ты живёшь? Как, мол, ... дети и семья?» – другой ему просто не отвечал или задавал встречный вопрос: «А ты... как? Зарплаты хватает?» После этого обычно начиналась драка. Раньше люди выскажутся вслух, и вроде бы всем станет легче. А теперь...». И народ отправляется на баррикады, неся плакаты, «на которых написано то, что так долго они не могли сказать». Тогда на балкон Белого дома выходит Президент и обращается к народу «на понятном ему языке» (намёк на грубость Ельцина).

Большой успех у читателей и благосклонные отзывы критики имел пародийный детектив «Тайны кремлёвских подземелий». В центре повествования – поиски Президента России, Николая Борисовича Ёлкина, который решает своими глазами увидеть, как проходят начатые им реформы, и инкогнито покидает Кремль через подземный ход. Это вызыва-

ет целую цепь драматических событий. Практически все стороны жизни России начала 1990-х годов оказываются в поле зрения Курляндского. Судьбу интеллигенции олицетворяет один из героев, Физмат Васильевич Тягунов, блестящий учёный, много лет проработавший в оборонной промышленности. После развала ВПК он вынужден торговать на Старом Арбате медалями, в основном своими собственными.

В повести «Тайна кремлёвских подземелий» автор прибегает к приёму социального гротеска. В финале повести российская подводная лодка выпускает ракету «куда бог пошлёт». Бог посылает на лужайку перед Белым домом. Из ракеты успели украсть ядерную начинку, и взрыва не последовало. А сбить ракету американцы не смогли, поскольку из неё украли ещё и какие-то важные детали, так что снаряд шёл по немыслимой траектории. «Мы тратим миллиарды на оборону, – говорит Клинтон. – А что получается? Они сильнее. И только потому, что воруют?»

Если «Тайна кремлёвских подземелий» – пародия на детектив, то новая повесть А. Курляндского «Тварь, или 13-я «ножка Буша» – пародийный триллер. Сюжетно она перекликается с американским фильмом «Золотой глаз», в котором некий преступник пытается уничтожить золотой запас Америки, а ему препятствует в этом Джеймс Бонд. Повесть Курляндского – сатирическая российская бондиада. Мощный сатирический заряд есть уже в завязке повести. Богатый американец крайне озабочен реформами в России. Наша страна грозит завалить всю Америку российскими товарами. Горькая ирония автора очевидна, ведь когда он начинал работу над повестью, производство в России находилось в плачевном состоянии. Вместо отечественных продуктов на прилавках магазинов лежали американские окорочка, которые в народе называли «ножками Буша». Для того чтобы остановить реформы в России, американский бизнесмен засылает к нам в страну робота-монстра «на тринадцати ножках Буша». Они экспортируются вместе с «обыкновенными замороженными». Этот биокрипер пожирает золото, драгметаллы, алмазы и «перерабатывает на обыкновенное дерьмо».

И начинается борьба русского Джеймса Бонда – полковника ФСБ – с монстром. Борьба эта разворачивается на широком социальном фоне. В повести представлена галерея социальных типов и явлений перестроечной и постперестроечной России.

Банкир СоплЕнский не налюбуется на «любимые брильянтики,...спрятанные в надёжном месте», а простые вкладчики его банка, потеряли всё

в результате дефолта 1998 года. Коммерсант Телятин в обход законов продал российской фирме крупную парию мяса, заражённого ящуром. Отцы преступных группировок ведут себя уверенно, по-хозяйски, им почтительно даёт дорогу постовой милиционер. Воры и убийцы стараются выглядеть добропорядочными гражданами и даже сетуют на разложение нравов.

В этой галерее социальных типов особое место занимает полковник ФСБ Александр Захарович. Он побеждает монстра, но, тем не менее, его трудно назвать положительным героем. Ведь чекисты и кэзгэбешники в советские времена были окружены весьма зловещим ореолом. У Курляндского романтика чекистской профессии низведена до уровня анекдота. Полковник ФСБ Александр Захарович «по легенде работал заведующим овощной базой. Правда, однажды секретные службы не уследили, и в телевизионный эфир попали кадры, где Александр Захарович идёт по партизанской тропе вместе с ангольскими патриотами (как известно, Советский Союз оказывал развивающимся странам, кроме всего прочего, ещё и военную помощь – Н. Б.). «Смотри, смотри, – сказала жена. – А он на тебя похож. Просто вылитый ты, только чёрненький». Она не знала, что чёрненьким Александра Захаровича сделал обыкновенный гуталин, других средств под рукой у партизан не было. Нелепость этого объяснения и создаёт комический эффект.

Разнообразные отрицательные явления пореформенной России тоже широко представлены в повести. Это развал армии. «Взрывной механизм ракеты не сработал, его попросту там не было. Он давно был обменен командиром на картошку для солдат». Это бездарная и пошлая реклама. «У Олега (актёра, снимающегося в рекламе – Н. Б.) были прекрасные зубы. Он недавно рекламировал зубную пасту. «Диболь – тройная защита для ваших зубов!» Олега три раза били молотком по зубам, но он продолжал вертеться на турнике».

Это организация несанкционированных радиоактивных свалок рядом с жилыми зонами. В повести эта проблема имеет гротесковое решение. Сторож свалки за незаконный ввоз радиоактивных отходов взимает дань. «Сторож кричал: 'Не положено, не пуцу. У вас радиоактивность – аж зашкаливает!' в ответ ему отвечали: 'Да брось ты, Семёныч. В страну скоро ядерные отходы завезут, а ты упираешься' – 'У вас тут не меньше двухсот рентген. По сотне с рентгена'. Сговорили на полтора тысячах рублей. За всё. И на трёх бутылках спирта, которые тут же сели распивать». Это

современный российский кинематограф, который почти утратил былые позиции и беспомощно пытается подражать голливудским боевикам. Это память о всеобщем дефиците: «Сверху посыпались осколки чешской люстры, купленной ещё во времена Дубчека». «Чешская люстра считалась выгодным вложением капитала во времена дефицита», – вспоминает А. Курляндский.

Можно привести много и других примеров остроумной и талантливой интерпретации А. Курляндским современной российской действительности. Например, рассказ о том, как в Тюменской области вместо нефтяной скважины обнаружили... водочную. Забил фонтан водки, и полстраны устремилось в Сибирь, возникло суверенное государство, которое экспортирует чистейшую водку и благоденствует. Фантазия А. Курляндского неисчерпаема. И всё же хотелось бы, чтобы события в России наконец перестали поставлять писателям-сатирикам материал для их произведений.

**Key words:**

Alexander Kurlandsky, cartoons “Nu, pogodi!”, parrot Gosha, humorous stories, deficiencies of Russian life, social purposefulness, detective novel, “Secret of Kremlin’s Basements”, travesty

**Summary**

Alexander Kurlandsky is a well-known Russian writer, one of the authors of famous cartoons “Nu, pogodi!”, parrot Gosha and others. He wrote many humorous stories, in which he showed deficiencies of Russian life. His detective novel “Secret of Kremlin’s Basements” is a travesty of Eltsin’s government. The new novel by Kurlandsky, “Leg № 13 of Bush”, is a travesty of Russian life in the 1990’s. Kurlandsky describes many characters of modern times, such as politician, gangster, star of show-business etc. Social purposefulness is a distinguishing feature of A. Kurlandsky’s work.



## ЭЛЕМЕНТЫ ПАРОДИИ В СТИЛЕ И ЯЗЫКЕ ПРОЗЫ А. С. ПУШКИНА

*И. В. Васильева, Россия, Москва*

*Работа выполнена при поддержке РГГУ (грант N 05-01-14054)*

Прозу А. С. Пушкина и особенно «Повести Белкина» и «Историю села Горюхина» обычно рассматривают с точки зрения тех новаторских приёмов, которые получили свое дальнейшее развитие в русской литературе XIX века. Однако основное на что необходимо обратить внимание, когда читаешь эти произведения и делаешь самые простые историко-литературоведческие сопоставления, является их особый пародийный подтекст.

Стиль для своих прозаических произведений А. С. Пушкин, по-видимому, нашёл не сразу. Такой вывод можно сделать, обращаясь как к ранним, так и поздним произведениям. Ещё в 1822 году он пишет статью «О слоге», из которой можно ясно представить, какое огромное значение писатель придавал прозаическим формам творчества. В этой статье с придельной ясностью сформулирован эстетический критерий прозы: *«Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат»*. Этих правил А. С. Пушкин придерживался в каждой строчке своих прозаических произведений.

Особенность манеры писателя: сжатость, афористичность, конкретность, отсутствие отступлений, быстрая и энергичная завязка коллизии. По мнению А. С. Пушкина содержание, идея, мысль – основа прозаического произведения. При кажущейся, на первый взгляд, простоте творческая манера его разнообразна и сложна. Зачастую автор нарочито заостряет внимание на какой-либо черте персонажа. Так, говоря о Марье Гавриловне («Метель»), *«стройной, бледной и семнадцатилетней девице»*, он добавляет: *«она была воспитана на французских романах, и, следовательно, влюбчива»*. Таким образом, иронизируя над традиционной чертой в характере своей героини, писатель сам подчеркивает её связь с шаблоном.

А. С. Пушкин ведет повествование очень искусно, и в тоже время незатейливо. Мы не найдем у него эффектных трюков, как у Марлинс-

кого или Вельтмана. Даже «Метель», самая таинственная повесть, имеет точный и очень простой ход событий. Романтическая костюмерия, также как описательность и пейзажность были чужды Пушкину-прозаику. В «Повестях» и во всей его прозе мы не найдем ни обширных пейзажей, ни детальных описаний обстановки, что являлось традиционным для того времени: если ночь, так обязательно «прекрасная», если день, то обязательно «светлый», «очаровательный» и т. д. Если А. С. Пушкин и включает в свои произведения традиционные романтические эпитеты, то делает это, прежде всего, для того, чтобы подчеркнуть свою неразрывную связь с эпохой.

Так в письме Марьи Гавриловны к родителям (повесть «Метель») автор использует фразу, часто встречающуюся в произведениях Н. М. Карамзина: «*мы скоро бросимся к ногам батюшкиным*». По мере того, как сам Пушкин в процессе работы уходит от подвёртывающихся ему под перо романтических штампов, трафаретов, он становится в позицию пародиста по отношению к этому самому романтизму. Он, искусно переключая на самих героев и рассказчиков эти штампы, сам предпочитал стиль простой и сдержанный. Ирония же подчёркивала дистанцию, разделяющую автора и героев, давала возможность для обогащения языка. Глубочайшего смысла исполнена идея прозаика вывести в цикле повестей различные слои тогдашнего общества. Гробовщик, кухарка, станционный смотритель, офицер, помещик и т.д. заговорили различными голосами, демонстрируя всевозможные оттенки русского языка.

В пушкинской прозе каждое слово, каждый образ закономерны и точны, передают тончайшие оттенки смысла. Образец поиска точной фразы можно увидеть в повести «Гробовщик». Окончательное выражение «*и пешком отправился на новоселье*» прошло следующие стадии: «*и пошёл вслед за извозчиком*», «*и пешком отправился вслед за извозчиком*», «*и сам отправился пешком*». Борясь за общенациональный литературный язык с народной окраской, реалистический стиль прозы А. С. Пушкина вместе с тем разрушал ещё довольно прочно державшиеся в то время в прозе каноны сентиментально-дворянской литературы.

Черновики писателя – подлинная творческая лаборатория, ярко демонстрирующая пародирование А. С. Пушкиным языка современной ему сентиментальной и романтической прозы, основной задачей которой была передача впечатлений. Так в прозе Н. М. Карамзина и его последователей мы можем найти обилие инверсий, закругляющих фразы,



делающих её ритмической и приближающейся к стихам. Сравнивая же черновые варианты текстов с окончательными, не трудно установить, с какой последовательностью А. С. Пушкин стремился избегать инверсий. Так, например, в *«Станционном смотрителе»* из фразы *«бесплезную свою жалобу»* возникла *«свою бесплезную жалобу»*; в *«Барышне-крестьянке»* вместо первоначальной – *«ты сын послушай»* в окончательном варианте – *«ты послушай сын»*.

Выведа в каждой повести автора-рассказчика, близкого к изображаемой социальной среде, индивидуализировав и типизировав его образ языковыми средствами, А. С. Пушкин тем самым показал современным ему прозаикам, какими возможностями располагает русский язык, насколько он шире, богаче, красочнее их вычурного, авторского языка. Всё это комически оттеняло унылое однообразие, каким говорили герои различных сословий в повестях романтиков. В народном языке искал он средства для простого и точного выражения понятий. Он писал: *«Никогда не пожертвую искренностью и точностью выражения провинциальной чопорности и боязни казаться простонародным славянином и т. п.»*

Между тем, в нравственно-назидательных романах и очерках Булгарина сплошь и рядом весь колорит изображения народных сцен и нравов, как раз в передаче исковерканных, якобы народных фраз. Описывая кабаки и постоялые двory, Булгарин не скупился на передачу этого простонародного колорита. Упор делался именно на эти исковерканные слова, особенно иностранные, которые призваны были в произведениях такого сорта, показывать исконно-русскую культуру героя. Поэтому характеристика таких героев как купцы, откупщики, слуги, ямщики, дворовые – целиком исчерпывается у Ф. Булгарина придуманным словечком в духе ложного патриотизма. А. С. Пушкин же, как известно, совершенно был чужд такой манере языковой характеристики героев. Особое место в его повестях занимает диалог. В современной писателю прозе диалог, как правило, был вял, дидактичен, однообразен, а порой просто условен и риторичен, но при этом зачастую содержал излишнюю витиеватость. Так в произведениях Н. М. Карамзина *«Бедная Лиза»* и *«Марфа-посадница»* диалог попросту лишен живой окраски, а речь Марфы звучит не хуже речи Цицерона. У А. А. Марлинского в *«Испытании»* особенность диалога – излишняя затейливость и желание показать, прежде всего, самого себя. А. С. Пушкин же стремится, возможно жизненное представить своих героев. Его диалог – средство социально-бытовой индивидуальной

характеристики. Чтобы более ярко представить себе те существенные отличия, которые существовали между традиционной русской прозой 30-х годов XIX века и произведениями А. С. Пушкина. Приведем несколько примеров:

1) Простонародный диалог у Полевого:

- *Пусти ночевать, эй ты, кто тут!* - *закричали с улицы.*

- *Места нет, кормилец!* - *отвечал хозяин... ступай к соседу: у него просторно и светло, у меня темно и холодно...*

- *А вот я тебя разогрею с правого угла, окаянная собака!...* («*Клятва при гробе господнем*»).

2) Витиеватый диалог в том же произведении:

- *Козни врага сильны, Испытай душу свою и в глубине её найдёшь укор, ибо слова твои уже показывают твоё тайное, но гордое превозношение и высокоумие.*

- *Да, я превозношусь так, как превозносится остов человеческий, не преклоняющий черепа своего ни перед князьями, ни перед сильными земли!...*

- *Брат Иван! Не возносись... Испытай себя!*

- *Я возношусь, я,пришедший к тебе с растерзанным сердцем, с отчаянием в душе, чувствуя, что я недостойное оружие бога...*

У Полевого простонародность выступает как неотёсанность, которая и коробит, и смешит. Просторечия у него однообразны, т. к. характеризуют не типическую индивидуальность, а только безличную массу. Пример же второго диалога только по форме напоминает диалог, а по существу принадлежит автору и характеризует его писательскую манеру.

Диалог же у Пушкина в «Станционном смотрителе» между мальчиком и рассказчиком, который проездом посещает своего старого знакомого – смотрителя, и из которого он узнает, что последний умер, являет собой пример совершенно иного рода. Сопровождаемый мальчиком, идет он на могилу смотрителя, по дороге расспрашивая ребенка о последних днях его жизни:

- *Знал ли ты покойника?* - *спросил я его дорогой.*

- *Как не знать! Он выучил меня дудочки вырезать. Бывало (царство ему небесное), идет из кабака, а мы-то за ним: «Дедушка, дедушка! орешков!» - а он нас орешками и наделяет...*

Этот ответ ребенка, также как и последующие, – шедевры реалистического мастерства в построении диалога. В рассказе мальчика употребляется слово «кабак», что лишь объясняет нам причину смерти героя:

он попросту спился от горя. А. С. Пушкин не насилует ни психику, ни язык ребенка. И то, что именно мальчик рассказывает о приезде барыни с тремя барчатами, и о том, что она заплакала, узнав о смерти зрителя, также является абсолютным следствием того подхода автора к диалогу, который мы видим практически во всех прозаических произведениях А. С. Пушкина. Писатель вкладывает в него все то, что необходимо узнать читателю. Учитывая, что эпилог несколько сбивается на традиционную идиллию, автор сознательно передаёт всю эту историю устами ребенка, в результате чего она выглядит естественной.

У Пушкина нет разделения на литературный и бытовой диалоги. Между простонародным разговором и светской беседой в повести «Гробовщик» расстояние очень большое. Однако оно всё заполнено постепенными переходами, причём при этом автор обходится без резких нажимов.

Сравним, например, вызов на дуэль в «Испытании» А. А. Марлинского и в «Выстреле» А. С. Пушкина. Первому важна стилистическая сторона, блеск реплик – и его диалог растягивается до размеров гораздо больших, чем это требовалось бы действием. О характере же и психологии героев Марлинского мы ничего не узнаем. Пушкину же важен, прежде всего, сюжетный и психологический момент. Описание и диалог (сцена в зале у графа) коротки и ударны: их ровно столько, сколько нужно для намеченной сюжетно-психологической цели.

Итак, «Повести Белкина» представляют собой огромную культурную ценность, особенно в отношении манеры изложения и простоты изобразительных средств. Современная А. С. Пушкину проза страдала рыхлостью фразы, излишним многословием. Он же доказал, что подлинная художественность состоит в простоте изобразительных средств. Отвечая на вопрос: *«Кто такой Белкин?»* – ответил: *«Кто он ни был, а писать повести надо вот эдак: просто, коротко и ясно»*. Очевидно, что пародийные элементы в произведениях писателя вызваны теми сложными процессами, которые происходили в современной Пушкину литературе, а изумительная простота его слога отныне делала пародийной всякую попытку писать в старой сентиментально-романтической манере.

## Использованная литература

- Пушкин А. С.: *О слоге*. In: Полное собрание сочинений в 16 томах. М. 1937–1950, с. 19.
- Пушкин А. С.: *Метель*. In: Собрание сочинений в 10 томах. М. 1957, с. 106
- Пушкин А. С.: *Том II*. In: Собрание сочинений в 16 томах. М. 1937–1950, с. 159.
- Полевой Н. А.: *Клятва при гробе господнем*. In: Историческая библиотека альманаха – Русская старина. М. 1991, с. 203.
- Лежнев А.: *Проза Пушкина*. М. 1937, с. 104.
- Сборник: *Пушкин о литературе*. М. 1934, с. 16.

## Key words:

Prose, romanticism, sentimentalism, dialogue, idea, irony, style, parody, language, image, author, character

## Summary

Alexandr Pushkin's prose is especially prominent in the cultural heritage of Russia. Concentrating on the flexible and small epic genre of the tale (povest') the writer creates the realistic form of the same on the process. Pushkin had to fight the traditional canons of the followers of Karamzin, the sentimentalists, with Bulgarin's naturalism and the romanticism of Marlinsky, Odoyevsky, and Senkovsky. Pushkin puts the life's logic above the artificial situations and principles.

## **«ИЗ МОСКВЫ В ПЕТУШКИ, ИЛИ ИЗ ПЕТУШКОВ В НЬЮ-ЙОРК?» К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

*Томаш Вельг, Польша, Ополе*

Истолкование литературного произведения, постижение его смысла, идеи и концепции является способом понятия художественного текста. Это переоформление текста посредством его перевода на понятийно-логический язык называется интерпретацией.

Художественные интерпретации литературы (наряду с литературно-критическими и литературоведческими) осмыслиют «переакцентуации» её содержания, без которых наследование традиций и сам литературный процесс немислимы.

В литературе не один раз удаётся найти примеры прямого диалога с классиками. Во многих текстах чувствуются прямые или косвенные связи с текстами великих предшественников: Достоевского, Бунина, Пушкина, Толстого или Ахматовой. Связано это с тем, что литература является частью национальной культуры, а культура по утверждению Ю. Лотмана, есть механизм коллективного сознания, коллективной памяти.

Чтобы текст вошёл в культуру, его должен присвоить социум. Многие литературные тексты существуют в культуре в разных её сферах, например как крылатые слова или пословицы. Социум очень быстро присваивает разные тексты, и это ведёт к их частой интерпретации, которая происходит на многих уровнях (разного рода трансформации, перестройки и обработки литературных произведений).

С понятием интерпретации авторского слова связано модное в последнее время понятие интертекстуальности.

Интертекст – это введение материала других текстов в текстовую субстанцию авторского текста. Цитата в нём выступает не как инородное по отношению к авторскому тексту включение, а становится его имманентным компонентом.

Кажется, всем русским, а также многим читателям за рубежом России известна поэма Венедикта Ерофеева *Москва - Петушки*. Писатель

небольших размеров книгой ввёл в литературу одного из более известных персонажей русской национальной культуры. В 1969 году *на кабельных работах в Шереметьево* появляется в русской литературе тип, который составляет немалую часть населения тогдашней и теперешней России – алкоголика-интеллигента, начитанного и рефлексирующего *хомо очень сапиенс и очень пьющего*.

Тип введённый Ерофеевым в литературу остался в ней едва не единственным на протяжении более чем тридцати лет. Только лишь в начале XXI века на литературной сцене у Венечки появился товарищ, с которым Венечке «есть о чём пить». В 2002 году в московском издательстве ВАГРИУС выходит рок-поэма Сергея Миляева *Петушки-Манхэттен*. Книга многим похожа на написанную в конце 60-х годов прошедшего века поэму В. Ерофеева. Сходств и общих черт в обоих произведениях найти можно очень много. Миляев даже не скрывает, что толчком для описания жизненной дороги героя (можно предполагать, что книга является записью части жизни автора) была поэма предшественника. Многие наверно прочитав первые главы поэмы Миляева могут подумать: зачем ещё раз переписывать классику? Но дочитав книгу до конца все поймут, что интерпретация литературного произведения, даже прямая связь с классикой не всегда обозначает подражание.

Разница между обеими поэмами, прежде всего в этих самых тридцати с лишним годах, которые разделяют издание книг. Герой С. Миляева успел «порадоваться» и позднему застою, и перестройке, и демократическим реформам, что не могло не отразиться на его образе мыслей и способе их излагать. И ассортимент напитков в новой поэме богаче, и география жизненного пути у героя Миляева немного другая – электричка идёт в Москву из Петушков через Хельсинки и Нью-Йорк – не в буквальном, конечно, смысле, а в мыслях героя, который успел хлебнуть «кабельных работ» не только на родине, но и в США.

Разумеется, необходимо иметь определённую творческую смелость, чтобы три десятка лет спустя отправиться ещё раз в литературный маршрут Венечки, вкладывая в пьяные события абсолютно трезвые выводы, философские обобщения и литературные реминисценции – относительно эпохи, религий, правды современности, и, наконец – натянутых взаимоотношений «маленького» творческого человека с большим и черствым материальным миром. Даже определение жанра произведения, как «рок-поэма», имеет кажется своё выпуклое двойное значение: с одной стороны

это в чистом виде рок-музыка и рок-культура (на чём, собственно, росло, воспитывалось и спасалось от лживой пошлости идеологии СССР несколько поколений нонконформистов 70-х, 80-х, 90-х), а в другом ракурсе: слово «рок» исконно в русском, филологическом смысле.

Как в произведении Ерофеева, так и у Миляева стиль авторской речи вполне литературный, хотя почти всегда облитый водкой. Выбор определённого способа повествования, разнообразие типажей и образов, место действия, которое в обеих поэмах завешено между реальным и ирреальным мирами дают авторам возможность показать героя характерного для двух совершенно разных, но в то же время похожих друг на друга хронотопов.

В обеих поэмах заглавной характерной чертой повествования является диалог с мировой культурой, философией и литературой. Причём в книге Миляева это ещё добавочно непрекращающийся диалог с самой Венечкой. Уже в начале поэмы читаем: *Знаешь, Веня, зря ты так рано помер* (Миляев 2002, с. 50).

Своего рода интерпретацией мировой культуры, философии и литературы является в поэмах, как Ерофеева, так и Миляева нагромождение в их произведениях разного рода реминисценций. Красочность и художественное мастерство этих произведений достигаются авторами главным образом при помощи цитатной мозаики, в которой спонтанность сочетается с богатым использованием духовных традиций и исторического опыта писателей.

Н. А. Фатеева различает читательскую и авторскую интертекстуальность. Читательская приводит к более глубокому пониманию текста за счёт установления многомерных связей с другими текстами, он в любую минуту чтения может перервать данный процесс и обратиться к тексту источника. Авторская интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирование своего «Я» через сложную систему взаимодействия с другими текстами.

По принципу такой авторской интертекстуальности построены оба анализируемые произведения. Так Ерофеев, как и Миляев, выводят своё творчество из богатой сокровищницы русской и европейской литературы.

Роль и формы литературных цитат в обеих книгах чрезвычайно разнообразны. У Ерофеева довольно ярко ощутимо сильное влияние трёх великих русских писателей: Достоевского, Гоголя и Булгакова. У Миля-

ева связь с этими тремя классиками тоже видна, но уже не так сильно. Постановка «проклятых вопросов», взятая в самом широком религиозном аспекте и доведённая до экзистенциальной трагедии, проблема самоубийства, тема исповеди без покаяния, описание последних моментов сознания, неуместности и странности жизни – все эти великие темы Достоевского, определившие направление русской литературы и философской мысли нашли прямое отражение в произведении Ерофеева. Миляева больше интересует нечто другое. Выбранная им дорога – это поиск собственной, свободной от штампов и предрассудков идеальной веры – от христианства и нищезанятия через буддизм и веры Дальнего востока прямо к анархизму.

Большой группой цитат, которые встречаются в произведениях Ерофеева и Миляева, являются реминисценции связанные с фольклором, словесные и газетные штампы, а также крылатые слова. Эффект их присутствия – смеховой и сатирический. Авторы играют такого рода сочетаниями, пословицами и поговорками и это даёт им возможность придать книгам народный характер и заодно весёлую, злободневную, современную тональность и острую сатиричность.

Выбор одним и другим писателем такого рода повествования, основанного на реминисценциях и цитатах показателен и выдаёт намерения авторов. Цитатная поэтика книг (а у Миляева также прямая связь с *Москвой – Петушками*) является прежде всего сатирой на штамповые формы мышления, бескритично воспринимающие навязываемые извне готовые смысловые и словесные формулы. Цитата и её интерпретация при общности литературного, исторического и социального опыта – это сигнал читателю, дающий возможность умолчания, косвенного указания, ссылки и часто также низвержения авторитетов. Сплетающаяся в цитатную ткань иносказательность повествования оказывается новым вариантом эзоповского языка, предназначенного для тех, кто умеет: ... *понимать притчу и замыслов речь и слова мудрецов и загадки их.*

Возможности игры словом придают символике и хронотопу книг удивительную многозначность. Само путешествие героев – условность, как дантовское хождение по аду. Многослойным цитированием писатели приводят в движение целый сонм различных культур, исторических событий, реальных и литературных героев. Нарушая рамки пространства и времени цитация, как игра, расширяет вопросы, мучающие героев до вечных экзистенциальных проблем человечества.



Многие после наших выводов могут задуматься – если поэма Миляева *Петушки-Манхэттен* в таком диапазоне похожа на поэму Ерофеева, так как её принимать? Перед читателем продолжение бессмертной поэмы Ерофеева? Подражание? Эпигонство с тонким расчётом на успех? На все эти три вопроса – ответ отрицательный. *Петушки - Манхэттен* – абсолютно самостоятельное произведение, со своими мыслями и современными проблемами. Разумеется, более раскованное, смелое чем *Москва - Петушки*, как по духу, так и по слову. А суть его такова: жизнь человека, который с умом, совестью и привычкой выпивать живёт в сегодняшнем мире – такая же по обе стороны океана.

### **Использованная литература**

Ерофеев В., *Москва - Петушки*, Москва 1990.

Миляев С., *Петушки - Манхэттен*, Москва 2002.

Лотман Ю., *Текст в тексте* // Труды по знаковым системам. Учёные записки Тартуского университета. Вып.567, Тарту 1981.

Фатеева Н., *Контрапункт интертекстуальности, или интернет в мире текстов*, Москва 2000.

### **Key words:**

Interpretation, Intertextuality, History, Russian Literature, Erofeiev, Milaev, Moscow, Petushki, New York

### **Summary**

Literary interpretations and the problem of intertextuality are studied by many theoreticians and literary historians. The above text aims at examining the correlation between the works of two Russian writers: Venedikt Erofeiev's "Moscow - Petushki" and Sergey Milaev's "Petushki - New York". The author of the article attempts to prove that, despite the fact that both texts share many common features, Milaev's text (written 30 years later) is not a literary plagiarism. The author gives evidence that, in spite of many similarities and convergences, Milaev's book is innovatory and with its distinctive literary qualities fully deserves a name of "good literature".



## ДЕТСТВО И КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Радка Гржибкова, Чешская Республика, Прага*

Изображение детства в литературе можно рассматривать с разных аспектов. Интересно следить за тем, как расширялось и менялось понимание детства в литературе, как осваивание детства и его символизация меняли художественную концепцию человека.

Тогда как в XVIII веке ребенок служил в словесном искусстве преимущественно дидактическим объектом, в XIX веке он становится самобытным субъектом. Как и другие европейские литературы, русская литература открывает тему детства в период романтизма. Прежде всего под влиянием идей Ж.-Ж. Руссо интерес писателей всё больше сосредоточивался на внутреннем мире ребенка. Романтики создали в литературе целый миф детства, в котором доминирует восприятие детства как упоминания об утерянном рае и как обещания для будущего. Этот миф бытует в европейской литературе в течение всего XIX века. Одновременно романтики в детском мышлении, в детской фантазии и игре находили альтернативное видение мира. Мотив детства в их понимании естественно сливался с мотивом природы. В особенности чистый мир раннего детства, когда внутренняя жизнь ребенка в значительной мере автономна, не отягощена первородным грехом и не искажена условностями и мелочами жизни, русскими классиками всегда воспринимался как высочайший идеал. По мнению Н. В. Тишуниной романтическая концепция детства решительно переосмысливается только во второй половине XX века, когда ребенок становится «текстом», через который послевоенная культура манифестирует свой полный отказ от душевной наивности и чистоты, от доверия не только к миру, но и к самому себе как существу нравственному.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Тишунина, Н. В. *Ребенок как текст культуры*. In: *Детство и общество. Философские и культурологические аспекты. Тезисы докладов и сообщений VI Международной конференции «Ребенок в современном мире. Открытое общество.»* Санкт-Петербург 1999, С. 127.

Произведения В. Гюго, Ч. Диккенса, Х. К. Андерсена, Ш. Бронте и ряда других авторов внесли в изображение ребенка сильный акцент социальный и этический. И в русской литературе XIX века развивался ряд жанров, связанных с темой ребенка и детства: рождественский (святочный) и пасхальный рассказ, физиологический очерк, бытовая сценка, рассказ с детским героем, роман воспитания, автобиографический роман, эпизоды из детства героев в крупных романах, которые опирались, хотя и полемически, на традиции семейного романа. В художественной концепции человека акцентировались общественная среда, семейные отношения, воспитание, традиции, быт, а также наследственность. Онтогенетический аспект постепенно всё теснее соединяется с аспектом филогенетическим и историческим, которые проявляются в углубляющемся и обостряющемся конфликте поколений и в осложняющемся процессе социализации. В литературе отражается постепенный распад патриархальной семьи, в которой детство протекало в традиционных формах, в тщательно разработанной системе постепенного включения ребенка в семейную и общественную жизнь. Такое детство уже Достоевский считал навсегда утраченными красивыми формами. В своем «случайном семействе» отобразил не только распадение традиционных семейных отношений в урбанизирующемся русском обществе, но и связанное с этим процессом искоренение человека, усиливающееся чувство бездомности, хаотичность и сложность поисков путей человека к жизни, обществу и самому себе. Такая концепция человека не могла, конечно, не повлиять на структуру его романов. В конце концов и Л. Н. Толстой, творчество которого основано на автобиографическом принципе, всё заметнее осознавал несостоятельность традиционных форм семейной жизни в меняющихся общественных условиях, он и его герои борются со своим «комильфотным» воспитанием и последствиями «красивых форм» семейной жизни.

К концу XIX века семейные отношения осложняются и становятся всё более хрупкими и уязвимыми по мере того, как интенсивно заявляет о своих правах автономная личность. Эта тема характерна для рассказов и драм А. П. Чехова, которые часто построены на принципе семейной истории или образов из семейной жизни. Ни отцы, ни матери больше не в силах справиться со своей социальной ролью («безотцовщина», образы таких матерей, как Наташа Прозорова, Аркадина, Раевская). Это приводит к распаду семьи как традиционной социальной и нравственной

истины, и также как традиционного рычага большой эпической формы. Чехову тут, на наш взгляд, принадлежит художественное открытие понятия «жизненное настроение», или, может быть, точнее «жизненная настроенность», которая формируется именно в раннем возрасте в семье. Он понимал ее как один из важнейших факторов, который может приводить к распаду человеческих взаимоотношений и к утрате способности коммуникации.

Не удовлетворяет потребности автономной личности ни социальный строй. Она превзошла его, но не сумела приспособить его своим требованиям. Она движется в хаотичном и враждебном ей пространстве, испытывая уже с детства чувства одиночества, отверженности, богооставленности. Удивительно точно и, наверное, не случайно посредством детских персонажей эту кардинальную экзистенциальную проблему современного человека выразил Ф. Сологуб в небольшом рассказе *Елкич*.<sup>2</sup> Дети у Сологуба часто доходят до неприятия мира и добровольного ухода из жизни в другой мир, т. е. выбирают или сумасшествие, или самоубийство, или погибают случайно и бессмысленно. Образ мира в их сознании распадается, не успев сложиться. А, вообще, мог ли он сложиться, если сам мир расшатан?

Автономную личность характеризует трехразмерное восприятие времени (иногда четырехразмерное, если она способна к интенсивному ощущению вечности) и утонченная чувствительность, которые изображаются как поток сознания и подсознания. В нем, конечно, важное значение принадлежит детству. Впечатления детства, воспоминания о нем с разной интенсивностью и под влиянием разных факторов постоянно активизируются в нем. Наиболее яркое выражение находит эта сторона концепции человека в автобиографических произведениях. Этот жанр стал одним из фундаментов глубинного психологизма русской прозы. Стремление запечатлеть «личную обочину общей истории», в конце концов, характерно и для художественной литературы наших дней.

Продолжая линию автобиографической и биографической прозы, заложенную в русской литературе С. Т. Аксаковым, Л. Н. Толстым и Ф. М. Достоевским, и вслед за А. П. Чеховым полемизируя с ней, и многие русские писатели XX века обратились к теме детства. В их про-

---

<sup>2</sup> Смотри: Сологуб, Ф.: *Елкич*. In: Тяжелые сны. «Художественная литература», Ленинградское отделение, Ленинград 1990. С. 328, 330.

изведениях по-разному преображались традиции европейского романа воспитания, личной исповеди и мемуарной прозы. Два русских автора, на наш взгляд, стояли у истоков этих новых тенденций в художественной концепции детства: А. Белый и И. Бунин.

Андрей Белый в романе *Котик Летаев* сосредоточил внимание на художественном осмыслении формирующегося индивидуального сознания, которое, однако, понимается автором как частица общечеловеческого и космического бытия. Если Толстой, Достоевский и Чехов ввели в русскую литературу понимание детства как памяти о себе самом, то Белый воспринимает детство посредством ключевого понятия «память о памяти», в котором миф и творимый космос представляют собой одно целое. В ребенке до пяти лет в индивидуальной форме и в индивидуальном содержании как будто повторяется вся вселенная и вся история развития человечества, от первоначального хаоса, допотопной пещерной жизни с ее ужасами, страхами и привидениями, через языческую антику к радостному ренессансу и созерцательному христианству.

Реальный мир конструируется по мере того, как развивается сознание и самосознание ребенка, что обуславливает отрывочность мира, отсутствие в нем объективных причинных, временных и пространственных связей, фантазийность и деформации в его изображении. Вселенная выявляется в ребенке как стихии, звуки, ритмы, танцы, краски, мимика и жесты, которые в причудливых метаморфозах переливаются друг в друга, чтобы впоследствии стать образом, обрастающим смыслом. Детство – это вновь творимый космос, вновь творимая действительность, время и пространство, вновь творимое Слово о мире. Магией слов стремится повествователь запечатлеть радостную и мучительную мистерию детства, которая удивительно близка к процессу художественного творчества, психология которого волновала А. Белого на протяжении многих лет.<sup>3</sup>

Такое же ключевое значение, как *Котик Летаев* в творчестве А. Белого, имеет роман о детстве отрочестве и юности автобиографического героя Алексея Арсеньева в творчестве И. Бунина. В отличие от Белого, Бунин уделяет гораздо менее внимания младенчеству и раннему возрасту. От случайных и отрывочных первых воспоминаний-образов, сохранившихся от младенчества, которые неизвестно почему сохранила память, детство Алексея Арсеньева быстро направляется к реальной жизни:

---

<sup>3</sup> Напр.: Белый, А.: Символизм как миропонимание. «Республика», М. 1994. С. 131.

людям, сценам, событиям. В жизнь ребенка постепенно вступают люди и становятся ее неотъемлемой частью, в ребенке складывается прочное сознание родственных связей с предками, природой, культурой, родиной, вселенной. Ребенок словно пьянеет от чувственного прикосновения к материальному миру.

В своем автобиографическом герое Бунин с ранних детских лет не раз подчеркивает врожденную и частично унаследованную от предков утонченную восприимчивость, чрезвычайную развитость всех органов чувств, которые со временем культивировались, прежде всего зрения (цветное видение, восприимчивость к свету и воздуху, к малейшему их различию), обоняния и слуха. Рядом с обостренной чувствительностью к жизни, сопровождаемой утонченным чувством детали, к ранним роковым координатам жизни Алексея Арсеньева принадлежат обостренная чувствительность к смерти, вере, любви и музыке.

В отличие от Белого, у которого явно доминирует личное и общечеловеческое, Бунин в поисках корней обращает внимание не только к сугубо личным и общечеловеческим явлениям, но и к явлениям общественным и национальным. Значит, образ детства, отрочества и юношества немислим у него без образа России, ее географических, культурных, исторических особенностей, ее национального менталитета.

Вышесказанным, конечно, не исчерпана вся проблематика изображения детства в словесном искусстве. Мы стремились хоть наметить, как восприятие детства в течение одного века существенным образом меняло общую художественную концепцию человека.

## Литература

- Детство и общество. Философские и культурологические аспекты.* Тезисы докладов и сообщений VI. Международной конференции «Ребенок в современном мире. Открытое общество.» Санкт-Петербург 1999.
- Hříbková, R.: *Dětskýma očima (A. P. Čechov)*. In: Filologické studie 2001. Sborník Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Karolinum, Praha 2003.
- Hříbková, R.: *Umělecko-filozofická koncepce dětství v tvorbě F. M. Dostojevského*. Univerzita Karlova - Pedagogická fakulta, Praha 1998.
- Набоков, В.: *Другие берега*. «Книжная палата», М. 1989.
- Ремизов, А.: *Взвихренная Русь. Подстриженными глазами*. «Советский писатель», М. 1991.

**Key words:**

Russian classical literature, childhood, artistic conception of a human being, romantic myth, autonomous personality, autobiography, creative type

**Resumé**

Representation of childhood in literary art can be studied from different aspects. The author of this contribution primarily focuses on how concept and symbolization of childhood affected the artistic conception of a human being in the Russian classical literature. She studies how the romantic myth of childhood, enriched and deepened by sociological and psychological aspects of realistic creative method of the turn of the 19 and 20 centuries, led to the representation of autonomous personality, whose inseparable part is also childhood, and also to autobiographicity as the basic originative principle, typical for the contemporary literature.



## ПЛАСТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Йозеф Догнал, Чешская республика, Брно*

Начиная речь об интерпретации литературного текста, издавна считают, что всем как будто ясно, в чем дело; однако, нам представляется, что интерпретация не поддается настолько прямой характеристике, как ее дает напр. чешский *Slovník literární teorie*.<sup>1</sup> Она всегда сложна и многогранна и включает, по крайней мере, два основных принципа интерпретации:

1. попытку найти значение, придаваемое произведению автором в момент, когда он создавал данное литературное произведение
  - в качестве текста, предназначенного самому себе (диалог с самим собой, очищение самого себя, автокатарсис)
  - в качестве текста для других (передача информации другим и автором определенная или ощущаемая цель этой передачи)
2. стремление читателя найти значение литературного произведения
  - «для собственной пользы»
  - для передачи другим (критика, наука, педагогические цели ...).

В нашем обзоре мы попытаемся коснуться второй выше упомянутой возможности, когда читатель на основе текста ищет смысл литературного произведения, причем мы ограничимся только смыслом «для собственной пользы», так как во втором случае появляются «на сцене» интерпретации дальнейшие влияния, о которых надо было бы говорить.

Если, значит, читатель подходит к тексту литературного произведения, он ни в коем случае не может не сравнивать – он по сути дела все время сравнивает произведение со всей совокупностью своих знаний, ощущений, переживаний и т. д.

---

<sup>1</sup> «...literárněvědná disciplína, jejímž východiskem je literární text a cílem co neadekvátnější pochopení a výklad smyslu literárního díla.» *Slovník literární teorie*, Praha 1977, s. 155. Под вопрос можно поставить любую «адекватность» или «научность», как, впрочем, показывает много случаев из истории литературы и литературной критики.

В его распоряжении находятся по сути три «инструмента», позволяющие интерпретировать литературное произведение на трех уровнях, слоях.

*А) жизненный, бытийный опыт*, т. е. опыт, накопленный в течение бытия в этом мире. Читатель принимает мир, моделируемый литературным произведением, в качестве чего-то ему известного или неизвестного, правдоподобного или неправдоподобного, истинного или фантастического и т. п.

На данном уровне интерпретации читатель использует многое из своего бытийного опыта, своих собственных переживаний, из которых, естественно, исходит, как из основной отправной точки. Сюда относятся напр. «данные», касающиеся:

- того, как читатель (субъект интерпретации) ощущает мир произведения по отношению к «его миру» или к «своей» модели мира, т. е. модели бытия в конкретном времени и в пространстве
- психической реальности – т. е. принципов и форм рефлексии физического и социального бытия субъектом интерпретации
- отношение субъекта интерпретации к другим моделям мира – способность хотя бы частично понимать их, «разбираться» в них (интуиция, эмпатия ...)
- сознание закрепления бытия во времени – отношение к настоящему, прошлому и будущему и их взаимоотношения как атрибуты индивидуального бытия.

На данном уровне наиболее часто исследуют разные атрибуты т. наз. содержания, т. е. основные, наиболее наружу выходящие события, контексты, включая персонажей произведения, раскрытие «предмета» произведения, способность отличить события от мыслей, вызванных ими в человеческом сознании, показать внутренние состояния героев, найти (если они существуют) их связи с другими и т. д. Прежде всего, с этой точки зрения различают темы и события правдоподобные или неправдоподобные, относящиеся к другому бытийному контексту (другая среда, взгляд на мир с точки животного ...), к другим координатам бытия (ска-

жем, в случае пришельцев из космоса, относящихся совсем по-другому к пространству или времени) и т. п.

**Б) коммуникативный и читательский опыт**

- овладение языком литературного произведения (лексические единицы, фразеология, стиль, морфология, ...)
- овладение невербальной коммуникацией во всех ее проявлениях – социально-коммуникационный хабитус
- знание форм, жанров и их значений (поэтика, генология)
- эстетический, читательский опыт
- знания по литературной истории
- способность сравнивать с другими текстами (компаративистика)
- способность изымать информацию из иных нежели реальных ситуаций – способность абстракции, способность создавать связи между литературным произведением, объективной реальностью и индивидуальной субъективной реальностью

На этом уровне изучают прежде всего язык, структуру и жанр литературного произведения. В случае языка заостряют внимание, напр., на познании языковых специфик – на использованном языке и его уровнях (рассказчика, персонажей ...), на невербальной коммуникации на всех ее уровнях; целью является познание языкового моделирования содержания (стиля или стилей) и моделирование/оформление значения посредством языка.

Фактор «структура» включает возможность сосредоточить внимание на построении произведения, на порядке отдельных частей и на общем построении целого произведения, на связи или связях между отдельными частями произведения, на структуре как носителе специфического значения и т. д.

В более крупном масштабе включает фактор «структура» и структуры более закрепленные, напр. жанр; в таком случае можно изучать, скажем, отношение конкретного произведения к отдельным «модельным» жанрам домашней или иностранной литературы или искусства вообще, соблюдение или нарушение норм, образование новых норм; тут можно так же следить за тем, что является художественным, в отличие от нехудожественного, т. е. за характерными приемами художественной/литературной деятельности.

### ***В) социально-бытовой опыт***

- коллективное прошлое (ритуалы, традиции ...)
- общие модели мира и их уровни
- ценности
- реалии социальной жизни в более узком смысле слова
- реалии культурного, исторического, природного ... характера
- актуальные данные о позиции субъекта в социальном контексте
- представления субъекта о его роли среди других (группы, общества ...)

Данный уровень интерпретации как извлечение смысла/значения часто сосредоточен на характеристике ценностей или ценностных значений; тут происходит выявление «хорошего» и «плохого», их проверка в рамках ситуаций, рисуемых содержанием; плюс или минус отношение к ценностям, от прочной ценностной установки до отрицания всяких ценностей.

Модель мира тоже принадлежит к этому уровню интерпретации, в качестве из всех выше приведенных данных слагаемого целого, приносящего определенное отношение к миру как такому и к его отдельным сферам в частности; сюда относятся такие факторы как напр. миропонимание, мироощущение, означаемые и предполагаемые принципы построения мира на отдельных его уровнях от модели мира создаваемой отдельной личностью до модели мира нашего космоса – все это в антропологической трактовке, в субъект-объектном изображении.

Основные факторы, имеющие место на выше приведенных уровнях и влияющие на характер интерпретации литературного произведения, постоянно варьируются под напором комплекса актуальных влияний, исходящих из внешней по отношению к субъекту среды и из него самого.

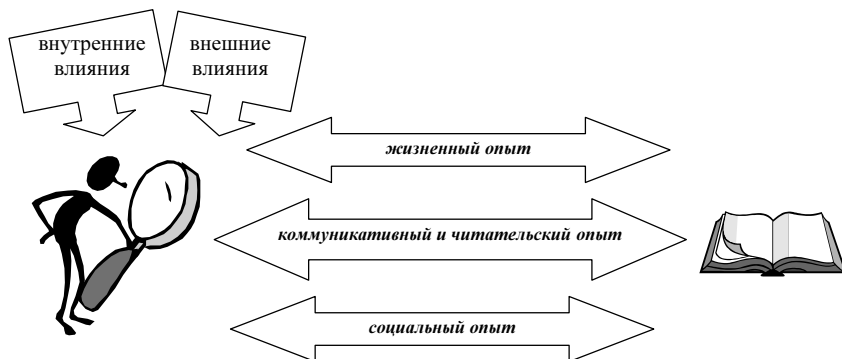
К актуальным *внешним влияниям* можно отнести напр.:

- обстановку во внешней по отношению к субъекту среде (политика, историческая обстановка и события ...)
- социальное окружение субъекта, влияние, оказываемое социумом на субъект (социологические и философские концепты ...)
- маркетинг различных заинтересованных групп (издательства, агентства по охране прав авторов ...)

*Внутренними влияниями* можно назвать напр.:

- личность и ее характеристики (темперамент ...)
- восприятие конкретного и «общего» положения субъекта в мире в данное время
- цели, преследуемые субъектом
- ценности, отстаиваемые субъектом, или его же протест против определенных ценностей

Основную схему интерпретации можно изобразить как взаимоотношение между субъектом и объектом интерпретации, опосредованное основными тремя пластами, уровнями, на которых интерпретация происходит, и модифицируемое актуальными внутренними и внешними влияниями на субъект, т. е. вот как:



## Использованная литература

*Slovník literární teorie.* Praha 1977.

Bílek, P. A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu.* Brno 2003.

### Key words:

literature, interpretation, meaning of a piece of art, communication, model of the world, life experience, readers experience, social experience, genology, comparative studies of literature

## **Summary**

The article describes the basic attitudes toward the text of the literary works in the course of their interpretation. It states, that any interpretation is based on three strata, which influence the result of the interpretation: the experience of life/being in the world, the experience of communication as a reader and the social experience. All of these factors have a huge impact on the process and on the results of the given interpretation and without them none interpretation is possible.

## И. С. ТУРГЕНЕВ В ОЦЕНКЕ ЧЕШСКИХ КРИТИКОВ Ф. КС. ШАЛДЫ И А. НОВАКА

*Мирослав Заградка, Чехия, Оломоуц*

*«Иван Тургенев является в настоящее время несомненно самым главным славянским писателем.»*<sup>1</sup> Это написал чешский писатель Ян Неруда (в 1883 г.), который знал творчество Тургенева уже с конца 50-х годов по немецкому переводу Записок охотника и который печатал с 1859 г. отдельные части Записок в своем журнале Картины жизни. Известность Тургенева шла в Чехии вслед за переводами французскими и немецкими, что вызвало у Неруды ироническое замечание: *«Русская стихия и русская жизнь в их глазах (т. е. немецких) ничтожны; однако Тургенев, чистый цветок этой стихии и жизни, им представляется идеалом: вот немецкая логика.»*<sup>2</sup> И еще Ян Неруда, цитируя именно немецкий источник: *«Тургенев заставил Европу заметить русскую литературу.»*<sup>3</sup> Поколение Неруды и Витезслава Галека поняло, что Тургенев открыл в литературную Европу окно и что как первый русский писатель оказал влияние на многих европейских писателей во Франции, Германии, в скандинавских странах и, конечно, в Чехии, где можно привести не только самого Неруду и Галека, но и А. Сташка, К. Светлую, Й. Арбеса, В. Мрштика, Й. Голечка и других, менее известных авторов. Это признавали Неруда и Галек, современники русского писателя, это не будут подвергать сомнению и будущие критики и историки литературы. Как пишет Й. Голечек в своем романе-мемуарах, Тургенев повлиял не только на деревенские рассказы Галека, но и на его восприятие человека и общества.<sup>4</sup> Восхищение Галека Записками охотника привело его к пропагандированию тургеневского культа в обществе Художественная беседа, к избранию Тургенева почетным членом общества. И, как пишет Голечек, *«Галек первый в чешской*

---

<sup>1</sup> Neruda Jan: Podobizny II, Praha 1952, s. 150.

<sup>2</sup> Там же, с. 150.

<sup>3</sup> Там же, с. 151.

<sup>4</sup> См.: Holeček Josef: Pero, román-paměti, II., Praha 1923, s. 65.

