

Вестник  
Московского  
университета

---

Moscow  
State University  
Bulletin



# Moscow State University Bulletin

---

---

JOURNAL

founded in November 1946  
by Moscow University Press

*Series 9*



**PHILOLOGY**



NUMBER **THREE**

**MAY — JUNE**

This journal is a publication prepared by  
the Philological Faculty Editorial Board.  
There are six issues a year

Moscow University Press  
2014





# Вестник Московского университета

---

---

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Основан в ноябре 1946 г.

*Серия 9*

**ФИЛОЛОГИЯ**



**№ 3**

**МАЙ – ИЮНЬ**

*Выходит один раз в два месяца*

Издательство Московского университета  
2014



## УЧРЕДИТЕЛИ:

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова;  
филологический факультет МГУ

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

**М.Л. РЕМНЁВА**, докт. филол. наук, проф., зав. кафедрой русского языка, декан филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова — **главный редактор**  
**О.А. СМИРНЦКАЯ**, докт. филол. наук, проф. кафедры германской и кельтской филологии филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова — **зам. главного редактора по лингвистике**

**Е.В. КЛОБУКОВ**, докт. филол. наук, проф. кафедры русского языка — **отв. секретарь по лингвистике**

**Н.А. СОЛОВЬЕВА**, докт. филол. наук, проф. кафедры истории зарубежной литературы — **отв. секретарь по литературоведению**

**Е.Г. ДОМОГАЦКАЯ**, научный сотрудник лаборатории «Русская литература в современном мире», зам. декана филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова по редакционно-издательской деятельности — **оргсекретарь**

## Члены редколлегии:

**Т.Д. Венедиктова**, докт. филол. наук, проф. кафедры истории зарубежной литературы, зав. кафедрой теории словесности

**М.В. Всеволодова**, докт. филол. наук, проф. кафедры русского языка для иностранных учащихся естественных факультетов

**И.М. Кобозева**, докт. филол. наук, проф. кафедры теоретической и прикладной лингвистики

**Т.А. Комова**, докт. филол. наук, проф. кафедры английского языкознания

**С.И. Кормилов**, докт. филол. наук, проф. кафедры истории русской литературы XX–XXI веков

Перевод на английский язык *М.М. Филипповой*

Редактор *И.В. Краснослободцева*

Корректор *И.В. Луканина*

Технический редактор *З.С. Кондрашова*

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации Российской Федерации. Свидетельство о регистрации № 1555 от 14 февраля 1991 г.

Адрес редакции: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5. Тел. 697-31-28.

119992, Москва, Ленинские горы, МГУ имени М.В. Ломоносова,  
филологический факультет

Подписано в печать 15.12.2014. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офс. № 1.

Печать офсетная. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 15,0.

Уч.-изд. л. 14,2. Тираж 570 экз. Изд. № 10 066. Заказ №

Издательство Московского университета.

125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5.

Типография МГУ.

119991, ГСП-1, г. Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 15.

© Издательство Московского университета.  
«Вестник Московского университета», 2014



## СОДЕРЖАНИЕ

### Статьи

<i>Либерман А.С.</i> (США). Как переводить сонеты Шекспира? / С вступит. словом О.А. Смирницкой . . . . .	7
<i>Семенов В.Б.</i> Нефранцузская Мария Французская, знаменитый неизвестный Бледри Валиец и противоречия в истории литератур западноевропейского Средневековья . . . . .	28
<i>Злочевская А.В.</i> Интертекстуальная реальность в романах Г. Гессе «Степной волк», В. Набокова «Дар» и М. Булгакова «Мастер и Маргарита» . . . . .	48
<i>Машкова А.Г.</i> Поэтика метатрилогии Станислава Ракуса . . . . .	59
<i>Шервашидзе В.В.</i> «Галлюцинаторные кошмары XX века, управляемые юмором катастроф и лагерей» в романах А. Володина . . . . .	66
<i>Сидорова М.Ю.</i> «Дом, в котором...» живет зрительный модус: от точки зрения персонажа к построению замысла автора . . . . .	75
<i>Моисеева Е.В.</i> Особенности реализации гласных первого предупредительного начального не-прикрытого слога внутри синтагмы в современном русском литературном языке . . . . .	94

### К 200-летию М.Ю. Лермонтова

<i>Москвин Г.В.</i> Первый период творчества М.Ю. Лермонтова (ранняя лирика) . . . . .	107
<i>Савинов С.В.</i> Отец и сын в мире Лермонтова: логика противостояния. . . . .	116

### Материалы и сообщения

<i>Юн Со Хюн</i> (Южная Корея) Диалогизация монолога как «событие рассказывания» (на материале пьес А. П. Чехова). . . . .	127
<i>Бальони Э.</i> (Италия). Стихи Всеволода Некрасова в переводе на итальянский язык . . . . .	139
<i>Октябрьская О.С.</i> Концепция личности в исторической прозе Сергея Алексеева для детей. . . . .	147
<i>Голенко Ж.А.</i> Интерпретация и автобиографическое измерение: перформативный извод антропологического поворота. . . . .	152
<i>У Бо</i> (КНР) Речевой жанр благодарности в русском языке (в сопоставлении с китайским). . . . .	158
<i>Фалдина М.В.</i> Средства выражения семантики «интенсивности» в языке А.П. Чехова . . . . .	168
<i>Утяшев А.Р.</i> Семантика гипертекстовых переходов в новостном интернет-ресурсе . . . . .	177

### Критика и библиография

<i>Шедловская А.Ю.</i> Н е д з в е ц к и й В. А. Русский роман XIX века: спорные и нерешенные вопросы жанра. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2013 . . . . .	186
<i>Красильников Р.Л.</i> Х о л к о в А. А. Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: Текстология, история литературы, поэтика. М.; СПб.: Нестор-История, 2014. . . . .	193
<i>Кормилов С.И.</i> Э к ш т у т С. А. Закат империи. От порядка к хаосу. М.: Вече, 2012. (Тайны Российской империи) . . . . .	199
<i>Гилярова К.А.</i> Du mot au texte: Etudes slavo-romanes / Olga Inkova (éd.). Bern: Peter Lang SA, 2013 (От слова к тексту. Славяно-романские изыскания / Под ред. О. Иньковой. Берн: Изд-во Петер Ланг, 2013). . . . .	207
<i>Михайлова М.В., Крацов А.Н.</i> Е л и н а Е. Г. От девяносто двадцатых к двухтысячным: литература, журналистика, литературная критика: Сб. статей. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2012 . . . . .	215

### Научная жизнь

<i>Кормилов С.И., Черный Ю.Ю.</i> Лермонтовская конференция в Чечне . . . . .	220
<i>Мотеюнайте И.В.</i> Международная научная конференция «Будущее как сюжет» . . . . .	228
<i>Пазио-Влазловская Д.</i> (Польша) Международная научная конференция «Старые и новые границы» . . . . .	234

### Юбилей

Владимир Павлович Гудков . . . . .	238
------------------------------------	-----



## CONTENTS

### Articles

<i>Lieberman A.S.</i> (USA). How Should Shakespeare's Sonnets Be Translated? /With a Foreword by O.A. Smirnitskaya . . . . .	7
<i>Semyonov V.B.</i> The 'Non-French' Marie de France, the Famous Unknown Bledtri ap Cadifer and Contradictions in the History of Literature of Medieval Western Europe . . . . .	28
<i>Zlochevskaya A.V.</i> Intertextual Reality in the Novels 'Der Steppenwolf' by H. Hesse, 'The Gift' by V. Nabokov and 'The Master and Margarita' by M. Bulgakov . . . . .	48
<i>Mashkova A.G.</i> Poetics of the Metatrilogy by Stanislaw Rakus . . . . .	59
<i>Shervashidze V.V.</i> 'Hallucinatory Nightmares of the XX century Controlled by the Humour of Catastrophes and Concentration Camps' in A. Volodine's Novels . . . . .	66
<i>Sidorova M.Yu.</i> 'The House in Which...' the Visual Modus Lives: From a Character's Point of View to Constructing the Author's Purport . . . . .	75
<i>Moiseyeva E.V.</i> Specific Features of Realization of the Word-initial Vowel of the First Pretonic Syllable inside a Syntagm in Modern Standard Russian . . . . .	94

### Towards M.Yu. Lermontov's Bicentennial

<i>Moskvin G.V.</i> The First Period in M.Yu. Lermontov's Work (early lyrics) . . . . .	107
<i>Savinkov S.V.</i> <i>Father and Son</i> in Lermontov's World: The Logic of Confrontation . . . . .	116

### Communications and Materials

<i>Yun So Hyun</i> (South Korea). Dialogization of Monologue as 'an Event of Narration' (on the basis of materials from A. Chekhov's plays) . . . . .	127
<i>Baglioni E.</i> (Italy). Vsevolod Nekrasov's Poetry as Translated into Italian . . . . .	139
<i>Oktyabr'skaya O.S.</i> The Concept of Personality in S.P. Alexeev's Historical Fiction for Children . . . . .	147
<i>Golenko Zh.A.</i> Interpretation and the Authobiographical Dimension: A Version of Depicting the Anthropological Turnaround . . . . .	152
<i>U Bo</i> (PRC). The Speech Genre of Giving Thanks in Russian (as contrasted with Chinese) . . . . .	158
<i>Faldina M.V.</i> The Means of Expressing the Semantics of 'Intensity' in A.P. Chekhov's Language . . . . .	168
<i>Utyashev A.R.</i> The Semantics of Hypertextual Links in the Internet News Media . . . . .	177

### Critique and Bibliography

<i>Shedlovskaya A.Yu.</i> Nedzvetvsky V.A. The XIX Century Russian Novel: The Controversial and Unsolved Problems of the Genre. Moscow: Moscow University Press, 2013 . . . . .	186
<i>Krasil'nikov R.L.</i> Kholikov A.A. Dmitry Merezhkovsky's Complete Works Published in His Lifetime: Textology, History of Literature, Poetics. Moscow, St Petersburg: Nestor-Istoriya, 2014 . . . . .	193
<i>Kormilov S.I.</i> Ekshtut S.A. The Decline of the Empire. From Order to Chaos. Moscow: Veche, 2012. (The Mysteries of the Russian Empire) . . . . .	199
<i>Ghilyarova K.A.</i> Du mot au texte: Etudes slavo-romanes / Olga Inkova (éd.). Bern: Peter Lang SA, 2013. . . . .	207
<i>Mikhailova M.V., Kravtsov A.N.</i> E l i n a E. G. From the 1920s to the 2000s: Fiction, Journalism, Literary Criticism: A collection of articles. Saratov: Saratov University Press, 2012 . . . . .	215

### Scholarly Life

<i>Kormilov S.I., Chorny Yu.Yu.</i> The Lermontov Conference in Chechnya . . . . .	220
Moteyunaite I.V. The International Conference 'The Future as a Literary Plot' . . . . .	228
Pazio-Vlazovskaya D. (Poland). The International Conference 'Old and New Borders' . . . . .	234

### Jubilee

Vladimir Pavlovich Gudkov . . . . .	238
-------------------------------------	-----

## СТАТЬИ

А.С. Либерман (США)

## КАК ПЕРЕВОДИТЬ СОНЕТЫ ШЕКСПИРА?

## Слово об авторе

Читатель-негерманист, оказавшись перед кипами научных монографий, оттисков филологических статей на самые различные темы, стихотворных переводов, комментированных изданий классической русской литературы (в том числе и научной) и, вдобавок, обзорных очерков о новейшей русской беллетристике, подписанных фамилией Либерман, наверняка подумает, что все это писано добрым десятком однофамильцев. Но читатель-германист знает, что автор у всех работ один – *Анатолий Симонович Либерман (А. Liberman)*, профессор Миннесотского университета (США). При этом работы, столь разные по теме и жанру отражают не «этапы творческого пути» Либермана. Он работал и продолжает работать в столь разных сферах и жанрах одновременно. Я почти не удивилась, когда получила от него несколько месяцев назад еще не опубликованную статью, название (но не содержание!) которой почти повторяет название его кандидатской диссертации об удлинении среднеанглийских гласных, защищенной в 1965 г. Как неоднократно говорил сам Либерман, ценность научной работы более всего определяется тем, заслуживает ли она продолжения.

В 1965 г. мы и познакомились – на скандинавской конференции в Ленинграде. Мы были сверстниками, но я не считала себя ровней Либерману: еще бы, он был фонолог и ученик самого М.И. Стеблин-Каменского! В том же году Либерман получил (по рекомендации Стеблин-Каменского) место младшего научного сотрудника в только что организованной скандинавской группе Ленинградского отделения Института языкознания и стал «скандинавистом». Он приступил к изучению исландского языка, в том числе современного, и работе над книгой по исландской просодике (такова была тема его докторской диссертации). А в самом начале 1970-х годов, как раз когда была закончена книга, М.И. Стеблин-Каменский оставил фонологию (написав крайне резкую, если не сказать сардоническую, статью о мнимости основных постулатов фонологии Трубецкого, Якобсона, Мартине). Вслед за тем он оставил и занятия лингвистикой, всецело вернувшись к исторической поэтике, с которой начинал в 1940-е

годы свою научную деятельность. Критика «основ фонологии», предпринятая в этой статье, была в то время не чужда Либерману, но сокрушительного вывода, который Стеблин-Каменский сделал из этой критики, он разделить не мог. Он продолжал свою фонологическую работу. Однако же именно он – единственный из всех учеников М.И. Стеблин-Каменского – написал развернутые рецензии (не избегая и полемики) почти на все его книги по исторической поэтике. Он не прерывал «внутреннего диалога» со своим учителем на протяжении долгих лет и в изменившихся жизненных обстоятельствах.

Но вернусь к началу 1970-х годов. В разгар всех этих событий и как раз тогда, когда вышла в свет книга Либермана «Исландская просодика» и на повестке дня стояла защита докторской, он рассказал своим друзьям, что закончил перевод некоторых сонетов Шекспира. Замечу, что мы не раз говорили при встречах об английской литературе и особенно об Оскаре Уайльде, но разговоров о шекспировских сонетах я не припоминаю. То, что удивило друзей, было воспринято, однако, едва ли не как непозволительная дерзость тогдашними мэтрами теории перевода: ведь у нас уже был «непревзойденный Маршак». Несколько сонетов не без труда пробили себе дорогу в петрозаводский журнал «Север» (1972); некоторые были опубликованы уже в 1977 г. в израильском журнале «Время и мы»; 26 сонетов нашли себе место в поэтическом сборнике Либермана «Врачевание духа» (Нью-Йорк, 1996). Весь корпус сонетов был переведен в самое недавнее время и ждет издания.

Тогда же, в 1970-е годы, защитив диссертацию, Либерман приступил к работе над большой книгой по скандинавской акцентологии. Рукопись была уже почти готова к печати, когда в 1975 г. Либерман эмигрировал в США. По счастливой случайности он получил место преподавателя сразу на двух германистических кафедрах Миннесотского университета (ныне это единая кафедра немецкого, скандинавских и нидерландского языков). В университете Либерман преподавал в разные годы едва ли не «всю» германскую филологию, т. е. от истории немецкого и скандинавских языков, готского и древнеисландского вплоть до средненидерландского, древнефризского и рунологии. Читал он лекции и по скандинавской мифологии, собирая полную аудиторию слушателей, а для более узкого круга – по германской исторической фонологии. С 1978 г. он – профессор Миннесотского университета.

Между тем история книги по скандинавской акцентологии получила свое продолжение. Книга была дополнена многочисленными, прежде недоступными материалами, объем ее вырос едва ли не на 200 страниц, а некоторые положения были существенно уточнены или переосмыслены. Она была опубликована в 1982 г. (под названием



“Germanic Accentology. Volume 1. The Scandinavian Languages”) и получила широкий резонанс в мировом германистическом сообществе. Заинтересованные читатели ждали выхода в свет второго тома: предполагалось, что он будет посвящен западногерманской акцентологии.

Следующая большая книга (более 600 страниц) Либермана действительно вышла в свет уже в 1983 г. Но называлась она “Mikhail Lermontov. Major Poetical Works. Translation. Introduction, and Commentary by Anatoly Liberman”. Что это? Отдушина посреди научных трудов и университетских занятий (сам Либерман любил говорить, что стихи сочинялись «на ходу», т. е. по пути от дома до университета)? Способ ассимиляции в англоязычной среде? Оставим досужие домыслы. Над своим «академическим» (или, скорее, университетским) изданием Лермонтова Либерман работал с 1975 г. параллельно с лингвистическими занятиями. Он доверялся своей поэтической и языковой интуиции, но и опирался на глубоко продуманные теоретические принципы. Принципы эти (важность воссоздания средствами английского языка чужеродной стихотворной формы и «почти формульной» поэтической речи Лермонтова) были изложены в отдельном очерке, вошедшем в состав книги. А поддержкой в работе для него послужила высокая оценка переводов их первыми читателями – среди них Роман Якобсон и Иосиф Бродский (оба познакомились с переводами еще в рукописи).

В последующие годы вышло в свет издание стихотворений Тютчева (“On the Heights of Creation. The Lyrics of Fedor Tyutchev”, 1993). Долгие годы ведется (и близится сейчас к завершению) работа над книгой стихотворений Е. Боратынского. А за пределами этого стихотворного круга, включающего и отдельные переводы других поэтов, были опубликованы том статей В. Проппа о теории и истории фольклора (1984) и три тома статей Н.С. Трубецкого. Первый (1990) из них содержит статьи Трубецкого по истории литературы, второй (1991) – его этнологические и культурологические статьи по евразийской проблематике. В третьем томе (2001) публикуются языковедческие статьи Трубецкого – не только по фонологии, но и по сравнительному языкознанию, а также его письма Р. Якобсону. Как обращает внимание Либерман, центральные фонологические понятия «Основ фонологии» (1939), итоговой и посмертно вышедшей книги Трубецкого, более детально обсуждаются в его «предварительных» и полузабытых исследованиях. Именно эти исследования «способны пролить свет на выводы, известные нам из “Основ”, и позволяют проследить развитие мысли Трубецкого».

Но эта короткая заметка – не описание трудов Либермана, а, скорее, эскизный портрет автора. Либерман прожил в США без малого

сорок лет. А двадцать лет назад вышла в свет (Рим, 1994) большая ярко-зеленая книга статей (частью новых, но больше переизданных) с озадачивающим названием: “Word Heath. Wortheide. Oðheiði”. В буквальном переводе это очевидно «Словесная пустошь». Но придержимся от буквального перевода, даже если он поддерживается, как в начальном абзаце предисловия, ссылкой на Готфрида Страсбургского. Начнем с того, что слова англ. heath, нем. Heide, исл. heiði не вполне идентичны по значению. Но и на протяжении одного абзаца пустошь, по которому бездумно скачет помянутый Готфридом заяц, превращается в пастбище (“pasture”), сулящее обильную пищу для филолога. А филолог-германист неизбежно вспомнит при этом и формулу древнеанглийской поэзии word-hord onlāc «раскрыл сокровищницу слов».

Говоря очень суммарно, три раздела книги посвящены трем аспектам словесного творчества в культуре и языках древних германцев. В первом разделе словесное творчество рассматривается с позиций исторической поэтики. Основа этого раздела – критический анализ концепции литературной эволюции в трудах М.И. Стеблин-Каменского (в книге переизданы с некоторыми изменениями рецензии прежних лет), в ее связи с трудами А.Н. Веселовского и в ее отношении к формульной теории Пэрри – Лорда. Во втором разделе речь идет преимущественно о семантическом претворении на почве германских языков и германской культуры известнейших индоевропеизмов и об этимологической составляющей некоторых мифов и героико-эпических сюжетов. Эта проблематика ведет, в свою очередь, к очеркам по германской этимологии, публикуемым в третьей части книги.

И в этом своем звене книга, изданная в 1994 г., вплотную смыкается с теми разысканиями в области английской этимологии, которые с конца 1980-х годов завладевают вниманием Либермана. Интернет, отмечая заслуги Либермана на разных поприщах германской филологии (и перевода), рекомендует его прежде всего как “one of the leading scholars in the field of English etymology”, “an internationally acclaimed etymologist”. И подразумеваются в данном случае не отдельные статьи, как бы ни были они многочисленны и как бы ни был увлекателен их сюжет. Подразумевается прежде всего уникальный по своим масштабам замысел Либермана – создание «Аналитического словаря английской этимологии».

Необходимо пояснение. Общеизвестно, что «Оксфордский словарь английской этимологии» (ODEE) является по существу ответвлением великого «Оксфордского словаря английского языка» (OED). Словарные статьи в нем предельно кратки, не содержат ссылок и часто

малоинформативны (в тех, например, случаях, когда этимология слова представляется как “unknown”, “uncertain”, “problematic”). Основная цель Либермана, определившаяся уже на первых этапах работы, – устранить существующую пропасть между этимологией как наукой и этимологическим словарем. Это предполагает кардинально новый подход к самой концепции словаря.

– Место «словарных статей» в нем должны занять лингвистические очерки, в которых этимология слова не просто указывается как данность, но становится предметом обсуждения, не избегающего и полемики.

– Понятно, что это относится прежде всего к словам с «неясной» этимологией. Обсуждение подобных слов, позволяя осознать стоящие перед этимологической наукой проблемы, подчас оказывается весьма плодотворным.

– Само собой разумеется, что входящие в состав словаря очерки не могут быть анонимными, а обсуждение выдвинутых гипотез – безличным. Исчерпывающее знакомство с этимологической литературой, возвращение к жизни имен всех писавших на данную тему авторов – это не просто вопрос научной корректности, но стимул для нового осмысления теоретических принципов этимологии и дальнейших разысканий.

В 2009 г. была опубликована “A Bibliography of English Etymology”, содержащая библиографические данные о 14 800 английских слов. Большая часть материала добывалась «вручную», непосредственно из старых и новых филологических журналов. Эта работа была возложена на многочисленных помощников, среди них студентов Миннесотского университета. Вокруг Либермана возникла и команда более или менее постоянных ассистентов. Выходили в свет его книги по этимологии, в том числе “Etymology for Everyone: Word Origins ... and How We Know Them” (Oxford, 2005). Было опубликовано и великое множество этимологических очерков, в том числе о таких словах с «неясной этимологией», как *girl*, *lass*, *rabbit*, *robin*. С 2006 г. новые очерки вывешиваются каждую среду в блоге Либермана на сайте Oxford University Press. Когда же может быть завершена работа над словарем? Вопрос так не стоит. Либерман, однако, надеется, что после того, как будет сдано в печать издание переводов Е. Боратынского, дело пойдет быстрее. Но за последние годы было написано также немало работ на самые различные темы. И было подготовлено к печати русское издание сонетов Шекспира, в прямой связи с которым А. Либерман написал предлагаемую вниманию читателей статью для «Вестника Московского университета».

*О.А. Смирницкая*

Сонеты Шекспира переводятся в России более ста лет. Эпохальное значение имело издание всех 154 сонетов С. Я. Маршаком (1948). Неоднократно переводили их целиком и позже. Основные трудности, с которыми сталкивается переводчик сонетов, состоят в следующем. 1. В сонетах два цикла: № 1–126 обращены к возлюбленному, а № 127–152 – к любовнице. Их пронизывает разная интонация, которой соответствует разная лексика. Это различие необходимо сохранить. 2. Фон обоих романов – сделки, суд и тюрьма. В переводах этот фон должен быть представлен столь же выпукло, как в оригинале. 3. Шекспир осознавал, что из дня в день говорит одно и то же, но говорит по-разному. Передаче разнообразия могут способствовать в русском переводе нетривиальные рифмы, чередование мужских и женских окончаний и богатый словарь. 4. Слова Шекспира отличаются многозначностью, и ни одно не вставлено зря. Эти обстоятельства придают его текстам исключительную плотность. Поэтому переводу противопоказаны лишние эпитеты, ненужные обращения и тому подобное. 5. С другой стороны, Шекспир, обыгрывая ключевые слова, многократно повторяет их не только в одном сонете, но и в одной строчке. Эти повторы, как и каламбуры, – важнейшая часть его стиля. Без них перевод сонетов превращается в рифмованную прозу. 6. В переводе следует избегать специфической лексики и синтаксиса золотого века русской поэзии.

*Ключевые слова:* Шекспир, сонеты, перевод.

Russian translations of Shakespeare's sonnets go back to the last quarter of the 19th century. The most memorable event in this history is the translation of the entire corpus by Marshak (1948). Since that time many more translators have repeated Marshak's feat. These are the main difficulties confronting a translator of the sonnets into Russian. 1) The sonnets fall into two groups: those addressing the "fair boy" and those addressing the "dark lady." Their intonation is different, and markedly different wording characterizes them. This feature has to be preserved by all means. 2) Nor should constant references to business transactions, litigation, and imprisonment be lost. 3) The sonnets offer countless variations on a few recurring themes (especially prominent are devouring time and poetry outliving monuments). In Russian, staying away from trivial rhyme and avoiding regularity, while alternating masculine and feminine endings, will go a long way toward rescuing the variety of the original. 4) Shakespeare's language is thrifty: every word counts. Therefore, translators should never use fillers (e.g. redundant epithets). 5) By contrast, Shakespeare was fond of repeating key words, often within the space of a single line. If this repetition is ignored, one of the central features of Shakespeare's poetics will be lost; the same holds for his puns. 6) In dealing with the sonnets, translators should be wary of using the most typical words of Pushkin's age and remember that Shakespeare's sonnets have no analogs in Russian poetry.

*Key words:* Shakespeare, sonnets, translation.

Сонеты Шекспира широко известны в России благодаря Маршаку. Переводили их и раньше, но никого они особенно не интересовали. Здесь не место обсуждать, почему перевод Маршака (1948), местами очень хороший, но далекий от духа оригинала, стал сен-

сацией, событием в жизни интеллигенции. Не будь Маршака, сонм пришедших ему на смену более молодых людей не набросился бы на шекспировскую лирику с такой яростью. Сейчас все понимают, что тот восторженно встреченный перевод (он втридорога продавался из-под полы, его дарили на день рождения, на некоторые сонеты сочинялись романсы) – это нечто из середины XIX в., а не Шекспир, но, как ни странно, чуда не произошло, и нельзя сказать, что, несмотря на поток новых переводов, мы так уж далеко ушли от 1948 г. У многих получилось гораздо хуже, чем у Маршака. Перевел все 154 сонета и я, и, конечно, не тешу себя мыслью, что построил лестницу до неба. Ниже я лишь выскажу несколько соображений на тему, означенную в заголовке.

Прежде всего необходимо определить главные черты оригинала. Сонеты с первого по 126-й обращены к другу, «красавцу юноше», чей ум и добродетели столь же недосягаемы, как его красота; следующие 26 – к «смуглой даме», а последние два анакреонтические: прозрачные двусмысленности о факеле спящего Купидона и девственной нимфе, остужающей этот факел, да еще с обыгрыванием сюжета о венерических болезнях.

Теперь, когда прошло 450 лет со дня рождения Шекспира, различно, кто были тот юноша и та дама. Не исключено, что анонимы опознаны правильно (впрочем, кандидатур несколько), но Шекспир неслучайно утаил имена возлюбленных, хотя так щедро рассыпал каламбуры вокруг своего имени Will. Необозримое количество книг и статей, посвященных предполагаемым адресатам сонетов, читателя интересовать не может<sup>1</sup>. Те двое давно бы превратились в квинтэссенцию праха, если бы не великая поэзия, которая, как и предсказано в сонетах, обессмертила их и оказалась прочнее памятников и саркофагов. Не будем тратить времени и на пустопорожние фантазии об авторстве стихов. Был человек, вошедший в историю как Вильям Шекспир. Он сонеты и написал.

Обстоятельства, связанные с публикацией стихов, тоже загадочны. Не выяснено, кто тот Mr. W.H., которому посвящена книга; когда сочинялись попавшие в нее тексты; сам ли Шекспир предложил ее издателю, и если сам, то он ли расположил сонеты в известном нам порядке. Шекспир не скрывал своего обожания юноши; однако выход книги в свет не вызвал скандала и преследования автора. Гомосексуальные связи среди поэтов той поры, а впоследствии в окружении

<sup>1</sup> Обсуждение адресатов шекспировских сонетов началось с «Приложения к изданию пьес Шекспира...» [Supplement, 1728] и давно превратилось чуть ли не в самостоятельную науку. Особенно подробно этот вопрос освещен в [Booth, 1977] и в [Ingram, Redpath, 1964], но для первоначального ознакомления вполне достаточен [Evans, 1996].

короля не слишком скрывались, но и не рекламировались, поскольку законы сулили за мужеложество свирепое наказание.

С давних пор личная жизнь Шекспира, женатого человека и отца, вызывала интерес не только у писателей вроде Самуэла Батлера и Оскара Уайльда, несомненно гордившихся столь существенным сходством с великим драматургом и поэтом (а Уайльд был вдобавок тоже женат и имел двух детей), но и у тех, кто хотел бы обелить своего кумира. Замечу, что Батлер (см. [Butler, 1927]; первое изд. 1899) написал малоубедительную и не очень интересную книгу о сонетах, а Уайльд – почти гениальную пародию на розыски прототипа юного красавца. Как часто у Уайльда, истина скрыта в парадоксе, и горе тем, кто принял его очерк всерьез, хотя сам он верил или почти верил в правильность своей гипотезы. Новелла “The Portrait of Mr. W.H.” была опубликована в 1899 г. и обсуждается во всех биографиях Оскара Уайльда и в критических работах о нем. Типичный пример такого обсуждения читатель найдет в [Hubler, 1962]. «Обелители» же спасали Шекспира ссылкой на прославленную в веках мужскую дружбу. Увы, так, как в шекспировских сонетах, мужчины не дружат; Горацио подобных стихов Гамлету не писал бы.

Все эти вопросы существенны для переводчика лишь в одном смысле. Английские прилагательные и глаголы прошедшего времени не меняются по родам, как в русском. Из грамматики первых 126 сонетов узнать пол адресата невозможно; абсолютно недвусмысленны только № 1–17 и 126. Я разделяю распространенное сейчас мнение, что все 126 сонетов адресованы молодому мужчине, причем одному и тому же, и отвергаю как неприемлемые те переводы, в которых поэт изливает свое чувство женщине или то женщине, то мужчине. Дама появляется в 127-м сонете (хотя 41-й и 42-й о любовном треугольнике вклиниваются в первый цикл), и там ее присутствие бесспорно. Мука, описанная в сонетах 1–126, усиливается тем, что любовь не просто вынуждена ловить жалкие крохи взаимности, но и тем, что она запретна, а с точки зрения большинства – еще и противоестественна. Страсть же к даме (127–152) нечиста и унижительна.

Хотя в издании 1609-го года, единственном, которое можно считать более или менее аутентичным, сонеты к даме следуют за мужским циклом, есть основания предполагать, что писались они попеременно и что второй цикл, по крайней мере, частично, предшествует первому, хотя № 1–17, видимо, тоже ранние. Оба романа протекали одновременно, и не исключено, что № 41–42 для того и нарушают цельность первой группы, чтобы это обстоятельство подчеркнуть.

Для нас самое важное – отметить противоположность адресатов. Юноша – верх физического и интеллектуального совершенства;

дама – «осквернительница супружеских постелей» и на неподвзятый взгляд отталкивающе некрасива. Тот – ангел, и все цветы похожи на него; эта – дьявол: черна лицом и поступками, да и в одном смысле вроде бы не вполне безопасна. Если уж говорить об извращенной любви, то лишь по отношению к ней, а не к нему! Юноша недоступен, как бог (на него можно только молиться); она бухта, в которой бросает якорь любая шхуна. Ключевое слово в описании героя – kind ‘добрый’; в ее описании – unkind ‘недобрая, злая’. Первый роман был мучителен, но прекрасен: он и в горе вызывал вдохновение. Второй оскорбителен и непристоен. Его приходилось тянуть из последних сил. В первом цикле вырывается вопль отчаяния при виде того, как отвратительно все вокруг и как ужасна порча даже такого человека, как его возлюбленный. В сонетах к даме оба персонажа – часть этого мира, лживого и грязного.

Историки литературы профессионально исследуют закулисную жизнь описанных в книге людей и стараются узнать то, чего не сказал автор. Например, есть книга о детстве Гамлета, будто Гамлет когда-нибудь был ребенком. Из работ психоаналитиков, освещающих персонажей Толстого и Ибсена, можно составить внушительную библиографию. Но, во-первых, Шекспир – живой человек, а прекрасный юноша – литературный персонаж, кто бы ни оказался его прототипом. Они существовали на непересекающихся плоскостях. Второе (и это главное) – то, что Шекспир не говорил загадками. Он не хотел назвать имена адресатов своих стихов и не назвал, а свое обыграл трижды. Так же обстоит дело с пресловутой физической близостью, которой тоже озабочены многие. Мужской цикл полон эротических намеков, ибо какая же любовь без эротики? Но граница проведена четко, и за нее нам не переступить (и переступать запрещено). А в женском цикле все не просто названо своими именами, но названо с шокирующей откровенностью. № 129 о своем позоре. № 147 тоже о себе, о гибели души в греховном теле. № 126 кончается на нежной примирительной ноте, укороченный, как осенний день, а 152-й, последний во всем цикле, если не считать двух заключительных безделушек, которыми полагалось заканчивать книгу сонетов, о двойной лжи – его и ее, о презрении к себе и к ней.

Что надо донести в переводах? Главный элемент сонетов – их всепоглощающий трагизм, иногда скрытый за неуместной игривостью и натужным весельем. Принято думать, что основное в сонетах с первого по семнадцатый – совет молодому человеку жениться. Однако разнообразные уговоры на эту тему – дымовая завеса. Тон пока еще сдержан, бурные признания в любви впереди, но мысль та же, что будет бесконечно повторяться в дальнейшем: от Времени (у Шекспира

всегда с прописной буквы) защиты нет. Привычное утешение, здесь вроде бы неожиданное («ты сохранишься в моих стихах»), лишь подчеркивает основную тему. Да никто и не собирался жениться, и не женитьба адресата, а его бессмертие волнует Шекспира. Обретение подруги – вынужденное зло: в одиночку не произведешь мужских наследников отцовской красоты, а сама эта подруга – лишь поле, которое с радостью встретит вспахивающий его плуг (правда, один раз в хвалебных тонах упоминается мать юноши). И как счастлив поэт, когда можно, наконец, прекратить разговоры о браке и детях, какой дух освобождения прорывается в экстатическом 18-м сонете!

Дальше почти всегда отчаяние: готовность признать свое ничтожество, раскаяние за неверность (недолгую, порой едва ли не воображаемую), робкие упреки, ревность и проклятия лжецам и негодьям, превратившим поэта в клоуна и развращающим любое совершенство (в пыль затертый переводчиками 66-й сонет заслонил не менее страшный 67-й). Лишь изредка, когда речь заходит о музыке и цветущей природе, утихают страсти и просветляется душа. А героиня последних сонетов, как сказано, – развратная, пленяющая необычной красотой женщина (все время приходится себя убеждать, что черное – это белое), но к ней тянет неодолимо, и, как из рога изобилия, сыплется скабрёзности. Важно не потерять в переводе трагизм, нежность, нарочитую грубость, а порой жутковатое ерничество, но, читая переводы, сделанные самыми разными людьми, редко ощущаешь грань, которая отделяет первый цикл от второго. Шекспир и сам искусно замаскировал эту грань. № 127–130, хотя и не вполне серьезно, восхваляют даму, и если пропустить № 129 или принять его за общее место о непреодолимости и проклятии сладострастья, то можно всерьез подумать, что все сонеты «о любви» (и в антологии обычно включают № 127, 128, 130 и 147, хотя последний далеко не так безобиден, как кажется). Из описания «треугольника» мы знаем, что оба – друг и подруга – унижают поэта, но сотворенному кумиру все можно простить, а ей и прощать нечего, ибо поэт не менее грешен, чем она. Второй цикл полон злых слов, оскорбительных метафор, жестоких каламбуров и непристойностей. Если этот фон потерять или сгладить, будет утрачено главное: один цикл о всепоглощающей любви, второй – о всепоглощающей ненависти к себе и женщине, никакой любви недостойной.

Главные темы в сонетах – Время, поэзия и любовь, но несколько тем варьируется в контрапункте. Важнейшая из них – необходимость за все платить. Многократно упоминаются ростовщики, конторские книги, заклад, выкуп, векселя, цены, дороговизна, простые и сложные проценты. Вполне от мира сего человеком был Вильям Шекспир.



И эта его сторона не должна пропасть в переводе. Другая тема – суд. Поэт непрерывно судим и осуждаем, его судит общество, и он его судит. Он готов служить адвокатом у своего обвинителя и даже записаться в его сообщники. Вокруг сплошное ворье: только покажешь кому-нибудь свое сокровище, как его и украдут. Похоже, что и здесь Шекспир хорошо знал, о чем говорил. Третья тема контрапункта – сюзерен и вассал, господин и слуга (сам он изредка бунтующий и сразу кающийся раб). И наконец, комедия кривых зеркал: глаза упорно видят не то, что есть на самом деле, они воюют то с рассудком, то с сердцем. Прочувствованные (но не чувствительные) слова смешаны с терминами соколиной охоты, медицины, астрологии, судоходства, юриспруденции и финансов. Сонетам противопоказана возвышенная, романтизированная лексика, и у них нет аналогов в русской лирике. Зато они должны стать максимально цитатны с обыгрыванием каламбуров, повторов, поговорок и идиом (как в оригинале).

Шекспир прекрасно отдавал себе отчет в том, что изо дня в день говорит одно и то же, но говорит всегда по-разному. Его фантазия неисчерпаема: на каждой странице встречаешь что-то новое, как в музыкальных вариациях (простенькая тема та же, но аранжировка бесконечно разнообразна). Поэтому переводчику надо не только передать ужас, которым веет от этих сонетов, но и избежать монотонности, банальности, ощущения, что роман исчерпан уже в предисловии. И здесь русский язык предоставляет ему истинный клад – неисчерпаемо богатую рифму.

Рифма Шекспира почти всегда точная и преимущественно мужская, но он варьировал даже в пределах одного сонета мужские и женские окончания, а один сонет (87-й) целиком написан женской рифмой. Это обстоятельство редко привлекало внимание переводчиков, которые иногда переделывали английский сонет в итальянский или разбивали текст на два катрена и два терцета, но упорно следовали традиционной схеме русского стиха: одна строка с мужским окончанием, другая – с женским. Начиная с шестидесятых годов, эту схему стали нарушать. (Однако едва ли стоит почти полностью переходить на мужскую рифму, как это сделали Игнатий Ивановский и некоторые более поздние переводчики.)

До Маршака все сонеты, кроме двух, видимо, не пропущенных цензурой, перевел и издал М.И. Чайковский. Обоих губит монотонность повторяемой рифмы. Хотя в более поздних переводах рифма стала изощренней, никто полностью не избежал соблазна воспользоваться добром, лежащим под рукой. Вот список, без которого лучше бы обойтись в сонетах: *милый – могилой, её – моё, тобой – судьбой, мука – разлука, ночь – прочь, ты – черты – красоты, чувство – ис-*

*кусство, любит – губит, любовь – вновь – кровь.* Если к этим неоднократно возникающим сочетаниям добавить слова типа *рок, очи, взор* и *чрез*, а еще определительные придаточные, вводимые союзом *что* (например, «и доброту, что ублажает зло»), получится подражание так называемым старинным романсам.

Перевести более двух тысяч строк и при этом отказаться от напрашивающихся пар, но и не перещеголять рифмами чересчур изысканными (не тот стиль) – сложная задача. Не проще справиться и со специфической елизаветинской поэтической лексикой, в высшей степени типичной для сонетов Шекспира и для любовных стихов его современников. В их произведениях десятки самых обычных слов имеют второе значение: *hell* – ‘ад’ и ‘женский половой орган’; то же происходит с любым отверстием, нулем и даже буквой *O*. Все прямое и вертикальное – мужской член. *Spirit* – это ‘дух’ и ‘сперма’, и так до бесконечности. Кораблю нельзя бороздить океан, дождю – оросить землю, а плугу – вспахать поле без того, чтобы не намекнуть (и намекнуть прозрачно) на соитие. Перед нами пир то ли неугомонного подростка, то ли взбесившегося фрейдиста (воспитанные на «Декамероне», мы называем такой пир раскованностью Возрождения). *Will* – это мужское имя, ‘женский орган’ и ‘мужской орган’ и, разумеется, существительное ‘воля; желание’. Все эти смыслы обыграны в 135-м сонете, в котором участвуют не то два, не то три человека по имени *Will* (поэт, его тезка муж дамы и вроде бы другой любовник, тоже *Will*) и двенадцать раз на пространстве из четырнадцати строк встречается слово *will/Will*.

Порой кажется, что комментаторы переусердствовали и обнаружили то, что могло бы быть в тексте, но чего нет. Если это в каких-то случаях и так, смысл 135-го сонета сомнений не вызывает. Естественно, «перевести» подобный текст невозможно. Переводчики по много раз повторяют слова *воля* и *желание*, но получается не остроумно, а неуклюже. Непонятно, к чему эта эквилибристика: ведь в оригинале шутка скрывает чудовищную непристойность. Лежащий на поверхности каламбур *Вилл – вил*, конечно, пришел в голову не нескольким моим предшественникам. Не обошелся без него и я, но, в принципе, пошел по иному пути:

135

Кто б где ни вил гнезда, с тобой твой Вилл  
И Вилл второй. Цена того мужчину,  
Выкладываюсь я по мере сил:  
Всего себя вложил я чин по чину.  
Ты все вмещаешь, что в тебя ни вложишь,  
И я прошу: откройся для меня.  
Ты позже нас почленно подытожишь –

Во мне не меньше, чем в других, огня.  
Смотри: вот ливень море оросил  
(Его бездонность влагу испросила).  
Ты, как развилка: наберешься ль сил  
Для вечно докучающего Вилла?

Не надо отвергать того, кто мил,  
Но есть один со всеми слитый Вилл.

Ах, как мне хотелось написать *вилень* вместо *ливень*! Я привел свой перевод не как образец (об этом не может быть и речи), а как пример того, что близость к тексту не всегда благо. Есть и другие случаи, оправдывающие, на мой взгляд, подобные вольности. 18-й сонет начинается хрестоматийной строкой: «Shall I compare thee to a summer's day?» Все так и переводят: «Сравню ли с летним днем...» и т. д. Но в сонетах Шекспир славил весну, а не лето. Даже июнь вызывал у него мысли о жаре, а любимым месяцем был апрель (он ведь и родился в апреле; впрочем, умер тоже). Но главное, что в его время в Англии началом лета считался май. Поэтому *summer's day* – почти наверняка май (для нас это конец весны), и в нарушение устойчивой традиции я перевел: «Весна красна. Сравню ль тебя я с нею?»

Несколько иная ситуация в 99-м сонете. В нем говорится, что все цветы заимствовали свои черты и аромат у юного красавца. Упомянут и майоран, чьи бутоны «украли» волосы возлюбленного. Переводчики охотно вставляют майоран в свой текст, но это название чересчур экзотично, и я заменил его мятой (майоран и есть вид мяты). Речь, я думаю, идет о благоухании, и именно запах ассоциируется у нас с мятой. И еще о растениях (их у Шекспира великое множество). В 12-м сонете описана гибель всего живого под косой Времени. Среди жертв упомянуты фиалки, утратившие свою красу. Мне кажется, что в русской поэзии на фиалках лежит налет то ли сентиментальности, то ли опереточной непринужденности («Фиалка Монмартра»), и я заменил их незабудками: внутренняя форма их имени говорит едва ли не о вечности, и тем страшнее их увядание. Не важнее ли словесный образ, чем преданность ботаническим реалиям? (В 21-м и 99-м сонетах фиалки, конечно, остались.)