литературе вышел навстречу русскому реализму».<sup>5</sup> По его мнению (которое совпадает с фактами восприятия русской литературы у нас), чехи знали и Пушкина, Лермонтова, Гоголя, но по-настоящему заинтересовал наших критиков и публику как раз Тургенев. Неслучайно о нем еще при его жизни писали К. Сабина, Й. В. Фрич, Й. Арбес, А. Сташек, Э. Вавра, Я. Грубы, П. Дурдик и др., конечно, и Неруда и Галек. И неслучайно почти все его произведения вышли в это время на чешском языке. Это восприятие Тургенева у нас соответствует критической оценке писателя во Франции. Критики Эннекен и де Вогюэ подчеркивали гуманизм русского романа (представителями его считали гл. обр. Тургенева, Толстого и позднее Достоевского), писали о том, что русские не являются *«ремесленниками слов»* и что их забота о *«выражении»* не преобладает над заботой о *«деле»*, о содержании, как это бывает у Гонкуртов и Флобера.<sup>6</sup> И конкретно о Тургеневе писал Эннекэн, что преимуществом его книг по сравнению с лучшими французскими является то, что *«они не жестоки к человеку»*. Французские критики, таким образом, раньше наших подошли от рецензирования и описания творчества Тургенева к более глубокому анализу его книг и обобщающей оценке его мировосприятия и мастерства. Это у нас сделали в конце 19 столетия и в начале 20 столетия Ф. Кс. Шалда и Арнэ Новак.

Шалда, прекрасный знаток французской литературы и автор многих статей о французских (но и немецких, английских и пр.) писателях, издал в известной энциклопедии Я. Отты в 1896 г. чешский перевод книги Э. Эннекена<sup>7</sup>, о которой я уже упомянул. В это время он уделял большое внимание именно Тургеневу. В журнале Литерарни листы<sup>8</sup> он напечатал пространную рецензию, скорее аналитическую статью о новом, уже втором издании Нови и новеллы Ася в новом переводе Я. Грубого, которое было шестым томом 8-томного собрания сочинений И. С. Тургенева. В том же 1897 году вышла еще одна рецензия Ф. Кс. Шалды на перевод романа Дым и нескольких рассказов.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Там же, с. 67.

<sup>6</sup> См.: Hennequin E.: *Ecrivains français*, Paris 1889.

<sup>7</sup> Hennequin E.: *Spisovatelé ve Francii zdomácněli*, Praha 1996.

<sup>8</sup> F. X. Š.: *Ivan Sergějevič Turgeněv: Novina; Asja*. Literární listy XVIII, 1897, č. 24, s. 411–414.

<sup>9</sup> F. X. Šalda: *Ivan Sergějevič Turgeněv: Dým a různé povídky*. Literární listy XVIII, 1897, č. 6, s. 484–485.



В самом начале первой рецензии Шалда дает удивительно точную, хотя одновременно в кое-чем спорную характеристику романа, в которой чувствуется именно романская образованность автора: *«Читаю снова (!) этот роман и снова я им захвачен и пленен, его интимной, глубокой, тяжело меланхолической и мелодически дремучей, истинно славянской, темной и широкой и мутной нотой, болезненной, близкой и пристальной приницательностью и мягким, скользяще психологическим пронизыванием, этими раскрытыми, вдаль и в степь фатализма распростертыми и растянутыми идейными и общественными просторами, всей этой плотной, текучей и блуждающей иллюзией жизни в хаосе рожденной, как искра из него пробирающейся и в пепле гаснущей... Театр туч и психологических облаков - вот что представляет собой этот роман Тургенева. Пассивные, изменчивые, бесформенные души танцуют и играют в нем под фатальную музыку и при гонке ветров...то падают, то поднимаются, то кружатся, то стоят... и причем этот равнодушный, слепой задний план нирванистской могилы, куда однажды, раньше или позже, упадет вся эта пестрая, кувьркающаяся, слепая и тщетная игра метаящихся явлений, эта взвизывающаяся пыль атомов, тот »меланхолический вальс и унылая головокружительность», как поет в Цветах зла Бодлэр.»<sup>10</sup>*

Если тщательно анализировать эту обширную шалдовскую характеристику тургеневской Нови и тургеневского романа вообще, то мы прежде всего заметим, как Шалда умело сближает классический тургеневский реализм с декадентством, в гуще которого Шалда в конце века находился. И в том же духе он продолжает свой анализ содержания и формы романа, и как мы увидим, не только тургеневского.

Шалда далее говорит о Нови как о *«менее или хуже всего скомпонованном»* романе писателя, о ненужных для действия эпизодах, о неконцентрированности сюжета, о чрезмерной пространности характеристик героев, что, как сказал бы традиционный эстетик, является художественным минусом. Шалда находит все это внутренне оправданным, даже необходимым для достижения того основного впечатления, о котором говорил в начале статьи. Именно такая *«плохая композиция»*, эта несоразмерная серость, по его мнению, соответствует в *«глубоком, символическом почти смысле»* содержанию и представляет идейную ценность романа.

---

<sup>10</sup> См. замечание 8), с. 411. Пер. М. З.

С традиционной точки зрения, аморфная Новь, по мнению Шалды, является самым густонаселенным, т. е. общественным романом. Ни у кого не найти столь текучей линии, границы между индивидуальными характерами и родовыми, классовыми типами, столь тесного взаимопроникновения и взаимной флуктуации, как именно у Тургенева. Эта взаимность и нервная текучесть реализуется в романе исключительно сильно и мастерски. Этой широтой, человеческой полнотой и текучестью писатель создал, по мнению Ф. Кс. Шалды, особый тип трагедийности, которая отличается от старой, патетической трагедийности. Это трагедийность *«внутренняя, ироническая, беспомощная и фаталистическая»*. Рудин и Новь – это *«драмы болезни воли и ее атрофии»*, трагикомедии, где герой гибнет, будучи не героем, а слабовольным, большим экземпляром человеческого рода, нравственным уродом. Шалда экстремно увеличивает свои характеристики, чтобы дойти до окончательной характеристики. Он пишет: *«Нерешительное колебание, муки неуверенности, быстрота перемен, ненаправленность и абсолютное неверие...это тип декадента, человека вывихнутого, как сам о себе говорит Нежданов.»* Причем в нем растет скепсис сознания, что он играет комическую и ненужную роль. Следует обобщение, после которого придет еще более широкая генерализация. Речь идет о трагедийности, отличающейся от старой, ясной, светлой, трансцендентной своей имманентностью, из которой нельзя уйти и в которой умирают отчаянно долго. По сравнению с ней, с этой новой трагедийностью, классическая и романтическая трагедийность кажется Шалде *«почти театральной»*. И, наконец, эта шалдовская широкая генерализация о типе Нежданова: *«Он представляет собой индивидуум, замурованный в тюрьме своего я и страдающий и стремящийся вырваться из него...Высказаться, слиться с другими в какой-нибудь более широкой, большей и более глубокой сущности, избавиться от проклятия неподвижной связанности в узком кругу, прикованности к цепи своего эгоизма. Это проблема неждановская, тургеневская, как были и проблемы пушкинская и лермонтовская, проблемы Онегина и Героя нашего времени, как была проблема толстовская и Достоевского.»* Нежданов – чистый тип декадента, *«плохой актер в чужой роли»*, он хочет упроститься, экспериментирует с людьми и с собой самым. *«Рефлексивная ирония, самоанализ, трагикомическое отчаяние, сознание тщетности, внутренняя волевая импотенция, неизлечимость нравственной уродливости – вот итоги неждановского стремления к упрощению.»*

Шалда сравнивает Нежданова с героем датского писателя Е. П. Якобсена Нильсом Люне<sup>11</sup>, умирающим в отчуждении. Нежданов представляется Шалде новой формулировкой психологического типа романтика, первыми зародышами которого были Вертер у Гете, Рене у Шатобриана, Оберманн у Сенанкурта. Только у Тургенева впервые устранены декорации романа и искусственное освещение. Желание упрощения связывает Нежданова с толстовским Левиным, но в тургеневском герое пока *«много рационалистского пессимизма, много западного индивидуализма, много позитивизма»*. И потому Шалде кажется его смерть скорее природной чем нравственной, явлением природного фатализма.

В том же духе написана рецензия на роман Дым, *«горькую, преданную, отчаянную работу»*, после прочтения которой остается *«горечь пепла на губах»*. Что Шалда дальше пишет о романе: *«Никто не сказал последнее слово пессимизма столь отчаянно, как Тургенев в этой книге... Книга фатализма, непредвиденного, коварного, сильного и победного рока, играющего с человеком, как ветер с дымом... Книга внутреннего ранения и отрезвления... Книга обманутой веры и честности... книга бесцельности и неразумности мира и жизни... Слепая сила определяет и решает все.»* Для главного героя, Литвинова, все на обратном пути с немецкого курорта в Россию окутано дымом. Шалда видит во взаимоотношении Литвинова и Ирины *«фатализм внутренней жизни двух индивидов»*, но и *«огромный таинственный фон общественного, коллективного фатализма»*. Русская политическая и общественная жизнь *«слепая, темная, отчаянная, горькая, тщетная и тихая»*. В Баадене встречается Россия официальная и реформная, но обе они одинаково *«пустые, праздные, ничтожные и тупые»*. *«Где разум и говорит, то напрасно бросает слова на ветер, потому что говорит разбитая и по сути уничтоженная развалина.»*

Шалда тогда прекрасно знал все доступное на чешском языке творчество Тургенева. Называя писателя *«мастером психологического анализа и поэтом самой тонкой сензитивности и лирической неги»*<sup>12</sup>, он исходил, естественно, не только из характеристик Нови или Дыма. Тургенев первым из русских авторов романа проник на запад и оказал на французскую литературу – совместно с Толстым и Достоевским – заметное влияние своим психологизмом и альтруизмом, как и своим интересом к простому

---

<sup>11</sup> Jacobsen Jens Peter: Niels Lyhne (1880).

<sup>12</sup> См. статью Роман в энциклопедии Ottův slovník naučný, sv. XXI, P. 1903.

народу. В этом Шалда согласен с де Вогюэ. Он добавляет: «Современный роман все больше интересуется проблемой организации, вопросом включения индивидуума в общество, ритмом чередования поколений, ростом души в общественном целом или против него, кризисами совести и центробежностью инстинктов и мечтаний.» На первом месте в списке представителей такого романа он называет Тургенева, за ним следуют Толстой, Достоевский, Горький, Флобер, Гонкурты и т. д. Именно русский роман «мощно повысил плодотворность западного романа, углубил его цели, вливши в него более страстную инспирацию, усилив и утончив его логику, указав новые ценности психические и этические, расширив и открыв его рамки.» Такого обобщения достигает Шалда на основе изучения творчества Тургенева и других русских классиков в самом начале 20 века.

На 13 лет моложе был другой видный представитель чешского литературоведения Арнэ Новак. По специальности германист и богемист, он занимался преимущественно чешской литературой и в связи с ней рефлексировал также славянские литературы. Вместе со своим однофамильцем Яном В.Новаком он написал большой труд – историю чешской литературы с древних времен до возникновения Чехословакии в 1918 г.<sup>13</sup> Новак во многом пишет о Тургеневе согласно с Шалдой, но не сближает его реализм с декадентством. О реалистическом деревенском рассказе второй половины 19 века он говорит в широком европейском контексте, вспоминая Б. Ауэрбаха, А. Штифтера, Ж. Санд, Ж. Эллиот, Б. Бьёрнсона, Б. Немцову и К. Светлую. Тургенев, по его мнению, сыграл большую роль в развитии деревенского рассказа В. Галека и вообще «*Записки охотника Тургенева* мощно влияли на наших писателей своим реалистическим изображением деревенского человека на фоне свежей природы». Особо Новак называет А. Сташека, автора статьи о Тургеневе. Новак подчеркивает три заслуживающие внимания особенности творчества Тургенева. Прежде всего оценивает его и Бодлера как творцов жанра *стихотворения в прозе*, который в чешской литературе писал и Я. Врхлицки и в котором авторы выражают свои взгляды на жизнь и говорят об особенно значительных моментах своей эмоциональной жизни.

Второй особенностью тургеневского творчества является, по мнению Новака, мастерство рисунка «*волнующих голов женщин, до отчаяния пог-*

---

<sup>13</sup> Jan V. Novák – Arne Novák: Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až do politického osvobození. 3. vydání, Olomouc 1922. Jan V. Novák zpracoval starší českou literaturu.

*лощенных разочарованием в иллюзиях и невозможностью добиться компромисса с несчастной жизнью». Романы Тургенева приносили то решение актуальных общественных проблем (роман был судом над временем), то детальный рисунок женской души, которую лирически настроенный автор знал до самых тонких оттенков. У Тургенева и датского писателя Якобсена учились, по мнению Новака, чешские писательницы Г. Квапилова, Р. Свободова и Б. Бенешова.*

Третьей особенностью Тургенева является его западничество, *«насыщение духом европейского запада» и «изображение его отклика в мышлении русских образованных и полубразованных кругов». Тургенев, Толстой и Достоевский, вместе с Гаршиным и Чеховым представляют для Новака своеобразие русского реализма, а именно «беспощадно правдивую и интуитивно ясновидную психологию, страстный интерес к вопросам нравственным, религиозным и социальным, главным образом к проблемам вины, наказания и внутреннего очищения, а также к философии революции, строгой этики, основанной на евангельском христианстве, которое у русских явление не историческое, а непосредственно настоящее». Эти черты русского реализма Новак сравнивает с «юмористически настроенным реализмом английским и с холодным и научно объективным реализмом французским». С такими резолютными и краткими характеристиками английской и французской литературы Шалда вряд ли бы согласился, в отличие от понимания Новаком особенностей русского реализма.*

Конец 19 века и начало 20 столетия – это весьма плодотворный период чешского литературоведения. Наряду с Шалдой и Новаком его представляют такие личности, как Ян Махал, Альберт Пражак и др., которые писали свои труды не в узко специализированном русле, а связывали свои работы о чешской, русской или другой славянской литературе с европейским контекстом.

**Key words:**

I. S. Turgenev – Czech translations – reception in Czech criticism – F. X. Salda – A. Novak

## Summary

### I. S. Turgenev in F. X. Salda's and A. Novak's evaluation

The current paper deals with the Czech translations of I. S. Turgenev's works and their reception in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century Czech literary criticism (e.g. J. Neruda, V. Halek, J. Holecek etc., particularly F. X. Salda, A. Novak).

## НЕЗАУРЯДНЫЕ ЛЮДИ И ИХ НЕОБЫЧНЫЕ СУДЬБЫ В ПОРТРЕТАХ МАРКА АЛДАНОВА

*Лиана Калита, Польша, Гданьск*

Марк Александрович Алданов – это один из наиболее выдающихся писателей первой волны русской эмиграции, автор известных и признанных замечательными исторических романов, а также повестей, рассказов и очерков, в том числе портретных, собранных потом в сборники *Современники* (1928), *Портреты* (т. I – 1931, т. II – 1936), *Земли, люди* (1932), *Юность Павла Строганова и другие характеристики* (1934). Среди героев, которые вызвали интерес писателя, есть государственные и политические деятели, вожди, лица, сыгравшие значимую роль в истории данной страны и даже такие, о которых сегодня почти никто не помнит. Алданов посвятил свои очерки так русским, в том числе Павлу Строганову, Ольге Жеребцовой, Михаилу Сперанскому, Йосифу Сталину, как и иностранцам – Жозефине Богарне, Шарлю Пишегрю, Адаму Чарторыскому, Юзефу Пилсудскому, Уинстону Черчиллю, Мохандасу Ганди. Кроме лиц, названных в заглавии, внутри очерка находятся также портреты людей либо связанных своей деятельностью с главным героем, либо нужные автору для изображения эпохи. Итак, очерк об Ольге Жеребцовой писатель снабжает портретом английского короля Георга IV, судьбу Жозефины Богарне сплетает с биографией Марии Ленорман, известной гадалки того времени, читая очерк о генерале Шарле Пишегрю мы одновременно узнаем о Жорже Кадудале, *самом замечательном из всех партизанских бойцов и террористов истории*<sup>1</sup>.

Настоящая статья – это попытка раскрыть приемы изображения Алдановым живущих прежде всего в XIX веке исторических личностей, которые для автора являются уже героями прошлого, но чьи судьбы ему очень интересны, как свидетельство малой или большой истории. При чем для Алданова – это во многих жертвы Его Величества Случая. В очерке о Жозефине Богарне он пишет впрямь: (...) *по случайности не*

---

<sup>1</sup> Алданов М. А.: *Портреты*. In: Алданов М. А.: *Сочинения в 6 книгах*, М., 1994, с. 166. Далее цитирую по тому же изданию, указывая страницу в скобках.

*взошла на эшафот, по случайности взошла на трон, по случайности с трона сошла. Она была женой Наполеона, была близка с тремя людьми, которые по шумной славе имени шли тотчас вслед за Наполеоном. Но и это вышло случайно.* (85)

Автор занимает позицию исследователя, хорошо знающего мировую историю, он свободно и часто приводит многочисленные документы, на основании которых делает разные предположения о героях и высказывает свое мнение. В этом соучастии вместе с Алдановым в раскрытии внутреннего мира персонажа Станислав Никоненко усматривает интерес, который вызывают портретные очерки автора *Мыслителя: Мы вместе с Алдановым просматриваем исторические документы, письма исторических личностей, сопоставляем мнения и высказывания, слухи и сплетни, реальные события и домыслы, оцениваем действия людей и результаты этих действий, и перед нами, обрстая плотью, обретая живые черты, из туманной дали столетий предстают живые люди со своими страстями, ошибками, победами, слабостями, обремененные преступлениями и увенчанные славой...*<sup>2</sup>.

Повествователь – это лицо, стоящее над героями, обладающее большими знаниями и стремящееся к объективизму представления, но заодно не избегающие оценок. Эти оценки выражены в подборе данных, которые приводит, комментариях – часто иронического характера, а даже в прямо высказанных суждениях.

Внешнее описание персонажа складывается в очерках, как правило, постепенно – писатель дает в разных частях текста те элементы наружности героя, которые хочет особо подчеркнуть; этот образ пополняется дальше другими сведениями, при чем неоднократно Алданов сопоставляет противоположные мнения о наружности героя (очерк *Коринна в России* об Анне де Сталь), иногда цитирует литературные произведения, в которых даны внешние характеристики героя (фрагмент *Войны и мира* Л. Толстого характеризует внешний вид Адама Чарторыского, отрывок из *Былого и дум* А. Герцена служит представлению Ольги Жеребцовой). Автор в описании внешнего портрета сосредоточивает внимание на чертах лица, фигуры, выражении глаз, характерных телодвижениях и жестах, а также *всем том в облике человека, что сформировано средой, культурной*

---

<sup>2</sup> Никоненко Ст.: *Мужество созидания*. Ип: Алданов М. А.: Большая Лубянка, М., 2002, с. 9.



*традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика)*<sup>3</sup>.

Часто внешний портрет является удостоверением внутренних черт героя. Примером тому портрет террориста Жоржа Кадудалья: *Колоссальная фигура, свидетельствующая о нечеловеческой силе, очень короткая толстая шея, чудовищной величины голова с тяжелым лицом, густые рыжие волосы, неподвижный взгляд маленьких глаз, огромные руки с короткими тупыми пальцами. Кадудаль был фанатик в самом настоящем смысле слова.* (166)

Однако, хотя описание наружности персонажа составляет неотъемлемую часть его портрета, Алданов в большей степени интересуется духовное состояние героя, его внутренний мир, психологическая сторона его личности. Рисуя психологический портрет исторического персонажа, писатель использует одинаково непосредственные способы характеристики – называя черты характера, и опосредованные методы, связывая психическое состояние героя с его поведением, приводит мнения о нем других персонажей, а также оставленные героем разного рода документы, реже – его собственные высказывания.

Алданов в своих портретных очерках изображает психологию личности путем *постепенного введения в произведение все новых и новых указаний на те или иные свойства характера, которые постепенно создают полное представление о нем*<sup>4</sup>.

Как правило, образ внутреннего мира героя портретных очерков Алданова складывается вокруг тех событий из жизни персонажа, которые произвели существенное влияние на душевный облик его личности.

Итак, создавая психический образ Анны де Сталь (*Коринна в России*) писатель подчеркивает, что это была *умная и талантливая*, но и одновременно *чрезвычайно нервная дама* (216–217). На ее судьбу и ореол «мученицы», которой она всем представлялась, повлияли взаимоотношения с Наполеоном. Де Сталь французскому генералу *действовала на нервы* (218) из-за того, что когда-то она ему очень сильно навязывалась со своей любовью. Это чувство руководило всей жизнью Анны де Сталь: (...) *тон ее мыслей почти всегда зависел от того, в кого она была влюблена. Влюблялась же она почти во всех известных людей, с которыми жизнь ее сталкивала* (219).

---

<sup>3</sup> Хализев В.: *Теория литературы*, М., 2002, с. 212.

<sup>4</sup> Тимофеев Л.: *Основы теории литературы*, М., 1966, с. 153.

Как на пример внутренней характеристики исторической личности, опирающийся на основе ее поведения, можно указать на очерк *Ольга Жеребцова*, в котором родная сестра князя Платона Зубова, предстает как скандалистка, надоевшая высоким кругам Англии: *она рассказывает каждому встречному о своей связи с лордом Уитвортом и имеет бесстыдство жаловаться на то, что ее любовник женился* (202). Жеребцова вызывает в людях недоумение тоже своим поведением на балу у прусского короля, где сообщает с радостью о кончине Павла I, в заговоре против которого ее роль не подлежит сомнению.

В некоторых случаях средством психологического описания служит родословная персонажа, заметки о материальной ситуации семьи, ее история, включавшая информации о полученных предками почетах, титулах, занимаемых должностях (*Юность Павла Строганова, Дюк Эммануил Осипович де Ришелье*). Эти сведения даются для того, чтобы либо подчеркнуть зависимость черт героя от домашнего воспитания и атмосферы, царствовавшей в семейном кругу, либо – наоборот – служат доказательством сделанных героем жизненных выборов, явным выступлением против семейного и общественного образа жизни.

Создавая портрет дюка Ришелье писатель говорит, что он *не унаследовал политических талантов знаменитого кардинала (...)* (49), а его бескорыстие было исключительным явлением эпохи, в которой жил. Это была трагическая личность, так как считался эмигрантом и отношение к нему русских и французов часто изменялось. Переломом для Ришелье стал штурм Измаила в войне России с Турцией. Он разочаровался в войне, власти, богатой и светской жизни. Смысл существования нашел для себя на посту градоначальника Одессы, *показывая чудеса распорядительности, доброты и самоотвержения* (45).

В создании образа своего героя Алданов не избегает и отрицательных сведений, если они заметны и раскрывают какие-то новые стороны личности персонажа, а также характеризуют общество и эпоху, в которой тот живет. Говоря о короле Георге IV писатель использует даже анекдоты: *(...)первый джентльмен Европы заплакал только раз в жизни: в тот день, когда покроем его костюма признал не вполне удачным Бруммель, знаменитый законодатель моды (...)* (205).

Естественной чертой портретов является также указание связей героя с историей России и заслуг, положенных персонажем для развития страны

и мира; на основании деятельности и биографии конкретного лица Алданов ищет причин исторических явлений о европейском значении.

Алданов, рисуя портреты исторических героев, пытался создать выразительные, интересные образы людей, судьбы которых привлекали бы внимание современников, свидетельствуя, что человек остается одинаковым независимо от эпохи. Исследователь творчества писателя, Андрей Чернышев заметил, что *за парадным обликом героя стремился разглядеть простого смертного, проникнуть в его духовный мир. Человека он всегда представлял на фоне исторического потока: один плывет по течению, другой пытается потоку противостоять...*<sup>5</sup>.

Алданов в своих портретных очерках, следуя реалистическим способам изображения, сосредоточивает внимание на неповторимых моментах человеческой жизни. Он пытается проникнуть в текучесть сознания персонажа, уловить малейшие сдвиги в его внутренней жизни, указать даже глубинные пласты его личности.

Применяемые Алдановым в рассматриваемых очерках приемы внешнего и внутреннего изображения персонажей можно найти и в портретах современников, в которых автор *Пещеры* доказал свое глубинное понимание законов Истории. Несмотря на злободневность проблем, затрагиваемых в портретах, писателю удалось создать собственный метод изображения героев, в котором существенную роль играют ставка на интересный сюжет, нравственные критерии подхода к героям и присущая Алданову философия Его Величества Случая. Все это выносит портретные очерки Алданова за рамки публицистических произведений.

### **Key words:**

Aldanov, portrait, historical characters, Russian history, characterization, appearance, psychology, sketch

---

<sup>5</sup> Чернышев А.: *Материал «Марк Алданов»: неизвестная часть*. Изд.: Алданов М. А.: Сочинения в 6 книгах, М., 1994, с. 11.

## Summary

Unusual people and their extraordinary lives in “Portraits” by Mark Aldanow

This article deals with the analysis of the ways and means of creating the historical characters in the sketches by Mark Aldanow. The author focuses her attention on the methods of outer and inner characteristics of the characters, especially on the psychological characteristics which is for the writer the most important component forming the biography of the character.

**АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ  
К ИЗУЧЕНИЮ ЛИТЕРАТУРЫ.  
РАДИКАЛЬНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ  
В «СТРАХЕ» А. АФИНОГЕНОВА  
И В «САМОУБИЙЦЕ» Н. ЭРДМАНА**

*Штеффен Карль, Германия, Тюбинген*

Нередко, когда речь заходит о новых литературоведческих подходах или же о введении и предложении таковых, нам кажется, что то, что уже является общепринятым, все больше обобщается, а следовательно, быть может, и чрезмерно упрощается. Снова встают такие вопросы как: «Кто такой – человек?», «Где его позиция во вселенной?» и «Что отличается человека от животного?» Вот именно эти вопросы человек задает себе, сколько себя помнит. Значит, нужен-ли литературоведению антропологический подход?

После так называемого лингвистического и исторического поворота, литературоведение в Германии прежде всего обогатилось за счет социологии, системной теории, культурологии и науки о средствах массовой информации. Возникал культурологический поворот. Взаимодействие различных подходов сберегает от монокаузальности и не влечет за собой опасности произвольности. Здесь представляются обширные точки соприкосновения.

В 2004-ом году, в ее введении в социальную и культурную антропологию, Э. А. Орлова пишет: *«В настоящее время социальная и культурная антропология – это область научного познания, предназначенная для изучения содержания совместной жизни людей»* (Орлова 2004, 24). Поля деятельности уже разбиты. *«Следующие факторы условляют социальную и культурную антропологию: политические, социально-экономические, мировоззренческие и научные»* (Орлова 2004, 18).

Толчок этому докладу дала немецкая германистика. В 1994-ом году вышла в свет книга Гельмута Летэна о теории холодности поведения, *«Verhaltenslehre der Kälte»*. В своей работе Летэн сравнил теории и изучения поведения в *«этих состояниях социальной дезорганизации»*, которыми

людям 20-ых и 30-ых годов в Германии возможно было *«отличить свое от чужого, внутреннее от внешнего»* (Lethen 1994, 7). Это были примерами медленной реорганизации общественной жизни после Первой Мировой Войны. Они носили, несмотря ни на что, все еще отпечаток *«познаний пессимистической антропологии»* (Lethen 1994, 7). Славист Игорь Павлович Смирнов из Констанца написал «Социософию революции» (2002) с акцентом на исторических процессах в сфере философской антропологии. Эти процессы и наметили контуры семинара по «Радикально-антропологическим концепциям 20х-40х годов в России и Западной Европе». Наряду со многими другими, литературный материал поставляли двое из рассмотренных русских авторов, Александр Афиногенов и Николай Эрдман.

Они – дети своего особенного времени, которым довелось наблюдать за формированием менталитета, за *«возможностями и экспериментами мышления»* (Lethen 1994, 8). Они пережили представления и апологии, связанные с, дескать, необходимостью введения фашистских и диктаторских систем в Европе 20-х и 30-х годов, а также диалоги в переплете идей и идеологий.

У Александра Афиногенова понятие «страх» вмещает в себя всю атмосферу страха в период большевизма. На карту поставлены свобода слова и речи, свободный диспут и свободные прения, так же как и право на самооценку в науке и искусстве. В пьесе «Страх» Афиногенова (1930) ученые буржуазного происхождения и большевики борются за влияние политики на автономию науки. В упорной борьбе классов и культур ученые стремятся защитить свое поле деятельности от влияний извне путем установления родовой власти. Они не используют свои специальные знания на благо человечества, а стараются укрепить свою исключительную власть через брачные связи и единокровие, а также усилить свое влияние на политические процессы.

То, о чем умалчивает и та, и другая сторона в соревновании за скорейшее открытие научно-исследовательского института с целью изучения человеческого поведения, так как обе стороны преследуют в конечном счете одну и ту же цель – это реализация теории облагораживания человеческой расы. Итак, новый человек может возникнуть в результате перевоспитания и закалки. Таким образом биологические и физиологические теории перевоплощаются в социотехнические. Человека, превра-

тившегося в материал, используют в целях его же развития посредством облагораживания.

«Страх» – это еще и один из тех главных стимулов, которые удалось изолировать физиологу Бородину в ходе многолетней работы с кроликами: любовь, голод, гнев и страх. Каждый из четырех вышеупомянутых стимулов, переносимых с животного прямо на человека представляет собой антропологическую константу. Страх потери власти – вот что подстрекает ученых на политические интриги. Но это же и страх научной политики перед бесстрашием политизированной науки, служащей новым власть имеющим, то есть большевикам, которые и не ищут оправдания в силу принадлежности к господствующему классу. Им не стоит беспокоиться по поводу истории и сохранения культурных ценностей. Этот процесс легитимацией большевикам ни к чему.

Так как среди ученых нет почти никого с пролетарским происхождением, этот семантический пробел восполняется в спешном порядке. Бесстрашие авангарда масс отражает страх ученых перед тем, что будет, перед тем, что свершается, перед тем, что может набрать на их глазах слишком быстрые темпы.

Итак, партийный и научный аппараты противостоят друг другу в семантической оппозиции. В этой оппозиции с ее переменчивостью ролей, с ее интенсивностью у Афиногенова становится очевидной еще одна антропологическая константа: константа человека как политическое существо, как «зоон политикон». Оба противника становятся симбионтами в своем стремлении жить дальше и выжить. Первоначальный план вывести «супер-расу» растворяется в желании жить и просто жить. Тесные социальные связи рвутся. Идентичности за счет расовой чистоты быть не может.

Обращение Бородина в последней картине пьеса опережает и его высказывание в течении чистки в стиле 20-ых годов. Современному зрителю не понадобится много фантазии для того, чтобы провести параллели к судьбе социолога Питирима Сорокина незадолго до его эмиграции (ср. Веугау 1993, 34) или к парадоксальным обстоятельствам преподавательской деятельности физиолога Ивана Павлова (ср. Веугау 1993, 35 и. 218).

Гражданин Семен Подсекальников начинает отдавать себе отчет в своей существовании как «зоон политикон» только к концу бессмертно-

го «Самоубийца» Николая Эрдмана (1929). Его безвыходное положение ведет к тому известному кризису индивидуума между концом «Новой Экономической Политики» и началом первой пятилетки. Подсекальников безработный, ему не спится от голода, его не любят, в его мещанской семье его терпят. В комедии Эрдмана элементы фарса заполняют собой трагику героя Подсекальникова. Он всюду наталкивается на непреодолимые трудности самовоплощения, как только выходит за порог дома. Побег из этого мира эйфорического перелома и намеренного оптимизма обречен на неудачу. Семен видит в своем окружении только авантюристов, проходимцев без твердых убеждений и принципов. Устраивая свою жизнь, они пытаются придать ее серым будням и материальным ограничениям сносный вид и как-то приспособиться.

Окружение Семена Подсекальникова не видит в его поиске той цели, ради которой стоит жить, самоцель, а воспринимает и интерпретирует его как семантический пробел, который можно заполнить собственными целями. Как результат ему внушают мысль о преодолении незначимости. Но цена этому – смерть. Подсекальникову предлагают на выбор разные возможности мученической смерти: умереть можно от ярости и безысходности (интеллигент Голошапов), от ревности/любви (Клеопатра) от голода/огосударствления пищевой промышленности (мясник Пугачев), от запугивания потусторонним миром (отец Эльпидий), от политики (журналист Егорь), от любви к правде (поэт Виктор). В свою очередь подстрекатели обязуются заботиться о близких, ухаживать за могилой и памятником. Благодаря стараниям осторожного и хлопотливого соседа Калабушкина смерть может поступить в продажу. Важен не человек, важна идея человека, жертвующего собой.

Личные желания гражданина Подсекальникова стали доступными и общественности и политике. Его жизнь публична. «Солнце истины» Платона, на чей свет он идет, похоже все еще заводит в заблуждение и в тупик его окружение. Он дает определение своей жизни через то, что отрицает: он отрицает свое политическое и общественное окружение с его научными достижениями и экономическим прогрессом. Он отрицает все вещественное и сосредоточивает все внимание на своей собственной «клетке», которая представляется ему живым, человеческим организмом. Согласно идеям неогуманизма, Семен становится носителем совершенной истины: «Я живу – значит я есть!» («Sum, ergo sum!»). Эрдман ориентировался на такие тексты как «Гамлет» Шекспира, «Бесы»



Достоевского (Инженер Кирилов) и виталистические писания датского философа Киркегоря.

Итак, нужен ли нам антропологический подход в литературоведении? В сравнении и соединении с текстами из других областей науки становится очевидным, что речь идет, как и прежде, о человеке. Из чего следует, что все науки в сущности – смежение дисциплин. Поэтому важно, чтобы возникало более крупное сотрудничество между разными дисциплинами.

### Использованная литература

- Афиногенов, А.: *Страх*. В: Тот же: Избранное в двух томах. Т. 1 (Пьесы, статьи, выступления) Москва: Искусство, 1977. С. 185–243.
- Бейрау, Д.: *Intelligenz und Dissens. Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.
- Lethen, H.: *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- Орлова, Э. А.: *Культурная (социальная) антропология. Учебное пособие для вузов*. Москва: Академический Проект, 2004.
- Schahadat, S. (Hrsg.): *Lebenskunst-Kunstleben*. München: Sagner, 1998. S. 30 ff.
- Смирнов, И. П.: *Социософия революции*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2004.
- Эрдман, Н.: *Самоубийца*. Анн Арбор: Ардис, 1980.

### Key words:

What is man? – negative anthropology – anthropological constants – world picture – radical concepts of man and mankind – crisis of European democracies – crises of bourgeois humanities through theories, ideas and ideologies – mass media – productivity – thanatology – mentality – society, government, individual

### Summary

Both Afinogenov's "Fear" and Erdman's timeless "The Suicide" provide astonishing starting points for further investigations into the very core of man. Their protagonists cannot help but keep asking: "What is there worth living for? Why cannot I be myself? What will be left when I am dead?" These are,

indeed, every-day questions from every-day people, but have thoroughly engaged the queries of every notable thinker – philosophers, theologians, biologists alike, since the very beginnings of human culture. As authors, Afinogenov and Erdman are children of their times. They work on authentic material for the study of the human condition in Russia in the late 20ies and 30ies – critical times of extreme, manifest political and social changes. What man will always come back to is just himself, be it in peaceful times or at war. The anthropological traits or constants of man are still being worked on in separate disciplines. Literary criticism can link, combine and arrange all the evidence for the exploration of human nature.

## РУССКАЯ НЕОФИЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И СОЦРЕАЛИЗМ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО)

*Изабела Ковальска-Пашт, Польша, Щецин*

Нонконформистское русское искусство, возникавшее с половины 50-ых годов XX столетия на периферии или в андерграунде по отношению к официальной культуре, искало художественную, т. е. эстетическую опору в забытых, полузапрещенных достижениях эпохи родного и западного модернизма. Например, плодотворное влияние оказывало творчество Василия Розанова, во многом определившего эстетическое мировоззрение Абрама Терца, а также акмеистов и особенно Осипа Мандельштама, которого творческую линию продлил Иосиф Бродский. Не менее существенную роль культурного архива сыграла классическая русская проза XIX века, которой традиции продолжали, между другими, Александр Солженицын, Владимир Максимов, Фридрих Горенштейн, Сергей Довлатов. Художники – нонконформисты отвергали не столько строй тоталитарной системы, сколько противостояли социалистическому реализму как культурной и эстетической парадигме. Это художественное сопротивление нашло свое выражение в двух противоположных решениях. С одной стороны творцы полностью игнорировали соцреализм, считая его мертвым, не позволяющим высказать эстетическую и идейную правду, ограничивающим право на субъективное видение и выражение, а также, самое важное, воспринимая его как искусство лишенное свободы и силы творческого воображения. В этом русле нонконформистского искусства решающим фактором было нарушение канона или табуированных границ. Анализ и исследования показывают, что выражалось это художниками в различных формах – от попытки писать и показывать не изуродованную правду (Солженицын, «барачные поэты»), через освобождение языка (Ю. Алешковский, Э. Лимонов) по аморфность формы (А. Терц, С. Соколов). Вторая ветвь нонконформистского русского искусства создана художниками, которые осознанно предприняли эстетическую игру с соцреализмом – Д. Приговым, Л. Рубинштейном,

Т. Кибировым, И. Кабаковым, А. Меламидом и В. Комаром. В их творчестве высмеивается авторитарность и авторитетность соцреалистического дискурса, и одновременно высказывается неверие в утопические возможности человечества, что замечает Б. Гройс, определяя их термином художников – постутопистов.

Задачей нынешнего исследования ставим ответ на вопрос о существовании, месте и функции дискурса социалистического реализма в поэтическом наследии Бродского. Многочисленные литературоведческие работы, посвященные проблематике творчества автора *Урании*, указывают на его связи с поэзией А. Пушкина, О. Мандельштама, М. Цветаевой, А. Ахматовой, английских метафизиков, с культурой древней Греции и Рима. Хорошо известны также биографические данные относительно столкновения поэта с советской системой, но дело не в том, ибо ставим акцент именно на соцреализме как эстетически-культурном явлении. Поверхностный взгляд указывает на сознательное отсутствие в текстах Бродского каких-либо соотношений с официальной советской эстетикой, а увлечение поэта родным модернизмом это полное подтверждение этой осознанности. В бродсковедении почти не упоминаются такие его поэтические произведения, как: *А. Буров - тракторист - и я...* (1964), *Брожу в редяющем лесу...* (1964), *24. 5. 65 КПЗ* (1965), *Песенка* (1965), *Освоение космоса* (1966), *Подражая Некрасову или любовная песнь Иванова* (1968), *Конец прекрасной эпохи* (1969), *Лесная идиллия* (недатированное стихотворение 60-ых гг.), *Набросок* (1972), *Представление* (1986), *Мы жили в городе цвета окаменевшей водки...* (1994), встречаем только интерпретации стихотворений *Речь о пролитом молоке* (1967) и *На смерть Жукова* (1974). Датирование показывает, что большинство из них написано молодым поэтом еще в шестидесятые годы и связаны они непосредственно с судом над ним и принудительной высылкой в Норинское.

Обратимся к первому из названных нами текстов, самого раннего: *А. Буров - тракторист - и я, // сельскохозяйственный рабочий Бродский, // мы сеяли озимые - шесть га. // Я созерцал лесистые края // и небо с реактивной полоской // и мой сапог касался рычага.*

*Топорщилось зерно под бороной, // и двигатель окрестность оглашал. // Пилот меж туч закручивал свой почерк. // Лицом в поля, к движению спичной, // я сеялку собою украшал, // принуденный землицей как Моцарт.*

В большой по объему статье Ильи Фаликова *Красноречие по-слуцки*, хотя не до конца убедительно, доказывается близость раннего Бродско-

го поэтике Бориса Слуцкого: *Яростно нетерпимый ко всему советскому, Бродский постоянно величал Слуцкого среди своих учителей. Не парадокс ли? Ведь речь о Слуцком. О коммунисте Слуцком. Об авторе антипастернаковской инвективы. Не парадокс. Речь о поэзии. О поэзии силы.* Исследователь мимоходом замечает и стилистическую преемственность одного из ранних стихотворений автора *Урании – Еврейское кладбище около Ленинграда...* с еврейской тематикой Слуцкого, а также более позднего, выбранного нами для анализа, стихотворения. Однако эта художественная обусловленность между Слуцким и Бродским кажется, на наш взгляд, более сложной. Но оставим ее в стороне, возвращаясь к проблематике соотношений с эстетической парадигмой соцреализма.

Инципит с его конкретностью бытописания отсылает читателя к действительным событиям, происходящим в Норинское – к коншанину Александру Кузьмичу Булову, работнику «совхоза 'Даниловский' и Коношского лесопункта, трактористу и шофёру, родом из деревни Лычное. Там они с Бродским (...) и сеяли озимые – у Лычного, как раз неподалёку от знаменитого Майдана, мимо которого едут из Коноши по Тавреньгской дороге. Урочище с полем так и называлось: Майдан под ключ». Но конструкция заглавной строчки – *А. Булов – тракторист – и я*, начинающейся прописным «А» и законченной малой буквой «я», создает эффект «мы все» – сельскохозяйственные рабочие, мы – коллективный трудовой народ. Первая часть этой шестистрочной строфы и последующая за ней, хотя не так уж разговорная, а более поэтическая (анафора, глагол – созерцать) могла бы открывать любое стихотворение поэта – соцреалиста, они кажутся почти модельными, вписанными в советский нарратив.

Вторая строфа – полна движения, звука, силы и выразительности и данный в ней портрет лирического «я» обладает красотой «положительного героя»: *А достоинства положительного героя трудно перечислить: идейность, смелость, ум, сила воли, патриотизм, уважение к женщине, готовность к самопожертвованию... Важнейшее из них, пожалуй, это ясность и прямота, с какою он видит цель к ней устремляется.* Только одну неточность, только один неверный звук, одно несовпадение со стилистической соцреализма замечаем во второй строфе: *Лицом в поля, к движению спиной, // Я сеялку собою украшал...* Тут конкретная, при чем удостоверяемая опытом сельскохозяйственного рабочего, деталь становится метафорическим выражением конфликтности, беспорядка, сопротивления в гармоничном, логичном (шесть га), органичном, наполненном красо-

тою (Моцарт) мире. Прикрыта серьезностью соцреалистической патетики ирония Бродского трудно уловима. Соцреалистическое требование реального изображения жизни выполнено поэтом полностью, соблюден призыв «изображать правду в идеальном освещении», и только одна строчка подрывает основу советского эстетического дискурса – а именно его телеологичность.

Диалог Иосифа Бродского с окружающей его в Советском Союзе официальной эстетикой выражен в многообразных художественных формах. Пусть примером этой разнородности послужит нам анализ *Лесной идиллии*, написанной тоже в 60-ые годы. Создавая это шуточно-ироничное произведение поэт избрал основой для него две традиции – античной, вергилиевой эклоги и советского «песенного слова». Надо однако заметить относительно первой из них, что ее интерпретация абсолютно нетипична для зрелого творчества Бродского. От античной и позднейшей сентиментальной эклоги, кажется, осталась только форма – диалог влюбленных пастушка и пастушки, ищущих уединения в лесу:

*Она: До свидания, девки козы. // Ворочайтесь в колхозы.*

*Он: До свидания, буренки // Дайте мне побыть в сторонке.*

*Вместе: Хорошо принять лекарства // От судьбы и государства!*

В поисках других чем внешние связей с традиционной эклогой очень интересным и уместным является пояснение приведенного отрывка контекстом, который вызывает следующее высказывание Бродского о Вергилии: *Вторая половина первого столетия до Р. Х., когда писал Вергилий, была временем потрясающего гражданского противоборства в Риме и сопровождалась разрушениями в результате нескольких войн, чистками и конфискациями земли. Угроза существованию индивидуума, имея в виду пропорции, была почти такой же как в конце тридцатых и в сороковые годы этого столетия. Люди жаждали мира и стабильности, и, вероятно, поэтому Вергилий выбрал пасторальную (т. е. сельскую) декорацию как для своей поэзии, так и для своего реального обитания. Земля осталась единственным оплотом, и в приверженности поэта философии «жить в согласии с природой», мы чувствуем ноту того отчаяния, которое и есть мать мудрости.* Это значит, что близость основана не только на форме, но и на идейном замысле *Лесной идиллии*.

Соцреалистическая массовая песня, которой истоки находим в 20-ые годы XX века, и выработана она, как констатирует Наталья Корниенко, в лирике Михаила Васильевича Исаковского, это второй источник про-

изведения Бродского. От нее унаследована прежде всего хореическая система стихосложения, тема любви и расставания. Но поэт обыгрывает оба источника, поднимая с ними эстетическую игру в духе соц-арта. Высмеиванию подлежат символы, штампы и клише соцреалистической культуры. В каждой из сопровождаемых номером частей дискредитируется очередной миф тоталитарной идеологии, выражаемый в символике новояза: партизаны, сельсоветы, генсек, серп и молот, мавзолей, пленум, политбюро, чекист, прогресс, КПСС, или как в части номер V образ Ленина в ссылке:

*Он: Что мы скажем как с облавой // в лес зайвится легавый?*

*Она: Что с миленком по душе // жить, как Ленин, в шалаше.*

*Он: Ах, пастушка, ты – философ! // Больше нет к тебе вопросов.*

Составляющие текста – пародирование, графоманство, псевдопримитивное массовое сознание, тут во многом напоминают соц-артовскую поэтическую практику Дмитрия Александровича Пригова. Поп-культурный слой произведения Бродского построен на просторечном языке – на его лексике и синтаксисе: «Ну-ка вывернем нутро/на состав Политбюро!»; «Бросить всё к едреной фене – / вот, что русским по плечу». А тот противопоставлен языку власти: «Слава полю! Слава лесу! / Нет – начальству и прогрессу». Такое приговское «отчуждение от качества, от литературной нормы», как этот художественный прием определяет Михаил Айзенберг, кажется абсолютно не свойственным, не типичным для Иосифа Бродского. Этот редкий поэтический экстремизм в наследие автора *Частей речи*, эта мало встречаемая у него подмена напряжения эстетического напряжением социальным все-таки косвенным образом вписывается в его поэтику. Это обозначает у Бродского тот же приговский прием отстранения и деконструирования текстов прошлого – в *Двадцати сонетах* текстов Данте, Шиллера, Пушкина, Достоевского, а таким прошлым для *Лесной идиллии* был и соцреализм.

Диалог с эстетической парадигмой социалистического реализма ведет Бродский с помощью двуязычного пародирования, что, повторим за Жолковским, «раскрепощает сознание читателя, которого ничему не поучают, а вовлекает» в постмодернистское чтение-игру.

## Использованная литература

Гройс Б.: *Стиль Сталин*. А. Тот же: *Утопия и обмен*. Москва 1993.

Фаликов И.: *Красноречие по-слуцки*. In: Вопросы литературы 2000, N 2.

Терц А.: *Что такое социалистический реализм*. In: Тот же: *Путешествие на Черную речку*. Москва 1999, с. 139–159.

Корниенко Н.: *«Песенное слово» и массовый читатель*. In: *Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. К шестидесятилетию Ханса Гюнтера*. Ред. М. Балина, Е. Добренко, Ю. Мурашов, Санкт-Петербург 2002, с. 200.

### Key words:

Soviet nonconformist art, Socrealism / Socialist Realism, Joseph Brodsky's poetry / Poetry by Joseph Brodsky, Parodies

### Summary

The subject of the article is references of unofficial Soviet art of the second half of the 20<sup>th</sup> century to the aesthetic paradigm of Socrealism. The special attention is paid to the authors in whose texts there appears an artistic game with aesthetic concept of Socialist Realism. Detailed analyses of Brodsky's poems show that various literary devices, ranging from illusory "poetika konkretna" to parody and pretended scribbling, were used by the poet to express his negation of official art canon.



## **К МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ЖИТИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ЖИТИЯ СТЕФАНА ПЕРМСКОГО)**

*Йитка Комендова, Чехия, Оломоуц*

В настоящем докладе я не ставлю своей задачей дать полный обзор критической литературы, посвященной жанру жития в древнерусской письменности. Мне хотелось бы обратить внимание лишь на некоторые положения, обуславливающие оценку и интерпретацию произведений данного жанра, и представить их на материале Жития Стефана Пермского, созданного в конце XIV или начале XV в. Епифанием Премудрым.<sup>1</sup>

Древнерусская агиография, как и средневековая литература вообще, находится в двойственном положении: она является предметом интереса как исторической науки, так и литературоведения, причем разные методологические подходы зачастую не обогащаются взаимно, а скорее разбивают текст на отдельные составляющие – «литературную» и «историческую».

Соотношение между историческим началом и литературностью, или корреляция между биографическим и агиографическим принципом, является исходным пунктом изучения средневекового жития. В классическом произведении В. О. Ключевского «Древнерусские жития святых как исторический источник» автор определяет данную дихотомию следующим образом: «Житие по существу своему состоит из двух элементов совершенно различного происхождения и свойства: это ораторское произведение, церковная проповедь, предметом которой служат те же религиозно-нравственные истины, как и в простом церковном слове, но рассматриваемые не в отвлеченном анализе или практическом приложении, а на известных исторических лицах и событиях. (...) трудно найти другой род литературных произведений, в котором форма в большей степени господствовала бы над содержанием, подчиняя последнее своим твердым, неизменным правилам. Она представляет первую и главную

---

<sup>1</sup> Текст Жития Стефана Пермского издан в: Святитель Стефан Пермский, ред. Г. М. Прохоров, Санкт-Петербург 1995. С. 50–263.

преграду, стоящую между историком и историческим фактом, который заключается в житии: ее изучением должен начаться критический разбор жития.»<sup>2</sup> Таким образом, агиографическая обработка материала воспринимается как препятствие для познания исторической действительности. Устранив агиографическую «форму», из текста можно получить «содержание» – реальные, «объективные» исторические факты.<sup>3</sup>

Разделение житийного текста на «литературный памятник» и «исторический источник» наблюдается также в исследованиях Жития Стефана Пермского. Одну группу исследований Жития представляют работы, авторы которых интересуются биографией Стефана Пермского и церковной историей XIV в., ко второй группе можно отнести исследования жития как литературного текста, его стиля, литературных источников и т. п.

Иллюзии исследователей, понимающих Житие Стефана Пермского почти как верное изображение жизни Стефана (несмотря на тот факт, что текст несет все признаки классической средневековой агиографии типа *vita* – житие), опровергнул Юкка Корпела. Между тем как сведения других житий можно зачастую проверить в источниках, возникших независимо от агиографического текста, в связи с жизнью Стефана Пермского мы располагаем почти исключительно биографическими данными жития. Ю. Корпела показывает, что можно поставить под сомнение даже саму успешность деятельности Стефана.<sup>4</sup> Результаты исследований Н. И. Соболева, установившего сильную связь Жития Стефана Пермского и Повести о св. Авраамии Ефрема Сирина<sup>5</sup>, также показывают, что понимать данное произведение как аутентичное изображение

---

<sup>2</sup> Ключевский, В. О.: Древнерусские жития святых как исторический источник. Москва 1871. Republished Farnborough 1969. С. 358.

<sup>3</sup> «Религиозная оболочка многих произведений письменности (...) феодальной эпохи не препятствует им отражать (...) факты исторической действительности (...), хотя, разумеется, ограничивает широту и глубину такого отражения. Задача историка – раскрыть реальный смысл содержания, облеченного в обязательную религиозную форму.» Адрианова-Перетц, В. П.: Задачи изучения «агиографического стиля» Древней Руси, ТОДРЛ XX, 1964, С. 41–71.

<sup>4</sup> Ю. Корпела понимает житие в первую очередь как пропагандистский текст, отражающий политические амбиции московских правителей, которые для легитимизации взятия Пермской земли нуждались в «eine heilige Vorgeschichte». Korpela, Jukka: Stefan von Perm', Heiliger Täufer im politischen Kontext, Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 49 (2001), S. 483.

<sup>5</sup> Соболев, Н. И.: К вопросу о литературных источниках Жития Стефана Пермского, ТОДРЛ, LII, 2001, С. 537–543.

жизни Стефана было бы глубоко ошибочным. Особенно часть Жития Стефана Пермского, посвященная процессу крещения пермян, является характерным примером текста, при изучении которого разделение на исторический источник и литературное произведение заводит в тупик. Исследователи, ищущие в житии информацию о пермской языческой культуре или миссионерской деятельности Стефана, отмечают скудность данного повествования, отсутствие достоверных сведений.<sup>6</sup>

Однако это не значит, что для медиевистов данный текст является исчерпанным источником (исторические источники по своей сути неисчерпаемы) и что его можно изучать только как стилистическую игру автора, сплетающего многочисленные топосы и цитаты со своим собственным текстом. Средневековый текст нельзя оценивать в зависимости от того, насколько он соответствует требованиям сегодняшнего исследования. Тот факт, что произведение Епифания Премудрого не соответствует нашим представлениям об описании реального процесса крещения пермян, нельзя считать недостатком источника или ошибкой его творца. Если исследователь не находит ответ на вопросы, которые он задает источнику, то это свидетельствует о том, что вопросы или заданы неправильно, или мы с ними обращаемся к не к тому источнику, или мы не обладаем достаточными способностями для получения ответа. Однако это никогда не доказывает несовершенности, некачественности источника как такового.

Средневековый агиограф не стремился создать биографию определенного преставителя христианской церкви. Смыслом жития является не биография, а представление данной личности как святого. Агиография «оставляет человеческую личность в тени».<sup>7</sup> Средневековое житие является текстом, рассказывающим гораздо больше о своем авторе и читателях,

---

<sup>6</sup> «Речи о св. Стефане должны быть начаты жалобой на то, что могли бы мы иметь очень хорошее житие его и что на самом деле мы имеем его житие, которое, в смысле биографии или в смысле исторического повествования, далеко не может быть признано за очень хорошее.» Голубинский, Е. Е.: История Русской Церкви, т. 2/1, Москва 1997. Репринтное издание. С. 262; «Автор при своем многословии не может последовательно изложить ход обращения Перми; он передает об этом без связи ряд отдельных случаев и их иногда не договаривает до конца (...)» Ключевский, В. О.: Древнерусские жития святых как исторический источник. Москва 1871. Republished Farnborough 1969. С. 96.

<sup>7</sup> Beneš, Petr Regalát OFM: Františkánská hagiografie I, s. 3.  
<http://web.katolik.cz/ifs/reg05-hagio1.doc>

чем о человеке, которому оно посвящено. До сих пор редко предпринимались попытки реконструировать основные элементы изображения мира в Житии Стефана Пермского.<sup>8</sup> При подобном анализе особенно важную роль играет изучение топосов и литературной традиции. Существует ряд исследований, посвященных проблеме цитат и топосов в конкретных текстах,<sup>9</sup> но проблема определения связи между общим и актуальным значением топоса в тексте до сих пор остается трудно разрешимой. Е. Л. Конявская сравнивает смысловое и эмоциональное наполнение топоса с чтением молитвы.<sup>10</sup> Однако в данном сравнении, по моему мнению, недооценивается роль внутритекстовых связей. В то время как молитва может существовать как самостоятельный текст, топос всегда включается в новые контексты, приобретая сочетанием с новыми текстами новые значения.

Очень важным считаю также устранение барьера, отделяющего изучение древнерусской агиографии от литератур Западной Европы. В тех случаях, когда обращается внимание на связи древнерусских житий с памятниками других литератур, речь идет почти исключительно о генетическом отношении между древнерусской и византийской письменностью. Традиционное отделение изучения средневековой Руси (или области православного Востока) и европейского Запада, характерное и для русской, и для западной медиевистики, можно считать одним из наиболее проблематичных моментов исторических исследований. В Восточной Европе данный подход является реликтом советской науки, которая, находясь под твердым идеологическим давлением, с одной стороны,

---

<sup>8</sup> Более подробно исследовался только вопрос авторского самосознания Епифания Премудрого и его отношение к Слово-Логосу. Ср.: Коновалова, О. Ф.: К вопросу о литературной позиции писателя конца XIV в. ТОДРЛ XIV, 1985, С. 205–211; Конявская, Е. Л.: К вопросу об авторском самосознании Епифания Премудрого, Древняя Русь 1, 2000. <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1187852&s=260000528>

<sup>9</sup> В связи с Житием Стефана Пермского ср.: Freybank, Dietrich: Die altrussische Hagiographie als Gegenstand der Literaturwissenschaft, Zeitschrift für Slawistik 1978, Bd. XXIII, Heft 1, S. 67–75; Коновалова, О. Ф.: Конструктивное и стилистическое применение цитат в Житии Стефана Пермского, написанном Епифанием Премудрым, Zeitschrift für Slawistik 1979, Bd. 24, Heft 4, S. 500–509; Wigzell, F.: Цитаты из книг Священного Писания в сочинениях Епифания Премудрого, ТОДРЛ XXVI, Ленинград 1971, С. 232–243.

<sup>10</sup> Конявская, Е. Л.: К вопросу об авторском самосознании Епифания Премудрого, Древняя Русь 1, 2000. <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1187852&s=260000528>

подчеркивала типологические сходства между историческим развитием Восточной и Западной Европы (ср. марксистский тезис о социально-экономических формациях), а с другой стороны, отрицала какие-либо сильные внешние импульсы для развития Руси и настаивала на автономном развитии этой области.

Идея комплексного изучения европейского Средневековья в его разнообразных региональных модификациях была чужда также важнейшему и самому влиятельному направлению западной медиевистики второй половины XX в., школе Анналов, которая сосредоточила свое внимание в первую очередь на романский мир. Проблематика Восточной Европы изучалась на Западе совершенно изолированно, в отдельных научных институтах с самостоятельными периодиками, причем тематика латинского Запада и восточной Европы почти не связывались.

Я, напротив, считаю обоснованным не только изучение непосредственных связей агиографических текстов в рамках православного Востока, но и сравнительное изучение древнерусской и латинской письменности. Все жития – и православного Востока, и латинской Европы – стремятся к повторению общехристианских моделей святости и модели святости Христа.<sup>11</sup> В данном смысле барьер, разделяющий изучение латинской *vita* и древнерусского жития, является контрпродуктивным.

Медиевистика – по определению А. Я. Гуревича<sup>12</sup> – основана на интерпретации средневековых интерпретаций, и представление о том, что в Средние века создавалась литература, рисующая жизнь «как она есть», является абсолютно несостоятельным. Дихотомия исторического и литературного принципов, сформулированная Ключевским, устарела и сегодня скорее препятствует поиску новых путей при интерпретации древнерусской агиографии. Изучение жития как текста, в котором запечатлены основные ценности и представления о мире тогдашнего человека, и включение древнерусских текстов в контекст европейской культуры

---

<sup>11</sup> Кроме того, трудно решить, напр., проблематику авторского самосознания и топосов авторской скромности лишь в рамках древнерусской культуры или вообще христианского мышления, если не учитывать факт, что топос авторской скромности был широко распространен уже в римской литературе и он перешел в письменность Средних веков из античной культуры. Ср.: Curtius, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha 1998, s. 95–98.

<sup>12</sup> Гуревич, А. Я.: Феодализм перед судом историков или О средневековой крестьянской цивилизации. <http://orbis-medievalis.nm.ru/inform/feodalite.htm>

как православного Востока, так и католического Запада может открыть перед нами широкие перспективы для дальнейшего познания культуры Средних веков.

**Key words:**

Medieval Russia – Stephan of Perm – hagiography – biography – V. O. Klutchevsky – Epiphaniy Premudry – Saint

**Summary**

On the Methodology of Studying an Old-Russian Legend  
(based on “Life of Stephan of Perm”)

The present paper reviews the fundamental approaches towards the interpretation of legend “Life of Stephan of Perm” occurring in Russian literary scholarship, in particular the concept of opposition of the principle of biography and hagiography defined within Russian scholarship by V. O. Klutchevsky. Critical evaluation is given to the split of the legend (regarded either as a literary monument or as a source of historical information) and to the perception that hagiographic rendition presents an obstacle in the recognition of the Saint’s “real” biography. The author emphasizes the significance of comparative study of Latin and Russian legend and of the analysis of the medieval author’s and reader’s system of values.

## ФЕНОМЕН ПОЦЕЛУЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КОНСТАНТИНА БАЛЬМОНТА

*Изабелла Малей, Польша, Вроцлав*

Для Константина Бальмонта – одного из наиболее значительных представителей русского декаданса, неутомимого толкователя стихий и женской души – поцелуй был чрезвычайно существенным и одновременно наиболее чувственным из всех эвокаторов эротического наслаждения, порой вызывающим порывы, восходящие к космосу.

Бесспорно впечатляет мотив поцелуя в стихах большого эротического накала, каких в наследии поэта немало. Без преувеличения можно сказать, что они стали важной составной частью каждого, без исключения, поэтического сборника, приобретая интереснейшую, ибо многострунную, реализацию в сборнике *Будем как солнце* (1903). Характерной интонацией отличается эссеистский *Псалом поцелуя* (1908). В этом небольшом по объему тексте Бальмонт заключил всестороннюю характеристику поцелуя, присуждая ему пальму первенства среди всех чувственно-эротических ощущений человека. Как дитя своей эпохи, поэт трактует любовь в космических категориях, усматривая в ней экспликацию сложной диалектики жизни, на антиподах которой возникают блаженство (*Звездный хоровод*, 1903) и боль, ведущая нередко к смерти (*Я сбросил ее*, 1900). Каждое из этих крайних состояний дает лирическому герою освобождение, хотя каждое иным образом. Важно то, что движущим фактором становится здесь стихийная сила страсти, говорящая о любви к женщине. Характерная тональность художественного сознания Бальмонта, особое увлечение описанием множества часто крайне отличающихся друг от друга обликов одного и того же явления, проявляется и в поэтических характеристиках поцелуя. В стихотворении *Играющей в игры любовные* (1901) Бальмонт двойственно валоризирует поцелуй, распределяя его семантический вес на двух полюсах шкалы: положительном (*Есть поцелуи – как сны свободные, // Блаженно-яркие, до исступления*) и отрицательном (*Есть поцелуи – как снег холодные. Есть поцелуи – как оскорбление*), чтобы потом дать одну общую оценку (*Какие жгучие, какие странные, //*

С их вспышкой счастья и отворачивания!)<sup>1</sup>. В так делимой на три компонента трактовке видно, как подсказывает Н. А. Молчанова, предзнаменование последующих размышлений Вячеслава Иванова о дионисийском растворении граней личности<sup>2</sup>. Бальмонт превращает поцелуй в метафору космической, «солнечно-лунной» природы человеческой души (*[...] дрожью двух миров исполненное, встречей двух безбрежностей – есть поцелуй. [...] целуя, я понимаю, что такое есть жизнь, вижу Небо и Землю, слышу все свое тело и нежное тело другое*)<sup>3</sup>. Знаменательно, что мотив поцелуя, указывая в своей внутренней структуре когерентность символики страстной любви и мечты о женском идеале, дает автору *Литургии красоты* предлог к предпринятию попытки репетиции человеческого бытия сквозь призму конгломерата всевозможных дихотомий: добра и зла, дня и ночи, красоты и уродства, мужского и женского начала, наконец – связанного с Логос аполлонского и разнузданно – дионисийского элемента. В этой антропокосмической модели мироздания<sup>4</sup> образ поцелуя создает наиболее символическую семантическую триаду с мотивами солнца, месяца и земли (*И не хочет ли солнце горящее // Сочетатся любовью с землей? // [...] И не ждет ли земля новобрачная? // Так люби. И целуй. И молчи [249]; Сейчас загорится для нас // Молодая луна. [...] Дышит мрак голубой. Ну, целуй же! [...] [250]*). В романтическом мировосприятии поэта солнце всегда соединяется с мужским началом, тогда как луна и земля – с женским. Объединение двух мифологем женственности имеет определенный символический смысл. Луна, из-за постоянных видоизменений и влияния на землю, особенно на организм женщины, уже в первобытных верованиях воспринималась в жесткой интерпретационной связи с женской плодовитостью. Бальмонт дополнительно усиливает эту символику, акцентируя мотив поцелуя, воссоединяющего мужское и женское начало. Если обратиться к китайской космологической традиции, то можно

---

<sup>1</sup> К. Д. Бальмонт, *Играющей в игры любовные*, [в:] idem, *Стихотворения*, Ленинград 1969, с. 251. В дальнейшем мы будем цитировать по этому изданию в скобках указывая страницу.

<sup>2</sup> Ср. Н. А. Молчанова, *Аполлоническое и дионисийское начало в книге К. Д. Бальмонта «Будем как солнце»*, «Русская литература» 2001, № 4, с. 59.

<sup>3</sup> К. Д. Бальмонт, *Лирика пола*, [в:] *Русский Эрос, или Философия любви в России*, ред. В. П. Шестаков, Москва 1991, с. 96–97.

<sup>4</sup> Ср. О. В. Сливичкая, *Космос и душа человека*, [в:] *Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина*, Воронеж 1995, с. 31.



заметить, что луна в поэтической трактовке получает статус возлюбленной солнца, олицетворяющего черты янг, т. е. то, что сухое, светлое, активное. Поцелуй же – к соединению черты янг с заса ин, которой подчинены элементы женственности: влажность, темнота, пассивность. Оба элемента – полярны, это – полюсы, которые разорвали единство праначала. Поэтому думается, что Бальмонт использует мотив поцелуя для осуществления мечты о возврате в потерянное первичное единство, выражающее гармонию Вселенной. Характерно, что объединяющую роль поцелуя поэт подчеркивает многократно, корелируя его с образом воды (*И не дышит ли влага прозрачная, // В глубину принимая лучи?* [249]; [...] *Она целовала без слов. // – Как темное море глубоко, // Как дышат края облаков!* // [...] *Как сладостно дышит прохлада, // Как тает вечерняя мгла!* [252–253]), символизирующим жизнь, плодovitость и порождение. Сам же поцелуй, запутанный в однозначную символику, становится в конечном счете явной метафорой сексуального акта, подчеркивающего крайне интимный характер единства двух лиц: возлюбленные целуются, соединяют дыхания, передавая друг другу энергию жизни и открывая крепости собственных тел. Литературные изображения полового акта бывают иногда вульгарны, чисто физиологические, лишённые любовной ауры и свершения. Всего этого не можем сказать о чрезвычайно смелом и прекрасном его описании, созданном Бальмонтом: *Как жадно я люблю твои уста, // Не те, что видит всякий, но другие, // Те, скрытые, где красота – не та, // Для губ моих желанно-дорогие. // В них сладость неожиданных отрад, // В них больше тайн и больше неги влажной [...]. // Их поцелуй непреходящ, как сон, // И гасну я, так жадно их целую. // Еще! Еще! Я все не побежден... // А! Что за боль! А! Как тебя люблю я!*<sup>5</sup>. Большого внимания здесь заслуживает оригинальная реализация антропологической интерпретации губ, вытекающая из физического сходства с губами срамными, набухающими, краснеющими в минуты полового возбуждения<sup>6</sup>. С точки зрения антропологов – поцелуй в губы, связанный с пенетрацией языком и обменом слюны – становится эквивалентом полового акта, поэтому не удивительно, что поэтическая визия Бальмонта эманурует, как и общеизвестная скульптура Огюста Родена, беспредельным влече-

<sup>5</sup> К. Д. Бальмонт, *Как жадно я люблю твои уста...*, [в:] idem, Избранные стихотворения и поэмы, München 1975, с. 353.

<sup>6</sup> Cp. D. Ackerman, *Historia naturalna miłości*, tł. D. Gostyńska, Warszawa 1997, s. 290.

нием, желанием настоль огромным, «что поглощает все воды мира, как одну единственную каплю»<sup>7</sup>. Можно спорить о том, превышает либо не превышает Бальмонт в этом произведении границы приличия, можно обвинять поэта – как сделал современный ему цензор – в порнографии, не подлежит, однако, сомнению, что поцелуй у Бальмонта – это с одной стороны – вершина телесного блаженства, с другой же – особо важное слово в языке любви, которое можно выразить только тогда, когда соприкасаются губы (*Всегда и везде и во всех мгновениях лучшее, что знают мои губы, умеющие говорить, есть поцелуй. [...] от губ ли дрогнувших к другим возжелавшим губам идет этот тайный разговор [...], от губ ли к губам услышавшим, – я счастлив, когда я целую*<sup>8</sup>).

Не менее важным инвариантом мифологемы солнца в поэтическом мире Бальмонта становится пламя – соучастник оригинальной символической пары: поцелуй – огонь. Итак, в стихотворении *Гимн солнцу* находим следующее признание лирического героя: *Но если, озаряя и целуя, // Касаешься ты мыслей, губ и плеч, // В тебе все сильнее то люблю я, // Что можешь ты своим сияньем – сжечь* (273). Здесь семантическое ядро концентрируется вокруг интерпретации огня в качестве святой, очистительной и обновляющей стихии. Поэта особенно увлекает его уничтожающая сила, открывающая возможность вторичного рождения на высшем уровне. Предпринимая попытку параболической интерпретации пары поцелуй – пламя, можно заметить ее сексуальную символику. В многих культурах разведение огня потиранием ассоциируется с половым актом, а указание Бальмонтом на проникание солнечных лучей сквозь все естество человека имеет отчетливо эротический признак. Тожественным семантическим знаком отличается и другая символическая группа: поцелуй – жемчуг – раковина (ср. цикл *Жемчуг* из поэтического тома *Только любовь* /1903/, а тоже стихотворения: *Греза* /1905/ и *Талисман* /1905/). Особого внимания заслуживает в этом контексте символ нитки жемчуга как эквивалента женственности и полового влечения – с одной стороны, с другой же – идеального единства, слияния двух тел и душ, метафорически выраженный сплетением поцелуев (*Любви ты захочешь – целую тебя, // Как жемчуг, сплетаю созвучья влюбленные* /305/). Пользуясь мотивом раковины, Бальмонт очередной раз ссылается на символику

---

<sup>7</sup> Ibidem. Собственный перевод.

<sup>8</sup> К. Д. Бальмонт, *Лирика пола...*, с. 96–97.

сексуального акта, особо акцентируя его эмоциональный аспект. Кроме раковины, эротический смысл которой вытекает из аналогии связанной с ее возникновением в водной среде, лунарных ассоциаций и сходства с женским влагалищем, важную роль играют такие поэтические детали, как: *розы губ и губы роз, опьяняющий намек раковин немых, сплетения струн, звонкий водоем, тело к телу* (304).

Из сказанного выше следует, что мотив поцелуя приобретает в художественном мире Бальмонта форму символа-гибрида, содержащего в своей структуре богатство семантических соответствий. Для русского декадента поцелуй стал, прежде всего, носителем ценностей, характеризующих почти все чувства: бальмонтовские поцелуи видят лучше глаз, они вкусны как пища богов – амброзия, ошеломляют запахом орхидей, прикосновение губ вызывает дрожь блаженства, побуждая тончайшие струны сердца. Посредством стихотворного слова автор *Зачарованного грота* наделил поцелуй, по примеру стихий природы, космической силой, находя в нем аналогию с губами, метафору триумфальной арки упоения, жизни и познания.

## Использованная литература

- Бальмонт, К. Д.: *Стихотворения*, Ленинград 1969.
- Бальмонт, К. Д.: *Лирика пола*. In: В. П. Шестаков (ed.), *Русский Эрос, или Философия любви в России*, Москва 1991, с. 96–97.
- Бальмонт, К. Д.: *Избранные стихотворения и поэмы*, München 1975.
- Молчанова, Н. А.: *Аполлоническое и дионисийское начало в книге К. Д. Бальмонта «Будем как солнце»*. In: *Русская литература* 2001, N 4, с. 51–67.
- Сливицкая, О. В.: *Космос и душа человека*. In: *Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина*, Воронеж 1995, с. 31.
- Ackerman, D.: *Historia naturalna miłości*, translated D. Gostyńska, Warszawa 1997.
- Eliade, M.: *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, translated M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998.

## Key words:

A cosmic model of love, a feminine and a masculine principle, eroticism, symbols: the sun, fire, the moon, moist, a pearl, a shell

## Summary

A kiss as a symbolic motif reappears almost in the whole poetical production of K. Balmont: from the volume *Let us be like the sun* (1903) to the essay *Psalm in honour of the kiss* (1908). The kiss is an important element in a complex structure of antropocosmic world of artistic imagination, creating a symbolic set of such signs as: the sun, fire, the moon, water, a pearl and a shell. In the upshot, the kiss in Balmont's apprehension becomes an evocation of sensual eroticism.

## **ВОЗВРАЩЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО А. Н. МУРАВЬЕВА (1806–1874)<sup>1</sup>**

*Ирина Моклецова, Россия, Москва*

В начале XXI века Россия свидетельствует о необходимости духовного возрождения мира. Русская культура, пережившая чудовищный кризис разрушения, стремится вновь обрести ценности предшествующих двух тысячелетий. Вопрос «Что есть истина?» по-прежнему занимает первое место среди «русских», по выражению Ф. М. Достоевского, вопросов. Русское самосознание, так ярко выразившее себя в «Слове о Законе и Благодати» Киевского митрополита Илариона, открывает новую страницу национальной жизни. На процессы глобализации и беспрецедентной унификации русская культура отзывается углубленным поиском своих корней и духовного своеобразия.

В жизни все богатство культуры передается от человека к человеку, то есть значение индивидуального творческого опыта является основополагающим в передаче национальных традиций. Как бы ни была культура социальна, ее мотивы и механизмы формируются как личностные установки. Поэтому естественным является обращение к жизни и деятельности отдельных личностей, отмеченных в своем творчестве как ярко выраженной индивидуальностью, так и воплощением основных ценностей той культуры, носителями которой они себя ощущают.

Среди возвратившихся ныне писателей следует назвать Андрея Николаевича Муравьева (1806–1874), жизнь и труды которого являются значительным вкладом в русскую культуру. Двадцатый век этого человека не жаловал. Имя А. Н. Муравьева появляется в советских научных изданиях лишь с 1960-х годов. В них он был представлен как второстепенный романтический поэт и драматург пушкинской эпохи, полудилетант, предвзятый мемуарист, что значительно искажало образ писателя и содержание его творчества.

В действительности среди современников А. Н. Муравьев был известен как духовный писатель, автор путешествий по Святым местам, историк

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при содействии РГНФ (грант № 05-01-14054г).

Церкви, агиограф, церковный публицист. Он трудился в самых разнообразных сферах русской жизни: был офицером, чиновником Министерства иностранных дел и Священного Синода Русской Православной Церкви, Председателем Свято-Владимирского братства в Киеве, ктитором двух Афонских монастырей, эпитропом (поверенным) Восточных Православных Церквей в России, попечителем тюрем, школ для бедных<sup>2</sup>. Не случайно почти столетие труды его были под запретом, потому что при жизни этот человек носил имя «защитника Православия»<sup>3</sup>.

А. Н. Муравьев родился в Москве в семье известного математика генерал-майора Н. Н. Муравьева, основателя школы колонновожатых<sup>4</sup>. Его старшие братья: Александр Н. Муравьев (1792–1863), Н. Н. Муравьев-Карский (1794–1866), М. Н. Муравьев-Виленский (1796–1866) оставили свой след в русской истории и культуре. А. Н. Муравьев получил основательное домашнее образование. Его наставник, переводчик С. Е. Раич, рано приобщил его к поэзии. На стихи А. Н. Муравьева, составившие сборник под названием «Таврида» (1827)<sup>5</sup>, обратили благосклонное внимание А. С. Пушкин и П. А. Вяземский. Публика же отнеслась к стихам холодно, хотя они и пользовались успехом в кругу З. Волконской. В 1820-е годы А. Н. Муравьев пишет драмы, из которых опубликовать удалось лишь отрывки из дилогии «Князя Тверские в Златой Орде» и из пьесы «Битва при Тивериаде», которая ставилась в Александрийском театре.

Любовь к Отечеству, высокая поэтическая устремленность души при глубокой религиозности определили путь А. Н. Муравьева, для судьбы которого основополагающей стала поездка в Святую Землю в 1830 г. По

---

<sup>2</sup> Семенов М. Воспоминания об А. Н. Муравьеве. Киев, 1875; Третьяков А. Памяти А. Н. Муравьева // Русское обозрение. Т.31. М., 1895. С. 281–286; Хохлова Н. А. А. Н. Муравьев // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. в 4 т. Т.4. М., 1999. С. 156–160; она же. Андрей Николаевич Муравьев – литератор. СПб., 2001; Моклецова И. В. Паломническая традиция и проблемы межкультурного общения в «Путешествии ко святым местам в 1830 г.» А. Н. Муравьева // Россия и Запад: диалог культур. Вып. 8. Т.1. М., 2001. С. 139–149; она же. Русское православное паломничество как явление культуры (на примере творчества А. Н. Муравьева). Дис... канд. культурологии. М., 2002; и др.

<sup>3</sup> Семенов М. Указ. соч. С. 111.

<sup>4</sup> «Колонновожатый» – офицер, которому поручается вести колонну; это было прежде название юнкеров Генерального штаба (см.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1998. Т.2. С. 140).

<sup>5</sup> Муравьев А. Н. Таврида. М., 1827.

его словам, он «*всем обязан Иерусалиму*». Среди многочисленных произведений А. Н. Муравьева выделяются его «путешествия по святым местам» (их около 30), посвященные описанию православных святынь Востока, России и Запада.

Уже в сборнике «Таврида» им поэтически освоены темы русской истории, крещения Руси, паломничества, странничества, что отразилось в самих названиях стихотворений: «*Развалины Корсуни*», «*Георгиевский монастырь*», «*Апостол в Киеве*», «*Днепр*», «*Ольга*», «*Святослав*», «*Певец и Ольга*», «*Основание Москвы*», «*Ермак*». Мир и человек предстают у А. Н. Муравьева как творенья Божьи, что разительно отличает его творчество от большинства современников.

Впоследствии многие мотивы и образы из этого сборника получают развитие в других жанрах. Его имя без преувеличения стало известно всей читающей России после выхода в свет «Путешествия ко святым местам в 1830 г.»<sup>6</sup> В истории русской культуры А. Н. Муравьев является создателем оригинального жанра «путешествия по святым местам», которому присущи черты древнерусского «хождения (хождения)» и сентиментально-романтического «литературного путешествия». В этом – большая заслуга писателя, который впервые соединил духовное с художественным, являясь оригинальным продолжателем традиции, положив начало так называемым новейшим «путешествиям по Св. земле», с тех пор уже довольно многочисленным»<sup>7</sup>. Ему также удалось успешно разработать эпистолярную разновидность «путешествий по святым местам»<sup>8</sup>.

А. Н. Муравьев одним из первых в русской литературе XIX в. обратился в своих описаниях к святым местам России. Русская земля, богатая святыми обителями, русская история, полная великих событий, русская жизнь, неразрывно связанная с церковным бытом, – вот что наполняло русскую душу. А. Н. Муравьев глубже и полнее других писателей понимал это народное чувство и умел выражать его поэтически возвышенно. На страницах его многочисленных сочинений возникает национальный

---

<sup>6</sup> Муравьев А. Н. Путешествие ко святым местам в 1830 г. Ч. 1–2. СПб., 1832. Выдержало 10 изд. в XIX в.

<sup>7</sup> Оглоблин Николай, протоиерей. Слово над гробом Андрея Николаевича Муравьева, при погребении его в Киевской Андреевской церкви 21 Августа 1874 г. // Семенов М. Указ. соч. С. 186.

<sup>8</sup> Муравьев А. Н. Римские письма. Ч. 1–2. СПб., 1849; Письма с Востока в 1849–1850 гг. Ч. 1–2. СПб., 1851.

идеал – образ Святой Руси. В преддверии революционных потрясений в России творчество А. Н. Муравьева оказало значительное влияние на духовное развитие образованных слоев общества, способствовало отделению «зерен от плевел».

А. Н. Муравьев был человеком не только художественного, но и организационного таланта. Его усилиями поддерживались многочисленные храмы и монастыри, как в России, так и за ее пределами, включая Святую Землю и Египет. Примером может служить его *жизнь в Киеве*. В 1854 г. он делается его оседлым жителем, признаваясь, что, будучи москвичом по рождению, стал *«киевлянином в душе»*<sup>9</sup>. А. Н. Муравьев приобрел напротив церкви Св. Андрея Первозванного, в соседстве с Десятинным храмом, *«совершенно запущенную гористую местность, превращенную им в превосходнейший сад, с такими поразительными видами, которые и в ряду киевских чудных видов занимают далеко не последнее место и на которые долгом считали приходиться любоваться путешественники, посещавшие Киев»*<sup>10</sup>. Здесь, например, в 1869 г. он будет принимать Ф. И. Тютчева, посвятившего ему стихотворение *«Там, где на высоте обрыва...»*, которое заканчивается словами, как нельзя более точно характеризующими личность того, к кому они обращены: *«Живи ж не в суетном сознанье / Заслуг своих и добрых дел, / Но для любви, но для примера, / Да убеждаются тобой, / Что может действенная вера / И мысли неизменный строй»*<sup>11</sup>.

Много было сделано А. Н. Муравьевым для улучшения православной жизни Киева. Бесконечно почитая Св. Апостола Андрея Первозванного, он приложил беспримерные усилия по спасению Андреевской церкви. Этот шедевр Б. Растрелли, ныне включенный ЮНЕСКО в число «чудес света», в 1867 г. отмечал свое столетие. Найдя жертвователей, он устроил в подвальной части храм во имя преп. Сергия Радонежского, обеспечил устройство дивного иконостаса и икон из Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Но самым большим его вкладом стала частица мощей Св. Апостола, полученная на Святой горе Афон. А. Н. Муравьеву удалось сохранить исторический центр Киева, например, *архитектурный ансамбль Св. Софии Киевской*.

---

<sup>9</sup> Семенов М. Указ. соч. С. 128.

<sup>10</sup> Памяти Андрея Николаевича Муравьева. Некролог. // Семенов М. Указ. соч. С. 170.

<sup>11</sup> Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1987. С. 245–246. Сад и дом не сохранились.



А. Н. Муравьеву принадлежит уникальная коллекция святынь и художественных ценностей, большей частью купленных им за границей и привезенных в Россию. Его собрание святых мощей и икон стало значительным вкладом в дело духовного русского наследия<sup>12</sup>. После смерти А. Н. Муравьева большая часть его уникальной коллекции была передана наследниками в Церковно-археологический музей при Киевской Духовной Академии<sup>13</sup>. До нас эта коллекция полностью не дошла. После революции она оказалась раздробленной, некоторые предметы сохранились в киевских музеях<sup>14</sup>, другие осели в разных странах по всему миру<sup>15</sup>. Благодаря усилиям этого культурного деятеля из Александрии в Петербург были доставлены две статуи сфинксов, которые до сих пор украшают спуск перед Академией художеств на Васильевском острове. Даже привезенная им из первой поездки в Иерусалим пальмовая ветвь «пошла в дело» – вдохновила М. Ю. Лермонтова на стихотворение «Ветка Палестины».

Огромное значение имеют сделанные А. Н. Муравьевым описания духовных и культурно-исторических памятников: зданий, монастырских комплексов, икон и др. За прошедшее столетие многое утрачено безвозвратно, поэтому собранный А. Н. Муравьевым материал обладает особой ценностью. Например, это касается Великой Успенской церкви Киево-Печерской Лавры, разрушенной во время второй мировой войны (правда, недавно восстановленной). Писатель посвятил этому шедевру немало страниц, тщательно и с любовью описав как ее чудотворную историю, так и современное ему состояние, что является неоценимым вкладом в историю прославленного храма.

Еще далеко не изучена деятельность А. Н. Муравьева на дипломатическом поприще. Его служба в Азиатском департаменте Министерства

---

<sup>12</sup> Более подробно об этом см.: Гнутова С. В. Образы Священного Писания в паломнических реликвиях XVII–XIX веков из Святой Земли // Искусство христианского мира. Вып. 6. М., 2002.

<sup>13</sup> Петров Н. И. Муравьевская коллекция в Церковно-археологическом музее при Киевской Духовной Академии // Труды Киевской Духовной Академии. 1878. № 7. С. 193–216.

<sup>14</sup> См. материалы VII Международных Могилянских чтений, посвященных 130-й годовщине основания Церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии (Киев, 5–6 декабря 2002 г.); Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею 1872–1922 рр. Київ, 2002.

<sup>15</sup> Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX в. М., 1986. С. 187.

иностранных дел тесно связана с решением Восточного вопроса. На протяжении почти двух десятилетий (1829–1847 гг.) его представительством осуществлялась внешняя политика России на Святой Земле и в ее пределах. А. Н. Муравьев стал эпитропом (поверенным) Восточных Православных Церквей в России. В открытии Русской Духовной миссии в Иерусалиме (1847 г.) есть частица и его труда, до сих пор не оцененная по заслугам.

А. Н. Муравьев, получивший классическое образование, был знатоком западноевропейских языков и культур. Русский читатель найдет в его книгах глубокое постижение как ушедших цивилизаций, так и рассуждения на тему взаимодействия культур. В поле его зрения оказались и межконфессиональные взаимодействия, целью изучения которых был ответ на вопрос «Почему мы православные?». А. Н. Муравьев оставил после себя свидетельства твердой веры и одухотворенного творчества, богоугодные дела и благодарную память тех, кому дорога русская история.

Возвращение творчества А.Н. Муравьева в русскую культуру началось с 1990 г. серией публикаций его произведений и статей и диссертаций о нем. Снова увидели свет его сочинения «Путешествие ко святым местам русским», «Письма о Богослужении Восточной Кафолической Церкви», «Путешествие ко святым местам в 1830 г.» (отрывки), «Русская Фиваида на Севере», «Первые четыре века христианства», «История Российской Церкви», «Письма о магометанстве», «Мишликийская церковь и гробница свт. Николая Чудотворца»<sup>16</sup>.

В 2006 г. исполняется 200 лет со дня рождения А. Н. Муравьева. Пришла пора поставить перед современной наукой и культурной общественностью проблемы изучения творческого наследия писателя во всей полноте и глубине, использования его в деле сохранения и переда-

---

<sup>16</sup> А. Н. Муравьев. Путешествие ко святым местам русским. М., 1990; он же. Письма о богослужении. М., 1993; он же. Путешествие ко святым местам в 1830 г. // Путешествия в Святую землю: Записки русских паломников и путешественников XII–XX вв. М., 1994. С. 87–103; он же. Указ. соч. // Святые места вблизи и издали: Путевые заметки русских писателей I половины XIX века. М., 1995. С. 89–233; он же. Первые четыре века христианства. СПб., 1998; он же. Русская Фиваида на Севере. М., 1999; он же. История Российской Церкви. М., 2002; он же. Письма о магометанстве. СПб., 2004; он же. Мишликийская церковь и гробница свт. Николая Чудотворца // У гробницы святителя Николая Чудотворца. Русские паломники в Мирах и в Бари. М., 2005. С. 9–26.

чи духовных ценностей и культурных традиций православного русского мира.

**Key words:**

Christian tradition in Russian Literature sacred places, The Holy Land, the Orthodox faith

**Summary**

The paper introduces works of A. N. Muravyov (1806-1874), who developed a Christian tradition in Russian Literature. He depicted a lot of sacred places in The Holy Land, Eastern and Western countries. He also collected icons, relics and other sacred objects of the Orthodox faith. A. N. Muravyov did a lot of for establishing friendly relationships between different Christian denominations.



## В КРУГУ НЕИЗВЕСТНЫХ ИМЕН ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ИЗРАИЛЯ – ПУТЬ К ДУХОВНОМУ СОВЕРШЕНСТВУ СЛАВЫ КУРИЛОВА

*Иоанна Мянговска, Польша, Быдгощ*

В. Агеносов в конце 90-х годов XX в. справедливо заметил, что русская литература в Израиле заслуживает особых рассуждений<sup>1</sup>. Так как русская диаспора в Израиле составляет число свыше миллиона граждан, общепринято считать русскоязычную литературу в Израиле своеобразным феноменом<sup>2</sup>. Многие имена русскоязычного Израиля известны: Илья Бакштейн, Нина Воронель, Александр Верник, Михаил Генделев, Игорь Губерман, Дина Рубина и другие. Их творчество, однако, во многих европейских странах не вошло еще в широкий обиход. Но есть имена просто неизвестные и неизученные, ожидающие своих исследователей. К ним принадлежит, несомненно, Слава Курилов, имя которого бесполезно искать в каком-либо энциклопедическом издании.

Слава Курилов, родившийся в 1936 г. в городе Орджоникидзе, закончил Ленинградский метеорологический институт и штурманское училище. Профессия океанографа и душа романтика располагала к путешествиям по дальним странам. Однако, в начале 70-х годов в Советском Союзе заморские поездки были запрещены<sup>3</sup>. Курилов все же, как пишет о нем В. Аксенов «... принадлежал к малому племени 'смельчаков', дерзавшему против подлой власти»<sup>4</sup>. Побег-прыжок в океан с советского туристского лайнера, трехсуточное пребывание в воде, полугодовое филиппинское приключение, затем разрешение и выезд в Канаду и, наконец, переселение в Израиль и затем осуществление мечты – работа

---

<sup>1</sup> Агеносов В.: *Литература русского зарубежья (1918-1996)*. М., 1998, с. 503.

<sup>2</sup> См.: Хазан В.: *Особенный диалог в XX веке. К проблематике и поэтике русско-еврейского литературного диалога в XX веке*. Иерусалим – Москва 2001; Гейзер М.: *Русско-еврейская литература XX века*. М., 2001.

<sup>3</sup> Курилов С.: *Путь*. Иерусалим 2000.

<sup>4</sup> Аксенов В.: *Предисловие*. In: Курилов С.: *Один в океане*. М., 2004, с. 5.

в Хайфском океанографическом институте – вся жизнь и судьба Курилова сводится к обретению духовной свободы и совершенства<sup>5</sup>.

«Очарованный странник» (определение С. Игнатовой, заимствованное, по-видимому, от заглавия произведения Лескова) стал автором автобиографической книги *Путь*. Второе ее издание с предисловием В. Аксенова, интервью Нины Абесадзе с женой писателя, Еленой Генделевой-Куриловой, автором двух заметок *Отступая от текста*, озаглавлено *Один в океане* с подзаголовком *Документальный роман*. Как и первое издание *Путь*, книга Курилова *Один в океане* содержит повесть *Побег* и четыре рассказа: *Город детства*, *Служу Советскому Союзу*, *Аркадия* и *Ночь и море*<sup>6</sup>. Судя по подзаголовку, определение произведения Курилова *Один в океане* как «документальный роман» – не структурное, а тематическое. Роман построен на выразительности факта. В книге зафиксированы события, которые происходили в действительности, а ее автор обладал жизненным опытом, определенным мировоззрением, мыслями и чувствами. Говоря от своего имени, выражая свои чувства и ощущения, представляя густоту достоверных фактов, Курилов не отказывается от художественных приемов. Слова-пароли в документальном романе, на наш взгляд, – это «неумолимый серый забор», который мешал автобиографическому герою в осуществлении мечтаний о мире путешествий. Далее – отказ властей в визе. Став невыездным, не смирившись, однако, с этим приговором, герой романа в поисках не только духовной свободы, задумывает побег во время путешествия на советском туристском лайнере. Все сказанное – это факты. Преодоление невероятных трудностей, трое суток один на один с океаном, мистическое состояние героя *Побега*, его религия мудрости, сводят, на наш взгляд, к тезису «Королевство Божье существует внутри нас»<sup>7</sup>. Курилов, он же герой *Побега*, верил в космическое Божье бытие, которое является корнем всего, с которого все начинается, вытекает, а за-

---

<sup>5</sup> См.: Генделева-Курилова Е.: *Отступая от текста...*, In: Курилов С.: *Один в океане...*, с. 110–112.

<sup>6</sup> Из информации в книге С. Курилова *Один в океане...*, с. 255; Отрывки из повести *Побег* появились в американском *Новом русском слове* и были рекомендованы В. Аксеновым на номинацию публикации года, безрезультатно. Повесть *Побег* печаталась полностью в израильском журнале *22* (1986) и в сокращении в российском *Огоньке* (1983). Повесть переведена на французский язык и ныне готовится к выходу на иврите. *Континент* в 1985 году напечатал рассказ С. Курилова *Служу Советскому Союзу*, а израильский *Портрет* – *Ночь и море*.

<sup>7</sup> См.: Wławańska H. P.: *Klucz do hozoifii*, cz. 1. Warszawa 1996, с. 20.

тем возвращается и погружается в конце великого цикла существования. Океан, вода, природа для Курилова не были тайной, в них было Божье присутствие. Стоит в этой связи обратиться к снам Курилова. Один из описанных первым случается еще перед началом путешествия на лайнере, до побега. Курилову приснился сон с «людьми в белых одеждах», головы которых «окружали светящиеся нимбы». Он пишет: «... это изумительно красивое зрелище. Лучи живого света исходили не от головы, а чуть-чуть поодаль и внезапно обрывались... я обратил внимание, что с точки зрения физики это совершенно необъяснимо – лучи света не могут так резко обрываться»<sup>8</sup>. Из четверых людей в белых одеждах наш герой особо запомнил одного, лицо которого было «будто сотканное из золотых лучей» и авторская констатация: «Я никогда не забуду этот взор огромной пронизывающей силы, способной прочесть самые потаенные мысли... Ясно видел только глаза и ощущал взгляд всем своим существом... Потом я оказался на каком-то другом уровне, где не было ни добра, ни зла – была только любовь»<sup>9</sup>.

Напомним, что сновидение лежит в основе мифологии. В свое время эмигрант Ремизов писал: «Источник мифов или того, что называется откровением – сновидение»<sup>10</sup>. М. Шагал, художник фантастических легенд и сказаний, считал, что наш внутренний мир – это действительность, действительнее, чем мир, который мы видим»<sup>11</sup>. У Курилова в его документальном романе границы реального и ирреального часто затираются. Автор *Побега* уходит в другой мир. Соединение реального и сверхъестественного является, на наш взгляд, также средством достижения композиционного совершенства. Сновидческий реализм помогает Курилову заглянуть в тайну высших сфер. Недаром наш герой напишет: «У меня был личный религиозный опыт без учителей, священнослужителей или каких-либо посредников. То, что называют Богом, действительно существует и входило в мою жизнь в разное время, в разных обстоятельствах в трех разных аспектах: **Бог в святых людях, Бог повсюду и Бог во мне**»<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Курилов С.: *Один в океане...*, с. 14.

<sup>9</sup> Там же, с. 15.

<sup>10</sup> Цит. по: Соколов А.: *Судьба русской литературной эмиграции 1920-х годов*. М., 1991, с. 128.

<sup>11</sup> Шагал М.: *Ангел над крышами. Стихи. Проза. Статьи. Выступления. Письма*. Пер. с идиш Беринский Л., М., 1989, с. 156.

<sup>12</sup> Курилов С.: *Один в океане...*, с. 134, подчеркнуто мною – И. М.

Сны для Курилова отражали его реальную и подсознательную жизнь. Они, по словам самого автора, были в его жизни «поворотными, решающими точками, изменили также отношение к действительности. Курилов называет их «сны-переживания». Как он пишет: «В этих снах я получал ответы на самые важные для себя вопросы. Они были моей лучшей школой и посвящением в эзотерическое знание»<sup>13</sup>. Последнее сыграло огромную роль в куриловском повествовании. Очистительные упражнения йоги, эксперименты голодания, упражнения самадхи, своеобразный антропоморфизм – это и есть путь героя к совершенству. Антропоморфное учение связано с именем Рудольфа Штейнера. Одним из учеников Штейнера был А. Белый, написавший воспоминания о влиянии штейнеровской эзотерики на поколение 1910–1930 гг.<sup>14</sup> Предложения типа «у меня проснулась Душа» и далее: «сознание перешло в сердце, я уже не видел и не слышал – я чувствовал. Это огромная разница – слышать звук или чувствовать его. Я чувствовал океан, облака, людей, музыку»<sup>15</sup> – это, на наш взгляд, антропософическое самовознесение, дающее силы тому, чтобы душа приобщилась к космической стихии Вселенной. Недаром Курилов перед побегом заявляет: «я вдруг стал понимать японских камикадзе, римских гладиаторов, контрабандистов... я готовился... к церемонии самопознания, к некоему мистическому посвящению в тайны жизни и смерти»<sup>16</sup>. Напомним, что согласно штейнеровской антропоморфной теории мир имеет свои внешние, внеприродные цели, а человек – это высшая цель мироздания<sup>17</sup>. Пребывая трое суток один на один в океане, Курилов осознает, что кроме физического тела человек имеет еще и душевное тело. В нем проявляются также черты, роднящие его с природным миром. «Вздохи» и «шорохи» ночного океана, голоса, повторяющие имя героя, чье-то постоянное присутствие, способствующее сильной мысленной концентрации – вот Курилов, растворенный в мире и природе, в Божьей Мудрости. Галлюцинации, как и сны у Курилова – это уход в иной мир, в котором он «... видел старинные корабли, финикийские галеры, каравеллы Колумба, клиперы, идущие на всех

---

<sup>13</sup> Там же, с. 138.

<sup>14</sup> Белый А.: *Воспоминания о Штейнере*. Париж 1982.

<sup>15</sup> Курилов С.: *Один в океане...*, с. 40.

<sup>16</sup> Там же, с. 41.

<sup>17</sup> Белый А.: *Воспоминания...*, с. 336 и др.



парусах»<sup>18</sup> и далее: «... в эти минуты я ощущал душевный перелом, какие-то необратимые явления в психике и во всем теле»<sup>19</sup>. Курилов, вступая в контакт с высшим миром, воспринимает его по-своему. Жизненная деятельность во сне продолжается. Смысл сновидений и галлюцинаций Курилова – это своеобразный вид бодрствования (определение Штейнера). В видении Курилова человеческое существо состоит из видимых чувственным восприятием тел, как и тех невидимых (духовных). Сказанное проявилось в описании удачно законченного побега, во время выхода героя из океана: «мое тело будто исчезло, растворилось... мое «я» внезапно расширилось и стало включать в себя огромное пространство... я был среди звезд, плыл облаками в ночном небе»<sup>20</sup> и далее: «я был каждым деревом, каждым цветком, я пронесился ветром по верхушкам пальм, я был отражением звезд в зеркале лагуны. В меня вошла одушевленная тишина... в душе сохранилось чувство бесконечной благодарности, которое оставляет по себе любовь, навсегда озарившая душу». Курилову присущ антропоморфизм, но наоборот – он ищет природу в самом человеке, понимаемом как одно из явлений Вселенной. Вот почему этот «духовный странник», «духовидец», наконец, мистик, пытается оправдать человека, познать его онтологически, сохранить баланс между духовным, астральным и эфирным телами. Прав М. Вайскоп, считая, что «морское плавание, переправа – универсальная аллегория духовного странствия»<sup>21</sup>. Этот очарованный странник, любящий людей молчаливец, провидец, стремящийся постичь высший смысл бытия, относился к себе, к людям и к природе как к члену всеобщей жизни. Вот почему Курилову удалось сохранить баланс между бытийностью и духовностью. Попытка познать тайны мироздания не только рассуждая, но прежде всего действуя, имея своим образцом действия Сына Божьего актом распятия.

Путь, проделанный Куриловым к духовному совершенству, показывает, что для глубокого восприятия мира надо уметь оторваться от повседневности и тогда существенное само отделится от несущественного. Курилов показал, как происходит сознательный уход из мира повседневно-

---

<sup>18</sup> Там же, с. 81.

<sup>19</sup> Там же, с. 83.

<sup>20</sup> Там же, с. 93.

<sup>21</sup> См.: Вайскоп М.: *Возвращение на чудо-остров*. In: *Солнечное сплетение*, январь-февраль 2000, с. 10-11, Иерусалим, с. 307.

ности в эзотерический дворец, в котором душа человека приобщилась к своей прародине – мировой космической стихии.

Курилов погиб в кинорете во время выполнения водолазных работ. Е. Генделева, ссылаясь на восточную поговорку «какая стрела летит вечно? Стрела, попавшая в цель», справедливо отметила: «... нельзя не поразиться точному и прекрасному абрису судьбы (Курилова – И. М.) абрису Пути». Целью которого было познание, сознание и провидение, Курилов справедливо назван Аксеновым «человеком не премиального, но уникального племени», «вечным мятежником»<sup>22</sup>.

**Key words:**

third wave, religion of wisdom, documentary novel

### Summary

The paper by Joanna Mianowska “Among the unknown names of Russian Israel Literature – the way to spiritual perfection by Slava Kurilov” presents the life and literary activity of Slava Kurilov, a Russian emigrant of the “third wave” and the author of an autobiographical novel “Alone on the Ocean”, whose name is still little known to literary critics. The association of his life experiences and his “religion of wisdom” is discussed in close connection with the compositional structure of his book which appears to be a remarkable mixture of real facts and mystic dreams. The interrelation of the natural and supernatural in the text of his “documentary novel” is regarded as an artistic expression of his spiritual search. His way of life and his literary activity represent an original attempt of personal protest against the totalitarian Soviet regime.

---

<sup>22</sup> Аксенов В.: *Предисловие...*, с. 6, 7.

## ЖЕНСКИЙ ВОПРОС В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА АМФИТЕАТРОВА

*Анна Пашкевич, Польша, Вроцлав*

Произведения Александра Амфитеатрова, созданные на рубеже XIX–XX веков, включаются в самый центр дискуссии о месте и роли женщины, которая выражалась в разных формах на фоне бурливого спора о её назначении. Лев Толстой писал: «[...] освобождают женщину, дают ей всякие права, равные мужчине, но продолжают смотреть на неё как на орудие наслаждения [...] И вот она всё такая же приниженная, развращённая раба, и мужчина всё такой же развращённый рабовладелец.»<sup>1</sup>

Это мнение разделял Александр Амфитеатров (1862–1938) – писатель-эмигрант, творчество которого по этой причине не было известно современному читателю. Без его литературного наследия трудно представить себе полную и объективную картину русской литературы конца XIX – начала XX века<sup>2</sup>. Среди многих вопросов, затронутых этим писателем, в его произведениях много места уделяется проблемам женского равноправия и феминизации (роман *Виктория Павловна* и другие). «Женский вопрос» был объектом интереса Амфитеатрова уже в 1905 году, когда он выступил в Париже с циклом лекций о роли женщины в общественном движении России. Этому вопросу был посвящён также цикл *Бабы и дамы*. Эти произведения повествуют о неравных браках, которые противоречили всем принятым в тогдашнем обществе нормам и правилам: бывшая служанка становится женой аристократа; дворянин женится на женщине мещанского происхождения; титулованная аристократка соединяет свою судьбу с бывшим лакеем; а княгиня выходит замуж за каторжника – такие занимательные фабулы главным образом представляют эти короткие рассказы.

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, т. 10. *Повести и рассказы 1872–1903*, Москва 1975, с. 211.

<sup>2</sup> А. Черников, *Реальность и грёзы Александра Амфитеатрова*, [в:] А. Амфитеатров, *Бабы и дамы*, Калуга 1997, с. 5.

В настоящей работе, по причине ограниченности места, будут представлены только рассказы *Домашние новости*, *Кельнерша*, *Мечта* и роман *Побег Лизы Басовой*. Можно выразить мнение, что эти произведения заключают в себе наиболее интересную проблематику и являются своеобразной семантической целостностью. Широко понимаемый «женский вопрос» трактуется здесь как психологическо-социальная проблема, связанная с личной жизнью и личностными устремлениями героинь. Аспект психологической перспективы включает в себя экзистенциальные проблемы жизни женщины, связанные с широко понимаемыми вопросами эмансипации, любви, материнства и семейной жизни. Социологический аспект охватывает широкий диапазон общественной жизни и роли женщины в разнородных примерах результатов «переоценки ценностей», происходящих на рубеже веков, и общественную сторону положения женщины.