На несколько строчек ниже речь заходит о колосьях, зеленых летом, а теперь свозимых на дорогах в виде снопов «with white and bristly beard», буквально ‘с белой ошетилившейся бородой’. Эта борода торчит из многих переводов: «И нам кивает с погребальных дрог / Седых снопов густая борода» (С.Я. Маршак), «Когда сухой щетинистой травы / С прощальных дрог свисает борода» (А.М. Финкель), «... сноп, / С торчащей кверху бородой» (Игнатий Ивановский), «И сноп на дрогах с бородой седой» (Игорь Фрадкин), «Колосья, что

под белой бородой» (Яков Бергер), «белобородые снопы» (Владимир Микушевич), «Седые бороды снопов» (С.И. Трухтанов), «В снопах, с колючей белой бородой» (А. Шаракшанэ). Лучше, по-моему, у Т. Шабоевой: «Белесым и щетинистым снопом». Борода снопа – смелая метафора, но смелая она только в русском сколке английского стиха. По-английски же beard – это, среди прочего, и ‘ость колоса’ (например, овсюг называется bearded oat), так что связь между sheaf ‘сноп’ и beard ‘борода’ (то есть торчащая ость) тривиальна. Я отказался от бороды («Везут на дрогах мертвые снопы»), усилив мотив смерти. «Погребальные дроги» (С.Я. Маршак) – это как раз то, что надо, но «седых снопов густая борода» и прочие седые, колючие и белые бороды производят почти что комическое впечатление.

Легко видеть, что варианты у всех получаются похожие, а если бы я привел и другие существующие переводы этого сонета, то такое впечатление заметно усилилось бы (дроги, борода и прочее). Не следует спешить с обвинением в плагиате. Выбор в подобных местах невелик, и иногда единственное правильное слово подсказывает единственную же возможную рифму. А иногда напрашивается знакомый образ. В 66-м сонете у меня есть строчка: «Как власть поэту зажимает рот». Ту же строчку я обнаружил в одном более раннем и одном более позднем переводе. Ясно, что никто ни у кого не списывал. Однако испытываешь смущение, когда совпадают целые строфы: подобное не может быть результатом случайности. Начав несколько десятилетий тому назад переводить сонеты, я не знал о существовании никаких других переводов, кроме маршаковских, но, конечно, не помнил их на память, да и не читал никогда, а только знал, что он произвел шедевр. Но, закончив перевод, я открывал Маршака и не спешил восхищаться. Меня уже и тогда смущали уста и ланиты у него в соединении с теми рифмами, которые я привел выше. Чуть позже я изучил библиографию сочинений Шекспира в русских переводах и узнал о массе более ранних попыток. Найти их не составляло труда, и я быстро убедился, что те переводчики, включая М.И. Чайковского, не только Маршаку, но и мне не конкуренты. Несколько сонетов, привлечших Пастернака, на мой взгляд, не относятся к его удачам.

Я эпизодически возвращался к Шекспиру с перерывами во много лет, но полностью цикл закончил только три года тому назад. Тогда, благодаря книге Е.А. Первушиной [Первушина, 2010], я смог ознакомиться со всем, что когда-либо появилось в печати и в Интернете. Переведа сонет, я неизменно читал сделанное другими. Бывало, какие-то места у меня совпадали с опубликованными, как случилось в 66-м сонете. В таких случаях я пытался кое-что изменить (хотя бы рифму), но если убеждался, что порчу перевод, то оставлял, как есть.

В целом таких опасных мест у меня очень мало, и это удивительно, потому что десятки людей имели перед глазами один и тот же текст и стремились к одной и той же цели – наилучшим образом сказать по-русски то, что по-английски сказал Шекспир. С другой стороны, хорошо известно, что индивидуальность переводчика накладывает на перевод неизгладимый отпечаток. Текст, конечно, один, но литературные пристрастия, опыт и темперамент у всех разные.

Особая проблема – передача темных мест. Вот о чем говорится в несравненном по глубине чувства и словесному воплощению 31-м сонете, ничуть не уступающем знаменитому 30-му: «Твое сердце сделалось еще бесценней оттого, что вместило все сердца, которые, как я думал, умерли, потому что их нет рядом со мной. В нем господствует любовь и все, из чего состоит любовь (моих возлюбленных [или: то в любви, что способно любить]), и там же – все друзья, которые, как я думал, похоронены. О, сколько святых, скорбных слез исторгла из моих глаз бесценная, возвышенная любовь как плату с процентами за любовь ушедших, теперь покоящихся, будто сокрытых в тебе! Ты могила, в которой похоронена любовь: она увешена напоминаниями о тех, кто был мне дорог и кого уже нет, кто отдал тебе все, что было моим; то, что я им был должен, теперь принадлежит только тебе. Их образы, те, что я любил, я вижу в тебе, и весь я целиком в тебе».

Что значит перевести такой текст? В третьей строке одно за другим следуют *love*, *love's* и *loving*, в восьмой – снова *love*, а в тринадцатой – *loved* (итого, пять повторений). Шекспир постоянно пользовался этим приемом: он задавал тему (ключевое слово), и она звучала на протяжении всего сонета неумолчным эхом. Эти отзвуки необходимо вместили в перевод, но русские слова длиннее английских, и не хватает места. *Buried* ‘похоронены’ и *dead* ‘мертвые’ тоже встречаются по два раза каждое. Синтаксис сложен, и современному читателю не вполне понятен конец, хотя и в наши дни надгробья обвешивают венками и записками, а еще есть проценты и долги. Многого можно передать, но как не просветлить темноту целого? Ведь перевести то, чего не понимаешь, невозможно.

31

Ты в грудь свою сердца нас всех вместили;  
Там и мое (пусть след его истаял).  
В тебе любовь, любви любовный пыл  
И те, кого увидеть я не чаял.  
Как много слез, святых и скорбных слез  
Я о любимых, как в молитве, пролил!  
То – плата мертвым. Ты один пронес  
Их образ, скрытый от земной юдоли.  
Ты усыпальница любви, и тени  
Лежат вокруг бесценной бахромою –

Следы любви, обрывки вдохновений –  
Всё, всё в тебе, что раньше было мною.

Ты здесь, и то, что дорого мне, здесь,  
А сам тебе принадлежу я весь.

Сколько потерь словесной ткани! Для сравнения приведу два из имеющихся у меня переводов. «Сердца, что я умершими считал, / В твоей груди нашли себе приют. / Царит любви в ней светлый идеал, / Друзей умерших образы живут. // О сколько чистых надмогильных слез / Из глаз моих струил я много раз! / Но не навек любимых рок унес, / Они в тебе сохранены сейчас. // Храня в себе, ты воскрешаешь их: / Возлюбленных ушедших хоровод / Мою любовь собрал в сердцах своих / И всю ее тебе передает. // В тебе я вижу всех любимых мной, / Ты – все они, и я – всегда с тобой» (А.М. Финкель). «В твоей груди – приют для всех сердец, / Когда-то милых сердцу моему. / Моя любовь там царственный жилец, / А в ней друзья, сошедшие во тьму. // Как много слез обильных и святых, / О гибели безвременной скорбя, / Я молча пролил о друзьях моих, / Вошедших, как в убежище, в тебя! // Ты – склеп любви, которая жива. / Венками прошлых лет укрыта дверь, / И на меня друзей моих права / Тебе, мой друг, принадлежат теперь. // Ты сохраняешь облик их живой, / Ты – все они, а значит, весь я твой» (Игнатий Ивановский).

Какие возражения можно сделать обоим переводчикам? 31-й сонет о победе любви над смертью. Потеря слова *love* роковым образом изменила направленность сонета, причем утрачена не эпизодическая, а важнейшая черта авторского стиля. *Светлый идеал* – фраза невозможная у Шекспира. То же относится к *не навек любимых рок унес*. Это пересаженный в елизаветинскую эпоху Лермонтов и даже рифма, как у него: «И если не навек надежды рок унес, / Они в груди моей проснутся, / И если есть в очах застывших капля слез – / Они растают и прольются» («Еврейская мелодия»). *Надмогильных* – диковатое слово, и ему нет соответствия в тексте: речь идет о слезах, которые по обыкновению (ибо таков наш долг) проливают по умершим. Хоровод неуместен главным образом потому, что ни в одном сонете о хороводах не говорится. Следует сформулировать жесткое правило: недопустимо пользоваться образностью и лексикой принципиально чуждой автору. Могут ли быть сердца милые чьему-то сердцу? Слезы, повторяю, не чистые, не надмогильные и не обильные, а святые и такие, которые ожидают от скорбящих. Вымученная фраза: «Ты склеп любви, которая жива», – понадобилась для того, чтобы срифмовать *жива* и *права*. Ради рифмы приходится жертвовать многим, но читателю лучше об этом не знать. Подобно тому, как губят перевод

вступающие в разлад с оригиналом лексика и образность, губят его и слова-пустышки, вставленные, чтобы заполнить место (например, два слога в пятистопном ямбе). Никак нельзя было ослабить кульминацию последних двух строк обращением *мой друг*.

Все, сказанное выше, – азбучные истины, и нарушение некоторых из них можно объяснить только одной причиной: спешкой и невниманием к языку подлинника. Для сравнения приведу первую строфу 31-го сонета в разных переводах. «Твоя прияла грудь все мертвые сердца; / Их в жизни этой нет, я мертвыми их мнил; / И у тебя в груди любви их нет конца, / В ней все мои друзья, которых схоронил» (С. Случевский); «В твоей груди – собрание всех сердец, / С которыми проститься я не в силах, / Там царствует любовь, там свой конец / Нашли друзья мои, а не в могилах» (А. Шаракшанэ); «В твоей груди я вижу вновь и вновь / Моих друзей, что в мир ушли иной, / По-прежнему пылает к ним любовь, / И я храню ее в тебе одной» (А. Кузнецов); «В твоей груди, мой друг, нашли приют / Сердца, любимые когда-то мною: / В ней царствуют, любовью вновь живут, / Расставшись с оболочкою земною» (Игорь Фрадкин); «Тех грудь тепла еще, твоя, сердцами, / Кого (без сердца) мертвыми я мнил, / Любовь царит в ней вся – любви частями / Всех тех, кого в душе, я схоронил» (Яков Бергер; пунктуация переводчика); «Ты мне тем ближе, чем в твоей груди / Сильней стучат сердца друзей любимых; / Сосуды сообщаются любви, / А значит, все оплаканные живы» (А.С. Трухтанов); «Все души мной потерянных, почивших / Живут в тебе, твою обогатив, / Слова любви шепча ей – верно, чище / И ласковой, каких мне не найти» (В. Козаровецкий); «Все те сердца, что я умершими считал; / Любовь, в одеждах обольстительно-прелестных; / Друзья, чьи свежие могилы посещал: / Всё для меня – в душе твоей воскресло» (С. Кадетов); «Ты предоставил грудь свою сердцам, / Что я давно умершими считал. / Уютно и любимым, и друзьям / там, где любовь и дружба правит бал» (Ю. Лифшиц).

Точкой отсчета для всех переводчиков сонетов остается Маршак. Поэтому небезынтересно вспомнить его вариант, чтобы решить, обогнали ли мы его, отстали ли или топчемся на одном месте.

В твоей груди я слышу все сердца,  
Что я считал сокрытыми в могилах.  
В чертах прекрасных твоего лица  
Есть отблеск лиц, когда-то сердцу милых.

Немало я над ними пролил слез,  
Склонившись ниц у камня гробового.  
Но, видно, рок на время их унес –  
И вот теперь встречаемся мы снова.  
В тебе нашли последний свой приют

Мне близкие и памятные лица,  
И все тебе с поклоном отдают  
Моей любви растраченной частицы.

Всех дорогих в тебе я нахожу  
И весь тебе – им всем – принадлежу.

Для многих сонетов характерна предельная плотность. Достигнуть ее в переводе, видимо, невозможно по упомянутой выше причине: английские слова короче русских, отчего каждая строка содержит больше информации, чем соответствующая им русская. В русских стихах больше «воздуха», и попытка приспособить их к английской просодике делает их трудными особенно для чтения вслух. Но есть и дополнительная сложность. 94-й сонет начинается словами: «Те, кто может причинить зло, но не делает этого...» Мы согласны с похвалой таким людям, но не замечаем (и нынешние англоязычные читатели не замечают), что Шекспир перефразировал сравнительно хорошо известную тогда поговорку, восходящую к временам древнего мира. Важная ассоциация растворилась в переводе, и нет способа восстановить ее. Сонеты полны таких мест, и возникает вопрос, нужно ли снабжать подлинник и перевод соответствующим комментарием. Для жанра типа «Литературные памятники» комментарий подразумевается сам собой, но в ограниченном объеме он полезен всегда. В подготовленном мной переводе сноски занимают очень скромное место, но все же они кое-где есть.

Если посмотреть на сонеты в целом, то мы увидим следующее. Есть «темные» сонеты, такие, которые содержат нерасшифровываемые намеки на лица и события давних времен. Современникам они были понятны, а мы можем только строить гипотезы об их смысле. Переводчику эти намеки неопасны, если прозрачны грамматика и лексика. Какие-то места дошли до нас в искаженном виде из-за опечаток. Их пытаются исправить, и нет другого выхода, кроме как переводить то, что предлагают издатели. Однако главная трудность в другом. Самые простые на первый взгляд слова имеют множественные коннотации независимо от заключенных в них каламбурных возможностей, описанных выше в связи со 135-м сонетом. В 69-м сонете Шекспир говорит о том, что юношеский расцвет перейдет в ночь старости. То, что я перевел как *перейдет*, в английском тексте выражено глаголом *travel*. Но в то время *travel* «путешествовать» и *travail* «выполнять мучительную работу» нередко писались одинаково: слова эти – этимологические дублеты, и, возможно, для Шекспира они даже еще были вариантами одного глагола «двигаться к цели (с трудом)». В 21-м сонете в перечислении красот, с которыми обычно сравнивают



покрытое косметикой, «раскрашенное» лицо (предмет пожизненной неприязни Шекспира), упомянуты *all things rare*. *Rare* может значить «редкий», но и «замечательно красивый». Передать полисемию *travel* и *rare* затруднительно, но иногда удается создать контекст, в какой-то мере восстанавливающий потери.

Чем лучше и глубже сонет, чем больше в нем «многослойных слов», неожиданно повернутых фраз и неочевидных смыслов, тем труднее его переводить. Верно и обратное. 24-й сонет самый «нешекспировский» и схематичный из всего собрания. Вот его максимально близкий к тексту перевод: «Мой глаз сделался художником и нарисовал изображение твоей красоты на скрижали моего сердца; мое тело – та рама, которая его [изображение] поддерживает, а что касается перспективы, он [глаз] владеет искусством, как самый лучший художник, ибо благодаря художнику [глазу (любящего)] ты распознаешь его умение обнаружить, где скрыт истинный образ изображения, которое всегда висит в мастерской моей груди, окна которой [мастерской] застеклены твоими глазами. Теперь посмотри, какие хорошие услуги глаза оказали глазам: мои глаза нарисовали твой образ, а твои для меня – окна для моей груди, через которые солнце заглядывает с восхищением, чтобы увидеть там тебя. Но [нашим] глазам не хватает искусства, чтобы сделать свое искусство совершенным: они рисуют только то, что видят – им не проникнуть в сердце». Сонет головокружительно труден для пересказа, но внутренне он пуст (сплошной словесный цирк), и вполне закономерно, что почти у всех он получился приемлемо и даже хорошо, хотя, пожалуй, Маршак пошел слишком далеко, переведя буквально: «... мастерская застеклена любимыми глазами» звучит немного странно и заставляет думать об остекляневшихся глазах.

Не может не получиться и замечательный, но плакатный 66-й сонет: в нем все сказано без обиняков. Однако в 12-й строке Шекспир пользуется любимым приемом и основывает противопоставление на каламбуре. Он говорит, что *попавшее в плен* добро прислуживает *всемогущему* злу. Определениям, выделенным выше, в английском тексте соответствуют слова *captive* и атрибутивное *captain* «главный» (то же слово в № 52/8). Я перевел эту строку: «Как зло вольно везде добро неволить». Противопоставление добро – зло усилено игрой слов.

Приведу без ссылок (но есть тут и Пастернак, и Маршак) часть известных мне переводов: «И доброта прислуживает злу»; «И праведность на службе у порока»; «И Благо – пленником у властелина Зло»; «И робкое Добро в оковах Зла»; «И всюду Зло командует Добром»; «И доброту, что ублажает зло»; «И Зло, взлелеянное Добротою»; «От

доброты, смиренной перед злом»; «И пленное добро в застенках зла»; «От доброты в подручных у порока»; «И под пятой добро живет у зла»; «Где в кандалах добро, а зло – в лампасах»; «И добродетель у порока в услуженье»; «И где добро обслуживает зло»; «И злобу, овладевшую добром»; «как злоба добротой руководит».

Странно, что никто из переводчиков, которых я процитировал, не посчитал нужным сохранить убийственную игру слов, без которой Добро оказывается отцепленным от Зла, а заключительная строка в длинном перечне мирских зол сливается с предыдущей (кстати, тоже основанной на игре слов) и не становится кульминацией сонета. В этом безразличии к словесному наполнению подлинника легко обнаружить основополагающий принцип, которым руководствуются переводчики: свою задачу они видят в том, чтобы предложить рифмованный пересказ сонетов. Их не тревожит ни то, что Шекспир три раза употребил слово *love* в одной строчке, а потом снова и снова повторил его (№ 47), ни то, что Добро и Зло снабжены сходно звучащими эпитетами (№ 66).

Количество русских переводов всех 154 сонетов растёт, как снежный ком. Может быть, мы достигли точки, за которой улучшение невозможно. Но если у переводов все же есть будущее, то при условии, что во внимание будет приниматься не только «фабула», но и поэтика Шекспира. Свободных вариаций на темы сонетов уже и так вполне достаточно.

### Список литературы

- Первушина Е.А.* Сонеты Шекспира в России: переводческая рецепция XIX–XXI вв. Владивосток, 2010.
- Butler S.* Shakespeare's Sonnets Reconsidered. L.: Cape, 1927.
- Booth S.* Shakespeare's Sonnets / Ed. by Stephen Booth. New Haven: Yale University Press, 1977.
- Evans G.B.* The Sonnets (Updated edition), with a new introduction by Stephen Orgel / Ed. by G. Blakemore Evans. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Hubler E.* The Riddle of Shakespeare's Sonnets: The text of the Sonnets, with Interpretive Essays by Edward Hubler (et al.) and including the full text of Oscar Wilde's The Portrait of Mr. W.H. N. Y.: Octagon Books, 1962.
- Ingram W.G., Redpath Th.* Shakespeare's Sonnets / Ed. by W.G. Ingram and Theodore Redpath. L.: University of London Press, 1964.
- Supplement to the Edition of Shakespeare's Plays Published in 1778. L.: Bathhurst, 1778.

### Упомянутые переводы сонетов Шекспира на русском языке

- Бергер – Все сонеты Шекспира / Пер. Я. Бергера. СПб., 1999.
- Ивановский – Вильям Шекспир. Сонеты / Пер. Игн. Ивановского. СПб., 2001.

- Кадетов – Уильям Шекспир. Сонеты / Пер. С. Кадетова // «Русский Шекспир»: Информационно-исследовательская база данных. Режим доступа: <http://rus-shake.ru/translations/sonnets/Kadetoff/2008>
- Козаровецкий – Уильям Шекспир. Сонеты / Пер. В. Козаровецкого. Режим доступа: <http://rus-shake-speare-sonnets.narod.ru/02.htm>
- Кузнецов – Сонеты Шекспира / Пер. А. Кузнецова // Дальний Восток. 2004. № 5. С. 161–205.
- Маршак – Вильям Шекспир. Сонеты / Пер. С. Маршака // Маршак С. Сочинения: В 4 т. Т. 3. М., 1958.
- Микушевич – Уильям Шекспир. Сонеты / Пер. Владимира Микушевича. М., 2004.
- Случевский – Перевод К. Случевского // Уильям Шекспир. Сонеты: антология. СПб., 1998. С. 86.
- Трухтанов – Новые переводы сонетов Шекспира: подлинные тексты с параллельным переводом на русский язык / Пер. с англ. С.И. Трухтанова. М., 2007.
- Финкель – Уильям Шекспир. Сонеты / Пер. А. Финкеля // Шекспировские чтения. 1976 / Ред. А.А. Аникст. М., 1977. С. 215–284.
- Фрадкин – Уильям Шекспир. Сонеты / Пер. И. Фрадкина. СПб., 2003.
- Чайковский – Вильям Шекспир. Сонеты / Пер. М.И. Чайковского. М., 1914.
- Шабаева – Уильям Шекспир. Сонеты: Антология современных переводов. СПб., 2005. С. 79.
- Шаракшанэ – Уильям Шекспир. Сонеты: Антология современных переводов. СПб., 2005. С. 79.

**Сведения об авторе:** *Либерман Анатолий Симонович*, докт. филол. наук, профессор кафедры германских языков Миннесотского университета (США). E-mail: [aliber@umn.edu](mailto:aliber@umn.edu)

**В.Б. Семенов**

**НЕФРАНЦУЗСКАЯ МАРИЯ ФРАНЦУЗСКАЯ,  
ЗНАМЕНИТЫЙ НЕИЗВЕСТНЫЙ БЛЕДРИ  
ВАЛЛИЕЦ И ПРОТИВОРЕЧИЯ В ИСТОРИИ  
ЛИТЕРАТУР ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО  
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

Данная статья призвана привлечь внимание к противоречиям в проявлении «биографического метода» в рамках истории средневековых европейских литератур. Здесь соотнесены факты отражения в этой истории биографий таких литературных фигур XII в., как мифическая Мария Французская («автор» сохранившихся образцов жанра лэ) и реально существовавший Бледри ап Кадивор (известный сказитель, от которого не осталось литературных текстов).

*Ключевые слова:* Мария Французская, Бледри ап Кадивор, лэ, рыцарский роман, англо-нормандская литература, средневековые европейские литературы.

This paper is focused on methodological breaches of Biographical Criticism as applied to the history of medieval European literatures. It correlates the facts of how history reflects biographies of such XII century figures as the mythical Marie de France (the ‘author’ of real “Lais”) and the real Bledri ap Cadifor (the famous storyteller with no texts belonging to him).

*Key words:* Marie de France, Bledri ap Cadifor, lais, romance, Anglo-Norman literature, medieval European literatures.

В литературной теории, призванной обслуживать историю средневековых литератур, есть противоречия, до сих пор не ликвидированные работами медиевистов. Прежде всего это касается литератур западноевропейских – и особенно в части применения к их истории так называемого биографического метода. На материале европейского Средневековья особенно заметны случаи неравномерного освещения деятельности разных писателей даже одного и того же периода, произвольных внимания/невнимательности по отношению к тем или иным фактам. Кажется, что причины этого коренятся в том, что Автор как таковой весит меньше Текста (что нормально), а в то же время субъективное авторское самописание или самоназывание весит больше, чем его объективированная характеристика со стороны другого писателя-современника (что выглядит противоречием здравому смыслу). Впрочем, задача данной статьи – не определить

пути преодоления подобных противоречий, а для начала высветить их существование с помощью наиболее показательных примеров. К двум типичным примерам мы и обратимся, а основанием для их сближения и сличения послужит то, что в обоих случаях речь пойдет о литераторах, близких придворным кругам нормандских правителей Англии XII в.

Первый связан с «захватом» фактов чужих литератур литературой Франции и созданием «биографии» для ее «приложения» к проблемным текстам. Таким примером послужит «национализация» творчества, да и самого имени Марии Французской<sup>1</sup>. Известно, что впервые она была *притисана* к литературе Франции только в конце XVI в. французским историком Клодом Фоше, который в короткой энциклопедической справке<sup>2</sup> основывал характеристику ее поэзии на трех строках из Эпилога ее «Басен»:

K'en Romanz ai turné et dit,  
Me numerai pur remembrance;  
**Marie ai num, si sui de France**<sup>3</sup>.  
(«Ysopet», Эпилог, стихи 3–4)

Однако во Франции до поры национальные историко-литературные исследования и поэтические антологии вели отсчет истории собственно французской поэзии преимущественно со времен Ф. Вийона. Только в конце романтической эпохи, пробудившей у ученых и образованной публики интерес к поиску древних «истоков» национальных традиций, начинается процесс по закреплению «прав владения» творчеством Марии за историей французской литературы. Так, в 1820 г. Б. де Рокфор, по-видимому, осознавая, что на наследие поэтессы с равными правами могут претендовать англичане, осуществил двухтомное издание произведений поэтессы, которое отличается подчеркнуто корректным заглавием: «*Poésies de Marie de France, poète anglo-normand du XIIIe siècle, ou recueil de lais, fables et autres productions de cette femme célèbre; publiées d'après les manuscrits de France et d'Angleterre, avec une notice sur la vie et les ouvrages de Marie; la traduction de ses lais en regard du texte, avec des notes, des commentaires, des observations sur les usages et coutumes des François et des Anglois dans les XIIe et XIIIe siècles*». Но это было издание, адресо-

<sup>1</sup> См. о «французском шовинизме», проявляющемся в области истории и культуры, в статье, получившей широкий резонанс в среде медиевистов – и особенно исследователей Марии Французской: *Hazell Dinah. Rethinking Marie // Medieval Forum. Vol. 2. San Francisco State Univ., 2003 (online magazine).*

<sup>2</sup> *Fauchet C. Recueil de l'Origine de la Langue et Poesie Française, Ryme et Romans. Paris, 1581. P. 163–164.*

<sup>3</sup> Здесь и далее в текстах выделено мной. – *В.С.*

ванное широкому кругу читателей. А в то же самое время в издании, адресованном ученому сообществу, он, пусть и мимоходом, касался творчества Марии Французской именно как французской поэтессы, потому что это хорошо укладывалось в его концепцию: французская литература выросла, впитывая традиции Бретани, Нормандии и Англии, – и такие фигуры, как указанная поэтесса, оказывалось удобным приводить в пример<sup>4</sup>. А вскоре и широкой публике Марию без оговорок стали представлять французской поэтессой<sup>5</sup>. Вторая волна интереса к национальным «корням» – в эпоху модернизма. И неудивительно, что Альфонс Сеше открывает антологию 1908 г. «Французские музы» именно поэзией Марии Французской<sup>6</sup>. И, наконец, иноязычные справочники и учебники по истории французской литературы, следуя за франкоязычными источниками, соглашаются с фактом французской «экспроприации» творчества Марии у нормандской литературы.

Вопрос о том, является ли Мария Французская французской поэтессой, на первый взгляд, кажется принадлежащим к числу «детских» вопросов. А между тем во всем, что мы знаем об этой поэтессе, много темного, проблемного. Так, в 1932 г. У.Т. Холмс указал, что наиболее строгий отбор фактов о ней предпринял Л. Фуле (Lucien Foulet), взгляды которого, по словам американского исследователя, можно представить шестью пунктами: «1) Она жила в Англии. 2) Она сочинила «Лэ» между 1167 и 1184 гг., и «Чистилище св. Патрика» – между 1180 и 1190. 3) Она посвятила свои «Лэ» королю, которым могли быть Генрих II Английский или его сын Молодой Король, или даже Людовик VII Французский, который посетил Англию в 1179 г. 4) Она посвятила свои «Басни» графу Уильяму, которым могли быть Гийом де Мандевиль, владетель Альбемарля, или Гийом ле Марешаль, или же любой из многочисленных графов Уильямов. 5) Она, возможно, была благородного происхождения (хотя Фуле склоняется к тому, чтобы это отвергнуть). 6) Мы не знаем, сочиняла ли она до или после Кретьена»<sup>7</sup>. Сам же Холмс, критически разбирая отдельные из перечисленных положений французского коллеги, придерживался *«трех доказанных фактов»: Мария жила и писала*

<sup>4</sup> De Roquefort B. De l'état de la Poésie Française dans les XIIe et XIIIe siècles. Paris, Audin & Pluquet, 1821. P. 46–47.

<sup>5</sup> Auguis P.R. Les Poètes français, depuis le XII siècle jusqu'à Malherbe. T. I. Paris, de l'Imprimerie de Grapelet, 1824. P. 410–412.

<sup>6</sup> Séché A. Les Muses Françaises: anthologie des femmes-poètes (1200 à 1891). Paris: Louis-Michaud, 1908. P. 15–25.

<sup>7</sup> Holmes U.T. New Thoughts on Marie de France // Univ. of North Carolina Press: Studies in Philology. Vol. 29. No 1 (Jan., 1932). P. 2.

в Англии, она была женщиной благородного происхождения и она была уроженкой *Франции* – что в ее время означало Иль-де-Франс, французский Вексен и, возможно, принадлежащее Франции графство Гатине»<sup>8</sup>. Но в действительности ни один даже из этих трех фактов нельзя назвать «доказанным».

Мария жила в Англии? Неизвестно. Мы понимаем, что она связана с нормандским двором, и это понимание основывается на аллюзиях (или прямых указаниях) в ее текстах. Она могла быть при дворе Генриха II – и столько же правды в том, что она могла писать при Алиеноре Аквитанской, когда та в результате политических распрей с собственным мужем была вынуждена переехать на континент. Или же Мария была и в Англии, и на континенте<sup>9</sup>.

Мария была из благородного семейства<sup>10</sup>? Мы этого не знаем наверняка: сама поэтесса в своих сочинениях ни разу не обмолвилась о семье. Есть только единственное свидетельство ее современника – англо-нормандского поэта Дениса Пирама (Denis Piramus), священника саффолкского аббатства Гробницы св. Эдмунда и автора стихотворного «Жития святого Эдмунда, короля». В этом житии Пирам с почтением говорит о высокой популярности тех лэ, которые пишет «Дама Мария» и которые с восторгом принимают графы, бароны, рыцари и дамы:

E **Dame Marie** altresì,  
Ki en rime fist e basti,  
E compensa **les vers de lais**,  
Ke ne sunt pas de tut verais;  
Si en est ele mult loee,  
E la rime par tut amee.  
Kar mult laiment, si lunt mult cher  
**Cunte, barun e chivaler.**  
<...>  
Les lais suelent as **dames** pleire.  
(«La vie seint Edmund le rei», стихи 35–42, 46)

<sup>8</sup> Ibid. P. 6.

<sup>9</sup> Olivares-Merino, Eugenio M. The Queen of Troubadours goes to England: Eleanor of Aquitaine and 12th century Anglo-Norman literary milieu // Into Another's Skin. Selected Essays in Honour of María Luisa Dañobeitia. Granada: Universidad de Granada, 2012. P. 27.

<sup>10</sup> Холмс полагает, что под именем Марии Французской скрывается жена барона норманских кровей Хьюго Тальбота, владельца Кловилля, локализуемого исследователем в Девоне. См.: Holmes, U.T. Op. cit. P. 6–9. За четверть века до него Дж. Фокс высказал дерзкое предположение, что Мария являлась незаконной дочерью отца Генриха II и в зрелые годы была аббатисой Шефтсбери. См.: Fox John C. Marie de France // English Historical Review. Vol. XXV. L.; N. Y.: Bombay & Calcutta; Longmans, Green & Co., 1910. P. 303–306. В качестве кандидата упоминали и аббатису Рэмси. См.: Taylor A. Textual Situations: Three Medieval Manuscripts and Their Readers. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2002. P. 100.

В рукописи *York, Minster XVI, K. 12* содержится, наряду с самыми ранними из сохранившихся текстов Marie de France (это «Басни», известные как «Ysopet»), поэма «Vie de St. Brendan», которая начинается словами «Dame Aeliz» (так названа Аделиза Лувенская, вторая жена Генриха I). Нет оснований сомневаться, что «дамой» в языковой англо-нормандской среде называли именно женщин благородной крови. И потому нет оснований не верить Денису Пираму и не считать благородной ту Марию, которая нам известна как создательница дюжины образцов жанра лэ.

Наконец, была ли Мария Французская уроженкой Франции? Несомненно, указание Холмса (и многих других) на то значение, которое имело слово «Франция» в период жизни поэтессы, более чем отвечает здравому смыслу. Но какой язык следует рассматривать для выяснения значения слова «Франция»? Мы должны исходить из строгого факта: мы не знаем родной язык Марии, но нам известны языки (или, если угоден «имперский» подход, «диалекты»), на которых написаны сохранившие ее творчество манускрипты. А также есть возможность приблизительно датировать эти манускрипты и выделить ранние, с которых в следующие века составляли списки.

Известно, что «Lais» дошли в пяти рукописях: *London, BL, Harley 978* (третья четверть XIII в., англо-нормандский «диалект») – образцовая дюжина лэ, приписываемых Марии, а также «анонимные» лэ; *BnF, fr. 2168* (вторая половина XIII в., пикардийский «диалект») – некоторые лэ из дюжины, перемешанные с «анонимными» и отделенные ими от присутствующих тут же «Басен Марии Французской» (так в оглавлении на фронтисписе); *London, BL, Cotton, Vespasianus B. XIV* (конец XIII в., англо-нормандский «диалект») – здесь только лэ о Ланвале; *BnF, nouv. acq. fr. 1104* (конец XIII в. или начало XIV в., «диалект» Иль-де-Франс) – девять из представленной в MS Harley 978 дюжины лэ, а также большое число других «анонимных» лэ самого разного характера, от нравоучительных до такого крайне фривольного, «карнавального» образца, как «Lecheor»; наконец, *Paris, Arsenal, fr. 3142* – это вообще копия вышеуказанного пикардийского манускрипта, выполненная в XVIII в. (!), притом со многими ошибками. Получается, что ранней, полной – и потому образцовой – оказалась первая из указанных рукописей, нормандская.

Известно, что «Ysopet» дошли в двадцати пяти рукописях (если считать только те, что относятся к периоду с начала XIII в. по начало XVI в.)<sup>11</sup>. Среди них – и тот же образцовый манускрипт *London,*

<sup>11</sup> *Whalen L.E. Marie de France and the Poetics of Memory. Washington: The Catholic Univ. of America Press, 2008. P. 184–185.*



BL, Harley 978 (содержит наибольшее количество басен Марии – 102), и самый ранний, как было указано, «басенный» манускрипт York, Minster XVI, K.12. А раз самые ранние рукописи – на англо-нормандском «диалекте», следует выяснить, что слово «Франция» обозначало именно для его носителей.

Полвека назад Руфь Дин в статье «Что является англо-нормандским?» противопоставляла англо-нормандский язык старофранцузскому и, будучи литературоведом, утверждала, что англо-норманны как общность людей были отдельными от французов и англичан уже потому, что была особенная англо-нормандская литература, и в этой литературе ценно то, что многое было сделано впервые<sup>12</sup>. Такая точка зрения имеет под собой твердое основание, однако интересно и то, как норманны, перебравшиеся на остров с континента, осознавали и называли себя сами. Они не просто в быту, но и в юридических документах использовали следующие обозначения: латинское «Franci» (франки, французы), а потом нормандское «Franceiz» (франкский, французский)<sup>13</sup>. Так было и в первые десятилетия их присутствия в Англии (когда юридическим языком была латынь), и позднее (когда деловые бумаги начали вести на собственном литературном языке). Первый же картулярый, созданный в Англии около 1140 г. на англо-нормандском языке (хотя и с рудиментами латинских словесных формул), сообщает: «Cunue chose seit a **Franceis** et a Engleis et as veisins que Raul filius Walt[er]i et Will[elme] sun fiz al ospital de Ierusalem unt laised le Stoker Alvriz et VI acrez»<sup>14</sup>. То есть: «Да будет известно **Французам** и Англичанам и всем окрест, что Рауль Фиц-Вальтер и его сын Виллем передали Стоук Альфред и шесть акров Госпиталю Иерусалима». Если в англо-нормандском «диалекте», притом в его литературном варианте, сказывалось влияние латинских формулировок («Franci et Angli» предыдущего периода), то обязательно ли фразой «si sui de France» наша поэтесса указывала на регион Иль-де-Франс? Ведь вполне возможно, что она, если писала текст в Англии, имела в виду как раз Нормандию. Конечно, в приписываемых ее перу лэ есть факты четкого топографического разграничения:

<sup>12</sup> *Dean, Ruth J.* What is Anglo-Norman? // *Annuaire Mediaevale*, Vol. 6. Pittsburgh, Duquesne University Press, 1965. P. 29–46.

<sup>13</sup> *Georgi D.* Language Made Visible: The Invention of French in England after the Norman Conquest. PhD diss. (2008). New York State University, Proquest (Umi Dissertation Publishing), 2011. P. 167.

<sup>14</sup> *Gervers M.*, ed. The Cartulary of the Knights of St. John of Jerusalem in England, Secunda Camera: Essex (Records of Social and Economic History, N.S.VI). Oxford; N. Y.: Oxford Univ. Press (for The British Academy), 1982. P. 169–170.

E li Franceiz, e li Normun,  
E li Flamenc, e li Bretun,  
Li Buluineiz, li Angevin...  
(«Chaitivel», стихи 77–79)

Однако все, как представляется, зависит от адресата произведения: если Мария, находясь в Англии, писала для английского двора Генриха II (при котором была и шотландская, и валлийская, да и ирландская знать и священники), то она вполне могла описывать свое происхождение фразой «*si sui de France*»; если же она последовала на континент за королевой Алиенорой и писала при ее дворе (где могли быть люди как из Анжера, так и из родного для королевы Пуату, и прочие, знакомые с местными, региональными реалиями, культурными и политическими *различиями*), то в этом случае «*Franceiz*» могли вполне распадаться на жителей Иль-де-Франс, анжуйцев, бретонцев, и т. д. Предполагая это, я не собираюсь оспорить то, что Мария Французская была «уроженкой Франции», моя задача – лишь показать, что это далеко не «доказанный факт».

Между тем в связи не только с приведенными, но и с прочими топонимами в языке поэтессы возникают для нас «темные места». Так, в первой из трех строк, на которые оперся в своем скоропалительном патриотическом суждении К. Фоше, есть формула «*en Romanz*». В самых разных сочинениях Марии мы встречаем упоминание о том, например, что она перекладывает услышанную историю «на романский», – и нередко авторы, пишущие о Марии, воспринимают «*Romanz*» как синоним «*Franceiz*», т. е., в сущности, как топоним, что не есть верно. Словом «*Romanz*» Мария, по-видимому, обозначает вообще сферу всех романских «диалектов», некое общее наречие континентального запада Европы, т. е. то, что противопоставлено латыни, т. е. не-латынь! То же и со словом «*Bretaine*». Этот топоним упомянут в пяти лэ, при этом в «*Le Fresne*», «*Bisclavret*», «*Chaitivel*» и «*Eliduc*» он ассоциируется с континентальной Бретанью, но в «*Yones*» – с Великобританией<sup>15</sup>. Вне зависимости от того, какой смысл вложил современник поэтессы Жан Бодель в выражение «*la matière de Bretagne*», мы можем заключить, что применительно к «*Lais*» Марии

<sup>15</sup> То, что топоним «*Bretaine*» обозначал (не исключительно у Марии, а вообще у всех ее современников) не только Британию Малую, континентальную (Бретань, Арморик), но и Уэльс с Корнуоллом (и шире – всю Великую Британию как остров), четко запечатлено в самих текстах лэ той эпохи:

Jadis au tens q'Artur regna,  
Que il **Bretainge** governa,  
**Que Engleterre ert apelee**...  
(аноним, «*Tyolet*», стихи 1–3)

«Bretaine» означает столь же широкое поле бриттских традиций, что и «Romanz» по отношению к традициям разнообразных романских государств той поры. Действительно, медиевисты наблюдают не только бретонское, но и валлийское влияние в языке и сюжетах лэ Марии. Так, существует мнение, что название лэ об оборотне «Bisclavret» восходит к валлийскому *bleidd llafar*<sup>16</sup>. Н.М. Сычева (Долгорукова) в ряде лэ Марии обнаруживает топонимы, связанные с Южным Уэльсом и Южной Англией<sup>17</sup>. А в сюжете лэ «Guigemar» У.Т.Холмс заподозрил заимствование одного из мотивов «Itinerarium Cambriae» Гиральда Камбрийского<sup>18</sup>. И подобные мнения не единичны и не новы. Еще в конце XVIII в. большой знаток англо-нормандских поэтов аббат Деларю утверждал, что Мария была знакома с «валлийскими и армориканскими рукописями», переводила на родной язык «валлийские и армориканские лэ»<sup>19</sup>.

Но существует еще один, самый актуальный, на мой взгляд, вопрос: а все ли, приписываемое перу Марии Французской, принадлежит ей? В настоящее время существует тенденция к расширению списка произведений Марии. В 2002 г. Дж. Маккэш предприняла попытку доказать, что Марии, кроме «Lais», «Ysopet», «L'espurgatoire seint Patriz», принадлежит и «La vie seinte Audree» («Житие св. Этельдреды») <sup>20</sup>. Попытку нельзя назвать удачной (хотя семья соблазна в среде мариеведов Маккэш посеяла), потому что исследовательница опирается на поиск текстовых сходжений во всех указанных произведениях, а сходжениями оказываются либо рифмы, претендующие на статус банальных даже для той эпохи (*entendre/rendre*), либо выражения – на статус расхожих. Такими «общими местами» легко могут оказаться и «en Romanz dit», и «en memoire», и «par remembrance», и пр.: если они встречаются у Марии регулярно в разных текстах, из этого еще не следует, что другие современники их не использовали. Так, «en memoire» мы встречаем и в «анонимных»

<sup>16</sup> Burgess Glyn S. *The Lais of Marie de France: Text and Context*. Manchester, Univ. of Georgia Press / Manchester Univ. Press, 1987. P. 9.

<sup>17</sup> Сычева Н.М. Кельтские элементы в писательском тезаурусе Марии Французской (эксплицитные признаки кельтского происхождения сюжетов) // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 20. М., 2010. С. 41.

<sup>18</sup> Holmes U. T. A Welsh Motif in Marie's Guigemar // Univ. of North Carolina Press: *Studies in Philology*. Vol. 39. N 1 (Jan., 1942). P. 11–14.

<sup>19</sup> Mons. Abbé La Rue. *Dissertation on the Life and Writings of Mary, an Anglo-Norman poetess of the 13th Century*. Communicated by Francis Douce, Esq. F.A.C. in a Letter to the Rev. John Brand, Secretary. Read Jan. 12th, 1797 // *Archaeologia, Or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity*. Vol. XIII. 2nd. ed. L.: The Society of Antiquaries of London, 1807. P. 38–39.

<sup>20</sup> McCash, June H. *La vie seinte Audree: A Fourth Text by Marie de France? // Speculum*. Vol. 77. N 3 (Jul., 2002). P. 744–777.

лэ; вероятно, это жанровый штамп. Впрочем, в тексте «*La vie seinte Audree*» (и это неоспоримый факт) есть указание на авторство: «*Ici escriis mon non Marie, // pur ce ke soie remembree*» (стихи 4619-4620). Как и в «*L'espurgatoire seint Patriz*»: «*Jo, Marie, ai mis, en memoire // le livre de l'Espurgatoire*» (Эпилог, стихи 2297-2298). Как в лэ «*Guigemar*»: «*Oëz, seignurs, ke dit Marie*» (стих 3). Но кто и когда решил, что в Средние века писала одна единственная Мария? Легко может стать, что у каждого из указанных произведений – свой автор. То, что за неимением реальных фактов медиевисты прошлого «сложили» миф о творчестве Марии, – само по себе реальный факт. Мы имеем свидетельство единственного современника – Дениса Пирама (оно было процитировано выше). И важно, что он упоминает о необычайной популярности лэ, которые дворяне переписывали, а на фоне этого не упоминает о том, что Марии принадлежат и произведения в «эзоповом» жанре<sup>21</sup>. И это тем более странно, что буквально в следующих за упоминанием Марии стихах идет речь и о баснях – но вовсе не в связи с ее именем. Они названы в ряду жанров, которые приносят удовольствие всем, от короля до вассала, – рядом с кантами и песнями:

Li rei, li prince e li curtur,  
 Cunte, barun e vavasur  
 Aimant cuntes, chanceuns e fables  
 E bon diz ki sunt delitables.  
 («*La vie seint Edmund le rei*», стихи 49–52)

Иными словами, ситуацию можно было бы охарактеризовать так: мы знаем, что «*Ysopet*» написала та, кто назвала себя в Эпилоге *Marie de France*, но нам неизвестно, она ли написала «*Lais*» или другая Мария. И, более того, ситуация усугубляется тем, что упомянутый выше самый ранний англо-нормандский манускрипт *York, Minster XVI, K. 12* не содержит Эпилога «Басен». Так что неизвестно и то, сам ли автор «*Ysopets*» назвал себя или идентифицирующие его личности строки были кем-то добавлены в поздние списки. Но мы имеем сегодня то, что имеем: из суммы спекуляций, предположений, домыслов рождена целая литературная биография, репутация. «Присвоение» творчества Марии должно было сообщить о том, что поэзия в просвещенной женской среде процвела именно во Франции.