Как уже было упомянуто выше, в каждом тексте основной конфликт заключался в межклассовом браке. В произведении *Домашние новости* дворянка из-за трудного семейного положения и довольно низкого интеллектуального уровня, который не даёт ей возможности быть гувернанткой или учительницей, решает жить как крестьянка и выйти замуж за кузнеца. Героине было нелегко найти одобрение своей новой роли даже среди своих самых близких. Её дворянская семья показана в состоянии полного морального разложения, а деревня, как идиллическая страна, характеризуется высокими этическими нормами, которые являются источником моральной и физической силы. Вызывает особое восхищение физическая сила крестьян, на которых хочет быть похожа дворянка. В заключении произведения преобладает убеждение в идилличности связи между ней и мужиком. Читаем там: *«И не пробуйте понимать чужого счастья – не поймёте. Я сам Катиного счастья не понимаю, и мне её как-то жалко, а между тем я видел её искренно счастливою. Оставьте её!... Кроме вреда мы с вами ей ничего не принесём... Она не наша – своя. Пусть эта чудачка и счастлива будет по-своему»*<sup>3</sup>.

Корректировку этого оптимистического взгляда находим в произведении *Кельнерша*. Оно задумано как полемика с тезисами, выраженными в рассказе *Домашние новости*. Заглавная героиня, так же в прошлом

---

<sup>3</sup> А. Амфитеатров, *Бабы и дамы*, Калуга 1997, с. 417. Далее цитируем по этому изданию, в скобках указываем страницу.

дворянка и так же вышла замуж за крестьянина. Она знает произведение *Домашние новости* и не согласна со взглядами, выраженными там. Она испытала судьбу крестьянской женщины и утверждает: *«Моя жизнь вылилась в общий тип жизни деревенской бабы: тяжкий, гнетущий труд с утра до ночи, нежности, оскорбительные ласки, вперемежку с побоями, каждый день синяки и каждый год ребёнок. Надо было спасаться, пока была способность»* (с. 451).

Эта сознательная и полностью эмансипированная женщина тайком выезжает за границу, становится официанткой и самостоятельно содержит и воспитывает своих детей. Её личную драму – неудачный брак, сопровождает общественная мотивировка. Это произведение является критикой толстовской идеи «опрощения». Протагонистка решается на трудную крестьянскую жизнь, захваченная общественными концепциями Толстого, осуществление которых в рассказе представлено карикатурным образом. Среди участниц колонии *«[...] одна из них была чахоточная, другая истеричка, третья хоть и здоровая, но... говорила иной раз удивительные для опростелой фразы [...] – Если бы NN разрешил мне пудру и ... хоть цветочный одеколон, я думаю, что мое опрощение пошло бы гораздо лучше...»* (с. 443). Смехотворность просьбы подчёркивает неестественность ситуации этих женщин.

Несмотря на это критика не направлена против тех женщин, которые не разделяли общепринятых взглядов о возможности их самореализации только в роли, свойственной им в их классовой позиции, но и находили для себя разные формы деятельности. Пример главной героини свидетельствует, что характеризуется она *«[...] приспособленностью к крестьянскому быту. NN видел во мне, – заявляет она, – как бы воплощение своей идеи, доказательство, что она не миф, не бред, что привить культурную натуру к почве и ручному труду вовсе не такая тяжёлая задача, как думают... До какой степени всё это меня разжигало и прищипывало, вы и вообразить не можете. Я не шутя возомнила себя в некотором роде звеном, должным связать в одно целое великую цепь между барином и мужиком»* (с. 444).

Амфитеатров, как это видно, рассматривал ситуацию женщин, связывая её с мотивом труда и модными в то время общественными идеями. И насколько чувство удовлетворения, какое благодаря индивидуальным задаткам к физическому труду получила героиня, принимая участие в крестьянской работе, настолько не выдержала она конфронтации с семейно-бытовым укладом крестьянской женщины. Высмеиваются ведь не

женщины. Писатель выступает против опасностей, которые несут интеллектуальные течения эпохи. В пограничье веков он видел время, заключающее в себе болезнетворные черты, эпоху, охваченную неистовством.

Было бы ошибкой утверждать, что Амфитеатров видел в эмансипации женщин угрозу существующей семейно-бытовой модели. Он обращается только к основным понятиям, из которых материнство было одним из фундаментальных. Для него материнство несёт в себе сублимацию женщины, её святость. Такой способ мышления близок к глорификации женщины-матери, который непосредственно выражал Толстой в 1886 году: *«Она знает, что дети, что будущее поколение являются самым большим делом, которое было предназначено человеку, и что живёт она для того, чтобы всем своим существом служить этому святому делу. Для своих детей и своего мужа она разовьёт свои способности до жертвы... Такие женщины овладевают мужчинами и служат им путеводной звездой. О вы, женщины-матери! в ваших руках находится спасение мира»*<sup>4</sup>.

Но нельзя однако говорить о полной общности взглядов писателей. Позиция Амфитеатрова в этом вопросе не адекватна. Данный тезис выдвигается на основе анализа образа героини рассказа *Мечта*. Этот персонаж отвечает течениям поисков способов для спасения мира в период кризиса общепринятых ценностей, который заметно усилился на рубеже XIX и XX веков. Альтруизм характеризует позицию очередной дворянки, которая посвящает себя детям. Софья Артамоновна Следловская выходит замуж за вдовца Прошку Тырина, медника, пьяницу и гуляку. Как подчёркивает автор, склонность к жертвенности была основной чертой её натуры. В этом случае жертвенность граничит с аскетизмом. Жизнь её выглядит так: *«[...] вечно пьяный лентяй-муж, каждый день побои, каждый год дети и – работа не в подъём, с утра до ночи, – от печи к игле, от иглы к прачечному корыту, от корыта к вязальным коклюшкам... чего-чего только она не работала. – Бросьте вы всё, – убеждает её повествователь, – ведь ясно, что вы ошиблись, из вашей затеи ничего не вышло, и вы не на своём месте»*. Но её ответная реплика полна возмущения. Софья Артамоновна утверждает, что: *« – Уйти, бросить... а куда же я дену свой муравейник? Тоже и его бросить? Ах, Василий Николаевич! Как вы там – в своих умных кругах – легко и быстро думаете... У меня дети, голубчик, у меня муж – боль-*

---

<sup>4</sup> Цит. За: А. Rogalski, *Ku światu*, Warszawa 1985, s. 64. (перевод мой – А. П.).

ной, слабый человек. А вы говорите - «я не на месте»! Что Бог соединил, человек не разлучает. Не на смех венчались» (с. 433–434).

Писатель старается показать доброту её сердца и принципиальность взглядов, чтобы подчеркнуть исключительность своей героини. Толстовская позиция, основой которой было рассмотрение роли и места женщины в семье и обществе, была связана с определенной философией. Религия, мощно давящая на него своей концепцией ценности чувств, страдания и покорности, пробудила в авторе *Воскресения* стремление наделять этими чертами духовности женщину-мать. Она должна быть полной противоположностью демонических женщин модернизма. В анализированном произведении Амфитеатров определяет роль женщины в общественной жизни как существа, которое по причине своего своеобразия, вытекающего из специфики её природы, обладает преобразующей силой. Она находит себя, давая пищу голодным, одевая оборванных, ухаживая за немощными. Не без повода в произведение входит легенда о Юлиане Милостливом. Прошка Тырин называет свою жену «святой», так как и его *«сломило-таки железное упорство кроткой Сониной натуры, что он уже понимает своё скотство и ему стыдно жены»* (с. 436). И хотя происходит глорификация образа Сони Следловской и позиции, которую она представляет, но в заключении повествователь говорит о неудачной для неё самой жизни. Автор полностью не отрицает этого аспекта толстовской концепции и оставляет читателя, полного сомнений в том, является ли представленный здесь выбор жизненного пути её подлинной дорогой.

Подобный мезальянс, как и героини ранее анализированных произведений, совершила также Лиза Басова в романе *Побег Лизы Басовой*. Эту героиню встречаем в экстремальной ситуации - побега из сибирской ссылки. По определению Потапа, одного из персонажей романа, который для крестьян является *«моральным начальством, которое иной раз повлиятельнее начальства коронного»* (с. 484): *«Она из наших политических, только в политику-то совсем не по характеру своему попала, а больше как кур во щи...»* (с. 486). Несмотря на то, что она стала революционеркой случайно, *«В Лизе Басовой он угадал одну из тех пассивно-решительных женских натур, которые созданы для революционной дисциплины с нерасуждающей исполнительностью, способную до самопожертвований почти баснословных»* (с. 490). Её связь с мещанином Тимофеем Курлянковым не представляет собой акта самопожертвования. Ранее анализированные произведения убеждали в моральном превосходстве

женщин над мужчинами. Но здесь не можем говорить о превосходстве Лизы над Тимофеем. Этот герой – человек высоких моральных качеств. По отношению к Лизе, которая была поверена его заботам, «[...] Тимофей показал себя молодцом и настоящим рыцарем» (с. 496). Их удачный брак, плодом которого стало трое детей, был случайным. Их сближение было результатом специфики человеческой природы, таящей в себе слепые инстинкты, которые неожиданно проявляются. Их влиянию на судьбу человека писатель посвятил много произведений. Но этот вопрос выходит за рамки актуального интереса.

Амфитеатров затронул еще много вопросов (в частности, проблему проституции), связанных с гендерной проблематикой. В своём творчестве он создал картину мира со всей её сложностью человеческих отношений, показывая, что они в равной мере могут находить объяснение как в общественных условиях, так и в правах природы. Богатство содержания этих произведений создаёт множество интерпретационных возможностей, из которых только небольшая часть была использована в данной работе. Раскрытие находящихся в этих произведениях наблюдений автора, касающихся исканий женщины своего самоопределения на рубеже XIX и XX веков, обогатит знание о самой эпохе и роли, которая принадлежала литературному творчеству Александра Амфитеатрова.

## Использованная литература

Амфитеатров А., *Бабы и дамы*, Калуга 1997.

Черников А., *Реальность и грёзы Александра Амфитеатрова*, [в:] А. Амфитеатров, *Бабы и дамы*, Калуга 1997.

Rogalski A., *Ku światu*, Warszawa 1985.

Толстой Л. Н., *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Москва 1975.

Wierzchowska D., *Świat kobiecy w «Emancypantkach» Bolesława Prusa*, Zielona Góra 2001.

## Key words:

Amfiteatrov, a woman, psychology, sociology, a noblewoman, a peasant, Tolstoy, exalted idealization of the peasantry, criticism



## Summary

The author of the article examines one of the aspects of feminine issue in such works of Alexander Amfiteatrov as *House novelties, a waitress, a dream, An escape of Lisa Basova*. Heroines of discussed stories get married, although they are of noble origin, to peasants. Those texts submit Leo Tolstoy's outlook on exalted idealization of the peasantry to a critical examination.



## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА И МЕТАМОРФОЗЫ ЕЕ КОНТЕКСТОВ

*Зденек Пехал, Чешская Республика, Оломоуц*

Исходным общим тезисом для интерпретации художественной литературы мы считаем понимание художественного произведения как знака. Знак традиционно понимается как материальный, чувственно воспринимаемый предмет (событие, действие или явление), выступающий в познании в качестве указания, обозначения или представителя другого предмета, события, действия, субъективного образования.<sup>1</sup> Из определения знака вытекает его важнейшее свойство: будучи некоторым материальным объектом, знак служит для обозначения чего-либо другого. Суть знака традиционно заключается в его двусторонней структуре – неразрывном единстве непосредственно воспринимаемого (означающего) и подразумеваемого (означаемого).<sup>2</sup>

Здесь необходимо различать знаки, которые имеют вербальный характер и в основе которых лежит первично внехудожественная коммуникативная функция, от знаков, которые призваны в первую очередь оказывать эстетическое воздействие. Идеалом коммуникативной функции является наиболее эффективное соотношение между означаемым предметом и означающим знаком. Знак здесь является инструментом, обозначающим реальность, вызывающим представление реальности. Обозначаемый предмет таким образом закреплен в онтологической области реальности, знак вызывает представление об онтологической сфере реальности. Знак связан с действительностью, исходит из нее и снова возвращается к действительности посредством мыслительной референции. Однако действительность настолько сложна и расчленена, что обозначающий знак к ней относится в многочисленных интерпретациях. (ср. Декомпозиция референта и ини-

---

<sup>1</sup> Энциклопедия «Символы, знаки, эмблемы». Издательство «ЛОКИД-ПРЕСС», Москва 2005.

<sup>2</sup> Постмодернизм: Энциклопедия. Книжный Дом, Минск 2001.

циатива материала. З. Матгаузер)<sup>3</sup>. Однако это не изменяет того факта, что идеальным стремлением является дойти до понятийного обозначения определенной детали действительности. В некоторых случаях обозначающее явление связано с означаемым явлением естественной объективной связью (напр., индекс или икона Пирса).

Однако мы при интерпретации художественного произведения будем заниматься эстетическим знаком, который не воспринимается в первую очередь как инструмент для обозначения отдельной единицы действительности, идеальной целью которого не является вызвать эффективное соотнесение между знаком и предметом в целях понимания. Эстетический знак носит характер автономного объекта, который своей структурной идентичностью исключен из однозначной зависимости от действительности. Эстетический знак не является примарным посредником между знаком и предметом, не указывает примарно на отдельную единицу действительности, но является автономной структурой, которая создает представление эстетического понимания целого, создает единое отношение к действительности (ср. Мукаржовский: Место эстетической функции между остальными.). Эстетический знак своим структурным целым вступает в равноценные (не служебные) отношения с первоначальной онтологической сферой объекта, которая таким образом расширяется этим новым творением. Структура эстетического знака как автономное явление относится к онтологической сфере и ее перекрытиям. Эстетическая знаковая ситуация относится к субъекту творца, но как знак примарно не направлена на их замещение посредством мыслительной референции, хотя и они присутствуют в знаковой структуре художественного произведения. Примарной целью знака-символа является создание эстетической ситуации, которая способна вызвать своим импульсами семантическую многозначность. Знак – символ является автономной и равноценной (не только подчиненно производной) составной частью реальности. Потенциал семантической многозначности закреплен в самой автономной структуре знаков-символов, прежде всего в их связном структурном характере. Если у эстетического знака, знака-символа можно рассуждать о функции замещения, обозначения, то обозначается прежде всего субъективная реальность, обозначается от-

---

<sup>3</sup> Mathauser, Z.: Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě. 2005. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. s. 37.

ношение – субъекта к объекту, субъективная интерпретация реальности с ее объединяющей ссылкой к онтологической сфере объекта.

Итак, следуя за Мукаржовским, мы воспринимаем артефакт не как инструмент для обозначения действительности, мы не видим артефакт в служебной позиции как пассивное отражение действительности, но как автономную структуру, способную соотноситься с окружающими контекстами. Я. Мукаржовски<sup>4</sup> утверждал, что следует отличать произведение-вещь, как свободное проявление «вещественности», «вещественного», проявление необъединенности спонтанного творческого принципа стихийной ненацеленности и – произведения-знака как принципа нацеленности, направленности, творческого стремления. Таким образом, совокупность знаковой эстетической ситуации состоит в «просвечивании» двух принципов – целеустремленности, направленности «произведения-знака» и естественной стихийной ненацеленности, ненаправленности «произведения-вещи». Артефакт, с нашей точки зрения, выступает как единство нацеленности и ненацеленности, направленности и ненаправленности, целеустремленности и проявления естественной стихийности материала. Артефакт выступает как потенциал значений просвечивающих принципов – нацеленности и спонтанности.

Проблему можно объяснить на оппозиции аллегории и символа (см. работы З. Матгаузера, который в оппозиции аллегории и символа исходит из рассуждений Шеллинга и Гете). С одной стороны оппозиции стоит аллегория, где отношение между знаком (аллегорией) и мыслительным явлением основано на рациональной иллюстрирующей априорности, статичности, однозначности и закрытости. Аллегория указывает на выделенный круг явлений. С другой стороны оппозиции находится символ, отношение которого к мыслительному явлению основано на спонтанности, апостериорности, динамичности, семантической амбивалентности (двойственности), которая создает представление эстетического восприятия целого, создает единое отношение к действительности.<sup>5</sup> Символ способен воспроизводить семантическую многозначность. Символ, с одной стороны, указывает на сложную многозначность реальности, но, с другой

---

<sup>4</sup> Mukařovský, J.: Studie z estetiky. Praha, Odeon 1966. s. 89–108. Mathauser, Z.: Věc v ohnisku aspektu estetického, fenomenologického a jazykového. In: Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis. Studia Estetica VII. 2005. s. 74–75.

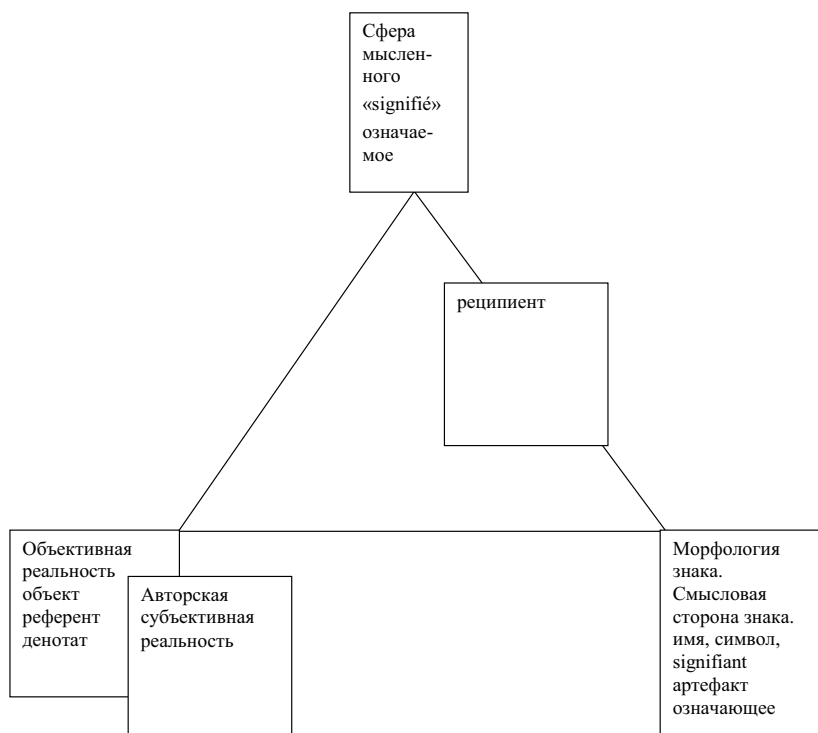
<sup>5</sup> Mathauser, Z.: Estetika racionálního zření. Estetika racionálního zření. Praha 1999. s. 99–100.

стороны, этой многозначностью сам насыщен и сам способен вызывать представление целостности и вызывать единое отношение к действительности. Таким образом, символ в своем многозначном семантическом потенциале есть знаком субъективной реальности. Обе стороны присутствуют в знаковой эстетической ситуации.

Таким образом, литературоведение стоит перед многозначным эстетическим знаком, явлением, которое своей связующей основой способен генерировать актуальные полисемантические связи с иными структурами и, следовательно, подвергаться непрерывным семантическим метаморфозам. Проблемой литературоведения, между прочим, должен стать вопрос о сущности упомянутой многозначности, структурные элементы которой дают силу для ее импульсов подобного характера. Интерпретация подобной динамической структуры не может основываться на ее привязке к определенному значению или детали (частности, подробности). В случае, если литературоведение поступает именно так, то оно должно осознавать то, что говорит. Привязать символический характер знака к определенному отдельному значению или полю значений возможно, но при этом необходимо понимать, что речь может идти только о частном значении, об одной отдельной (частной, единичной) реализации многозначного потенциала материального артефакта. За более убедительную цель литературоведения можно считать усилие для нахождения связующей природы эстетического знака. Вскрытый связующий потенциал знаковой структуры можно полагать за основу, которая способна генерировать прилегающие контексты частных значений и при этом не допускать редукции семантических единиц или секторов предлагающегося пространства онтологии предмета.

Для того, чтобы мы могли ориентироваться в полисемантической знаковой структуре, нужно дать ее схематическое объяснение. Мы исходим из скорректированного семантического треугольника Огдена и Ричардса, в котором левая вершина является объектом, референтом, физической реальностью, денотатом. Правая вершина – имя, символ, носитель значения, обозначитель, сигнификант, означающее, значитель, смысловое явление, материальная форма знака, артефакт, «произведение-вещь», «произведение-знак». Третья вершина представляет предполагаемое значение, «signifié», означаемое, в понимании Мукаржовского речь идет об «эстетическом объекте». Между вершинами «объект» и символ, сигнификант помещена фигура реального, биографического автора, субъектив-

ной реальностью которого «просвечивает» объект. Биографический автор и его сознание «насыщены» объектом. Автор и субъективная реальность его сознания являются особым результатом соотношения объективного и субъективного, проявлением субъективной интерпретации действительности, выражением отношения субъекта к объекту. В схеме биографический автор есть частью онтологической сферы. Между вершинами символ, сигнификант и мысленное явление, означаемое, *sense*, *meaning* *reference*, «signifié» помещен реципиент, восприниматель художественного произведения.



Попытаемся охарактеризовать отдельные связи. Перед авторским субъектом, биографическим автором находится объект в его многовариантном и многоуровневом сущностном проявлении. В то время как авторский объект находится по отношению к объекту в разнообразных

связях (практическом, теоретическом и т. п.), мы ограничимся исследованием связи эстетической. Неструктурированный (нетронутый рукой субъекта) материал объекта приобретает характер эстетического явления лишь в тот момент, когда его коснется рука творца. В этом моменте он все еще часть онтологии объекта, материала (камень, слово, краска), но одновременно начинает из своей материальной, вещественной сущности связываться с мыслительным (и не только волей творца, но и с точки зрения естественной вещественной) инициативы), к *signifié*. Чем больше отграничивает рука творца вещественный материал от нетронутого объекта, тем больше артефакт (слиток произведения-вещи и произведения-знака) преодолевает свою вещественную привязку к сфере предметной онтологии, преодолевает свою вещественную онтологию и начинает приобретать «мысленное» значение, *signifié*. В творческом акте создания артефакта вещественная субстанция вещной онтологии начинает перекрывать свою вещественную основу и приобретает мысленное значение.

В этой фазе на вычлениии артефакта из онтологической материи участвует несколько источников. Ключевым здесь является активность реального биографического автора и инициатива материальной основы формируемого артефакта. Из соотносительности объекта и сознательной творческой активности субъекта возникает артефакт, материальный вещественный характер которого сдвинут к «мысленному». Авторский замысел, эстетическая ориентация первоначально нетронутого материала к мысли представляет собой составную часть итоговой сферы мысленного. В ходе творческого акта вычленения из первично нетронутой реальности приобретает артефакт связь к первичной реальности, к собственному материальному характеру, к автору, к мыслимому и к возможно воспринимаемому. Эти связи не зависимы от намеренной активности (замысла) творца и они являются шире, чем был авторское замысел. Артефакт обрел характер структуры. Чем больше артефакт внутренне структурирован, тем больше связей потенциально содержит в рамках «материи» («реальности») артефакта. Структурная расчлененность не зависит (или зависит несущественно) от объемного количества артефакта. Глубинную внутреннюю расчлененность может иметь простая история или образ, который может сформировать сложную семантическую структуру. Качественная характеристика простого, но при том внутренне сложного структурированного материала зависит от способности вложить в артефакт



импульсы (стимулы, побуждения) к видению сложной семантической структуры. Эти стимулы литературоведение должно регистрировать.

Однако «масса» артефакта мгновенно вступает в отношения и вне рамок собственной структуры. Даже если это деление на собственную структуру артефакта и окружающий контекст имеет только рабочий смысл, поскольку формирование структуры артефакта невозможно без столкновения с другими контекстами. Артефакт при формировании материального образа различных форм сталкивается с идентичностью предшествующего эстетического ряда – эстетической нормы.

Следуя за итогами структуралистов, можно утверждать, что в произведении всегда присутствует и воздействует не только то, что в нем есть, т. е. его актуальная структура, но также и то, что было, предшествующее состояние художественной структуры, живая традиция. Развивающийся ряд, с одной стороны, остается самим собой – поскольку без сохранения своей тождественности он не мог быть понимаем как ряд, связанный со временем, с другой стороны, постоянно свою идентичность нарушает, и нарушение идентичности способствует развитию движения.

С возникновением артефакта материя произведения начинает граничить с синхронным контекстом искусства – речь идет о произведениях, которые возникли на почве общего контекста (наблюдение В. Сватона)<sup>6</sup>. Артефакт втянут в ряд произведений того же автора и одновременно с этим граничит с произведениями, возникшими на почве иных контекстов. Реальная авторская индивидуальность, которая граничит с контекстами эстетическими и внеэстетическими, придает произведению определенный единый семантический замысел, который Й. Мукаржовский назвал термином «семантический жест». Эта единая эстетическая концепция, намеренная или непроизвольная, связывает элементы произведения в цельную форму структурных взаимосвязей.

Речь идет о единой эстетической концепции, которая не может быть изолирована от духа времени, эстетики, коллективного сознания.

Видимо, чем ближе будет время восприятия ко времени возникновения произведения, тем более предположительно нахождение современных ему контекстов в предметной реальности и в реальности биографического автора. И, наоборот, чем дальше будет момент восприятия удален от времени возникновения произведения, тем менее будет заметна связь

---

<sup>6</sup> Svatoň, V.: Z druhého břehu. Praha 2002. s. 22.

с современным ему контекстом и предполагаемыми намерениями автора. С временным отступом в восприятии потенциального реципиента перестает преобладать желание реконструкции происхождения произведения и начинает преобладать интерес к автономной структуре произведения

Речь не идет о том, что перестанет преобладать интерес к биографическому автору и к реконструкции современных ему контекстов, но о том, что даже идеальные ответы на эти вопросы не могут быть конечным результатом, интересующим литературоведение, и не могут быть сами по себе высказыванием о ценности, которая превращает словесное явление в артефакт и придает ему перекрытие «литературности»<sup>7</sup> к мыслимому эстетическому объекту. Это контексты, которые обогащают связанный структурный размах. Следует понимать, что все эти вопросы направлены к аллегорически иллюстрирующим интерпретациям знаков – связи между обозначающим и обозначаемым. Ответ на этот вид вопросов превращает художественный знак в инструмент, который направлен на иллюстрацию обозначаемого.

Но интерпретация основана на напряжении между инициативой реципиента, контекстным размахом, частью которого она является и которое подвергает его определенному семантическому давлению. Интерпретация оказывается в силовом поле напряжения между реципиентом и импульсами материальной структуры артефакта, напряжением между реципиентом и вскрытым потенциалом структуры артефакта.

В этот момент артефакт создан и существует как вещественная морфологическая структура. Эта структура имеет определенный «вещественный» вид – материальную форму и после окончательной редакции не может никоим образом быть изменена. Она имеет устоявшуюся связь со своим автором и современным ее возникновению контекстом. Она меняет воспринимаемых и их контексты. Такого рода существующий артефакт воспринимается реципиентом.

Нас прежде всего будет интересовать словесный артефакт в его незаменимой функции эстетической литературности. А здесь на первый план выступает знаковая автономность, которая примарно уже не ссылается на объекты вне себя, ее сопричастность с онтологической сферой

---

<sup>7</sup> См. наблюдения формалистов, напр. Р. Якобсона, Ю. Тынянова: Именно новое отношение к слову сделало возможным выявить и проанализировать литературность как таковую – то, что делает произведение литературным произведением...

слабее и перестает быть для реципиента решающей. Творческий акт создает собственную реальность, которая имеет материальную сторону артефакта и, кроме того, сферу «мыслительного», для которой артефакт дает импульсы. Контекст биографического автора уходит на задний план, а на первый план выходит семантическая область, которая заявляет о себе (преобладает) благодаря структурной знаковой связности. Структура должна иметь такое высказываемое значение, которое способно дать реципиенту импульс к пониманию, осязательности этих элементов прямо из структуры артефакта безотносительно к существованию или нет реального временного контекста, в окружении которого они возникали.

Аналогичная проблема возникает и с биографическим автором. При восприятии произведения биографический автор может присутствовать в современности и своим контекстом может быть частью восприятия артефакта. При этом может воздействовать его способ жизни, место в социальной структуре общества, его психологический образ, опосредованный или непосредственный. Но всегда речь будет идти о некоей интерпретации биографического автора. Всегда она будет содержать определенную стилизацию собственного образа в современном ему контексте, в характерном для эпохи контексте. Однако, чем дальше будет восприниматель удаляться от реальной личности и прямого воздействия биографического автора, тем больше этот образ будет превращаться в часть истории, которая может, но не должна быть частью контекста эстетической структуры. Если же образ автора является частью эстетической связности структуры артефакта, то он должен быть осязательным из стимула, который передает артефакт. Автор должен быть частью литературности артефакта, он должен быть воспроизводимым из его структурных импульсов. В противном случае он – часть современной ему литературной истории, который со структурой артефакта связан лишь поверхностно и не является структуральной частью определенного расположения морфологической предметности артефакта.

То, что произведение имеет более широкий семантический потенциал, чем тот, который хотел поместить в произведение его автор, многократно проверено и подтверждено литературоведением. И снова: произведение, таким образом, стало бы инструментом эффективного, действенного взаимоотношения между обозначаемым (авторским замыслом) и обозначающим – артефактом и носило бы иллюстративный характер – априорность аллегории. Однако мы считаем, что эстетическая авторская стратегия су-

щественно шире рамок иллюстрации определенного авторского замысла. Пока авторская концепция не вписана прямо в связности структуры артефакта, прямо в его многозначный семантический потенциал, то с точки зрения литературности художественного текста речь идет о внешнем элементе иного (напр., иллюстрирующего, социологического, философского, психологического и т.п.) характера.

Подводя итоги предыдущих рассуждений, мы можем сделать вывод, что артефакт имеет структурно связанный характер и как знак базируется на автономной эстетической структурной связности. Структурная идентичность играет настолько важную роль, что артефакт освобождается от привязки к возможному первоначальному онтологическому статусу и прикрепляется сущностью «задуманного» к эстетическому объекту. Мы не имеем в виду относительный подход, в котором обращается главное внимание на элементы, поля, постоянные точки. Подчеркивая связанное понимание структуры, мы имеем в виду связи между структурными элементами, значения которых меняются в изменчивой связанной напряженности. Из материальной вещности артефакта выступает на поверхность реципиент, которого можно приравнять к бергсоновскому снежному шару, который, скатываясь по снежному склону, принимает все новые значения и не теряет ни одного из приобретенных значений, и каждое из значений потенциально готово обогатить актуальный контекст.

Реципиент, который впитал диахронические контексты, напряжение инвариантной нормы и ее варианты изменения, отграничивающие контексты других структур в синхронном разрезе, обращается к артефакту с целью настроиться на волну его литературности. Чтобы сделать это, ему нужно освободиться от априорной предвзятости, которая своим налетом ожидания затуманивает естественное излучение чувств. В этом аспекте мы считаем чрезвычайно показательным наблюдение Осипа Мандельштама: «Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела.» (Слово и культура.). Естественно, что артефакт дает импульс также и иллюстрирующему сочетанию обозначителя к обозначаемому. Литературоведение должно бы регистрировать и эти импульсы, но не должно делать из них главную тему своего внимания. Если оно это делает, оно должно отдавать себе отчет, что речь идет о чем-то ином, нежели о литературности – что

оно говорит о других функциях литературы, нежели функция эстетическая. Эстетическая связность структуры дана другим качеством, нежели желанием иллюстрировать предметную эмпирию. Если же мы говорим о том, что артефакт излучает прежде всего самого себя, тогда следует подчеркнуть, что он одновременно излучает идеал, к которому стремится. Если литературоведение высказывает какое-либо суждение, то эта оценка должна основываться на ступени, приближающей оцениваемое произведение к идеалу, который оно себе само создало. Сравнительное литературоведение должно иметь достаточные аргументы, которые сравнивают данный идеал с пограничными эстетическими явлениями, и тем самым привязывает данное произведение к определенной ценностной шкале. Реципиент должен был бы обращать свой взгляд к автономному смыслу «задуманного», как центру интерпретационного внимания, и его целью между прочим должно быть сравнение данной реализации артефакта с идеалом, который сформировало само произведение. За скобки следует вынести элементы, которые отвлекают внимание от существенной структурной автономности к возможным обозначаемым явлениям, которые можно заменить другими неэстетическими понятийными знаковыми действиями, главной целью которых является выявление эффективной связи между обозначенной вещью и обозначающим знаком. На этом месте мы подчеркиваем мысль Канта, которую для эстетики усиленно оживляет Зденек Матгаузер: «...художественное произведение отказывается от интереса (мы подразумеваем здесь не интерес чисто утилитарный, но вообще интерес к реальному существованию предметности, показанной художественным образом): именно этот отказ от наивной веры в реальный онтологический статус образно представленного и его замена статусом намеренным (умышленным), т. е. чисто семантическим мнением, позволяет реципиенту увидеть саму структуру...».<sup>8</sup>

Исходя из вышеприведенных доводов, мы полагаем, что цель литературоведческого исследования должна быть направлена на сам знак как центр внимания (одна из центральных мыслей чешского структурализма). Она должна основываться на осознании того, что авторский субъект содержится в самом тексте артефакта, как автор, возникший из восприятия (ср. Бахтин, Матгаузер). Литературоведение должно

---

<sup>8</sup> Mathauser, Z.: Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě. 2005. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. s. 18.

стараться найти тот угол зрения, с перспективы которого ориентирован артефакт. А поскольку артефакт основан на изменчивой связной структуре и сеть значений находится в постоянном изменении, то сама структура дает возможность получать огромный потенциал возможностей ее интерпретационных реализаций, не зависящих от взаимосвязей с онтологическим статусом реальности. Литературоведение должно стараться о наглядности этого потенциала. Результаты литературоведческого исследования позволяют нам видеть не внешние импульсы, но прежде всего импульсы структуры. Значение литературоведения и его оценок стремятся определить, вооружена ли эстетическая структура собственной точкой зрения, а не только точками зрения, взятыми из других контекстов, иллюстрацией которых она является. Здесь мы бы хотели подчеркнуть мысль Зденька Матгаузера, которая актуализирует «радикальный шаг феноменологии – само видение освобождается от связи с субъектом реципиента, становится самостоятельным оснащением текста и оттуда смотрит на самого зрителя».<sup>9</sup>

Цель литературоведения – нахождение идентичности автономной структуры артефакта и значений, исходящих из ее эстетической связности. Этот пассаж можно завершить наблюдением З. Матгаузера: «Феноменологический подход – в отличие от психологического – подчиняет направление замысла сознания к предмету, к значению, и при этом старается отнять у замысла его скрытый смысл, семантику мыслимого значения; речь здесь идет если не о идентичности исследователя с направленностью отраженного замысла, то хотя бы о достаточно верной параллели».<sup>10</sup>

То есть усилием литературоведения должно быть сохранение статуса автономного намерения смыслу артефакта как цели литературоведческого стремления.

**Key words:**

interpretation, work as a sign, biographical author, receptive author, diachronic and synchronic context, recipient. Study plans for our students

---

<sup>9</sup> Там же с. 23.

<sup>10</sup> Там же с. 28.

## Summary

The literary work is considered to be a sign which on one part designates a mutual relationship between the subject and the object and on the other part it is an impulse for seeing the integrity and “the thought” of ambiguity. The author considers basic interpretation contexts to be the following: author’s (biographical author and the author formed based on the reception), diachronic and synchronic context and the recipient’s initiative. The author considers the core of interpretation to be the disclosure of semantic perspective which arises from the structural relations of the analysed work.





## СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

*Алексей Подчиненов, Россия, Екатеринбург*

В современной науке о Достоевском, наиболее динамично развивающемся разделе литературоведения, можно условно выделить три направления:

1. Религиозно-философское, активно разрабатывающее и экстраполирующее категории православной схоластики в анализ литературных произведений: соборность, софийность, аскетика, пасхальный архетип и др. Здесь можно сослаться на известные работы В. Котельникова (*Православная аскетика и русская литература /На пути к Оптиной/. СПб., 1994*), И. Есаулова (*Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995*), Е. Новиковой (*Софийность русской прозы второй половины XIX века. Томск, 1999*), петрозаводской школы, возглавляемой проф. В. Н. Захаровым (два выпуска сборников научных трудов *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1994, 1998*). Кроме того, учеными Петрозаводского университета подготовлено уникальное издание полного собрания сочинений *подлинного Ф. М. Достоевского на языкЪ Достоевскаго, его канонические тексты* (изданы, к сожалению, пока только четыре тома в 1995–2000 гг., но все тексты, *конкорданс*, помещены на сайте университета: <http://www.Karelia.ru/dostoevsky>).

2. «Медленное чтение», *close reading*, неспешное, скрупулезное, дошное следование за текстом, художественной мыслью, жизнью писателя. В последнее время возродился забытый было, но в свое время (конец 19 – начало 20 века) популярный жанр документально-аналитического литературоведения. Подтверждением этому книги И. Волгина (*Последний год Достоевского. Исторические записки. М., 1986; Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах. М., 1991; Пропавший заговор. Достоевский и политический процесс 1849 г. М., 2000 и др.*) и Л. Сараскиной (*Возлюбленная Достоевского. М., 1994*), многолетняя и плодотворная работа научных конференций «Достоевский и мировая культура» в мемориальных музеях Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербур-

ге и Старой Руссе, итогом которых является выпуск двадцати альманахов под аналогичным названием (*М., СПб., 1993–2005, редактор К. Степанян*) и нескольких сборников статей.

3. И, наконец, одно из приоритетных направлений в изучении Достоевского – междисциплинарное, обращение к методологии и методике смежных дисциплин (философии, эстетике, психологии, антропологии и т. п.), что позволяет по-новому осмыслить, а не только вербализировать известные вещи. Здесь можно сослаться на опыт ученых-достоевковедов Уральского университета (Россия, Екатеринбург), возглавляемых проф. Г. К. Щенниковым. Результатом многолетних исследований стала серия коллективных монографий: *Творчество Ф. М. Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург, 1991; Достоевский и национальная культура. Вып. 1, 2. Екатеринбург, Челябинск. 1994, 1996; Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск, 1997; Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа). Екатеринбург, 2001 и др.*

В качестве иллюстрации реализации новых подходов обратимся к рассмотрению романа Достоевского «Преступление и наказание» сквозь призму судьбоаналитической концепции швейцарского психиатра Леопольда Зонди (по случаю, выражаем благодарность проф. В. Куликову за предоставленную возможность ознакомиться с основными трудами ученого: *Судьбоанализ, 1944; Я-анализ, 1956; Судьбоаналитическая терапия, 1963*).

С точки зрения судьбоанализа, ключевым мотивом творчества Достоевского является восхождение человека к свободе как истинной цели бытия, а основополагающая идея – вера.

В самом начале романа Раскольников предстает в качестве достаточно сильного человека, преодолевающего негативный опыт страха перед повседневностью. Визит к старухе-процентщице – это «проба», испытание могущества своего Я. Пробужденное Я, как сказал бы судьбоаналитик, обнаруживает в себе трансцендентную мощь бытия и стоит перед задачей распределения, по своему выбору, этой бытийной мощи в сферах собственной жизни. Поэтому Раскольников, который не привык к толпе, избегает всякого общества и самодостаточен в своих притязаниях, вдруг ощущает непреодолимую тягу к людям и даже, как называет это состояние Достоевский, «*жажду людей*». Вместе с пробуждением, ощущением бытийного могущества Я проявляет и потребность в себе самом бытии

других людей. Сосредоточенность героя на своих переживаниях, опыт невыносимого одиночества прорвались в потребность освобождения «*хоть на одну минуту*», потребность в других людях, в другом мире, отличном от собственного Я. И не важно, что другой мир оказывается грязным миром пивной, трактира, с дурными запахами, духотой, винными испарениями, но именно в нем манифестируется опыт освобождения. Встретившийся Раскольникову в этом подвальном мире отставной чиновник Мармеладов, кажется, уже потерял облик человеческий. Это человек, осознающий свое падение, переживающий потерю человеческого единства, замещающий эту потерю эрзац-объектом, опьянением, которое отныне навязывает ему судьбу. Мы имеем дело с ярчайшим расстройством веры. Но именно Мармеладову Достоевский доверяет пророческие слова о призвании в Царство Божие всех слабых, пьяненьких и падших, о прощении и понимании всех сирых и убогих. Не потому ли, что они избраны Богом и на дне человеческого падения принимают божественное начало непредвзято и полностью? И этот неясный, только намеченный мотив выхода из расстройства веры предвещает встречу Раскольникова с подлинным носителем веры, с дочерью Мармеладова Сонечкой. Воплощенный в Соне образ веры уже не манифестируется, не проговаривается, но живет, высвечивается из ткани ее поступков и самой жизни. Отец Сони – лишь знамение, знак, преддверие скорой судьбы Раскольникова.

Другим знаком и знамением, даже, точнее, предчувствием состояния личной судьбы героя служит письмо матери. Обыденный, внешний пересказ событий собственной жизни и жизни дочери, любимой сестры Раскольникова Дунечки, вдруг прерывается неожиданным вопрошанием Пульхерии Александровны к сыну: *Молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благость творца и искупителя нашего? Боюсь я, в сердце своем, не посетило ли и тебя новейшее модное безверие? Если так, то я за тебя молюсь* (Достоевский, с. 34). Предчувствия матери, конечно, имеют психологическую основу и вполне объяснимы волнением за судьбу дочери и судьбу сына. Но какой мощный образ первоначальной, целостной жизни в Вере, имеющий буквально библейский смысл, возникает, когда, в самом конце письма, мать апеллирует к сыну: *Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!* (34). Человек с рождения соединен с божественным Духом, сопричастен могуществу бытия Божьего. Если при чтении письма Раскольников как бы пребывает

в материнском лоне и слезы очищения появляются на его лице, то после окончания послания лицо его преобразуется в желчной, злой улыбки, он вновь обретает уверенность в реализации собственной судьбы, в распределении бытийной мощи по своему, задуманному им выбору.

Эти испытания противоречием вновь и вновь пронизывают душу Раскольникова на протяжении всего пространства романа, буквально обрушивая на нас нечеловеческую напряженность экзистенциального выбора. И только в эпилоге, словно вздох освобождения, Достоевский возвещает о посетившей благодати Веры, о наступлении жизни. До этого, действительно судьбоносного, поворота мы прослеживаем в каждом эпизоде романа перипетии одностороннего, ограниченного распределения и выбора объектов партиципации. Раскольников переживает навязанные формы судьбы, перенося свой жизненно-энергетический потенциал веры на самые различные объекты. Например, после мучительного письма матери *главнейшая суть дела была решена в его голове и решена окончательно: «Не бывать этому браку, пока я жив, и к черту господина Лужина!»* (35). Такая настойчивость в воплощении идеи, развиваемая чуть ли не в уверенность о вселенском заговоре против него, подтверждает судьбоаналитическую гипотезу о переносе бытийной мощи личности на зрца-объект и дальнейшей реализации судьбы под знаком однозначно ориентированного невроза. Крайним выражением этого состояния является способность на самый решительный поступок, и, допустим, попадись теперь Раскольникову господин Лужин, *он, кажется, убил бы его!* (36). Но решительные действия Раскольников готов перенести не только на Лужина, но и на Пульхерию Александровну и Авдотью Романову, на мать и сестру. Так что, действительно, старуха-процентщица – всего лишь проба. Могущество персонального бытия переносится, в достаточно большом объеме, на ближних родственников как решающий фактор судьбы, а ранее – это выясняется из разговора со следователем Порфирием Петровичем, – ранее такой перенос состоялся в отношении идеальной теоретической конструкции, тезиса о том, *что существуют на свете будто бы некоторые такие лица, которые могут... то есть не то что могут, а полное право имеют совершать всякие бесчинства и преступления, и что для них будто бы и закон не писан* (198–199). И даже если согласиться с тем, что следователь умышленно искажает идею, тем не менее важно, что сам Раскольников заявляет: *...я не человека убил, я принцип убил! Принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался* (211).

Можно также говорить о сосредоточении всей полноты бытийной мощи Я на самом себе, когда личность приобретает все признаки подобия богу, концентрирует на себе все силы добра и зла. Показателем такого сосредоточения является особая вера Раскольникова в свое предназначение, в свою миссию и, как следствие, вера во всевозможные приметы и суеверия. И лишь в те моменты, когда Родион Раскольников в молитве, искренне обращается к господу, только тогда получает он ощущение просветления, свободы, свободы *от наваждения!* (50). Вне моментов просветленности склонность к суеверному толкованию случайных событий, фактов вырастает до мистификации, предопределения и указания на неотвратимое действие судьбы. В глобальном опыте расстройств Веры именно Раскольников, а не кто-либо другой из окружавших его людей ощущает реальную возможность не просто *грядущего мира*, а уже здесь и сейчас существующего мира Веры, – не мира, достигаемого смертью, умиранием, но мира, существующего вопреки смерти, мира, возрожденного от смерти. Предвестие жизни в Вере – в самом начале, в словах несчастного чиновника, отца Сони: *Господи, да придет царствие Твое!*, в вопросе матери: *Молишься ли ты Богу, Родя?* – и, наконец, во встрече с Соней и желании быть с нею, ибо от нее принимает он неведомые до сих пор, тайные потоки веры.

Диалектика закончилась! Но наступила ли жизнь? Произошло ли восстановление расстроенной Веры? Достоевский уклончиво говорит нам, что это *новая история, история постепенного обновления человека* (422). Но кажется, что история попросту закончилась. История исчерпала себя вместе с диалектикой. Истории восстановления Веры не может быть, вместо нее наступает жизнь в Боге, а об этом, и Достоевский более, чем кто-либо, понимал это, ничего рассказать нельзя, об этом можно только молчать. Да и писал ли вообще Достоевский о преступлении и наказании? в течение всего романа преступление как поступок, как событие, как факт оспаривается и не признается: если что и признается, так это тотальная попытка переступления своего Я, перенесения своей собственной мощи. Если и говорится о наказании, то только как о наказе Божьем к искуплению и вере. Роман Ф. М. Достоевского – не о преступлении и наказании, а о Великом Расстройстве Веры, посетившем человека и человечество. История диалектики завершается вместе с Достоевским, и вместе с тем открывается антропология судьбы.

Таким образом, судьбоаналитический подход к роману Достоевского лишний раз убеждает в существовании *антологии* текста и не расходится с многочисленными христианско-гуманистическими концепциями его творчества как в России, так и на Западе.

### **Использованная литература**

Достоевский Ф. М.: *Преступление и наказание*. In: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1973. Т. 6. Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.

### **Key words:**

Dostoevsky, interpretation, analysis of fate, faith, existence, Christianity, anthropology, Crime and Punishment.

### **Summary**

In his article “The Modern Interpretations of Dostoevsky’ Art”, Prof. Aleksey Podchinenov has determined three directions in great Russian writer’ study: religious and philosophical, close reading, interdisciplinary. As an illustration, the author demonstrates the contemporary reading of the famous novel “Crime and Punishment” in the light of the “fate-analytical” conception by Leopold Zondy. According this theory, the Dostoevsky’ novel represents the history of faith’ disorder and restoration, finding the life in God. The history of dialectics changed into the anthropology of fate.

## КОНЦЕПТ *НЕМЕЦ* В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. И. ДАЛЯ

*Наталья Попова, Нидерланды, Гронинген*

Названия сборников рассказов В. И. Даля: *Картины из русского быта, Матросские досуги, Солдатские досуги, Картины из быта русских детей* отсылают к идейным установкам натуральной школы. Такие *картины* должны были схватить наиболее типичное, предметом для изображения и анализа выбирается бытовая или даже обыденная сторона действительности. Принципиальным для Даля как прозаика (что однозначно выразилось и в *Словаре живого великорусского языка*) становится то, что он представляет читателю картины именно **русского** быта. Одним из объектов художественной рефлексии Даля является то, что составляет специфику национального характера, прежде всего, русского, главным выразителем которого, по мнению писателя, является простой народ. Кроме этого, автор рассказов и повестей неизменно возвращается в своих произведениях к тому, что составляет сущность любого народа (польского или татарского, это не имеет значения), его национального характера. Во многих рассказах Даля *немцы* (часто это обрусевшие немцы) представляют собой неотъемлемую часть современной ему бытовой и культурной жизни, как, например, это представлено в рассказе *Похождения Христиана Христиановича Виольдамура (1844)*, который был написан как комментарий к серии карикатур из быта петербургских немцев художника Сапожникова.

В. И. Даль как литератор заявляет о себе выпуском сборника сказок (*Русские сказки, из предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приуроченные и поговорками ходячими разукрашенные казаком Владимиром Луганским. Пяток первый /1832/*). Совершенно справедливо было подмечено современным исследователем, К. Г. Тарасовым, что уже во вступлении к пяти первым сказкам обнаруживает себя полемическая подоплека, проходящая через весь цикл и связанная с антиномиями *свое - чужое, здешнее - заморское, русское - нерусское*. Важной для Даля является не фабула сказки, он прибегает к традиционным народным сюжетам, а возможность показать все богатство народного языка, чему особо благоприятствовал жанр сказки.

В Сказке о Шемякином суде и о воеводстве его и о прочем, была когда-то быль, а ныне сказка будничная (1832) Даль показывает, что, согласно народному мировоззрению, немец наделяется характеристиками – *смышлен и хитер*, но они же связываются и с *лукавым (сатаной)*. *Хитрость (хитрые увертки и проделки немца)* понимается как *замысловатость, искусность*, которая расценивается как то, на что не способен обычный, богобоязливый человек.

В сказке *Емеля дурачок (1836)* заморский немец так же наделяется характеристикой *хитер*, он как бы представляет собой антипод Емели, который, напротив, *прост* (в значении *не большого ума*). В этой сказке *замысловатые хитрости*, на которые способен немец, рассказчик напрямую связывает с *чернокнижными ремеслами*, то есть с чем-то нечистым – *лукавым*.

*Немец* предстает в сказках не как представитель определенного этноса, а, скорее, как обобщенный представитель чужого этноса вообще; как антипод главного героя сказки – *русского мужика*. В традиционной культуре, отношение к иностранцу (инородцу) характеризуется двойственностью, как это показали авторы словаря «Славянские древности»: с ним связаны понятия опасного, греховного, потустороннего, нечистого; в то же время инородец воспринимается как носитель сакрального начала. В данном аспекте фольклорные представления о *немцах* (как инородцах вообще), по мнению О. В. Беловой, совпадают с образом *немца* в русской городской культуре XVII–XVIII вв. (лубок, гравюра, раек).

В. И. Даля интересуется не столько то, каким представляется *немец* в народном мировоззрении, а скорее как складываются эти представления; *народное* для автора сказок становится инструментом и средством познания. Автор сказок воспроизводит (что подтверждается примерами из словаря В. И. Даля) фрагмент культурного стереотипа, зафиксированного в пословицах: *Хитер немец; обезьяну выдумал! Немец без штуки с лавки не свалится (штука в значении хитрость, лукавство, обман, притворство)*.

В сказках В. Даля оживляется исконное этимологическое значение слова, согласно которому немцы – это иностранцы вообще. Это же значение объективировалась и в контекстах других жанров. Например, в публицистической статье В. Даля *О козьем пухе (1834)*, в повести *Находчивое поколение (1841)*.



«Конкретный» уровень стереотипа, который как бы накладывается на очерченный выше, связан с определенным этносом. Фигура *немца* появляется в повествовании на фоне русского быта, в непривычной для него обстановке. Такие описания представляют собой бытовые ситуации, анекдоты, в которых ссылка на национальную принадлежность (немец) задает определенный тип художественной каузальности. Автор намечает признаки, которые закрепились за немцами, по сути, выявляет русский гетеростереотип немца. В рассказе «*Петербургский дворник*» (1844) дворник Григорий подчеркивает особую бережливость немцев-колонистов. Основной характеристикой *немца* в рассказе «*Повиновение начальству*» (1842) является чрезмерная скупость.