<sup>21</sup> На это обращали внимание исследователи, но пытались сгладить это очевидное несоответствие «официальному» взгляду на творчество поэтессы предположением, что Пирам ничего не знал о «Баснях», так как они еще не были написаны. См., например: *Ravenel, F.L. La vie seint Edmund le rei – an Anglo-Norman poem of the twelfth century by Denis Piramus. PhD diss. (1903). Philadelphia, The John C. Winston Co., 1906. P. 3.*

На фоне установившейся «биографии» мифической фигуры Марии Французской кажутся удивительными случаи непризнания реальными фигурами некоторых подобных ей культуртрегеров XII в. Особенно из числа тех, кто, как и она, был связан с англо-нормандским двором Плантагенетов. Так, например, сложилась традиция принижения или замалчивания того значения, которое имела для развития самых разнообразных жанров европейской литературы, в том числе рыцарского романа, фигура валлийского сказителя Бледри ап Кадивор (Bledri ap Cadivor, Bleddri ap Cadifor). Сегодня к его имени обращаются крайне редко, оно претерпевает забвение у ученых, даже медиевистов. Бледри, который благодаря жарким дискуссиям в их среде стал *знаменит* к началу XX в., для науки современной имеет статус *неизвестного*.

Вот, к слову, едва ли не единственное упоминание о нем в строго научном русском литературоведении: «Между валлийскими текстами и французскими памятниками, посвященными легенде, – пустота, провал. <...> Спорным, например, является существование некоего Брери, на которого ссылается Тома. Ему подыскивали реальные исторические эквиваленты. Его отождествляли с Бледри ап Кадифор, рыцарем-поэтом, которых было трудно встретить в англо-нормандской среде, но которых было немало в аквитанских землях. Произведений его не сохранилось (если они действительно существовали). Поэтому вопрос о том, был ли этот Брери-Бледри автором первой французской версии легенды о Тристане, остается открытым. Точнее, он вовсе не разрешим»<sup>22</sup>. В этом высказывании – изумляющая череда несуразностей, весьма нехарактерных для такого признанного специалиста-медиевиста, каковым являлся А.Д. Михайлов (здесь единственный верный факт – это констатация отсутствия произведений Бледри). Так, вопрос о том, был ли Бледри автором «первой французской версии», вполне разрешим: разумеется, не был, он же был валлийцем, *бриттом*, а не *французом*, о чем прямо и пишет Тома (заодно упоминающий Брери-Бледри *не как писателя, а как сказителя!*):

Nel **dient** pas sulum Breri,  
Ky solt les gestes e les cuntés  
De tuz les reis, de tuz les cuntés  
Ki orient esté **en Bretaingne**<sup>23</sup>.

(Thomas, «Le roman de Tristan», стихи 2120–2123)

<sup>22</sup> Михайлов А.Д. История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде (серия «Литературные памятники»). М., 1976. С. 673.

<sup>23</sup> Тома был поэтом англо-нормандским при дворе Генриха II. О топониме «Bretaine»/«Breitaingne» у авторов этого круга см. сноски 16.

То есть: «Они *рассказывают* не так, как Брери, который знал жесты и канты обо всех королях и обо всех графах, которые только были в Британии». Из того, что Брери «знал жесты и канты», совершенно не следует то, что Тома считал его *поэтом*. И вообще, Брери-Бледри никто никогда поэтом не называл, равно и человеком *пишущим*. Напротив, все, кто упоминали о нем (как мы это увидим далее), подчеркивали, что он был *рассказчиком*. Так что никаких катастрофических «пустоты» и «провала» попросту нет: был валлийский бард, который занимал *устными* историями английский двор Плантагенетов, – и были при этом дворе англо-нормандские писатели, которые стали записывать его истории на том собственном «диалекте», который французские филологи позднее синекдохически включили во «французский» язык. Так что вопрос следовало бы переформулировать: «Были ли «французские» произведения XII–XIII вв. о «Британии»/«Бретани» оригинальными в области сюжетов – или же были стихотворными пересказами кельтских фабул»? Такая формулировка была бы более справедлива. Наконец, следует упомянуть и о том, что валлийских знатных рыцарей, подобных Бледри, вовсе не было «немало в аквитанских землях», а в то же время их было далеко не «трудно встретить в англо-нормандской среде», все наоборот: многие могущественные валлийцы по причинам распрей внутри Уэльса стали поддерживать норманнов и оказались при англо-нормандском дворе (чему есть немалочисленные исторические свидетельства), в то же время нет ни одного строгого исторического свидетельства, что кто-нибудь из числа валлийских рыцарей бывал при аквитанском дворе в Пуату. Здравый смысл подсказывает, что валлийцы просто не могли миновать Аквитанию по пути к Сантьяго де Компостелла (тут пролегал популярный у паломников маршрут, для прибывающих с острова Британия начинавшийся во французской Бретани и продолжавшийся в Пуату, Бордо, Гаскони, и т. д.), однако, действительно, нет ни одного прямого исторического свидетельства, кроме одного художественного, которое будет приведено ниже. По-видимому, А.Д. Михайлов в суждениях о Бледри целиком доверился мнению Жозефа Бедье, который в этом частном случае проявил ревность по отношению к некоторым идеям Гастона Париса и позволил себе не слишком аргументированное их отрицание: «Если мы хотим отыскать источники романа Тома, Брери для нас не более, чем пустое имя»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> *Bedier J. Le roman de Tristan par Thomas. Tome Second. Paris: Librairie de Firmin Didot, 1905. P. 39.*

История появления фигуры Брери-Бледри в фокусе внимания сообщества медиевистов начинается в 1879 г., с заметки Г. Париса «Брери». Именно Парис, обратившись к процитированным выше строкам Тома, поставил вопрос: «Является ли Брери реально существовавшим авторитетом или вымышленным персонажем?»<sup>25</sup>. Сам ученый склонялся к первому, поскольку Тома, ему казалось, сообщал своим современникам о Брери так, словно они сами о сказителе слышаны. А кроме того, в пользу реальности самой фигуры Брери свидетельствовало упоминание в 1194 г. (во времена Marie de France) священником Гиральдом Камбрийским (Giraldus Cambrensis, у Париса – Giraut de Barri) в главе XVII его труда «Descriptio Cambriae» некоего сказителя, в котором Парис опознал того же Брери: «famosus ille fabulator **Bledhericus**». Парис настаивал на том, что «имя *Bledhericus* должно во французском языке превратиться в *Bleri*, а *Breri* – это его вариант, легко объяснимый ассимиляцией *l* в *r*»<sup>26</sup>. Нужно попутно заметить, что «dh» в латинизированном имени обозначает глухой интердентальный согласный звук [θ], присутствующий как в английском, так и в валлийском языке. Сегодня в валлийском его записывают как «dd», но в иные времена он обозначался как «dh», а иногда просто «d», или даже «t»<sup>27</sup>. Так что указанная латинизированная форма французом могла быть прочитана как «Блери», но валлийцем – как «Бледри».

Гипотеза Г. Париса довольно скоро вызвала беспочвенные возражения у его постоянного оппонента Г. Циммера: «Имя не доказывает, что *Bréri* должен быть валлийцем, поскольку *Bledtri* – имя как валлийское, так и бретонское»<sup>28</sup>. Между тем о том, что Бледри – валлийское имя, было известно, а о том, что оно бретонское – нет. Но Циммер и позднее на той же почве расходился с Парисом и все так же бездоказательно атаковал французского коллегу. Парис в 1888 г. высказал мысль, что так называемые «бретонские» лэ пришли с острова Британия<sup>29</sup>. Это противоречило тем традиционным взглядам на лэ, которых крепко держался Циммер, поэтому, рецензируя XXX том

<sup>25</sup> Paris G. Breri // Romania: recueil trimestriel consacré à l'étude des Langues et des Littératures Romanes. 8e année. Paris: F. Vieweg, 1879. P. 426.

<sup>26</sup> Ibid. P. 427.

<sup>27</sup> Stephens T. The Literature of the Kymry. L.: Longmans, Green and Co., 1876. P. 434. Впрочем, автор относит (на наш взгляд, необоснованно) появление сочетания «dh» приблизительно к 1400 г.

<sup>28</sup> Zimmer H. Beiträge zur Namenforschung in den altfranzösischen Arthurepen // Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Bd. XIII. Oppeln und Leipzig, Eugen Franck's Buchhandlung, 1891. S. 84.

<sup>29</sup> Paris G. La Littérature Française au Moyen âge (XIe–XIVe siècles). Paris: Librairie Hachette, 1888. P. 90.

«Истории французской литературы», среди авторов которого был Парис (и тут упоминавший Блери-Брери<sup>30</sup>), Циммер не удержался от того, чтобы вспомнить задевающую его книгу последнего и раскритиковать (вновь без аргументов) одну из важных ее идей: «*Matière de Bretagne* исходит не из Уэльса и не от англо-норманнов северной Франции, а от двуязычных или офранцузенных бретонцев»<sup>31</sup>.

Кроме Циммера и Бедье, гипотезу Париса никто в штыки не принял, напротив, на нее сочувственно откликнулись в разных уголках мира в течение полувека. Например, известный кельтолог Дж. Рис подхватил у Париса тему Бледри, чтобы развить тезис о том, что «бриттские сказители были обеспечены работой при всех дворах, где культурное общество обнаруживало интерес к тому, чтобы слушать их»<sup>32</sup>. В. Нитце, американский специалист по романам круга Грааля, поддержал Париса, в свою очередь споря с той точкой зрения, которую представляли Циммер и Бедье. Он утверждал, что имя Блери часто встречается на валлийских землях, и настоятельно подчеркивал, что Блери упоминается у разных средневековых авторов как рассказчик, а не как писатель<sup>33</sup>. Были и те, кто занимал позицию «над схваткой»: так, редактор «*Revue Celtique*» Фердинанд Лот несколько раз отстраненно ссылаясь на гипотезу Париса<sup>34</sup>, но однажды привел несколько фактов, по отдельности расшатывающих гипотезу (обнаружил у Гальфрида Монмутского упоминание о другом Бледри – *Bledericus dux Cornubiae*, правителе из VII в., а также бретонский топоним *Tre-Bleri*<sup>35</sup>), хотя в целом и не способных ее разрушить.

Важную роль сыграли наблюдения Дж.Л. Уэстон, относящиеся к одной из рукописей, сохранивших Второе продолжение «Пересеваля, или Повести о Граале» Кретьена де Труа, созданное в начале XIII в. Вошье де Денэном, – к рукописи *MS. P. Mons, Bibliothèque de*

<sup>30</sup> Histoire Littéraire de la France. Vol. XXX. Paris, 1888. P. 10.

<sup>31</sup> Zimmer H. Histoire Littéraire de la France. T. XXX // Göttingische gelehrte Anzeigen. Bd. I–II. Göttingen, Sieterich'sche Verlags-Buchhandlung, 1890. S. 805.

<sup>32</sup> Rhys J. Studies in the Arthurian legend. Oxford, Clarendon Press, 1891. P. 373.

<sup>33</sup> Nitze W. A. The Fisher King in the Grail Romances // Publications of the Modern Language Association of America. Vol. XXIV. No 3. Baltimore: J.H. Furst Company, 1909. P. 413–414.

<sup>34</sup> Lot F. Études sur la provenance du cycle Arthurien (fin) // Romania: recueil trimestriel consacré à l'étude des Langues et des Littératures Romanes. 25e année. Paris, Librairie Émile Bouillon, 1896. P. 23. См. также: Lot F. Gertrude Schoepperle. Tristan and Isolt: a study of the sources of the romance // Romania: recueil trimestriel consacré à l'étude des Langues et des Littératures Romanes. 43e année. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1914. P. 126.

<sup>35</sup> Lot F. Nouvelles études sur la provenance du cycle Arthurien: VIII. Bledericus de Cornwall // Romania: recueil trimestriel consacré à l'étude des Langues et des Littératures Romanes. 28e année. Paris: Librairie Émile Bouillon, 1899. P. 336.



*l'université de Mons-Hainaut, 331/206 (4568)*. В Прологе к сочинению Вошье (который отсутствует в других рукописях) она обнаружила «утверждение относительно мистерий Грааля, чьи секреты, если **Maistre Blihis** не лжет, никто не должен выдавать»<sup>36</sup>:

Car se **Maistre Blihis** ne ment,  
Nus ne doit dire le secré.  
(«Elucidation», стихи 12–13)

А *Maistre Blihis* она соотнесла с появившимся в стихе 162 рыцарем *Blihos-Bliheris*, которого на поединке победил Гавейн и который позднее при дворе короля Артура впервые рассказал о Короле-Рыбаке, а также со взаимоварьирующими именами из разных рукописей с той же темой Грааля: *Bleheris* – в *B.N., fr. 794 (fo. 419<sup>vo</sup>)*, *Bleobleheris* – в соответствующем месте пикардийской *B.N., fr. 1453 (fo. 113)*, наконец, *Brandelis* – в стихе 19434 той же рукописи из Монса<sup>37</sup>. Между тем, главным оказалось объединение всех приведенных ею имен с теми, о которых писал Парис: «...Некоторые немецкие исследователи пытались оспорить идентичность **Bledhericus** и **Breri**, однако в свете этих дополнительных текстов, я полагаю, рассогласовать их станет практически невозможно»<sup>38</sup>. В следующем году Уэстон дополнила свои наблюдения замечанием о том, что в рукописи *London, BM, Add. 36614*, также содержащей Второе продолжение Вошье, она обнаружила еще одно, по-видимому, важное упоминание о *Bleheris*, связывающее его с домом графов Пуатье, из которого вышла покровительница рыцарских историй Алиенора Аквитанская<sup>39</sup>:

Deviser vos voel sa faiture  
Si com **le conte Bleheris**  
Qui fu nés e engenüis  
En Gales dont je cont **le conte**  
**De Poitiers** qui amoit l'estoire  
E le tenoit en grant memoire  
Plus que nul autre ne faisoit.  
(fo. 241<sup>vo</sup>, соотносится со стихами 31675–31679 рукописи из Монса)

«Я открою вам те деянья, о коих рассказывал граф Блери, кто рожден был и вырос в Уэльсе. Я поведаю его рассказ, который он

<sup>36</sup> *Weston J. L. Wauchier de Denain as a continuator of Perceval and the Prologue of the Mons MS // Romania: recueil trimestriel consacré à l'étude des Langues et des Littératures Romanes. 33e année. Paris: Librairie Émile Bouillon, 1904. P. 333.*

<sup>37</sup> *Ibid.* P. 334, 338.

<sup>38</sup> *Ibid.* P. 339.

<sup>39</sup> *Weston J. L. Wauchier de Denain and Bleheris (Bledhericus) // Romania: recueil trimestriel consacré à l'étude des Langues et des Littératures Romanes. 34e année. Paris: Librairie Émile Bouillon, 1905. P. 100.*

повторял для графа Пуатье, любившего эту историю и помнившего ее лучше, чем какую-либо другую...» – это указание на контакты с графом Пуатье, в самом деле, знаменательно по нескольким причинам. Во-первых, оно формально подтверждает то, что изначально уже подсказано здравым смыслом: прямые контакты валлийцев с жителями романских областей, без нормандского посредничества, – были!<sup>40</sup> Во-вторых, оно недвусмысленно свидетельствует о том, что никаких «провалов» между «валлийскими текстами и французскими памятниками» не было (валлийские «тексты» – устные), и, в частности, объясняет, почему именно в Пуатье ранее, чем где бы то ни было, оказалось письменно зафиксировано имя «Гавейн» (еще в конце XI в.)<sup>41</sup>. Историческая фигура Бледри, которая позднее была приведена в параллель литературной фигуре Брери-Блери, относится к первой трети XII в., следовательно, наиболее подходящая кандидатура для «графа Пуатье» – это Гильом IX Аквитанский, т.е. Гильом Трубадур! И это, в-третьих – и крайне важно. Потому что Гильом известен как первый континентальный европейский поэт, начавший использовать в строфах полноценные рифмы, а Бледри как раз представляет ту островную кельтскую традицию, для которой уже несколько веков было характерно использование рифмованных строф. Не следует считать, что если Бледри был «рассказчиком», то его «рассказы» автоматически нужно причислить к прозе. Известно, что самый популярный из ранних поэтических жанров валлийских бардов, энглины, был жанром мнемоническим. Форма трехстиший (между прочим, ранние стихи Гильома тоже оказались трехстишиями) позволяла валлийцам легче запоминать разнообразные генеалогические сведения. Следовательно, если литературный Брери мог рассказывать «обо всех королях и обо всех графах, которые только были в Британии», рассказ исторического Бледри легко мог быть одет в одежды известных всем валлийцам стихов. По-видимому, континентальная литература европейского Средневековья обязана Бледри и подобным ему тем, что в нее проникли не только «куртуазные» сюжеты (о Тристане, о короле Артуре, и т.д.), но и красивые рифменные созвучия.

<sup>40</sup> *Watkin M.* The French linguistic influence in mediaeval Wales // Transactions of the Honourable Society of Cymmrodorion. Session 1918–19. L.: issued by the Society, 1920. P. 159–160.

<sup>41</sup> *Aurell M.* La matière de Bretagne vers le continent au XIIe siècle // Les Idées passent-elles la Manche? Savoirs, Représentations, Pratiques (France – Angleterre, Xe – XXe siècles): Actes du Colloque de la Sorbonne du 18 au 20 septembre 2003. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007. P. 290. См. также: *Busby K.* The Characters and the Setting // The Legacy of Chrétien de Troyes. Vol. I / Ed. by N.J. Lacy, D. Kelly & K. Busby. Amsterdam, Rodopi B.V., 1987. P. 60.

В те же годы историк Кармартеншира Дж.Э. Ллойд, независимо от филологов, поглощенных задачей найти исторический прототип Брери, изучал местные картулярии и писал к ним реальный комментарий. В статье 1907 г. «Кармартен в ранние нормандские времена» он сделал небезыңтересные замечания относительно упоминания в «Картулярии кармартенского приората св.Иоанна Крестителя» некоей персоны, которая пожертвовала церкви четыре каррукаты земли в Eglusnevit (т.е. Eglwys Newydd, ныне Newchurch, рядом с Кармартемом) и которую можно было отождествить с древним предком владельцев местного замка Килсант – с Бледри ап Кадивор<sup>42</sup>. В §33 картулярия это лицо было названо *Bledericus Latemeni* (Ллойд внес поправку: «Latimerus», т.е., как называли переводчиков, «латинист»), а в §32 были упомянуты как *Bledericus*, так и один из его сыновей – *Gruffinus filius Blederici*<sup>43</sup>. Если Бледри был «латинистом», то он был посредником между англо-норманнами и местной знатью. Этому предположению Ллойд нашел подтверждение в знаменитой валлийской «Хронике принцев» («Brut у Tywysogion»), в повествовании о событиях 1113 г. (в статье Ллойд ошибочно указал 1116 г.): «Норманны спросили их, верны ли они королю Генриху, и те ответили, что верны. Тогда норманны сказали им: «Если вы будете такими, как сказали, пусть ваши деянья подтвердят то, что пообещали ваши языки: вы должны удерживать замок Кармартен, принадлежащий королю. Каждый из вас – в свой установленный срок, в такой последовательности: Овейн сын Карадога обязан удерживать замок две недели, а Хридерх сын Теудура – следующие две недели, а Маредит сын Хридерха, сына Теудура, – еще две недели, а **Бледри сын Кедивора** (sic!) назначен удерживать замок Роберта Косорукого, что у устья реки Тав»<sup>44</sup>. Как видим, Бледри был доверенным лицом у приближенных короля. Между тем, Ллойд нашел еще одно подтверждение тому, что при дворе знали о Бледри, но уже в картулярии короля Генриха I от 1130 г., где он назван «Валлийцем»: раздел, посвященный Кармартену,

<sup>42</sup> Lloyd J.E. Carmarthen in Early Norman times // Archaeologia Cambrensis. Vol. II. Sixth series. L. Chas. J. Clark, 1907. P. 290.

<sup>43</sup> *Cartularium S. Johannis Bapt. de Caermarthen*. Cheltenham, Typis Johannis Lowe, 1865. P. 10.

<sup>44</sup> Williams (ab Ithel) J., ed. Brut у Tywysogion, or, The Cronicle of the Princes. London, Longman, Green, Longman and Roberts, 1860. P. 125, 127. Здесь в валлийском тексте (с. 126) устье Тав обозначено «Aber Cafwу», но принято считать, что *Cafwу* – это ошибка писца, и следует подозревать *Tafwу*. И, если это так, я могу предположить, что замок, о котором идет речь, – это замок в городке Лохарн (Laugharne), известном тем, что в нем прошли последние годы жизни Дилана Томаса. Имя городка, который впервые упоминают в связи с царствованием Генриха II, может происходить от названия замка, а то – от валлийского варианта прозвища его владельца – Lawgan.

открывается записью «С **Bleheric Walensis** взыскано 20 шиллингов за убийство его людьми фламандца»; через несколько строк – запись о том, что тот же *Bleheric Walensis* жертвует марку серебра в королевскую казну; далее – о том, что «с *Blehien de Mabuderi* и его братьев взыскано 7 марок серебра за насилие над **filia Bleheri**» (а в дополнение к обнаруженному Ллойдом обратим внимание на то, что в «лондонском» разделе картулярия также упомянут некто «**Bliher**»)⁴⁵. Пять лет спустя Ллойд еще раз обратился к теме Бледри Валлийца и к данным источникам в монографии по истории Уэльса⁴⁶.

Наконец, случилось то, что должно было случиться: филологические наблюдения объединились с историческими – и перестали быть голыми спекуляциями, превратившись во вполне научную гипотезу, подкрепленную фактами. В марте 1910 г. любитель истории и словесности Э. Оуэн, внимательный читатель статьи Ллойда, направил пространное письмо Дж.Л.Уэстон, которое она и опубликовала годом позднее в «*Revue Celtique*» (а еще позднее материал Оуэна будет ею положен в основу целой главы книги «От ритуала к рыцарскому роману»⁴⁷). В письме он изложил материал приведенных Ллойдом источников – и соединил историческую фигуру Бледри с «*famosus ille fabulator Bledhericus*» Гиральда Камбрийского⁴⁸. К «издержкам фантазии» автора письма следует отнести неосновательное предположение, что сам Бледри написал целый раздел «Хроники принцев». Однако положительный результат был в том, что история Бледри Валлийца стала выстраиваться: в Южном Уэльсе жил Бледри ап Кадивор, наследник одного из могущественных семейств Диведа; с молодых лет он поддерживал укрепившихся в Уэльсе и отстроивших Кармартен норманнов, жертвовал земли местному приорату, а деньги – королевской казне, выполнял обязанности «латиниста»-переводчика (почему и был прозван *Bledericus Latemeni*); на рубеже 1120–1130 гг. он не только крупный землевладелец, обитающий в районе *Cantref Mawr (Bleheric Walensis)*, но и принят в Лондоне (*Bliher*); вероятно, развлекает двор Генриха I разнообразными генеалогическими и фольклорными валлийскими сюжетами, так как у

⁴⁵ *Hunter J.*, ed. *Magnum Rotulum Scaccarii, vel, Magnum Rotulum Pipae de anno tricesimo-primo regni Henrici Primi (ut videtur)*. London, The Commissioners on the Public Records of the Kingdom, 1833. P. 89, 90, 147.

⁴⁶ *Lloyd J.E.* *A History of Wales from the Earliest Times to the Edwardian Conquest*. 2 vols. London, Longmans, Green and Co., 1912. Vol. II. P. 428, 432, 535.

⁴⁷ См. Chapter XIV: The Author в изд.: *Weston J.L.* *From Ritual to Romance*. London, Cambridge Univ. Press, 1920.

⁴⁸ *Owen E. and Weston J.L.* *A note on the identification of «Bleheris» of Wauchier de Denain // Revue Celtique*. Vol. XXXII. Paris, Librairie Honoré Champion, 1911. P. 7.

Гиральда оказался «знаменитым сказителем» (*Bledhericus*); возможно, до смерти Гильома Трубадура Бледри навещает его в Пуату во время путешествия на континент; придворные поэты Генриха II, слышавшие его рассказы (или рассказы о нем), начинают использовать его сюжеты и ссылаться на его авторитет (*Breri* у Тома); к концу XII в. слава рассказчика расходитя по романоязычным областям западной Европы (*Bleheris*, *maistre Blihis*, *Blihos-Bliheris*, *Bleobleheris* и т.п.); поскольку Бледри для англо-норманнов истории не записывал, его слава рассказчика постепенно тускнеет у следующих поколений – и ссылки на него теряют актуальность, которой, несомненно, обладали (эту актуальность в недавнее время подтвердил Н.Толстой, заметивший у Гальфрида Монмутского, современника Бледри, игровые аллюзии на него: «доисторический» бритт с непривычным именем *Bledgabred* в «Истории королей Британии», а в «Жизни Мерлина» – выбор связанного с Бледри Кармартена как места рождения Мерлина, да и отражение в истории о незаконнорожденном Мерлине-ребенке того факта, что незаконнорожденным был сын сестры сказителя<sup>49</sup>).

Об историческом Бледри ап Кадивор добавлю еще несколько фактов. Предположению, что Бледри принимали при нормандском дворе и, возможно, при дворе Пуатье, придает особый вес то обстоятельство, что род Бледри был прямо связан с ведущими королевскими родами Южного Уэльса: принимать у себя низкородного неизвестного барда – это одно, а принимать у себя потомка королей, живших задолго до Карла Великого, – это совсем другое. В одной из генеалогий, опубликованных в XVIII в., встречаем почти фантастическое описание корней его отца: Кадивор ап Кохлуйн (*Cadifor ap Colhoyn*, совр. валл. *Cadifor ap Collwyn*) «из Блайн Ких, лорд Диведа, или Пемброкшира, который по причине обширных землевладений был назван *Cadifor-Vawr*, или Великий; он был потомком прославленного рода Вортигерна, короля Британии, а по отцу – Максимуса, короля Британии и императора Рима»<sup>50</sup>. Мать Бледри была дочерью также богатого землями местного дворянина (отец – *Llwh Llawen Vawr*), и за нее в приданое Кадивором было получено имение Килсант (неподалеку от будущего Кармартена). У Кадивора было трое сыновей (Хливелин, Трахайарн и Бледри) и, по крайней мере, одна дочь (Эхлив). Их браки также указывают на высокое положение рода в валлийском

<sup>49</sup> *Tolstoy N.* Geoffrey of Monmouth and the Merlin Legend // *Arthurian Literature XXV* / Ed. by E. Archibald & David F. Johnson. Cambridge, D.S. Brewer, 2008. P. 18–20.

<sup>50</sup> *Kimber E., Johnson R.* (ed.) *The baronetage of England: containing a Genealogical and Historical Account of all the English Baronets now existing.* Vol. I. L., 1771. P. 219.

обществе: дочь была выдана за Кадугана ап Бледин, короля Поуиса, сын Трахайарн взял в жены племянницу Риса ап Теудур, короля Дехейбарта<sup>51</sup>. Весь XI в. в Южном Уэльсе менялись короли из разных могущественных семей, и Кадивор с сыновьями принимал активное участие в политической жизни региона. Кадивор умер, согласно разным источникам, в 1084 или 1089 г., и земли были разделены между сыновьями. Утверждают, что Бледри как старшему сыну достались земли «*Guidegada, Trayan, Elgoed, Kastlecock* в Пенрин; *Llandilo, Kantrefyw, Manner-Gayng, Coed-Ralph, и Stackpoole* в графстве Пемброк, со многими другими землями...»<sup>52</sup>. У самого Бледри было много детей, и сохранившиеся генеалогии расходятся в их общем числе, но все не обходятся без упоминаний сына Риса, и по двум причинам: во-первых, он взял в жены дочь Риса ап Грифид, «Лорда Риса», очередного короля Дехейбарта (он был одним из предков Тюдоров и первым, кто применил к себе титул «Принца Уэльского», а также ему приписывали происхождение от Кадваладра, «последнего короля Британии»); во-вторых, его сын, Арон ап Рис, был преданным сторонником Ричарда Львиное Сердце, сопровождал его в крестовом походе в 1190 г., доблестью и благородным поведением заслужил место в рядах ордена Рыцарей св. Гроба Господня, а от Ричарда – право на рыцарский герб в виде вздыбленного льва с саблей на серебряном поле, к которому сам Арон добавил корону и цепь, выражающие его верноподданническую привязанность к нормандской короне. (Как видим, внук «графа Блери» был близок к правнуку «графа Пуатье».) А один из внуков Арона ап Рис превратил собственное отчество в фамилию – и дал начало многочисленному семейству английских баронов, известных под фамилиями *Philips, Philipps, Phillipps*, и т. д., и составляющих целый «клан *Килсанта*»<sup>53</sup>.

В сумме генеалогические данные являются дополнительным свидетельством в пользу того, что упоминания о Брери-Блери-Бледри могли у писателей быть именно упоминаниями, а не фантазиями: сказитель низкого происхождения имел мало шансов получить в художественных памятниках Средневековья статус авторитета, но Бледри Валлиец, будучи генеалогически связанным с древнейшими

<sup>51</sup> Babcock R.S. Rhys ap Tewdwr, King of Deheubarth // Anglo-Norman Studies XVI. Proceedings of the Battle Conference 1993. Woodbridge: The Boydell Press, 1994. P. 35.

<sup>52</sup> Lodge J., Archdall M. (ed.) The Peerage of Ireland, or, A Genealogical History of the Present Nobility of that Kingdom. Dublin, James Moore, 1789. Vol. VII. P. 95.

<sup>53</sup> Nicholas T. (ed.) Annals and Antiquities of the Counties and County Families of Wales. London, Longmans, Green, Readers and Co., 1872. Vol. I. P. 298.

валлийскими королевскими родами, был вполне достойным кандидатом на роль подобного авторитетного лица.

А теперь вернемся к проблемам медиевистики. Мы увидели: в случае с Марией Французской есть группа текстов, но нет какой-либо биографии автора – и рождается надуманная «биография» и «прописка», исключительно на почве спекулятивных предположений; в случае с Бледри Валлийским есть многочисленные свидетельства о человеке, явившемся источником наиболее значимых сюжетов всего европейского Средневековья, но нет его текстов – и тогда даже многочисленные факты реальной биографии для истории литературы ничего не значат. Нет текстов – нет оснований на внесение биографии в историю литературы. С формальной стороны, это правильно. Но всегда ли возведенный в абсолют принцип верен? С сожалением приходится констатировать: если есть «гомеровского» объема текст – обязательно *случится* Гомер с деталями «биографии» и даже особенностями индивидуального стиля, а нет текста – и Боян окажется на положении не реального, а мифического лица, без историко-литературной прописки. А в то же время ссылающийся на Бояна как на признанное авторитетным лицо автор «Слова» начнет получать отсутствовавшее «биографическое» воплощение.

### Список литературы

- De Roquefort B.* (ed.) Poésies de Marie de France, poète anglo-normand du XIIIe siècle, ou recueil de lais, fables et autres productions de cette femme célèbre; publiées d'après les manuscrits de France et d'Angleterre, avec une notice sur la vie et les ouvrages de Marie; la traduction de ses lais en regard du texte, avec des notes, des commentaires, des observations sur les usages et coutumes des François et des Anglois dans les XIIe et XIIIe siècles. Paris, Chasseriau, 1820. 2 t.
- Ravenel F.L.* La vie saint Edmund le rei – an Anglo-Norman poem of the twelfth century by Denis Piramus. PhD diss. (1903). Philadelphia, The John C. Winston Co., 1906.
- Cartularium S. Johannis Bapt. de Caermarthen.* Cheltenham, Typis Johannis Lowe, 1865.
- Williams (ab Ithel) J.* (ed.) Brut y Tywysogion, or, The Cronicle of the Princes. London, Longman, Green, Longman and Roberts, 1860.
- Hunter J.* (ed.) Magnum Rotulum Scaccarii, vel, Magnum Rotulum Pipae de anno tricesimo-primo regni Henrici Primi (ut videtur). London, The Commissioners on the Public Records of the Kingdom, 1833.

**Сведения об авторе:** Семенов Вадим Борисович, канд. филол. наук, доцент кафедры теории литературы филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: vadsemionov@mail.ru

**А.В. Злочевская**

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ  
В РОМАНАХ Г. ГЕССЕ «СТЕПНОЙ ВОЛК»,  
В. НАБОКОВА «ДАР» И М. БУЛГАКОВА  
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

Реминисцентно-аллюзийный подтекст романов «Степной волк», «Дар» и «Мастер и Маргарита» выполняет аксиологическую функцию ориентации современной писателям культуры на искусство прошлого и возвращения читателя к понятиям об истинных эстетических ценностях. Иронично-саркастическая перелицовка классических мотивов и образов - в контексте той же эстетической задачи, ибо вектор осмеяния в этом случае направлен не на классику, а на ее принижено-извращенное положение в современной культуре.

*Ключевые слова:* Г. Гессе, В. Набоков, М. Булгаков, метапроза, интертекстуальность.

The reminiscent, allusive subtext of the novels 'Der Steppenwolf', 'The Gift' and 'The Master and Margarita' carries out the axiological function of orientating the culture contemporary to these authors at the art of the past and making the reader go back to the notions of real aesthetic values. The ironic-sarcastic 'revamping' of classical motifs and images falls within the context of the same aesthetic mission, since the vector of mockery in this case is directed not at the classics, but at their abject and perverted position in modern culture.

*Key words:* H. Hesse, V. Nabokov, M. Bulgakov, metafictional prose, intertextuality.

Параллель – *Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков* – представляет для современного литературоведа интерес тем большим, что она не столь очевидна и сравнительно мало изучена<sup>1</sup>. Один из аспектов этой большой темы – исследование особенностей *интертекстуальности* в культовых романах XX в. – «Степной волк», «Дар» и «Мастер и Маргарита».

Термин «интертекстуальность» возник в рамках философско-эстетической концепции постструктурализма (А.-Ж. Греймас, Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Деррида, Ю. Кристева и др.). В понимании

<sup>1</sup> См.: *Нива Ж.* Два «зеркальных» романа тридцатых годов, «Дар» и «Мастер и Маргарита» // *La Literatura Russa del Novecento. Problemi di poetica.* Napoli, 1990. P. 95–105; *Микулашиек М.* Hledání «duše» díla v umění interpretace. Genologicko-hermeneutická anamnezá «vnitřní formu» artefaktu a mytopoidních forem narace. Ostrava, 2004. S. 141–211; *Иванов Вяч.Вс.* Черг у Набокова и Булгакова // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. С. 707–713 и др.



деструктуристов художественное пространство произведения – это своего рода грандиозное игровое поле для «узнавания»-«отгадывания», состоящее их множества иерархически неструктурированных текстовых «кусочков»-«осколков».

*Интертекстуальный* пласт «вершинных творений» Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова предоставляют современному литературоведу неограниченное поле для научных изысканий в этой области. Однако, вопреки представлениям постструктуралистов, реминисцентно-аллюзийная текстура этих романов структурирована в целостную систему, семантически и эстетически функциональна.

Доминантная роль *интертекстуального* подтекста в поэтике Гессе, Набокова и Булгакова предопределена особенностью культурного сознания писателей – его аксиологической ориентацией *в прошлое*. Яркие выразители экспериментальных устремлений литературы XX в., эти художники принадлежали к литераторам «классической» ориентации. Для Гессе эстетический идеал – это искусство «бессмертных» Гете и Моцарта, для Набокова – Пушкина, Гоголя, Тютчева, Чехова, Л. Толстого и Шекспира. Наконец, те же Пушкин и Гоголь, но еще и Достоевский, Сервантес, Гете, Мольер – для Булгакова.

В своих метароманах писатели создали канонические версии *мистико-метафической прозы*. 1920–1930-е годы – переходная стадия от *мистического реализма* эпохи модернизма к «метафической прозе» второй половины XX в.<sup>2</sup> Вместо «художественного двоимирия» *мистического реализма* возникла модель трехчастная: реальность *физическая – иррационально-трансцендентная – художественная*.

Уже в «Степном волке» инобытие необычно: это не только реальность мистико-иррациональная. Вечность, говорит героиня романа, «это царство по ту сторону времени и видимости <...> туда, Степной волк, устремляется наше сердце, и потому мы тоскуем по смерти. Там ты снова найдешь своего Гете, и своего Новалиса, и Моцарта, а я своих святых, Христофора, Филиппо Нери – всех»<sup>3</sup>, туда «входят музыка Моцарта и стихи твоих великих поэтов, в нее входят святые» (Г., 2: 334). И одна из сверхзадач автора в романе – это сотворение истинного образа «бессмертных».

Эта тема разрешается в *метафической* реальности «Магического театра» – грандиозной метафоре жизни духа Гарри Галлера в ее неосуществленных возможностях.

<sup>2</sup> См.: Злочевская А.В. На пути от модернизма к метапрозе XX в.: «метафическая версия» мистического реализма в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова (на материале «Степного волка», «Дара» и «Мастера и Маргариты») // Stephanos. <http://stephanos.ru>. 2014. N 1. S. 164–175.

<sup>3</sup> Гессе Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. СПб., 1994. С. 335. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи в круглых скобках с пометой Г., с указанием тома и страницы.

В «жизни действительной» более всего убивает Гарри то, что современная культура давно стала «кладбищем», где «Иисус Христос и Сократ, Моцарт и Гайдн, Данте и Гете были <...> лишь потускневшими именами на ржавеющих жестяных досках» (Г., 2: 262). Страстное желание «сорвать парики с почтенных идолов» (Г., 2: 213) живет в его душе. Последним толчком, заставившим героя без оглядки бежать из мира мещанской усредненности, стал любительский портрет Гете – его мертвенно-слащавый образ, никого уже не способный ни взволновать, ни поразить даже своей трагичностью, ибо самый трагизм здесь заключен в рамки официоза! Эта квинтэссенция мещанства вызывает у героя яростное отторжение, ибо дух портрета – «прямая противоположность духу Гете» (Г., 2: 275), его личности, столь обожаемой героем. Это торжество пошлости над великим человеком уничтожает в *Степном волке* остатки надежды на возможность далее *жить* в реальности мира физического.

Далее начинается процесс «оживления» образов «великих» – не только Гете, но и Моцарта, а в перспективе, можно предположить, и других «бессмертных», дорогих сердцу Гарри Галлера, – Новалиса, Ж.-П. Рихтера, Глюка, Гайдна, Данте ...

Истина открывается герою, когда Гете, «ожив», является в реальности «сновидческой». «Настоящий» Гете оказывается не мертвенным экспонатом из «веймарского музея» (Г., 2: 278), но и не тем романтичным, бунтующим и страдающим от несовершенства мира поэтом, каким он представлялся Гарри. Герою открывается истина более сложного порядка: перед ним стоял насмешливо-мудрый, отнюдь не чуждый эротичных пристрастий старик, способный одинаково остро переживать и радость бытия, и его трагизм, любящий не только высокое и вечное, но не в меньшей степени и земное.

Парадоксален и образ Моцарта, явившийся герою уже не во сне, а в метафизической вечности «Магического театра». Для Гарри это имя всегда звучало, как заклинание, воплощая «самые любимые и самые высокие образы <...> внутренней жизни» (Г., 2: 385). А вот в реальности «Магического театра» божественный Моцарт ругается низкопробной бранью и, что еще ужаснее, – вполне лояльно относится к *радиомызыке*, которая до глубины души возмущает героя, ибо кощунственно извращает истинное, высокое искусство. В финале романа великий Моцарт на глазах героя преобразуется в джазиста Пабло.

Трансцендентно-метафизические видения Гарри разрешили представлявшийся ему антиномичным конфликт между личностью и судьбой великого человека, с одной стороны, и духом его творчества – с другой. Один из романтичнееших и трагичнееших поэтов своего времени, Гете дожил в радостном благополучии до 82 лет, будучи признан и обласкан властью и занимая высокий официальный пост. Напротив, гармоничный и жизнеутверждающий в своей музыке Мо-

царт, который пел жизни «сладостную песнь», славил «наши чувства <...> как нечто вечное и божественное» (Г., 2: 280), проповедовал «оптимизм и веру» (Г., 2: 280), – сам «был беден, и умер рано, непризнанный, в бедности» (Г., 2: 280). Впрочем, радостно-гармоничный Моцарт воплотил в своей музыке не только оптимистичное начало бытия, но, с не меньшим совершенством, в «Дон Жуане» и тему *смерти*, под аккомпанемент которой и свершается финальный акт представления в «Магическом театре» – убийство героем своей возлюбленной.

Эта высшая истина, примиряющая биполярности мира материального и открывшаяся Гарри Галлеру в *метафизической* реальности «Магического театра», разрешается в концепции Гессе о *многосложности* души человеческой, близкой буддийской философии, к которой писатель проявлял большой интерес. «В действительности любое “я”, – писал Гессе, – даже самое наивное, – это не единство, а многосложнейший мир, это маленькое звездное небо, хаос форм, ступеней и состояний, наследственности и возможностей. Тело каждого человека цельно, душа – нет <...> Человек – луковица, состоящая из сотни кожиц, ткань, состоящая из множества нитей» (Г., 2: 244–245, 246).

Разумеется, та «истина» о «бессмертных», которая открывается герою Гессе, субъективна и относительна. И автор, как и его герой, это прекрасно понимает. Недаром его подруга Гермина над ним подшучивала: «Значит, <...> этот Гете умер сто лет назад, а наш Гарри очень его любит и чудесно представляет себе, какой у него мог быть вид, и на это у Гарри есть право, не так ли? А у художника, который тоже в восторге от Гете и имеет какое-то свое представление о нем, у него такого права нет, и у профессора тоже, и вообще ни у кого, потому что Гарри это не по душе, он этого не выносит» (Г., 2: 275).

Для Гессе, так же как и для Набокова и Булгакова, характерна креативно-субъективная концепция воссоздания в художественном произведении образа исторической личности<sup>4</sup>. Поэтому, порой видимо иронизируя над собственной версией того или иного исторического лица, в глубине своего «я» художник-Демидург убежден в собственной правоте, ибо только в процессе креации открывается высшая правда – о Гете и Моцарте в «Степном волке», о Чернышевском в «Даре», о Пилате в «Мастере и Маргарите». Только сочинитель способен дать жизнь тому, «чего никогда не видал, но наверно знал, что оно было»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> См.: Злочевская А.В. Креативно-эстетическая стратегия В. Набокова и М. Булгакова // *Nová rusistika*. N 1. Brno. 2011. S. 25–36.

<sup>5</sup> Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 355. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи в круглых скобках с пометой Б., с указанием тома и страницы.

В «Степном волке», «Даре» и «Мастере и Маргарите» **метафизически** сама вечность, а мистико-иррациональный уровень бытия пронизан сетью культурно-литературных реминисценций.

Так, в *метафизической* вечности «Степного волка» обитают «бессмертные» духовные индивидуальности, сконцентрировавшие в себе высшие ценности культурного сознания человечества. *Метафизически* и трансцендентное бытие булгаковского *мастера*: в вечном «покое», преобразившись в средневекового мастера с косичкой, он будет писать гусиными перьями, и в гости к нему придут Шуберт, Фауст, а сочиненный *мастером* роман о Пилате продолжится в реальности мистико-трансцендентной<sup>6</sup>. Разумеется, насквозь аллюзийны образы Иешуа и Воланда<sup>7</sup>. В набоковском «Даре» выход на уровень трансцендентности также совершается через художественную реальность сочинений писателя Федора – его стихов, незавершенного романа об отце и «Жизни Чернышевского».

Но не только образы «великих» или просто известных в истории культуры личностей организуют бытие реминисцентно-аллюзийной ткани романов Гессе, Набокова и Булгакова – чрезвычайно важна здесь роль сети интертекстуальных мотивов.

Так, в «Степном волке» мелькнувшее замечание о закладках героя в книгах Достоевского (Г., 2: 200) прорастает в реальности «Магического театра» – в трагической развязке истории отношений Гарри и Гермины. Сцена убийства Гермины – парафраза финала трагической линии *Рогожин – Настасья Филипповна* в романе «Идиот». Различны психологические рисунки любовных треугольников: *Настасья Филипповна – Рогожин – Мышкин* и *Гарри Галлер – Гермина – Пабло*. Однако, как у Достоевского, убийство произошло **после свадьбы**, а причиной его стала **ревность**. И «нож» Рогожина ожидал Настасью Филипповну уже с первых страниц романа, как и смерть Гермины от рук ревнивца была «предсказана» почти с самого начала их встреч с Гарри. Одинаков и «почерк» преступления – «точечный» удар ножом под левую грудь. А надпись над роковой дверью в «Магическом театре» – «*Как убивают любовью*», вскрывает этическую и психологическую сущность обеих свершившихся трагедий.