Выделяется также и «интерпретационный» уровень концепта, который представляет собой художественную рефлексию над культурным стереотипом *немца*, стимулом к которой послужили пословицы.

В рассказе *Находчивое поколение* (1841) Даль опирается на один из аспектов культурного стереотипа, который нашел отражение в пословицах: *у немца на все струмент есть* и *немец своим разумом доходит (изобретает), а Русский глазами, то есть перенимает*. В паремиях запечатлена имманентно положительная точка зрения, Даль ставит под вопрос такую трактовку и дает собственную, уже не столь однозначно положительную. Автор апеллирует к одной из особенностей русской ментальности: русскому человеку зачастую чужое кажется лучше своего. По мнению писателя, именно поэтому изобретательность немцев часто по сути переоценивается.

В повести *Колбасники и бородачи* (1844) В. И. Даль уже в самом названии шутивным образом обозначает коллизию: сопоставление всего русского, патриархального, что, начиная с петровских времен, неизменно ассоциируется с традиционной бородой, и чужеродного, немецкого. Повесть строится как сравнение двух миров: русского купеческого и немецкого ремесленного. *Искусность и ученость немца-ремесленника (у немца на все струмент есть)* назидательно противопоставляется *русской* манере вести торговые и хозяйственные дела, и сравнение, по Далю, оказывается не в пользу последней.

Рассказ *Русак* (1868) (в первой редакции он получил название *Русская сметливость /1862/*) состоит из пяти историй, идейным стрежнем, объединяющим последние, служит зачин: *У немца на все струмент есть, говорит пословица, которая неоспоримо доказывает, что русский любит*

*браться за дело как можно проще, без затейливых снарядов. Все приведенные истории воспроизводят инвариантный сюжет: «возникает некая чрезвычайная ситуация, для того чтобы разрешить ее, требуется много усилий и средств, но русский мужик находит простое решение и с успехом применяет его». Это служит доказательством того, что хоть русский любит братья за дело как можно проще, без затейливых снарядов, но он оказывается ничуть не хуже немца, у которого на все инструмент есть (так характеризуются в одной из историй немецкие баумейстеры). Автор намечает и другой ход рассуждений, русская сметливость, по его мнению, отличается особыми качествами: ... надобно сознаться, что, кроме нескольких простых и превосходных древних изобретений, с которыми уже свыкся русский крестьянин, он не только мало склонен к новым, самобытным изобретениям, но вообще, даже не любит собственно для себя улучшений и нововведений подражательных; и это собственно относится до домашнего его быта и сельского хозяйства. Зато он крайне понятлив и переимчив, если дело пойдет по промышленной и ремесленной части.*

Текстовый концепт немец, реконструируемый на материале рассказов В. И. Даля, представляет собой фрагмент этнонационального, русского концепта *немец*; он формируется в произведениях Даля в постоянном диалоге с народными представлениями. Мифологизированный образ немца как «инородца вообще», наиболее сильно укоренившийся в традиционной духовной культуре, влияет на представления, складывающиеся о немцах как представителях определенного этноса: немец воспринимается как некий антипод русского (в данном случае русского мужика), «характеристика» немца, сравнение с ним обеспечивает определенную культурную идентификацию.

## **Использованная литература**

- Тарасов, К. Г.: *Поиски исконных основ национальной культуры в творчестве В. И. Даля (на материале «Пятка первого»)*. In: Вторые международные измайловские чтения, посвященные 200-летию со дня рождения В. И. Даля, Оренбург, 2001. – с. 392.
- Белова, О. В.: *Мифологизация образа немца в славянской традиционной духовной культуре*. In: Славяне и немцы. Средние века – раннее Новое время. Сб. тезисов конф., М., 1997. – с. 11.
- Славянские древности. Этнолингвистический словарь по ред. Н. И. Толстого, Т. 2, с. 414–415.

**Key words:**

concept, cultural change, cultural stereotypes

**Summary**

The concept of the German (nemets), reconstructed on the basis of Vladimir Dal's works, is a part of the ethnonational, Russian concept *nemets*; in Dal's works, it is formed in a constant dialogue with folkloristic culture. The mythological image of the German (nemets) as *any foreigner*, influences the existing views on Germans as representatives of a certain ethnos: the *nemets* is understood as an antipode of the Russian. The character of the German and the comparison with him represent a certain type of cultural identification.



## К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДЕ ЧЕХОВСКОЙ МЕТАФОРЫ

*Ольдржих Рихтерек, Чешская Республика, Университет Градец-Кралове*

1 Рассуждения о роли метафоры в художественной системе русского писателя **А. П. Чехова**, ограниченные более менее аспектами переводческой интерпретации, могут, по праву, вызывать впечатление, что речь идет о парциальных вопросах, искусственно выделяемых из естественно гармонически уравновешенного изображения в художественной системе чеховской поэтики. Дело в том, что метафора не представляет собой в процессе креативной переводческой переработки литературного артефакта при помощи языковых средств принимающей инокультурной среды необходимую форму выражения; метафору ведь переводчик может субституировать другим – семантически эквивалентным – способом выражения. С другой стороны, однако, исключительность метафорического сравнения, вызывающего, как правило, удивительные семантические коннотации и провоцирующего семантическое и вообразительное «искрение» между ассоциативно раскрываемыми связями, создает из этого, видимо, чаще всего применяемого тропа, современное средство выражения даже на пороге третьего тысячелетия – даже за рамками художественной литературы.<sup>1</sup>

**1.1** В системе фиктивно несложной поэтики Чехова, лаконическую простоту которой русский писатель называл (свыше ста лет известной и нередко метафорически упоминаемой) «сестрой таланта» (не только своего – О. Р.), принадлежит метафоре видное место. Она при этом не является в роли какого-то «исключительного художественного средства», употребляемого с целью поиска неожиданной языковой конструкции или «внешнего эффекта» авторского выражения. Чеховская метафора является, прежде всего, органической составной частью искусства **художественного сокращения**, опирающегося на качественно новое применение **детали**. При жизни автора оно стало новаторским, благодаря именно

---

<sup>1</sup> На это я уже не раз обращал внимание. Ср, наприм. мою статью: *Метафора О. Мандельштама в компаративистском аспекте чешского перевода*. В сб.: *Litteraria Humanitas XII. Moderna - avantgarda - postmoderna*. Ústav slavistiky FF MU, Brno, 2003, с. 191.

взаимосвязи отдельных деталей данного произведения и их взаимному семантическому «взаимодействию» и коммуникации в контексте произведения (юморески, рассказы и позже, разумеется, драмы). В метафоре отражаются элементы присутствия автора в изображаемых ситуациях, «зараженные» нередко видением главного героя, значит, атрибуты, провоцирующие более глубокую заинтересованность и более высокую меру эмпатии реципиента не только при коммуникации с «микроситуацией» данного изображаемого мгновения, но и с «макрокосмосом» всего данного произведения.

2 Упомянутые дистинктивные стилистические черты применились в первый раз наиболее отчетливо Чеховым именно в повести «*Стень*», завершающей ранний период юморесок и открывающей следующий этап повестей в его творчестве. «*Стень*» стала, таким образом, естественным переломом, отделяющим шутливо иронический, однако, теплый смех Антоши Чехонте от печальной улыбки художественно сформировавшегося и «зрелого» Чехова.<sup>2</sup> Именно поэтому мне хотелось бы коснуться избранной «метафорической» проблематики при помощи избранных иллюстративных примеров из этой повести.

Уже самое название данной прозы, метонимически и символически изображающее немалую часть русской природы, акцентирует авторское мастерство **пейзажа**, относимое в данном спонтанном, естественном повествовании об «*Истории одной поездки*»<sup>3</sup> традиционно к лучшим в контексте всего творчества Чехова.<sup>4</sup> Для реципиента на пороге XXI века не станут, однако, релевантными нередко раньше выдвигаемые автобиографические элементы, фиктивные лейтмотивы для возникновения этого

---

<sup>2</sup> К этому см, наприм.: **Richterek, O.**: *Umělecký styl prózy A. P. Čechova v interpretaci českých překladatelů*. PdF Hradec Králové, 1987, с. 61.

<sup>3</sup> Приведенный подзаголовок традиционно сопровождает название повести. Ср.: **Чехов, А. П.**: *Стень. История одной поездки*. В кн.: **Чехов, А. П.**: *Избранные произведения*. Том первый. ГИХЛ, Москва, 1962, с. 432–523. Следующие ссылки на данное произведение (прежде всего цитации анализированных примеров) приводятся мной в скобках в тексте статьи.

<sup>4</sup> См. наприм.: **Roskin, A. I.**: *Talent a epocha*. LN, Praha, 1978, с. 65. Известный русский чеховед **В. Катаев** выдвигал уже раньше симптоматическую черту данной прозы – чрезвычайно удачное мастерство «освещения человека через природу». Ср.: **Катаев, В. Б.**: *Проза Чехова: проблемы интерпретации*. МГУ, Москва, 1979, с. 220.

замысла.<sup>5</sup> Качественный сдвиг, вытекающий из разниц между историческими и общественными контекстами русской действительности 80-ых гг. XIX в. и наших дней в условиях меняющейся инокультурной рецепции (и, конечно, самой рецепции в общем смысле) ставит, естественно, больший акцент на подходы «рецепции», «изложения», интерпретации, тесно связанные с герменевтическими принципами<sup>6</sup>, способными приблизить нам общие ценности исключительности и неповторимости, значит, тоже **сверхвременности** анализируемых артефактов. Речь идет о принципе, который необходимо иметь в виду именно при подходе к давно известным произведениям мировой культуры для того, чтобы раскрывать атрибуты их потенциальной способности злободневно «общаться» с реципиентами и интерпретаторами в других временных и культурных контекстах (очевидно, что упомянутые сведения актуальны вдвойне в области переводческого трансфера литературных произведений в другие, иноязычные культуры).

**2.1** Исходя из этой предпосылки, мы можем установить, что решающую роль в чеховской повести «*Тень*» играет мастерская **контаминация видения рассказчика** приключения и **зрения главного протагониста** – девятилетнего мальчика Егорушки. Можно утверждать, что абсолютное большинство метафор, метафорических конструкций и метафорически настроенных сравнений, используемых относительно часто автором в данной прозе, является неотделимой составной частью **описания местности и природы**, конкретизирующего «рамку действия». Особенно в намеченную «идентификацию» проецируются психические состояния мальчика, в ней резонируют опасения за неизвестное будущее, эмоционально «экспонированное» осознание «конца детства» (и отдавание себе отчета в столкновении своей детской психики с действительностью мира взрослых) и горькое ощущение беспощадного «течения времени», недолговечности вещей, явлений и людей. Речь идет о болезненном осознании, вытекающем из спонтанной детской любознательности и отсутствия более глубо-

---

<sup>5</sup> Я их отмечал уже раньше. Ср.: **Richterek, O.**: *Umělecký styl prózy A. P. Čechova...*, цит. произв., с. 62. Или: **Richterek, O.**: *České překladatelské varianty Čechovy povídky Štěp.* в сб.: AUC, Philologica 2, Slavica Pragensia XXXI. *Lidský talent. Tvorba A. P. Čechova a její působení u nás.* Praha, UK 1989, с. 149–156. См. к этому тоже: **Бердников, Г.**: *Чехов.* Москва 1978, с. 126.

<sup>6</sup> К этому см.: **Svatoň, V.**: *Na pomezí textů, epoch a kultur.* В кн.: *Srovnávací poetika v multikulturním světě.* FF UK v Praze, Praha, 2004, с. 9.

кой эмпирии. Иноязычному реципиенту переводческий вариант повести может, конечно, предложить не только отличающийся пейзаж русской степной природы и ее более выразительное присутствие в поведении, мышлении и всей жизни восточных славян. Но удивительно может он воздействовать на него – вопреки по-другому настроенным «размерам» переживания чувств – своим всеобщим «гимном» вечно быстротекущей весны и молодости.

Еще известный русский теоретик **В. Шкловский** обратил именно в связи с повестью «*Степь*» внимание на чеховское новаторское мастерство воплощения судьбы людей при помощи мелких подробностей (т. е. деталей) и «судеб окружающих нас вещей»<sup>7</sup>. В связи с этим присутствие «метафорического зрения» в семантическом пространстве рассказа является значительным. Значит, **в процессе перевода на иностранный язык его нельзя случайно игнорировать**, так как именно оно, благодаря своей фиктивной, будто неожиданной случайности симптоматически провоцирует органическую чеховскую связь между душевными процессами человека и окружающим его миром, связь, позволяющую нам раскрыть силу и размеры будто спонтанно напрашивающихся ассоциаций, незаконченность нашего познания и покорность перед тем, на что мы не способны повлиять, хотя со времен просветительного рационализма убеждались как раз в обратном. Лишь спорадически в повести встречаются метафорические детали, связанные с описанием персонажей; их число по сравнению с остальными прозаическими произведениями автора относительно выше, однако, оно соответствует отчетливому знаку чеховской прозы, значит, оно, по ожиданию, редуцировано до необходимого минимума.

**2.2** В значительном большинстве, как уже отмечено выше, с метафорической оптикой мы встречаемся при **описании природы**. Речь идет, прежде всего, об аутентичном зрении, мотивированном чуткой и чувствительно напряженной детской фантазией, в которой **олицетворяется** вся степь, и путешествующий по ней человек воспринимается как ее органическая составная часть – с одной стороны, очарованная почти романтической символикой степной свободы и красоты, с другой стороны, подавленная и боязливо покоренная силой и неуправляемостью

---

<sup>7</sup> К этому см.: **Шкловский, В.**: *Художественная проза. Размышления и разговоры*. «Советский писатель», Москва, 1959, с. 501.



ее бесконечными пространствами, напоминающими нам человеческую беспомощность и потерянность в просторе и времени.

Присутствие зрения автора в первичном подходе к тексту реципиентом, как правило, не замечается, несмотря на то, что мы можем это зрение чувствовать особенно в «режиссерской» или «дирижерской» точке зрения автора, т. е. в точке зрения какого-то «*negvus regum*», пользующего детским зрением лишь в роли специфической «повествовательной маски». В общем в прямом изображении природы в повести нам удалось найти 24 метафорические конструкции с олицетворительным характером, однако, кроме того, мы можем выделить еще 12 персонифицированных метафорических деталей в образах предметов и вещей, представляющих собой «строительные камни» определенного своеобразного чеховского образа.<sup>8</sup>

**2.2.1** Чеховская персонификация степной местности выражает, прежде всего, ее «заселение»; человек присутствует в ней как органическая составная часть, природное степное пространство ему интимно знакомо и с примарной точки зрения не только «живописно», но тоже «внутренне» близко. Поэтому, например, белые памятники деревенского кладбища издали «мешаются с вишневыми цветами в белое море» (434), густой черный дым над камышовыми крышами «лениво поднимается вверх» (434), поэтому он способен воспринимать, как под солнцем «степь сбросила с себя утреннюю полутьму, улыбнулась и засверкала росой» (435). Аналогично он слышит, как «где-то далеко влево плакали чибисы» (435), путешествующему мальчику кажется, что «колдун ветряк» (ветряная мельница – О. Р.) на горизонте «глядел на него своим лоснящимся крылом и махал» (439), что ручеек, «мягко картавя, журчал» (435) и т. д. Сила олицетворения степной природы посредством душевных процессов малого мальчика создает ее совершенный симбиоз с собственной судьбой последнего. Сравним, например, сцену полуденной атмосферы, раскаленной степным солнцем: «ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренне уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы

---

<sup>8</sup> В качестве иллюстративного сравнения переводческих подходов мною применяются примеры интерпретаций Й. Гулака, которого мы можем, по праву, отнести к лучшим переводчикам прозы Чехова во второй половине XX в. Я работал с текстом книги: Čechov, A. P.: *Hořké humoresky*. Přel. J. Hulák. LN Praha, 1980, с. 166–234. Ссылки на надлежащую страницу приводятся в скобках прямо в тексте статьи.

прекрасной, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...» (443) Подобные метафорические детали, как правило, не представляют собой сложности для креативной работы переводчика. Например, в понимании Гулака возник следующий чешский метатекстовый вариант: ...«*měl dojem, že to zpívá tráva; polomrtvá a poničená vroucně přesvědčovala svou tklivou písní beze slov kohosi o tom, že není ničím vinna, že ji slunce spálilo zbytečně, ujistňovala, že se jí chce vášnivě žít, že je ještě mladá a že by byla krásná, kdyby nebylo vedra a sucha. O vině nemohla být řeč, ale přesto kohosi prosila za odpuštění a zapřísahala se, že neví, jak dál bolesti a smutkem, že je hrozně ubohá...*» (173–174)

Конечно, в приведенных экспрессивно и лирически настроенных образах природы мы можем найти характерные приметы русской действительности, семантические «размеры» которых при трансфере в чешскую культуру (и в другие языковые и культурные контексты) не соблюдают свою идентичность. Я имею в виду именно метафорические образы, в которых к инокультурному реципиенту посредством маленьких деталей обращается диаметрально отличающееся «пространство» степи, обуславливающее другую, органически русскую меру интенсивности симбиоза человека с природой. Например, во время путешествия «попадается молчаливый старик курган» (465), «по вчерашнему стрекотала степная музыка» (484)<sup>9</sup> и др. Наиболее симптоматично мы можем эти размеры простора заметить в детском восприятии приближающейся степной грозы, масштабные и акустические параметры которой обусловлены не только необъятностью русской местности, но тоже посредством креативности детской фантазии: «налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проговорило глухо.» (504)<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Гулаком субституированы приведенные русские реалии «*mlcenlivou stařenkou mohyloú*» (191), и воздух в его восприятии «*drncel jako včera stepní hudbou*». Для посредственного чешского реципиента, однако, символическая, мифологическая, пространственная и, конечно, душевно-медитативная сущность приведенных образов остается скрытой, хотя он имеет возможность качественно обогатить свои представления о вариативности познания и переживания общих человеческих ощущений.

<sup>10</sup> Курсив мой (О. Р.)

Чешская интерпретация Гулака сохраняет отличительные знаки художественного стиля Чехова и семантику исходного русского текста, хотя пространственные размеры всей сцены ограничены действительными воображительными возможностями чешского реципиента: «Nalevo, jako kdyby tam nekdo po nebi škrtl sirkou, zasvítíl bledý fosforeskující pruh a zase zhasl. Bylo slyšet, jak ve velké dálce někdo přešel po železné střeše. a přešel po ní nejspíše bosky, protože železo zadunělo přitlumeně.» (218)

Один только образ летней грозы, воспринимаемый глазами девятилетнего протагониста, «обрамлен» тоже, прежде всего, метафорическими деталями; сравним хоть бы один пример: «Чернота на небе раскрыла рот и дыхла белым огнем... Черные лохмотья слева уже поднимались кверху, и одно из них, грубое, неуклюжее, похожее на лапу с пальцами, тянулось к луне.» (505) И чешский перевод: «Nebeská temnota otevřela tlamu a z ní vyšlehl bílý plamen... Nalevo se už draly černé cáry do výše a jeden z nich, hrubě rozeklaný, podobný tlapě s nataženými prsty, mířil k měsíci.» (219) Пространственные параметры приведенного образа генетически ближе широкому полотну русской степи, чем пространственно более «сжатой» местности небольших чешских равнин с долинками среди невысоких гор, холмов и возвышенностей, хотя чешский реципиент, несомненно, будет конкретизировать их на основе своих представлений о последних.

Именно при ориентированной упомянутым способом конкретизации чешский реципиент может почувствовать качественно отличающиеся размеры течения времени, вместе с которым в связи со степью – без лесов и гор – небо становится не только «страшно глубоким и прозрачным», но тоже «бесконечным, оцепеневшим от тоски» (436). Чехов при помощи горького познания у молодого героя повести симптоматически говорит, что «время тянулось бесконечно, точно, и оно застыло и остановилось. Казалось, что с утра прошло уже сто лет...» (444-445) Гулак это познание по-чешски интерпретирует следующим способом: ...«čas se vlekl tak nekonečně, jakoby také strnul a docela se zastavil. Měl pocit, jako když od rána uběhlo takových sto let.» (174)

**2.2.2** Уделяя некоторое время внимание проблематике чешских переводов русской метафоры, я уже не один раз обращал внимание на вдохновенное наблюдение известного чешского исследователя и теоретика **З. Матхаусера**, предупреждающего об одной симптоматической черте метафорического трансфера значения из одного слова на другое, трансфера, превращающего – на мой взгляд – это *sui generis* специфици-

чески «конденсированное» и «сокращенное» сравнение (как правило, на основе сходства или контраста) в процессе художественного перевода по существу в **невозместимое**. Дело в том, что Матхаусер заметил, что метафора в действительности никогда в сущности «не аннулирует первичное значение слова», из которого осуществился процесс сравнения, а «предоставляет ему свою энергию», благодаря которой сохраняются между образным и прямым значениями применяемого слова определенные «интервал» и «напряжение»<sup>11</sup>. Мне кажется, что решающая проблема трансфера метафоры в иноязычную культуру состоит в креативном умении переводчика соблюдать **меру эквивалентности** намеченных «интервала» и «напряжения», так как эта мера в действительности даже у релятивно известных названий различных предметов и явлений может быть в языках исходной и принимающей культур **не идентичной**. На практике это значит, что фиктивно одинаковые мотивировочные импульсы метафорического трансфера свойств одного предмета (или явления) на другой могут отличаться, между прочим, и в зависимости от того, что намеченная мера эквивалентности может нести «отпечатки» культурно отличающихся «периферийных компонентов» значения слов<sup>12</sup>, именно тех слов, из которых мы посредством метафорического сокращения переносим первичное значение.

Я, однако, убежден в том, что упомянутая действительность может стать не только источником семантического или частично стилистического сдвига в переводческой интерпретации, но и источником этого незаменимого информационного, эстетического и воображительного обогащения, благодаря которому **соблюдение метафорического характера** сравнения в переводном варианте текста является **нужным**. Оно обогащает переменное, мультипространственное зрение, восприятие и воображение инокультурного реципиента и способствует формированию основного значения художественного перевода в контексте каждого инокультурного общества.

---

<sup>11</sup> Ср: **Mathauser, Z.**: *Estetika racionálního zření*. UK – Karolinum, Praha 1999, с. 112–119. См. к этому тоже в моей статье: **Richterek, O.**: *К вопросу о метафоре в контексте русско-чешского художественного перевода*. В сб.: *Česká slavistika 2003. České přednášky pro XIII. mezinárodní kongres slavistů*, Ljubljana 15.–21. 8. 2003. Academia, Praha, 2003, с. 289–298.

<sup>12</sup> К проблематике периферийного значения слов в процессе перевода ср., наприм: **Свинцова, И. Ю.**: *Об особенностях национального перевода*. В сб.: **Richterek, O.** (editor): *Dialog kultur III*. УНК, Ořtís, Ústí n. Ořl., 2005, с. 67.

**Key words:**

Translation, metaphor, Chekhov's short story *Steppe*, semantic and stylistic equivalence

**Summary**

Concerning the problem of the translation of Chekhov's metaphor

The article deals with the function of a metaphor in Chekhov's short story *Steppe* from the point of view of its Czech translation. The author emphasizes the connection of a metaphor and an autonomous artistic detail in Chekhov's poetic system, above all in presenting Russian nature, connected with the inner world of the story's protagonist, young boy Jegorushka. In the symptomatic contamination of the child-hero's world and the adult world, a recipient can find the writer's own view. Examples from the Czech translation (J. Hulak's translation was used) stress the dominance of metaphors in Chekhov's prose as well as the necessity to preserve these metaphors in a translation; it influences the level of equivalent transfer of semantic and stylistic values of the Russian writer's work.



## МОТИВ ТАНЦА В ПЕТЕРБУРГЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО И В УЛИССЕ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

*Катажина Рыбиньска, Польша, Вроцлав*

Артисты конца XIX и начала XX века с нескрываемой прямо удовлетворённостью вводят танец в кровообращение литературной жизни и современного искусства. Так, например, Эдгар Дега ещё при жизни был признан живописцем балерин, с наркотической вдохновлённостью запечатлевающим на полотне полные динамики позы своих натурщиц. Огюст Роден, в свою очередь, своё восхищение танцем выражает чаще всего в скульптуре, а Анри де Тулуз-Лотрек почести Терпсихоре воздаёт в виде многочисленных плакатов, выполненных в честь знаменитых танцовщиц, таких как Ла Гулю, Мей Милтон или Джейн Авриль. Под харизматичным воздействием музыки Аполлона находились также поэты символизма, в частности: Поль Валери<sup>1</sup>, Стефан Малларме и Гийом Аполлинер<sup>2</sup>.

К вездесущему на рубеже веков очарованию танцем отнюдь не безразличны также Андрей Белый и Джеймс Джойс. Можно даже рискнуть утверждать, что в данной области они очень активны. Танец не только проходит красной нитью через всё их творчество, но играет также необычайно важную роль в их личной жизни. Из сообщения Владимира Ходасевича мы, например, узнаём, что автор *Москвы* во время пребывания в Берлине в 1922 году даёт танцевальные выступления на паркете тамошних пивных, главным образом, затем, чтобы забыть, что он брошен своей женой Асей Тургеневой<sup>3</sup>. Поэтому танец является для Белого психологическим предохранительным клапаном, благодаря которому он амортизирует все как отрицательные, так и положительные переживания. Танцевальные движения не покидают писателя также в минуты душевного порыва. Из мемуаров Марины Цветаевой мы знаем, что в состоянии

---

<sup>1</sup> Поэтическим свидетельством очарования танцем является в творчестве П. Валери стихотворение *Воздушные танцовщицы* из *Альбома старых стихов*. См.: *Idem*, [w:] *Poezje*, red. i przeł. R. Kołoniecki, Warszawa 1959, s. 35.

<sup>2</sup> Г. Аполлинер тематику танца поднимает в стихотворении *Саломе*. См.: *Idem*, [w:] A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973, s. 98.

<sup>3</sup> Вл. Ходасевич, *Некрополь*, [в:] *Серебряный век. Мемуары*, Москва 1990, с. 221–222.

экстаза, особенно интеллектуального его варианта, Белый казался быть соединением волшебника и акробата в танце значений и слов<sup>4</sup>.

В своей личной жизни Джойс с равным русскому символисту энтузиазмом присоединяется к танцующему хороводу Диониса. Например, в 20-е годы, кроме того, что писатель приобретает репутацию «прекрасного собутыльника», благодаря своим цирковым, танцевальным выступлениям, он становится также достопримечательностью парижских кафе<sup>5</sup>. Даже дружеские встречи, организуемые в своей квартире при Сквер Робяк, он завершает сольными выступлениями<sup>6</sup>. Скорее всего, «безумные пируэты»<sup>7</sup> и некоординированная пляска являлись для ирландского артиста прекрасным, расслабляющим развлечением. Танец находится в центре внимания Джойса также из-за увлечений его дочери. В связи с тем, что Лучия профессионально занималась балетом<sup>8</sup>, приходя на её выступления, писатель имел многочисленные возможности восхищаться утончёнными позами классического танца.

Гулянками в кафе Белый и Джойс прославляют свои имена. Популярность они приобретают также благодаря созданной ими литературе, в которой разными способами продолжают свои танцевальные выступления, используя для этого лишь словесные средства выражения.

Русский символист, который, по мнению Гражины Бобилевич, «выплясывает» и «вытопатывает» фразы ритмической прозы<sup>9</sup>, о танце виртуозным образом пишет, прежде всего, в своём романе *Петербург*. В данном произведении танцевальный мотив автор наиболее обширно строит в эпизоде, представляющем бал у Цукатовых. Белый великолепно входит здесь в роль хореографа и не разрешает участникам маскарада ломать строгие правила бального танца. Персонажем, который как будто от имени писателя даёт указания всем собравшим на балу танцорам, является хозяин приёма Николай Петрович Цукатов. Его команды типа

---

<sup>4</sup> М. Цветаева, *Проза*, Нью-Йорк 1953, с. 308.

<sup>5</sup> B. Maddox, *Nora Joyce. Żywot prawdziwej Molly Bloom*, przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2004, s. 285.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 361.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 353.

<sup>9</sup> G. Bobilewicz, *Искусство танца в русской поэзии конца XIX - начала XX вв.*, [w:] *Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich*, red. J. Kapuścik, Kraków 2002, s. 116.



«Ррэжюлэ!», «Балансэ во дам!»<sup>10</sup> или «Па-де-катр, сіль ву плэ!»<sup>11</sup> значительно улучшают презентабельность и координацию движений танцующих пар. Благодаря Николаю Петровичу бал превращается в сценический спектакль, уносящий зрителя в мир по следам котильона, контраданса, кадрили или же вальса.

Белый предоставляет слово Цукатову также потому, что в области танца он является неоспоримым авторитетом. Среди участников бала лишь он один «протанцевал всю свою жизнь». Чтобы понять, чем действительно для Николая Петровича является танец, стоит внимательно проследить его биографию: *Николай Петрович Цукатов протанцевал свою жизнь (...) Всё в жизни ему вытанцовывалось. Затанцевал ещё мальчиком; танцевал лучше всех; к оканчанию курса гимназии натанцевались знакомства; к оканчанию факультета из круга знакомств вытанцовывался и круг покровителей; Николай Петрович пустился отплясывать службу; протанцевал он имение; и – пустился в балы; привёл в дом с замечательной лёгкостью спутницу жизни Любовь Алексеевну; спутница оказалась с приданым; и Николай Петрович теперь танцевал у себя*<sup>12</sup>. На основании вышесказанного, для Николая Петровича танец это нечто большее, чем бездумно выполненная секвенция праздничных движений. Герой начинает танцевать везде, в любое время и с назначенной собой целью. Цукатов танцует не только ради развлечения. Он танцует, чтобы приобрести благосклонность богов и людей. Наподобие первобытного человека, он вытанцовывает успех, связи, общественные блага, и даже любовь<sup>13</sup>. Поэтому для Николая Петровича танец является проверенным первобытными культурами способом обеспечения себе жизненного успеха.

Являясь человеком, изучившим секреты обрядного танца, Цукатов имеет полное право играть на собственном балу роль «сплетающего контрадансы»<sup>14</sup> распорядителя. Своё задание он выполняет блестяще, подбирая танцы так, что среди них присутствуют котильон, кадрили, вальс и маски.

---

<sup>10</sup> А. Белый, *Петербург*, Москва 1978, с. 130.

<sup>11</sup> *Ibidem*, с. 132.

<sup>12</sup> *Ibidem*, с. 130.

<sup>13</sup> Ср.: J. Rey, *Taniec. Jego rozwój i formy*, przeł. I. Turska, Warszawa 1958, s. 59; R. Lange, *Taniec obrzędowy*, [w:] *Taniec, rytuał, muzyka*, red. L. Bielawski, G. Dąbrowska, przeł. P. Bielawski, M. Kądzelski, M. Urbańska, A. Weseli, Warszawa 1997, s. 16-19.

<sup>14</sup> А. Белый, *Петербург*, *op. cit.*

Эти последние играют значительную роль особенно в драматическом танце. Кроме того, что маски дополняют жесты и движения танцора, они позволяют также скрыть собственную индивидуальность<sup>15</sup>. Вдобавок ко всему, под маской и в костюме другого человека, легче станцевать танец смерти<sup>16</sup>. Лишь лицо инкогнито в состоянии стать полностью равным другим. Возможно, именно поэтому автор с достойным тамплиера упорством одевает танцующих *danse macabre* в костюм монаха. Несмотря на то, что монахи Белого напоминают беженцев с гравюр средневековых манускриптов, их хоровод продолжает удивлять. С одной стороны, он является символом единства и общественного равенства, а с другой – мистификацией смерти, чем-то вроде шествия в её честь.

Другим танцем, почётным гостем на паркете салона Цукатовых, является вальс. Так как это парный танец, в котором участвуют мужчины и женщины, он отражает сильно пропитанную эротикой любовную игру<sup>17</sup>. Хватая партнёршу в полицейские объятия и кружась с ней вокруг общей для них оси, партнёр не может остаться равнодушным к обаянию партнёрши. И наоборот. Обнимая партнёра, партнёрша не может не оценить его силу, ловкость, решительный шаг. Поэтому неудивительно, что вальс в исполнении Николая Аблеухова и Софии Лихутиной становится прекрасным отражением их возбуждённых, полных страсти чувств.

В качестве эротического танца вальс присутствует также в *Улиссе* Джеймса Джойса, в эпизоде «Цирцея». Однако здесь вальс приобретает значительно более сладострастный, неприличный характер, так как его танцуют не в салоне, а в доме терпимости, в связи с чем он становится союзником даже самых разнузданных поз. Например, когда Стивен Дедалус начинает кружиться с Зоей по комнате, он приводит к тому, что рукав платья его партнёрши соскальзывает с её плеча, открывая неприличным образом «мясистый белый телоцветок прививки»<sup>18</sup>.

В связи с тем, что танец по кругу в первобытных культурах подражал движению солнца и луны, цикличности перемен времён года<sup>19</sup>, круговые

---

<sup>15</sup> J. Rey, *Taniec. Jego rozwój i formy*, op. cit., s. 41.

<sup>16</sup> На тему танца более обширно пишет: I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1962, s. 74.

<sup>17</sup> J. Rey, *Taniec. Jego rozwój i formy*, op. cit., s. 129.

<sup>18</sup> J. Joyce, *Ulysses*, David Campbell Publishers Ltd., London 1992, p. 778.

<sup>19</sup> J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany słownik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 218.

шаги Стивена и Зои не могли не провоцировать часы к выходу на паркет. Их танец является столь зрелищным, что стоит процитировать его *in extenso*: *Из угла выпархивают утренние часы (...) Они грациозно танцуют, прыгая через скакалки. За ними полуденные часы (...) Утренние и полуденные часы вальсируют на своих местах, кружатся, сближаются, изгибаются в поклоне своим визави (...) Ночные часы поодиночке крадутся на свободное место (...) Переплетаясь, отступая, меняя руки, они образуют подвижную мозаику, смыкаясь каждый с каждым выгнутыми дугою руками*<sup>20</sup>.

Мавританский танец персонифицированного времени<sup>21</sup>, а также вызывающая головокружение пляска гостей дома Беллы Коэн, которые «кружатся, вальсируют по кругу»<sup>22</sup>, являются очень эффективным способом достижения экстаза. Особенно сильно движение и музыка действуют на Стивена. Под их воздействием героя охватывает танцевальный транс, в котором кроме смешных лягушачьих прыжков он выполняет что-то похожее на «внеболягание»<sup>23</sup>. Сольное выступление джойсовского Телемаха напоминает танец шамана. С экстазом первобытных культур Дедалуса объединяют не только безумные, некоординированные и полные опьянения движения, но также умение устанавливать контакт с миром усопших.

Совершенно уникальным в области танца является также профессор Денис Й. Маджинни. Его «конькобежный шаг», «пчелиные ножки»<sup>24</sup>, а также грациозные, полные галантности движения, поднимают эмоциональный тонус выдаваемых им команд. Произносимые Маджинним с неукротимой скоростью команды типа: «*Tout le monde en avant!*», «*Révérance!*» «*Tout le monde en place!*»<sup>25</sup> позволяют судить, что он является великолепным учителем танца. Если бы не его «терпсихорийские способности»<sup>26</sup> и увлечённость, с которой он работает, вечер у Беллы Коэн вряд ли можно было бы считать удачным. Ценность игры возрастает лишь тогда, когда она подчиняется воздействию закулисной власти выдающегося аранжировщика.

---

<sup>20</sup> J. Joyce, *Ulysses*, *op. cit.*, p. 779–780.

<sup>21</sup> Ср.: S. Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, Vintage Books, New York 1955, p. 340.

<sup>22</sup> J. Joyce, *Ulysses*, *op. cit.*, p. 781.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 782.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 778–779.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Ввиду необычайного количества фигур, жестов и разнообразных вариантов танец – это не только любимый мотив Белого и Джойса, но также способ для обострения их жизненных ощущений. Искусство Терпсихоры, которым они оба стараются овладеть в своей повседневной жизни, в *Петербурге* и *Улиссе* возводится в ранг символа успеха, общественного равенства, времени, эротизма и экстаза. Ввиду своей многозначности танец становится для литературоведа неисчерпаемой донныне сокровищницей возможностей разнообразного толкования.

### Использованная литература

- Белый А.: *Петербург*, Москва 1978, с. 130–132.  
Ходасевич В.: *Некрополь*. In: *Серебряный век. Мемуары*, Москва 1990, с. 221–222.  
Цветаева М.: *Проза*, Нью-Йорк 1953, с. 308.  
Apollinaire G.: *Salome*. In: A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973, s. 98.  
Bobilewicz G.: *Искусство танца в русской поэзии конца XIX – начала XX вв.* In: *Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich*, red. J. Kapuścik, Kraków 2002, s. 116.  
Gilbert S.: *James Joyce's Ulysses*, Vintage Books, New York 1955, p. 340.  
Joyce J.: *Ulysses*, David Campbell Publishers Ltd., London 1992, p. 778–782.  
Lange R.: *Taniec obrzędowy*. In: *Taniec, rytuał, muzyka*, red. L. Bielawski, G. Dąbrowska, przeł. P. Bielawski, M. Kądzelski, M. Urbańska, A. Weseli, Warszawa 1997, s. 16–19.  
Maddox B.: *Nora Joyce. Żywot prawdziwej Molly Bloom*, przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2004, s. 285–361.  
Rey J.: *Taniec. Jego rozwój i formy*, przeł. I. Turska, Warszawa 1958, s. 41–59, 129.  
Tresidder J.: *Słownik symboli. Ilustrowany słownik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 218.  
Turska I.: *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1962, s. 74.  
Valéry P.: *Zwiewne tancerki*. In: *Idem, Poezje*, red. i przeł. R. Kołoniecki, Warszawa 1959, s. 35.

### Key words:

a solo dance, a cotillion, a quadrille, a ritual dance, a waltz, a dance of death, a dance of hours, shaman's ecstasy

## Summary

A fascination with danceable motifs was an omnipresent phenomenon in artistic circles of the turn of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. A. Bely and J. Joyce, the most outstanding representatives of modernism, a dance consider not only as an important element of their personal lives, but also as a significant artistic material. In *Petersburg* Bely refers to drawing-room dances (a cotillion, a quadrille, a waltz), primary dances (a ritual dance), and dramatic dances (a dance of death). Joyce, however, in *Ulysses* describes a lustful waltz, a dance of hours, and a dance of ecstasy. Besides, the article attempts to explain symbolic meanings of all terpsichorean motifs so willingly used by both writers.



## МОЛОДАЯ РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ («НОВАЯ ДРАМА») И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ВОПРОС

*Ивана Рычлова, Чешская Республика, Прага*

О современной русской пьесе стали в последние годы спорить, открывают дискуссии в газетах и серьезных, «толстых» журналах. Владимир Забалуев и Алексей Зензинов, которым принадлежит несколько исследований в области современной драмы, являющиеся одновременно соавторами-драматургами, в 2003 году выпустили нечто вроде манифеста, статью «Ройл Корт versus Любимовка»: *«Никогда еще российская драма не становилась главным жанром российской литературы, как это происходит сейчас. /.../ Русскоязычная новая драма стала точкой мощнейшего креативного взрыва...»*<sup>1</sup> Имея интерес к теме, нетрудно заметить, что новая драма поражает и впечатляет количеством имен, множеством, массовостью явления.<sup>2</sup>

*Новая драма, новые драматурги, новая драматургия.* Первое, в чем предстоит разобраться, – в какой мере то, что сочиняется молодыми русскими драматургами сегодня, имеет право на подобный термин. Что в этих пьесах свое (если такое имеется), а что – заимствованное (если есть такое)? в чем и как выражает себя современность? в чем – если только оно имеется – обнаруживает себя их новое качество (и новые качества),

---

<sup>1</sup> «Современная драматургия», № 4, 2003.

Цит. по [www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm](http://www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm), с. 2.

<sup>2</sup> Около трех сотен пьес второй год подряд присылают на драматургический конкурс «Евразия», учрежденный в Екатеринбурге усилиями Николая Коляды. Четыреста или даже пятьсот, по словам организаторов, пришло на другой общероссийский конкурс, «Действующие лица», 2004 года организованный театром «Школа современной пьесы» и несколькими общественными, государственными и частными компаниями. После проведения конкурса на лучшую пьесу в Санкт-Петербурге его организаторы уверяли общественность в том, что ими открыто то ли 70 новых пьес, то ли 70 талантливых драматургов. Десятки пьес прочитываются вслух на ежегодных семинарах «Любимовка» (проводятся они уже не в Любимовке, а где придется, но географическая привязка организаторами была сохранена в названии фестивалей молодой драматургии). См. там же, с. 3.

ведь *новая драма* по определению должна давать и новую форму, и новый смысл?

Термин *новая драма* возник на рубеже XIX–XX вв. в связи с творчеством Генриха Ибсена (1828–1906), Гергарта Гауптмана (1862–1946), Августа Стриндберга (1849–1912), Антона Павловича Чехова (1860–1905). Виктора Розова, Александра Володина, Алексея Арбузова, а также чуть позже присоединившегося к ним Михаила Рошчина, с именами которых был связан взлет русского театра 50–60-х и 70-х годов, назвали *новыми драматургами*. Следующее поколение – Людмила Петрушевская, Семен Злотников, Александр Галин, Владимир Арро, Нина Садур – вошло в историю советского театра под именем *новой волны*. В начале 90-х гг. появилась *новая новая волна* во главе с Николаем Колядой, Михаилом Угаровым, Еленой Греминой...

Чем отличается современная молодая драматургия (*новая драма*) от своих предшественников? Сегодняшние русские пьесы частично пишутся людьми, не знающими об элементарных законах не то, что сюжетосложения, но – драматургии, не бывающими в театрах (и не только потому, что нынешний, *рутинный*, театр их чем-либо не устраивает). Один из самых талантливых и знаменитых среди *новых*, Василий Сигарев (\*1977), признается в интервью: «Я поступил в Екатеринбургский театральный институт на курс Николая Коляды. Пришлось писать пьесы. До этого я даже не знал, что это такое. В театре не был ни разу. Впервые я попал в театр на премьеру своей пьесы».<sup>3</sup>

Москва в России – центр и столица всего. В том числе и *новой драмы*. Но сегодня уже не скажешь, что *новая драма* – явление чисто московское, *новая мода* ныне одинаково волнует молодых людей и в Москве, и в Екатеринбурге, где существует своя драматургическая школа,<sup>4</sup> и в Тольятти (откуда родом молодые драматурги братья Дурненковы, и не они одни), и в Тамбове, в других городах, откуда съезжаются драматурги на семинары по документальному театру и фестивали молодой драматургии.

Когда в конце 80-х в Москве, на сцене «Современника», впервые был представлен столичной публике драматург Николай Коляда (\*1957), никто не стал причислять его к новой драме. Хотя многое из того, чем

---

<sup>3</sup> «Культура», № 42, 2003. Цит. по [www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm](http://www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm), с. 4.

<sup>4</sup> В буквальном смысле – под сводами Екатеринбургского театрального института, на курсе Н. Коляды.



прославилась теперь *новая драма*, напоминает написанное Колядой, его пьесы по-старому именуют *чернухой*. *Новая драма* возникла (и, вероятно, понадобилась) позднее – и как термин, и как направление, «скрывающееся» за этим термином. А лучшие ученики Коляды составили костяк *новой драмы*, ее главные ньюсмейкеры, – Василий Сигарев (\*1977, Урал), Олег Богаев (\*1970, Екатеринбург), братья Олег и Владимир Пресняковы (\*1969, \*1974, Екатеринбург), Иван Вырыпаев (\*1974, Иркутск).

Пытаясь определить «объективные критерии» *новой драмы*, Кирилл Серебренников, один из режиссеров-«промоутеров» *новой драмы*, говорит, что «они все обладают очень странной, дискретной, разорванной структурой. И видимо, в этом и есть их формат. У них шесть финалов, у них не конец, а многоточие в конце. /.../ нет системы завязка-развитие-кульминация. /.../ Мы видим практически полное отсутствие так называемой хорошо сделанной пьесы. Я имею в виду – с позиций традиционной пьесы».<sup>5</sup>

Из интервью в интервью молодые драматурги и режиссеры, с готовностью приоткрывающие тайны сюжетосложения, говорят, что ничего не хотят сочинять и не сочиняют, что цель их – в том, чтобы схватить сырую реальность времени. Как говорит автор «Кислорода» Иван Вырыпаев: «Я просто описываю, но ничего не сочиняю. Просто хожу и собираю какие-то вещи себе в коллекцию. Вплоть до фраз».<sup>6</sup>

*Новая драма* фиксирует жизнь по частям, по крупичкам, в то время как драматургия, которая имела успех (причем, в самые разные эпохи), брала жизнь целиком, в её полноте, не боясь неожиданных сплетений низкого и высокого. Но не этим прославилась *новая драма* сначала в Европе, а потом и в России. Можно сказать, что в России, в Москве, она родилась на премьере «Пластилина»<sup>7</sup> (2001, режиссер Кирилл Серебренников) в московском Центре драматургии и режиссуры под руководс-

---

<sup>5</sup> «Страстной бульвар, 10», № 3–63, 2003.

Цит. по [www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm](http://www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm), с. 6.

<sup>6</sup> «Газета», 23. 09. 2003. Цит. по [www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm](http://www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm), с. 8.

<sup>7</sup> За пьесу «Пластилин» получил в 2000 г. молодой автор Василий Сигарев две престижные премии – «Анти-Букер» и «Дебют». «Пластилин» – история короткой жизни провинциального мальчишки Максима. В свои 14 лет он остался сиротой, с опекуном-бабушкой, единственным дорогим ему человеком. И кто кого опекает, это еще вопрос. Его многократно предают. Сначала школьная «училка», устроившая ему настоящую травлю. Потом лучший друг, испугавшийся матери и той же сеятельницы «разумного, доброго, вечного». Макса несколько раз без причины избивают до полусмерти взрослые жители городка. Он страдает не то эпилепсией, не то мигренью. Ему посроанно

твом А. Казанцева и М. Рощина. Автор пьесы Василий Сигарев, ученик Николая Коляды, стал не лидером (на это он никогда и не претендовал), но знаменем новой драмы (и тоже – помимо собственной воли).<sup>8</sup>

После пьесы «Пластилин» молодого автора Василия Сигарева стало возможным провести водораздел между тем, что относится к *новой драме* и тем, что ею не является. «Пластилин» признали и в Англии, где Василий Сигарев из рук Тома Стоппарда (Tom Stoppard) получил престижную драматургическую премию «Ивнинг Стандарт Эворд» (Evening Standard Award). «Пластилин» соответствовал уже принятым в Европе стандартам *новой драмы*, родиной которой, вероятно, следует считать именно Великобританию: ее самые именитые представители, Марк Равенхилл (Mark Ravenhill)<sup>9</sup> и Сара Кейн (Sarah Kane), писали для лондонского театра «Ройял Корт» (Royal Court Theatre), из Лондона началось их триумфальное шествие по европейским сценам и театрам мира. В «Пластине» были насилие, жестокость, одиночество главного героя, переходящее в трагическую отверженность. Таковы же герои и сюжеты европейской *новой драмы* (coolness plays). В качестве примера мы приводим отрывок из текста пьесы «Пластилин»:

*Максим. Чё, у Спиры был? / Леха. Чё я там не видел?/ Максим. Гроб не открывали.../Леха. Протух, фидали. / Максим. Ты её знаешь?/ Леха. Ни чё бикса. Я бы не отказался... (выбросил сигарету)./ Докуривай быстрее. А то щас эта опять припрется. / Максим. Пускай. / Леха. Тебе-то по бороде. А меня маминская убьёт».*<sup>10</sup>

Так разговаривают герои «Пластилина». Узнаваемо. Грубо. Невозможно обойти вниманием скрупулезность, с какой автор фиксирует фонетику, как будто перед ним стояла задача не пьесу написать, а не погрешить против документа. Сам автор темы и задачи своего творчества определяет

---

является повесившийся одноклассник, приглашая пойти с собой. Его насилюют урки. Это событие – начало конца. Причем, далеко не хеппи энда.

Пьеса «Пластилин» идет на сцене пражского «Театра ДИСК» (премьера 2004, режиссер М. Амслер, чешский перевод Т. Крчалова.)

<sup>8</sup> Иногда называют одним из лидеров *новой драмы* Евгения Гришковца (\*1967), хотя сам он предпочитает называть себя то *новым сентименталистом*, то *новым романтиком* и во всех случаях предпочитает обособленное существование, даже обижается, когда ему подыскивают сравнительные ряды и современные контексты.

<sup>9</sup> Mark Ravenhill (\*1968, самая известная пьеса – «Shopping and Fucking»), Sarah Kane (1971–1999) – главные представители английской *новой драматургии* (coolness plays).

<sup>10</sup> [www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm](http://www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm), с. 9–10.

так: «*Это рассказ обо мне сегодняшнем. О современном человеке. И все. /.../ О моих маленьких страстях и желаниях. Не что-то глобальное, а конкретное. Здесь и сейчас*».<sup>11</sup>

*Новая драма* – это новая правда. Правда – как стремление, как цель. По словам выше упомянутого режиссера К. Серебренникова, «*у современных авторов есть желание дать слово тем людям, которые никогда не были, так сказать, озвучены, а на самом деле имеют право голоса, потому что являются несчастными, пострадавшими, являются униженными и оскорбленными*».<sup>12</sup> В *новой драме* рассказ об униженных и оскорбленных не выходит за рамки простого пересказа виденного и слышанного, картинок жизни. Это – скорее, зарисовки, а не драмы, подходы к драме, «расширенные этюды», так как отдельным картинкам совсем не обязательно монтироваться друг с другом, а следующей – вытекать из предыдущей. Стихия *новой драмы* – фиксация этих самых картин, сканирование, так что главными достоинствами новых драматургов становятся зрение и слух. Что видят, что слышат, то и пишут. «*Не стараясь обмануть*», как завещал Булат Окуджава. Но – против завета советского барда – по тому, как они пишут, по их нынешним пьесам почти невозможно понять, как они дышат: взыскав документальности, собственное дыхание они прячут, вынося за скобки сочинений.

## Использованная литература

Заславский, Г.: *Современная пьеса на полпути между жизнью и сценой*.

In: [www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm](http://www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm)

Заславский, Г.: «*Бумажная*» драматургия: авангард, арьергард или андерграунд современного театра? In: Знамя 1999, № 9.

Лейдерман, Н.: *Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом*. In: Современная драматургия 1999, № 1, с. 161–170.

Никифорова, Н.: *Ни... кроме правды*. In: <http://www.nikiforova.ru/stories/teatr.htm>

Старосельская, Н.: *Пять вечеров в стороне от центра*. In: Современная драматургия 1999, № 1, с. 171.

*Спектакль «Пластелин»*. In: <http://dim-bayka.boom.ru/Texts/Pict5.htm>  
<http://www.koljada.uralinfo>

---

<sup>11</sup> «Культура», № 42, 2003. Цит. по [www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm](http://www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm), с. 11.

<sup>12</sup> «Страстной бульвар, 10», № 3–63, 2003.

Цит. по [www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm](http://www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm), с. 11.

**Key words:**

the modern play, *new drama*, documentary theatre, Vasily Sigarev, the drama *Plasticine*, the broken off structure, violence, cruelty, loneliness of the protagonist.