Причудливо сплетенные реминисцентные линии из произведений русской словесности XIX–XX вв. организуют нарративную структуру «Дара» – романа *о Русской Литературе*<sup>8</sup>. Доминантная роль в

<sup>6</sup> См.: Злочевская А.В. «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова – оригинальная версия русского метаромана XX в. // Русская словесность. 2001. № 2. С. 5–10.

<sup>7</sup> См.: Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. М., 2004. С. 11–17; Злочевская А.В. «Идеал Христов» в подтексте образа «прекрасного героя» Ф.М. Достоевского и М. Булгакова (*князь Мышкин – Иешуа Га-Ноцири*) // Ф.М. Достоевский и мировая культура. Вып. 28. М., 2012. С. 203–237; и др.

<sup>8</sup> Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» // В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 50.

макротексте «Дара» принадлежит линиям *гоголевской* и *пушкинской*. Значит роман *гоголевский implicit*: начальная дата 1 апреля – день рождения Гоголя, получает продолжение в мертвенно-статичной сцене, «напоминающей» начало «Мертвых душ»<sup>9</sup>. Затем *гоголевская* линия уходит в подводное течение романа, уступив место *пушкинской*, которая в виде отдельных блесков и мотивов подсвечивает словесную ткань, и, наконец, всецело и победительно звучит, испещряя задуманный текст, – в сочиняемом романе об отце. Но вот *пушкинская* линия внезапно обрывается, и в первом крупном сочинении писателя Федора – «Жизни Чернышевского», оживает дух Гоголя. Но в *explicit*'е «Дара» сюжетное повествование резко обрывается, и вновь оживает *пушкинская* линия – звучит пастиш из «Евгения Онегина».

Преемственность *explicit*'а романа с «открытым финалом» «Онегина» очевидна. Но заключительные строчки «Дара» имеют и более глубокий философско-эстетический смысл: они говорят о бессмертии, даруемом искусством. Если *гоголевский implicit* – бытовая зарисовка из мира физического, мертвенно статичен, то *пушкинский explicit* сверхдинамичен и устремлен в метафигиональное инобытие. Выход в бессмертие через искусство будет у Набокова и в финалах «Bend Sinister», «Лолиты», «Ады» и др. Финал «Дара» оказывается скрытой антитезой началу, а *гоголевская* и *пушкинская* реминисцентные линии, контрапунктно сменяя, дополняют друг друга.

Реминисцентно-аллюзийный подтекст – подложка, просвечивающая сквозь событийно-нарративную ткань набоковского романа.

В «Мастере и Маргарите» системность в организации *интертекстуального* подтекста еще более очевидна.

Как ни парадоксально, но доминантные реминисцентные линии романа – *пушкинская*, *гоголевская* и *Достоевского*<sup>10</sup>, ориентирующие текст на бесспорных литературных кумиров Автора, объединены темой *дьявола* и в большинстве случаев иронично пародийны. Сей парадокс, как увидим, весьма значим в философско-эстетической концепции Булгакова.

*Гоголевская* линия выстраивается как наследование и развитие художественной системы великого предшественника. В основе корреляция лежит глубокое чувство признания к писателю Гоголю<sup>11</sup>. Давно отмечена и мистическая связь судеб двух художников.

Но главное – типологическая общность творческих стилей писателей. Обе характеристики, данные Булгаковым в «Письме Пра-

<sup>9</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. Биография. СПб., 2001. С. 541.

<sup>10</sup> «Фаустовскую тему» в «Мастере и Маргарите» я исключаю из своего анализа, так как она детально, во всех возможных аспектах уже исследована булгаковедами.

<sup>11</sup> Ср. восторженный отзыв Булгакова о Гоголе в письме В.В. Вересаеву (Б., 5: 491).

вительству СССР» собственному стилю: я – сатирик и «МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ» (Б., 5: 446–447), абсолютно точно характеризуют и стиль Гоголя-художника.

Логично поэтому, что «воспоминание» о Гоголе-сатирике и о Гоголе-мистике хранят многие страницы «Мастера и Маргариты».

Блестящий палимпсест возникает уже в сцене «на Патриарших»: беседа Берлиоза и Ивана Бездомного сочинена как бы «поверх» знаменитого разговора *дамы просто приятной* и *дамы приятной во всех отношениях* из «Мертвых душ». Гоголевские дамы, как известно, обе были глупы, но *дама приятная во всех отношениях* в обществе слыла интеллектуалкой. У Булгакова разговор строится по той же, что в «Мертвых душах», схеме: *дама просто приятная* – Иван Бездомный (по определению *мастера*, человек, «девственный» – Б., 5: 133) слушает, раскрыв рот и взыскав истины, *даму приятную во всех отношениях* – эрудита Берлиоза.

Берлиоз – коррелирующий элемент и другой пары – с композитором Гектором Берлиозом, а путаница «с <...> двумя Берлиозами» (Б., 5: 113) – один из лейтмотивов «Мастера и Маргариты». В подтексте его – эпизод из повести «Невский проспект», где Гоголь помещает в сниженный контекст бытовой ситуации два великих имени немецкой романтической литературы: «Перед ним сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал “Вильгельма Теля” и “Историю Тридцатилетней войны”, но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман, не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера. Шиллер был пьян и сидел на стуле, топая ногою и говоря что-то с жаром <...>»<sup>12</sup>. Сарказм писателя направлен на обывателя, для которого «известные» Шиллер и Гофман отнюдь не великие немецкие писатели, а «жестяных дел мастер» и «сапожник». И печально не столько то, что оба немца, очевидно, и не слышали о своих великих соотечественниках, но то, что в своем филистерском самодовольстве они *себя* мнят «настоящими», а тех – никому не нужными однофамильцами.

Та же культурно-психологическая ситуация у Булгакова. Но она еще более печальна, ибо здесь адресат сарказма не обыватель, а личность творческая. Для советского поэта Ивана Бездомного «настоящий» Берлиоз – председатель правления МАССОЛИТа, а вовсе не знаменитый французский композитор Гектор Берлиоз. Последний лишь невесть откуда взявшийся «однофамилец Миши Берлиоза» (Б., 5: 69).

<sup>12</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1977. С. 31–32. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи в круглых скобках с пометой *Гог.*, с указанием тома и страницы.

Не менее остроумна парафраза гоголевской классификации *толстые – тонкие* в диалоге Фоки и поэта Амвросия у врат «Грибоедова». Различительный критерий тот же, что и у Гоголя, – качество еды, или, более широко, умение «лучше на этом свете обделывать дела свои» (*Гог.*, 5: 14). Советский поэт Амвросий называет это желанием «жить по-человечески» (*Б.*, 5: 57).

Комический парадокс эпизода – перемена характеристик в паре антиподов: *поэт – обыватель*. По традиции (идушей от немецких романтиков) худ, голоден и беден поэт, а человек посредственный розовощек, упитан, доволен жизнью и собой. У Булгакова все наоборот: *тощ, запущен, с карбункулом на шее* (*Б.*, 5: 57) простой обыватель, а поэт – *румяногубый гигант, золотистоволосый, пышнощекий* (*Б.*, 5: 57). Чувствуется, что Амвросия в жизни интересуют блага земные, а отнюдь не проблемы духа или трагизм бытия, так что от ореола Поэта у него осталось лишь указывающее на принадлежность к сонму богов имя. Поэт-«гастроном» – это, конечно же, оксиморон, но таков пиит советский!

Блестки гоголевской мистики подсвечивают повествование булгаковского романа. Очевидна корреляция двух фантастических *полетов* – Маргариты и кузнеца Вакулы: в обоих случаях это полет в лунную ночь благодаря помощи черта; герои видят пролетающую мимо нечистую силу, а взору их предстает фантастический пейзаж – подсвеченные волшебным светом города под ними и небесный свод над.

*Сидеет* после контакта с нечистой силой, спасенный лишь криком петуха финдиректор Варьете Римский, как и Хома Брут после ночи, проведенной у гроба панночки. К Гоголю восходит, как показывает сравнение финалов «Шинели» и «Мастера и Маргариты», и генезис одного из ведущих мотивов булгаковского романа – погоня правоохранительных органов за нечистой силой. После того как призрак Акакия Акакиевича стал «являться» разным лицам Петербурга, в «полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца, во что бы то ни стало, живого или мертвого, и наказать его, в пример другим, жесточайшим образом, и в том едва было даже не успели» (*Гог.*, 3: 141). Этот абсурд – полиция в борьбе с иррациональным, оброс у Булгакова многообразными деталями и подробностями, сюжет разветвился.

От Гоголя Булгаков унаследовал не только отдельные мистические образы и мотивы, но и модель «художественного двоемирия» в целом. В подтексте реальности мира физического у обоих писателей лежит реальность мистическая, причем сатанинская<sup>13</sup>. И нечистая сила здесь отнюдь не фигура художественной речи, не прием – она вполне реальна, действует активно, осознанно и целенаправленно.

<sup>13</sup> Ср.: Мережковский Д.С. Гоголь и черт. М., 1906.



Дьявольский подтекст «жизни действительной» отчетливо просматривается и в романах Достоевского. Собственно, модель «двоемирия» автором «Братьев Карамазовых» от Гоголя и воспринята, а в истоках своих восходит к немецкому романтизму, к Гофману прежде всего. Однако, в отличие от Гоголя-художника – в «великом пятикнижии» Достоевского есть и другое действующее лицо – это Бог<sup>14</sup>.

Булгаковское решение темы Христа также хранит «воспоминание» о «Братьях Карамазовых». Иешуа в реальности мистико-трансцендентной, собственно в авторской версии, а не в версии *мастера*, не персонифицирован и невидим. Аналогичное решение образа Христа, также сочиненный литератором – Иваном Карамазовым, было в «Легенде о Великом Инквизиторе»: там Христос *молчал*. Смысл этого молчания в «Братьях Карамазовых» в том, что сам ни Достоевский, ни Иван Карамазов от лица Христа говорить не могут: первый, так как понимает, что говорить от лица Бога – это кошунство, а второй потому, что к голосу Бога глух. Думаю, по тем же причинам неперсонифицирован и Иешуа «в своем истинном обличье» (*Б.*, 5: 368) – как Верховный правитель Вселенной, на уровне вечности.

Булгаков свою модель мира воспринял в большей степени от Достоевского, чем от Гоголя. Речь в этом случае идет уже не о художественном «двоемирии», но о модели реальности *трехмерной*, начатки которой находим у Достоевского. Так, в «Братьях Карамазовых» «черт» является Ивану Карамазову «реально», однако не как пришелец с уровня инобытийного, хотя в романе явные признаки того, что за этим кошмаром стоит настоящий дьявол, – но все же как «коллаж» из литературных сочинений самого Ивана.

*Дьявольские* мотивы, генезис которых восходит к «Братьям Карамазовым», звучат у Булгакова в пародийно-сниженном варианте. Сцена *поиска черта под столом* Иваном Карамазовым в суде<sup>15</sup> возродилась в булгаковском тексте – сперва в *поисках черта* Иваном Бездомным в ресторане «У Грибоедова», а чуть позднее – домоуправом Босым «в другом месте» (*Б.*, 5: 155), по эвфемистическому выражению Булгакова, или в НКВД, как легко догадаться.

Переплетаются с темой *дьявола* и *пушкинские* мотивы. На улицах из радиоприемников несутся звуки арий из опер на пушкинские сюжеты или его стихи, – и звуки эти по преимуществу *басовые*. А *бас* в романе принадлежит Воланду<sup>16</sup>.

*Басовые* таинственным образом сопровождают, словно подсвечивая, повествование, сплетаясь с голосами персонажей. Голосом

<sup>14</sup> См.: Злочевская А.В. «Монологизирующие центры» романов Ф.М. Достоевского // Ф.М. Достоевский и мировая культура. Вып. 17. М., 2003. С.196–232.

<sup>15</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 15. Л., 1972–1990. С.117.

<sup>16</sup> См.: Бэлза И.Ф. Партитура Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 55–83.





Воладда говорит император Тиберий, напоминающий Пилату о значимости «Закона об оскорблении величества ...». *Бас* сопровождал бег-наваждение Ивана Бездомного, а позднее знакомый *бас* скажет свое решающее слово в споре двух Иванов, ветхого и нового; «гулкий бас с небес» (Б., 5: 157) «весело» пригласит домоуправа Босого в зал, где его вместе с валютчиками будут «воспитывать» Пушкиным.

Пушкин и дьявол – поистине «Бывают странные сближенья» ... И, однако, смысл здесь сокрыт весьма серьезный.

В *пушкинских* реминисценциях и цитациях профанирующая перелицовка проступает особенно отчетливо. Прекрасные строки «Буря мглою небо кроет ...» звучат из уст советского поэта Рюхина, искренне недоумевавшего: что в них такого замечательного?! Вспомним, что в «Памятнике» Александр Сергеевич наивно мечтал: «славен буду я, доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит». И вот «пиит» есть – советский поэт Рюхин (кстати, тоже Александр!), но бессмертие в его памяти весьма сомнительное. Собрат по поэтическому цеху не только не понимает эстетических достоинств стихов своего великого тезки, но всей душой сочувствует его убийце и даже нападает «зачем-то на никого не трогающего чугунного человека» (Б., 5: 73). Перед нами остроумная парафраза сцены «бунта» пушкинского «маленького человека» Евгения против «кумира на бронзовом коне» в «Медном всаднике».

Еще ниже опущен Пушкин в речах домоуправа Босого, который великого поэта не знал, но имя употреблял часто. Обычно в контекстах вроде: «“А за квартиру Пушкин платить будет?”» (Б., 5: 162). Позднее его за это Пушкиным же и накажут: во сне Никанора Ивановича будут мучить Пушкиным, представляя ему «Скупого рыцаря» и понуждая таким образом сдать валюту. Великолепный образчик использования классики в воспитательных целях, столь любимого советской культурой!

Одним словом, Пушкин «вышел на улицу» и погрузился в быт. Отсюда и сплетение дьявольских мотивов с *пушкинскими*: ведь только дьявол мог низвести «солнце русской поэзии» и всей отечественной культуры, «наше все» до уровня потребительской масскультуры, а порой и просто антикультуры!

Ближе к финалу, в главе «Последние похождения Коровьева и Бегемота», профанирующая буффонада реминисцентных мотивов обретает серьезный лик. Вспоминается настоящее значение высоких слов «писатель» и «литература», напоминает, что *писатель* узнается не по членскому билету МАССОЛИТа, а по любым пяти страницам его произведения, и что литература – это «Дон Кихот», «Фауст», «Капитанская дочка», «Мертвые души» или «на самый худой конец, «Евгений Онегин»» (Б., 5: 342). Для советского писателя напоминание поистине ужасное!

В «Степном волке», «Даре» и «Мастере и Маргарите» **метафизически** сама *вечность*, а высшее счастье для Гессе, Набокова и Булгакова, как и для их героев-писателей, – выход в инобытие, современное креативным воображением.

Реминисцентно-аллюзийный подтекст романов Гессе, Набокова и Булгакова выполняет прежде всего аксиологическую функцию ориентации современных писателям культуры на искусство прошлого как на «ценностей незыблемую скалу» (О. Мандельштам) и возвращения читателя к понятиям об истинных эстетических ценностях. Иронично-саркастическая перелицовка классических мотивов и образов – в контексте той же эстетической задачи, ибо вектор осмеяния в этом случае направлен не на классику, а на ее принижено-извращенное положение в современной культуре.

### Список литературы

- Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7–180.
- Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. Биография. СПб., 2001.
- Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990.
- Бэлла И.Ф.* Партитура Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 55–83.
- Гессе Г.* Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1994.
- Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1977.
- Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.
- Зеркалов А.* Этика Михаила Булгакова. М., 2004.
- Иванов Вяч.Вс.* Черт у Набокова и Булгакова // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. М., 2000. С. 707–713.
- Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 427–457.
- Мережковский Д.С.* Гоголь и черт. М., 1906.
- Набоков В.В.* Предисловие к английскому переводу романа «Дар» // В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 49–50.
- Набоков В.В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2001–2004.
- Фуко М.* Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. М., 1966. С. 28–43.
- Mikulášek M.* Hledání “duše” díla v umění interpretace. Genologicko-hermeneutická anamnéza “vnitřní formy” artefaktu a mytopoidních forem narace. Ostrava, 2004. S. 141–211.
- Нива Ж.* Два «зеркальных» романа тридцатых годов, «Дар» и «Мастер и Маргарита» // La Literatura Russa del Novecento. Problemi di poetica. Napoli, 1990. P. 95–105.

**Сведения об авторе:** *Злочевская Алла Владимировна*, докт. филол. наук, старший научный сотрудник учебно-научной лаборатории «Русская литература в современном мире» филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: zlocevskaya@mail.ru

**А.Г. Машкова**

## **ПОЭТИКА МЕТАТРИЛОГИИ СТАНИСЛАВА РАКУСА**

В статье рассмотрены некоторые особенности метапрозы на примере трилогии современного словацкого писателя Станислава Ракуса.

*Ключевые слова:* метаповествование, «творение» текста, игровая поэтика, условность сюжета, асимметричная повествовательная структура.

The article considers some specific features of metaprose as illustrated by the example of the trilogy by a contemporary Slovak writer Stanislav Rakus.

*Key words:* meta-narration, 'creation' of the text, game-playing poetics, conventionality of the plot, asymmetrical narrative structure.

Как известно, приставка греческого происхождения «мета» в сложных словах означает «перемена», поэтому термин «метапроза» (англ. metafiction) следует понимать как измененная проза. Как вид художественного творчества метапроза восходит к ренессансному сознанию. В последующие столетия ее развитие идет по восходящей. Получив наибольшее распространение в XX в., своей кульминации метаповествование достигло в литературе постмодернизма, а его активное изучение началось в 1980-е годы.

Создателями метапрозы нередко были авторы, сочетавшие преподавательскую и исследовательскую деятельность на поприще филологии с прозаическими опытами (К.С. Льюис, Т. Моррисон, Д. Барт и др.). Не случайно важнейшей особенностью метапрозаических произведений является художественное осмысление практики «сочинительства» с филологической точки зрения. Иначе говоря, предметом изображения в метапрозе является исследование процесса создания литературного текста. Хорошо зная законы «творения» литературных произведений, владея приемами их написания, авторы метапрозы стремятся подключить к сфере своих интересов читателя, ибо, как они утверждают, литература, подобно любому другому виду деятельности человека, может стать самостоятельным объектом изображения.

В словацкой литературе наиболее удачным опытом на поприще метапрозы последних лет стали романы словацкого писателя Стани-

слава Ракуса (рожд. 1940), дебют которого состоялся в 1970-е годы. Будучи преподавателем литературы в университете П.Й. Шафарика (г. Прешов), Ракус является автором несколько книг литературоведческого характера, среди которых – монография «Поэтика прозаического текста» (1995). Одновременно он опубликовал романы «Темпоральные записки» (1993), «Ненаписанный роман» (2004) и «Эксцентричный университет» (2008), которые, по сути, образуют метатрилогию.

Два первых романа воссоздают писательский опыт периода «нормализации» (1970-е годы). Действие третьего происходит в 1950-е годы. На первый взгляд все три произведения имеют нечто общее с «Романом без героя» «Ярмарка тщеславия» У.М. Теккерея. Во всех трех романах описаны порядки, нравы, судьбы людей в соответствующие периоды, но в них нет той духовной атмосферы, в которой бы могло родиться и существовать героическое начало, нет ярких личностей. Более того, появление таковых на корню пресекается властями. Книги населяют автономные фигуры, история которых, по сути, представляет собой историю целого поколения<sup>1</sup>. С помощью иронии и гротеска, которые придают конструируемым ситуациям подчеркнутую литературность и одновременно углубляют философский смысл изображаемого, писатель показывает абсурдность, порочность порядков, царящих в обществе. Так, типичными приметами времени в романах являются страх, цензура, слежка, анонимки, формализм, потеря идеалов, порочная кадровая политика, слепое копирование норм жизни советского общества и т.п. Не случайно понятие «времени» вынесено в название одного из романов – «Темпоральные записки», т. е. заметки о времени в его широком понимании.

Центральные фигуры романов – люди с изломанными судьбами, те, кого прежде называли «лишними». Все они имеют самое непосредственное отношение к филологии и литературному творчеству. Это учитель литературы в вечерней школе Душан Сакмар («Темпоральные записки»), который не может приспособиться к порядкам, царящим в обществе периода «нормализации». Его инакость проявлялась в импровизированном способе преподавания литературы и ведении дневника, где он имеет возможность высказать все, что думает о людях и происходящих событиях. Это Адам Захариаш («Ненаписанный роман»), который в 70-е годы был изгнан из университета, где преподавал литературу за то, что в кризисные 60-е работал на радио. Не прижился он и в театре. Цензура запретила публикацию написанной

<sup>1</sup> Так в Чехословакии называли десятилетие после оккупации 1968 г.

им новеллы по причине свойственного ей «абстрактного гуманизма», «абсурдных ситуаций» и «оскорблений», которые затрагивали словацкую действительность того времени. Наконец, это Виктор Павлович Бохня («Эксцентричный университет») – двадцатидевятилетний студент-филолог, изгнанный из университета за неблагонадежность и неуважение к русской литературе, которому также было отказано в публикации произведения.

Все романы связаны между собой не общим сюжетом и персонажами, а «поэтологической системой написания», самим способом повествования, когда все рассматривается «под углом зрения одного сознания»<sup>2</sup>, являющегося своего рода двойником сознания авторского. Именно это позволяет обозначить романы как «вольную» мета-трилогию, художественная структура которой носит двухплановый характер. Внимание читателя постоянно переключается с «рамочного текста» на «текст в тексте», т. е. с образа мира, в котором имеют место условно реальные события, на образ конструируемый, еще не завершённый, а сам он становится «соучастником творческой игры»<sup>3</sup>. В итоге происходит как бы взаимопроникновение двух реальностей, и повествование обретает зеркальный характер. Это означает, что помимо повествования о судьбах героев и условно реальных событиях в произведениях присутствует еще и мир литературного творчества, само событие рассказывания. Иначе говоря, здесь проявляется одна из самых типичных особенностей метапрозы – эффект полной творческой свободы автора-творца, которая позволяет читателю увидеть, как формируется текст. Используя принцип игровой поэтики, Ракус делает основным предметом изображения природу и процесс «творения» художественного текста. Как бы полемизируя с теми, кто считает, что литературное творчество, в отличие от музыки, изобразительного искусства не может быть предметом изображения в литературном произведении, что оно может воссоздавать все, что угодно, но только не процесс творения художественного произведения, персонаж-писатель последнего романа говорит: «Как будто создание литературного произведения не является работой, как будто стихотворение, драма, роман, новелла или рассказ рождаются сами по себе, без творческих мук и творческого упоения»<sup>4</sup>.

От романа к роману признаки метаповествования становятся все более очевидными. В романе «Темпоральные записки» мотив

<sup>2</sup> *Rakús St.* Excentrická univerzita. Bratislava, 2008. S. 177–178.

<sup>3</sup> *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 47.

<sup>4</sup> *Rakús St.* Excentrická univerzita. S. 176.

«сочинительства», «творения» едва очерчен. Это скорее эпическое повествование с линейным сюжетом, которое ведется от лица автора-рассказчика. Помимо отрывков из дневника персонажа в произведение включен текст обнаруженной им старой дипломной работы («текст в тексте»). Показательно, что предметом изучения дипломанта является проблема времени и его функций как одной из важнейших составляющих поэтики литературного произведения. Иначе говоря, уже в этой книге обозначилась тенденция рассмотрения литературы в качестве самостоятельного объекта изображения. В итоге дневник героя оказался утерянным, т. е. не завершенным. В двух других романах проблема «незавершенности» текста, условности категорий начала и конца получит дальнейшее развитие.

В «Ненаписанном романе» сюжет носит условный характер, хотя в его основу положена вполне реальная история персонажа. Это происходит потому, что довольно значительная часть текста – это сочиненная им новелла. Захариаш ищет человека, который под своей фамилией смог бы опубликовать эту новеллу, так как ему публиковаться запрещено. Сначала выбор пал на его бывшего дипломника, а ныне школьного учителя, затем – на коллегу по факультету Андреанского и, наконец, – на знакомого, которым оказался главный персонаж первого романа, – Душан Сакмар. Заметим, что в данном случае мы имеем дело с типичным для метапрозы приемом автоаллюзии. Он заключается в том, что главные герои предыдущих произведений становятся эпизодическими персонажами (аналогичную картину можно видеть и в третьем романе), что указывает на глубинную связь всех трех романов. Персонаж-писатель поясняет: это важно для тех читателей, которые не уловили «объединяющей энергии поэтологических исходных позиций» автора<sup>5</sup>.

Однако ни одному из предполагаемых претендентов на авторство в силу различных обстоятельств не суждено было стать фиктивным создателем произведения. В частности, Сакмаре из-за того, что цензура не допустила новеллу к изданию. Так, гротескное изображение целого ряда негативных явлений общества периода «нормализации», внешне как бы отодвинутое на второй план, сыграло роковую роль в судьбе творения Захариаша.

В «Ненаписанном романе» авторское повествование от 3-го лица (автор-творец) чередуется с повествованием от 1-го лица (персонаж-писатель), причем в зависимости от автора рукописи одни и те же события могут быть поданы совершенно иным образом. Еще со сту-

<sup>5</sup> Ibid. S. 178.

денческих лет Захариаш увлечен собирательством «эпизодов, фигурок и персонажей», которые стали материалом для его рассказывания, а после – и прозаического текста. Герой-писатель стремится профессионально подойти к процессу «творения», перенесения «мертвых» эпизодов, историй, фигурок в «живую» ткань произведения. С этой целью он изучает творчество чешского писателя Б. Грабала и даже пишет на эту тему теоретическую работу. Весь «текст в тексте» изобилует рассуждениями филологического характера, т. е. мы имеем здесь дело с так называемой филологической прозой. В итоге своих научных изысканий Захариаш приходит к выводу о доминирующей роли рассказчика в литературном произведении, о существовании в нем особого рода сюжета – так называемого сюжета «говoreния» и «слушания». А поскольку рукопись оказалась под запретом и в нее еще могут быть внесены изменения, то герой-писатель размышляет о «феномене ненаписанности как об определенном типе незавершенности текста»<sup>6</sup>, о создании романа, который никогда не будет закончен. (Вспомним, что в первом романе не был закончен дневник.) Иначе говоря, мы имеем здесь дело с замкнутым текстом, у которого нет ни начала, ни конца. При этом его «закольцованность» является не формальным приемом: она – одно из средств реализации авторской повествовательной стратегии, что подтверждает концовка третьего романа, который завершается фразой, содержащей совет отцу главному персонажу: «начать рассказывать все по порядку, с конца»<sup>7</sup>. В связи с этим можно говорить о такой особенности хронотопа этого романа, да и всей трилогии в целом, как отсутствие будущего времени. Это объясняется тем, что действие в них (за исключением первого романа) развивается не линейно, а циклично, оно закольцовано. Процесс «говoreния» может длиться бесконечно, не имея ни начала, ни конца. А если говорить о плане реальном, то это означает, что герои как бы ходят по кругу, не имея никаких жизненных перспектив. Это подтверждает и последовательность описываемых событий: Ракус использовал типичный для метапрозы принцип, в соответствии с которым события двух первых романов происходят позже, чем последнего.

Романом «говoreния» и «слушания» – одновременно является и третий роман трилогии – «Эксцентричный университет». Автор-творец воссоздает прослушанные им истории от сокурсника, которые тот рассказывает своим соседям по студенческому общежитию,

<sup>6</sup> *Rakús St.* Nenapísaný román. Bratislava, 2004. S. 46.

<sup>7</sup> *Rakús St.* Excentrická univerzita. S. 225.

будущим филологам-русистам. Эти истории составляют основу повествовательной структуры произведения. Как и в предыдущей части трилогии, персонаж по имени Бохня занимается сочинительством: из рассказанных им историй должен получиться роман. При этом по ходу общения со слушателем (читателем), он как бы проговаривает сам процесс «творения», т. е. формирует текст, приоткрывая двери в свою творческую лабораторию, что является одним из признаков метапрозы. Одновременно происходит персонификация субъекта творчества в фигуре условного автора и его превращение в центрального персонажа – метacentра повествования.

Большое значение в романе обретают особого рода взаимоотношения между рассказчиком и слушателем. Рассказчик даже сравнивается с актером («театральный тип рассказчика»), имеющим непосредственный контакт со зрителем, который становится соучастником творческой игры. Важнейшая задача рассказчика, по мнению персонажа-писателя, – заинтересовать слушателя. Подобно артисту, он должен ощущать его живое присутствие, более того – вовлечь его в рассказываемые истории, фактически сделать участником событий. «...мне нужны во время рассказывания выражения ваших лиц, мне нужны различные виды и оттенки вашего внимания. ... – говорит он. – Это так важно, что если бы вас даже не было, я должен был бы вас придумать, так как когда я буду записывать все, о чем я рассказывал, когда придам этому литературную форму, перед моими глазами будут ваши лица и ваша реакция»<sup>8</sup>.

Именно с целью достижения максимального контакта со слушателем-читателем Ракус отказывается от классического типа повествования в пользу «асимметричной», «почти монологичной» повествовательной структуры, которая отличается от классической тем, что фигура автора-творца фактически вытесняется в ней коммуникацией между персонажем-рассказчиком и слушателем. Одним из проявлений такого асимметричного повествования, указывающим на принадлежность текста к метапрозе, являются непосредственные обращения к слушателям-читателям («друзья», «братья», «уважаемые», «господа», «государь» и др.). «... обращение, – пишет Ракус, – является самым экономным, самым кратчайшим контактным проявлением того, что говорящий адресует свою речь читателям, уже после того, как она станет доступна слушателям»<sup>9</sup>.

Важнейшая особенность поэтики метапрозы – ссылки на литературные традиции или источники рассказанных историй. Роман «Эксцентричный университет» буквально перенасыщен подобными

<sup>8</sup> Ibid. S. 167–168.

<sup>9</sup> Ibid. S. 168.



ссылками. Персонаж-писатель органично вплетает в свой рассказ всевозможные рефлексии, преимущественно на тему русской литературы, начиная от Пушкина, Лермонтова, Гоголя и заканчивая Булгаковым, Платоновым, Ильфом и Петровым и др. Постоянно напоминая о своей сопричастности литературным традициям, многие произведения он цитирует. С их помощью он комментирует процесс «творения» собственного текста, проясняя отдельные повороты в сюжетах рассказываемых им историй, рассуждая о филологических проблемах литературного произведения и писательского труда.

Последний роман трилогии завершается картиной возвращения персонажа в родной дом, к отцу, к матери, туда, где говорят языком, в котором «начало сливается с концом»<sup>10</sup>. В этом – философский смысл произведения. И как не вспомнить здесь Ф. Ницше с его Заратустрой: «Все возвращается – Сириус и паук, и твои мысли в этот час, и эта твоя мысль – все возвращается...Кругло колесо вечности»<sup>11</sup>.

### Список литературы

*Rakús St.* Temporálne zápisky. Bratislava, 1993.

*Rakús St.* Nenapísaný román. Bratislava, 2004.

*Rakús St.* Excentrická univerzita. Bratislava, 2008.

*Литовецкий М.Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.

**Сведения об авторе:** *Машкова Алла Германовна*, докт. филол. наук, профессор кафедры славянской филологии филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова, allamashkova@yandex.ru

<sup>10</sup> Ibid. S. 225.

<sup>11</sup> Цит. по: *Зотов А., Мельвиль Ю.* Буржуазная философия XIX–XX в. М., 1988. С. 301.

**В.В. Шервашидзе**

**«ГАЛЛЮЦИНАТОРНЫЕ КОШМАРЫ XX ВЕКА,  
УПРАВЛЯЕМЫЕ ЮМОРОМ КАТАСТРОФ  
И ЛАГЕРЕЙ» В РОМАНАХ А. ВОЛОДИНА**

Дорогому Учителю  
*Леониду Григорьевичу Андрееву*  
с вечной благодарной памятью

А. Володин – уникальное явление во французской литературе. Его творчество не вписывается в современный социокультурный контекст. А. Володин обнажает двойственный накал утопического импульса – освободительный и саморазрушительный. Мир оборванцев, выживающих на краю человечества, выстраивается от блуждания к заброшенности. Это мир, утверждающий факт двойного провала: невозможность достичь обществом равноправия иначе, чем в грезах, «чуть слышным шепотом», и в довершении – «смерть говорящего человека, символически воплощающего фальсификацию существующей системы ценностей».

*Ключевые слова:* юмор катастроф, диссиденты, гетто, шаманы, ангелы, маргинальное выживание, сны, видения, реинкарнация.

A. Volodine is a phenomenon unique in French literature. His work which can hardly be squeezed into the modern sociocultural context, demonstrates the ambivalent nature of a utopia – both liberating and self-destructive. The universe of his outcasts is evidence of double defeat: the impossibility to achieve social equality and “the death of the speaking man” which is a symbol of falsification of traditional values.

*Key words:* A. Volodine, post-exoticism, utopia, catastrophes, dissidents, ghetto, shamans, angels, dreams, reincarnation.

В 1998 г. А. Володин провозгласил рождение новой литературы, в которой историческая и коллективная память пересекается с памятью об «ином» мире, мире апокалипсиса, с которым человечество столкнулось в XX в.

В интервью Альетт Армель А. Володин приоткрыл тайну своей «вселенной», столь поражающей воображение читателя своей уникальностью: «Вселенная моих книг соткана из размышлений об апокалипсисе, с которым человечество столкнулось в XX в., который оно не преодолело и, думаю, никогда не преодолет. Разочарование в революции, геноцид, Шоа, постоянные войны, ядерная опасность,

лагеря лежат в основе современной истории»<sup>1</sup>. Романы Володина стоят особняком во французской литературе. Его не привлекают ни игры с романной формой, ни «приключения» письма, ни новые формы ангажированности. Фантастика А. Володина выходит за рамки традиционной, представляя «политический фикшен», в котором он обращается к смутному непредсказуемому будущему, чтобы вновь возвратиться в не менее невероятное настоящее.

А. Володин – псевдоним французского писателя, заявившего о себе в 1985 г. произведениями, написанными в жанре научной фантастики: «Сравнительная биография Жориана Мюрграва» («Biographie comparée de Jorian Murgrave»); «Корабль ниоткуда» («Un navire de nulle part»); «Ритуал презрения» («Rituel du mépris»); «Невероятная преисподняя» («Des enfers fabuleux»).

Выбор псевдонима с русской фамилией был продиктован первой профессией писателя (в течение 15 лет преподавал в лицее русский язык и литературу) и его увлеченностью современной русской культурой от А. Платонова, братьев Стругацких, В. Шаламова до А. Тарковского. По всему творчеству Володина разбросаны аллюзии на сталинские лагеря, Гулаг, преследование инакомыслящих тоталитарной репрессивной системой. В «Малых ангелах» дом для престарелых представлен как лаборатория, в которой ставятся эксперименты по перерождению человеческой природы<sup>2</sup>. В «Дондоге» лагерь, в котором отбывал срок Дондог, превратившийся в тараканочеловека, называется «Троемордвие» (аллюзия на знаменитый лагерь в Мордовии); истекающий кровью, замученный пытками, писатель Артем Веселый, автор романа «Россия, кровью умытая» символически воплощает судьбы инакомыслящих писателей, – жертв сталинских лагерей<sup>3</sup>.

«Бутафорская» фантазия Володина воплощает на метауровне онтологические и экзистенциальные проблемы с учетом новых подходов к языку, к реальности и человеческой психологии. «Все мое творчество, включая фантастику, – единое целое, начиная с первого романа “Сравнительная биография Жориана Мюрграва” и до последнего <...> Все мои произведения – часть глобального проекта – создать библиотеку произведений выдуманных писателей, находящихся на грани бреда, заключенных в тюрьму, оплакивающих

<sup>1</sup> Володин А. Изменить мир чуть слышным шепотом. Интервью Альетт Армель с Володиным // Иностранная литература. 2012. № 11.

<sup>2</sup> Володин А. Малые ангелы. М., 2008. С. 60.

<sup>3</sup> Там же. С. 70.

<sup>2</sup> Ph. Savary. Entretien. Mercure des Angés. 1997. № 20. Juillet-Août.

революцию, которая потерпела поражение»<sup>4</sup>. Основные мотивы творчества Володина – это размышления об истоках и манипулировании исторической памятью.

Творчество Володина вызывает огромный интерес, становится предметом дискуссий на международных коллоквиумах, научных исследований и публикаций на Западе. В России его творчество малоизучено. Благодаря переводам Е. Дмитриевой российский читатель познакомился с двумя его произведениями – «Малые ангелы» (2008) и «Дондог» (2010). Но это лишь малая часть грандиозного проекта Володина, воплотившего в своих произведениях все ужасы тоталитарных режимов, этнических чисток, войн, которые пережил XX в. «Несчастный XX век – родина моих персонажей, колдовской, шаманский источник моих фантазий»<sup>5</sup>.

Произведения Володина не вписываются в общее русло развития французской литературы; используя принцип сюжетики сна, комбинируя знакомое и странное, реальное и воображаемое, писатель, интерполируя принцип Эйнштейна словно «извне» рассматривает ход земного бытия, соединяя пространство и время. Реальные города в его произведениях приобретают фантастические признаки и свойства; время не совпадает с календарным: «... две тысячи лет после мировой революции», «четыре века спустя после черной войны»... В «Малых ангелах» все происходит века спустя после Чернобыля<sup>6</sup>, когда «человечество вступило в финальную фазу своего заката»... «когда больше не рождалось детей»... и «весь пейзаж постепенно превратился в ночную хлябь». Апокалипсис, изображенный Володиным на краю света, в Сибири («Малые ангелы»), «неискоренно вытекает из прошлого, из непристойной катастрофы поражения революционных идеалов XX века»<sup>7</sup>. Это описание мира после катастрофы перекликается с формулой З. Сегалена о конце мира, об энтропии: «Я представляю себе энтропию как самое страшное чудовище небытия. Небытие состоит из льда и холода. Энтропия вязкая. Тепловато-безразличное тесто»<sup>8</sup>.

Мифологизация истории в творчестве Володина является эмблематическим воплощением коллективной памяти многих поколений, переживших ужасы и катастрофы XX в.

<sup>4</sup> Володин А. Малые ангелы. С. 5.

<sup>5</sup> *Wagneur J.-D. Entretien avec Antoine Volodine // Libération. 1999. 2 sept. II–III.*

<sup>6</sup> *Volodine A. Ecrire en français une littérature étrangère // Choid. № 1. International. hiver 2002//www.chaoid.com. P. 17.*

<sup>7</sup> *Ibid. P. 17.*

<sup>8</sup> *Segalen V. Essai sur l'exotisme: une esthétique du Divers // Oeuvres complètes. Vol. 1. Paris, 1995. P. 766.*

Для воплощения своего замысла, писатель изобретает новые жанры – «наррац (narrat), шагга, романс» – «первичной структурой которых становится ритм». Это определение имеет широкий интертекстуальный контекст – от фильмов А. Тарковского, в которых по определению Володина, «течение времени становится значащим мотивом», до древних греков, оценивающих ритм как «особый принцип, дающий начало всему сущему»<sup>9</sup>. «Благодаря замедленному ритму, – отмечает Володин, – мы беспрепятственно входим в подсознание персонажей и ... в нашу собственную память»<sup>10</sup>.

Лаконичную форму нарраца, «не поддающегося пересказу экс-промта», Володин «наделяет особым ритмом»: голоса шаманов, ангелов, безумцев, мертвых сливаются в полифонию глубоко запрятанных воспоминаний, фантазмов, принадлежащих коллективной памяти. Этот ритм «высокого напряжения» обнажает двойственный накал утопического импульса: освободительный и саморазрушительный. Мир оборванцев, отверженных, выживающих на краю цивилизации, утверждает факт двойного провала: невозможность достичь обществом равноправия иначе чем в грезах; в довершении – «смерть говорящего человека» – символ фальсификации памяти и бессилия языка. В нарраце время останавливается. Память «бойцов проигранных сражений», неспособная восстановить прошлое в своей аутентичности, лишь фиксирует «следы времени». В «Малых ангелах» писатель создает реквием по миллионам погибших и замученных в концлагерях: «... здесь покоится зловонный полумрак тюремных камер, запах стальных железных шкафов, запах людей, нещадно избитых... здесь покоятся мертвые пола мужского и женского, те, которые были реабилитированы, и те, которые не были реабилитированы...»<sup>11</sup>

В «Малых ангелах» Вилли Шейдман – фантазмагорический, барочный образ, рожденный «бессмертными старухами» революционерками из «обрезков ткани и кусков разлезшейся корпии», рассказывает о героическом прошлом. Но память, состоящая из разрывов и провалов, воспроизводит то, «что остается, когда не остается ничего». Это смесь воспоминаний, снов, видений внедряется в подсознание старых революционерок, «чтобы позже воскреснуть в размышлениях и снах»<sup>12</sup>. Память распадается на куски, исчезает все, кроме тоски и ностальгии. Прошлое похоронено в руинах времени. Персонажи Володина – «бессильные диссиденты, задыхающиеся в

<sup>9</sup> Agamben G. L'Homme sans contenu. Paris, 1996. P. 163.

<sup>10</sup> Володин А. Малые ангелы. С. 7.

<sup>11</sup> Там же. С. 70.

<sup>12</sup> Там же. С. 130.

тоталитарной системе» – образуют «тюремное гетто» маргинальных писателей. Володин использует принцип матрешки для построения барочной конструкции, в которой «литература и театр сливаются», а персонаж является одновременно постановщиком и исполнителем драмы, разыгрываемой в написанных им текстах. Под пыткой или в безумии постэкзотический персонаж сохраняет свое основное качество писателя-актера и писателя-свидетеля катастрофических событий. Володин отчуждает текст от реальности при помощи барочного принципа «текста в тексте», драматизируя отношения «литература-действительность», «автор-текст-читатель», ставя под сомнение онтологический приоритет реальности над порождением творческого вымысла. Возникает особая разновидность фантастики – «фантастика текста». Текст, рассказывающий о тоталитарных режимах, зеркально отражается в тексте, создающем герметичную поэтику художественного произведения, эмблематически воплощая присутствие инородного, чужого в странном. «Все мои романы следуют тоталитарной логике разрушения, катастроф, маргинального выживания. Это основной ментальный пейзаж постэкзотизма». Свою грандиозную барочную утопию<sup>13</sup> Володин называет «постэкзотизмом», стремясь подчеркнуть свою обособленность от всех современных течений, оканчивающихся на «изм»; от постмодернизма в том числе. Кредо писателя – «писать по-французски на иностранном языке» – означало его стремление «вырваться за национальные и культурные пределы и выразить в художественной форме общую для всех историю XX века». Возникающие аллюзии с афоризмом М. Пруста – «Всякое большое произведение искусства написано на иностранном языке» – являются интерполяцией концепта маргинальности (М. Фуко, Ж. Делез) как стимула эволюции романного жанра и языковых форм. «Литература говорит на иностранном языке – каждый писатель вырабатывает на границах своего родного языка новый язык, который и делает его писателем»<sup>14</sup>. Персонажи Володина – это отстраненные голоса вне территориальной и этнической принадлежности, что подчеркивается их гибридными именами – Дондог Балбайян, Джесси Лу, Волюп Гольпез, Ирина Шлум, Мария Самарканд, Жан Власенко, Лутц Бассман и т. д. Их речь – пленница, тип повествования – анонимный и коллективный: это литературное сообщество постэкзотических писателей – «невидимое, немое, обособленное от стремящегося к катастрофе мира». Тексты персонажей

<sup>13</sup> *Ruffel L. Le dénuement. Paris, 2005. P. 12.*

<sup>14</sup> *Volodine A. Écrire en français une littérature étrangère. P. 16.*



писателей, обусловленные идеей бессилия языка и иллюзорности памяти, порождают путаницу, хаотичное смешение голосов-двойников: «Меня зовут Мария Самарканд. До лагеря и до моего союза с Жаном Власенко у меня были другие имена – Верена Нордштранд, Лилит Швах»<sup>15</sup>. Лутц Бассман в «Постэкзотизме в 10 уроках» – основной голос нечленораздельной полифонии шепота, крика, молчания, песнопений – является одновременно рупором других голосов – Марии Шрагг, Антуана Володина, Ингрид Фогель, Эллен Доукс»<sup>16</sup>. Удвоение персонажа, его дробление на двойников суггестивно воплощает утрату идентичности и самоидентификации. Лутц Бассман пытается исчезнуть, спрятаться, передать свой голос и свою функцию подставным лицам, гетеронимам. Образы авторов – гетеронимов создаются приемом дублирования, взаимозаменяемости сознаний. «Подставной писатель подписывает романы, подставной рассказчик направляет движение вымысла и сам становится его частью»<sup>17</sup>.

Володин и себя включает в список персонажей-писателей: в «Постэкзотизме в 10 уроках, урок 11» – имя автора Володина – на обложке, а на форзаце восемь имен авторов-персонажей, включая Володина. Отождествляя себя с персонажами своих произведений, писатель перестает быть «субъектом говорения». Его участие ограничено использованием техники коллажа. На обложке «романса» «Взгляд на Оссуарий» – фамилия Володина, а на форзаце – персонажей: Марии Самарканд и Жана Власенко, авторов симметричных «романсов» – «Элементы сюрреалистической замкнутости» и «Заметки о постэкзотической замкнутости», построенных по принципу зеркального отражения. Зеркальное отражение определяет бесконечное умножение реальности, которая всякий раз оказывается виртуальной. Подходя к творчеству как к игре, Володин создает из самых мрачных явлений XX в. «волшебные виртуальные миры. Персонажи пишут тексты, которые заполняются придуманными ими персонажами... Сделать ощутимо материальными эти барочные пьесы, выдумать странные ситуации, вдохнуть душу в необычных актеров... Это ли не сказочное счастье?»<sup>18</sup> Эмблематическим воплощением сущности литературного творчества, его границ, является допрос заключенных писателей. Мария Самарканд («Взгляд на Оссуарий») охотно рассказала полицейским о своей жизни, внося небольшие изменения; «будучи писателем, она знала, что малейшее изменение деталей способствовало

<sup>15</sup> *Volodine A.* Vue sur l'ossuaire. Paris, 1998. P. 21.

<sup>16</sup> *Volodine A.* Le post-exotisme un 10 leçons, leçons 11. Paris, 1998.

<sup>17</sup> *Volodine A.* Vue sur l'ossuaire. P. 19.

<sup>18</sup> *Volodine A.* Entretien avec J.-Ch. Millois, revue Prétex. Hiver. 1998. № 16.



другому прочтению, рождению других бездонных, непостижимых истин»<sup>19</sup>. Под давлением писатели-персонажи постэкзотизма строят измененное прошлое, состоящее из смешения образов реального и воображаемого. «... мы описывали голубые пейзажи, бирюзовые прерии, мы изобретали названия растений и трав»<sup>20</sup>. Виртуальные миры, создаваемые содружеством персонажей-писателей, являются аллегорическим воплощением индивидуальной и коллективной памяти: «Это сооружение, существующее в сознании, имеющее связь с революционным шаманством и литературой в письменном или устном виде <...> мы называли постэкзотизмом <...> Это тыловое убежище, тайное место встречи, но также нечто агрессивное, что участвовало в борьбе против капитализма и остальных мерзостей цивилизации»<sup>21</sup>.

Ключевые слова постэкзотизма – разрыв и диссидентство по отношению к миру за пределами тюремного гетто. Эстетика «подозрительности», управляющая механизмами постэкзотизма, определяет невозможность диалога «ксенолитературы» и литературы фальсификации. Ксенолитература – литература разрыва – изобретает «пустые формы, которые невозможно осквернить», и «наполняет их своими видениями, чуждыми»<sup>22</sup> для восприятия мира конформизма, фальсификации и лжи. Единство жанров постэкзотизма – шагги, романса, нарраца – образует литературу чуждую, иностранную, устремленную к «иным» мирам. Эта ксенолитература становится «путешествием, тихой гаванью для писателя, изгнанием для читателя, но изгнанием спокойным, вне посягательств врага»<sup>23</sup>. «Обращаясь к традициям, сохранившимся в коллективной памяти, мои персонажи пишут книги, они говорят на языке, отчужденном от реального мира, они прибегают к литературным формам, чуждым современной литературе». Ярко окрашенная поэтическая тональность «революционного шаманства» становится «магической» практикой постэкзотизма. Шаман – эмблематическое воплощение писателя, путешествующего в снах своих персонажей. Он говорит в трансе – от шепота до крика и песнопений. «Было необходимо, чтобы шепот сорвался с его губ, воспроизводя технику шепота, которую использовали в своих романах наиболее тантрические среди нас: этим едва движимым дыханием, рассказчик продолжает не только свое собственное существование, но суще-

<sup>19</sup> Volodine A. Vue sur l'ossuaire. P. 21.

<sup>20</sup> Volodine A. Le post-exotisme un 10 leçons, leçons 11. P. 47.

<sup>21</sup> Ibid. P. 17.

<sup>22</sup> Volodine A. Vue sur l'ossuaire. P. 15.

<sup>23</sup> Segalen. V. Essai sur l'exotisme. P. 56.



ствование тех, кто уже умер. Только так можно сохранить память о них»<sup>24</sup>. «Тибетская книга мертвых» или «Бардо Тедоль» («Bardo Thodol») становится настольной книгой постэкзотизма. Буддизм, как и шаманство, интересуют Володина не с религиозной, а с поэтологической точки зрения. В глубинах восточной мудрости он пытается найти формы обновления западной цивилизации. «... Мы удалили ее в буддистское содержание в соответствии с нашим индивидуальным и коллективным восприятием»<sup>25</sup>.

Произведения Володина – от «Сравнительной биографии Жоржана Мюрграва» до романа «Бардо или не Бардо» – располагаются в пограничной зоне между жизнью и смертью. «Последние дни Лутц Бассман провел, как все мы, – между жизнью и смертью»<sup>26</sup>. Персонажи постэкзотизма путешествуют в черном тантрическом временном пространстве между смертью и последующим рождением, которое длится, согласно буддизму, сорок девять дней. 49 – число магическое в тантризме, означающее подготовку души к реинкарнации. «Наша литература использовала понятия циклическая судьба, смерть-не-смерть (non-mort), жизнь-не-жизнь (non-vie ) переселение душ, реинкарнация»<sup>27</sup>.

Буддистское понятие реинкарнации несет двойственный философский смысл в мире размытых противоречий Володина. С одной стороны, на метауровне оно воплощает механизм фальсификации коллективной и индивидуальной памяти – скрытая лоботомия, манипулирование сознанием в бесконечной череде «симулякров воскрешения и смерти» Жана Влассенко. Жан Влассенко является одновременно жертвой и системы, и своей реинкарнации, в которой он стал палачом. «Нужно было долго путешествовать в центрах и лагерях, чтобы понять идею возрождения после смерти»<sup>28</sup>. С другой стороны, реинкарнация приобретает символическое значение связи времен – прошлого, настоящего, будущего. «Медитация, молчание, ритуализация действий, сочувствие и разделение боли, дань памяти погибшим, магическое сопровождение мертвых вплоть до возрождения»<sup>29</sup>. В романах «Взгляд на Оссуарий», «Постэкзотизм в 10 уроках, урок 11», «Дондог», «Бардо или не Бардо» персонаж-писатель, как правило, мертв, но он продолжает жить в памяти других,

<sup>24</sup> Volodine A. Le post-exotisme un 10 leçons, leçons 11. P. 117.

<sup>25</sup> Там же. P. 80.

<sup>26</sup> Там же. P. 9.

<sup>27</sup> Там же. P. 4.

<sup>28</sup> Volodine A. Vue sur l'ossuaire. Paris, 1998. P. 75.

<sup>29</sup> Volodine A. Le post-exotisme un 10 leçons, leçons 11. P. 72.

путешествуя из одного мира в другой, из одной души в другую, создавая виртуальные, параллельные миры. Поэтика «революционного шаманства» – «концепты немого голоса, голоса основного рассказчика, контр-голоса, голоса мертвых, полихрония, нарративная остановка дыхания»<sup>30</sup> – устанавливает тесную связь с ксеномифологическими глубинами азиатской мудрости. «Бисоциация» литературы и шаманства, определяя критическую дистанцию к миру европейской цивилизации, рассматривается А. Володиным как одна из форм спасения западной цивилизации. Одержимость тюремного братства грандиозной «эгалитаристской» идеей обыгрывается писателем при помощи «черного юмора» («юмора катастроф» в его определении). «Мои герои вместо отречения продолжают борьбу, в которой они заранее побеждены»<sup>31</sup>. Володин, реконструируя вечные гуманистические ценности, создает новую модель метаповествования, в котором отказ от компромиссов, сопротивление насилию, эгалитаристские лозунги переносятся им в акт письма и чтения. Писатель, иронически снижая «революционный пафос» своих персонажей, бойцов проигранных сражений, придает ему форму «чистого слуха», визуальной образности «прозрачного герметизма».

### Список литературы

- Agamben G.* L'Homme sans contenu. Paris, 1996.  
*Volodine A.* Entretien avec J.-Ch. Millois // *Revue Prétexte*. Hiver. 1998. № 16.  
*Volodine A.* Le post-exotisme un 10 leçons, leçons 11. Paris, 1998.  
*Volodine A.* Vue sur l'ossuaire. Paris, 1998.  
*Ruffel L.* Le dénuement. Paris, 2005.  
*Володин А.* «Изменить мир чуть слышным шепотом» // *Иностранная литература*. 2012. № 11 (интервью Альетт Армель с Володиным).  
*Володин А.* Малые ангелы. М., 2008.  
*Volodine A.* Ecrire en francais une literature étrangère // *Choid*. Hiver. 2002. № 1. International ([www.chaoid.com](http://www.chaoid.com)).  
*Savary Ph.* Entretien // *Mercure des Angés*. 1997. № 20. Juillet- Août.  
*Wagneur J.-D.* Enretien avec Antoine Volodine // *Libération*. 1999. 2 septembre. II–III.  
*Segalen V.* Essai sur l'exotisme: une esthétique du Divers // *Oeuvres complètes*. Vol. 1. Paris, 1995. P. 766.

**Сведения об авторе:** *Шервашидзе Вера Вахтанговна*, докт. филол. наук, профессор Российского Университета дружбы народов. E-mail: [shervash@yandex.ru](mailto:shervash@yandex.ru)

<sup>30</sup> Там же, p18

<sup>31</sup> Володин А. «Малые ангелы», с.8

**М.Ю. Сидорова**

**«ДОМ, В КОТОРОМ...» ЖИВЕТ ЗРИТЕЛЬНЫЙ  
МОДУС: ОТ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ПЕРСОНАЖА  
К ПОСТИЖЕНИЮ ЗАМЫСЛА АВТОРА**

В статье метод «модусного чтения» художественного текста, использующий точку зрения внутритекстового субъекта и языковые средства ее экспликации как ключ к пониманию сюжета, композиции, системы персонажей и символической системы литературного произведения, применен к роману М. Петросян «Дом, в котором...», написанному в духе «магического реализма». Зрительный и ментальный модус центрального персонажа – Курильщика – используется для выстраивания оппозиции между этим и другими героями романа и проблематизации мистической стороны происходящих в Доме событий.

*Ключевые слова:* модусное чтение, художественный текст, точка зрения, зрительный модус, ментальный модус.

This article demonstrates the method of “modus reading” of fiction using the hero’s point of view and linguistic means for its explication as a key to the plot and symbolic system of a work of fiction. This method is applied to a novel by M. Petrosyan “Dom, v kotorom...” representing the so-called magical realism. The central hero’s (Smoker’s) visual and mental point of view proves to be the basis for an opposition between Smoker and other characters as well as for impugning the mystic side of described events.

*Key words:* modus reading, fiction, point of view, visual modus, mental modus.

Отличие «диктумного» чтения прозаического сюжетного текста (ПСТ) от чтения «модусного» рассматривается нами через оппозицию обязательности / необязательности (дополнительности) и с опорой на позицию реципиента. Декодирование модусного плана имеет больше степеней глубины, более чувствительно к языковому облику сообщения, более «проблематично», т. е. вариативно: «Приписывание “правильных” модусов расставляет акценты, придает смысл событиям, устанавливает связи между ними. “Модусное” чтение требует большей читательской квалификации, чем диктумное, и может приближаться к исследовательскому чтению... Квалификация читателя определяется умением не только “замечать” модусные смыслы и органично связать их с диктумными, но и уловить в тексте места потенциальной множественности модуса, например (в полифоническом

тексте) вариативного “прикрепления” события к субъектным сферам персонажей» [Сидорова, 2000: 264].

Накопленные с тех пор результаты исследования позволяют говорить об **обязательности** модусной интерпретации языковых средств ступеней А и В в четырехступенчатой модели анализа текста Г.А. Золотовой [Золотова, 1996; Золотова, Онипенко, Сидорова, 1998] для осуществления перехода к ступеням С и D при рассмотрении определенных типов прозаического сюжетного художественного текста. Более того, интерпретация, основанная на модусном плане, должна стать руководящим принципом исследования таких текстов, если ученый-лингвист хочет не произвольным, а закономерным образом «подняться» от конкретных языковых единиц и категорий, использованных в тексте, к тактике и стратегии автора.

Что же должно быть в художественном тексте, чтобы исследователь, приступая к его изучению, направил свои усилия прежде всего на модусный план – так, чтобы это соответствовало реальному функционированию данного текста в литературной коммуникации между автором и читателем (потенциальным или реальным)? Сделать модусный план фундаментом текстового анализа могут побудить три вида пересекающихся факторов:

1) жанровый (дефиниция жанра, к которому принадлежит текст, включает фигуру субъекта, указание на точку зрения, как, например, определение жанра фэнтези в авторитетной Merriam-Webster Encyclopedia of Literature: «imaginative fiction dependent for effect on strangeness of setting (such as other worlds or times) and of characters (such as supernatural or unnatural beings)» [Encyclopedia of Literature, 1995: 403]);

2) тематический (модус выступает как главная тема или одна из тем произведения, что может манифестироваться заглавием, как например в рассказе З. Гиппиус «Вымысел»<sup>1</sup>);

3) персонажный (наличие центрального персонажа, обладающего особенностями восприятия мира, будь то художник, музыкант, слепой, человек, познавший свое будущее и т. п.).

В данной статье мы остановимся на последнем факторе.

Одним из поводов для особого внимания к модусному плану текста как направляющему вектору движения исследователя по четырем ступеням коммуникативно-грамматического анализа текста является **специфика центрального персонажа** – носителя пространственной и ментальной точек зрения. Таким персонажем является, например, Курильщик – один из главных героев романа М. Петросян «Дом,

<sup>1</sup> О роли модуса в указанном произведении З. Гиппиус см. [Грюбель, 1993].

в котором...». Роман М. Петросян заслуживает лингвистического изучения уже потому, что, появившись в 2009 г., он стал культовой книгой для части российской молодежи (несмотря на свой объем – около 900 страниц и отсутствие планомерной «раскрутки») и породил собственную фан-культуру как в Интернете, так и в реальной жизни. Книга, во многом спорная, но безусловно незаурядная, одна из немногих производящих на современного молодого читателя эффект разорвавшейся бомбы. Естественно, корни такого эффекта хочется искать не только в содержании (действие романа Петросян, написанного в духе «магического реализма», происходит в детском интернате), но и в языковой форме.

«Титульный» персонаж первого тома, герой, через призму восприятия которого мы начинаем знакомство с Домом, – подросток-инвалид (неходячий колясочник) по кличке Курильщик, наделенный талантом художника. Именно его глазами мы видим впервые всех персонажей, его знание является нашим знанием, а незнание – нашим незнанием. Следует добавить, что и сама Петросян – художник-мультипликатор по профессии, а это уже повод, чтобы обратить особое внимание на языковые единицы, манифестирующие зрительный модус и соотношение зрительного модуса с другими.

С первых строк, которые принадлежат в системе точек зрения романа еще не Курильщику, а автору-повествователю, в языковой ткани текста господствуют цветовые пятна и зрительные метафоры. Начальный фрагмент романа повторяется в нем несколько раз с вариациями, обусловленными тем, как по мере накопления знаний о Доме у читателя открывается «внутреннее зрение». Ср.:

**[Начало:]** Дом стоит на окраине города. В месте, называемом Расческами. Длинные многоэтажки здесь выстроены зубчатыми рядами с промежутками квадратно-бетонных дворов – предполагаемыми местами игр молодых «расчесочников». Зубья белы, многоглазы и похожи один на другой. Там, где они еще не выросли, – обнесенные заборами пустыри. Труха снесенных домов, гнездилища крыс и бродячих собак гораздо более интересны молодым «расчесочникам», чем их собственные дворы – интервалы между зубьями.

На нейтральной территории между двумя мирами – зубцов и пустырей – стоит Дом. Его называют **Серым**. Он стар и по возрасту ближе к пустырям – захоронениям его ровесников. Он одинок – другие дома сторонятся его – и не похож на зубец, потому что не тянется вверх. В нем три этажа, фасад смотрит на трассу, у него тоже есть двор – длинный прямоугольник, обнесенный сеткой. Когда-то он был белым. Теперь он **серый** спереди и **желтый** с внутренней, дворовой

стороны. Он щетинится антеннами и проводами, осыпается мелом и плачет трещинами. К нему жмутся гаражи и пристройки, мусорные баки и собачьи будки. Все это со двора. Фасад гол и мрачен, каким ему и полагается быть.

**Серый** Дом не любят. Никто не скажет об этом вслух, но жители Расчесок предпочли бы не иметь его рядом. Они предпочли бы, чтобы его не было вообще.

**[Вторая интермедия:]** На нейтральной территории между двумя мирами – зубцов и пустырей – стоит Дом. Его называют **Серым**. Он стар и по возрасту ближе к пустырям – захоронениям его ровесников. Он одинок – другие дома сторонятся его – и не похож на зубец, потому что не тянется вверх. В нем три этажа, фасад смотрит на трассу, у него тоже есть двор – длинный прямоугольник, обнесенный сеткой. Дом **серый** спереди и **расписан яркими красками** с внутренней, дворовой стороны. **Здесь его стены украшают рисунки-бабочки, размером с небольшие самолеты, слоны со стрекозиными крыльями, глазастые цветы, мандалы и солнечные диски.** Все это со двора. Фасад гол и мрачен, каким ему и полагается быть. **Серый** Дом не любят. Никто не скажет об этом вслух, но жители Расчесок предпочли бы, чтобы его не было рядом. Они предпочли бы, чтобы его не было вообще.

Понять, что превращение внутреннего двора «Дома, в котором...» из одноцветного желтого прямоугольника в буйство красок и фантастических рисунков – это не небрежность автора, а сознательный художественный шаг, можно, проследив, как М. Петросян помогает читателю «прозреть».

Цветовые пятна, которые, казалось бы, всецело принадлежат «внешнему зрению», играют важную роль и в символической системе, и в развитии сюжета, и в организации системы персонажей романа. Именно цветное пятно (красные кроссовки неходячего инвалида, которые соседи по палате воспринимают как вызов) служит ядром первоначального конфликта, из-за которого Курильщик вынужден перебраться из образцово-показательного «фазаньего царства», отделенного от всех других обитателей дома, в другую палату и оказаться в гуще событий, происходящих в Доме перед выпуском: *Все началось с красных кроссовок. Я нашел их на дне сумки. Сумка для хранения личных вещей – так это называется. Только никаких личных вещей там не бывает. Пара вафельных полотенец, стопка носовых платков и грязное белье. Все как у всех. Все сумки, полотенца, носки и трусы одинаковые, чтобы никому не было обидно. Кроссовки я нашел случайно, я давно забыл о них. Старый подарок, уж и не вспомнить чей,*

из прошлой жизни. **Ярко-красные**, запакованные в **блестящий пакет**, с **полосатой**, как леденец, подошвой. Я разорвал упаковку, погладил **огненные шнурки** и быстро переобулся. Ноги приобрели странный вид. Какой-то непривычно ходячий. Я и забыл, что они могут быть такими. Кроссовки не просто имеют цвет, акцентированный еще и блестящим пакетом, полосатой подошвой и огненными шнурками. Они **единственные** имеют цвет по сравнению с другими «личными вещами», которые на самом деле личными не являются – они все одинаковые. Иметь цвет, *осмеливаться* на то, чтобы иметь цвет в черно-серо-белой реальности, окружающей героев М. Петросян, – это Поступок, дающий личности право на личность.

И решающий бой, который независимый Курильщик дает своей группе отличников-конформистов (Фазанов), разворачивается как сражение цвета против бесцветности: *Пятнадцать пар мягких коричневых мокасин, против одной ярко-красной пары кроссовок. Чем дольше на них смотрели, тем ярче они разгорались. Под конец в классе посерело все, кроме них.*

Граница между миром благополучных Фазанов (*Наш стол весь черно-белый. Белые рубашки, черные брюки. Белые тарелки на черных подносах. Черные подносы на белой скатерти. Разнятся по цвету только лица и волосы*) и остальными обитателями Дома – носителями его духа – для Курильщика видится прежде всего как цветовая:

*Я храбро пересек ее, въехал в коридор за вестибюлем, и оказался совсем в другом мире. Здесь как будто взорвалась цистерна с красками. И не одна. Надписи и рисунки встречались и на нашей стороне, но здесь они не встречались, здесь они и были коридором. Огромные, в человеческий рост и выше, режущие глаз, они змеились и струились, налезали друг на друга, разбрызгивались и подпрыгивали, вытягивались до потолка и стекали обратно. По обе стороны от меня стены будто вступили от росписей, а сам коридор стал казаться уже. Я ехал по нему, разинув рот, как сквозь бред сумасшедшего.*

Интересные, заслуживающие внимания люди – опять же цветные пятна для Курильщика:

*Там, над расписными кофейными чашками, сидели колясники четвертой. Лорд – медововолосый и сероглазый, красивый, как эльфийский король, и Шакал Табаки – мелкий, кудлатый и ушастый, похожий на лемура в парике... Одет он был в три разноцветные жилетки, из-под которых свисали майки разной длины – зеленая, розовая и голубая... Лорд... был до того белокожий, что как будто светился. Брови и ресницы темнее волос, глаза то ли серые, то ли синие... Табаки в оранжевой чалме, скрепленной английской булав-*

кой и **зеленом** халате, в два раза длиннее его самого, сидел на груди подушек и курил трубку.

В восприятии человека через цветовую гамму Курильщик смыкается с автором, у которой все значимые персонажи «окрашены» – не важно в какой цвет, важно, что это их собственный цвет, а не маска и не грим. Он принадлежит персонажам и даже становится их именем: *Рыжий, Рыжая, Черный Ральф*. На цветовом противопоставлении строится и оппозиция двух типов «вожаков»: *Слепой*, видящий мир внутренним зрением и свободно перемещающийся по «изнанке» (мистической стороне) Дома, – *Черный*, отличающийся от всех персонажей прагматически-реалистическим видением мира и отвергающий мистическую сущность Дома. Черный – единственный персонаж, кличка которого не соответствует внешности (*мрачный детина с белесым ежиком волос*), и этот цветовой контраст – «черный блондин» – так же отделяет его от других обитателей Дома, как хорошее здоровье и аккуратно заправленная кровать. Надо отметить, что если серый цвет у Петросян однозначно носит знак негатива, а прочие цвета (чем ярче, тем лучше) ставят их обладателей на позитивный полюс в системе ценностей фикционального мира «Дома, в котором...», то черный и белый – амбивалентны. Слепой, который либо реально является Духом Дома, либо только претендует на это (мы так и не узнаем до конца), весь черно-бел. Воспитатель Ральф, настолько пропитанный духом Дома, что ему, единственному из взрослых, дается возможность уйти из реальности вместе с воспитанниками, способными к перемещению «на оборотную сторону», – это *Ральф Черный*. Он лучше других взрослых понимает детей, но и вынужденно предает детей ради взрослых ценностей и наоборот. Вожак Черный – антипод Ральфа: он, напротив, единственный из выпускников придумывает способ увести своих товарищей в Наружность, в реальный мир.

Но вернемся к Курильщику. Курильщик *видит* мир, жадно впитывает зрительные впечатления. Но не только для этого он нужен автору. Он нужен еще и для того, чтобы *не понимать* то, что видит. Каждый раз, когда ему пытаются что-то объяснить, подсказать о законах жизни в Доме, независимо от того, идет ли речь о «взрослых» законах или о тех, которые сами для себя устанавливают подростки, он «подмечает» слуховое восприятие зрительным – либо концентрируется на наблюдении, либо уходит в воображаемые зрительные образы.

Сосредоточенность на зрительном восприятии дает Курильщику возможность не слышать. Таким образом, создается парадоксальный эффект – сенсорный канал связи с миром является для субъекта



одновременно и способом отгородиться от мира. Вызванный в кабинет директора – Акулы – для воспитательной беседы Курильщик разглядывает интерьер, фиксируя малейшие детали и сравнивая со своими зрительными впечатлениями от прошлых посещений кабинета, но при этом не слышит того, что ему говорят: *В углу на диване сидела тряпичная кукла в полосатом платье с рюшами. Размером с трехлетнего ребенка. И всюду торчали прищипленные булавками записки. На стенах, на шторах, на спинке дивана. Но больше всего меня потряс огромный огнетушитель над директорским столом. Он до того приковывал внимание, что приглядеться к самому директору уже не получалось. Сидящий под антикварным огненным дирижаблем, наверное, на что-то такое и рассчитывает... Я не очень внимательно слушал. Из-за огнетушителя. Он ужасно нервировал. И все остальное тоже. И кукла, и записки...*

*В этот раз все было иначе. Огнетушитель остался, и записки белели на всех доступных и недоступных поверхностях, но в обстановке кабинета что-то изменилось. Что-то, не связанное с мебелью и с исчезнувшей куклой. Акула сидел под огнетушителем и копался в бумагах. Сухой, пятнистый и мохнатый, как поросший лишайником пенёк. Брови, тоже пятнистые, серые и мохнатые, свисали на глаза грязными сосульками. Перед ним была папка. Между листами я разглядел свою фотографию и понял, что папка набита мной... Если и была какая-то разница между плоским мной, который лежал, и объемным мной, который сидел, то она заключалась в красных кроссовках. Это была уже не обувь. Это был я сам. Моя смелость и мое безумие, немножко потускневшее за три дня, но все еще яркое и красивое, как огонь.*

Акула, как всякий отрицательный персонаж или персонаж со смещенными понятиями о добре и зле в книге Петросян лишен «права на цвет». Он пятнистый, серый, грязный, заменяющий копанием в папке, набитой «плоским» Курильщиком, общение с «объемным» Курильщиком. Именно через такую визуальную метафору Курильщик сигнализирует невозможность диалога с Акулой.

Конфликт с колясником Лордом, стоивший Курильщику выбитого зуба, но и послуживший «мостиком», по которому Курильщик попадает в знаменитую четвертую палату, тоже является результатом сосредоточенности Курильщика на зрительном восприятии:

*В жизни не встречал людей, на которых было бы больно смотреть из-за красоты. Кроме Лорда. Где-то с месяц назад он выбил мне зуб за то, что я сцепился с ним колесами в дверях столовой. До того я видел его только издали. Я и понять ничего не успел. Так*

*загляделся на него, что не расслышал, что он сказал. Потом прекрасный эльф высадил мне зуб, и стало не до восторгов.*

В этом фрагменте собрана вся модусная характеристика Курильщика: *загляделся – не расслышал, что он сказал – понять ничего не успел.* Именно так персонаж-новичок, пересекающий границу между обыденным миром и миром, в котором, **возможно**, есть сверхъестественное, и ведет себя на протяжении всего повествования. Именно такой взгляд на «изнанку» Дома предлагается читателю, который должен сам для себя решить, насколько верить знакам сверхъестественного, рассыпанным по всему роману. Курильщик не помогает отделить внешнее от внутреннего. Наличие такого главного модусного субъекта в первом томе произведения, где проблема соотношения внешности и внутренности (изнанки) – в центре внимания, добавляет многовариантности в трактовку стратегии автора.

Зрительный модус «заменяет» и речевое самовыражение героя: *Вместо протестов и объяснений я незаметно рассматривал обстановку.*

Акт протеста мыслится Курильщиком опять же через зрительное восприятие:

*«Учащиеся называют его просто Домом, объединяя в этом емком слове все, что символизирует для них наша школа, – семью, уют, взаимопонимание и заботу».* **Так было сказано в буклете, который я, выбравшись из Дома, собирался повесить на стену в траурной рамке. Может, даже с позолотой.** Он был уникален – этот буклет. Ни слова правды и ни слова лжи. Лучший способ борьбы с лицемерно-оптимистичным буклетом – визуальный: повесить его на стенку в траурной рамке с позолотой.

Для того чтобы лучше отгородиться оттого, что он не хочет слышать и понимать, Курильщику иногда не хватает реальных зрительных стимулов, и он уходит в сферу воображения:

*Фотографии «многогодостигших» оказались даже противнее, чем помнилось.* **Я представил среди них свою постаревшую и обрюзгшую физиономию, а на заднем плане – картины, одна кошмарнее другой.**

Неспособный физически постоять за себя, Курильщик подменяет воображаемой картиной и реальный исход конфликта с Лордом:

**Я уже ничего не понимал.** *Даже в самых моих мстительных мечтах Лорд передо мной не извинялся.* **Как-то не удавалось это представить.** *Я выбивал ему зубы и сворачивал челюсть, он делался не таким уж красивым, обзывался и плевался кровью, но до извинений у нас не доходило.*

*Ничего не понимаю, – сказал я.*

*– Чего ты не понимаешь? – живо откликнулся Шакал.*

*– Ничего.*

То, чего Курильщику не удается представить, он не понимает. Зато воображаемая картина мести видится ему детально и красочно. Мотивировки, которые он готов принять, почти всегда содержат цветовой компонент: *Когда вокруг начали собираться любопытные, он [Рыжий] отпустил меня и сбежал. По-моему, у него депрессия от передозировки зеленого. От того, что он не снимает зеленые очки.*

Весьма характерный момент – разговор Курильщика в туалете со Сфинксом, происходящий после того, как один из соседей по палате в очередной раз избивает Курильщика, а тот оказывается, как всегда, не в состоянии дать сдачи. Все попытки старожилы четвертой палаты Сфинкса достучаться до Курильщика, без лишней жалости объяснить ему необходимость сопротивляться и другие правила выживания в Доме, идут прахом. Сфинкс говорит, Курильщик не слушает – он смотрит. Он разглядывает Сфинкса, себя в зеркале, стены, раковину...

*Сфинкс был в том же полуразобранном виде, только набросил на плечи рубашку. У рубашки был такой вид, как будто ее стирали в отбеливателе, джинсы выглядели не лучше, а в целом все **смотрелось** замечательно. Сфинкс был из тех типов, на которых любая рвань **выглядит** прилично и **кажется** жутко дорогой, уж не знаю, как у них это получается.*

Курильщику все время кажется, что если в буквальном смысле закрыть на что-то глаза, то проблема исчезнет. Здесь сенсорный модус удивительно гармонирует с психологической мотивировкой:

***Оборачиваться не хотелось, и я решил сделать вид, что не заметил его. Отставил чашку и долго умывался. Целую вечность. Когда я наконец вытер лицо, то увидел, что он стоит, где стоял, и понял, что зря понадеялся на его тактичность. Пришлось делать вид, что обнаружил его только сейчас.***

*– Больно? – спросил он.*

*– Немного.*

***Чтобы не смотреть в его безбровое лицо, я сосредоточился на кроссовках. Стоптаных. С обмотанными вокруг щиколоток шнурками. Мои были намного круче.***

В этом фрагменте глаголы зрительного восприятия – целенаправленного и нецеленаправленного – соседствуют с большим количеством языковых средств, демонстрирующих стремление Курильщика управлять этим восприятием и тем самым овладеть ситуацией, что

ему, впрочем, не удастся. Это и глаголы с модальным значением (*хотелось, решил, пришлось*), и показатели времени, указывающие на нарочитость действий Курильщика (*долго, целую вечность, наконец, только сейчас*), целевая конструкция с *чтобы*. Значимо повторение авторизационного предиката (*с)делать вид* в «трехслойных» предложениях с модальными глаголами и предикатами зрительного восприятия: Курильщик *решил сделать вид, что не заметил* Сфинкса, а когда это не получилось, *ему пришлось сделать вид, что обнаружил его только сейчас*. Такое построение предложения подчеркивает, насколько Курильщик рефлексирует свое зрительное восприятие и как важно для него сохранить контроль над этой модусной сферой.

И «прорывает» Курильщика в слова, в жалобу именно из-за того, что ему перестает быть видно Сфинкса. Зрительное восприятие как защита не срабатывает: *Сфинкс стоял у меня за спиной, и в зеркале его видно не было. Оттого, что я его не видел, оттого, что он так ни о чем и не спросил, оттого, что я не знал, что отвечать, если спросит, а он не спрашивал, от всего этого меня вдруг прорвало. Слова потекли неудержимым потоком, как раньше слезы*. Курильщик не хочет и не может смотреть на Сфинкса, но уже и не может сдерживаться. Что делать? Он изливает душу своему *отражению* – оно перед глазами.

Сфинкс опытен – он сам прошел через трудности «прописки» в Доме и уже помог это сделать многим новичкам. Он находит подход к Курильщику именно через зрительный канал восприятия. Сначала совершенно банально, предлагая замазать синяк на лице тональным кремом. Это предложение действует на Курильщика как триггер, потому что оно затрагивает проблему, от которой Курильщик бессознательно хочет спрятаться, хотя она неизбежно и трагически волнует его как неходячего инвалида – проблему внешнего и внутреннего: *Я потрогал лицо. Кровоподтек распухал на глазах. К ужину превратится в здоровенный блин на пол-лица. На радость первой. – Можно замазать тональным кремом, – предложил Сфинкс. – Он в левом шкафчике*.

*Я разозлился. Он так уверен, что мне хочется спрятать этот синяк. И Лэри тоже. А может, я, наоборот, хочу выставить его напоказ. Рассказать всем, откуда он взялся, и посмотреть, что из этого выйдет. Это были до того фазаньи мысли, что я даже слегка испугался*.

Именно в этот момент Сфинкс задает вопрос, ради которого он собственно и пришел: *Скажи, пожалуйста, Курильщик, почему*

ты не сопротивляешься, когда тебя бьют? Дальше, казалось бы, начинается типичный для Курильщика во всех ситуациях, когда он сталкивается со сложной проблемой, «сюжет»: сначала попытка «спрятаться» в зрительное восприятие (*Кран за спиной у Сфинкса подтекал, и подол рубашки промок. Светло-бирюзовая рубашка сделала его глаза еще зеленее. Обычно очень прямой, он сидел сгорбившись и смотрел этими своими глазами водяного так, будто хотел вытащить из меня всю душу*), а затем уход от обсуждения проблемы в воображаемую картину. (*Я представил, как я сопротивляюсь. Как визжу и отмахиваюсь от Лэри. Да он просто умрет от счастья. Неужели Сфинкс этого не понимает?*) Но Сфинкс не позволяет Курильщику не понимать и не думать – он резко вторгается в зрительное поле Курильщика, дает наконец тому увидеть себя, но и сам смотрит на него, показывая, что Курильщик может быть не только субъектом, но и объектом наблюдения: *Сфинкс вдруг соскочил со своего насеста, быстро подошел и уставился на меня в зеркало. Для этого ему пришлось нагнуться, как будто он заглядывал к кому-то в низкое окошко. – Пожалуйста, – сказал он этому кому-то. – Не стоит благодарности. Этот же совет мог бы дать тебе сам Лэри.* Дальше разговор ведется опосредованный отражением Курильщика в зеркале – Сфинкс знает, что так ему легче и так он поймет. Обратим внимание на количество предикатов зрительного восприятия и близких по семантике к ним в этом фрагменте:

*Сфинкс продолжал гипнотизировать мое отражение. Которое выглядело чем дальше, тем хуже...*

*– Хватит разговаривать с зеркалом, Сфинкс! – не выдержал я. – Я там какой-то неправильный!*

*– Ага, ты тоже заметил?*

*Он наконец обернулся, рассеянно, как будто действительно говорил не со мной, а я его отвлек. Потом поймал меня в фокус, и это оказалось еще неприятнее. Даже голова разболелась.*

Рассуждая об отражениях и отношении к ним, Сфинкс заставляет Курильщика задуматься о разнице между видимым и сущим, между тем, чем человек кажется сам себе, и тем, каким он представляется остальным. Раз, ухватившись за метафору «зеркала», умный Сфинкс уже ее не отпускает. И достигает потрясающего результата – Курильщику кажется, что он понимает:

*– То, что видит в зеркале Лорд, вовсе не похоже на то, что, глядя на него, видишь ты. И это лишь один пример того, как странно иногда ведут себя отражения.*

*– Ага, – вяло кивнул я. – Понятно.*

– Да? – удивился Сфинкс. – А вот мне не очень. Хотя я всегда этим интересовался.

Так же – с опорой на зрительное восприятие – Сфинкс пытается объяснить Курильщику поведение их «состайника» Македонского: *Он любит мед и грецкие орехи. Газировку, бродячих собак, полосатые тенты, круглые камни, поношенную одежду, кофе без сахара, телескопы и подушку на лице, когда спит. Не любит, когда ему смотрят в глаза или на руки, когда дует сильный ветер и облетает тополиный пух, не выносит одежду белого цвета, лимоны и запах ромашек. И все это видно любому, кто даст себе труд приглядеться.* Курильщик еще не понял Дом, но Сфинкс уже разобрался в Курильщике. Он больше не призывает его *понять*, он призывает его *присмотреться* и *увидеть* за видимым сущеe. Курильщик принимает предложенный Сфинксом взгляд на мир, тут же опробуя его на самом Сфинксе: *Сфинкс не ответил. Вдохнул, еще раз почесался и ушел. В мокрой по поясу рубашке, с пятнами зубной пасты на задку. Паста не просматривалась, а мокрая рубашка только придала ему крутизны. Так что дело было не в одежде, а в Сфинксе. В его самооценке.*

Но зрение без понимания не превращается в *видение*, тем более в *ведение*. Увлечшись мысленным «срыванием внешней шелухи» с обитателей Дома, Курильщик не приходит к истинному прозрению – он просто не способен оторваться от внешней формы, он только заменяет одну внешность на другую: *Стервятник... монстр Дома. Я посмотрел на него своим обновленным взглядом и попробовал сорвать внешнюю шелуху. Траур... кольца... черный лак на отрощенных ногтях... длинные волосы и подкрашенные глаза. Убрать все это, забыть о том, что он спит в гробу, стереть вообще все сведения о его гнусных привычках – и что останется? Тощий, крючконосый тип. С острым подбородком. Личность неприятная, но далеко не чудовище.*

Замена готичной «маски» Стервятника на якобы истинный образ тощего типа с острым подбородком ничего не дает. Курильщик видит все и не понимает ничего. Идеальный герой-наблюдатель для магического реализма и никудышный «стукач» для воспитателя Ральфа, решившего с его помощью проникнуть в тайны Дома. Курильщик испытывает огромные трудности, начиная записи в дневнике, который он пытается вести по просьбе Ральфа. Ему проще рисовать, чем записывать: *Я сказал, что у меня сохранился старый дневник, но я давно в нем только рисую. – Можешь рисовать и в этой тетради, – сказал он. – Но и писать придется.* Пишут в новом дневнике, предназначенном для чтения воспитателем, в основном другие. Курильщик предпочитает иной способ хранения своих впечатлений:

Я посидел у Перекресточного окна. Дождь давно перестал. После него даже выглянуло солнце, но ненадолго. Сейчас оно уже заходило, только дворовые лужи красиво отливали желтым. Я решил, что обязательно нарисую такую картину. Когда-нибудь потом. Синий-пресиний вечер, только лужи желтые, и в небе тонкая желтая полоса. У меня под рукой не было блокнота, чтобы сделать набросок, и я набросал все это ручкой в дневнике, чтобы не забыть, хотя знал, что и так не забуду. Я так хорошо представил себе эту картину, что даже засомневался, получится ли на самом деле хоть что-нибудь. Все, что я подробно представлял до того, как начать рисовать, потом выходило намного хуже или выглядело совсем иначе. В этом рассуждении Курильщика в последний вечер перед выпуском – первый намек на то, что зерна, посеянные беседами с обитателями четвертой палаты – истинными носителями духа Дома, прорастают в его душе. Картины, которые будут порождены его пребыванием в Доме и сделают его знаменитым, будут выглядеть совсем не так, как он предполагает, сидя у перекресточного окна. На них будет не синий вечер и желтая полоса в небе, не внешнее, но внутреннее. Они будут прямой иллюстрацией нелинейности времени, дающей шанс на возвращение «на прежний круг», – идеи, которую, как казалось, безуспешно пытался донести до Курильщика Шакал Табаки – Властелин Времени: *Заключенные друг в друга круги, наползающие на них треугольники и прочая геометрия. Все черно-белое. Даже пресловутый медвежонок превращался на них в кучку треугольников... На картине были все те же поднадоевшие черно-белые круги. На весь холст. Большие всего это напоминало доску для игры в дартс. Даже воткнувшаяся стрелка присутствовала.* Эти картины будут загадкой для отца Курильщика и при этом будут больше других нравиться Сфинксу – единственному из жителей Дома, овладевшему балансом между его реальной и магической стороной, между внешним и внутренним, и способному поэтому заметить, что «Курильщик вынес из Дома намного больше, чем думает».

То, что именно Курильщик, не желавший выслушать и понять суть Дома и идею Времени, оказывается их невольным выразителем, доказывает в художественном мире романа их истинность.

Однако старожилам четвертой палаты так и не удастся «раскрыть Курильщику глаза» на Изнанку Дома, хотя они и стараются. В третьем томе, где Курильщик перестает быть основным рассказчиком, передавая эти функции персонажам, в разной степени владеющим тайной Дома, точка зрения, выраженная в главах, в которых слово временно возвращается Курильщику, продолжает противопоставлять-

ся точкам зрения «посвященных». Сам Курильщик воспринимает это уже спокойно, признав, что «дом ставит или не ставит на тебя свою метку». Он этой меткой не наделен и не желает ее.

Показательно, что по зрительному модусу противопоставлены и два способа «ухода» жильцов Дома в ночь перед выпуском. Уход тех, кто решил остаться в реальном мире (Наружности) и уехать на автобусе вместе с Черным, подробно показан через зрительное восприятие Курильщика: *Быстро и тихо несколько человек взвалили на себя рюкзаки и ушли, увлекая за собой длинный хвост провожающих. **Македонский помог мне влезть на подоконник, и оттуда мы смотрели, как они пересекают двор. Было еще темно, но свадебное платье Спицы как будто светилось, и я отчетливо различал ее в толпе, ее и Лэри в белоснежной оперной рубашке. Почему-то из событий той ночи это мне запомнилось ярче всего, как все они шли через двор к воротам, с женихом и невестой во главе процессии. И кто-то тащил шлейф Спицы. Впереди, **наверняка**, шагал Черный, с сурово поджатыми губами и здоровенным рюкзаком, но **его сверху было не различить, я только знал, что он тоже там.** Он, и Конь, и Пузырь, и Прыщ, и Генофонд... и Рыжий, как выяснилось позже. И те двое из кемпинга. На самом деле их немного уехало, но в темноте казалось, что намного больше, и я даже забеспокоился, влезут ли они в тот свой автобус, ведь Черный говорил, что он совсем небольшой.***

Чтобы увидеть уход выпускников в реальность, Курильщик занимает специальную наблюдательную позицию (вспомним, что у него не работают ноги, и чтобы залезть на подоконник, ему требуется посторонняя помощь). Он отмечает, что эта процессия, во главе со Спицей и Лэри, одетыми как невеста и жених, запомнилась ему лучше всего из событий последней ночи, хотя, с точки зрения любого читателя, в эту ночь произошли гораздо более интригующие события. Курильщик додумывает в эту сцену даже то, что он не видит, например, *сурово поджатые губы и здоровенный рюкзак Черного* – настолько она важна для него. (Или он просто изо всех сил старается утвердить ее значимость?) Не случайно он и перечисляет по именам всех, кто уехал на автобусе вместе с Черным.