**Summary**

Trying to define “objective criteria” of so-called *new Russian drama* being based on I. Vyrypaev’s, O. Bogaev’s, V. Sigareva’s and other young playwrights’ plays analysis, we came to such following conclusions. Thanks to Sigarev, or let’s better say, thanks to his play *Plasticine* (premiere 2001), we’ve got the opportunity to see the difference between those things which concern to *new dramatic art* and which don’t. *Plasticine* was recognized in England, where Vasily Sigarev was given the honorable dramaturgic premium Evening Standard Award by Tom Stoppard. *Plasticine* corresponded to *new drama* standards which have already been accepted in Europe. Talking about *new drama*, perhaps, we can name Great Britain as its motherland. In *Plasticine* there was violence, cruelty, loneliness of the protagonist who became tragically outcast. Heroes and plots of European *new drama* are the same.

## СЮЖЕТ ДОРОГИ В РУССКИХ ПУТЕШЕСТВИЯХ И ПУТЕВЫХ ОЧЕРКАХ XIX ВЕКА

*Люция Скотницка, Польша, Вроцлав*

Сюжет, – по традиционному и обиходному определению, это система событий, составляющая содержание действия литературного произведения. Если понимать сюжет традиционно, следует признать, что в таком смысле он отсутствует в исследуемых текстах. Основным их содержанием не является действие, и если даже за него принять передвижения, совершаемые путешественником, то они являются лишь фоном, рамкой и мотивировкой для изображения посещаемых путешественником мест, сложности его внутреннего мира или для изложения его мыслей. Поскольку действие как таковое отсутствует, некоторые исследователи говорят, что сюжет путешествий новеллистический: рассказываются отдельные случаи из жизни частного лица или нескольких лиц.

В новейших теоретических работах проблема сюжета получает более широкое и сложное истолкование. Среди исследователей нет единогласия на эту тему. Теории сюжетов, возникшие в последнее пол века, показывают борьбу структуралистического опциона (поиск универсальной логики сюжета) с прагматическим (договорочная модель сюжета) или постструктуралистическим (множество сюжетов в одном тексте) и деконструктивистическим (сюжет как игра видимостей скрывающая семантическое отсутствие движения оппозиций)<sup>1</sup>. Все эти концепции остаются пока в сфере полемик и предложений. В их свете понятие сюжета можно понимать довольно широко и отнести вообще к текстам, которые реализуют разные культурные модели, например модель дороги.

С точки зрения культурной традиции, сама дорога предстает как организованный текст, линейно разворачивающийся от ухода до возвращения. Сюжет дороги реально существует, эксплицируется самой традицией в текстах о путешествовании: в жанровых формах хождений,

---

<sup>1</sup> Kłosiński K., *Fabula i fabuloznawstwo - zagadnienia interdyscyplinarne*. In: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2002, s. 169.

путешествий, путевых очерков и дневников, дорожных рассказов и воспоминаний. Этот сюжет проецируется на реальное путешествие, поставляя путникам образцы поведения, предписания и прочую информацию, которая служила если не прямыми нормами, то возможными ориентирами.

Связанные с дорогой ритуалы, поведения и ситуации вписаны в эту сюжетную схему и актуализуются на определенных этапах пути. Поэтому дорогу можно рассматривать как мегатекст, включающий в себя в определенном порядке набор жанровых форм (вербальных и невербальных текстов), связанных с основными этапами дороги (уход, путь и возвращение). Пространство дороги, время, внешний облик самого путника, вещи, действия и жесты, как и словесные элементы с ними связанные – это также частицы текста дороги, несущее на себе информацию. Этот сюжет легко узнаваем и хорошо укоренен в данном культурном кругу. Следует однако подчеркнуть, что комплекс представлений и практик связанных с передвижением в рамках русской культуры проявляется в двух вариантах: народном и дворянском. Оба варианта отличаются друг от друга уже на уровне отношения к идеи передвижения.

Базовым элементом самосознания русского народа является оседлость и главной его ценностью становится дом. Противопоставление дороги и дома находит свое выражение в представлениях об опасности, которою дорога несет для дома и его обитателей. С другой стороны процесс формирования русского народа шел на фоне постоянных передвижений. Разные формы подвижности: земледельческая колонизация, сезонная промысловая миграция, вооруженные набеги и разбойничьи экспедиции, отхожие промыслы, обозная торговля, нищенство, странничество по святым местам и др. были заметным фактором русской истории. В ходе передвижений сложились целые категории постоянно или временно бездомных людей, от древнерусских бродников XII–XIII веков, уходивших на юг в вольную степь, новгородских ушкуйников, беглых, разбойников, переходящих скоморохов и вожаков медведей до бродячих ремесленников и торговцев, нищих, странников-богомольцев, ходивших по дорогам России. Сформировался обширный пласт народной культуры, которой можно определить термином «народная культура дороги»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Щепанская Т. Б., Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв., Москва 2003, с. 8–9.

«Дворянская культура дороги» особенно активно формировалась в XVIII и XIX веках, когда путешествие за границу России стало почти обязанностью дворянина.

Топография этих странствий – это уже не дороги и бездорожья России, но Западная и Южная Европа, откуда русские путешественники должны были приобрести знания, приобщиться к иным ценностям, обучиться новым обычаям, формировать вкусы, знакомиться с иной культурой. Несмотря на то, что дворянская культура дороги развилась на основе народной традиции, факт, что дворянские пути вели в ином направлении чем народные и имели другие задачи, был решающим при возникновении комплекса дворянских обычаев и норм поведения, вещественных атрибутов и представлений, связанных с дорогой.

Традиционные ситуации, называемые исследователями каноническими, являются материалом для построения сюжетов путешествий и путевых очерков. Связанные причинно-последственными и временно-пространственными узлами, они составляют образцовый сюжет дороги, присутствие которого можно обнаружить в почти каждом вербальном жанре, описывающем дорогу.

*Путешествие* или *путевой очерк* – это примеры вербальных жанров, описывающих дорогу, которые отразили дворянский вариант представлений о путешествии. В них моделируются типичные ситуации и формируются стереотипы поведения в этих ситуациях, например, выезд из дома, прощание с родными и друзьями, переезд границы, встреча с незнакомыми, хорошая и плохая дорога, опасность на дороге, спутники на дороге, путешественник на постое, гость и хозяин, свой и чужой, столкновение с неизвестным, погода во время путешествия, въезд в иностранный город итд. Специфика сюжета дороги в этих жанрах заключается в том, что их развитие определяется стратегически рассчитанным движением и постепенным приближением героя к определенной прагматической цели, к итогу, после которого обыкновенно наступает путешествие в обратном направлении, т. е. возвращение.

Сюжету дороги свойственна своего рода память авантюрного времени. Михаил Бахтин писал: *Авантюрное время не оставляет следов: в результате изображенного действия ничто в самом мире не переделано,*

*не уничтожено, не изменено, не создано вновь*<sup>3</sup>. Это замечание является верным по отношению к жанру путешествий только касательно описываемого мира, по отношению к которому странствующий герой является чужим и, будучи только наблюдателем, не ставит себе задачу активно в нем действовать с целью его изменения. Такую ситуацию наблюдаем почти во всех путевых текстах. Действенность их героев ограничена; они только герои сюжета путешествия, то есть активно участвуют во всех ситуациях, связанных с узловыми моментами преодоления пути. Зато время путешествия, совсем иначе чем в случае авантюрного времени, оставляет следы на личности героев, нередко изменяя их отношение к миру и людям. Свидетельствуют об этом воспоминания о душевных переживаниях героев во время путешествия, их размышления, оценки и впечатления.

В противовес народной традиции дворянский сюжет дороги не подразумевает противопоставления дороги и дома, хотя его узловые моменты (уход – путь – возвращение) тождественны с народным сюжетом. Обе идеи ценимы путешественником в высокой степени, но понятие дома значительно расширяется, охватывая не только прямой смысл этого слова, но все, что связано со своим, близким, родным. Ценности идеи дома не противоречит факт постоянного критического сопоставления и сравнения разных элементов действительности и быта своего домашнего и чужого иностранного, часто в пользу второго. Идея дороги ценима от того, что именно она дает возможность ознакомления с иным и сопоставления с ним своего.

Стратегически рассчитанное движение является в описываемых жанрах двигателем развития сюжета дороги. Обыкновенно автор-повествователь ставит себя в позиции передвигающегося центра, а его путь можно представить в форме линейного пространства, в котором точно обозначена топография. Пространство линейное заменяется циркулярным, когда путешественник начинает смотреть вокруг себя и замечать элементы окружающей его действительности. Одно и другое являются пространством действительным и географически конкретным. Оно не только наблюдается повествователем, но обладает сильной динамикой и как бы происходит на глазах у читателя.

---

<sup>3</sup> Бахтин М. М., *Формы времени и хронотопа в романе*. In: того же, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 257.



Замысел путевых записок требует особой композиционной организации. Повествование должно быть последовательным, одно за другим представлять читателю увиденные картины и события. Оно почти во всех исследуемых текстах связное и последовательное, охватывающее полный ряд событий от самого начала до самого конца. Линейная последовательность сюжета ведет к объективному хронологическому порядку расположения материала, к логическому порядку ассоциации идей с их объективной временной протяженностью.

Сюжет дороги можно отнести к числу устойчивых и постоянно возобновляемых в русской классической литературе. Он принадлежит к так называемым магистральным сюжетам, в которых проявляется литературная память, то есть то «*коренное, субстанциональное в фабуле, характере, построении итд., что как бы стоит за отдельными произведениями некоей целостностью*»<sup>4</sup>.

Исходя из историко-литературного развития можно обозначить семантику и формальный состав сюжета дороги. Они очень богаты и разнообразны, а сам сюжет выступает в многочисленных разновидностях.

Сюжет дороги легко обнаружить в известных текстах путешествий и путевых очерков первой половины девятнадцатого века: *Письма русского путешественника* (1791–1795) Николая Карамзина, *Путешествие по саксонской Швейцарии* (1821) и *Очерки Швеции* (1838) Василия Жуковского, *Отрывки из путешествия* (1820–1821) Вильгельма Кюхельбекера, *Путешествие в Арзрум* (1836) Александра Пушкина, *Очерки южной Франции и Ниццы* (1838–1842) Марии Жуковой, *Парижские письма* (1841–1848) Павла Анненкова и *Письма об Испании* (1847–1851) Василия Боткина. Несмотря на разнообразие творческой манеры авторов, свидетельствующее о жанровой свободе и отсутствии теоретически осознанных правил формы, и на пространственно-географическую отдаленность друг от друга описанных мест, во всех произведениях присутствует вполне узнаваемый тип сюжета дороги. Этот сюжет в рамках дворянской культуры подвергся далеко идущей схематизации, которая является контритутивным и одновременно выделяющим фактором. Изменение же сюжета за счет его осложнения, словом, функциональное использование и разработка позволяют оценить соотношение литературной памяти сюжета и характера ее авторской актуализации.

---

<sup>4</sup> Пинский Л. Е., *Магистральный сюжет*, Москва 1989, с. 51.

## **Использованная литература**

- Kłosiński K., *Fabula i fabuloznawstwo - zagadnienia interdyscyplinarne*. In: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2002, с. 169.
- Щепанская Т. Б., *Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX-XX вв.*, Москва 2003, с. 8-9.
- Бахтин М. М., *Формы времени и хронотопа в романе*. In: того же, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 257.
- Пинский Л. Е., *Магистральный сюжет*, Москва 1989, с. 51.

### **Key words:**

the plot, the genre of a journey, the plot structure, the road, the text, culture, tradition

### **Summary**

The plot based on the motif of a road belongs to permanent, central plots, which are constantly renewed and repeated in classical Russian literature. It is connected with cultural tradition in which the journey, in its folk as well as noble variant, has a great significance. The basic model of the plot mentioned above can be found in numerous literary genres (verbal and non-verbal). It is also present in the genre of a journey, which was popular in the second half of the XIX century.

## ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЖУРНАЛЬНОГО КОНТЕКСТА В АНАЛИЗЕ НЕКРАСОВСКОЙ ПОЭЗИИ 70-Х ГОДОВ XIX ВЕКА

*Виталий Смирнов, Россия, Волгоград*

В последние четыре десятилетия среди прочих научных методов изучения журналистики все более весомое значение приобретает историко-литературный, зачастую именуемый филологическим, что неправомерно расширяет границы его использования и уничтожает методологическую специфику. Предметом историко-литературного метода изучения является по преимуществу литературно-художественная журналистика, что позволяет интегрировать в конечном научном продукте как историко-журналистские, так литературоведческие принципы анализа, реализовав потребность современной науки в комплексном рассмотрении явлений. Мне нет необходимости останавливаться на обстоятельной характеристике этого метода, поскольку его научная специфика изложена в моей монографии «Журналистика и литература. Методологические и историко-литературные проблемы» (Волгоград, 2005), которая подытожила почти полувековые наблюдения в этой сфере. Замечу только, что истоки этого метода уходят в русскую литературную критику 40-х годов, когда В. Г. Белинский заявлял о том, что *«журнал совершенно убил книгу»*, что история «литературного искусства» *«без связи с историей беллетристики и прессы вообще была бы неполна и односторонняя»*, и начал наполнять годовые обзоры литературы материалом, почерпнутым с журнальных страниц. А в начале XX столетия в рецензии на «Историю новейшей литературы» А. М. Скабичевского Н. К. Михайловский уже со всей категоричностью утверждал: в литературном процессе России *«журналистика играла столь важную роль..., что обойти ее нет никакой возможности в истории новейшей литературы. Не будет даже чрезмерною смелостью утверждать, что вся эта история есть собственно история журналистики. Журнал, а потом и газета определяли собой нередко и форму, и содержание произведений даже выдающихся талантов...»*

Творчество писателя, связавшего свою судьбу с журналом (а с конца 30-х годов XIX века трудно назвать литератора, непричастного к журналистике), становится проявлением не только общих закономерностей историко-литературного процесса, но и вехой в журнальной биографии страны. Оно выступает как двусторонний процесс, как отражение двух специфических областей общественного сознания, позволяя в сложных взаимодействиях литературы и журналистики установить общественную подоснову идейно-художественного облика того или иного писателя, его роль и место в идейно-эстетической борьбе журнальных партий, рассмотреть его творчество в сложном идейно-политическом контексте эпохи. Суть историко-литературного метода изучения журналистики в *контекстуальности*, в выявлении *отношений, взаимодействия* между журнальными текстами. Эти отношения обладают огромным интерпретационным потенциалом. Они позволяют выявить такие идейно-художественные аспекты произведения, которые вне журнального контекста, в отдельном издании могут пройти незамеченными.

Стоит ли говорить о том, насколько продуктивными могут оказаться принципы историко-литературного изучения творчества писателя, который был органично связан с журналистикой и как издатель, и как редактор, и как постоянный сотрудник журнала, и как создатель его поэтической школы. Речь, разумеется, идет о Некрасове.

В 70-е годы весь массив некрасовской поэзии был представлен в журнале «Отечественные записки». В монографии «Н. А. Некрасов и журнальная поэзия «Отечественных записок» (Уфа, 1972) мне уже приходилось затрагивать отдельные аспекты творческого взаимодействия поэта с журналом, сосредоточившись преимущественно на некрасовском влиянии на сотрудников этого издания, которое в конечном счете привело к созданию поэтической школы. Но, будучи генератором идей, Некрасов не оставался неподвластным журнальному контексту собственного издания, поскольку его литературная политика была плодом коллективных усилий. Поэтому затрагиваемая тема весьма многоаспектна.

Во-первых, в подцензурном, оппозиционном к власти журнале сложилась особая семиотическая система политического иносказания, в которой каждое политическое понятие, о котором нельзя было говорить открытым текстом, выражалось определенным символом, вошедшим в эстетический опыт широких кругов демократических читателей. Особую действенность и понятность этих символов следует объяснить тем,

что в большинстве случаев они опирались на традицию, сложившуюся в устном народном творчестве, в частности в лирической песне. Этот семиотический код характерен для творчества всех поэтов-сотрудников «Отечественных записок», не исключая и Некрасова. Он существенно обогащает общественным смыслом не только некрасовскую интимную лирику, но и поэзию А. Жемчужникова, Н. Курочкина, П. Ковалевского, М. Михайлова, Н. Гольц-Миллера, Д. Минаева и др. Более того, без этого эзоповского контекста невозможно уяснить глубинный смысл и декабристских поэм Некрасова, и таких поэм, как «Суд», «Недавнее время», «Притча о Киселе». Богатый материал в этом плане дает журнальный контекст «Отечественных записок» и для интерпретации эпопеи «Кому на Руси жить хорошо» – проблема, до сих пор не исследованная.

Во-вторых, семиотическая система политического иносказания в «Отечественных записках» дополнялась в некрасовском творчестве и сугубо индивидуальными эзоповскими приемами, рассчитанными на активизацию внутриконтекстных связей, пробуждающих новые смыслы в художественном тексте. Показательна в этом плане поэма «Суд», которую Некрасов включил в первый номер «обновленных» «Отечественных записок» за 1868 год. Целиком построенная на различных приемах эзоповского иносказания, она, к сожалению, не смогла обмануть бдительную цензуру и была вырезана из журнальной книжки.

Конкретным поводом для создания поэмы «Суд», как известно, послужило судебное дело Ю. Г. Жуковского и А. Н. Пыпина, привлеченных – один как автор, другой – как редактор, – за напечатание в «Современнике» (1866, №3) статьи «Вопрос молодого поколения», вредившей, – по словам обвинительного акта, – *«чести и достоинству всего сословия дворян-землевладельцев»*. Но этот конкретный факт под пером Некрасова перерастает в обобщенную картину не только судопроизводства, но вообще политического режима России конца 60-х годов, чему способствует как раз широкое использование различных форм иносказания. Прежде всего некрасовская поэма, отчетливо ориентированная на поэму В. А. Жуковского «Суд в подземелье» (и по размеру, и по жанру), представляет собою классический пример иносказательного перифраза, который широко практиковался в поэзии революционеров-демократов. Для Некрасова такое явление, когда в жанровую форму широко известного поэтического произведения вкладывалось содержание обличительно-сатирического характера, не было новостью: свидетельством тому его «Колыбельная».

Одновременно он прибегает и к использованию приема «маски», тоже широко практиковавшегося в журнальной сатире революционных демократов, который давал простор некрасовской иронии, дополняя его приемами сна, семантической переакцентировки понятий. Включается в жанровую систему поэмы-перифраза и не отмеченный исследователями, характерный для индивидуальной манеры Некрасова, прием эзоповского переосмысления литературных реминисценций.

Поэма Некрасова писалась в самый разгар реакции, наступившей после известных событий, связанных с покушением Каракозова на царя. В квартире повествователя «зимним вечерком» раздается «внезапный, властный» звонок, заставивший его в одно мгновение переворочить в памяти свою жизнь.

Уже само поведение героя в этой ситуации говорит о необычности звонка, а реминисценция из стихотворения И. Козлова, выделенная курсивом:

*Вечерний звон! Вечерний звон!  
Как много дум наводит он! -*

придает внезапному звонку эзоповски-расширительное толкование. «Вечерний звон» становится символом той властной и безудержной полицейской оголтелости, которая царила в России.

Некрасов и далее придает эзоповское истолкование литературным реминисценциям, нарочито подчеркивая в подстрочнике, откуда взяты цитируемые строки: Лермонтов, Веневитинов.

*...Иду и отворяю дверь...  
Одно из славных русских лиц  
Со взором кротким без границ,  
Полуопущенным к земле,  
С печатью тайны на челе  
Тогда предстал передо мной  
Администратор молодой.*

Отмеченные курсивом строки приобретают откровенно иронический смысл и иносказательное наполнение.

Вновь Некрасов обращается к литературным аналогиям, рисуя картину суда. Герой вспоминает страшные картины, которые воспроизводит в поэме «Суд в подземелье» Жуковский, и радуется, что его судит не подземный, а гласный суд. Невозможность высказаться открыто заставляет Некрасова «переадресовать» читателя к поэме Жуковского, чтобы вызвать соответствующие ассоциации между фанатизмом и мракобесием подземного суда и русской действительности конца 60-х годов.

Но Некрасов не остановился и на этом, обратившись к одному из традиционных для демократической литературы приемов иносказания – «сну», чтобы окончательно прояснить идейную направленность своего произведения:

*Заснул и я, но тяжек сон  
Того, кто горем удручен.  
Во сне я видел, что герой  
Моей поэмы роковой  
С полубритой головой,  
**в одежде арестантских рот**  
Вдоль по Владимирке идет.*

Другой «сон» автора углубляет замысел поэмы. Обращая внимание на иное общественное явление – на ренегатство определенной части интеллигенции, напуганной правительственными репрессиями, о чем «Отечественные записки» постоянно напоминали.

Вслед за некрасовской поэмой «Суд», во втором номере «Отечественных записок» за 1868 год, появляется поэма А. Жемчужникова «Сны», которая продолжает эзоповские традиции, сложившиеся в литературной практике Некрасова. Как и герой поэмы «Суд», герой Жемчужникова тоже видит «сны» политически злободневного свойства. В его «снах» раскрывается мертвяще-удручающая картина общественной жизни России, зажатой тисками реакции. Жемчужников использует для этих целей прием эзоповского (расширительного) переосмысления семантики бытовых, будничных понятий, опираясь на «предшествующий коллективный опыт». Изменения общественной «погоды», общественного «климата», усиление реакции в поэме А. Жемчужникова передаются путем символического изображения непогоды, зимней метели, которая окружает героя.

В «условной азбуке» «Отечественных записок» реакция ассоциировалась обычно с непогодой, с тьмой, с ночью, а отсутствие деятельных сил, способных противостоять общественной реакции эзоповски передавалось через образ заснувшей массы, общества, погрузившегося в дремоту. Во второй и третьей частях поэмы «Сны» к ним обращается и А. Жемчужников. Вот постоянные образы, с которыми мы встречается в поэме:

*Одна плыла со всех сторон  
С земли и неба ночь немая...  
...Со всех сторон  
Немая ночь плыла, как прежде...  
Ужели я вотще смотрю  
в пустую тьму? Зову напрасно  
И пробужденье, и зарю?*

Некрасов с одобрением встретил поэму Жемчужникова, одобряя и ее прозрачную иносказательность: «Стихи хорошие, картины великолепные, содержание – оно настолько ясно, насколько следует».

Я привел только один пример того, как Некрасов – поэт и редактор сознательно ориентировался в своей творческой практике на журнальный контекст, который дополнял и обогащал смыслом публикуемый в журнале текст. Во многих моих работах можно найти аналогичные примеры. Важно было привлечь внимание к методологически эффективному принципу интерпретации некрасовских текстов, без которого невозможно и создание реальных комментариев к ним.

## **Использованная литература**

- Белинский, В. Г.: *Полное собр. соч.* Т.IX.М., 1955. С. 162.  
Михайловский, Н. К.: *Литературные воспоминания и современная смута.* Т.1. Спб., 1900. С. 126.

## **Key words:**

context, journal magazine, writer, method, publisher, editor, symbol, semiotic code, literal policy, language of Esop, political allegory



## Summary

The report touches upon the principles of historical-literary investigation of Russian journalism, particularly the magazine “Otechestvennye Zapisky” where Nekrasov published in the 70-th years and proved its productivity under the interpretation of the poem “Court” in the magazine context.



## ЗНАЧЕНИЕ ИНТЕРТЕКСТА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СМЫСЛА ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. П. АСТАФЬЕВА

*Альфия Смирнова, Россия, Москва*

Творчество В. П. Астафьева, одного из крупнейших русских писателей второй половины XX века, по-прежнему остается в центре внимания исследователей. Однако, несмотря на то, что ему посвящен обширный пласт научной литературы, в том числе монографические работы, диссертации, включая и докторские, некоторые проблемы до сих пор не решены литературной наукой. Среди них и проблема интертекстуальности, актуальная как по отношению к прозе Астафьева, так и в контексте современного состояния литературоведения. *«Значение концепции интертекстуальности, – по словам И. И. Ильина, – выходит далеко за рамки чисто теоретического осмысления современного культурного процесса, поскольку она ответила на глубинный запрос мировой культуры XX столетия с его явной или неявной тягой к духовной интеграции. Приобретя необыкновенную популярность в мире искусства, она, как никакая другая категория, оказала влияние на саму художественную практику, на самосознание современного художника»* (С. 221).

Наряду с постструктуралистским пониманием интертекстуальности как фактора своеобразного коллективного бессознательного в настоящее время получило распространение и иное ее толкование, связанное с функциональным значением интертекстуальности как литературного приема, сознательно используемого писателями. В связи с этим представляет интерес классификация разных типов взаимодействия текстов, предложенная известным французским теоретиком литературы Жераром Женеттом. Классификация состоит из пяти основных типов: «соприсутствие» в одном тексте двух и более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.); паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т. д.; метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст; гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого; архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов (С. 219).

В творчестве В. П. Астафьева разнообразно выражены первые два типа, а также представлена и архитектурность, проявляющаяся в жанровой связи текстов и находящая у писателя совершенно оригинальное выражение. Остановимся на таких произведениях, как повесть «Пастух и пастушка» (1971), повествование в рассказах «Царь-рыба» (1976), роман «Печальный детектив» (1986). Созданные в разные годы, они позволяют проследить и определенную творческую эволюцию автора на протяжении без малого двух десятилетий.

В писательской практике Астафьева есть произведения, толчком к созданию которых стало знакомство с другими художественными текстами. Это повесть «Пастух и пастушка», замысел которой возник после прочтения повести аббата Прево «Манон Леско», и роман «Печальный детектив», написанный под влиянием книги Гийерага «Португальские письма». Книга аббата Прево, навеяв замысел повести «Пастух и пастушка», почти не повлияла на его воплощение. Можно говорить лишь о внешних признаках подобия двух произведений, таких, как совершенство формы, тематическая близость (основная в них тема всепоглощающей любви) и др.

Название повести «Пастух и пастушка» и ее подзаголовок «современная пастораль» тесно взаимосвязаны на смысловом уровне. Эта взаимосвязь определила и структурные особенности повести: взаимодействие реально-достоверного и условно-символического планов повествования, чередование временных пластов (прошлое/настоящее, «было»/«есть»). В частной судьбе современных «пастуха» и «пастушки» Бориса и Люси отразился «вечный» сюжет – любовь героев античных пасторалей, Филемона и Бавкиды, Тристана и Изольды. «Пасторальное» начало в повести являет собой своеобразный жанровый эмбрион, из которого развивается его антипод – «современная пастораль». В художественной структуре повести заложена антиномия: все в изображаемой писателем трагедийной действительности направлено на разрушение, уничтожение любви, которая вопреки всем преградам, даже смерти героя, торжествует, т. к. идиллическая любовь пастуха и пастушки неподвластна ни времени, ни смерти.

С темой «всепоглощающей любви», названием и подзаголовком повести связаны эпиграфы. Первый, предваряющий произведение, из Теофиля Готье:

*Любовь моя в том мире давнем,  
Где бездны, кущи, купола, -  
Я птицей был, цветком, и камнем,  
И перлом - всем, чем ты была! (1, 290).*

Каждая из четырех частей открывается эпитафией, связанным не только с содержанием части, но и с ее названием. Так, вторая «Свидание» строкой из Я. Смелякова *«И ты пришла, слышав ожиданье...»* (1, 308), третья «Прощание» четверостишием из лирики вагантов (*«...Проклято будь наступление дня! / Время уводит тебя и меня в серый рассвет»*, 1, 369).

Эпитафией к четвертой части «Успение» стало двустишие Петрарки. Все пять эпитафий взяты из стихотворных произведений и соответствуют единой романтической тональности в раскрытии любви Бориса и Люси, тональности, подчиняющей себе «жесточкий реализм» автора в изображении войны. Подзаголовок повести «современная пастораль» и эпитафия к первой части «Бой» предопределяют антилитературность как принцип художественного мышления автора и поэтики повести. Оформляется эпитафия необычным образом: *«Есть упоение в бою!» - какие красивые и устарелые слова!.. Из разговора, услышанного на войне»* (1, 291). Антилитературность реализуется благодаря противопоставлению настоящего прошлому, бытия войны Культуре. Интертекстуальность направлена на раскрытие категории Культуры в контексте произведения. Знаковыми являются не только эпитафии, «пасторальное» начало, ассоциативный литературный ряд, создающий определенный культурный контекст, но и отдельные детали интертекстуального свойства. Так, в повести упоминается книга Мельникова-Печерского «Старые годы» и цитируется ее начало: *«Довелось мне раз побывать в большом селе Заборье. Стоит оно на Волге. Место тут привольное...»* (1, 327). Категория Культуры в контексте повести связана с такими понятиями, как Любовь, Жизнь.

Война и мир противостоят в повести как хаос и порядок, временное и вечное, как трагедия и идиллия. Эта антилитературность определила художественную структуру произведения, заглавие и подзаголовок.

Интертекстуальность как литературный прием широко используется Астафьевым в его «повествовании в рассказах» «Царь-рыба» (1976) в виде цитат, эпитафий, метатекстовых пояснений. Особое место в произведении занимает предпоследняя глава «Сон о белых горах», которую критика сразу же после публикации «Царь-рыбы» определила как *«роман в романе»*

(А. Марченко). Особое место этой главы в повествовании подчеркнуто автором и эпиграфом к ней, т.к. ни одна другая глава, кроме «Сна о белых горах» и заключительной «Нет мне ответа», представляющей собой своего рода эпилог, не предваряется эпиграфом. Два эпиграфа предпосланы автором всему произведению, открывая его. Оба они связаны с главной темой книги: первый из Николая Рубцова о «зловещем празднике бытия» выявляет обличительный аспект в раскрытии темы, связанный с экологической проблематикой, второй эпиграф представляет собой цитату из Халдора Шепли и указывает на глубинный смысл натурфилософской концепции Астафьева: человек как часть природы наряду с другими живыми организмами, как *«листок на древе жизни»*.

Глава «Сон о белых горах» насыщена цитатами, которые оформляются в виде дневниковых записей Гоги Герцева. Прием, избранный автором, важен в раскрытии образа героя. Наряду с воспоминаниями о нем Эли, Акима, дневник Герцева способствует неоднозначному раскрытию его образа, и важную роль при этом играют как анонимные цитаты, включая и четыре стихотворения, так и высказывания Блаженного Августина, Ницше, Экзюпери и др. в творческую задачу Астафьева входит выявить и раскрыть тип современного героя-эгоцентриста, опираясь и на литературную традицию (Пушкин, Лермонтов, декаденты).

Главе предпослан эпиграф из Уолтера Мэккина об отношении к туристам в прошлые времена, т.к. это понятие в контексте произведения приобретает новый смысл, связанный не только с обозначением рода деятельности, но и образа жизни, взгляда на мир, целой философии, пусть и доморощенной, заемной и эклектичной, как у Гоги Герцева. Астафьев в своем повествовании запечатлел социально-психологическое явление, зародившееся в XX веке и связанное с маргинальностью. Это его «туристы», люди «перекати-поле», распутинские «обсевки», «архаровцы».

В критике отмечалась «сознательная» внутренняя связь главы «Сон о белых горах» с «Героем нашего времени» М. Ю. Лермонтова, на что указывают и цитата из печоринского дневника в тетрадах Герцева, и ассоциации Эли, возникающие при чтении их. Своим эгоцентризмом Гога действительно напоминает лермонтовского героя, но до Печорина ему далеко. Ему неведомы ни рефлексия, ни огромная духовная работа, ни боль переживаний, присущие герою Лермонтова. Герцев в отличие от Печорина играет роль, и в этом он ближе к Грушницкому, что подчеркивается и одной из дневниковых записей: *«Хорошо артисту - он может*

*быть царем, любовником, героем, даже свободным человеком, пусть хоть игрушечно, пусть хоть на время»* (С. 469). Раскрытию образа Герцева способствует и несколько измененная реминисценция из пушкинских «Цыган»: *«Повсюду страсти роковые, и от судьбы спасенья нет!»* в данном случае интертекст выполняет важную идейно-эстетическую функцию, т. к. с его помощью формируется подтекст, углубляющий смысл произведения, выявляется литературная генеалогия героя, подключается контекст произведений Пушкина и Лермонтова, обогащающий смысловое поле повествования в рассказах Астафьева.

Наряду с эпиграфами важное значение в «Царь-рыбе» имеет финал, представляющий собой пространную цитату из Экклезиаста:

*Всему свой час и время всякому делу под небесами:  
Время родиться и время умирать...  
Время разрушать и время строить...  
Время разбрасывать камни и время собирать камни...  
Время войне и время миру* (С. 544).

Слова Экклезиаста связаны с эпиграфом к главе «Нет мне ответа», в которой они помещены. Смысл эпиграфа, представляющего собой восьмистишие Николая Новикова, в необратимости времени. Заключительные главы «Сон о белых горах», «Нет мне ответа», как и вторая глава «Капля», выражают философскую направленность астафьевского произведения. Обратившись к теме «человек и природа», писатель создает собственный натурфилософский манифест, произведение об изначальной связи человека с природой, о его отношении к ней сегодня, о жизни и смерти, о временном и вечном, о связи отцов и детей, об одиночестве.

Говоря об истории создания романа, который первоначально должен был называться «Печальный детектив и одинокая монашка», В. П. Астафьев подчеркнул связь замысла романа с книгой Гийерага «Португальские письма»: *«...Проходили годы, я перечитывал и перечитывал письма беззаветно, 'до конца', до самозабвения любящей женщины-монашки, и снова (как и в случае с повестью «Пастух и пастушка» – А. С.) что-то ныло и болело в сердце об утраченном нами навсегда. Снова хотелось воскресить на бумаге что-то похожее на несбыточную любовь...»* (С. 4). «Португальские письма» были созданы в XVII веке Габриэлем де Лавернем де Гийерагом, долгое время считавшимся их переводчиком с португальского

на французский. А. Д. Михайлов, автор приложения к изданию «Португальских писем» в серии Литературные памятники в 1973 году, причины ошеломляющего успеха книги и ее историко-литературное значение видит *«не в новости их содержания»*, а в *«их форме, точнее, в ее разработке»* (С. 229).

Реминисценции из «Португальских писем» Гийерага вошли в пятую главу романа, состоящего из девяти глав. Все они о любви страдающей в разлуке монашки к ее возлюбленному, о любви страстной, всепоглощающей, жертвенной. Не случайно Астафьев поместил их в центральную главу романа, сюжетно связав их с семейной линией, с жизнью главного героя Леонида Сошнина, с его сложными отношениями с женой Лерой. По контрасту с «историей любви» героя в текст включены цитаты из книги Гийерага, которую читает начинающий писатель Сошнин. Они музыкой звучат в его душе: она *«не то, чтобы ошеломила, или обрадовала его, она подняла его над землей, над этим слишком грохочущим, слишком ревушим современным миром»* (1, 481).

Из пяти писем, составивших текст произведения Гийерага, Астафьев выбирает первое, в котором Мариана пишет о своей любви и о страданиях в разлуке с любимым. И хотя наряду со страстными признаниями в любви письма исполнены и упреков, и высказываемых обид, и отчаяния, автора «Печального детектива» привлекает прежде всего сила чувства и самопожертвование монашки. В реминисценциях из «писем» героиня жалуется на *«непереносимую разлуку»*, которая в недолгий срок может привести к могиле. *«Я тешила себя сознанием, что умираю от любви...»* (1, 480). *«...Я решила обожать вас всю жизнь и никогда ни с кем не видаться... Прощайте. Любите меня всегда и заставьте меня выстрадать еще больше мук»* (1, 481). Реминисценции из «Португальских писем» выражают этический идеал автора, не случайно они включены в пятую главу романа, являющуюся его композиционным центром.

«Печальный детектив» – это своего рода уголовная хроника города Вейска. После публикации романа Астафьева упрекали в том, что он сгустил краски и очернил народ, что роман социально заострен и излишне публицистичен. Прикоснувшись к *«болевым точкам нашей жизни»* (С. 4), автор стремится «уравновесить» жесткость письма возвышенным идеалом, противопоставляя его реальности.

Функция интертекста многообразна в прозе Астафьева. В повести «Пастух и пастушка» он определяет формосодержательное единство



произведения, в романе «Печальный детектив» способствует выражению этического идеала автора, в «Царь-рыбе» служит средством раскрытия образов и философского смысла повествования.

### **Использованная литература**

Астафьев, В. П.: *Пастух и пастушка: Современная пастораль. Печальный детектив.* In: Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М. 1991.

Астафьев, В.: *Царь-рыба: повести, рассказы.* М. 2004.

Астафьев, В.: *В этой книге странно все.* In: Советская Россия. 1987. 19 июля. С. 4.

Ильин, И. И.: *Интертекстуальность.* In: Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М. 1996. С. 219–221.

Михайлов, А. Д.: *«Португальские письма» и их автор.* In: Гийераг. Португальские письма. М. 1973.

### **Kew words:**

Intertext, epigraph, citation, subtitle, composition centre, ethical ideal, story, novel

### **Summary**

The paper “The role of intertext in the interpretation of Astafiev’s works substance” addresses the intertext function in the stories “Shepherd and shepherdess” and “Tsar-fish”, as well as in the novel “Sad detective”. Based on the analysis of these texts, the author comes to the conclusion that Astafiev uses citations, paratexts, metatexts and architexts.



**ОБРАЗ ВЛАСТИТЕЛЯ В РОМАНАХ  
М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА  
«ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА»  
И С. СОКОЛОВА «ПАЛИСАНДРИЯ»**

*Алексей Снигирев, Россия, г. Екатеринбург*

Образ Властителя, человека, облеченного властью и\или обреченного на власть, традиционно интересовал русскую литературу. Его восхваляли, его высмеивали, им восхищались, ему указывали и его презирали. Но никогда не забывали о нем, чему способствовала особая социо-культурная ситуация.

В 19 и 20 вв. были предприняты две удачные попытки создать произведения, осмысляющие феномен власти и образ Властителя на протяжении длительного времени – имеется ввиду романы Салтыкова-Щедрина «История одного города» и Саши Соколова «Палисандрия», где воссоздается история России от мифологических истоков до правления Николая I и от царствования Николая II до мифологического будущего соответственно.

Всего в текстах Салтыкова-Щедрина и Соколова было выявлено соответственно 57 и 89 образов, базирующихся на реальных прототипах, связанных с властью. Данная статья посвящена анализу принципов создания образа Властителя в данных произведениях на примере образов Грустилова («История одного города») и Берии («Палисандрия») как наиболее показательных.

А. К. Жолковский, обращаясь к проблеме включения в художественный текст фактов биографий тех или иных людей (прототипов), обозначает это явление как «биографическую цитату», интерпретируя ее как отсылку *«не столько к текстам, сколько к биографии предшественника»* (Жолковский, 1994, с. 22). Анализ текстов М. Е. Салтыкова-Щедрина и Саши Соколова показывает, что одним из основных способов создания образа Властителя становится именно «биографическая цитация».

Так, в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина присутствует образ Грустилова, в котором исследователи традиционно усматривают Алексан-

дра I (так, А.С. Бушмин пишет: *«В образах градоначальников угадываются черты сходства с реальными деятелями монархии: ...Негодяев напоминает Павла I, Грустилов – Александра I, Перехват-Залихватский – Николая I.»* (Бушмин, 1976, с.108). В «Описи градоначальникам» Грустилову дается следующая характеристика: *«Друг Карамзина. Отличался нежностью и чувствительностью сердца, любил пить чай в городской роще и не мог без слез видеть, как токуют тетерева. Оставил после себя несколько сочинений идиллического содержания и умер от меланхолии в 1825 году. Дань с откупа возвысил до пяти тысяч рублей в год»* (Салтыков-Щедрин, 1970, с. 42). Бросается в глаза дата – 1825 год. Александр I, Император Всероссийский, скончался 19 ноября 1825 года, и это один из важных авторских сигналов.

Далее, уже в самом тексте, биографических совпадений становится все больше и больше. Имя «Эраст», которым назван герой, наверняка взято Салтыковым-Щедриным из повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». Император и писатель жили в одно время, и даже больше – именно Александр I поручил Карамзину написать исторический трактат, который стал позднее известен как «История Государства Российского».

Упоминание об *«известной тогда красавице Наталье Кирилловне де-Помпадур»* (там же, с.162) также является намеком на Александра I. Наталья Кирилловна – имя последней жены царя Алексея Михайловича, Нарышкиной, матери Петра I. С другой стороны, Маркиза де-Помпадур – любовница французского короля Людовика XV. Сочетание «Наталья Кирилловна де-Помадур» может быть расшифровано как Марья Антоновна Нарышкина. Эта женщина была любовницей Александра I.

Следующего персонажа, сопровождающего Грустилова, Пфейфершу, Б. Горев склонен интерпретировать как пародию *«на известную религиозную шарлатанку Крюднер, которая подчинила своему мистическому влиянию Александра I»* (Горев, 1939, с. 412). Сходство фамилий поддерживается их иностранным происхождением и фонетическим созвучием.

Юродивый Парамоша, который также сопутствует Грустилову, в некоторых своих чертах напоминает известного московского юродивого Ивана Яковлевича Корейшу. Именно этому историческому лицу принадлежит таинственная фраза *«без працы не бенды колоцацы»*, которая представляет собой искаженную форму польской фразы *«без труда не будет калачей»*.

Все эти скорее формальные показатели указывают на то, что, возможно, Грустилов есть образ, частично списанный с Александра I. Однако выдержан ли этот образ в форме *биографической цитаты*, о которой писал Жолковский? Этот вопрос заслуживает внимания.

Одним из начальных этапов карьеры Грустилова стала его служба при действующей армии провиантмейстером. Салтыков-Щедрин пишет: «...он довольно непринужденно распоряжался казенною собственностью и облегал себя от нареканий собственной совести только тем, что, взирая на солдат, евших затхлый хлеб, проливал обильные слезы» (Салтыков-Щедрин, 1970, с. 163).

Далее следует длительный период глуповского либерализма и гривуазности, который оборачивается увлечением мистицизмом. Появляется Пфейферша, и начинается подробный рассказ о внезапном «обновлении» Грустилова и его повороте к аскетизму и мистицизму. Следует повествование о нищих, пробравшихся к ответственным местам, и об эпохе мракобесия, описание которой заканчивается *«казнью каллиграфа Линкина»* (там же, с. 179–183). Эйхенбаум комментирует отрывок следующим образом: *«Партия, во главе которой стояли Аксиньюшка и Парамоша, имея за собой целую толпу нищих и калек, – это есть партия мракобесов, особенно развернувшая свою деятельность в последние годы царствования Александра I»* (Эйхенбаум, 1939, с. 258).

Далее идет описание ужесточения действий власти и исчезновения Грустилова при появлении Угрюм-Бурчеева.

Интерпретируя и сопоставляя данные факты с реальной биографией Александра I, обнаруживаем следующие совпадения:

Во-первых, в молодости Александр I, как и полагается наследнику престола, служил в армии, и дела на службе у него шли плохо. Вот что читаем по этому поводу в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона»: *«Боясь ответственности перед отцом за неисправное состояние воинских частей, коими он командовал, Александр I все более привязывался к Аракчееву, который был руководителем его в делах этого рода и исполнял за него черную работу, подтягивая вверенные Александру I войска»* (Брокгауз, Ефрон, 1991, с. 158).

Во-вторых, предлагая общую характеристику правления императора, авторы энциклопедии пишут: *«В области религии Александр I всю вторую половину жизни искал истину <...> с полным уважением относился и к православным монахам, особенно отшельникам <...> в области свобо-*

ды гражданской он не уничтожил крепостного права, но первый положил конец распространению этого уродливого явления русской жизни» (Брокгауз, Ефрон, 1991, с. 168). Читаем у Салтыкова-Щедрина: «Жить было все-таки легко, и эта легкость в особенности приходилась по нутру так называемым смердам... Смерды... наполняли свои желудки жирной кашей до крайних пределов...» (Салтыков-Щедрин, 1970, с. 166). «В области свободы политической он в первую половину царствования искренне хотел дать ее русскому народу, во вторую только иногда говорил об этом; во всяком случае он много содействовал развитию либеральных идей в России» (Брокгауз, Ефрон, 1991, с. 168–169). В этом контексте нельзя не вспомнить первоначальный либерализм Грустилова.

Хронологико-биографическая переключка между художественным образом Грустилова и реальным императором Александром I очевидна: слишком много точек соприкосновения, чтобы говорить о какой-то случайности.

Однако Салтыков-Щедрин не ограничивается только этим приемом в создании образа Грустилова. Изображая реальные действия и факты жизни Александра I, выбирая именно их в качестве исходной базы, он гиперболизирует все эти события. Неудачи на службе молодого Александра I оборачиваются у него голодными солдатами, а либерализм и религиозная свобода – ритуальными шествиями и поклонению Перуну. Ссылка академика А.Ф. Лабзина, известного автора мистических сочинений, заменена казнью Линкина и так далее.

В структуре произведения Салтыкова-Щедрина *биографические цитаты* трансформируются и становятся уродливо-гротесковыми проявлениями абсурдной жизни. Особенность стиля, которая определяет данную закономерность, детерминирована сатирическим пафосом всего творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина и конечно же «Истории одного города». Для автора нет полутонов и неопределенных мнений. Если градоначальник глуп, то вместо головы у него просто набор шестеренок (глава «Органчик»), если начальник похотлив, то он умирает от переутомления (см. замечание о градоначальнике Микладзе в «Описи градоначальникам»). По этому же принципу происходит отбор *биографических цитат* и преломление их в тексте. Реальные факты становятся на границу с ирреальным и зачастую сопрягаются с фантастическими. Создается образ некоей «вывернутой реальности», в которой, с одной стороны, все до боли узнаваемо, а с другой, все фантастично и ирреально.

Кажется, что именно той же ситуации можно ожидать и в романе Саши Соколова – постмодернистская стилистика провоцирует именно на игру с читателем и заигрыванием с реальностью. Проанализируем образ Лаврентия Берии. В романе он появляется только один раз – в прологе. Палисандр пишет: *«Вдруг случилось буквально следующее. Оклеветан клеветами, мой дядя в порядке отчаяния повесился на часах Спасской башни»* (Соколов, 1992, с. 13). Лаврентий Берия представлен повествователем как *«дядя мой, генерал-генерал философских войск, состоял Кардинальным хранителем настоящего времени...»* (там же). После смерти Сталина (*«Безвременная кончина Генералиссимуса выбила из колеи»*) (там же, с. 14) Берия, по версии автора, повесился на стрелке часов кремлевских курантов, долго перед этим решая, куда деть пенсне.

От реального Берии (или его «мифической биографии», если следовать терминологии А. К. Жолковского) осталось не так уж и много – он занимает важный пост в правительстве, носит пенсне и имя Лаврентия Берии, а также умирает не своей смертью (в реальности – расстрелян, а не повесился). Заимствуя образ из действительности, Саша Соколов, в отличие от М. Е. Салтыкова-Щедрина, опирается не столько на точные биографические цитации, сколько на обращение к имени, к имени, становящемуся символом. Так, биография Юрия Андропова приобретает в романе С. Соколова следующие черты: *«Отличнейший гитарист, детство свое претерпел он в Мордовии, в юности пел в цыганском хоре особого назначения, знался с Вертинским, Лещенко, был на короткой ноге с Шаляпиным, Верой Холодной, Айседорой Дункан, был неудачно женат на сестре абстракциониста Кандинского, а после ее ухода к архитектору Корбюзье выдвинулся по протекции Полины Молотовой (Жемчужиной) в ординарцы моего дедоватого дяди»* (Соколов, 1992, с. 54), что не имеет никакого отношения к реальности.

Если продолжать анализировать образ Берии, то необходимо отметить, что к уже названным нами характеристикам – называние героя именем реального человека и повторением (несколько видоизмененно) биографии – добавляется еще один очень важный компонент. Это портретная характеристика: постоянное напоминание о знаменитом пенсне реального Берии: *«Затем оставалось решить вопрос о пенсне. Было три варианта: пенсне не снимать; снять и сунуть в карман; снять и выбросить»* (там же, с. 16) или: *«... осознал вдруг, что в спешке оставил пенсне на сенатской вешалке»* (там же, с. 17). Важным представляется то, что, работая

с биографической цитатой, Саша Соколов идет на сознательное искажение, травестирование фактов действительности. Но при этом автор «очеловечивает» и приземляет сакрализованный советской идеологией образ властителя – Берия заботится о пенсне, Андропов играет на гармошке... Соколов даже предпочитает употреблять не фамилии, а имена и домашние прозвища известных исторических личностей: Берия номинируется как Лаврентий, Лаврик, Сталин – Иосифом, Брежнев – Леонидом и т. д.

Таким образом, если писатель-реалист М. Е. Салтыков-Щедрин вынужден прибегать к иносказаниям и фантазмагории при создании образа Властителя, то писатель-постмодернист Саша Соколов наоборот создает иногда даже излишне реалистичные образы вождей.

## Использованная литература

- Салтыков-Щедрин М. Е. *История одного города*. М., 1970.  
Соколов С. *Палисандрия // Глагол*. 1992. – 6. С. 9–262.  
*Советский энциклопедический словарь*. М., 1989.  
Бушмин А. С. *Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры*. М., 1976.  
Горев Б. *История одного города. Комментарии // М. Е. Салтыков-Щедрин*. Избранные произведения: в 7 т. Т.2. М., 1939. С. 397–416.  
Эйхенбаум Б. М. *История одного города. Комментарии // М. Е. Салтыков-Щедрин*. Избранные сочинения: в 3 т. Т.2. М., 1939. С. 237–260.  
*Энциклопедический словарь. Брокгауз и Ефрон*. Биографии. М., 1991. Т.1.  
Жолковский А. К. *Блуждающие сны и другие работы*. М., 1994.

## Key words:

image of the Ruler, intertextuality, biographical quote, reality

## Summary

The article explores principles of creation of the image of the Ruler in *The History of a Town* by M. E. Saltykov-Schedrin and *Palisandriya* [in Eng: *Astrophobia*, 1985] by Sacha Sokolov. The images of Grustilov (*The History of a Town*) and Beria (*Palisandriya*) are taken as an example to analyse the fundamental principle for creating this type of images: an imprecise biographical quote.



## МОТИВ «МОЛЕНИЕ О ЧАШЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЗДНЕЙ АХМАТОВОЙ

*Татьяна Снигирева, Россия, Екатеринбург*

«Позднее творчество», «поздняя лирика», «поздний поэт», «поздняя поэзия» – словосочетания для России почти оксюморонные. Долгожителство поэта – знак чуть ли ни его ущербности, художественной подозрительности. Трагическая ранняя гибель – знак его поэтической подлинности, на чем неоднократно настаивали и что постулировали сами поэты: «*К стихам у нас относятся серьезно – за них убивают*» (О. Мандельштам); «*Первое, что я узнала о Пушкине, это – что его убили. Потом я узнала, что Пушкин – поэт*» (М. Цветаева); «*Кто кончил жизнь трагически, тот истинный поэт*» (В. Высоцкий). В России вакансия поэта «*опасна, если не пуста*» (Б. Пастернак).

Долгожителство – не свойственно ни мифу о русском поэте, ни его судьбе. Исключение для XX века – А. Ахматова. Характерно, что свой долгий «бег времени» она воспринимала скорее не как благодать, но как наказание, которое могла бы прокомментировать своей знаменитой досадливо-горькой фразой: «*Со мной всегда так бывает*» (т. е., «*не как у людей*»). Прямое удивление своим особым, дарованным возрастом положением, зафиксировано в «Поэме без героя»: «*Только как же могло случиться, / Что одна я из них жива?*» (Ахматова, 1989. С. 235).