Об уходе других жильцов Дома на его «изнанку», в мистический «иной мир», сообщается фактически в одном предложении: *Те, что ушли под утро, постарались сделать это незаметно.* Они исчезают, пока Курильщик спит, не оставляя никаких следов, кроме отзвуков далекой музыки и прикосновения чьей-то руки к его волосам. Их имена читателю не называются, только некоторые проходят намеками, хотя Курильщик знает, кто они.



Здесь возникает вопрос трактовки авторского замысла. Курильщик снова не видит то, во что не хочет верить? Или на самом деле второго ухода не было, а с выпускниками произошло нечто более страшное, не имеющее никакого отношения к сверхъестественному? И существует ли на самом деле магическая «изнанка Дома»? Или она – только миф, легенда, выдуманная подростками, запертыми в его стенах, и прав в своих сомнениях скептик Курильщик? Петросян, как любой талантливый автор фантастического произведения, оставляет читателя балансировать на грани неуверенного «вроде бы».

Помимо цвета, важнейшую роль в художественной конструкции «Дома, в котором...» играет свет. Не случайно «изнанка Дома» раскрывается в намеках и странных историях, которые рассказываются в полной темноте в Ночь Сказок и Самую Длинную Ночь, когда зрение лишается своих прав: ***Впервые на моей памяти свет был полностью выключен. Историям не было конца. Они обрывались, не успев толком начаться, и сменялись другими, возобновляясь, когда я уже успевал забыть их содержание, и из этих чередующихся отрывков складывались причудливые узоры, уследить за которыми было нелегко, хотя я очень старался... Интересно, чья это история? Я не узнавал голос рассказчика. Мне даже показалось, что свет выключили специально, чтобы меня запутать. И сказки рассказывают измененными невучими голосами с той же целью.***

В тот момент, когда включается свет, магический план повествования, в который Курильщик вместе с читателем уже готовы поверить, вновь ставится под сомнения, опускаясь до уровня «страшных историй», которые тинейджеры так любят рассказывать:

– *Кстати о драконах, – вмешался Сфинкс. – Мы прервались. Как там насчет двухголовых?*

– *Да никак, – щелкнула зажигалка, Лорд закурил, осветив подбородок. – Я последний сын в этом дурацком роду. Как видите, у меня всего одна голова. Так что мы выродились к чертям, о чем я вовсе не жалею.*

*Немного ошарашенный таким окончанием сказки, я засмеялся.*

В отношении к свету и темноте Курильщик опять же оказывается противопоставлен остальным жильцам четвертой палаты. Он редко чувствует себя уютно, когда его лишают зрительного восприятия, темнота для него нуждается в оправдании, необходимость *честно слушать* музыку при выключенном свете в течение двух часов раздражает и утешением служит только возможность «любоваться красными огоньками магнитофона»: *Я сижу на своем старом месте, между Табаки и Лордом. Свет выключен, магнитофон завывает*

в ногах кровати, все молчат. Длится это уже дольше двух часов. Может, это такая безмолвная Ночь Сказок. А может, они просто наслаждаются музыкой. Лучше не уточнять, потому что ты или дышишь в унисон со стаей и знаешь все обо всем, или не дышишь и не знаешь, и раздражаешь окружающих. **Поэтому честно слушаю музыку, люблюсь красными огоньками магнитофона и курю...**

Одна из сумеречных теней, слоняющихся вокруг кровати, подсаживается ко мне.

...

– Что все-таки с тобой стряслось, если не секрет?

Вот именно, что секрет.

– Родители попросили досконально меня обследовать, – говорю я. – Раз уж все равно не будет экзаменов и уроки закончились. А у меня оказался понижен гемоглобин и...

**В этот момент кто-то включает свет.** Я зажмуриваюсь, а открыв глаза, начисто забываю, что собирался сказать. Потому что впервые после Могильника вижу Слепого при свете, а выглядит он так, словно его от души потерли наждачной бумагой.

Неожиданное включение света выполняет в этом фрагменте сразу две функции. «Состайники» уже знают, что *объяснять* Курильщику бесполезно, они и не хотят *говорить* ему, что понимают, что он врет, как и не хотят *рассказывать*, что произошло со Слепым – вожаком стаи – за время пребывания Курильщика в лазарете (Могильнике). Они *показывают* ему и то, и другое. Поворот выключателя прерывает ложь Курильщика и заставляет его увидеть, в каком состоянии находится Слепой. Дальше начинается сложная игра взглядов, в процессе которой Курильщику рассказывают о так называемой Болезни Потерявшихся – «аллергии» обитателей Дома на Наружность, мир за его пределами:

*Лорд зевает, зажмурившись, и больше уже глаз не открывает.* Зевок отлетает от него и начинает перемещаться по лицам. На мне размножается в целую серию. Должно быть, это нервное. Я зеваю и зеваю, пока глаза не начинают слезиться. **Плачущими глазами смотрю на Сфинкса.** Он сидит на полу, опираясь спиной о дверцу шкафа. Нет чтобы поинтересоваться, как я себя чувствую. **Он, правда, тоже смотрит на меня. Но тем отрешенным взглядом, который Горбач обзывает «туманным».** Под «туманным» испытываешь ощущение сквозняка. Ты лежишь себе, покуривая, а на тебя откуда-то немилосердно дует. И чтобы перестать, наконец, зевать и дрожать, я спрашиваю:

– У Слепого что, аллергия?

Табаки неторопливо откладывает вязальную спицу, кончиком которой ковырялся в ухе.

– Вообще-то это Болезнь Потерявшихся, – говорит он. – Но можно называть ее аллергией, если хочется.

Я молча жду.

Он тоже ждет. Моих вопросов.

Не дождавшись, опять берется за спицу.

– Б. П. – это такая штука, которая бывает только у нас, у людей Дома. Если мы вдруг оказываемся в Наружности и теряемся там. Говорят, это такая метка, которой Дом метит своих. Тех, кому в Наружности делать нечего.

Я немедленно заглатываю наживку и уже готов выклянчивать у него подробности, но меня опережает Лорд.

– Это что-то новое, – говорит он, нахмурившись. **Ему пришлось открыть глаза, и его это не радует.** – Мне ты такого не говорил.

– А ты не спрашивал, – пожимает плечами Шакал. – Спросил бы, получил бы ответ.

...

Нашариваю в кармане сигареты. **Опустив голову, чтобы никто не видел выражения моего лица.**

В этом фрагменте с предикатами, описывающими ситуацию зрительного восприятия, конкурируют другие предикаты модусного характера – связанные с ситуацией «вопрос – ответ». Они сосредотачиваются вокруг фигуры Курильщика в третьем томе. Выясняется, что этот персонаж, кроме способности *наблюдать* и неспособности *понимать*, наделен еще смелостью *спрашивать*. Спрашивать в Доме, негласные законы которого запрещают осведомляться о диагнозах, реальных именах и подробностях «наружной» жизни его обитателей, – это действительно смелость. Перейдя в четвертую палату, Курильщик продолжает быть в оппозиции. Но если его отличие от жильцов первой палаты демонстрировалось через зрительный модус, то всем остальным обитателям дома Курильщик противопоставлен по модусу ментальному: из человека наблюдающего он превращается в человека спрашивающего – иногда это встречает резкую реакцию окружающих. Иногда – вознаграждается (особенно Властелином Времени, скрывающим свою истинную сущность под комичной маской Шакала Табаки) за желание узнать. Тяга Курильщика задавать вопросы и желание или нежелание других персонажей на них отвечать выполняют во второй половине романа важную функцию в организации системы персонажей.

Разная позиция субъектов, населяющих фикциональный мир «Дома, в котором...», относительно вопросительной активности

Курильщика наиболее ярко манифестирована в эпилоге, где с этой точки зрения охарактеризован каждый из трех основных персонажей, оставшихся в Наружности. Рыжий: *Он напомнил мне тот период моей жизни, когда я постоянно задавал вопросы, никогда не получая вразумительных ответов, и это чуть не свело меня с ума. Поэтому я не стал ни о чем спрашивать... Рыжий ждал моих расспросов, а не дождавшись, поскуучнел и довольно быстро ушел. С тех пор я его больше не видел.* Черный: *У меня много вопросов, но я никогда никому их не задам. Иногда мне кажется, что Черный знает ответы, но всякий раз, когда я уже готов его о чем-то спросить, он смотрит исподлобья и так поспешно меняет тему, что я не решаюсь его беспокоить. Его уязвимость пугает. Мне не хотелось бы лишать его защитного панциря, который он нарастил с таким трудом и так тщательно оберегает.* Сфинкс: *Еще меньше хочется о чем-то спрашивать Сфинкса. В случае с ним меня пугает возможность получить ответы. Между нами все и так слишком шатко. Я люблю его, но мне не смириться с тем, что у него была возможность выбора. Которой не было у меня. И как бы дружески он ни держался, его мир всегда будет другим. Не совсем тем, в котором живем мы с Черным. И мы ему этого никогда не простим.*

Проведенный анализ показывает, что, имея в распоряжении общую четырехступенчатую модель анализа текста, предложенную Г.А. Золотовой, на вопрос «С чего начать?» при исследовании художественных текстов можно отвечать путем первоначального сужения поля зрения до того, что сразу бросается в глаза. Причем это «сразу бросается в глаза» целесообразно определять не произвольно, а опираясь именно на те параметры текста, которые позволяют выбрать для изучения значимые для построения художественного мира произведения языковые единицы. «Модусное чтение» художественного текста глазами исследователя дает теоретический выход и для лингвистики, обнаруживая необходимость дифференцированной трактовки одного и того же языкового явления в зависимости от специфики модусного плана текста, и для литературоведения, создавая основу для соединения литературоведческих понятий с лингвистическими и выявляя языковые средства, с помощью которых обеспечивается единство, цельность сюжета и системы персонажей [Сидорова, 2010]. И то и другое является реализацией и развитием подхода к ПСТ как к диктумно-модусному единству, заложенного в работах В.В. Виноградова «О задачах стилистики. Стиль жития протопопа Аввакума» и «Стиль “Пиковой дамы”» [Виноградов, 1980].

## Список литературы

- Виноградов В.В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980.
- Грюбель Р.* Воспоминание и повторение. Две модели повествования на примере повестей «Первая любовь» Тургенева и «Вымысел» Гиппиус // Русская новелла. Проблемы теории и истории: Сборник статей / Под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1993.
- Золотова Г.А.* Композиция и грамматика // Язык как творчество: Сб. науч. тр. к 70-летию В.П. Григорьева. М., 1996.
- Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998.
- Сидорова М.Ю.* Грамматика художественного текста. М., 2000.
- Сидорова М.Ю.* Модусно-диктумный характер сюжета как основа для соединения лингвистических и литературоведческих понятий // Вестник Азиатско-Тихоокеанской ассоциации преподавателей русского языка и литературы. Владивосток. 2010. № 1.
- Merriam-Webster Encyclopedia of Literature. 1995.

**Сведения об авторе:** *Сидорова Марина Юрьевна*, докт. филол. наук, профессор кафедры русского языка филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: sidorovadoma@mail.ru

**Е.В. Моисеева**

**ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ГЛАСНЫХ  
ПЕРВОГО ПРЕДУДАРНОГО НАЧАЛЬНОГО  
НЕПРИКРЫТОГО СЛОГА ВНУТРИ СИНТАГМЫ  
В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ  
ЯЗЫКЕ**

В статье описаны результаты экспериментального анализа влияния мягкого согласного предшествующего слова на тембр безударного гласного на месте фонем <a>, <o> или гиперфонемы <a/o> неприкрытого слога последующего слова. Полученные данные дают основания утверждать, что коартикуляционные процессы на стыках слов в значительной степени изменяют тембр гласного на всем его протяжении, в результате гласные могут варьироваться по тембру от *a*-образных до *э*-образных, не совпадая при этом по спектральным характеристикам с гласным после мягкого согласного внутри слова.

*Ключевые слова:* современный русский литературный язык, экспериментальная фонетика, безударные гласные, внешнее сандхи, коартикуляция.

The paper describes the experiment which investigates how the final palatalized consonant of the first word in an intonational phrase affects the following word-initial vowel of the first pretonic syllable. The experiment proves that the co-articulation processes substantially change vowel quality of the open vowel along the whole length of it. As a result, the realization of the vowel can vary from *a*-like to *э*-like sounds, and the spectral features of the resulting sounds do not match with those after palatalized consonants in a single word.

*Key words:* Modern Standard Russian, experimental phonetics, unstressed vowels, external sandhi, co-articulation.

Настоящая статья является продолжением описания серии экспериментов, посвященных анализу влияния конечного мягкого согласного предшествующего слова на формантную структуру начального неприкрытого гласного последующего слова в современном русском литературном языке (далее – СРЛЯ). Считается, что в начальном неприкрытом слоге в русском литературном языке произносится безударный [a] [Касаткин, 2003: 134–135; Бондарко, 1977: 112; Панов, 1967: 215–216]. Однако если гласный произносится не после паузы, а находится в позиции после согласного предшествующего слова наблюдается значительное изменение его тембра. В работе [Князев, 1999] было показано, что, если между словами нет синтагматиче-

ской границы, в словосочетании *вскопал огорот* первый гласный слова *огорот* произносится как [ъ] в результате ресиллабификации: [фскапальгарод].

В предыдущей статье [Моисеева, 2013] нам удалось показать, что в непервом предударном неприкрытом слоге слова в позиции после мягкого согласного предшествующего слова (вскопать огород) произносится звук, по спектральным характеристикам близкий к [ъ] в непервом предударном прикрытом слоге внутри слова.

В настоящей статье так же, как и в предыдущем исследовании, анализируется влияние мягкого согласного предшествующего слова на формантную структуру начального гласного неприкрытого слога последующего слова внутри синтагмы. В данной работе предпринята попытка проанализировать спектральные характеристики гласного в первом предударном слоге.

Гласные в указанном положении были исследованы экспериментально-фонетическими методами.

**Целью** эксперимента, как и в предыдущей работе, было выявить зависимость качественных характеристик начального неприкрытого гласного от левого контекста – наличия или отсутствия мягкого согласного, завершающего предыдущее слово. Однако теперь предметом анализа стали гласные, находящиеся в первом предударном слоге.

**Материалом эксперимента** служили слова и словосочетания, содержащие гласные, реализующие преимущественно фонемы <a>, <o> и гиперфонему <a/o><sup>1</sup> в первом предударном и ударном слогах. Данные гласные находились в различных фонетических позициях. С одной стороны, различным был предшествующий контекст. Гласному могли предшествовать мягкий переднеязычный зубной смычный согласный [т'] в предшествующем слове внутри той же синтагмы, зубной смычный согласный [т'] или [д'] внутри слова или же пауза. Пауза перед гласным представляет собой нейтральный контекст, не влияющий на артикуляцию гласного, что позволяет выявить влияние предшествующего мягкого согласного на гласный путем сопоставления гласных в указанных позициях. Сегмент перед мягким согласным всегда был [а]. Иначе говоря, левый сегментный контекст был «пауза» или «[ат']».

Таким образом, по отношению к предшествующему сегменту анализируемый гласный находился в позициях:

- а) после паузы, иногда дыхательной (слова типа *ака́ция*);
- б) в начале слова после сочетания [ат'] предшествующего слова внутри синтагмы (словосочетания типа *сломать ака́цию*);

<sup>1</sup> В терминах Московской фонологической школы [Аванесов, Сидоров, 1945].

в) в прикрытом первом предупредном слоге после мягкого согласного [т']/[д'], при этом последний звук предшествующего слова той же синтагмы был [а́] (словосочетания типа *слегка тяни́*).

С другой стороны, следующий за гласным сегмент был либо заднеязычным согласным, либо мягким. Мягкие согласные не разграничивались по способу и месту образования, так как влияние всех мягких согласных на гласный в СРЛЯ в целом единообразно [Бондарко, 1977: 64–65; Кодзасов, Кривнова, 2001: 162]. Твердые заднеязычные были выбраны в качестве сегментов, которые в наименьшей степени влияют на формантную структуру соседних гласных [Князев, Пожарицкая, 2012: 107]. За мягким согласным следовал ударный [и́] или [е́], за заднеязычным – ударный [а́].

Таким образом, в материале, как прошлого нашего эксперимента, так и нынешнего были представлены следующие позиции гласного:

1) в абсолютном начале слова после паузы перед [к], [г], [х] (далее ##<sup>2</sup>\_k): слова типа *ака́ция*;

2) в абсолютном начале слова после паузы перед мягким согласным (##\_t'): *оби́да*;

3) после мягкого согласного предыдущего слова перед [к], [г], [х] (t'#\_k): *слома́ть ака́цию*;

4) после мягкого согласного предыдущего слова перед мягким согласным (t'#\_t'): *не проща́ть оби́ды*;

5) в первом слоге внутри слова после мягкого согласного перед [к], [г], [х] (#t'\_k): *подгони́ сюда тяга́ч*<sup>4</sup>;

6) в первом слоге внутри слова после мягкого согласного перед мягким согласным (#t'\_t'): *слегка тяни́*.

В ходе эксперимента каждому информанту было предложено прочитать около 60 слов и словосочетаний.

В эксперименте приняли участие те же двое **информантов** (Д. и В.), что и в предыдущем эксперименте. Это были мужчины 45 и 25 лет – москвичи, имеющие высшее образование, владеющие нормами литературного произношения.

Материал был организован в виде списка, в конце каждого примера стояла точка. Перед информантами была поставлена задача, прочитать слова и словосочетания таким образом, как будто это названия художественных произведений или ответ на вопрос. Испытуемые

<sup>2</sup> Знаком «##» здесь и далее обозначена пауза (дыхательная или нет).

<sup>3</sup> Знаком «#» здесь и далее обозначена межсловная дизрема.

<sup>4</sup> Также в качестве примеров внутри слова после мягкого согласного фигурировали слова, в которых гласный был реализацией фонемы <e>, так как в СРЛЯ мало общеупотребительных слов, в которых встречались бы фонемы <a>, <o> или гиперфонема <a/o> в данной позиции перед твердым заднеязычным согласным. Фонемы <a>, <o>, <e> реализуются в данной позиции одним и тем же звуком [Аванесов, 1968: 62], поэтому примеры были включены в анализируемый материал.



успешно справились с задачей, в результате каждый из записанных примеров представлял собой отдельную синтагму, интонационно оформленную при помощи ИК-1, с довольно длительными паузами между примерами (интонационными или дыхательными).

Информантам не было известно о целях эксперимента. Чтобы избежать неестественно старательного произношения в начале записи и изменения просодического оформления в конце, в начало и конец списка были добавлены несколько словосочетаний, не имеющих отношения к эксперименту. Если в процессе чтения диктор сбивался, ему предлагалось перечитать часть списка начиная на два-три примера выше. Вследствие этого все примеры оказались прочитаны с единообразным просодическим оформлением, без оговорок и очиток, без пауз хезитации на стыках слов.

Материал был оцифрован и проанализирован с помощью программы Praat<sup>5</sup>.

Были получены значения частоты первых двух формант гласного первого предударного слога 1) в начале гласного сегмента; 2) в середине гласного сегмента; 3) в конце гласного сегмента. Значения формант вычислялись автоматически с визуальным контролем, однако в трудных случаях обработка производилась вручную<sup>6</sup>.

Результаты эксперимента для первого предударного слога представлены в табл. 1 и 2.

Те же результаты схематически представлены на рис. 1 и 2.

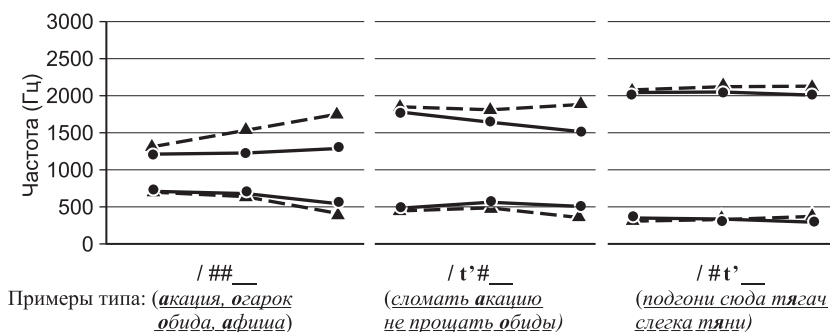


Рис. 1. Средние арифметические значения первых двух формант гласного в первом предударном слоге после паузы (слева), после мягкого согласного предшествующего слова (в середине) и после мягкого согласного внутри слова (справа) в идиолекте информанта Д. Сплошной линией обозначена позиция перед твердым заднеязычным, пунктиром – перед мягким согласным.

<sup>5</sup> URL: <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>

<sup>6</sup> Описание обработки сложных случаев см. [Моисеева, 2013: 41–42].

Таблица 1

**Средние арифметические значения формант гласного в первом  
предударном слоге в произношении информанта Д**

Контекст (примеры)	Количество релевантных примеров	Среднее арифметическое значение частоты формант (Гц)			
		в начале гласного	в середине гласного или в критической точке	в конце гласного	
##_ {к/г/х} (акация, огарок)	12	F1	734	689	551
		F2	1218	1225	1296
##_ т' (обида, афиша)	14	F1	729	650	418
		F2	1332	1530	1757
т'##_ {к/г/х} (сло <sup>м</sup> ать акацию, набр <sup>а</sup> ть охап <sup>к</sup> у)	12	F1	462	547	484
		F2	1790	1643	1508
т'##_ т' (не прощ <sup>а</sup> ть обиды, да <sup>т</sup> ь осечку)	14	F1	423	471	336
		F2	1853	1805	1886
#т'_{к/г/х} (подгони сюда тягач, отсека сек <sup>т</sup> ором)	1	F1	362	349	302
		F2	2037	2054	2015
#т' т' (быстрота теч <sup>е</sup> ния, слегка тя <sup>н</sup> и)	4	F1	328	333	373
		F2	2076	2117	2135

Таблица 2

**Средние арифметические значения формант гласного в первом  
предударном слоге в произношении информанта В**

Контекст (примеры)	Количество релевантных примеров	Среднее арифметическое значение частоты формант (Гц)			
		в начале гласного	в середине гласного или в критической точке	в конце гласного	
##_ {к/г/х} (акация, огарок)	12	F1	725	637	507
		F2	1426	1438	1486
##_ т' (обида, афиша)	14	F1	678	571	415
		F2	1623	1740	1906
т'##_ {к/г/х} (сло <sup>м</sup> ать акацию, набр <sup>а</sup> ть охап <sup>к</sup> у)	12	F1	470	553	502
		F2	1765	1642	1520
т'##_ т' (не прощ <sup>а</sup> ть обиды, да <sup>т</sup> ь осечку)	14	F1	415	450	393
		F2	1918	1921	1935
#т'_{к/г/х} (подгони сюда тягач, отсека сек <sup>т</sup> ором)	1	F1	389	397	378
		F2	1927	1920	1841
#т' т' (быстрота теч <sup>е</sup> ния, слегка тя <sup>н</sup> и)	4	F1	333	352	342
		F2	2051	2085	2115

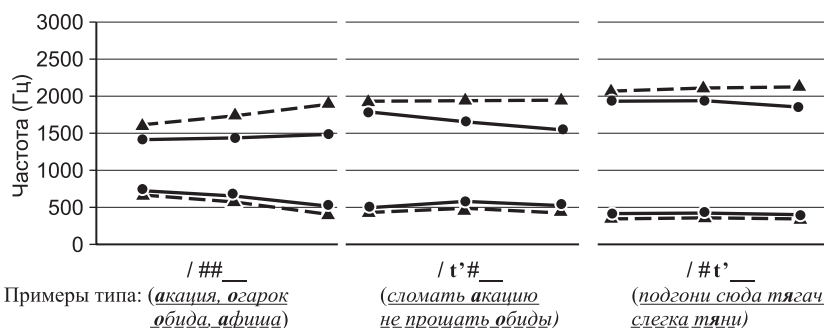


Рис. 2. Средние арифметические значения первых двух формант гласного в первом предупредном слоге после паузы (слева), после мягкого согласного предшествующего слова (в середине) и после мягкого согласного внутри слова (справа) в идиолекте информанта В. Сплошной линией обозначена позиция перед твердым заднеязычным, пунктиром – перед мягким согласным.

На основании приведенных данных можно сделать вывод о том, что у обоих информантов в первом предупредном слоге в абсолютном начале слова гласный на начальном отрезке имеет *a*-образную формантную структуру, которая постепенно изменяется по мере приближения к следующему согласному вследствие коартикуляции. Перед заднеязычным F1 понижается, F2 практически не изменяется. Перед мягким согласным F1 понижается, а F2 повышается. В позиции абсолютного начала слова перед мягким согласным максимальное значение F1 и минимальное F2 достигается не в середине гласного, а в его начале. Стационарного участка не бывает (рис. 3).

У гласного в позиции после мягкого согласного предшествующего слова стационарный участок также отсутствует. При этом гласный может быть однородным на всем протяжении (рис. 4) или иметь неярко выраженную точку экстремума<sup>7</sup> (рис. 5).

В связи с этими фактами было принято решение сравнивать частоты формант на начальном отрезке гласного после паузы (а не в его середине) с частотами на центральном участке гласных между двумя согласными или в точке экстремума (если таковая имеется).

Средние арифметические значения частот первых двух формант гласного в произношении обоих информантов представлены в табл. 3.

<sup>7</sup> Под точкой экстремума понимается период гласного, на котором частота достигала минимума для второй форманты и максимума для первой.

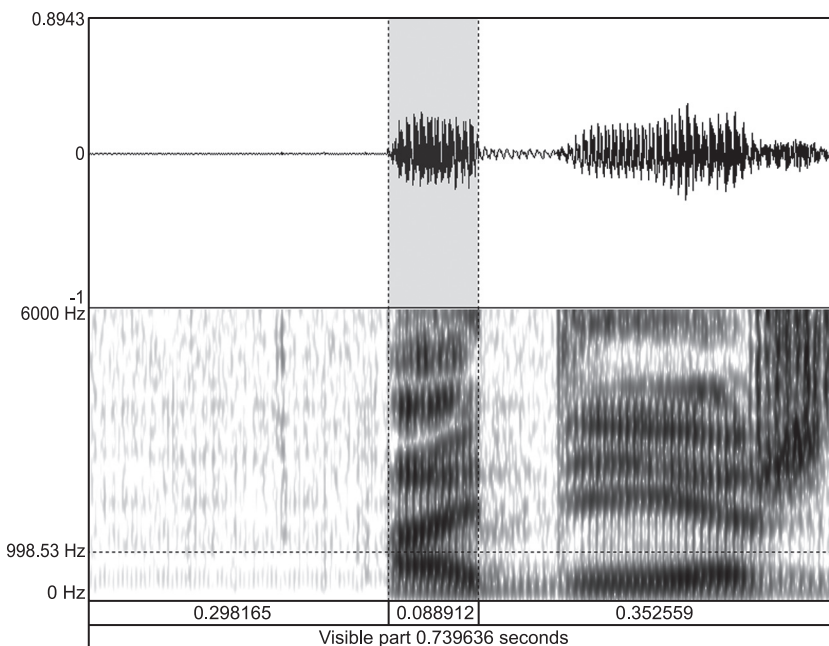


Рис. 3. Осциллограмма и спектрограмма фрагмента слова *одежда* после паузы в произношении информанта Д. У первого гласного слова *одежда* (выделен курсорами) максимальное значение F1 и минимальное F2 достигается в начале, затем на всем протяжении гласного происходят коартикуляционные изменения, характерные для положения перед мягким согласным.

Таблица 3

**Средние арифметические значения частоты первых двух формант, округленные до 5 Гц, в произношении двух информантов в начале гласного после паузы и на центральном участке гласного между согласными на стыках слов и внутри фонетического слова**

	В неприкрытом слоге (примеры типа <i>акация</i> )	На стыке слов после мягкого согласного (примеры типа <i>сломать акацию</i> )	Внутри слова (примеры типа <i>подгони сюда тягач</i> )
F1 (Гц)	715	505	355
F2 (Гц)	1400	1750	2045

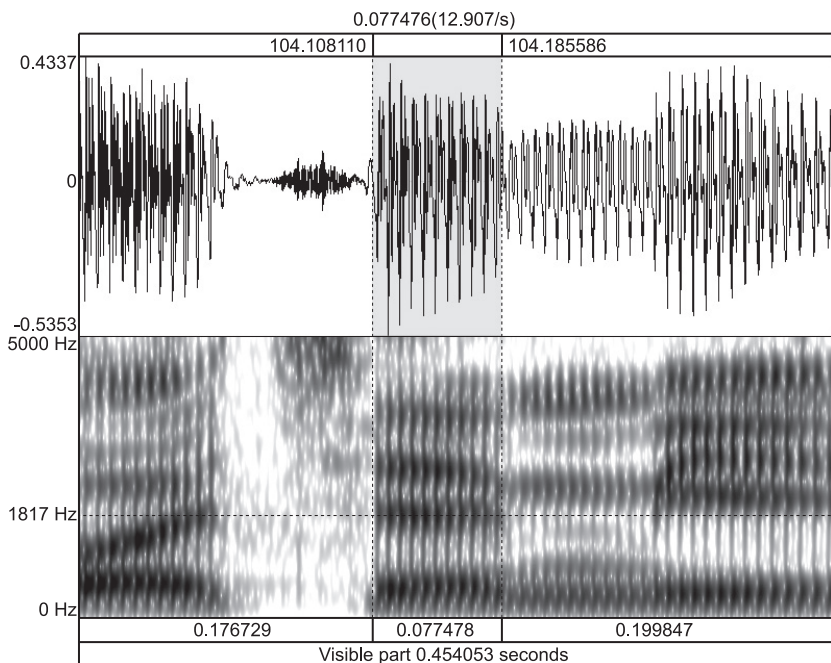


Рис. 4. Осциллограмма и спектрограмма фрагмента словосочетания *забывать Америку* в произношении информанта Д. Первый гласный слова *Америку* (выделен курсорами) не имеет стационарного участка и является однородным по тембру на всем протяжении.

Как можно видеть из приведенных данных, гласный в позиции после мягкого согласного предшествующего слова ( $F1 = 505$  Гц,  $F2 = 1750$  Гц) занимает промежуточное положение между гласным не-прикрытого слога ( $F1 = 715$  Гц,  $F2 = 1400$  Гц) и безударным [и] ( $F1 = 355$  Гц,  $F2 = 2045$  Гц) в первом предупредном слоге внутри слова.

Возможно, это обусловлено тем, что в СРЛЯ в первом предупредном слоге в абсолютном начале слова смыслоразличительной является оппозиция трех гласных [а], [и], [у]: *унёс – и нёс – а нёс* [ун'ос] – [ин'ос] – [ан'ос], а в позиции после мягкого согласного внутри слова – только двух: *тюки – теки, люблю – леплю*. Таким образом, на стыках слов в минимальных парах типа *пять и пять – пять опять* для смыслоразличения достаточно, чтобы гласный первого предупредного слога на месте гиперфонемы <o/a> (*пять опять*) отличался по тембру от гласного, реализующего фонему <i> (*пять и пять*).

Это условие (отличаться от безударного [и] после мягкого согласного внутри фонетического слова) предоставляет возможность

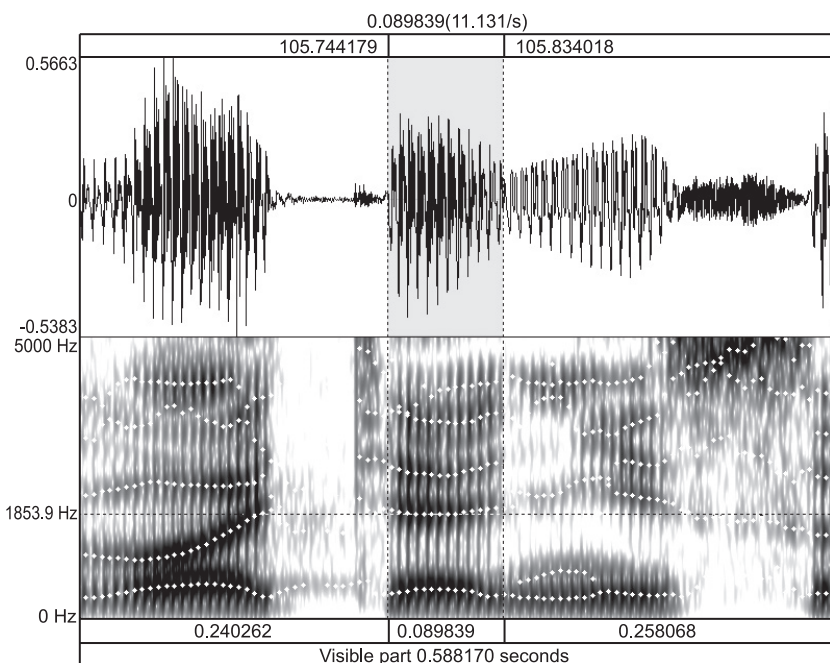


Рис. 5. Осциллограмма и спектрограмма фрагмента словосочетания *под-дливать анисовую водку* в произношении информанта Д. В первом гласном слова *анисовую* (выделен курсорами) имеются незначительные изменения частот формант, точка экстремума расположена около центральной части гласного.

варьировать тембр гласного на стыках слов в зависимости от удобства произношения, и вследствие коартикуляции гласный заметно меняет формантную структуру.

В то же время произношения не [и] на месте неверхних и непередних фонем после мягкого согласного достаточно для обозначения границ между словами в минимальных парах типа *говори «тяни» – говори «они»*, таким образом, произношение не [и] является показателем межсловной дизермы [Панов, 1967: 169–170].

Для дальнейшего обсуждения необходимо отметить, что [а]-образные звуки, как ударные, так и безударные, довольно сильно различаются в идиолектах Д. и В. Ударный [а] в произношении Д. на начальном отрезке в начальном неприкрытом слоге после паузы (слова типа *ахать, Аня*), характеризуется значениями 740 Гц для F1 и 1230 Гц для F2; в произношении В. – 660 Гц и 1420 Гц<sup>8</sup>. Гласный более

<sup>8</sup> Значения частоты формант усреднены по 10 примерам для каждого информанта и округлены до 10 Гц.

нижнего подъема характерен для идиолекта Д., а более верхнего – для В. Эти значения явным образом коррелируют с частотой формант на начальном отрезке безударного гласного первого предупредительного слога после паузы:  $F1 = 732$  Гц,  $F2 = 1275$  Гц у Д.;  $F1 = 702$  Гц,  $F2 = 1525$  Гц у В. В этой связи произношение двух информантов было проанализировано отдельно.

Необходимо отметить, что в произношении обоих информантов наблюдается зависимость частот формант гласного от следующего согласного (твердого заднеязычного или мягкого). Следующий мягкий согласный немного повышает  $F2$ , причем эти изменения имеют место с самого начала послепаузального гласного (рис. 1, 2).

Данное явление невозможно объяснить коартикуляционными изменениями в процессе порождения речи, если исходить из линейности построения акустического сигнала. Напротив, приходится предполагать, что на каком-то этапе порождения речи имеют место нелинейные преобразования, таким образом на выходе имеется целое слово (или синтагма), а не последовательность звуков.

Особенно ясно видна эта зависимость, если максимально разграничить примеры по типам: во-первых, рассмотреть отдельно идиолекты разных дикторов; во-вторых, разделить примеры в абсолютном начале слова и после мягкого согласного предшествующего слова. Соотношение значений первых двух формант гласного в зависимости от последующего сегмента (мягкого согласного или твердого заднеязычного) представлены в табл. 4.

Из табл. 4 видно, что влияние следующего согласного на гласный – отдельный процесс, относительно независимый от левого контекста, особенно в отношении  $F2$ . Так, положение перед мягким согласным повышает значение  $F2$  на 9–10% у Д. и 14–17% у В. Первая же форманта испытывает влияние не столь единообразное, вероятно, существуют и иные факторы, влияющие на ее частоту, кроме соседних согласных.

Соотношение значений формант в зависимости от предшествующего сегмента (паузы или мягкого согласного предшествующего слова) представлено в табл. 5.

Влияние предшествующего контекста на формантную структуру гласного, выраженное в процентном соотношении (или в соотношении позиции начала слова к позиции после мягкого согласного предшествующего слова), весьма единообразно, несмотря на то, что абсолютные значения частоты формант сильно различаются как в идиолектах информантов, так и в различных контекстах. В отличие

Таблица 4

Соотношение значения частоты F1 и F2 гласного первого предупредительного слога после паузы (на начальном отрезке) и после мягкого согласного предшествующего слова (в середине или в критической точке) в произношении разных информантов

Левый контекст / Правый контекст	Абсолютные значения частот первых двух формант в Гц (процентное соотношение)							
	Информант Д.			Информант В.				
	в начале слова после паузы		после мягкого согласного предшествующего слова	в начале слова после паузы		после мягкого согласного предшествующего слова		
	F1	F2	F1	F2	F1	F2		
Перед твердым согласным	734 (100 %)	1218 (100 %)	547 (100 %)	1643 (100 %)	725 (100 %)	1426 (100 %)	553 (100 %)	1642 (100 %)
Перед мягким согласным	729 (99,3 %)	1332 (109 %)	471 (86,1)	1805 (110 %)	678 (94 %)	1623 (114 %)	450 (81,4 %)	1921 (117 %)
Соотношение частоты формант (частное чисел первой и второй строк)	1,01	0,91	1,16	0,91	1,07	0,88	1,23	0,85



Таблица 5

Соотношение значения частоты F1 и F2 гласного первого предупредного слога после паузы (на начальном отрезке) и после мягкого согласного предшествующего слова (в середине или в критической точке)

Правый контекст Левый контекст	Информант Д.				Информант В.			
	перед твердым согласным		перед мягким согласным		перед твердым согласным		перед мягким согласным	
	F1	F2	F1	F2	F1	F2	F1	F2
В начале слова после паузы (взято за 100 %)	734 (100 %)	1218 (100 %)	729 (100 %)	1332 (100 %)	725 (100 %)	1426 (100 %)	678 (100 %)	1623 (100 %)
После мягкого согласного предшествующего слова	547 (74,5 %)	1643 (134,9%)	471 (64,6 %)	1805 (135,5%)	553 (76,3 %)	1642 (115 %)	450 (66,4%)	1921 (118,4%)
Соотношение частоты формант (частное чисел первой и второй строк)	1,34	0,74	1,55	0,74	1,31	0,87	1,51	0,84

от изменений под влиянием левого контекста, в данном случае изменения обоих формант практически идентичны в произношении информантов. Мягкий согласный предшествующего слова повышает значение F2 на 35 % в идиолекте Д. и 15–18 % в идиолекте В.

### Выводы

Безударный гласный начального неприкрытого слога слова, обычно обозначаемый в транскрипции как [a], может значительно варьироваться в зависимости от соседних мягких согласных, как последующих, так и предшествующих. Любой мягкий согласный, находящийся в соседстве с гласным, в той или иной степени изменяет его формантную структуру (понижает F1 и повышает F2). При этом влияние согласного на гласный не ограничивается соседним с согласным участком, а распространяется на весь гласный целиком. В результате коартикуляционных процессов в первом предупредительном неприкрытом слоге произносятся весьма различные по тембру гласные от а-образных после паузы перед твердым заднеязычным согласным, до э-образных. Несмотря на значительную вариативность тембра гласных начального неприкрытого слога в зависимости от левого контекста, по своим спектральным характеристикам они не совпадают с гласным после мягкого согласного внутри слова. Этого несовпадения достаточно для маркирования межсловной границы.

### Список литературы

- Аванесов Р.И.* Русское литературное произношение. М., 1968.
- Аванесов Р.И., Сидоров В.Н.* Очерк грамматики русского литературного языка. Ч. I: Фонетика и морфология. М., 1945.
- Бондарко Л.В.* Звуковой строй современного русского языка. М., 1977.
- Касаткин Л.Л.* Фонетика современного русского литературного языка. М., 2003.
- Князев С. В.* Ресиллабификация в современном русском языке // Проблемы фонетики III. М., 1999.
- Князев С.В., Пожарицкая С.К.* Современный русский литературный язык: Фонетика, графика, орфография, орфоэпия. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2012.
- Кодзасов С.В., Кривнова О.Ф.* Общая фонетика. М., 2001.
- Моисеева Е.В.* Спектральные характеристики гласных начальных неприкрытых безударных слогов внутри синтагмы в современном русском литературном языке // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2013. № 2.
- Панов М.В.* Русская фонетика. М., 1967.

**Сведения об авторе:** *Моисеева Елена Владимировна*, преподаватель кафедры русского языка для иностранных учащихся филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: lmoisseyeva@yandex.ru

## К 200-ЛЕТИЮ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

**Г.В. Москвин**

### **ПЕРВЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА (РАННЯЯ ЛИРИКА)**

Статья посвящена освещению центральных мотивов и идей лирики Лермонтова в первый период его творчества (1828–1832) и очерчивает границы периода на двух основаниях: биографическом и творческом аспектах, т. е. московский период и начало петербургского соотносятся с общей жанрово-стилевой эволюцией творчества Лермонтова. Ранняя лирика Лермонтова рассматривается в ее основных гранях: лирический герой и его душевный мир; экзистенциальная философия, поэзия и действительность; стиль; любовь. В центре внимания оказываются лирические шедевры юного поэта «1831-го июня 11 дня» (1831) и «Ангел» (1831). Осуществляется попытка представить феномен ранней лирики Лермонтова как целостное, последовательно развивающееся художественное единство.

*Ключевые слова:* Лермонтов, ранняя лирика, лирический герой, романтизм, душа, любовь.

The article is dedicated to the central motifs and ideas of Lermontov's early poetry (1828–1832). The scholar outlines boundaries of Lermontov's early creative work period relying on two foundations – biographical and creative, i.e. the Moscow and early St. Petersburg periods are correlated with the general evolution of Lermontov's style and leading genre. Lermontov's early lyrics are considered in accordance with the following leading themes: the lyrical hero and his inner world; existential philosophy, poetry and reality; style; love. Special attention is paid to the young poet's following masterpieces – «1831, June 11» (1831) and “Angel” (1831). The article makes an attempt at describing Lermontov's early works as an integral, consistently developing creative whole.

*Key words:* Lermontov, early poetry, lyrical hero, Romanticism, soul, love.

Первый период творчества Лермонтова приходится на 1828–1832 гг., однако здесь требуется высказать следующее соображение. Этот период совпадает с годами учебы Лермонтова в Московском университетском Благородном пансионе (1 сент. 1828 г. – 21 авг. 1830 г.) и в Московском университете (1 сент. 1830 г. – 18 июня 1832 г.), при периодизации творчества Лермонтова его называют юношеским, что естественно по возрасту и интенсивности поиска юным поэтом своей индивидуальной творческой манеры. При этом целесообразно разделить 1832 г. на два временных отрезка, относящихся к двум последовательным периодам. Главные события первого из них – уволь-

нение из Московского университета (примечательно, что до еще формального увольнения Лермонтова в официальном списке студентов с указанием их успехов напротив его фамилии была сделана приписка «Consil. abeundi» – посоветовано уйти)<sup>1</sup> и приезд в Санкт-Петербург 30 июля 1832 г.; второго – поступление в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров (9 окт. 1832 г.). К началу осени 1832 г. относятся свидетельства биографического плана, позволяющие говорить о новом жизненном цикле Лермонтова (прекращение отношений с В.А. Лопухиной, конфидентная переписка с ее старшей сестрой – М.А. Лопухиной). Из переписки с последней явствует, что творческий поиск Лермонтова претерпевает изменения: в письме к М.А. Лопухиной от 28 августа 1832 г. Лермонтов с горечью говорит о кризисе в работе над романом «Вадим»<sup>2</sup>; также, по-видимому, намеревается к своему 18-летию оставить сочинительство, о чем свидетельствует письмо от М.А. Лопухиной от 12 октября 1832 г.: «Вы хорошо сделаете, если пришлете, как Вы говорите, всё, что Вы до сих пор написали; Вы можете быть уверены, что я честно сохраню присланное; и Вы же будете в восторге, найдя это когда-нибудь»<sup>3</sup>.