Однако одновременно с возрастной формулой «Холст 37 X 37» (Л. Губанов) двадцатый век представил и такое, в сущности своей вневозрастное понятие, как «поздний»: поздняя Ахматова, поздний Мандельштам, поздняя Цветаева, поздний Заболоцкий, поздний Твардовский, поздний Пастернак. Ключом к пониманию феномена «позднего творчества» в поэзии XX века может стать соединение концепций М. Цветаевой – «поэты с историей и поэты без истории» – и Ю. Лотмана – «человек с биографией и человек без биографии». Цветаевская классификация не носит оценочный характер. Поэту Природой/Богом дается дар, качество которого или является неизменным, или волею судьбы/рока начинает приобретать иные черты и поэт вынужден проживать свою *историю*. В размышлениях

Ю. Лотмана подспудно присутствует оценочный характер: «человек с биографией» *«реализует не рутинную, среднюю норму поведения, обычную для данного времени и социума, а некоторую трудную и необычную, 'странную' для других и требующую от него величайших усилий»* (Лотман, 1992. С. 366) «Человек с биографией» творит свою судьбу (в случае художника – поэтическую + человеческую жизни) вопреки «правилам игры» своего времени. Только такие творцы, по мнению ученого, свершают прорыв во времени, одновременно (всегда позже, в восприятии потомков) определяя лицо его. Именно такие творцы «имеют биографию» и только они «вносятся в код памяти» (терминология Ю. Лотмана).

«Поздний период» – это *«тот горчайший гефсиманский вздох»*, о котором писала Ахматова. Это стремление *«дойти до самой сути»* (Пастернак), *«Быть самим собой»* (Твардовский), при четком ощущении, что *«душно, и все-таки до смерти хочется жить»* (Мандельштам). Это умение увидеть, как *«мерцает тайна бытия»* (Заболоцкий), и мужество сказать этому бытию – *«отказываюсь быть»* (Цветаева). Или, ощутив себя *«на дне моей жизни, на самом доньшке»*, *«подвести итог» «стариковской палочкой»: «нет, все таки нет, ничего, что я здесь побывал и отметился галочкой»* (Твардовский).

Вся поздняя Ахматова – это «моление о чаше», точнее – рефлексия по поводу когда-то сделанного выбора и высокой плате за него всю жизнь. Поздняя Ахматова всегда в ситуации своей героини: *«А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел»* (Ахматова, 1989. С. 160). Но – одновременно – поэтический и жизненный итог может быть определен ее же формулой, свидетельствующей о том, что «чаша выпита до дна», пройдена и прожита своя истинная судьба: *«Но если бы оттуда посмотрела / Я на свою теперешнюю жизнь, / Узнала бы я зависть наконец...»* (Ахматова, 1989. С. 218).

Смысловой комплекс, связанный с Гефсиманией, эмоционально точно описан Ренаном, как единственный момент смущения и возмущения Христа: *«Душа его исполнена была смертной скорбью; страшной тоскою томилась она»* (Ренан, 1906. С. 270). «Гефсиманский сад» – это пространство борьбы божеского и человеческого, бессмертия и смерти, долга и счастья, предназначения и судьбы, это пространство выбора: *«На мгновение проснулась в нем человеческая природа. Быть может, он усомнился в своем деле. Страх и сомнение овладели им и вызвали состояние слабости, которое хуже самой смерти»* (Ренан, 1906. С. 270). *«И тот горчайший Гефсиманский»*

*вздох» (А. Ахматова) – это вздох трагического и безупречного решения, возникшего в результате страданий и борений великой души: «Он мог еще избежать смерти, но не хотел. Его увлекла любовь к своему делу. Он решил испить чашу до конца. С этих пор Иисус снова стал цельным, без колебаний» (Ренан, 1906. С. 271).*

В трех произведениях поздней Ахматовой – «Реквием», «Поэма без героя» и «Венок мертвым» встречается открытое (цитатное) обращение к фрагменту «Борение в Гефсимании». Уже во второй редакции «Поэмы без героя» – 1913 год, или Поэма без героя. Триптих. 1940–1945» возникает и сохраняется навсегда строфа, посвященная молодому поэту, выбравшему раннюю гибель из-за неразделенной любви: *«Сплю. – Мне снится молодость наша, / Та, ЕГО миновавшая чаша, / Я ее тебе наяву, / Если хочешь, отдам на память, / Словно в глине чистое пламя / Иль под снежник в могильном рву» (Ахматова, 1998, С. 94).*

В третьей редакции «Поэма без героя. Триптих. 1956» актуализирована тема поколения, о чем позже в «Прозе о поэме» Ахматова замечала: *«Начинаю думать, что 'Другая', откуда я подбираю крохи в моем 'Триптихе' – это огромная, мрачная, как туча – симфония о судьбе поколения и лучших его представителей, т. е. обо всем, что нас постигло. А постигло нас разное: Стравинский, Шаляпин, Павлова – слава, Нижинский – безумие, Маяков /ский/, Есен /ин/, Цве /аева/ – самоубийство, Мейерхольд, Гумилев, Пильняк – казнь, Зощенко и Мандельштам – смерть от голода на почве безумия и т. д. (Блок, Хлебников)» (Ахматова, 1998. С. 240).* И чуть выше весьма характерная ремарка: *«На фоне всех этих концов смерть драгуна просто **блаженное усенье**» (выделено Ахматовой – Т. С.) (Ахматова, 1998. С. 239).* Та же мысль в поэме, в силу ее особой важности выделена курсивом:

*К Сколько гибелей шло к поэту.  
У Глупый мальчик: он выбрал эту, -  
Р Первых он не стерпел обид,  
С Он не знал, на каком пороге  
И Он стоит и какой дороги  
в Перед ним открывается вид.*

*(Ахматова, 1998. С. 146)*

Избранная героем ранняя гибель обернулась его судьбой («гороскоп твой давно готов»), но не судьбой его поколения, которое вместе с автором «Поэмы без героя» испили свою чашу до дна, благодаря чему обрели высшую свободу и возможность произнести то, что подразумевается, но не проговаривается в Библии: «Я к смерти готов». Более того, «затекст» поэмы (проза, письма, стихи) позволяет воспринимать само творение, не отпускаящее поэта около четверти века, как чашу судьбы, которую надо испить и избыть. Не случайно в «Прозе о поэме» возникают образы напитка/сосуда, предназначенного судьбой: «На месяцы, на годы она закрывалась герметически, я забывала ее, я не любила ее, я внутренне боролась с ней» (Ахматова, 1998. С. 216); «Другое ее свойство: это волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденн (ую) кем-то во сне или в ряде зеркал» (Ахматова, 1998. С. 223). Как не случаен мотив сообщающихся сосудов или двойного спасения, возникающий в стихотворении 1943 года «Надпись на поэме»: «Спаси же меня, как я тебя спасала, / И не пускай в клокочущую тьму» (Ахматова, 1989. С. 271). Не случайно и постоянное возвращение Ахматовой к важнейшей для нее мысли о взаимозаменяемости Творца и его творения, поскольку именно Слово художника и является пропуском в бессмертие, мысль, возможно, с особой силой явленная в стихотворении, посвященному памяти О. Мандельштама из цикла «Венок мертвым» (1957): «Я над ними склонюсь как над чашей, / в них заветных заметок не счесть - / Окровавленной юности нашей / Эта черная нежная весть. (...) Это наши проносятся тени / Над Невой, над Невой, над Невой, / Это плещет Нева о ступени, / Это пропуск в бессмертие твой» (Ахматова, 1989. С. 208).

В «Реквиеме» мотив «моление о чаше» являет себя путем введения, возникающего в Гефсиманском фрагменте образа: «Смертный пот на челе» (Ахматова) ≈ «и был пот Его, как капли крови, падающие за землю» (От Луки. 22; 44). «Гефсиманское брение» продолжено обращением к библейскому сюжету, развязка которого прямо вынесена в сильную позицию текста, в само название главы - «Распятие», в свою очередь являющейся развязкой поэмы. В ней в контексте других библейских цитат воспроизводится неточная цитата последних слов Христа: «Отцу сказал: Почто Меня оставил?» (Ахматова) ≈ «Боже мой! Боже мой! для чего Ты меня оставил?» (От Матфея. 27; 46); «Боже мой! Боже мой! для чего Ты меня оставил?» (От Марка. 15; 34); «Иисус, возгласив громким голосом, сказал; 'Отче! в руки Твои предан дух Мой.' И сие сказав, испус-

*тил дух*» (От Луки. 23; 46). Очевиден сдвиг, смещение, обнажен прием Ахматовой, названный В. Н. Топоровым «монидийным диалогом», при помощи которого «*вводится отношение (выделено автором - Т. А.) цитируемого и цитирующего, чужого и своего голоса*» (Топоров, 2003. С. 275). При безусловной значимости для Ахматовой христианского мироощущения, властном существовании в ее творчестве библейских образов, мотивов, сюжетов и ситуаций, «мощный интеллектуализм» (Д. Самойлов), рожденный самим типом личности и усиленный катастрофизмом эпохи, заставлял Ахматову не только продолжать, но и отталкиваться от этической гармонии Библии, создавая свою новую гармонию в этом смысле Ахматова осознанно дерзкий поэт. Контрастное по своей интенции (горькое недоумение и щемящая жалость) рядоположение цитат из разных источников «*Отцу сказал: 'Почто Меня оставил!' / А Матери: 'О, не рыдай Мене'*» является знаком сильнейшей переакцентировки трагического пафоса, которым у Ахматовой отмечен не столько Иисус: для него трагический выбор в прошлом, он представлен в ауре величия: «*Хор ангелов великий час восславил...*». Знаком абсолютной трагедии наделена Мать. Характерно, что только в одном Евангелии Мать Божия присутствует при Распятии: «*При кресте Иисуса стояли Матерь его, и сестра Матери Его Мария Клеопова, и Мария Магдалина. Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери своей: Жена! се, сын твой*» (От Иоанна. 19; 25, 26). Потаенное, не сразу считываемое совмещение Гефсимании и Распятая не есть произвол автора, но есть подчинение главной воле творца, его новой и жесткой расстановке сил. У Христа и Поэта был выбор, было «*моление о чаше*», была победа над Судьбой. Так, в борении Ахматовой-Матери и Ахматовой-Поэта (как мать она не имела права писать «Реквием», как поэт не могла не писать его) побеждает Поэт и его Слово. Ни у Богоматери, ни у России не было права выбора, не было собственного решения «*взойти на костер*», тем глубже и безысходнее трагедия: «*А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел*» (Ахматова, 1989. С.160).

Каждый большой художник, вне зависимости от глубины и серьезности веры всегда становится еретиком, ибо, беря на себя миссию Творца, он создает свой мир, мир человеческий, прекрасный и яростный, явленный с нечеловеческой (божественной) точностью и красотой: «и творчество, и чудотворство!» (Б. Пастернак). Библейское «*моление о чаше*» - теодиция - оправдание промысла Божьего. Ахматовское «мо-

ление о чаше» – лингводицея – оправдание предназначения Поэта, бессмертия его «царственного (= божественного) слова»: *«Дорога непроезжая черна. / Так вот она, последняя! И ярость / Стихает. Все равно что мир оглох... / Могучая евангельская старость / И тот горчайший Гетсиманский вздох»* (Ахматова, 1989. С. 208).

## Использованная литература

Ахматова А. Я - *голос ваш...* М., 1989.

Лотман Ю. М. *Литературная биография в историко-культурном контексте: (К типологическому соотношению текста и личности автора)*. In: Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Таллинн. 1992. Т.1. С. 365–376.

Ренан Э. *Жизнь Иисуса*. М., 1906.

Ахматова А. Собр соч. в 6 т. Т.3. М. 1998.

Топоров В. Н. *Ахматова и Блок*. In: Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб. 2003. С. 372–420.

## Key words:

Anna Akhmatova, late oeuvre, motif, Gethsemane, Gethsemane prayer, fate, destiny, generation, new harmony.

## Summary

In her article ‘The Motif of the Gethsemane Prayer in Anna Akhmatova’s Late Oeuvre’, Prof Tatyana Snigireva has attempted to substantiate the concept of ‘late oeuvre’ in relation to leading Russian poets of the twentieth century. The author believes that “late oeuvre” presupposes the presence of evolution interpreted according to Marina Tsvetayeva as a qualitative revision of the outlook leading to the emergence of a slightly different or dissimilar poetics along with the ‘awareness of the path’. The ‘late oeuvre’ is distinctive of those poets who succeeded in creating themselves and their biography by rejecting the norms of their time. The phenomenon of ‘late oeuvre’ is conjunctive to the poet’s ‘personal time’ but this conjunction is entitative (existential) rather than belonging to everyday life. The ‘late stage’ represents the very same ‘Gethsemane bitterest sigh’ which Akhmatova refers to. The Gethsemane Prayer as the

central motif of Akhmatova's late oeuvre is analysed on the basis of the three major works of the poet created from 1930 to 1960: *Requiem*, *Poem without a Hero*, and *Wreath for the Dead*.





## ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ: ПРАВЕДНИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ЛЕСКОВА И ИВАНА ШМЕЛЁВА

*Беата Трояновска, Польша, Быдгощ*

Читая произведения представителей двух разных литературных эпох – Николая Лескова (1831–1895) и Ивана Шмелёва (1873–1950), не трудно заметить многие аналогии, реализуемые ими в литературной практике. Они касаются сферы сюжета, языка, литературного стиля, жанра и способа конструкции литературного персонажа. Лесков и Шмелёв – это бытописатели, изобразители «национально-характерного» в русской жизни. Им удалось воплотить в литературу суть русского быта, народный менталитет, типичную русскую культуру в момент важных для России нравственных, политических и социально-гражданских перемен с точки зрения простого русского человека.

Литературной иллюстрацией такого представления «простого русского человека» могут являться именно **праведники**. В комплексе русской литературы, это слово обозначает *святых, пребывавших в мире, не в отшельничестве или монашестве, а в обычных условиях семейной и общественной жизни*<sup>1</sup>. Праведниками называли также лиц, местно чтимых как святые, но ещё не канонизированных Церковью. Слово «**праведник**» образовано от слова «правда», и те, кого называем праведниками, или постигли высшую Божью правду – истину, или стремятся её достичь. Этот вид персонажа образует отдельную категорию как в поэтике прозы Лескова, так и Шмелёва.

Цель статьи – охарактеризовать данную категорию, определить сходства и различия в представлении праведников – в творчестве сигнализируемых писателей, учитывая знаковость имени и фамилии героев. Мы ограничены некими рамками, и поэтому для анализа выбрали несколько самых значимых, по нашему мнению, произведений писателей. В случае Николая Лескова это рассказ *Павлин* (1874), повести *Одному*

---

<sup>1</sup> *Энциклопедический словарь*, ред. Брокгауз Ф. А., Ефронь И. А., С. Петербург 1898, т. XXIV<sup>А</sup>, с. 850.

(1879) и *Очарованный странник* (1889). Из литературной практики Ивана Шмелёва попытаемся охарактеризовать два произведения раннего периода его творчества – повесть *Человек из ресторана* (1911), рассказ *Гражданин Уклеikin* (1907), а также произведение, значимое в эволюции образа праведника у Шмелёва, – *Богомолье* (1930–1931).

### Знаковость имени и фамилии праведников

Имя, прозвище и фамилия героя имеют очень часто знаковый характер<sup>2</sup> и сразу индивидуализируют героя, выдвигают на первый план самые значимые его черты. Эти категории важны также в образе праведников анализируемых нами произведений Лескова и Шмелёва. «Праведный» квартальный из повести Лескова *Одnodум* – это Александр Рыжов. В фамилии героя указаны некие социальные коннотации. Во-первых, фамилию «Рыжов» в рассказе можем связывать с образом жизни героя, который питался прежде всего грибами, которых росло в изобилии в их лесной стороне<sup>3</sup>. Эти съедобные грибки называли «рыжиками». Питание героя и его жены было очень скромное, почти нищее, без соли и чая. Во-вторых, фамилия «Рыжов» может быть образована от слова «рыжий», у которого несколько значений, но самое подходящее – это другой, не такой как все, «то же, что клоун»<sup>4</sup>, значит глупый или странный, отличающихся от остальных. Лесков неоднократно подчёркивает **странность, чужаковатость** своих праведников. Это замечание также можно отнести к Рыжову, которого называет «замечательным чужаком *Одnodумом*»<sup>5</sup>. Фамилия героя является в целом компиляцией важных для образа праведного у Лескова начал: бытового, социально-нравственного и религиозного. Именно этот последний аспект «мира духовных ценностей» героя и его жизненных стремлений определяет его прозвище «Одnodум». Оно обозначает очень существенную черту человека, в данном случае праведника, – единомыслие, умение постоянно сосредоточиться мыслями на чем-нибудь одном. Конечно, для Рыжова центром его интереса и всяких деяний является воплощение Божьих наук в жизнь. Единомыслие героя подтверждает

---

<sup>2</sup> J. Faguno, *Введение в литературоведение*, часть III, Katowice 1980, с. 46–56.

<sup>3</sup> Лесков Н. С., *Собрание сочинений*, т. VI, Москва 1957, с. 225.

<sup>4</sup> Ожегов С. И., *Словарь русского языка*, Москва 1984, с. 599.

<sup>5</sup> Лесков Н. С., *Собрание сочинений*, т. VI, Москва 1957, с. 214.

также и следующее описание поведения праведника Лескова, который: *выкрикивал словами Исаии «горе крепким», он дождался духа, давшего ему мысль самому сделаться крепким, дабы устыдить крепчайших. И он принял это посвящение и пронёс его во весь почти столетний путь до могилы, ни разу не согнувшись, никогда не захромав ни на правое колено, ни на левое*<sup>6</sup>.

Иногда имена праведников Лескова одновременно характеризуют их внешность и черты характера. Заглавный герой рассказа *Павлин* – швейцар Павлин Перов Певунов – *был настоящий павлин, и притом самый нарядный павлин, способный поспорить с наилучшим экземпляром щегловатой птицы, переделанной Юноною из Аргуса. При том, он был очень горд и важен не только с вида, но и по характеру, самоуважающему, твёрдому и даже надменному*<sup>7</sup>. Сопоставление образа праведника с павлином-птицей, учитывая культурные и мифопоэтические связи, указывает на важные функции этого героя-праведника у Лескова как эмблемы воскресения (в символике древнехристианской), олицетворения бдительности, гордости, сочувствия и бессмертности<sup>8</sup>. Именно эти черты проявляются в его жизненных подвигах.

И у Шмелёва имена и фамилии его праведников обладают признаком индивидуальности. Обращение «Гражданин Уклейкин» а при знании сюжет произведения, в целом звучит иронически. Фамилия «Уклейкин» образована от слова «уклея» и обозначает небольшую рыбку и заодно в переносном значении иллюстрирует незначимый **социальный статус героя-праведника** – балагура, форсуна и сапожника, и, наконец, сумасшедшего и нищего, над которым все смеются. Герой ощущает в себе пробуждение гражданского, общественного сознания, надеется на облегчение своей бедной жизни путём выборов в депутаты: *И в нём, маленьком, грязном, и заблудшем, билась сверкающая точка, билась, гасла и вспыхивала.*<sup>9</sup> Но это была мнимая надежда. Образ его жизни не меняется, а со временем приносит одно горе.

---

<sup>6</sup> Лесков Н. С., *Собрание сочинений*, op. cit., с. 215–216.

<sup>7</sup> Лесков Н. С., *Собрание сочинений*, т. V, Москва 1957, с. 217.

<sup>8</sup> На основ., Tresidder J., *Słownik symboli*, tłum. B. Stokłosy, Warszawa 2001, с. 158–159. Отрицательное восприятие павлина как символа тщеславия и высокомерия возникло в искусстве Запада, а в большинстве других традиций, преимущественно восточных, ассоциируется положительно.

<sup>9</sup> Шмелёв И. С., *Сочинения, Повести и рассказы*, т. I, Москва 1989, с. 55.

В другом произведении Шмелёва, повести *Человек из ресторана*, фамилия героя связывается с его профессией. Яков Софронич Скороходов – это старый официант, который должен на работе ходить быстро и услуживать клиентам. Его фамилия образована от слова «скороход», т. е. значит «тот, кто быстро ходит, спортсмен». При том, что интересно, фамилия героя появляется впервые на сороковой странице повести, и что из этого вытекает, выполняет она только дополнительную, характерологическую функцию. На самом деле герой остаётся заглавным «человеком из ресторана», что придаёт ему некую анонимность и обобщённость. В образе Скороходова отразились все существенные черты целой группы похожих на него русских людей.

Интересным в этих отношениях кажется знаковость фамилии очередного шмелёвского праведника – Михаила Панкратыча Горкина – одного из героев повести *Богомолье*. Его фамилия образована от слова «горка» или «гора» и связывает героя со сферой божественной, сакральной. Гора в мифопоэтике – это *духовный пик, центр мира, место встречи земли и неба*<sup>10</sup>. Именно Горкин, крепостной и православный, соединяет в себе эти два пространства, стремясь всё время достичь духовного совершенства, хотя бы путём паломничества к святым местам.

Странствование праведника Лескова в повести *Очарованный странник* имеет совсем другой характер и напоминает рассказ о борьбе героя-праведника с «бесом-губителем». Имена и фамилии главного персонажа разделяют его жизнь на некие этапы. При рождении он Иван Флягин по прозвищу Голован. Оно вытекает из анатомической нелепости героя, о которой он сам сообщает: *...я произошёл на свет с необыкновенно большою головою*<sup>11</sup>. Имя Иван может ассоциироваться с мифологизированным героем русских волшебных сказок – Иванушкой Дурачком<sup>12</sup>. Алогичность в поведении героя, его **странность** приводит на мысль ведущие характеристики юродивых, сыгравших значимую роль в развитии русской духовной традиции. Зато фамилия Флягин связывается со словом «фляга»<sup>13</sup> и обозначает большой сосуд для перевозки жидкостей. Этим путём подчёркивается Лесковым два важных аспекта персонажа:

---

<sup>10</sup> Tresidder J., *Słownik symboli*, op. cit., с. 57.

<sup>11</sup> Лесков Н. С., *Собрание сочинений*, т. IV, Москва 1957, с. 396.

<sup>12</sup> См. *Славянская мифология*, Москва 1998, с. 215–216.

<sup>13</sup> Ожегов С. И., *Словарь русского языка*, op. cit., с. 742.

его «физическое», пространственное странствование и заодно духовное. Символически он напоминает сосуд, который в один момент наполняется жидкостью – правдой и духовным спасением, а в другой момент становится пустым – лишаясь предыдущих ценностей.

На основании наших замечаний, касающихся только одного аспекта литературной реализации категории праведника в творчестве Н. Лескова и И. Шмелёва, приходим к выводу, что **праведники** у писателей являются создателями нового национального самоопределения и являются обладателями самых высоких нравственных качеств. И Лесков и Шмелёв, замечая в свои эпохи распад старых общественных связей, пытаются создать новые типы праведника.

### **Использованная литература**

- Лесков Н. С., *Собрание сочинений в одиннадцати томах*, т. IV, V, VI, Москва 1957.  
Шмелёв И. С., *Сочинения*, т. I, II, Москва 1989.  
Вагупо J., *Введение в литературоведение*, часть III, Katowice 1980.  
Ожегов С. И., *Словарь русского языка*, Москва 1984.  
*Славянская мифология*, сост. Вагуриной Л., Москва 1998.  
Tresidder J. *Słownik symboli*, tłum. B. Stokłosy, Warszawa 2001.  
*Энциклопедический словарь*, ред. Брокгаузь Ф. А., Ефронь И. А., С. Петербург 1898, т. XXIV<sup>A</sup>.

### **Key words:**

the pious, Slav mythology, the Ortodox Church, hagiography, evolutionary conception of the pious, socio-political problems, moral leader, Russian culture and mentality

### **Summary**

The article discusses the conception of a *pravednik* (the pious one) in the literary output of two Russian writers – Nikolay Leskow (1831–1895) and Ivan Shmelev (1873–1950). It is an attempt at presenting the literary figure of a *pravednik* from the point of view of onomatopoeics. Based on the presented examples, we come to the conclusion that the names, nicknames and

surnames of *pravedniks* serve the purpose of individualizing the protagonist, determining his social standing, as well his religious and moral world-view. The literary image of a *pravednik* present in the output of both authors is linked to Slavic mythology, the Ortodox Church, old Russian literature, sociopolitical transformations contemporary to the authors, along with broadly understood Russian spirituality.

## **ВОЗВРАЩЕНИЕ ЖАНРА. «РУССКИЕ АНЕКДОТЫ» ВЯЧЕСЛАВА ПЬЕЦУХА**

*Эльжбета Тышковска-Каспжак, Польша, Вроцлав*

Анекдот, как литературный термин, имеет два значения. На этот факт обращает внимание Ян Тржинадловский: *анекдот - это определенная секвенция событий, своеобразный сюжетный порядок, а также название особенно генологического факта, название жанра.* [Trzynadlowski: 1977, 107]

Анекдот как жанр - это мультиситуационная структура с центрической композицией и ярко выраженным пуэнтом, для которой характерно драматическое построение: она стремительно движется к окончанию, к четко намеченному финалу. Смысл этой структуры скрыт в финале, поэтому столь важное значение приобретает в ней окончание. Как известно, в драме самой важной частью является финал, экспрессивный характер которого зависит от ситуаций, его подготавливающих. Анекдот как литературная конструкция зависит от пуэнта, который не является продолжением произведения в его логичной секвенции, а резким неожиданным поворотом от хода событий. [Trzynadlowski: 1977, 106]

Елеазар Мелетинский к общим чертам анекдота относит карнаваль- ный характер, абсурдность, парадоксальность, сжатость и простоту композиции, лежащий в центре сюжета необыкновенный случай, нарушающий обычный ход жизни, а также неожиданное окончание и связан- ный с ним эффект удивления. По его мнению существенной чертой анекдота является также и то, что он отражает коллективное сознание, мировосприятие общества, в котором он возник. [Мелетинский: 1990]

В свою очередь Ефим Курганов рассматривает анекдот как своего рода исторический источник: *Анекдот [...] ни в коей мере не относится к области юмористики. Общая установка жанра заключается в том, что он стимулирует историческое или логико-психологическое любопытство, воскрешая быт, нравы эпохи, помогая постигнуть глубинные закономерности национального бытия. [...] Анекдот прежде всего должен повергнуть в изумление, но при этом не столько забавляет, сколько вводит в подспуд-*

*ные, внутренние катакомбы того или иного времени, обнажает то, что скрыто от поверхностного взгляда, позволяет заново увидеть историческую личность или показательный бытовой тип, а через них и эпоху.* [Курганов: 1997, 25–26]

Анекдот вошел в литературу в качестве элемента, организующего сюжет, органически вросшего в структуру и поэтику произведения. В XIX веке он в значительной степени определил феномен прозы Александра Пушкина, Николая Гоголя, Николая Лескова. Однако в ранг полноценной литературы анекдот возвел лишь Антон Чехов, который ввел его вглубь произведения, соединил с чертами других жанров, благодаря чему анекдот приобрел новые художественные возможности. [Курганов: 2001, 34–36, 59]

Наследниками Чехова в этом плане стали многие писатели XX века, например, Михаил Булгаков, Леонид Андреев, Михаил Зощенко. Во второй половине XX столетия этот жанр особенно интенсивно использовали в своем творчестве Сергей Довлатов и Вячеслав Пьецух. Последнего из них, использующего поэтику анекдота, с полным основанием можно отнести к чеховским последователям. Как признавался сам писатель: *Я не чувствую никакого родства ни с какими измами, разве что кроме «чехизма», но такого термина не существует. Естественно, речь идет не об ученичестве, перенять что-либо у Чехова невозможно, а об общности настроения.* [Пьецух: 1997, 10]

В центре внимания Пьецуха лежит проблема русского национального характера, природы русской души. В своем произведении «Новая московская философия» он обращается к мысли Чаадаева, что «от России толку не было и не будет», подтверждая ее актуальность. *Я имею честь быть единомышленником Чаадаева* [Пьецух: 1989, 7], – заявил сам писатель. По его мнению новая московская философия ничем не отличается от старой.

Невозможность логичного истолкования русского характера, и в связи с этим жизни русской нации, лучше всего передает форма анекдота с его неожиданным, алогичным окончанием. Этот жанр использовал Пьецух в циклах «Драгоценные черты» и «Русские анекдоты». Для его рассказов характерна не только структура и поэтика анекдота, но также общая идея абсурдности российской жизни. Как заметил Марк Липовецкий, все рассказы Пьецуха *об одном и том же! О том, что фантазмагории наших дней,*



*торжествующая и обыденная логика хаоса – это нормальный, веками испытанный и неискоренимый порядок русской жизни.* [Липовецкий: 1992, 4]

В цикле «Русские анекдоты» форма анекдота позволила писателю воссоздать быт и нравы изображаемой эпохи, помогла полно отобразить суть духовной и материальной жизни российского общества, выразить особенности мировосприятия людей, *определенный склад мышления эпохи.* [Шайтанов: 1995, 18] Все это создало образ русского национального характера, портрет русской нации. Пьецух, в отличие от большинства создателей анекдотов, не ограничивается одной социальной группой, а старается охватить все прослойки российского общества. Среди его героев – колхозники и артисты, ученые и простые рабочие. Они изображены в разных жизненных ситуациях: автор исследует их характер на работе, в супружеских отношениях, в отношениях с другими людьми, показывает их устремления, чудачества, опасения, мании.

Истории Пьецуха построены по принципу строения анекдота – после экспозиции следуют элементы соединенные между собой в какой-то степени парадоксально. Особенно это касается неожиданного финала, переворачивающего первоначальную ситуацию. В основе сюжета лежит случай, нарушающий привычное течение жизни. Такой случай, дающий начало последующим событиям, – это чаще всего стечение обстоятельств, недоразумение, то есть некое объективное, не зависящее от героя происшествие. В этом элементе поэтики анекдота выражается мнение автора о пассивности русского человека, не имеющего власти над собственной судьбой. Даже если герои Пьецуха предпринимают какие-то действия, то они алогичны, абсурдны и чаще всего не приносят намеренных эффектов – как в истории о мужчине, который мстя строгой жене, выдающейся кактусистке, ежедневно мочился на ее излюбленное растение, но оно не только не усохло – на нем появился цветок необыкновенной красоты. Или в другом повествовании, где герою не удается угнать самолет в Пакистан по той причине, что его спутники опасаются сухого закона в мусульманской стране. Даже если действия героев приводят к предвиденным результатам, то герои не в состоянии провести логическую линию между своими действиями и их последствиями. Примером может служить рассказ о колхозниках, которые, решив заняться сбором металлолома, выкопали в поле стальную трубу, срезали электрические провода и не понимали, почему в их новом доме нет воды и электри-

чества. Выяснением этой загадки стал для них факт, что председатель колхоза оказался евреем.

Поведение, ход мыслей и действий русского человека по мнению Пьецуха абсурдны. Его герои строят метро в деревне, но не могут починить водопровод; к иностранцам относятся враждебно, но ожидают от них помощи. Как сказал один из персонажей его анекдотов: *наш народ какой-то отравленный, точно он купороса нанюхался и не ведает, что творит.* [Пьецух: 1999, 65]

Истории, представленные в произведениях Пьецуха, банальны, но здесь незначительное приобретает статус важного и большого события, историческое же уступает место мелочам жизни (например, в рассказе о золотой свадьбе). Остроумная парадоксальность, присущая анекдоту, камуфлирует трагичность повествования, в котором отражены печальные закономерности российской жизни.

В этих сжатых, коротких повествованиях Пьецух представляет, как правило, незначительные, на первый взгляд маловажные события из жизни отдельных героев, которые, однако, можно отнести к судьбе всего общества. Следует подчеркнуть, что в этих историях главное для автора – их психологическая достоверность. Как замечает Вадим Вацуро: *Анекдот становится в одном ряду с другими историческими источниками, только центр тяжести переносится с фактической на психологическую достоверность события.* [Вацуро: 1968, 72] Таким образом анекдоты Пьецуха становятся свидетельством российского характера и быта второй половины XX века и одновременно голосом в споре о необыкновенности русской души. Однако, как заметил Петр Вайль: *Тема – уникальность России и русского человека – не может раскрыться в силу непостижимости.* [Вайль: 1991, 10]

## Использованная литература

- Курганов Е.: *Анекдот как жанр*. СПб. 1997, с. 25–26.  
Курганов Е.: *Похвальное слово анекдоту*. СПб. 2001, с. 34–36, 59, 132–138.  
Липовецкий М.: *А за праздник – спасибо! Старость новой волны*. In: Литературная газета, 1992, № 42, с. 4.  
Мелетинский Е.: *Историческая поэтика новеллы*. М. 1990.  
Москва, Санкт-Петербургский вариант... С писателем Вячеславом Пьецухом беседует корреспондент «Литературной газеты» С. Торощина. In: Литературная газета 1989, № 20, с. 7.

- Вацуро В.: *Комментарий*. In: *Новонайденный автограф Пушкина*. Подготовка текста, статья и комментарии В. Вацуро и М. Гиллельсона. М. 1968, с. 72.
- Пьецух В.: *Русские анекдоты*. In: Октябрь, 1999, № 5.
- Пьецух В.: *Русские анекдоты*. In: Знамя, 2000, № 7.
- «Русский – это не только национальность, но прежде всего настроение». В. Пьецух в беседе с О. и А. Николаевыми. In: Литературная газета, 1997, № 15, с. 10.
- Шайтанов И.: *Между эпосом и анекдотом*. In: Литературное обозрение, 1995, № 1, с. 18.
- Trzupadlowski J.: *Male formy literackie*. Wrocław 1977, s. 106–107.
- Вайль П.: *Русский человек на randevu*. In: Литературная газета, 1991, № 40, с. 10.

**Key words:**

Vyacheslav P’etsukh, anecdote, russian literature

**Summary**

The return of a genre. Vyacheslav P’etsukh’s “Russian Anecdotes”

The article discusses the genre of anecdote used by Vyacheslav P’etsukh in the cycle “Russian Anecdotes”. The anecdote as a literary genre is characterised by the simplicity of composition, an unusual event being its climax, an unexpected ending, paradoxity, absurdity. The writer, who is interested in the problem of the Russian national character, often uses the poetics of anecdote to convey the absurdity, the lack of logic in Russian life and the Russians’ nature. The author presents paradoxes and the chaos of Russian life by using characters who represent different environments, which gives a complete picture of the society. Because of their psychological probability P’etsukh’s anecdotes prove an interesting, historical source.



## ПОЭТИКА «КОЛЫМСКИХ РАССКАЗОВ» В. ШАЛАМОВА

*Елена Фролова, Россия, Пермь*

Написав шесть художественно-прозаических циклов «Колымских рассказов» (1954–1974), Шаламов пришёл к парадоксальному выводу: *«Неописанная, невыполненная часть моей работы огромна... да и самые лучшие Колымские рассказы – всё это лишь поверхность, именно потому, что доступно описано»* (6:58). Мнимая простота и доступность – это ошибочное представление о философской прозе автора. Варлам Шаламов – это не только писатель, засвидетельствовавший о преступлении против личности, но это и талантливый писатель с особым стилем, с *«уникальной ритмичной прозы, с новаторской новеллистичностью, со всепроникающей парадоксальностью, с амбивалентной символикой и блестящим владением словом в его смысловом, звуковом облике и даже в начертательной конфигурации»* (1:3).

В этом отношении показательна простота и ясность слова В. Т. Шаламова, его стиля и воссоздаваемого им страшного мира Колымы, мира, по мнению М. Золотоносова, *«представленного как таковым, без художественной линзы»* (3:183) Н. К. Гей замечает, что художественное произведение *«не сводимо к логически законченным интерпретациям»* (1:97) Исследуя виды словесных образов в «Колымских рассказах» В. Шаламова такие, как: ЛЕКСИЧЕСКИЙ (слово-образ), ПРЕДМЕТНЫЙ (деталь), ХАРАКТЕР (образ-персонаж) представим ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК «ОБРАЗ МИРА», ибо образы каждого последующего уровня возникают на основе образов предшествующих уровней. Сам В. Т. Шаламов писал так: *«Проза будущего кажется мне прозой простой, где нет никакой витиеватости, с точным языком, где лишь время от времени возникает новое, – впервые увиденное, – деталь или подробность, описанная ярко. Этим деталям читатель должен удивиться и поверить всему рассказу»* (5:66). Выразительность и точность бытового рельефа в рассказах писателя снискали ему славу документалиста Колымы. В тексте очень много таких деталей, например, рассказ «Плотники», в котором говорится о суровой реальности лагерного быта, когда заключённых заставляли работать даже в самые суровые морозы. *«Выходить на работу приходилось в любые градусы. К тому*

же старожилы почти точно определяли мороз без градусника: если стоит морозный туман, значит, на улице сорок градусов ниже нуля; если воздух при дыхании выходит с шумом, но дышать ещё не трудно – значит, сорок пять градусов; если дыхание шумно и заметна одышка – пятьдесят градусов. Свыше пятидесяти пяти градусов – плевок замерзает на лету. Плевки замерзли на лету уже две недели» (5:23). Так одна художественная деталь «плевков замерзает на лету» говорит о многом: о нечеловеческих условиях существования, о беспросветности и отчаянии человека, оказавшегося в чрезвычайно жестоком мире колымских лагерей. Или другой рассказ «Шерри-бренди», в котором автор, как кажется, бесстрастно описывает медленное умирание поэта от голода: *«Жизнь входила в него и выходила, и он умирал...К вечеру он умер.»* (5:75) Только в самом конце произведения появляется одна красноречивая деталь, когда изобретательные соседи списывают его на два дня позднее, чтобы получить на него хлеб, как на живого *«...мертвец поднимал руку, как кукла-марионетка»* (5:76) Эта деталь ещё с большей силой подчёркивает абсурдность существования человека в условиях лагеря. Е. Шкловский писал, что в «Вишере» деталь имела отчасти «вспоминательный» характер, а в «Колымских рассказах» она становится «глыбой» (7:64) Кажется, что абсурд и парадоксальность происходящего возрастают от страницы к странице. В рассказе «В бане» автор с горькой иронией замечает: *«Мечта о том, чтобы вымыться в бане,- неосуществимая мечта»* (5:80) и при этом использует детали, которые убедительно об этом говорят, ибо после помывки все *«скользкие, грязные, вонючие»* (5:85).

В. Т. Шаламов отрицал подробную описательность и традиционное создание характеров. Вместо этого – точно отобранные детали, которые создают многомерную психологическую атмосферу, окутывающую весь рассказ. Или одна-две детали, данные крупным планом. Или же растворённые в тексте, поданные без назойливой фиксации детали-символы. Так запоминается красный свитер Гаркунова, на котором не видна кровь убитого («На представку»); синее облачко над белым блестящим снегом, которое висит после того, как человек, протаптывающий дорогу, ушёл дальше («По снегу»); белая наволочка на перьевой подушке, которую мнёт руками врач, что доставляет *«физическое наслаждение»* рассказчику, не имевшему ни белья, ни такой подушки, ни наволочки («Домино»); концовка рассказа «Одиночный замер», когда Дугаев понял, что его расстреляют, и *«пожалел, что напрасно проработал, напрасно промучился этот*

*последний сегодняшний день*». У Варлама Шаламова почти каждая деталь строится либо на гиперболе, либо на сравнении, либо на гротеске: «Крики конвоиров подбодряли нас, как плети» («Как это началось»); «Неотапливаемые сырые бараки, где во всех щелях изнутри намерзал толстый лёд, будто какая-то огромная стеариновая свеча оплыла в углу барака» («Татарский мулла и свежий воздух»); «Тела людей на нарах казались наростами, горбами дерева, выгнувшейся доской» («Тифозный карантин»); «Мы шли по тракторным следам, как по следам какого-то доисторического животного» («Сухим пайком»).

Мир ГУЛАГа антагоничен, истина диалектична, в этом контексте применение писателем приёма контраста, оппозиционности становится одним из ведущих приёмов. Это способ приближения к непростой истине. Использование контраста в деталях производит неизгладимое впечатление и усиливает эффект абсурдности происходящего. Так в рассказе «Домино» лейтенант танковых войск Свечников ест мясо трупов людей из морга, но при этом он «нежный розовощёкий юноша» (5:101), лагерный коногон Глебов в другом рассказе забыл имя своей жены, а «в прежней вольной жизни был профессором философии» (6:110), коммунисту – голландцу Фрицу Давиду в рассказе «Марсель Пруст» из дома высылают «бархатные брюки и шёлковый шарф» (5:121), а он умирает от голода в этой одежде.

Контраст в деталях становится выражением шаламовской убеждённости, что нормальный человек не в состоянии противостоять аду ГУЛАГа.

Таким образом, художественная деталь в «Колымских рассказах», отличаясь своей описательной яркостью, часто парадоксальностью, вызывает эстетическое потрясение, взрыв и ещё раз свидетельствует о том, что «жизни нет и не может быть в условиях лагеря».

О наличии в творчестве Шаламова элементов средневекового сознания писала израильская исследовательница Леона Токер. Рассмотрим, как на страницах «Колымских рассказов» появляется Дьявол. Вот отрывок из описания блатного карточного поединка в рассказе «На представку»: «Новенькая колода карт лежала на подушке, и один из играющих похлопывал по ней грязной рукой с тонкими белыми нерабочими пальцами. Ноготь мизинца был сверхъестественной длины... Холёный жёлтый ноготь поблёскивал как драгоценный камень». (5:129) У этой физиологической странности есть

и бытовое внутрिलाгерное объяснение – чуть ниже рассказчик добавляет, что такие ногти предписывались тогдашней уголовной модой.

Можно было бы счесть эту семантическую связь случайной, но отполированный до блеска коготь уголовника не исчезает со страниц рассказа. Далее, по мере развития действия, этот образ ещё насыщается элементами фантастики: *«Ноготь Севочки вычерчивал в воздухе замысловатые узоры. Карты то исчезали в его ладони, то появлялись снова...»* (5:145). Не забудем также о неизбежных ассоциациях, связанных с темой карточной игры. Партия в карты с чёртом в качестве партнёра – «бродячий» сюжет, характерный для европейского фольклора и часто встречающийся в литературе. В средние века считалось, что и сами карты – изобретение Дьявола.

В предкульминационный момент рассказа «На представку» противник когтистого Севочки ставит на кон и проигрывает *«...какой-то украинский рушник с петухами, какой-то портсигар с вытисненным портретом Гоголя»* (5:147). Эта прямая апелляция к украинскому периоду творчества Гоголя соединяет «На представку» с пропитанными самой невероятной чертовщиной «Вечерами на хуторе близ Диканьки». Так в одном из рассказов этого сборника «Пропавшая грамота» казак вынужден играть в карты на свою душу с ведьмами и чертями.

Таким образом, ссылки на фольклорный источник и литературные произведения вводят картёжника в inferнальный ассоциативный ряд.

В упомянутом выше рассказе дьявольщина словно возникает из лагерного быта и представляется читателю естественным свойством местной вселенной. Дьявол «Колымских рассказов» является бесспорным элементом мироздания, настолько не выделенным из окружающей среды, что его деятельное присутствие обнаруживается лишь на изломах, на стыках метафор.

*«Золотой забой из здоровых людей делал инвалидов в три недели: голод, отсутствие сна, многочасовая тяжёлая работа, побои. В бригаду включались новые люди, а молох жевал»* (5:23).

Обратим внимание, что слово «молох» употребляется рассказчиком не как имя собственное, а как имя нарицательное, интонационно оно никак не выделено из текста, как будто это не метафора, а название какого-нибудь реально существующего лагерного механизма или учреждения. Вспомним произведение «Молох» А. И. Куприна, где кровожадное существо пишется с заглавной буквы и используется как имя собственное.



Лагерный мир отождествляется не только с владениями Дьявола, но и с самим Дьяволом.

Следует отметить ещё одну важную особенность: лагерь «Колымских рассказов» является адом, небытием, безраздельным царством дьявола как бы сам по себе – его inferнальные свойства не находятся в прямой зависимости от идеологии его создателей или предшествовавшей волны социальных потрясений. Шаламов не описывает генезис лагерной системы. Лагерь возникает одномоментно, вдруг, из ничего и даже физической памяти, даже болью в костях уже невозможно определить, «...в какой из зимних дней изменился ветер и всё стало слишком страшным...» (5:149).

Лагерь «Колымских рассказов» един, целен, вечен, самодостаточен, неуничтожим – ибо однажды приплыв к этим доселе неизвестным берегам, нанеся их очертания на карту, мы уже не в состоянии стереть их ни из памяти, ни с поверхности планеты – и совмещает в себе традиционные функции ада и дьявола: пассивного и активного злого начала.

Дьявол возник в средневековом менталитете как персонификация сил зла. Вводя в «Колымские рассказы» образ дьявола, Шаламов использовал эту средневековую метафору по своему прямому назначению. Он не просто объявлял лагерь злом, но утверждал факт существования зла, зла, автономного, присущего человеческой природе.

Чёрно-белое апокалиптическое средневековое мышление оперировало категориями, при помощи которых автор «Колымских рассказов» мог осознать и описать *«доселе не виданный в веках и тысячелетиях грандиозный разлив зла»* (4:182).

Сам Варлам Тихонович Шаламов в одном из программных стихотворений отождествляет себя с протопопом Аввакумом, образ которого давно стал в русской культуре одновременно и символом средневековья, архаики, и символом непреклонного противостояния злу.

Таким образом, лагерь в представлении Варлама Шаламова является не злом и даже не однозначным беспримесным злом, но воплощением Абсолютного Мирового Зла, Той степенью зла, для воспроизведения которой потребовалось вызвать на страницы «Колымских рассказов» образ средневекового дьявола, ибо её невозможно было описать в других категориях.

Творческая манера писателя предполагает процесс самопроизвольной кристаллизации метафор. Автор не оглушает читателя заявлением, что действие происходит в аду, но ненавязчиво, деталь за деталью, выстраива-

ет ассоциативный ряд, где появление тени Данте выглядит естественным, даже само собой разумеющимся.

Подобное кумулятивное смыслообразование является одной из опорных характеристик художественной манеры Шаламова. Рассказчик точно описывает детали лагерного быта, у каждого слова есть жёсткое, закреплённое, словно вмурованное в лагерный контекст значение. Последовательное перечисление документальных подробностей составляет связный сюжет. Однако, текст очень быстро вступает в стадию перенасыщения, когда казалось бы несвязанные и вполне самостоятельные детали начинают уже словно сами по себе образовывать сложные, неожиданные соединения, в свою очередь формирующие мощный ассоциативный поток, параллельный буквальному значению текста. В этом потоке всё: предметы, события, связи между ними – изменяется в самый момент возникновения на страницах рассказа, превращаясь в нечто иное, многозначное, нередко чуждое естественному человеческому опыту. Возникает «эффект *Большого Взрыва*» (7:64), когда непрерывно формируется подтекст, ассоциации, когда кристаллизуются новые смыслы, где образование галактик представляется произвольным, а семантический континуум ограничен лишь объёмом ассоциаций, возможных для читателя-интерпретатора.

Сам В. Шаламов ставил перед собой очень трудные задачи: вернуть пережитое чувство, но одновременно – не быть во власти материала и диктуемых им оценок, слышать «*тысячу правд*» (4:182) при верховенстве одной правды таланта.

## Использованная литература

- Волкова, Е.: Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом. In: Вопросы литературы 1997, № 2, с. 3.
- Гей, Н.: Соотношение факта и идеи как проблема стиля. In: Теория литературных стилей. М., 1978. С. 97.
- Золотоносов, М.: Последствия Шаламова. In: Шаламовский сборник 1994, № 1, с. 183.
- Тимофеев, Л.: Поэтика лагерной прозы. In: Октябрь 1991, № 3, с. 182.
- Шаламов, В.: Избранное. «Азбука-классика», Спб. 2002. С. 23, 75, 80, 85, 101, 110, 121, 129, 145, 150.
- Шаламов, В.: О моей прозе. In: Новый мир 1989, № 12, с. 58, 66.
- Шкловский, Е.: Варлам Шаламов. М., 1991. С. 64.

**Key words:**

tragic personality, “Kolymskie stories” poetics, philosophical prose, absurdity, paradox, rhythm, artistic detail, symbols

**Summary**

V. Shalamov’s “Kolymskie stories” is a tragic epopee of a person, who could overcome “nine circles of hell”, who managed to keep an alive soul. Prose of this writer is an extraordinary appearance. What is a particularity of the writer’s style? It’s a unique rhythm, a significant symbology, an excellent skill of using the words and bright artistic details. The famous scientist E. Sklovsky wrote: “Shalamov’s creative power” is a true art, marked with the novelty of material, topic, author’s view and experience.



## ДИОНИСИЗМ, АПОЛЛИНИЗМ И ПРАВОСЛАВИЕ В ЗОЛОТОМ УЗОРЕ БОРИСА ЗАЙЦЕВА

*Станислава Хойнацка, Польша, Быдгощ*

Имена Аполлон (также в формах Аполло, Аполлин) и Дионис (также в формах Дионисий, Дионизий), появившись уже в Супрасльской рукописи XI века, до конца XIX столетия встречаются преимущественно в художественной литературе. Имя Дионис однако известно русской культуре главным образом под именем Вакха. В виде антитетической пары Аполлон и Дионис – и соответственно понятия аполлинизм (или аполлинийское, аполлоновское, аполлиническое) и дионисизм (или дионисийское, дионисовское и дионисическое) широкое распространение получили лишь в мифопоэтике русского символизма.

Усвоение русским символизмом понятий аполлинизм и дионисизм связано с распространением в России учения Ф. Ницше. Его труд *Рождение трагедии из духа музыки*, где появляется это противопоставление, вышел на Западе в 1872 году. В России знакомство с ним началось в 1896 году с его подробного изложения, в 1899 появился его первый перевод, за десятилетие с небольшим увидели свет четыре перевода. В 1911 году названные термины стали уже общим достоянием.

Главная заслуга в реинтерпретации и усвоении русским символизмом учения Ницше об аполлинизме и дионисизме принадлежала В. Иванову. В работах *Эллинская религия страдающего бога и Дионис и Прадионисийство* Иванов доказывал, что дионисийское начало является принципом не эстетическим, но религиозным и что в своём эллинском варианте дионисизм предшествовал христианству.

И на сцене, и в быту хозяин «Башни» старался возродить дионисийские мистерии – по его мнению, праобраз идеальных общественных отношений. Аполлинийское, занимавшее его меньше, было лишь – посредством метода отрицания – фоном для дионисийского.

Окружение Иванова тоже пыталось претворить дионисизм в жизнь, сделать его жизнотворчеством.

По Иванову, прародителю дионисизма в России, бытие германских и романских народов покоится на идее Аполлона, тогда как славяне

всегда были поклонниками Диониса. Это противопоставление западноевропейского как аполлинийского славянскому (прежде всего русскому) как дионисийскому является общим местом философской публицистики модерна – замечает М. Безродный.

Одновременно с проповедью дионисизма в символистском движении наметилась тенденция к реабилитации аполлинизма. Выразителем её стал петербургский журнал *Аполлон* (1909–1917) и выходивший в те же годы московский журнал *Musaget*<sup>1</sup>. Безродный противостояние эстетов-аполлинистов и пропагандистов дионисизма назвал очередным раундом фундаментального для русской культуры петербургского периода спора об отношении искусства к религии и общественной практике. Журнал *Аполлон* отстаивал идею самоцельности искусства и культивировал образ поэта-мастера, *Musaget*, в свою очередь, понимал культуру как поле напряжения между равноценными аполлинизмом и дионисизмом.

Отметим, что аполлинизм и антиаполлинизм, а чаще просто неаполлинизм в русской культуре, поэзии и в жизни по-разному преломлялись<sup>2</sup>.

Aage Hansen Lowe констатирует, что, несмотря на разнообразие представлений об аполлинизме и дионисизме в русском символизме, воспринимаемых одними в противостоянии, другими в их сотрудничестве, рефлексам аполлинизма и дионисизма присущи одни и те же категории и свойства<sup>3</sup>.

Во второй половине 1910-х годов пара аполлинизм и дионисизм выходит в России из литературного обихода, оставаясь в дальнейшем атрибутом индивидуальных стилей писателей-эмигрантов.

Названный в заглавии *Золотой узор* Б. Зайцева – это первое крупное произведение, написанное им в эмиграции. Несмотря на то, что творчество Зайцева хронологически выходит далеко за пределы эпохи, называемой серебряным веком русской культуры, то именно здесь следует искать истоки его творчества, именно тогда формировались основные мировоз-

---

<sup>1</sup> Название журнала *Musaget* – по-гречески «предводитель муз» – это одна из распространённых эпиклес, т. е. постоянных эпитетов, Аполлона.

<sup>2</sup> Об аполлинизме и дионисизме начала XX века см.: Топоров, В. Н.: Петербургский текст русской литературы. Санкт-Петербург 2003, с. 150–192. О дионисизме см. Также: Ханс Гюнтер: Варварско-дионисийское начало в русской культуре начала XX века. In: <http://liber.rshu.ru/Conf/Postsimvolism98/gunter.htm>

<sup>3</sup> Их перечень см.: Безродный, М.: *К истории русской рецепции антиномии apollinisch/dionysisch*.

зренческие и творческие принципы автора *Золотого узора*. Общественно-исторический и литературный контекст серебряного века наложил свой отпечаток и на христианский, эсхатологический характер восприятия и оценки действительности, отразившийся в *Золотом узоре*.

Надо отметить, что дионисийский и аполлинийский принципы в этом романе пропущены сквозь призму Данте, к которому часто и с благоговением обращались в своём творчестве как символисты, так и Зайцев, интерпретируя его при этом каждый по-своему.

*Золотой узор* – это прежде всего перволичное повествование-воспоминание главной героини, Натальи Николаевны, о сложном, требующем мужества духовном пути к твёрдой, непоколебимой вере в Христа. Наталья Николаевна в её нравственном восхождении от дионисизма к христианству на протяжении почти целого романа сопутствует олицетворяющий аполлинийское начало Георгий Александрович, которого она вплоть до его трагической смерти ощущала как старшего, считала *как бы Вергилием своим*.

Обретяши в своей чёрной полосе жизни твёрдую христианскую веру, Наталья Николаевна возвращается в Италию, чтобы самоотверженно, вместе с религиозным композитором Павлом Петровичем служить искусству. Павел Петрович, высказываясь за самоцельность и автономность искусства, воплощает в романе аполлинийский принцип.

Зайцев, оценивая должным образом аполлинизм, носителем которого в романе является прежде всего Георгий Александрович, одновременно явно симпатизирует Наталье Николаевне, в начале своего жизненного пути отождествлявшей себя с вакханкой, менадой.

Писатель, для которого пантеистическое восприятие мира не было чуждым, несмотря на «приобретённую» им православную веру, знал, что в дионисизме на почве выхождения за пределы индивидуальности происходит воссоединение человека с человеком и с природой, что дионисизм снимает то отъединение и средостение, которое между ними существует.

Попытка Натальи Николаевны отождествить искусство и жизнь путём дионисийской мифологизации последней оказалась воздушным замком, разбитым действительностью. Зайцев, осознававший невозможность подмены жизни и искусства, своё мнение о дионисийском житнетворчестве выразил в *Золотом узоре* косвенно. Наталью Николаевну, обольщавшуюся иллюзиями насчёт осуществления дионисизма в жизни, комментирует

в произведении картина Ф.Бруни *Вакханка, поющая Амура* (1828), сопутствующая героине как в её светлой, так и чёрной полосе жизни.

Зайцев, для которого мещанство было чуждым, несмотря на свои симпатии к дионисийскому началу, понимал, что для русской истории, культуры и жизни важны аполлинийские установки *на культуру, правило, чувство меры, гармонию, следовательно, на рациональное, на знание, сознание, самопознание, самоопределение, самоконтроль*<sup>4</sup>.

Отметим, что друг Натальи Николаевны, Георгий Александрович, не только олицетворяет в произведении Зайцева аполлинийское начало, но и вдобавок является двойником Луция Аннея Сенеки. Он не только рассказывает Наталье Николаевне об этом древнеримском философе, поэте и государственном деятеле, но прежде всего его заветы из трактата *О блаженной жизни* претворяет в жизнь. Правда, само название трактата Сенеки ни разу не упоминается в романе, но полный параллелизм в зарисовке образа Георгия Александровича и Блаженного человека из трактата Сенеки не позволяет сомневаться, что Зайцев знал это произведение Сенеки.

Обратим внимание, что полная параллель наблюдается также между смертью Георгия Александровича и древнеримского философа. Сенека, воплощавший для Нерона норму и запрет, после раскрытия заговора Писона против императора вскрыл себе вены. Георгий Александрович, вместе с сыном Натальи Николаевны участник заговора против советской власти, на площади Лубянки сам прервал свою жизнь ядом в кольцо, которое положил в рот, за щеку. Увидела это совпадение и главная героиня *Золотого узора*, Наталья Николаевна, отождествив Георгия Александровича на площади Лубянки с древнеримским философом: *Прощайте, друг Сенека* (с. 266).

Пожалуй, не случайно Зайцев нарёк другу Натальи Николаевны имя Георгий, надеясь, что читатель обнаружит в его образе ассоциации с Григорием Победоносцем. И Григорий Победоносец, и Георгий Александрович – Аполлон в «одеждах» Сенеки поразили змея. Змей, поражённый мифологическим Аполлоном – это Пифон.

Хотя в России в послереволюционные годы восторжествовал «пифонизм» (такое было ощущение представителей первой волны русской эмиграции), Зайцев с чужбины выразил в образе Георгия Александро-

---

<sup>4</sup> Слова В. Топорова: *op. cit.*, с. 244.



вича из *Золотого узора* убежденность в необходимости аполлинического начала для России, и, быть может, внушил читателю надежду, что «змея Пифон» будет поражён.

Продолжая в эмиграции романом *Золотой узор* дискуссию о роли донисийского и аполлинийского начал, Зайцев высказал мнение, что на пути к православной вере нельзя пренебрегать культурным наследием человечества, содержащим в себе оба эти начала.

## Использованная литература

Безродный, М.: *К истории русской рецепции антиномии аполлинической/донисийской*.

In: [http://www.russian.slavica.org/article\\_276.html](http://www.russian.slavica.org/article_276.html)

Пайман, А.: *История русского символизма*. Москва 2002.

Топоров, В. Н.: *Петербургский текст русской литературы*. Санкт-Петербург 2003.

Сенека, Л. А.: *О блаженной жизни*. In: <http://lib.ru/POEEAST/SENEKA/creation.txt>

Зайцев, Б. К.: *Золотой узор. Роман. Повести*. Москва 1991.

## Key words:

Dionysian element (Dionysism), Bacchus, Bacchante, Apollinism, Pyton, Nietzsche, Russian symbolism, Dante, Virgil, Seneca

## Summary

Dionysian element, Apollinism and the Orthodox Christianity  
in the novel *Золотой узор* by Boris Zajtsev

With his emigrational work B. Zajtsev continues the discussion on Apollinism and the Dionysian element, started by symbolists in the Silver Age of Russian literature and inspired by the theories of Nietzsche.

The piece's protagonist, who went through a martyr's road from Dionysism to the Orthodox faith, is accompanied by a friend – Seneca in disguise and personalizing Apollinism.

The author treats Apollinism and Dionysism with equal sympathy and states, that on the way to the Orthodox faith one can not disregard the cultural heritage of humanity, which includes both elements.



## **БЛИЗОСТЬ И УДАЛЕНИЕ В АКСИОЛОГИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ НЯНИ ИЗ МОСКВЫ ИВАНА ШМЕЛЕВА**

*Дорота Хорчак, Познань, Польша*

Роман русского прозаика Ивана Шмелева *Няня из Москвы*, написанный во Франции в 1937 году, является одним из глубочайших осмысленных взглядов на жизнь русского народа и отдельного человека в годы политической, социальной, религиозной и нравственной нестойкости его родины. За образами, действиями, раздумьями героев, в особенности няни Дарьи Степановны, от лица которой ведется рассказ, скрываются тоска, восторженно-эмоциональное ретроспективное наблюдение за прошлым и размышления самого автора-эмигранта над судьбами России.

Рассказ няни, не раз столкнувшейся в жизни с жестокостью и мало чему удивляющейся после нелегких странствий по *белому свету*, полон непосредственных замечаний и отличается оригинальностью восприятия окружающего мира. Эта пожилая женщина, последовательная в своих суждениях, неоднократно дает достаточно строгую оценку как людям, так и событиям. Эмоциональная реакция Дарьи Синицыной на происходящее раскрывает не только ее характер и нравственный склад, но и систему исповедуемых ценностей. Убеждения героини (довольно типичные для тульской крестьянки тогдашнего времени, что косвенно закреплено в сказовом стиле речи) отражает аксиологическое разграничение «близкого» к «далекого».

Восприятие и оценка мира в категориях «близости» и «удаления» обусловлены уже самой структурой шмелевского романа. Дарья Степановна встречается в Париже с Варварой Медькиной и вспоминает *прошлое*, противопоставляя его *настоящему*. Прошлое неотъемлемо от «родного пространства», с которым она рассталась, уезжая из России. Это пространство, конечно, соотносится с географически-топографической территорией, но, прежде всего, – с самым дорогим, становящимся тем ближе сердцу, чем большее темпорально-топическое расстояние отделяет субъекта воспоминаний от их объекта.

Встреча собеседниц происходит дважды, при этом каждый из рассказов няни отмечен особой смысловой характерностью. Содержание первого охватывает большой хронотопный и событийный планы, где переплетаются *отечественно-историческое* и *индивидуальное, русское* и *иностранное, божественное* и *человеческое*, что в совокупности образует метафору движения няниного интромира от «своего» к «чужому». Вторая беседа намного короче первой, она в основном относится к настоящему и будущему. В повествовании представлено вершинное с аксиологической точки зрения событие, т. е. постижение первоплановыми персонажами, Катей и Василием, смысла зрелого этапа их многолетней и полной трудных испытаний любви, чему способствовали действия няни. Смена направления темпоральных линий в рассказе няни от ретроспективных к более проспективным отражает внутренний процесс, произошедший в душе Дарьи Степановны на духовном пути в обратном направлении, т. е. от «чуждого» к «родному». Она вступила на путь реализации исконной христианской ценности – любви к ближнему – за пределами русского пространства, что во многом объединило основы ее духовно-нравственных взглядов с повсеместно признанными законами любви, добра, красоты, правды и справедливости. Несомненно, этот художественный прием помогает реципиенту шмелевского текста глубже понять ценностное *credo* няни из Москвы.

Категории «близости» и «удаления», как точки пересечения нянинных взглядов на жизнь и мир, отличаются многоаспектностью, разнообразием оттенков, нюансов, примет, в чем проявляется многослойность и поливалентность всего художественного мира произведения, с учетом особенностей конструкции и символики хронотопа. Воспоминания героини приводят (в качестве контекста) время и пространство жизни дореволюционной московской аристократической элиты, в том числе и семьи Вышгородских, в которой няня жила вплоть до первых лет эмигрантских скитаний дочери хозяев. Разделение исторических и личных событий на до- и после революции показывает, насколько сильно эти два временных пласта сказались на представлениях няни о российской и нероссийской действительности. Посещая Европу, Азию и Америку, няня «оттуда», из «далекого» и «чужого», смотрит с тоской и нежной любовью на «свое», «родное» и «близкое».

Мотив «отдаленности» в *Няне из Москвы* преисполнен динамизма и не отделим от движения, ухода и потери, что было уделом Дарьи Степановны

не только как представителя русского народа в годы гражданского хаоса, но и в ее индивидуальной судьбе. Вся жизнь няни, начиная с ранних лет, *сызмальства сирота, с девочек по чужим людям* (И. С. Шмелев, 2001, с. 506–507), сопровождается реализацией мотива дороги. Путь направлен от самого близкого, т. е. родного дома, детства, безмятежной и беспечной жизни, в противоположную сторону: к дому чужих людей, который с тех пор останется местом и синонимом взрослой, переполненной трудом и постоянной заботой жизни. Понятие дома весомо и значимо в ценностном порядке няни (С. В. Шешунова, 2002, с. 52–54), а его утрата воспринимается как начало движения от «родного» в сторону неведомого. Неслучайно скитания Дарьи Степановны начинаются с Ласкового (где она начала работать няней); тогда как все остальные этапы дальнейшего пути (Москва, Крым, Константинополь, позже – Франция, Германия, Англия, Индия) оказываются настолько тяжелыми, «неласковыми» испытаниями, что пребывание в Америке, сравнимое с адом, няня превращает в поворотный момент.

Характерное для няниного перемещения отстранение от «близкого» и «прежнего» достигает кульминации при утрате России. Отъезд с родины сопровождается эмоциями, сила которых говорит о привязанности няни к «родному». Болезненное состояние, связанное с осознанием потери, усугубляется еще ужасом большевистского уклада, обрекающего на смерть все то, что связано с блеском, достоинством, величием и ценностью прежней России. Парадоксально, однако «своя» земля оказалась «чуждой».

Поляризация близости и удаления в романе Шмелева сопровождается особой трактовкой художественного времени, насыщая понятие пространства новыми смыслами. По мере отдаленности все прекраснее (вплоть до лирической идеализации) становится родина в воспоминаниях героини. Прошлое запечатлелось в ее памяти крепко, эмоционально, нежно, как что-то навсегда ушедшее: *вспомнишь-то, Господи - и куда девалось!* (И. С. Шмелев, 2001, с. 12). Мелочи приобретают значение сокровища памяти и сердца, а детали повседневной жизни (как и знакомые с детства вещи) возводятся в ранг чего-то необычного, напр., чай: *с рябиновым вареньем, а то из китайских яблочков, (...) Тут их чтой-то и не видать...* (И. С. Шмелев, 2001, с. 12). Русская природа напоминает няню о райских образах, а ее нехватка воспринимается как поклонение золотому идолу цивилизации. «Родное» для нее – не просто привычное. Это

понятие вмещает все, что находит отклик в сердце, о чем свидетельствуют хотя бы слова, сказанные о погибшей в море английской чете, намеревавшейся удочерить Катю: *Добрые-то все, родные...* (И. С. Шмелев, 2001, с. 130). С сочувствием вспоминает няня русских людей, жизнь которых резко ухудшилась в эмигрантской обстановке: *Под мостами, вон, говорят, ночуют... Генерал один... у француза на побегушках служит!* (И. С. Шмелев, 2001, с. 12).

Бинарность категорий «близость» и «удаление» отображает субъективно-эмоциональный мир героини, разделяющийся на два хронотопных плана: «тут» и «там» (в России и в эмиграции). С этим раздвоением связана не только концепция линейного течения времени (необратимость хода времени прослеживается в убеждениях Кати, решительно отказавшейся от прошлого, что позволило ей успешно приспособиться к новой обстановке), но и различное восприятие обоих пространственных измерений. «Тут» связано с настоящим, актуальным, нерусским, чуждым. «Там» – с прошлым, родным, любимым. Прошлое, уже ушедшее и отдаленное, все же ближе сердцу, чем настоящее, существующее, «разворачивающееся» на глазах у няни. Мир ушедший статичен, неподвижен и указывает на стойкость и вневременность его ценностей. Настоящее же характеризуется динамикой, движением, означающим суету, поиск своего места, беготню, нервную жизнь, по словам няни: *где я только не побывала, сказать только не сумею* (И. С. Шмелев, 2001, с. 12).

По принципу приближения или отдаления от аксиологии няни в романе противопоставляются честные бесчестным, праведные – неправедным, нажившие добро трудом созидательным – сколотившим себе состояние хитростью, живущие по совести – бес-совестным (Л. И. Бронская, 2000, с. 86–88). Понимание Дарьей мироустройства во многом соединяет народные и православные нравственно-этические нормы (А. П. Черников, 1995, с. 16). Идея утверждения высоких духовных и нравственных качеств личности, таких основополагающих черт морали, как совесть, честь, милосердие, трудолюбие, в произведениях Шмелева является главенствующей.

Рассказ тульской крестьянки представляет как зыбкость окружающей ее действительности, так и точку опоры, обнаруживающуюся в простом, мудром и стойком подходе героини к этой действительности. В аксиологическом мировоззрении няни этическое и религиозное превышает географическое, отечественное, русское и прошлое, о чем свидетельству-

ет последняя встреча с Медыкиной. Прием ретроспекции и цикличной повторяемости церковных праздников являются своеобразным «переведением» прошлого в настоящее, что и преодолевает жестокую неумолимость линейного исторического времени. Воспоминания переносятся в «память», которая воспринимает прошлое, настоящее и будущее как единую вечность (Т. А. Махновец, 2004, с. 59–64). Как видим, асимметрия и симметрия, выступающие в качестве организации оппозиционных пар, могут сменяться при ситуативном единении с одним из полюсов оппозиции, что, в свою очередь, приводит их к образованию гармоничного целого.

Таким образом, в процессе странствий московской няни то, что представлялось издавна чужим, познается как радостно открываемое родное; а это, собственно, и есть одна из возможностей обнаружения внутренней гармонии человека, единящей близость и удаление.

## Использованная литература

- Шмелев, И. С.: *Рождество в Москве*. In: Собрание сочинений. М. 2001, т. 3.  
Шешунова, С. В.: *Образ мира в романе И. С. Шмелева «Няня из Москвы»*. Дубна 2002.  
Бронская, Л. И.: *Русская идея в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин*. Ставрополь 2000.  
Черников, А. П.: *Вступление*. In: Шмелев, И. С.: Светлая страница. Калуга 1995.  
Махновец, Т. А.: *Концепция мира и человека в зарубежном творчестве И. С. Шмелева*. Йошкар-Ола 2004.

## Key words:

time, space, closeness, distance, retrospection, dynamism, emotionality, axiology

## Summary

Daria Sinitzina, narrator and heroine of Shmelov's novel, remembers close though lost Russia from the perspective of her experience as immigrant as well as space – time distance. She judges the past and the present in terms of “close” versus “distant” opposition.





## РИМЕЙК В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: СПЕЦИФИКА ИННОВАЦИЙ И ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*Людмила Шевченко, Украина, Киев*

Одним из любопытных явлений в русской культуре рубежа XX–XXI веков, проявляющей особый интерес к знаковым, своим и чужим произведениям прошлого и наших дней, ведущей с ними диалог и, полемически переосмысливая, вовлекающей их в текст культуры уже наших дней, является римейк. Как справедливо отмечает Галина Нефагина, *в русской литературе ремэйки* (здесь – написание Г. Н.) *основываются на классических произведениях*. Связывая их появление с концептуальной прозой, исследовательница подчеркивает, что концептуализм как таковой *рождается на основе укорененных в массовом сознании стереотипов, штампов, идеологических концептов, причем обыгрывание их происходит путем стилизации ставших банальностями литературных явлений. Это позволяет концептуальным произведениям апеллировать к массовой культуре, пользуясь в первом слое ее же средствами. <...> С другой стороны, классический сюжет наполняется новым содержанием, которое прочитывается в общем смысловом контексте, эстетизируется. Иронический второй слой оказывается не всегда и не всем доступным. Ремэйк, таким образом, – заключает Г. Л. Нефагина, – имеет различное смысловое наполнение и противоположный пафос – сюжетной стороной он обращен к массовой культуре, иронической – к элитарной* (1, 162–163).

Соглашаясь с Г. Л. Нефагиной, добавим, что римейк в русской культуре имеет давние традиции. Это доказывают многочисленные образцы различных жанров народной сатиры в демократической литературе и сатирические произведения так называемого письменного фольклора – *литературные переделки*, сатирические *перепевы* известных литературных произведений или церковных песнопений, встречающиеся в субкультуре семинаристов и духовенства и в целом в системе функционирования т. наз. «третьей культуры» – культуры городских низов еще в XVIII–XIX веках. «Третьей культуре» в силу ее генетической полисоциальности изна-

чально присуща *ориентация не на самоизоляцию, а на открытость, не на консервацию, а на приобщение к инновациям, в том числе исходящим из высокой культуры* (2, 13), ее переосмысление и адаптация относительно доминант своего восприятия. Подобная открытость и полисоциальность «третьей культуры», влияние на нее не только культуры книжной, но и традиционной, зачастую – крестьянской, изначально определяли и ее раздвоенность, и обостренную потребность в самоидентификации, значение оппозиции «свое/чужое» и норм, регулирующих межгрупповые и межличностные отношения, выбор средств и методов социального, бытового и культурного самоопределения в ней. К числу последних, как отмечает Вячеслав Поздеев, *можно отнести употребление брани и определенной лексики, бывшей как бы вербальным символом определенных слоев городского социума* (2, 12), и их включение в тексты письменного фольклора и в тексты литературных переделок в том числе.

Алгоритм создания современных римейков, включая обращение к вульгаризмам и обценной лексике, напоминает алгоритм выстраивания литературных переделок более ранних времен, однако подчинен иной, обусловленной временем стратегии. Заявив о себе в андеграунде в творчестве «поколения дворников и сторожей», римейк изначально был репрезентантом не только «третьей культуры», но и культуры элитарной, а в пору легитимации прозы «новой волны», бума массовой литературы и постмодернистских изысков оказался на пересечении их силовых полей. Отсюда – возможность его трактовки как современной модификации жанра литературных переделок в письменном фольклоре, как одного из явлений иронического авангарда в прозе «новой волны», как феномена массовой культуры и литературы в том числе, и уже затем как прозы концептуальной.

Каждая из этих интерпретаций, исходя из своих специфических посылок и оснований, будет фиксировать в качестве характерных для римейка инноваций актуализацию содержания, его насыщенность реалиями и легко прочитываемыми знаками-символами времени, ироническое обыгрывание относящихся к первичным классическим текстам и деформированных в массовом сознании концептов и идеологем, смену имевшихся в них интертекстуальных отсылок отсылками к знаковым текстам, кинофильмам, телесериалам, музыкальным шлягерам и рекламным слоганам нового времени. Причем новое как таковое будет в римейке не столько познаваться, сколько узнаваться в уже известном, но другом,

также имеющем право на существование, но в минимальной степени обладающем креативностью. И каждый из интерпретаторов этого другого, исходя из своих посылок и наращивая содержание интерпретируемого, будет, несомненно, прав даже в случае акцентирования в своих трактовках римейка как построения диалогического его ассиметричной субъект-объектной стратегии по отношению к первичным, в том или ином ключе обыгрываемым и пародируемым текстам. Между тем современный римейк отличен от римейков прежних десятилетий и, как нам представляется, может быть осмыслен наиболее глубоко лишь тогда, когда мы будем подходить к его интерпретации, учитывая и иные, рожденные временем и наличествующие в нем стратегии ведения диалога, и то, что он как таковой уже сам по себе является интерпретацией, и интерпретацией не первого, не второго, а, скорее, третьего или четвертого порядка, а наши трактовки его снова таки будут лишь вариантами постоянно рождающихся множеств интерпретаций иных в пространстве диалогических пересечений различных дискурсивных практик уже наших дней. Однако и в этом случае понимание конкретных культурно-исторических причин актуализации в римейках именно данных и широко известных классических текстов, а не других, позволит лишь уточнить направленность поисков тех идентифицируемых, культурно-ментальные основания которых не утратили своей значимости и сейчас, но не специфику их самих.

К примеру, конечно же, многое упрощая, авторской художественной интерпретацией кризисной ситуации в России в канун реформ середины XIX века можно считать роман И. С. Тургенева *Отцы и дети*. Своеобразным ответом на обострившиеся в обществе проблемы женской эмансипации – роман Л. Н. Толстого *Анна Каренина*, и воплощением авторских интерпретаций идеи «человека во Христе» роман Ф. М. Достоевского *Идиот*. Каждый из них, по-разному интерпретируемый на протяжении десятилетий в логике понятий исследователями-филологами и в образных построениях – авторами многочисленных инсценировок и экранизаций, вошел в сознание массового читателя, будучи к тому же включенным в обязательную школьную программу, в виде определенной матрицы усредненного прочтения-интерпретации содержащихся в них основополагающих концептов и развивающих их образов, в каждом из которых к тому же в свернутом виде заключен вполне конкретный национально-ментальный поведенческий стереотип. Они-то и актуализируются в римейках рубежа XX–XXI в., когда на историческом горизонте возникают

проблемы и типы характеров, подобные известным из классики, а социальные, национальные и культурные идентификаторы их оценок еще не определены.

В 2001 г. издательство «Захаров» выпускает романы Ивана Сергеева *Отцы и дети*, Льва Николаева *Анна Каренина* и Федора Михайлова *Идиот*, книги, само причисление которых к серии *Новый русский роман* и способ авторизации предполагают установку на соотнесение их текстов не только с классическими, но и с современными. В них классика обыгрывается уже не в целях дискредитации тех или иных концептов и идеологических клише (к середине 90-х гг. подобному отрицанию смехом было подвергнуто уже почти все), и не ради уходящей в дурную бесконечность иронии, а для нового прояснения-прочтения и ее, и с помощью ее – того, что более чем актуально, однако еще не может быть художественно осмыслено ни пародируемым в этих же текстах современным социально-философским романом, ни многочисленными, тяготеющими к психоанализу разножанровыми художественно-аналитическими построениями последних лет, ни, скажем, столь популярной женской прозой. Не случайно в каждом из уже упомянутых римейков встречаем иронические пассажи относительно многих популярных ныне философских теорий, приемов и методов психо- и шизоанализа и их художественных модификаций в знаковых для нашего времени текстах, а в предисловии к новой *Анне Карениной* автор, некий *Лев Николаев*, рассказывая о своей работе над романом и говоря о себе, употребляет глаголы прошедшего времени с весьма характерным женским окончанием. В одном из этих римейков уже не нигилист Базаров, а как бы его двойник – экстремистски настроенный член партии Эдуарда Лимонова *Вокзалов* в августе 2000-го, приехав на серебристом *Volvo* в родительский дом своего приятеля, ведет с его обитателями нескончаемый диалог по тем же проблемам, что и тургеневские герои. В нем же, вполне в духе эпохи постмодерна, дискуссионному осмыслению подвергается и сам герой, и просматриваемый за ним и ставший уже одиозным его литературный прототип, и текст всего тургеневского романа, и его новый, предлагаемый читательскому вниманию *переписанный* вариант. Как и в других упомянутых ранее романах, эскизность сотканного из реминисценций и раскавыченных цитат повествования здесь открывает широкие возможности для воображения, с помощью которого из подтекста извлекается его элиминированное содержание. Новое как вновь повторяющееся былое разыгрывается набором старых фигур и в ва-

риантах уже известных сюжетных ходов. При этом сам фактор времени, влияющий на структуру личности героев, исторически достоверные способы их саморепрезентации при архетипически неизменной ментальной составной каждой из этих фигур хоть и игнорируется, но не мешает тому диалогу, который ведется между достоверно известным и вымышленным, актуальным и канувшим в Лету не только на страницах каждой из книг, но, прежде всего, в сознании читателя, достраивающего каждый из текстов в соответствии с диапазоном имеющихся у него контекстуальных и внетекстовых ассоциаций, сведений, личных пристрастий и т. п. Провоцируемый на диалог и игру, уже подготовленный к подобному диалогическому мышлению и игре самим временем и текстами подобными и другими, читатель получает эстетическое удовольствие и от них, и от выстраивания текста уже собственного, нового и своего. И этот новый, спровоцированный римейком и выстраиваемый на пересечении старого и актуального текст, может быть интерпретирован как интерпретация интерпретации энного порядка, на наш взгляд, лишь в модусе диалога, подвергаемого процедуре экспериментации. Причем римейк, как сама эта процедура, в очередной раз доказывают, что окончательная истина принципиально невозможна, и весь интерес даже не в ней, а в том диалоге, который ведется между различными вариантами ее трактовок в модусе их обыгрывания как равноправных и игры, где главное – даже не они сами, а основа выстраивания между ними характерных для времени субъект-субъектных диалогических отношений, конвенция этого диалога, причины его возникновения и невозможность завершения.

Римейк изначально диалогичен и нацелен на диалог. В отличие от более ранних литературных переделок он в наши дни ориентирован прежде всего на игру-прояснение самой конвенции этого диалога в модусе коммуникативных субъект-субъектных отношений, и в этом новизна и его, и тех новых подходов, которых он требует для осмысления и себя, и наличествующих в нем аксиологически симметричных составных.

## **Использованная литература**

1. Нефагина, Г. Л.: *Динамика стилевых течений в русской прозе 1980–90-х годов*. Минск. 1998.
2. Поздеев, В. А.: *Фольклор и литература в контексте «третьей культуры»*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М. 2003.

3. Иван Сергеев: *Отцы и дети*. М. 2001.
4. Лев Николаев: *Анна Каренина*. М. 2001.
5. Федор Михайлов: *Идиот*. М. 2001.

**Key words:**

remake, text, dialogue, innovation, mode of communication, inter-subject relations, interpretation, game, experimenting

**Summary**

A remake has an inherent nature of a dialogue. In contrast with its earlier literary variations, today it is targeted at a game – a clarification of the character of such dialogue in the mode of communicative inter-subject relations. That is the novelty of it, and of those new approaches which it requires for its comprehension, as well as of its axiological symmetric components.

# КОНЦЕПТ «КАВКАЗ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ (XIX-XXI ВВ.)

*Вячеслав Шульженко, Российская Федерация, Пятигорск*

Одной из насущных научных задач является обнаружение и научное описание разного рода концептов. Концепт, напомню, появляется там, где литературоведческое исследование смещается в область культуры и языка, что и предопределило в значительной мере возникновение нового – концептуально-культурологического – направления в современной филологии. Речь идет о широком взгляде на слово, которое изучается *«на стыке целого ряда гуманитарных отраслей знания – лингвистики, литературоведения, логики, философии, искусствознания и культурологии»* (В. Нерознак).

Кроме признаков неперменной генетической «узнаваемости» концепта как важнейшего фактора его бытия в культуре последние десятилетия XX века и начало XXI обнаружили в нем свойства, или казавшиеся прежде не столь существенными и недостаточно проявленными, чтобы претендовать на статус индикативных, или приобретенные в связи с социально-историческими трансформациями и собственной динамикой развития. Выполняя, кроме всего, и функцию коллективной памяти, концепт в качестве таковой, *«с одной стороны, обнаруживает способность к непрерывному пополнению, а с другой – к актуализации одних аспектов вложенной в него информации и временному или полному забыванию других»* (Ю. Лотман). Такое наблюдается и в исследуемый нами период, когда несомненный научный интерес представляет вопрос не только о степени влияния кавказской мифологии и классической литературной традиции на трансформацию литературного канона, но и отмеченное тем же Лотманом колебание в поле «семиотическая однородность – семиотическая неоднородность», составляющее одну из образующих историко-литературной эволюции. В нашем случае под этим в первую очередь следует понимать вполне естественную апелляцию к концепту авторов, не являющихся русскими по национальности. Важно уточнить,

что в современном понимании и значении русская литература XX века, с ее опытом авангардизма, модернизма, сюрреализма, постмодернизма, не есть непосредственно национальный продукт, дифференцируемый в ряду других по национально-эталонному критерию. Она есть результат многих взаимовлияний, взаимодействий и, что наиболее специфично для периода 50–90-х годов, активного ее сотворения пишущими на русском абхазами, грузинами, армянами, азербайджанцами, корейцами, осетинами, аварцами, лаками. Любой из них, бесспорно, принадлежит как минимум к двум национальным культурам, тогда как их произведения, связанные с кавказской тематикой и материалом, являются русскими по языковым особенностям и укоренены в русской литературной традиции. Пусть это далеко не всегда совпадает с представлениями нации о себе самой и о своей литературе, но как невозможно из контекста английской и американской литератур изъять творчество В. Набокова, Д. Конрада и С. Рушди, а из французской – писателей «негретюда», так и из русской – произведения Ф. Искандера и Ч. Гусейнова, И. Оганова и Д. Зантари, А. Мамедова и А. Черчесова, Р. Гаджиева и А. Эбаноидзе, К. Ибрагимова и Г. Маркосян-Каспер. Сколь ни очевидны в них признаки кавказской ментальности, сколь ни существенна ее эстетическая реализация, это, повторим, – язык русский, хотя нередко и своеобразный, в немалой степени способствовавший формированию общепринятого представления о русской литературе во второй половине XX века, особенно в его последней четверти.

Трудно в связи с этим не сказать о занимающем столь заметное место в концепте социально-критическом элементе, который был столь масштабно введен в него еще Л. Толстым, а затем, уже в исследуемую нами эпоху, реанимирован В. Гроссманом («Добро вам!»). Конечно, это не случайно, ибо критика наличного или господствующего общественного устройства всегда была в России привилегией писателей. Не стали исключением и многие произведения 80–90-х годов, правда, критика в них представлена под разными углами зрения. Так, один из вождей национально-патриотических сил А. Проханов («Чеченский блюз» и «Идущие в ночи») выступает против морального предательства интеллектуалов, ставших апологетами преступного, на его взгляд, государственного режима. Против интеллектуалов резко выступает и пацифист Г. Бакланов («Нездешний»), считающий их виновными в развязывании новейших кавказских войн. В потворстве этническим мафиозным группам обвиняют



коррупцированную власть Ю. Козлов («Колодец пророков») и Ю. Кувалдин («Ворона»). Бывший военный летчик В. Дегтев («Джяляб») выступает как националистический критик националистической политики, имея в виду ее кавказский аспект. Мечущиеся между Кавказом и Россией персонажи Д. Зантарии («Золотое колесо» и «Кремневый скол»), Р. Гаджиева («Всадник с молнией в руках»), А. Мамедова («На круги Хазра») не устают обвинять последнюю в забвении predetermined ей судьбой исторического выбора. Наоборот, русский писатель корейского происхождения А. Ким («Потомок князей») весьма прозрачно намекает на необходимость их окончательного развода. Резко критически настроен Б. Екимов («Набег»), выступающий в защиту притесняемого северокавказскими политическими элитами крестьянина. Иными словами, русскую прозу о Кавказе в последние годы XX века можно отчасти воспринимать и как своеобразный барометр общественных настроений, индикатор резкого размежевания среди российских граждан, и (да не покажется это кому-нибудь высокопарным) как свидетельство неутраченной боли писателей за судьбы народа и страны.

Современ Лермонтова для русской литературы о Кавказе характерно сочетание реализма с экспериментальным повествованием, которое иногда даже основывается на экспериментальной игре. При этом употребляется наследие и экспериментальной литературы начала века, и классиков-реалистов. Мы имеем в виду и структурные элементы, и стилистические, и – может быть, особенно – автора-рассказчика, с которым много играют, до крайности много – у Р. Гаджиева, Д. Зантарии, А. Черчесова, В. Пискунова. В гротесковое время (а не таким ли останется в памяти многих последнее десятилетие прошедшего века) литература гротескная и фантастическая переживает естественный подъем, требуются новые сюжетные ходы, социальная точность, чуткость к новым полуфантастическим коллизиям, порожденным сдвинутой реальностью. Вот почему даже в пору столь очевидного сюжетного безвременья концепт «Кавказ» оставался узнаваемым благодаря бешеной круговерти сюжета, где безумие смешивалось со здравомыслием («Хоровод» А. Уткина), болезненное воображение со стерильной реальностью («Кормление дракона» В. Пискунова), секс с насилием («Джяляб» В. Дегтева, «Баран» и «Рот» Б. Евсеева), миф с историей («Золотое колесо» Д. Зантарии и «Венок на могилу ветра» А. Черчесова), дневник психоаналитика с дневником пациента («Поход эпигонов» А. Асрияна).

Если рассматривать наш концепт с точки зрения историко-литературной эволюции, то обнаружится один из важных его моментов, по своему проявлению очень напоминающий то, что Ю. Лотман называл напряжением между тенденцией к интеграции и дезинтеграцией. Доказательством бытия первой является «феминистический» дискурс, который стал, считает немецкая исследовательница И. Шаберт, результатом *«новых концептов различения полов и изменение самих этих концептов под влиянием новых литературных моделей женского и мужского»*, а две ее соотечественницы, Э. Шорэ и К. Хайдер, видят его окрашенным в постсоветской России поиском не только новой национальной, но и, в самом общем смысле, личностной идентичности. То, что женщина, начиная с «Повести о царице Динаре», всегда занимала очень важное место в системе персонажей «кавказской прозы», доказывать не надо. Однако лишь после публикаций произведений Л. Агеевой («В том краю») и В. Алфеевой («Джвари»), М. Вишневецкой («Воробьиные утра») и И. Гурачавы («Полуденный визит»), Э. Горюхиной («Путешествие учительницы на Кавказ») и Г. Джугашвили («Случай»), Л. Петрушевской («Маленькая Грозная») и И. Полянской («Прохождение тени» и «Читающая вода»), М. Шарাপовой («Рай под тенью сабель») и М. Урусовой («Любовь и голод») стало возможным говорить о том, что именно «феминистическому» дискурсу отныне будет суждено не только самым серьезнейшим образом трансформировать концепт «Кавказ», но и саму историю (являющуюся, как и любая, только одной из версий истории) литературы, ибо знакомые картины литературного прошлого с их делением на эпохи, иерархией произведений, направлениями и контекстуальными образцами должны постоянно подвергаться критической перепроверке и обновлению. Иначе все эти картины не будут соответствовать современному состоянию литературоведения, которому, действительно, не останется ничего другого, как их тактично игнорировать. Трудно не заметить, например, что традиционные для нашего случая образы «женственности» очень часто не соответствуют новым гендерным ролям и статусам, так полемически изображенным даже в произведении такого исламского ортодокса, коим является, без сомнения, Надир-шах Хачилаев. Сам того, возможно, не желая, он создал в «Спустившемся с гор» новые образцы гендерной идентичности (Ажай, Меседу, Зазы, носящей, правда, не имплицитный, а эксплицитный характер), сопряженной с ее очевидным кризисом и де-

струкцией традиционных ценностных иерархий кавказской культуры последнего столетия.

Что же касается дезинтеграционных процессов, то их проявлением следует считать, на наш взгляд, проникновение элементов исследуемого концепта в самые разные проблемно-тематические направления и даже эстетические системы, столь широко представленные в русской литературе в последние тридцать – сорок лет. Видимо, это не в последнюю очередь связано с заметным усложнением социально-коммуникативной функции самого концепта, на что указывают следующие процессы. Во-первых, репрезентации канонических для кавказской темы мотивов (пленения, мщения, изгнания), сюжетов (набега, скитания, похищения), мифологем (гостеприимства, жертвоприношения, дружбы), образных дихотомий типа «родина – чужбина», «свобода – неволя», «природа – цивилизация» и т. д. в многочисленных произведениях 50–90-х годов «военной» и «производственной», «женской» и «афганской», «лагерной» и исторической прозы. Во-вторых, расширение жанрового диапазона русской литературы о Кавказе. Если в XIX и первой половине XX века концепт реализовывался преимущественно в поэзии (в том числе в романтической поэме), повести, рассказе и очерке, то на рубеже XX–XXI веков его репрезентации представлены настоящим парадом литературных форм (от драмы до рассказа) и приемов (от «потока сознания» до киношных диалогов). В заключение следует сказать, что традиционное понимание концепта современные произведения русской литературы расширяют скорее не за счет сравнений в плане внешнего, сюжетного параллелизма, а благодаря более тонким реминисценциям и аллюзиям, своеобразной интерпретации хорошо известного по классике комплекса идей, мотивов и приемов, что позволяет создать свой, более адекватный нашему времени, художественный образ Кавказа.

## Использованная литература

- Нерознак, В. П. *Теория словесности: старая и новая парадигмы*. In: Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / Под общ. ред. В. П. Нерознака. – М., 1997. – С. 8.
- Шаберт, И. *Гендер как категория новой истории литературы*. In: Пол, гендер, культура. – М., 1999. – С. 112–113.
- Лотман, Ю. Избр. Статьи: в 3 т. – Таллинн, 1992. – Т.1. – С. 131.

**Key words:**

Concepts “Caucasus”, a historic-cultural context, a feministic discourse, an interpretation of the traditional motives, a variety of genre systems, Russian speaking writers.

**Summary**

An idea of the report is an evolution of a concept “Caucasus” in Russian literature during the last two centuries. An interpretation of the traditional images, plots and motives, connected with a topic of Caucasus is characteristic for the modern works. The last decade is remarkable because of the appearance of new discourses and the widening of genre range.

**АВТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА  
(НА ПРИМЕРЕ «КРАСНОГО КОЛЕСА»  
А. СОЛЖЕНИЦЫНА)**

*Нэлли Щедрина, Россия, Москва*

Проблема авторской интерпретации текста произведения связана с рассмотрением теоретических вопросов: о критериях истолкования, об эстетической оценке и истории бытования художественного произведения; о соотношении художественного и публицистического творчества, психологией писательского ремесла. Авторская оценка собственного творения становится частью общей концепции произведения, и это нельзя не учитывать, ибо художественное восприятие действительности объемно, оно вмещает различные направления и поиски, среди них и отстаивание точки зрения на свое создание в публицистике. Мысль в публицистике движется «линейно», и подразумевается существование оппонентов, выступающих со своими оценками, подчас не совпадающими с авторской. На теоретическом уровне вопрос о взаимосвязи авторской интерпретации и литературно-критической оценки произведения до сих пор не ставился в теоретическом плане.

Еще в 1983 году А. Солженицын, будучи изгнанником, в одном из интервью высказал неудовлетворение тем, что его публицистика вызывает больше откликов, чем художественное творчество, считая, что в ней не выражено и «*одной сотой части того, что есть в книгах*». Эта же мысль содержится в «очерках изгнания» «Угодило зернышко промеж двух жерновов», опубликованных в настоящее время «Новым миром». Возможно поэтому писатель в статьях, выступлениях, интервью, изданных впервые в Париже в 1989 году, а в России Верхне-Волжским издательством выпущено трехтомное издание в 1997 году, берет на себя тяжелое бремя интерпретатора самого сложного произведения, «Красного Колеса», посвящая этой главной книге немало страниц. Все им написанное об эпопее стоит как бы над его произведением и выявляет собственную позицию. При этом углубляется и взгляд самого Солженицына, четче выражены его общественные, исторические, философские и нравственные позиции.

В интерпретации текста большую роль играет проблема эстетической оценки художественного произведения. Сложилось мнение, что это прерогатива критики. А между тем это вопрос и теоретический, и практический, вопрос из пограничной области знания, объединяющий усилия теории литературы, эстетики и культурологии. Для постижения сущности исторического произведения многое зависит от степени или доли присутствия в нем социальных и политических проблем, отражающих сущность настоящей политической концепции страны. Предугадывая нападки на «Красное Колесо» как на книгу, содержащую идею альтернативного развития России, парируя своим будущим оппонентам, писатель обосновывает свою позицию. «Очищая», например, образ последнего императора от истоков лжи, обрушенной на него советской и мировой исторической традицией, будучи сторонником монархической власти, Солженицын приходит к выводу, что *«царь не мог держать штурвал России в такие бурные времена, когда швыряло корабль»*, тем беспощаднее оказывается приговор писателя: *«царь не способен управлять»* страной. Автор «Красного Колеса» вновь и вновь говорит об исторической ответственности перед Россией и человечеством Николая II, Временного правительства, большевиков. Акцентирует внимание на Столыпине – *«последнем шансе царя и Отечества, которого нельзя было так легко свалить»*. Большим несчастьем своей страны Солженицын считает не только *«Октябрьский переворот Ленина и Троцкого»*, но и Февральскую революцию, выдвинувшую недееспособную власть: *«... три недели Февральской революции ...я считаю... крупнейшими событиями не только для России, но и для всего мира в XX веке...»*, – говорит Солженицын. Но и с большевиками как третьей властью автор романа не связывает никаких надежд на возрождение, указывая на *«идеологическую предопределенность русского революционного террора»* для будущего.

В интерпретации «Красного Колеса» писатель большое место отводит личности, рассматривая ее с общечеловеческих и политических позиций, раскрывая взаимоотношение с властью: *«Вся мировая литература учит нас, что борьба за власть искажает человеческий характер и вносит в него некоторые специфические черты»*. *«Ленин одна из центральных фигур моей эпопеи и центральная фигура нашей истории. О (нем)... я думал ...с того момента, как задумал эпопею»*. *«Все эти 40 лет, – пишет Солженицын, – я занимался Лениным. Я настойчиво собирал каждую крупницу, воспоминания о нем, его истинных чертах. Я не приписывал ему никакой черты, которой*

*у него не было. Моя задача как можно меньше дать волю воображению, как можно больше воссоздать из того, что есть. Воображение художника помогает только спаять отдельные элементы и, войдя внутрь персонажа, попробовать объяснить, как эти элементы друг с другом связаны».*

А. Солженицын «далек от восхищения Лениным», тем важнее, по его словам, «благодаря эффекту тональной интуиции устремиться туда, куда документалист-историк не может войти, и попытаться расшифровать заглазывающую инерцию» применения жестокости и насилия, даже если вначале «кто-либо имел идеальные цели на более позднее время»: «всякий художник основательно должен проникнуть в грудь Ленина, ибо полное описание его может быть дано только в психологическом комплексе».

Поскольку «Красное Колесо» непосредственно создавалось в течение более 20 лет, а если исходить из осуществления замысла, возникшего в 1936 году, то для его осуществления потребовалось более 50 лет, писателю важно было в интерпретации раскрыть историю его создания. Например, объясняя идею «сделать первый «узел» «Август Четырнадцатого» целиком «военным», А. Солженицын связывает с намерением «рисовать историю не всей мировой войны, а избрать одно единственное событие – Самсоновскую катастрофу мало освященную в источниках – и на нем представить всю войну». Обосновывая сложность написания произведения, он раскрывает перед читателем его источники: документы и протоколы Государственной Думы, газетную информацию, дневники исторических лиц, мемуары эмигрантов, которые автор «Красного Колеса» решил выпустить в свет двумя сериями: научные издания по истории России и «Наше недавнее» как Всероссийскую мемуарную библиотеку.

Истолкование текста, по мысли М. Бахтина, связано с диалогической активностью интерпретатора, в основе которой лежит личностная духовная встреча автора и воспринимающего, некий «диалог согласия» между ними, «контекст понимания», предполагаемый совокупность различных, но в равной степени адекватных интерпретаций. Подходя с этих позиций к Солженицыну, можно сказать, что он рассчитывает на «духовную встречу» (термин М. Бахтина) читателя и автора, на момент «согласия» создателя и интерпретатора, на их «творческое созидание». И уже в самом тексте романа, не говоря о публицистике, вступает в диалогическое общение с читателем, обнажая свою позицию. Например, в «Августе...» читаем: «Когда мне говорят об истинно русских началах, то я не знаю – о каких идет речь? Национальное чувство есть и у нас и оно заставляет прежде

*всего требовать осуществления права. Может ли каждый из нас быть уверен, что право его не будет нарушено ради государственной пользы?».*

Для Солженицына-историка, философа, художника и публициста важен и вопрос о «бытовании» художественного произведения, то есть его жизнь в социальной и культурной среде, его исторический контекст. Писатель стремится уберечь читателя от скоропалительных выводов о своем «повествовании об отмеренных сроках», ибо структура романа так грандиозна (десять томов) и неоднозначна, а выводы мало зависят от достоинств и недостатков отдельных фрагментов, что окончательная оценка возможна лишь через несколько поколений. Методом своего повествования А. Солженицын провозглашает «полифоничность», приводя разнообразие мыслей, поступков и действий самых разных слоев русского общества, *«уходя от стремления выбрать любимого героя и через него проводить свои идеи».* Писатель как бы держит перед внутренним взором сложнейшее трагическое российское прошлое, видит фрагменты этой картины в западном настоящем и прозревает, как возможность повторения, – в будущем.

Большое внимание в своей интерпретации А. Солженицын отводит эстетической оценке «Красного Колеса», проблемам поэтики. Например, категорию времени он считает наиважнейшей, с особым пиететом относится к ритму, темпу, концентрации материала, что, несомненно, оказывается ведущим в композиции. Писатель утверждает, что нельзя давать все течение истории подряд, потому что выйдет длинно, *«невозможно для чтения. В этой кривой истории... есть критические точки – как узлы, я их подаю в большей плотности, то есть даю десять, двадцать дней непрерывного повествования ... где внутренне определяется ход событий...где история переворачивает или решает. И эти десять, двадцать дней я даю плотно, – говорит Солженицын, – подробно, а потом между узлами – перерыв, и следующий узел».* Пространственная и временная плотность отличает не только узлы, но и отдельные главы в них, *«плотность художнического зрения»* – от слова и фразы до плотности содержания и мысли. Писатель уделяет много внимания соотнесенности разных *«временных динамик»*, пересечению пространства книги историческими ретроспекциями. С ритмом повествования связывает и темп, полагая, что он должен иметь индивидуальный характер в документально-исторических, публицистических, философских и романских главах.



Существенными в авторской интерпретации «Красного Колеса» являются: принципы композиции, соотношение «обзорных», «фрагментарных», «газетных» глав, «киноэкрана» и «киноглаза»; изобразительные функции символики, пословиц и поговорок, пейзажных картин и др.

Как видим, в анализе и оценке «Красного Колеса» самим А. Солженицыным слилось воедино несколько аспектов: с точки зрения критериев и эстетической оценки как художественного произведения, его поэтики, с позиций текущей критики и публицистической злободневности, а также субъективной интерпретации, исходящей из мировоззренческих, философских, исторических тенденций и писательского опыта, что способствует раскрытию смысла созданного им творения.

В «жизни» «Красного Колеса» может наступить такой период, когда его эстетическое бытие в истории литературы XX века перестанет нуждаться в авторских «подпорках», возможно, оно само станет эталоном значимости для будущих эпох. Сегодня же авторская интерпретация необходима для постижения художественной, исторической и философской концепции произведения А. Солженицына.

## Использованная литература

- Солженицын, А. И.: *Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках в 4 узлах*. В 10 т. М., 1993–1997.
- Солженицын, А. И.: *Из дневника Р-17 (1960–1991)* // Лит. газета. 2003, № 49, с. 3.
- Солженицын, А. И.: *Публицистика. Paris*, 1989, с. 492, 505–508, 509, 521–522, 525, 528, 549.
- Солженицын, А. И.: *Публицистика. В 3-х т.*, т. 2, 3. Ярославль, 1995–1997.
- Солженицын, А. И.: *Угодило зернышко промеж двух жерновов* // Новый мир. 1998, № 9–10; 1999, № 2; 2000, № 9.
- Бахтин, М. М.: *Эстетика словесного творчества*. М., 1979.
- Хализев, В. Е.: *Теория литературы*. М., 1999, с. 107–112, 287–291.

## Key words:

interpretation, evaluation, author, Solzhenitsin, journalism, rhythm, novel, time, chapters, philosophy, position, interpretation, poetics.

## Summary

Author's interpretation of "Krasnoye Koleso" (The Red Wheel) is understood in our paper as a part of the conception of the novel itself. A. Solzhenitsin interprets it in various levels, connected with the criteria of esthetic and artistic evaluation, of his poetics.



**ROSSICA OLOMUCENSIA XLIV**

(ZA ROK 2005)

2. část

Výkonný redaktor: doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Odpovědný redaktor: Mgr. Jana Kreiselová

Technický redaktor: Jitka Bednaříková

Publikace neprošla ve vydavatelství jazykovou redakcí.

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci,

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

[www.upol.cz/vup](http://www.upol.cz/vup)

e-mail: [vup@upol.cz](mailto:vup@upol.cz)

Olomouc 2006

1. vydání

Ediční řada - *Sborníky*

**ISBN 80-244-1313-2**

**ISSN 0139-9268**