Однако, хотя творчество второй половины 1832 г., по нашим соображениям, надо отнести к следующему петербургскому периоду (середина 1832 – середина 1837), мы не забываем, что творческий процесс, если он не останавливался, носит непрерывный и органичный характер, в котором одни художественные явления перетекают, подобно току времени, в следующие, обуславливают и насыщают новые произведения. Так, вся лирика с августа 1832 г. (такие стихотворения, как «Челнок», «Что толку жить!», «Для чего я не родился» и др.) проникнута трагическим мироощущением, как следствие поражения любви, так остро переживаемого весь 1831-й и первые месяцы 1832 г.; на это же время приходится перелом в романе «Вадим». Особенно показательна в этом отношении девятая глава, по лирико-философской напряженности сопряженная с упомянутыми стихами. В ней Юрий Палицын, победитель в будущем любовном конфликте, возвращается в имение своего отца, и там же приводится быличка о появлении мертвого жениха в брачную ночь невесты. Таким образом, роман «Вадим» как бы обрывается в своем прежнем течении и переходит в другую фазу<sup>4</sup>. Пугачевский бунт, изображение

<sup>1</sup> См.: *Бродский Н.Л.* М.Ю. Лермонтов. Биография. М., 1945. С. 245; *Мануйлов В.А.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 42–43; *Захаров В.А.* Летопись жизни и творчества Лермонтова. М., 2003. С. 102, 104.

<sup>2</sup> *Лермонтов М.Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954–1957. Т. 6. С. 703. Здесь и далее сочинения Лермонтова, переписка и другие материалы и документы цитируются по этому изданию.

<sup>3</sup> Там же. С. 763.

<sup>4</sup> См.: *Москвин Г.В.* Начало прозы Лермонтова (к вопросу о датировке «Вадима») // *Тарханский вестник.* 2004. № 17.

которого ведется в конце 1832, 1833–1834 гг., коррелирует как с неистовой лирикой 1831-го, так и с необузданной стихией бунта героя в поэме «Демон» редакций тех лет.

Итак, наше разделение творчества Лермонтова на этапы может показаться несколько усложненным, однако к тому имеются художественные и биографические основания: раннее творчество мы датировем 1828–1832 гг. по художественному признаку; первый же, юношеский период мы называем *московским* по биографическому, и завершается он 30 июля 1832 г., в день приезда Лермонтова в сопровождении бабушки Е.А. Арсеньевой в Петербург (мнение О.В. Миллер)<sup>5</sup>. Перспективность такого подхода для нас заключается в том, что мы стремимся учитывать различия между художественным и биографическим, хотя, конечно, понимаем их нераздельность.

Отсутствие биографических сведений часто служит препятствием для адекватного восприятия художественного произведения. По этому поводу Б.М. Эйхенбаум писал более полувека назад: «Иза скудости биографических материалов (писем, воспоминаний) очень немногие из этих стихотворений <имеется в виду лирика, за которой стоит интимная биография поэта. – Г.М.> могут быть сопровождаемы реальным комментарием. В особенности это относится к стихотворениям юношеского периода, которые именно поэтому до сих пор недостаточно поняты и оценены <...> часто остаются просто непонятными»<sup>6</sup>. По свидетельству Б.Я. Бухштаба в предисловии к процитированной книге Б.М. Эйхенбаума, ученый планировал выпустить итоговую монографию о жизни и творчестве Лермонтова, планируя совместить подходы «историко-литературного, текстологического и комментарного, исследовательского и научно-популярного характера»<sup>7</sup>. Тем не менее, если судить по планам, оставшимся в бумагах Б.М. Эйхенбаума, изложенных Б.Я. Бухштабом, исследователь предполагал опираться на три принципа организации литературного материала: 1) циклизации лирики на биографических основаниях; 2) организации драматических произведений на тематических основаниях; 3) организации поэм и прозы на жанрово-родовых основаниях<sup>8</sup>.

Из сказанного остается заключить, что, помимо системных обобщений, в подобных случаях, и особенно лермонтовском<sup>9</sup>, результат может принести научная смелость, гипотеза, за которые ратовала Л.И. Вольперт (разумеется, когда это оправдывается вкусом, знанием

<sup>5</sup> См.: Захаров Е.А. Летопись жизни и творчества Лермонтова. М., 2003. С. 104–105.

<sup>6</sup> Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 289.

<sup>7</sup> Бухштаб Б.Я. От редактора // Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 3–6.

<sup>8</sup> Там же. С. 3–4.

<sup>9</sup> Примечательно широко известное высказывание А.А. Блока: «Почвы для исследования Лермонтова нет – биография нищенская».

и тактом исследователя<sup>10</sup>. В лермонтоведении известна роль таких ярких и неравнодушных ученых<sup>11</sup>.

Далее мы предполагаем шаг за шагом проследить, как раскрывался талант юноши Лермонтова и как складывалось его мастерство. В собраниях сочинений Лермонтова неизбежно приводятся четыре стихотворения 1828 г. Обратим внимание на два из них. Совершенно справедливы комментарии относительно литературной среды, которой они были написаны, ориентации на античные образцы, легкой французской поэзии, антологичности и проч.<sup>12</sup> Верно также и замечание, что юный поэт ближе по стиливым предпочтениям к Батюшкову и Пушкину, чем к А.Ф. Мерзлякову и С.Е. Раичу. Однако если мы сравним «Заблуждение Купидона» Лермонтова и опыт пятнадцатилетнего Пушкина «Рассудок и любовь» (1814) и более зрелый – «Вакханку» Батюшкова (1815), то увидим, что выбор вектора отношения поэта к женщине совершенно противоположный: у Пушкина лирическая ситуация представлена так: «младой Дафнис, гоняясь за Доридой». У Батюшкова также она построена на погоне: «Я за ней – она бежала / Легче серны молодой»; Лермонтов предпочитает другой ракурс: «Однажды женщины Эроta отодрали», и делает на основании этого анекдота «концептуальный» вывод: «С тех пор-то женщина любви не знает». Приведенные примеры очень выразительно предвосхищают будущее экзистенциальное состояние души Лермонтова в отношении к женщинам. Второе раннее стихотворение, «Поэт» (1828), содержит таинственное сочетание впечатления и творческой думы в поэтическом акте, и это занимает Лермонтова уже в этом первом лирическом опыте, посвященном теме творчества («Его сердечные волненья // Всё тише, и призрак бежит! // Но долго, долго ум хранит // Первоначальны впечатленья» («Поэт», 1828)).

Для понимания ранней лирики Лермонтова необходимо положить в его основу представление о терминологическом сочетании *лермонтовский человек*, которое распространяется на героев поэм, драм, прозы Лермонтова, однако прежде всего было применено к лирике. Мы разделяем мнение, что «глубинные мотивировки, направляющие поведение “лермонтовского человека” <именно поведение героя, его личность, лицо и статус определяют содержание творчества Лермонтова. – Г.М.>, восходят к субъекту ранней лермонтовской лирики»<sup>13</sup> [Роднянская, 1981: 259].

<sup>10</sup> См.: *Вольперт Л.И.* Лермонтов и литература Франции. Таллинн, 2005. С. 22–39.

<sup>11</sup> В XIX в. лидером в этом отношении, безусловно, является П.А. Висковатов, в XX в. – И.Л. Андроников.

<sup>12</sup> *Аринштейн Л.М.* «Заблуждение купидона» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 172.

<sup>13</sup> *Роднянская И.Б.* Там же.

Выбранные для разговора стихотворения 1828 г. дают начало главным темам всего творчества Лермонтова, т. е. определяют его. Это темы поэзии и любви. Для более предметного разговора о творчестве как соотношении мира действительного и мира вымысла необходимо миновать два года и обратиться к стихотворению «1831-го июня 11 дня», которое является и наиболее показательным для рассматриваемого этапа формирования прозы как раскрывающее «творческую лабораторию молодого Лермонтова»<sup>14</sup>. Действительно, стихотворение выделяется из остальной ранней лирики поэта «открытостью» содержания, что определяется его жанровой спецификой (исповедь, философский и творческий манифест). Благодаря отмеченной особенности «1831-го июня 11 дня» дает материал для анализа переходного периода (имеются в виду жанрово-стилевой и содержательный аспекты) в творчестве Лермонтова.

Для осознания того, под влиянием каких творческих факторов происходит переход к творческой эволюции, отметим следующие поэтические тезисы первых строф стихотворения «1831-го июня 11 дня».

- Жажда чудесного как источник жизни души («Моя душа, я помню, с детских лет // Чудесного искала»).
- Насыщение своего творческого воображения «мгновениями» жизненного опыта как способ художественного освоения конкретной жизни («И те мгновенья были мук полны, // И населял таинственные сны // Я этими мгновеньями. Но сон, // Как мир, не мог быть ими омрачен»).
- Разъединенность неба и земли как дисгармония душевного стремления и жизненного опыта («Как часто силой мысли в краткий час // Я жил века и жизнь иную, // И о земле позабывал. Не раз, // Встревоженный печальной мечтой, // Я плакал»)<sup>15</sup>.
- Неудовлетворенность иллюзорностью и мнимостью «печальной мечты» по отношению к реальному страданию («...но все образы мои, // Предметы мнимой злобы и любви, // Не походили на существ земных. // О нет! Все было ад иль небо в них»).

Приведенные декларации из 1-й и 2-й строф стихотворения представляют собой синтез соответствующих мотивов предшествующей лирики и творческий «прогноз» лирики последующей (вспомним «Поэта» 1828 г.). Показательно, что этот мотив, представляющий проблему и литературную и мировоззренческую, юный Лермонтов разрабатывал и в промежуточный между 1828–1833 гг. период: «В уме своем я создал мир иной // И образов иных существованье; // Я це-

<sup>14</sup> Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 61.

<sup>15</sup> Нетрудно увидеть в этих исповедальных строках будущее лирико-философское обобщение о жизни души на земле в «Ангеле».

пью их связал между собой, // Я дал им вид, но не дал им названья» («Русская мелодия», 1829). В «Русской мелодии» содержится также мотив разрушения «мира иного» и его образов миром реальным («Вдруг зимних бурь раздался грозный вой, – // И рушилось неверное созданье!..»), т.е. разорванности этих миров («И слышится начало песни! – но напрасно! – // Никто конца ее не допоет!..»).

Концентрация внимания Лермонтова на проблеме отношения мира вымышленного, т.е. созданного в поэтическом воображении, и мира его реального существования вызвана потребностями художественного плана. Своеобразие лермонтовского подхода к жизни (от личных драм до философских обобщений и духовных озарений) состояло в том, что любая его жизненная проблема или задача стремилась прежде всего к художественному решению. Поэтому в первоначальной у Лермонтова системе отношений *реальная жизнь – поэзия – идеальный мир* поэзия занимает срединное положение и едва ли не выполняет посредничающую роль, что высказывается в стихотворении «Sentenz» (1830): «Когда бы мог весь свет узнать, // Что жизнь с надеждами, мечтами // Не что иное – как тетрадь // С давно известными стихами». Вероятно, подобные декларации еще наивно-иллюстративного характера побудили В.Ф. Асмуса увидеть в лермонтовской концепции образа выражение учения платоновско-аристотелевской эстетики о срединном положении искусства – метаксью (μεταξύ), которое, как полагал ученый, у Лермонтова отразилось через посредство Шиллера<sup>16</sup>.

Отношения неба и земли постепенно выводятся Лермонтовым из умозрительной сферы и утрачивают подчиненность стилевой инерции или диктату, получая в его творчестве иную направленность, причем принципиального характера: если ранее «ад иль небо» было проекцией земных дел и отношений, то с началом прозы «земля» обретает у Лермонтова самодостаточный и приоритетный статус. Эта существенная смена акцентов в художественной практике Лермонтова оказала обратное воздействие на его художественное мировоззрение – теперь небо и ад, высшие и надчеловеческие иерархии будут призываться к ответу и разъяснению противоречивых начал в человеке. Отмеченные изменения наблюдаются уже в ряде стихотворений 1829 г., в которых появляется мотив упорства человека в его приверженности земным страстям, страданию и даже греховности. Среди них следует отметить «Покаяние» («Если таешь ты в страданьи, // Если дух твой изнемог, // Но не молишь в покаяньи: // Не простит великий Бог»), «Мой демон» с его двойственной природой

<sup>16</sup> См.: Асмус В.Ф. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. С. 124.



образа лирического героя, вбирающего демонические и человеческие черты; «К другу», где предпочтение высказано прямо («Но мне милей страдания земные: // Я к ним привык и не оставлю их...»), и, наконец, грешная «Молитва» («Не обвиняй меня, Всесильный...»). Однако естественная растерянность, возникшая как следствие разрушения стилевого романтического стереотипа в отношении *земля – небо*, способствовала определению в творчестве Лермонтова трех сфер, составивших глубинную основу его проблематики, которые можно очертить с помощью трех фундаментальных вопросов: 1) место, или «статус», человека в мироздании, в Божьем мире; 2) жизнь и смерть; 3) отношение человека к миру. С наибольшей полнотой эти вопросы получили развитие в ранней лирике Лермонтова (до 1833 г.).

Эволюция темы любви обнаруживается в ранней лирике Лермонтова в трех художественных феноменах. Прежде всего это три любовных цикла, обращенных к Е.А. Сушковой (1830–1832), Н.Ф. Ивановой (1830–1832), В.А. Лопухиной (1831–1832). Ко второму отнесем двенадцатую строфу стихотворения «1831-го июня 11 дня», вернее, второе ее, концептуальное четверостишие:

Я не могу любовь определить,  
Но это страсть сильнейшая! – любить  
Необходимость мне; и я любил  
Всем напряжением душевных сил.

Все три произведения (циклы, поэтический фрагмент и стихотворения), каждое из которых сыграло свою роль в теме любви, вместе составили портрет души поэта в трех ипостасях любви: жажде, переживании, осознании. Основой трех любовных циклов явилось реальное чувство, при этом они представили его разное качество, характер, душевный возраст. Увлечение Сушковой, если придавать ему большее значение, чем легкому головокружению подростка от общества привлекательной девушки на два года старше его, по нашему мнению, не вызвало в юноше сильных и искренних движений души. Взглянем, например, на шедевр 1830 г. «Нищий». Сушкова утверждала, что Лермонтов посвятил стихотворение ей: это не вызывает сомнений<sup>17</sup>, хотя к воспоминаниям Сушковой в целом нельзя относиться некритично. От «Нищего» остается впечатление неравноценности двух его частей. Между строками «И кто-то камень положил // В его протянутую руку» и «Так я просил твоей любви» есть жанрово-стилевой разрыв, ограничивавший смысл стихотворения<sup>18</sup>. Этот эффект явно демонстрирует литературную условность чувства юного поэта к Сушковой.

<sup>17</sup> См.: Сушкова Е.А. Записки // Звезда. 1928. № 5. С. 114–115.

<sup>18</sup> См.: Журавлева А.И. Указ. соч. С. 44–45.

Цикл, обращенный к Н.Ф. Ивановой, отражает реальную историю любви, занимающую больше года. Примечательно, что, в отличие от увлечения Сушковой, эта история таила в себе много искреннего и неподдельного, потому, наверное, так мало о ней было известно до упоминания В.В. Каллашем и разысканий И.Л. Андроникова<sup>19</sup>. В цикле сочетаются два лирических потока: первый – во всей силе юношеской страсти добиться ответной любви избранницы; второй – рефлексивный, в полном спектре молодого чувства (от просьбы и жалобы до гнева и неистовства) постигающий откровения о безднах страдания, в которых оказывается человек между тварной и идеальной любовью. Это положение выразилось у Лермонтова в размышлении: «Не ты, но судьба виновата была, / Что скоро ты мне изменила. / Она тебе прелести женщин дала, / Но женское сердце вложила» (1830/1831). Кульминация отношений Лермонтова и Ивановой приходится на май–июнь, чем, возможно, и вызвано появление стихотворения «1831-го июня 11 дня» и концептуальных строк двенадцатой строфы.

Можно с уверенностью утверждать и то, что стихотворение «Ангел», породившее песню Ангела для всего творчества Лермонтова, явилось заключительным аккордом отношений с Ивановой<sup>20</sup>. Оно было написано в ноябре 1831 г. и, вероятно, могло быть только тогда создано, поскольку именно к этому моменту в жизни поэта сошлись три главных несчастья юности: ранняя смерть матери, недавняя смерть отца и поражение любви, определившие его совершенное одиночество. Со стихотворением «Ангел» в творческой перспективе Лермонтова появляется художественная идея любви, обнимающая частные проявления и всеобщие ипостаси, что с ноября 1831 г. выразится в цикле к В.А. Лопухиной. А.П. Шан-Гирей оставил замечательное воспоминание о выборе брата и друга: «Будучи студентом, он был страстно влюблен <...> в молоденькую, милую, умную, как день, и в полном смысле восхитительную В.А. Лопухину; это была натура пылкая, восторженная, поэтическая и в высшей степени симпатичная. Как теперь помню ее ласковый взгляд и светлую улыбку; ей было лет пятнадцать – шестнадцать...»<sup>21</sup>. Помимо названного цикла необходимо также отметить начало работы над романом «Вадим», вобравшему в себя все ведущие мотивы ранней лирики, в котором торжество любви было целью замысла, о чем говорят следующие

<sup>19</sup> См.: Андроников И.Л. Лермонтов и Н.Ф.И. // Андроников И.Л. М.Ю. Лермонтов. Исследования и находки. М., 1964. С. 117–142.

<sup>20</sup> Вся последующая лирика, связанная с этими отношениями, является рефлексией чувства к Ивановой.

<sup>21</sup> Шан-Гирей А.П. // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 32.

слова автора: «Если мне скажут, что нельзя любить сестру так пылко, вот мой ответ: любовь – везде любовь, то есть самозабвение, сумасшествие, назовите как вам угодно; – и человек, который ненавидит всё, и любит единое существо в мире, кто бы оно ни было, мать, сестра или дочь, его любовь сильнее всех наших произвольных страстей». Прочитанные строки можно считать идейным манифестом Лермонтова при переходе к следующему этапу творчества, сутью которого была любовь как содержание и смысл бытия.

### Список литературы

- Андроников И.Л.* Лермонтов и Н.Ф.И. // Андроников И.Л. М.Ю. Лермонтов Исследования и находки. М., 1964. С.117–142.
- Аринштейн Л.М.* «Заблуждение купидона» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
- Асмус В.Ф.* Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941.
- Бродский Н.Л.* М.Ю. Лермонтов. Биография. М., 1945.
- Бухитаб Б.Я.* От редактора // Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 3–6.
- Вольперт Л.И.* Лермонтов и литература Франции. Таллинн, 2005.
- Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002.
- Сушкова Е.А.* Записки // Звезда. 1928. № 5.
- Захаров В.А.* Летопись жизни и творчества Лермонтова. М., 2003.
- Лермонтов М.Ю.* Сочинения: В 6 т. Т.6. М.; Л., 1957.
- Мануйлов В.А.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.; Л., 1964.
- Москвин Г.В.* Начало прозы Лермонтова (к вопросу о датировке «Вадима») // Тарханский вестник. 2004. № 17.
- Роднянская И.Б.* Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 258–262.
- Шан-Гирей А.П.* // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 32.
- Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 289.

**Сведения об авторе:** *Москвин Георгий Владимирович*, канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: georgii\_moskvin@mail.ru

**С.В. Савинков**

**ОТЕЦ И СЫН В МИРЕ ЛЕРМОНТОВА:  
ЛОГИКА ПРОТИВОСТОЯНИЯ**

Статья затрагивает тему взаимоотношений между отцом и сыном в творчестве Лермонтова, опираясь на базовую идею о том, что онтологический статус обреченного на одиночество лермонтовского человека (не находящего пристанища ни на земле, ни на небе) имеет коренным образом связанную с реалиями жизни его создателя психологическую подоснову. Неразрешимый конфликт между матерью и отцом, утрата матери, разрыв с отцом – первопереживания (комплексы), которые во многом определили и глубинные мотивы лермонтовской мифологии, и ее символическую образность, и различные конфигурации лермонтовского сюжета. При этом основным переживанием лермонтовского человека следует считать переживание *разрыва* с Отцом (в пределе и с Богом-отцом) и своей онтологической чуждости «здешнему» миру. Оставленный не только земным отцом, но и Богом-Отцом, лермонтовский герой мучительно ищет пути, которые могли бы привести его к обретению утраченной отчизны. Одним из возможных, но так никогда и не реализованным станет для него путь основания *собственной* отчизны (и одновременно – *родины*) в женском сердце.

*Ключевые слова:* М.Ю. Лермонтов, авторская мифология, лермонтовский человек, отец, сын, отчизна, родина, противостояние, путь.

The article deals with the theme of the relationship between father and son in the works of Lermontov, based on the fundamental idea that the ontological status of Lermontov's person doomed to loneliness (who cannot find shelter or abode, either on earth or in heaven) has a deep psychological sub-base (fundamentally associated with its creator's life realities). An irresolvable conflict between his mother and father, loss of his mother (Lermontov lost his mother when he wasn't yet 3 years old), the break off from his father – those were his prime experiences (complexes), which also determined largely the latent motives of Lermontov's mythology and the symbolic imagery as well as various configurations of Lermontov's story. At the same time the experience of chasm between him and his father (in its extreme form also between him and God the Father) and his ontological estrangement from «this» world should still be considered as the source experience of Lermontov's person. Left not only by his earthly father but also by God the Father, Lermontov's hero struggles to find ways that could lead him to the attainment of his lost homeland. One of the possible, but never realized ways becomes that of 'founding' his own homeland (and at the same time – his own motherland) in a woman's heart.

*Key words:* M. Yu. Lermontov, author mythology, Lermontov's man, father, son, motherland, confrontation, way.

Существо связи между отцом и сыном Лермонтов выразит в «Menschen und Leidenschaften» (1830): отец имеет неограниченные права над сыном и волен к нему относиться как к своей собственности. На слово «отнять» (коллизия в драме имеет, как известно, автобиографическую основу – семейную распрю между бабушкой и отцом<sup>1</sup>) Юрий Волин – alter ego лермонтовского «Я» – отреагирует как на нечто совершенно абсурдное: «Отец... хотел отнять сына... отнять... разве он не имеет полного права надо мной, разве я не его собственность...»<sup>2</sup> (V, 171). В лермонтовской пьесе отношения между отцом и сыном выстраиваются точно в соответствии с домостроевским канонам и ветхозаветным ригоризмом: смотреть на себя как на собственность своего отца для Юрия Волина так же естественно и непреложно, как для отца – его право относиться к сыну как к своему *имуществу*: «По-моему, так отец всегда **волен** взять сына – ведь это его собственность» (V, 144). Или: «Вы меня не пустите? Вы? – да что вы между отцом и сыном? ... или не знаете – между отцом и сыном один Бог!...» (V, 175); «Отец всегда имеет право над сыном...» (V, 194); и др.

Право на обладание сыном «ветхозаветному» отцу дает его экстраординарное положение: отец имеет над сыном всю полноту власти постольку, поскольку породил его. Такая абсолютизация отцовской власти, отцовского принципа («Отец обладает моей жизнью» (V, 168)) возводит у Лермонтова *земного* отца на ступень, едва ли не уравнивающую его с Отцом *небесным*. Во всяком случае, в этой драме их роли функционально тождественны. И тот, и другой отрекаются от героя-сына, и тот, и другой обрекают его на одинокое, бесприютное существование; и тот, и другой лишают его отцовской любви и покровительства. Самоубийство Юрия Волина (ответ сына на равносильное смертельному приговору отцовское проклятье («Отец меня отвергнул, проклял мою душу – и должен этого дожидаться» (V, 200)) – жест многозначный. Он одновременно и демонстрация абсолютности отцовского всевластия над героем (самоубийство – исполнение отцовской воли), и – акт своеволия; и проверка степени отцовского могущества, и – своеобразный способ обратить на себя внимание того, кто некогда подарил ему жизнь только лишь для того, чтобы отдать безжалостной судьбе: «Но если Он точно всеведущ, зачем не препятствует ужасному преступлению, самоубийству; зачем не удержал удары людей от моего сердца?.. зачем Он хотел моего рождения, зная про мою погибель?.. где Его

<sup>1</sup> См.: Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1987. С. 77.

<sup>2</sup> Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т.; М.; Л., 1956. Т. V. С. 171. В дальнейшем ссылки на лермонтовские сочинения будут даваться по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.

воля, когда по моему хотению я могу умереть или жить?.. о! Человек, несчастное, брошенное создание... Если б я мог уничтожить себя! Но нет! Да! Нет! Душа моя погибла. Я стою перед Творцом моим. Сердце мое не трепещет... я молился... не было спасенья; я страдал... ничто не могло Его тронуть!..» (V, 200).

В.С. Соловьев напишет, что Лермонтов относился к «... Высшей воле с какою-то личною обидою. Он как будто считает ее виноватою против него, глубоко его оскорбившею»<sup>3</sup>. И в самом деле, отношение лермонтовского человека к Богу интимно<sup>4</sup>, подобно такому, которое возможно только между «Я» и «Ты», между сыном и отцом. Особенно выразительно (учитывая, что адресовано стихотворение не женщине, а мужчине) сакрализация «Ты» совершается в «Разлуке (Я виноват перед тобою...)» (1830):

Я виноват перед тобою,  
Цены услуг твоих не знал.  
Слезами горькими, тоскою  
Я о прощенье умолял,  
Готов был, ставши на колени,  
Проступком называть мечты:  
Мои мучительные пени  
Бессмысленно отвергнул ты.

(I, 85)

И действительно, Лермонтов ощущал себя в этом мире едва ли не ребенком (или ангелом), «выброшенным», почти в хайдеггеровском смысле, из *иной* реальности и оказавшимся в промежуточном положении, без всякой надежды на возвращение назад. Переживание *разрыва* с Отцом (отчизной) и своей онтологической чуждости всему, что *здесь*, и было для него первичным: «Я здесь был рожден, но нездешний душой...» (I, 192); «Они не созданы для мира, И мир был создан не для них» (IV, 216) и т. д.

Модальность, в которой лермонтовский человек воспринимает это *здесь*, могла быть разной: от трагического недоумения (типичный для Лермонтова вопрос – *зачем?*) и жалости (ср. в «Ночи. 1» почти францисканскую нежность к своему «другу»-телу) – до попыток возмутить поверхность *этой* жизни, «пробить» ее (отсюда мотивы «слова-кинжала», «железного стиха», да и вся лермонтовская «поэтика провокаций»). Однако наиболее глубинное из испытываемых им на

<sup>3</sup> Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 395.

<sup>4</sup> Ср. суждение С.В. Шувалова: «Лермонтов, обращаясь к Высшей Воле с гордым вызовом или горькой иронией, несомненно, представляет эту волю лично: к безличной силе невозможно обращаться с упреками и насмешками, невозможно чувствовать себя обиженным и оскорбленным ею. Только признавая божество личностью, можно бороться с ним; иначе богоборчество потеряет всякий смысл» (см.: Шувалов С.В. Религия Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 149).

земле чувств – одиночество: оставленный Богом-Отцом, потерявший Божье покровительство и любовь, лермонтовский герой мучительно будет пытаться отыскать причину совершившегося и получить ответ на сакраментальный для него вопрос: «за что?» За что были обмануты его *лучшие чувства*?

Так я молил твоей любви  
С слезами горькими, с тоскою;  
Так чувства лучшие мои  
Обмануты навек тобою! (I, 149)

Разница в поведении Отца Небесного и отца земного состоит лишь в том, что первый удаляет от себя лермонтовского человека, а второй, умирая («наказывая» сына своей смертью), – сам удаляется от него. И при этом амплитуда переживания смерти отца в стихотворении «Ужасная судьба отца и сына...» крайне широка: от самобичевания («был всех мук твоих причиной») и самообвинения («Но ты простишь мне! Я ль виновен в том») – до негодования на свет и до обиды на отца, который в исполненной блаженства своей новой «небесной» жизни (далекой от земных страстей), как ему кажется, забыл о своем сыне и разлюбил его.

Ты о земле забыл, как был забыт землей;  
Ты счастливей меня; перед тобой  
Как море жизни – вечность роковая  
Неизмеримо открылась глубиной.  
Ужели вовсе ты не сожалешь ныне  
О днях, потерянных в тревоге и слезах?  
О сумрачных, но вместе милых днях...  
Ужель теперь совсем меня не любишь ты?

Обратим внимание еще на такой момент. Лирический субъект ставит в причинно-следственную зависимость разлуку с отцом и судьбу *чуждого изгнанника*. Теряя отца, он одновременно теряет и отчизну, становится для нее чужим:

Ужасная судьба отца и сына  
Жить розно и в разлуке умереть,  
И жребий чуждого изгнанника иметь  
На родине с названьем *гражданина!*

Завершается же стихотворение готовностью (в том случае, если «совсем меня не любишь ты») предпочесть отцовской отчизне *землю*, которой, в отличие от *неба*, известно, что значит любить.

О если так, то небо не сравню  
Я с этою землей, где жизнь влачу мою;  
Пусть на ней блаженства я не знаю,  
По крайней мере я люблю!  
(I, 234)

\* \* \*

Одно из ранних стихотворений («Я видел тень блаженства; но вполне...») (1831)) завершается строками, к которым следует при-смотреться особо:

О, мой отец! Где ты? Где мне найти  
Твой гордый дух, бродящий в небесах;  
В твой мир ведут столь разные пути,  
Что избирать мешает тайный страх.  
Есть рай небесный! Звезды говорят;  
Но где же? Вот вопрос – и в нем-то яд;  
Он сделал то, что в женском сердце я  
Хотел сыскать отраду бытия.

(I, 226)

Сначала говорится о том, что лирический субъект не знает, где находится в небесах *бродящий дух* его *гордого* отца. Затем – о том, что в мир отца ведут разные пути. Далее параллельно вопросу о местонахождении отца ставится вопрос о местоположениирая: «Но где же? Вот вопрос – и в нем-то яд». А в завершение возникает странное личное местоимение «он», которое указывает на то, что некто «сделал то», в силу чего лирический субъект *хотел сыскать отраду бытия* в женском сердце. Это «он» странно потому, что достаточно сложно определить, к чему или к кому слово относится. Хотя, конечно, грамматически «он» связан с *вопросом*, но логически – и с *отцом*. Лирический субъект, не зная, где его отец, как бы самим этим незнанием был спровоцирован на то, чтобы попытаться отыскать «отраду бытия» (рай) в женском сердце. В то же время мы видим, что уже в первых строфах звучат ноты горького скепсиса:

Я видел тень блаженства; но вполне,  
Свободно от людей и от земли,  
Не суждено им насладиться мне.  
Быть может, манит только издали  
Оно надежду; получив, – как знать? –  
Быть может, я б его стал презирать;  
И увидал бы, что ни слез, ни мук  
Не стоит счастье, ложное как звук.

(I, 225)

Этот скепсис вызван (как это следует из общего контекста стихотворения) еще и «пятном тоски», возникшем в уме героя тогда, когда он познал горечь утраты матери («Я родину люблю... среди ее полей Есть место, где я горесть начал знать; Есть место, где я буду отдыхать, Когда мой прах, смешавшись с землей, Навеки прежний вид оставит свой»). Таким образом, неверие в то, что счастье в любви реально и достижимо, имеет две составляющие. Первая связана с потерей матери и сомнением в возможности заменить другой любовью ту, которую он некогда имел. Вторая – с сокрытостью отца, неопределенностью его воли и невозможностью разрешить ядовитый вопрос: допускал



ли он, чтобы сын, не обретя *его*, нашел рай в женском сердце (и тем самым восполнил также недостаток материнской любви), или он этого желал только для того, чтобы, направив сына по ложному пути, окончательно от сына отвернуться.

Если понимать *разные пути* к отцу (которые могут либо привести к нему, либо увести от него) как пути противоположные, то таковыми окажутся путь *славы* и путь *любви*. Первый сопряжен с отказом от женского во имя мужского, воинского; второй, напротив, – с отказом от мужского во имя женского, мирного. Герой поэмы «Ангел смерти» Зораим пожертвует любовью Ады во имя славы («О Боже! – Для таких очей Кто не пожертвовал бы славой? Но Зораиму был милей Девичьей ласки путь кровавый!» (III, 143)) и – погибнет, славы не стяжав.

При этом надежды Зораима будут обмануты, несмотря на то, что, казалось бы, о неизбежности их осуществления ему возвестит устами «мудрого гадателя» сама судьба: «Еще в стране моей родимой Гадатель мудрый, всеми чтимый, Мне предсказал, что час придет – И громкий подвиг совершу я, И глас молвы произнесет Мое название торжествуя, Но...» (III, 145). Включенность такого ничем не мотивированного ложного предсказания в событийную канву можно объяснить, если отнести к нему как к свидетельству наличия некоей руководящей тайной силы, заинтересованной в том, чтобы, заставив Зораима пожертвовать любовью, обманым ходом обречь героя на гибель.

В отличие от Зораима герой поэмы «Литвинка» (1832) изберет иной путь – путь любви, но любви преступной. Коллизия в этом случае осложнена: герой окажется в плену страсти к «гордой деве из земли чужой». Изменяя любящей его жене, он одновременно как бы изменяет и отчизне. Его схватка с врагами утратит высокий смысл и обернется ненавистью к целому миру и жаждой крови: «Он кровию решил наконец Огонь в груди проснувшийся залить» (III, 239). Финал поэмы таков: бесславно погибшего Арсения, с которым кончился его *славный род*, никто не будет оплакивать, кроме одной монахини – некогда им отвергнутой, но по-прежнему его любящей жены. И в этом случае можно думать, что гибель Арсения и его «предательство» отчизны предопределены коварством роковой силы, как о том и скажет героиня:

Он не любил, он не жалел,  
Он даже быть любимым не хотел,  
И для нее одной был он жесток,  
Но разве лучше поступил с ним рок?  
И как не плакать вечно ей о том,  
Кто так обманут был, с таким умом,  
Кто на земле с ней разлучен судьбой  
И к счастью не воскреснет в жизни той?..

(III, 241)

И в самом деле, если смотреть на развертывание событий в этой перспективе, то сюжетная функция Клары, девы из земли чужой, заключается в том, чтобы своей ложной любовью заставить героя изменить истинной любви и тем самым обречь его на гибель.

Заметим, что в этих ситуациях одинаков исход: герой обрекает себя на поражение тогда, когда изменяет любви. А изменяет он любви в свою очередь потому, что некая тайная сила этого желает. Она толкает лермонтовского человека на ложный и гибельный путь славы, который оборачивается бесславием и смертью. Без любви сопряженный с понятием «славы» высокий смысл выхолащивается: жажда героики подменяется жаждой крови.

Более сложная (и «запутанная») ситуация в «Измаиле Бее». Измаил, в ранние годы оказавшийся по воле своего отца на чужбине, вернется на родину и не найдет ее. Теснимые русскими войсками черкесы оставят родные места, и это добровольное самоизгнание изменит их жизнь коренным образом: в горах они станут жить не по законам мира, а по законам войны и славы: «Но что могло заставить их Покинуть прах отцов своих И добровольное изгнание Искать среди пустынь чужих?.. Мила родная сторона, Но вольность, вольность для героя Милей отчизны и покоя» (III, 157–158). Отчизну они обменяют не только на вольность. В сердцах отступников поселятся зависть, предательство и вражда, которых они не ведали тогда, когда «не знали ни золота, ни русской стали» (III, 157).

Война!.. Знакомый людям звук  
С тех пор, как брат от братних рук  
Пред алтарем погиб невинно...  
Гремя, через Кавказ пустынный  
Промчался клик: война! война!  
И пробудились племена.  
На смерть идут они охотно.  
Умолк аул, где беззаботно  
Недавно слушали певца...

(III, 185)

Былое (когда «Красою чудной за горами Известны были девы их, И старцы с белыми власами Судили распри молодых, Весельем песни их дышали!» (III, 157)) уйдет от них навсегда, и зазвучат иные песни: «Оружья звон, движенье стана – вот нынче песни молодца...» (III, 185). И именно поэтому возвратившийся Измаил былой отчизны, той, которая хранится в его памяти, не встретит: «Увидел он свой рай, Где мир так юн, природа так богата, Но люди, люди... Что природа им? Едва успел обнять изгнанник брата, уж клевета и зависть – все над ним!» (III, 189). Так что, можно сказать, Измаил вернется на родину, утратившую дух отчизны или, иначе, – в отчизну, отринувшую от себя родину. Этим, с одной стороны, и объясняется то, почему герой столь

неточным, непрямым, «отрицательным» образом должен определять для себя то, во имя чего он собирается осуществлять свою месть.

Но в бурях битв не думал Измаил  
Сыскать самозабвенья и покоя.  
Не за отчизну, за друзей он мстил –  
И не пленялся именем героя ...  
И не родной аул – родные скалы  
Решился он от русских защитить!

(III, 202)

Однако этому есть и другое объяснение. Хотя в изгнании Измаил, «сколько мог, привычек, правил Своей отчизны не оставил», в то же время он принес в страну, «Где всё так живо, Так беспокойно, так игриво», сердце, *мертвое* и *опустошенное* тоской. (Ср. формульное выражение связи *тоски*, *смерти* и *сердца* в «Литвинке»: «Но сердце, пораженное тоской, Уж было мертво – хоть в груди живой» (III, 236).) Когда Измаил погибнет, черкесы откажутся предать его тело земле, обнаружив под одеянием героя знаки, выдающие его тайную приверженность «земле чужой»: «какой-то локон золотой (Конечно, талисман земли чужой), Под грубою одеждою измятый, И белый крест на ленте полосатой Блистали на груди у мертвеца!..» (III, 224). «Локон золотой» – знак любви; «белый крест на ленте полосатой» (Георгиевский крест) – славы.

Русский воин, который придет в горы для того, чтобы найти Измаила и отомстить ему за обольщенную и погубленную им его невесту, не узнав Измаила при встрече, расскажет своему врагу историю, в которой Измаил предстанет как *сластолюбивый* и *лукавый* обольститель:

...ведал он,  
Что быть не мог ее супругом,  
Что разделял их наш закон,  
И обольщенная упала  
На грудь убийцы своего!  
Кроме любви, она не знала,  
Она не знала ничего...

(III, 194–195)

Любопытно, что ненавистник Измаила будет сбиваться в определении «статуса» своего врага. В одном месте он скажет, что Измаил *не черкес* по духу («Черкес он родом, не душой» (III, 192)); в другом (когда захочет определить мотивы «преступного» отношения Измаила к русским девам), напротив, сделает предположение, что Измаилом руководило *черкесское* презрение к русским. И в самом деле, в определенном смысле Измаил и не черкес, и не русский или – одновременно и русский, и черкес. Он обольщает дев так, как это мог бы делать и человек, развращенный светской жизнью, и – как черкес, презирающий законы чужой стороны: «Не знаю – было то презре-

ные К законам стороны чужой Или испорченные чувства. Любовью женщин, их тоской Он веселился как игрой» (III, 193).

Едва ли, однако, история была такой, какой ее представил русский мститель. Хранимый на груди Измаила талисман свидетельствует о том, что любовь была истинной. Чужая земля (на признание которой Измаил, будучи кавалером ее воинского ордена, мог бы рассчитывать), отвергнув своим законом его любовь, отвергла и его самого как чужака, как черкеса. Точно так же, соглашаясь со своими законами, поступит с ним и родная его отчизна, когда обнаружит на его груди *талисман* любви, принадлежащий чужой земле: она отвергнет его как «русского»: «Нет, мусульманин, верный Измаилу, Отступнику не вырывает могилу!» (III, 224). Измаил – герой, обретающийся между двумя отчизнами и, в конечном счете, не признанный ни той, ни другой.

Однако в створе этой истории есть ориентир, указывающий на возможность такой ее логики, в перспективе которой главной причиной гибели героя станет не чужая земля, а сам Измаил, пожертвовавший своей русской любовью во имя отчизны: «Оставил жертву обольстителю И удалился в край родной» (III, 195). Слова песни, спетой Измаилу Зарой, окажутся пророческими: «Любви изменивший изменой кровавой, Врага не сразивши, Погибнет без славы; Дожди его ран не обмоют, И звери костей не заруют!» (III, 209–210). Изменив любви и не найдя на родине того отцовского рая, который грезился ему в мечтах и память о котором хранилась в его памяти, герой (так же, как Арсений) без этих начал становится одержимым почти демонической злобой, для выплеска которой битва с русскими оказывается всего лишь подходящим предлогом (не случайно и образ Измаила Бея устойчиво сопровождается мотивом жажды крови: «Там, облит кровью...» (III, 210); «Я видеть, видеть кровь люблю» (III, 187) и др.).

При этом нельзя упустить из виду еще одно обстоятельство. Изгнанником Измаил стал не тогда, когда очутился на чужбине, а уже в момент своего рождения – для своей собственной отчизны, заставившей скрываться его отца от коварного брата.

В пещере темной, где, гонимый братом,  
Убийцею коварным, Бей-Булатом,  
Его отец таился много лет,  
Изгнанник новый, он увидел свет!  
(III, 180)

И на чужбину он был отправлен по воле отца, который, как можно предположить, пожелал оградить сына от несущей неминуемую смерть вражды брата. И воля отца как раз, видимо, и состояла в том, чтобы сын, потерявший отца и мать, нашел новую отчизну на чужой земле, что – по всем законам лермонтовской логики – обернется попыткой обрести *отраду бытия* в женском сердце. Путь Измаила на

чужбину, в определенном смысле, и был дорогой к отцу. И потому сюжет поэмы заставляет задаться вопросом, не стал ли Измаил сыном рока именно потому, что нарушил волю отца? Не привела ли совершенная Измаилом жертва любовью к окончательному его разрыву с отцом и – к неизбежной смерти? В конце концов, с сыном как раз и случится то, от чего хотел уберечь его отец: он погибнет от руки завидующего ему брата.

А между тем гипотетическая возможность обретения отчизны в женском сердце в поэме будет специально обозначена. «По мне, отчизна только там, Где любят нас, где верят нам!» (III, 175), – скажет Измаилу Зара, ответить на любовь которой Измаил (опустошенный тоской о погубленной любви и не нашедший в отчизне отцовского рая) не сможет.

Иначе говоря, и для скитающегося с омертвелым сердцем Зо-раима, и для разрывающегося между двумя отчизнами (по *духу* и по *крови*) Измаила Бея возможен был путь основания *собственной* отчизны (и одновременно – *родины*) в женском сердце. (И эта возможность вполне вписывается в комбинаторную сеть поведенческой парадигмы у Лермонтова. Путь обоснования *себя в себе самом*, стремление к отдельности и независимости – одна из стратегий поведения лермонтовского «Я», жаждущего преодолеть фатальную отчужденность от мира. Эту стратегию, доведенную до логического предела и космического масштаба, выразит чуждый земле и небесам Демон, стремящийся устроить свой собственный (независимый и отдельный от Бога-Отца) *рай* и свою собственную *вселенную*.) Но и Зо-раим, и Измаил Бей такую возможность упускают. «Ты б мог любить, но не хотел!» (III, 190) – скажет Измаилу Зара.

Все эти мотивные комплексы войдут и в поле притяжения поэмы об ищущем дорогу домой послушнике. «Хотелось мне...» – прозвучит из уст так и не откликнувшегося на зов любви Мцыри. Образ сотканной из тени и света грузинки молодой<sup>5</sup> и ее мира весь

<sup>5</sup> Ср. тонкие наблюдения Д.Е. Максимова: «Образ девушки как бы рождается из полуденного зноя <...> Впечатление легкой и светлой плоти, сопровождающее образ девушки, создается особыми, вполне лермонтовскими средствами. Видение девушки первоначально возникает перед героем <...> облекаясь в звуковую форму. Говорится о ее голосе, о шуме шагов, опять о голосе и высоком смысле его звуков, о «простой песне», которую она пела, и о том, что воспоминание о ее пении не покидает души героя-рассказчика. И уже после этого звукового, «воздушного» приступа девушка постепенно материализуется: сначала пластически (как шла), потом живописно (наряд, загар) <...> В результате образ девушки приобретает поразительную законченность и полноту» (Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова... С. 228–229). Д.Е. Максимов сосредоточивает внимание прежде всего на том, как происходит поэтическое сотворение образа девушки. А между тем за такой поэтической обрисовкой угадывается то, что присуще всем лермонтовским *чудным девам*: такими реально-ирреальными очертаниями обладают, например, и Зара («Измаил-Бей»), и, конечно, поставленная на кон Штоссом *дева-мечта* художника Лугина.

проникнут эротической и домашней символикой: легкая, скользящая поступь героини; глубокий, обещающий тайны любви мрак очей; безыскусственно живой и сладко-вольный голос; со звоном вливающаяся в кувшин струя; сакля, расположенная в прохладной мгле, со струящимся над плоской кровлей голубым дымком. В ночном молчаливом мире мерцающая, как путеводная звезда, сакля будет призывать лермонтовского героя следовать по пути любви и – на этом пути обрести свою собственную отчизну.

Хотелось мне... но я туда  
Взойти не смел. Я цель одну,  
Пройти в родимую страну,  
Имел в душе, – и превозмог  
Страданье голода, как мог.  
(IV, 160)

«...Превозмог Страданье голода...» – в этом контексте (и в перспективе, заданной эпиграфом) может быть прочитано и в физиологическом, и в метафорическом ключе: Мцыри не утолит ни голода в буквальном смысле этого слова, ни «голода», вызванного любовным томлением. Он будет идти к поставленной цели («Я цель одну... имел в душе») с маниакальной послушностью (может быть, именно из-за того, чтобы привнести этот оттенок «послушности», Лермонтов переименит имя своему герою: вместо Бэри («монах») назовет его Мцыри («послушник»). Подобно тому как подданные библейского царя Саула не смели вкушать пищи до победы над врагом (если обратиться к библейскому контексту эпиграфа поэмы), так Мцыри – до достижения отчизны. И хотя, в отличие от нарушившего отцовский приказ Ионафана, Мцыри будет следовать запрету до конца, – цели он так и не достигнет.

### Список литературы

- Лермонтов М.Ю.* Сочинения: В 6 т. М.; Л., 1954–1957.  
*Висковатов П.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1987.  
*Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.  
*Савинков С.В.* Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004.  
*Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991.  
*Шувалов С.В.* Религия Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914.

**Сведения об авторе:** *Савинков Сергей Владимирович* (Воронеж), докт. филол. наук, профессор Воронежского государственного университета и Воронежского государственного педагогического университета. E-mail: svspoint@yandex.ru

## МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

**Юн Со Хюн (Южная Корея)**

### **ДИАЛОГИЗАЦИЯ МОНОЛОГА КАК «СОБЫТИЕ РАССКАЗЫВАНИЯ» (на материале пьес А.П. Чехова)**

В данной статье предпринят анализ оригинальности драматургии А.П. Чехова в плане выражения авторского понимания человека как агента коммуникации. Вместо традиционной точки зрения на текст чеховских пьес как на «монологизацию диалога» или «потерю/лишение диалогичности» данная работа предлагает рассмотреть этот феномен как своеобразную «диалогизацию монолога». Монологические реплики, вкрапленные в ситуацию диалога персонажей у А.П. Чехова, создают на сцене некое «событие рассказывания», представление которого является важной основой авторского понимания человека и мира.

*Ключевые слова:* монологизация диалога, диалогизация монолога, «событие рассказывания» на сцене.

This article analyzes the originality of A. Chekhov's dramaturgy in terms of expression of the author's understanding of man as an agent in communication. Instead of the traditional point of view on the text of A. Chekhov's plays as "monologization of dialogue" or "loss/deprivation of dialogism", this work suggests considering this phenomenon as a kind of "dialogization of monologue". Monologic texts, interspersing a situation of the characters' dialogue, create on stage some "event of narration", which is an important foundation of the author's understanding of man and the world.

*Key words:* monologization of dialogue, dialogization of monologue, "the event of narration" on stage.

1. Потеря коммуникативной цели в диалогах чеховских драм впервые замечена в театре. По словам театроведа А.П. Мацкина, впервые эту особенность чеховских реплик заметил Вл.И. Немирович-Данченко, который на тот момент имел опыт инсценировки романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»<sup>1</sup>. С помощью

<sup>1</sup> Тут интересно отметить, что при инсценировке романа Вл.И. Немирович-Данченко, полагая, что «в общем сцена не может дать тонких впечатлений как чтение», не опирался на чисто драматическую манеру. Отказываясь от мысли сохранить фабулу романа, предполагаемую уже всем известной, он разбил ее на 21 сцену. Затем, по предложению В.В. Лужского, было решено ввести чтеца, который «повествовал о ходе событий; осуществлял связки между сценами; комментировал действие по ходу сцены, усиливая общее эмоциональное впечатление» (Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. Орел, 2002. С. 204–207). Иначе говоря, голос нарратора в эпических произведениях дословно перенесен в речи персонажей. По словам М.Н. Строевой, «один из рецензентов "Братьев Карамазовых" тонко заметил, что здесь у актеров

мемуаров актера А.Д. Дикого, очевидца процесса репетиций МХТ, А.П. Мацкин противопоставляет принципы двух авторов: «пьесы Чехова с их атмосферой обособленности и замкнутости человека, с их глубоко запрятанной лирикой и уклоном в самонаблюдение построены по *монологическому принципу*, романы Достоевского с их непрекращающимся диспутом идей, с их многоплановостью действия и автономным положением героев, не сливающихся с автором и часто противостоящих ему, построены по *диалогическому принципу*»<sup>2</sup>. Также театральный критик А.Р. Кугель, имея в виду, в частности, поздние пьесы автора, отметил, что с точки зрения структуры вопроса-ответа герои А.П. Чехова ведут «особый диалог». По его словам, «стоя в стороне от жизни, подчиняясь ее течению, эти пассивные натуры больше разговаривают про себя, чем для дела», и таким образом «речи действующих лиц в пьесах Чехова приближаются к форме монолога»<sup>3</sup>.

Монологичность реплик, потерявших коммуникационную цель, не была чужда символистам, противостоявшим натуралистическому реализму того времени. Их интерес находился не столько в коммуникационном отношении между персонажами, сколько в музыкальном качестве слова (частые моменты молчания, паузы, повтор стихотворных цитат, ритмо-слоги, запев песенки) как медиума «от реального к реальному» (*a realibus ad realiora*)<sup>4</sup>. Важным считалось

появился особый элемент “чтения”, словно они все время ощущали, что не просто играют пьесу, а как бы читают отрывки из романа. Этот элемент «чтения» давал актеру свободу владения образом, дарил ту творческую раскованность, которая как бы ставила актера выше образа» (*Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского 1898–1917. М., 1973. С. 258*). Интересно, что М.Н. Строева считала это не вмешательством нарратора (одного из видов выражений авторской воли) в мир персонажей, а свободой актеров.

<sup>2</sup> *Мацкин А.П. Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 92–94.*

<sup>3</sup> *Кугель А.Р. Русские драматурги: очерки театрального критика. М., 1934. С. 123–124.*

<sup>4</sup> В целом оценка А.П. Чехова со стороны символистов двойка. Неприязнь старших символистов к А.П. Чехову хорошо описана во многих работах (*Камустин Н.В. З. Гиппиус о Чехове (К вопросу об античеховских настроениях в культуре «серебряного века») // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М., 2007. С. 176–188*). В.Е. Хализев объясняет причину этой неприязни «несовместностью наследия автора» и «самой его личности с атмосферой «серебряного века» (*Хализев В.Е. Чехов в XX веке: contra et pro // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М., 2011. С. 13*). Но был и другой взгляд: А. Белый, признаваясь в том, что после смерти А.П. Чехова никакая попытка мистических реалистов не удалась, определяет «субстанцию чеховского творчества» «опрозраченным реализмом, произвольно сросшимся с символизмом». А А. Блок признавался в симпатии к пьесе А.П. Чехова: «Я не досидел Метерлинка и Гамсуна, к Ревизору продрался все-таки сквозь полувековую толщу, а Чехова принял всего, в пантеон своей души, и разделил его слезы, печаль и унижение» (*Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. Письма: 1898–1921. М.; Л., 1963. С. 281, 283*).



не самовыражение *персонажей*, а самовыражение *автора*<sup>5</sup>. Всякое авангардистское понимание А.П. Чехова также сосредоточено было в его музыкальности<sup>6</sup>.

Понятие о монологичности чеховских диалогов также влияло на понимание характеров персонажей. Современники автора чувствовали изолированность и одинокость персонажей, а также пессимистическое авторское понимание человеческого существа. Например, Д.П. Святополк-Мирский, хотя он пишет, что чеховский диалог, «с удивительной справедливостью распределяя внимание зрителя между всеми действующими лицами», «делает невозможным моноцентрическое построение и уравнивает всех персонажей», приходит к выводу, что все это направлено на изображение изолированных персонажей. С учетом того, что идеальная демократия между персонажами совпадает с принципами Московского Художественного театра, где стремились создать труппу без звезд, в которой все актеры были бы одинаково прекрасны, ученый приводит к выводу, что чеховский диалог является самой идеальной формой, выражающей одну из главных мыслей автора: «мысли о непроницаемости и странности всех человеческих существ, которые не могут и не хотят понять друг друга»<sup>7</sup>. В связи с этим для него «нота мрака, отчаяния и безнадежности еще сильнее звучит в пьесах Чехова, чем в рассказах»<sup>8</sup>. Одним словом, с его точки зрения, именно форма диалога есть эффективный способ выражать невозможность настоящего диалога.

После ранних эскизных замечаний о лишении коммуникационности, среди большинства многих советских социально-культурных критик более конкретная характеристика о терявших коммуникационную цель диалогах в плане родовой особенности драмы проведена А.П. Скафтымовым. Отчетливо резюмируя связь между особенностями чеховских реплик и отсутствием драматического конфликта, ученый понимает черты чеховских диалогов как способ выразить внутренние

<sup>5</sup> Основываясь на оценках ценителей-символистов, продолжалось исследование, которое уподобляет чеховскую драму ритуальному действу, жизнотворчеству, мифу (*Собенников А.С.* Драматургия А.П. Чехова 90-х годов и поэтика «Новой драмы» (проблема художественного символа): Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1985). Не только связь с символистами, но и собственно авторская схема символов и метафор привлекала исследователей. В этом направлении «Три сестры» занимают особенное место (см.: *Ахметшин Р.Б.* Метафора движения в пьесе «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 33–43; *Одесская М.М.* «Три сестры»: Символично-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 150–158).

<sup>6</sup> «Секрет чеховского настроения скрыт был в ритме его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра в дни репетиций первой чеховской постановки» (*Мейерхольд В.Э.* К истории и технике театра (1907) // В.Э. Мейерхольд: Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. М., 1968. С. 122).

<sup>7</sup> *Святополк-Мирский Д.П.* Чехов <Фрагмент> // А.П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2010. С. 189–190.

<sup>8</sup> Там же. С. 190.

конфликты действующих лиц. По его мнению, разорванность, непоследовательность и изломанность тематических линий диалогической ткани пьесы у А.П. Чехова эффектно действует для выражения общей картины «внутренних несовпадений между всеми лицами». Через обзор внешне наложенных кусочков и отрезков разговоров в 3-м акте «Вишневого сада» А.П. Скафтымов довольно подробно перечисляет некоторые важные черты чеховских диалогов. Во-первых, он отмечает неожиданные и ни на кого не рассчитанные высказывания, которые больше всего обращены внутрь и поэтому построены в тонах лирической медитации. Даже иногда непосредственно обращенное высказывание совсем не входит в общую связь разговора. Во-вторых, ответы часто совсем не захватывают эти обращенные высказывания, и скользят вяло или совсем проходят мимо. Иногда эти ответы, обходя прямую реакцию на данное высказывание, показывают уклончивость. В-третьих, А.П. Скафтымов добавляет к чертам чеховских диалогов многократную изменчивость эмоционального тона речи, которая обнаруживается даже в одном предложении<sup>9</sup>. Тут ясно, что новая манера составления диалогов приводит внешний конфликт к внутреннему конфликту, который требует глубокого психологического анализа. Далее такое понятие, как *провал коммуникации* или *глухой диалог* стало основным термином при изучении чеховских диалогов.

Западные исследователи, которые находились под влиянием экзистенциализма и абсурдизма, усиленных так называемым лингвистическим поворотом, начали толковать черты чеховских диалогов как «болтовню». Их диалоги толковались в философском смысле как манера стоять лицом к бессмысленному миру и преодолевать его пустоту. В основе этого направления Л. Ельницкая четко пишет, что «болтовня персонажей Чехова, будучи пародией на речекommunikацию, характеризуется избыточностью информации (что придает содержанию качество расплывчатости и неопределенности), наличием *темных мест*, намекающих на непроявленность смысла... Болтовня служит для того, чтобы прятаться от жизни в слова либо искусственно возбуждать себя словами, создавая иллюзию деятельности. Болтовня предстает также инструментом перевода прежде живого смысла в категорию мертвого». «Если в мире Пушкина жизнь в ее вечной изменчивости потенциально могла спасти, то у Чехова жизнь предстает пространством хаоса, бессмыслицы, вечного несовпадения людей. Порча жизни предопределяет неполноценность человека, выражающуюся в неполноценности его речи. Или возможна обратная связь: порча языка ведет к изменению и распаду жизни. И реальность, и языковой инструментарий у Чехова поставлены под

<sup>9</sup> См.: Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» Чехова // А.П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2010. С. 763–768.

знак вопроса»<sup>10</sup>. Таким образом, А.П. Чехов, предшествуя западно-европейскому направлению абсурдизму почти на одно поколение, помог расцвету русских абсурдистов, которые появились слишком рано для благодатного признания современников, и сам стал одним из признанных родоначальников театра абсурда<sup>11</sup>, характеризуемого понятием *трагедия языка* Э. Ионеско<sup>12</sup>.

Затем, при наступлении периода так называемого постмодернизма, исследователи и авторы постмодернистских текстов, несмотря на глубокую разницу в мировоззрении с А.П. Чеховым<sup>13</sup>, апеллируют к А.П. Чехову как предтече и опираются на его антидогматизм, релятивизм и, разумеется, коммуникативные неудачи его персонажей.

2. Однако некоторые ученые придерживаются иного мнения по поводу авторского понимания коммуникации между персонажами в пьесах А.П. Чехова. Обратим внимание на замечание В.Е. Хализева<sup>14</sup>. Ученый, подчеркивая идиллическую атмосферу в «Вишневом саде», обращает внимание на замечание А.П. Скафтымова, который считал, что в «Вишневом саде» господствует атмосфера «взаимной расположенности, доброты и сердечности», а персонажам присущи отзывчивость, «внимание к другим людям», стремление «к душевному общению»<sup>15</sup>. Напоминая большую редкость таких положительных оценок о коммуникационных отношениях между чеховскими персонажами, В.Е. Хализев придает этому замечанию значение, опираясь на мнение Д.С. Лихачева: «Бытовая демократия всегда была более сильна в России, чем на Западе. Несмотря на крепостное право! Помещики, особенно их дети, часто дружили с дворовыми. Были и няньки и дядьки из крестьян»<sup>16</sup>. По большому счету, не отказываясь от этого социально-культурного объяснения, мы предлагаем заново на основе вышеупомянутого заявления А.П. Скафтымова рассмотреть авторское восприятие человека в коммуникационном обществе.

<sup>10</sup> *Ельницкая Л.* «Болтовня» как речевой дискурс в русской литературе (от Пушкина до Чехова) // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избранные доклады и тезисы / Под общ. ред. И.Л. Волгина. М., 2008. С. 95–96.

<sup>11</sup> *Кошелев В.А.* «... Лег на диван и ... помер»: Чехов и культура абсурда // Литературное обозрение. 1994. № 11–12. С. 6–7); *Венцлова Т.* О Чехове как представителе реального искусства // *Собеседники на пиру* (1997). М., 2012. С. 33–47.

<sup>12</sup> *Ионеско Э.* Трагедия языка (1958) // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 134–137.

<sup>13</sup> *Петухова Е.Н.* Чехов в восприятии постмодернистов // *Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова.* СПб., 2010. С. 290–297.

<sup>14</sup> *Хализев В.Е.* Идиллическое в «Вишневом саде» А.П. Чехова // *Известия российской академии наук. Серия литературы и языка.* 2005. № 4. С. 3–11.

<sup>15</sup> *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 356, 360.

<sup>16</sup> *Лихачев Д.С.* Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет. Л., 1989. С. 514.

Наш взгляд поддерживается и С.Т. Вайманом, который также отвергает подчеркнутый пессимизм в авторском понимании человека и возможности человеческой коммуникации, исходящий из монологизирования диалогов речи чеховских персонажей. По его словам, нельзя забывать, что так называемые монологичные реплики у А.П. Чехова, какими бы они ни выглядели прерывными и изолированными, «всецело принадлежат родному контексту, питаюсь от его корней и восходя к его полноте»<sup>17</sup>. Отмечая малопродуктивность исследования, сосредоточенного на монологизировании чеховских диалогов, он пишет, что «гораздо важнее другое: попытаться теоретически уловить летучий «аномальный» очерк чеховского диалога»<sup>18</sup>. Проще сказать, нужно более глубокое понимание того, почему «они [чеховские персонажи] с такой отважной безмерностью повествуют о себе, как в пору повествовать только о другом». «Это – момент бескорыстной человеческой контактности: мой внутренний мир собеседует с твоим внутренним миром, и вовсе не обязательно, чтобы при этом твой отклик на мое слово был вокализирован»<sup>19</sup>.

На наш взгляд, для поиска возможности нового толкования авторского понимания человеческой коммуникации надежным ключом служит чеховское оригинальное использование монологов. В общем монолог имеет двоякую характеристику: с одной стороны, монолог, опираясь на продвижение эмоций и смену тем целого произведения, «напрягает основную пьесную драматическую линию, создает места эмоциональных *взрывов*, укрепляет силовые точки драматизма, завязывает или развязывает драматические узлы»<sup>20</sup>, с другой стороны, монолог так самостоятелен, что «характеризуясь независимостью ведения речи от сиюминутных реакций воспринимающего», «обычно более пространен и сложно организован, нежели реплики диалога, как правило, связанные с недомолвками и редуцированием грамматических форм»<sup>21</sup>. На основе этих черт монологи использовались в самые важные моменты для того, чтобы эффективно передать авторское намерение.

Внешне видно, что А.П. Чехов также принимал требование правдоподобности реалистической и психологической драмы, которая сменила драму классицизма и драму романтизма, где монолог играл ведущую роль. Итак, если мы считаем только монологи в традиционном смысле, по словам А.А. Аникста, в «Трех сестрах» и «Вишневом

<sup>17</sup> Вайман С.Т. Диалог в чеховской драме // Драматический диалог. М., 2003. С.155.

<sup>18</sup> Там же. С. 156.

<sup>19</sup> Там же. С. 158.

<sup>20</sup> Балухатый С.Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927. С. 15–17.

<sup>21</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 186.

саде» вообще отсутствует традиционный монолог, произносимый персонажами в одиночестве<sup>22</sup>. А более подробно Э.А. Полоцкая пишет, что «в “Чайке”, “Дяде Ване” (соответственно – и в “Лешем”) по одному монологу наедине, в “Трех сестрах” два монолога Андрея и один Чебутыкина». По ее словам, в 1902 г. Чехов простился с традиционным монологом в пьесе «О вреде табака», написанной целиком в жанре «сцены-монолога». В «Вишневом саде» все монологические реплики произносятся в присутствии других лиц или даже обращены к ним прямо<sup>23</sup>.

Но на самом деле А.П. Чехов не отказался от монологов. Как П. Сонди правильно отмечает, в чеховских драмах монолог возникает в пространстве диалога<sup>24</sup>. В таком же смысле В.Е. Хализев также отмечает, что для Чехова характерны монологи в их разговорно-диалогическом облике<sup>25</sup>. По поводу этой некоей *диалогизации монолога* более подробное объяснение дает М.О. Горячева. Как она отмечает, несмотря на то что «основная тенденция в эволюции техники драмы состоит в уменьшении роли монолога и совершенствовании диалога, придании ему разговорно-естественной формы», А.П. Чехов «модернизировал в своих пьесах прежде всего именно монолог, создав его особые типы и сильно расширив сферу его употребления». По мнению ученого, «именно монолог – преобразенный и усовершенствованный – становится главным структурным элементом новаторской техники словесного ряда чеховской драмы»<sup>26</sup>.

Для дальнейшего пояснения значения особенности диалогизированного монолога, сначала нам полезно рассмотреть функциональную классификацию традиционных монологов<sup>27</sup>. Известный театровед

<sup>22</sup> Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972. С. 629.

<sup>23</sup> Полоцкая Э.А. «Вишневый сад» – Жизнь во времени. М., 2004. С. 217.

<sup>24</sup> Szondi P. Theory of the Modern Drama. Univ. of Minnesota Press, 1986. P. 7–41.

<sup>25</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 210.

<sup>26</sup> Горячева М.О. «Три сестры» – пьеса монологов // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 54–62.

<sup>27</sup> Очевидное авторское намерение в монологах позволяло исследователям предлагать их функциональную классификацию. По сравнению с монологами диалогом особо не испытывали подобного разделения, поскольку они, во-первых, в качестве действий служат развертыванием сюжетов. А что касается классификации диалогов, очень оригинально и интересно определение S. Sierotwiński, который в большом счете разделяет диалог в драме на «диалог драматический» и «диалог эпический». Под словом *диалог драматический* польский ученый подразумевает «диалог, продвигающий действие, в котором высказывания персонажей, проявляющих свои намерения, имеют значение поступков. Может иметь характер трагический или комический», и под *диалог эпический* – «диалог, целью которого является сообщение о происшествиях, содержащий фрагменты повествования» (см.: Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов филологических факультетов. М., 1999. С. 209–216).



П. Пави подразделяет монологи на три типа: «технический монолог (монолог-рассказ)», «лирический монолог» и «монолог-размышление (монолог-принятие решения)»<sup>28</sup>. Тут обратим внимание на то, что ученый называет монолог-рассказ «техническим». В этом выражении видно общепринятое предположение о том, что монолог-рассказ функционирует в качестве одного из повествовательных элементов<sup>29</sup>, помогающих развертыванию сюжетов пьесы с точки зрения композиции целого произведения.

По данному разделению функция чеховских трансформированных (диалогизированных) монологов во многом сведена к функции монолога-рассказа. Персонажи не столько вербализируют внутренние конфликты и эмоции, сколько ненамеренно повествуют о прошлом или желательном будущем. К тому же их повествование звучит не столько для обязательного информирования читателей/зрителей с точки зрения главной сюжетной линии, сколько для спонтанного самовыражения каждого персонажа<sup>30</sup>. Сценическое изображение повествовательных моментов показывает авторский интерес к словесной деятельности рефлексирующих существ. Как отмечает П.А. Йенсен, «Чехова занимает не столько проблема движения и времени сама по себе, сколько ее последствия для нашей возможности осмыслить собственную жизнь в нарративной форме. Его интересовала не его собственная возможность осмысления чужих жизней, а скорее – воз-

---

<sup>28</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 191. Кстати говоря, по мнению М.О. Горячевой, принимавшей мнение В.В. Основина, правомерно объединить «лирический монолог» и «монолог-размышление (монолог-принятие решения)» в один тип под названием *монолог-раздумье* или *монолог-исповедь* (Горячева М.О. «Три сестры» – пьеса монологов // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 55; Основин В.В. Драматургия Л.Н. Толстого. М., 1982. С. 135, 137). На наш взгляд, разделение М.О. Горячевой просто и более правомерно в том плане, что между вышеупомянутыми лирическим монологом и монологом-размышлением не существует четкой границы.

<sup>29</sup> При исследовании характеристики драматических произведений В.Е. Хализев подразделяет аспекты повествовательных текстов на три вида. Называя их «элементами» повествования, ученый пишет, что они «присутствуют, во-первых, в самых словесных действиях персонажей, содержащих порой информацию о происшедшем ранее; во-вторых, в авторских обращениях к публике, “поручаемых” кому-либо из действующих лиц; в-третьих, в ремарках». Играя всего лишь вспомогательную роль для прямого подражания на сцене, т. е. для речевых актов, обычно эти тексты не отвечают за «выполнение организующей миссии, которая по праву принадлежит им в жанрах эпических» (Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 42).

<sup>30</sup> Про это самовыражение героев С.Т. Вайман говорит, что «тяга чеховских героев к самовыражению укоренена в общем подходе или особой обращенности великого писателя к человеку», и называет эту обращенность «терапевтической» (Вайман С.Т. Диалог в чеховской драме // Драматический диалог. М., 2003. С. 158).



возможность или невозможность самого человека осмыслить собственную жизнь посредством повести о ней»<sup>31</sup>.

Нас интересует еще одна сторона этого явления. Дело в том, что их разные рассказы создают на сцене «событие рассказывания». Под словом «событие рассказывания» мы подразумеваем один из двух аспектов события, которые заметил М.М. Бахтин: «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)»<sup>32</sup>. Во избежание путаницы тут нужно отметить, что понятие *двойственности событий* обычно использовалось с точки зрения границы между персонажами и их творцом (автором), т.е. *творческой деятельности автора*, в нашем же исследовании сфера применения этого понятия расширилась до плана *творческой деятельности персонажа-рассказчика*, которая хотя и создается авторской установкой, но все же определяет *событие рассказывания* внутри произведения.

Именно в деликатности в изображении «события рассказывания» лежит оригинальность А.П. Чехова в изображении человека как коммуникативного существа. Приведем один из самых показательных примеров. В III акте «Трех сестер» Маша рассказывает любовную историю в присутствии слушателей Ирины и Ольги, которые, видимо, уже знают о ее тайне. С учетом того, что слова Маши не должны выражаться покаянием с взрывом эмоции<sup>33</sup>, скорее в этой картине

<sup>31</sup> П.А. Йенсен обращает внимание на то, что нарраторы в прозаических произведениях А.П. Чехова часто используют слова *уже* и *еще*. С учетом мнения М.М. Бахтина, который думал, что слова *раньше*, *позже*, *еще*, *когда*, *никогда* напоминают ценность времени человека как смертного существа («К философии поступка»), П.А. Йенсен концентрируется на авторском представлении о времени и его восприятии героями, т.е., как он говорит, на *феноменологии времени*. По его словам, чеховская феноменология времени является экзистенциальной и «нарративной», тогда как толстовская – эпистемологической (Йенсен П.А. Проблема изменения и времени у Толстого и Чехова. К постановке вопроса // История и повествование: Сборник статей. М., 2006. С. 199).

<sup>32</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403–404.

<sup>33</sup> О.Л. Книппер задала автору следующий вопрос: «Спорный пункт с Немировичем – 3-й акт – покаяние Маши. Мне хочется вести третий акт нервно, порывисто, и, значит, покаяние идет сильно, драматично, т.е. что мрак окружающих обстоятельств взял перевес над счастьем любви. Немировичу же хочется этого счастья любви, чтобы Маша, несмотря на все, была полна этой любви и кается не как в преступлении. Второй акт полон этой любви. В толковании Немировича 4-й акт – кульминационный пункт, в моем – 3-й. Что ты на это ответишь?» (Чехов А.П. и Книппер О.Л. Переписка: В 3 т. Т.1. М., 1934. С. 282–284). На этот вопрос автор пьесы дает такой ответ: «Покаяние Маши в III акте вовсе не есть покаяние, а только откровенный разговор. Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хотя изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовалось утомление ночи. И чтобы чувствовалось, что ты умнее своих сестер, считаешь себя умнее, по крайней мере» (Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 9. М., 1980. С. 189).

значительную роль играет присутствие ее слушателей: Ирина молчит, а Ольга повторяет за ширмой «Не слышу, все равно». Хотя обычно из-за их пассивных реакций с точки зрения диалогичности этот эпизод зачастую цитируется как показательный пример «глухого диалога», т. е. «провала коммуникации», композиция целой картины может поясняться по другому с помощью понятия «событие рассказывания», синтезирующего в себе все истории сестер. Пока Маша рассказывает свою историю, зрители могут смотреть на замолкшую Ирину, только что рассказавшую о своей непосильной работе и безнадежном будущем, и Ольгу – старую деву, так уставшую от многих дел, что ей не до любви, только слушающую истории младших сестер. В этом смысле можно сказать, что чувство изолированности дано персонажу, тогда как чувство человеческой однородности дано читателям/зрителям. Иными словами, А.П. Чехов дает зрителям не сочувствовать персонажам, а наблюдать их всех, отступив на шаг. Именно на данном изображении носителя собственной истории, окруженного чужими историями, основывается богатство и сгущенность смыслов драматургии А.П. Чехова.

Что касается новаторства построения речи персонажей в чеховских пьесах, центром внимания долгое время являлась и считалась именно новизна в структуре диалога, в составлении и сопоставлении диалогических реплик. Многие исследователи выражали мнение, что чеховские персонажи не являются полноценными горячими участниками диалога. Они полностью не вовлечены в диалог, они не столько дают релевантные ответы, сколько стремятся высказать какую-то собственную мысль, которая изолируется от общей темы диалога и даже прерывает самый диалог.

Как и следует ожидать, целый ряд диалогоцентричных исследований структуры чеховских пьес дает понятие о том, что автор имел полностью пессимистическое представление о возможности коммуникации. Однако рассмотрение чеховских приемов при использовании монологов персонажей открывает совсем другой ракурс в рассмотрении этой проблемы. Чеховские монологи, сохраненные в диалоге в трансформированном виде, склоняясь не столько к прямой передаче эмоции, сколько к повествованию, на сцене образуют момент, нехарактерный для драматических жанров: *событие рассказывания*, обусловленное рефлексивной идентификацией персонажа-рассказчика и настоящим требованием присутствия персонажа-слушателя. Как результат, мы можем предположить, что используя подобную технику построения сценической речи своих персонажей, Чехов, скорее, требует от зрителя не сочувствовать определенному персонажу, но с определенной психологической дистанции наблюдать всю ситуацию события рассказывания в целом.



## Список литературы

- Аникст А.А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972.
- Ахметшин Р.Б.* Метафора движения в пьесе «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 33–43.
- Балухатый С.Д.* Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927.
- Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. Письма: 1898–1921. М.; Л., 1963.
- Вайман С.Т.* Диалог в чеховской драме // Драматический диалог. М., 2003. С. 155–195.
- Венцова Т.* О Чехове как представителе реального искусства // Собеседники на пиру (1997). М., 2012. С. 33–47.
- Горячева М.О.* «Три сестры» – пьеса монологов // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 54–62.
- Ельницкая Л.* «Болтовня» как речевой дискурс в русской литературе (от Пушкина до Чехова) // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»: избранные доклады и тезисы / Под общ. ред. И.Л. Волгина. М., 2008. С. 95–96.
- Ионеско Э.* Трагедия языка (1958) // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 134–137.
- Йенсен П.А.* Проблема изменения и времени у Толстого и Чехова. К постановке вопроса // История и повествование: сборник статей. М., 2006. С. 196–209.
- Капустин Н.В.* З. Гиппиус о Чехове (К вопросу об античеховских настроениях в культуре «серебряного века») // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М., 2007. С. 176–188.
- Кошелев В.А.* «... Лег на диван и ... помер»: Чехов и культура абсурда // Литературное обозрение. 1994. № 11–12. С. 6–8.
- Кугель А.Р.* Русские драматурги: очерки театрального критика. М., 1934.
- Лихачев Д.С.* Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет. Л., 1989.
- Мацкин А.П.* Портреты и наблюдения. М., 1973.
- Мейерхольд В.Э.* К истории и технике театра (1907) // В.Э. Мейерхольд: Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 105–142.
- Одесская М.М.* «Три сестры»: Символико-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 150–158.
- Основин В.В.* Драматургия Л.Н. Толстого. М., 1982.
- Пави П.* Словарь театра. М., 1991.
- Петухова Е.Н.* Чехов в восприятии постмодернистов // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. СПб., 2010. С. 290–297.
- Полоцкая Э.А.* «Вишневый сад» – Жизнь во времени. М., 2004.
- Святополк-Мирский Д.П.* Чехов <Фрагмент> // А.П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2010. С. 181–197.
- Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
- Скафтымов А.П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» Чехова // А.П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2010. С. 744–783.

Собенников А.С. Драматургия А.П. Чехова 90-х годов и поэтика «Новой драмы» (проблема художественного символа). Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук. Томск, 1985.

Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского 1898–1917. М., 1973.

Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. Орел, 2002.

Szondi P. Theory of the Modern Drama. Univ. of Minnesota Press, 1986.

Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов филологических факультетов. М., 1999.

Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986.

Хализев В.Е. Идиллическое в «Вишневом саде» А.П. Чехова // Известия российской академии наук. Серия литературы и языка. М., 2005. № 4. С. 3–11.

Хализев В.Е. Чехов в XX веке: contra et pro // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М., 2011. С. 12–21.

Чехов А.П. и Книппер О.Л. Переписка: В 3 т. Т. 1. М., 1934.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 9. М., 1980.

**Сведения об авторе:** Юн Со Хюн, аспирант кафедры истории русской литературы филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: verauon430@gmail.com

## Э. Бальони (Италия)

### О ПЕРЕВОДЕ СТИХОВ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА НА ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК

Статья предлагает, во-первых, описание некоторых трудностей, с которыми столкнулся автор как переводчик русской поэзии XX в. (стихов Вс.Н. Некрасова) на итальянский язык, и, во-вторых, наблюдения над существенными различиями национальных изводов конкретизма.

*Ключевые слова:* перевод, конкретизм, русская поэзия XX в., итальянская литература, Вс.Н. Некрасов.

The article contains 1) a description of some difficulties faced by the author as a 20th century Russian poetry (Vs.N. Nekrasov's texts) translator; 2) observations of significant differences between national types of concretism.

*Key words:* translation, concretism, XX century Russian poetry, Italian literature, Vs.N. Nekrasov.

Предлагаемая вниманию читателя статья посвящена трудностям, которые я пыталась преодолеть, переводя стихи Вс.Н. Некрасова на итальянский язык<sup>1</sup>: уровню адаптации и отчуждения, попыткам найти соответствия лингвистическим особенностям исходного языка, передаче формальных новаций на другом языке. Если автор, как это происходило в нашем случае, переводится впервые, его стихи появляются на фоне определенной литературной и культурной традиции, переводчик может думать и о месте своих переводов в собственной национальной литературе.

Поэзию Вс. Некрасова «можно было бы, с некоторым пафосом, назвать “энциклопедией русской жизни” его времени, но опять-таки с очень серьезной поправкой – энциклопедией, адресованной тем, кто эту жизнь знает и помнит»<sup>2</sup>. Что из этого можно сохранить, что невозможно передать? В этом отношении важную роль играет не только качество перевода, но и выбор того, что переводимо. Как мне кажется, удачные переводы – это результат компромисса, и переводчику иногда приходится отказываться от некоторых стихотворений, возможно, и ключевых для автора оригинального текста. Именно несостоявшийся компромисс между культурной и языковой спецификой

<sup>1</sup> Nekrasov Vs. Vivo vedo (poesie scelte). Transeuropa, 2014.

<sup>2</sup> Орлицкий Ю. Заметки о поэтике Всеволода Некрасова // Полилог. 2010. № 3. С. 72.

русской и итальянской традиций привел меня, например, к отказу от публикации перевода эпиграммы, посвященной Б. Слуцкому:

- Русский ты
- Или еврейский?
- Я еврейский русский.
- Слуцкий ты
- Или советский?
- Я советский Слуцкий!

Вот наша попытка перевода:

- Sei un russo tu
- o un ebreo?
- Un ebreo russo.
- Sei uno Sluckij tu
- o un sovietico?
- Uno Sluckij sovietico!

Я попыталась сблизить фамилию Слуцкий со словами, обозначающими происхождение, придала фамилии статус имени нарицательного (с помощью неопределенного артикля «un»). Но культурный барьер все-таки непреодолим еще и потому, что Слуцкий плохо известен итальянскому читателю, и потому, что итальянский читатель без комментария не увидит каламбура, на котором строится русский текст, связи между фамилией и городом из черты оседлости, не увидит игры на *Слуцкий (фамилия)/слуцкий (прилагательное)*.

Вот еще один пример несостоявшегося компромисса, в данном случае обусловленный собственно лингвистическими причинами. Этот пример касается знаменитого стихотворения *Свобода есть*.

- Свобода есть
- Свобода есть
- Свобода есть
- Свобода есть
- Свобода есть
- Свобода есть
- Свобода есть свобода

«Прислушайтесь, как на последнем слове что-то взрывается внутри. Это реакция уже не на слово “свобода” (которое сейчас неясно что обозначает), а на одноименное понятие. Слово и понятие внезапно и точно совпали... Повтор – подобие мантры, отслаивающее стертое значение и возвращающее слову его начальное смысловое звучание»<sup>3</sup>. Возвращение слову начального значения реализуется смысловой вариацией повтора слова «есть». Последнее «есть» означает не «существовать», а «являться». Увы, в итальянском языке не удастся передать эти два смысла одним словом, так как в первом

<sup>3</sup> Айзенберг М. Точка сопротивления // Взгляд на свободного художника. М., 1997. С.119.

случае употребляется оборот «с'è». А без них никакого взрыва не произойдет, реализуется только эффект тождественности.

Что касается поэтики, то, переводя Некрасова, вы прежде всего должны попробовать передать ярко выраженную фонетическую организацию стихов. Мой перевод, например, стихов «Гром ударил громко...» не дословен именно потому, что главным здесь было воспроизвести конструктивный принцип:

Гром ударил громко

Гром!

Гром  
Гром гром  
Гром гром гром гром  
Гром

и сказали стекла

Дом

Дом дом дом

Дом

Il tuono rimbombò forte

Tuono!

Tuono  
Tuono tuono  
Tuono tuono tuono tuono  
Tuono

E i vetri dissero

Duomo  
Duomo duomo duomo  
Duomo

Русские стихи основаны на звуковых связях и звукоподражательном эффекте (итальянский глагол «*rimbombare*» и существительное «*tuono*» тоже звукоподражательны, с их назальными согласными и задними гласными (о и u)). Ради звучания в итальянском переводе вместо «*casa*» (собственно «дом») — «*duomo*» («собор»). Итальянский текст, безусловно, вызывает другой ряд ассоциаций, но сохраняется звуковой образ. Наше решение в некоторой степени оправдывается и тем, что «*duomo*», от лат. «*domus dei*», этимологически связано с русским «домом».

В стихотворении «Увидеть Волгу» ради компенсации в переводе введена дополнительная паронимазия там, где она отсутствует в оригинале («огого» — «можно такому быть») («*caspita!*» — «*capita*»).

Увидеть  
Волгу

и ничему не придти  
в голову

ну  
можно  
такому быть

или Волга не оного  
стала

но воды много

Vedere  
il Volga

e non venire nulla  
in mente

beh  
capita  
qualche volta

o il Volga  
non è più...caspita!

ma di acqua ce n'è molta

\* \* \*

Поэтика Некрасова может перекликаться с различными поэтическими опытами, ее восприятие может приобретать самые разные оттенки, она «не укладывается в тарифные сетки классификаций»<sup>4</sup>. Сближение и сравнение с итальянской конкретной поэзией, на наш взгляд, также вполне возможно; заметим, что в 1950–1970-е годы конкретизм играл значимую роль в развитии итальянской литературы поставангардного типа.

Как известно, конкретная поэзия возникла одновременно в Швейцарии, в Бразилии и в Италии; ее создателями были, в частности, Ойген Гомрингер, группа Ноиграндес, Карло Беллоли. Итальянский поэт Беллоли выпустил свои первые стихи, «Testi-poemi murali» (Настенные тексты-поэмы) еще в 1944 г. (под редакцией Ф. Маринетти). Влияние на всех них оказывали в разной степени Эзра Паунд и футуризм.

В текстах Беллоли доминирует прямая визуальная коммуникация: они асинтаксические (в соответствии с футуристическим принципом «слова на свободе»). Так, в «Sole solo» (Солнце одинокое) слова изо-

<sup>4</sup> Айзенберг М. Второе дыхание // Октябрь. 1990. № 11.



Макаронизмы, использование иноязычных слов есть и у Некрасова (см., например, «Homo Sapiens, Happy End», «Vochum Vochum», «Стихи на иностранном языке»), но, в отличие от итальянского конкретизма, о создании универсального языка здесь речи не идет; не интересуется Некрасова, в отличие от западных конкретистов, и переход к чисто невербальным текстам: «Здесь застаем сам момент перехода временного явления в пространственное, и есть надежда как-то выявить возможности того и другого в взаимодействии. И для меня, пожалуй, самое интересное – пока здесь, на этой грани. Слава смелому (смелому Пригову, например), но сам побаиваюсь, двигаясь дальше, влететь с ходу с машинкой и шариком в собственно изобразительное искусство»<sup>8</sup>. Некрасов пытается восстановить изначальную силу слов, строить между ними интонационные, звуковые и смысловые связи таким образом, чтобы значение слов проблематизировалось и тем самым оживало; в его минималистской поэзии каждое слово весомо. И если сравнивать творчество Некрасова с относительно недавними явлениями итальянского искусства, то он окажется ближе к *Arte povera* (Бедному искусству), чем к конкретизму. *Arte povera*, которое развивалось в Италии в 1960-е и 1970-е годы, основывает свою эстетику на экономии художественных средств и материалов.

Западная поэзия действительно стремится к уходу от поэтической речи, но цель ее не «влететь в изобразительное искусство», а превратить поэзию в другой вид искусства, на грани между театром, живописью, музыкой, дизайном, кино, фотографией, объединяя все. Можно искать, где поэзия, и ответить, что она всюду, что она уже дана (так дело обстоит для Некрасова), а можно спросить, что она такое, и ответить, что поэзия превратилась в то, что на нее не похоже.

А. Спатола утверждает, что «конкретная поэзия представляет собой результат систематического изучения форм современной коммуникации. Ее цель – предложить читателю текст-предмет, который был “полезным”, “пригодным к употреблению” и не имел бы отношения к претензиям на обладание высшей истиной, свойственным романтику, символисту или сюрреалисту»<sup>9</sup>. В эпоху господства СМИ оказывается необходимо переосмыслить поэтические формы, сделать так, чтобы восприятие поэзии стало более непосредственным, спонтанным. На итальянской почве это проявилось, в частности, в отказе от линейной организации поэтического текста, что можно увидеть, например, в экспериментах “*Zeroglifici*”<sup>10</sup> А. Спатола, где значение слов уничтожается, но предметом особенного внимания становятся

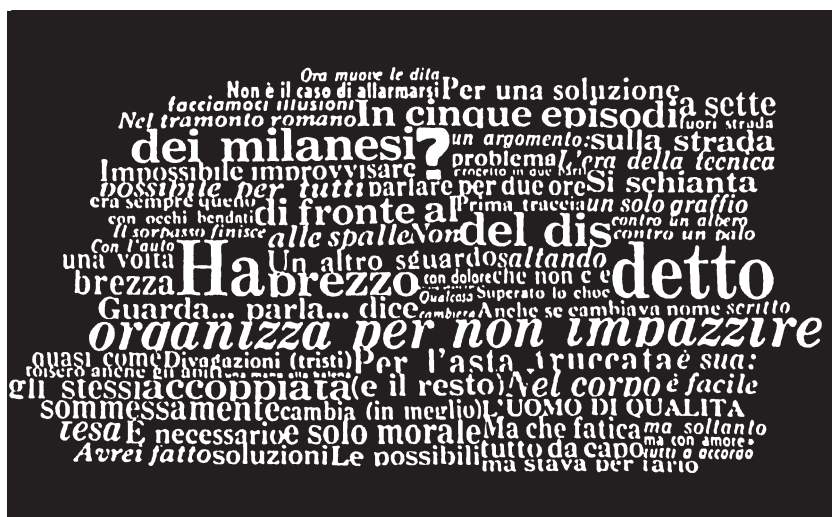
<sup>8</sup> Некрасов В. Объяснительная записка // Справка: Стихи. М., 1991. С. 39.

<sup>9</sup> Spatola A. *Verso la poesia totale*. Torino: Paravia, 1978. P. 77.

<sup>10</sup> Spatola A. *Zeroglifico*. Bologna: Sampietro, 1966. См. первое изображение.



буквы и/или фонемы, в коллажах Нанни Балестрины, использующих газетные статьи (“Cronogrammi”<sup>11</sup>).



<sup>11</sup> Balestrini N. Cronogrammi (1963). См. второе изображение.

Эту цель не разделяют русские конкретисты, в том числе и Некрасов, который, критикуя риторичность и традиционное «стихописание», вовсе не отвергает поэтической речи как таковой: «...в каждой точке своей деятельности он лирик»<sup>12</sup>. Даже у двухстолбцовых, внешне нелинейных стихотворений Некрасова обычно предполагается только один способ прочтения, определенная последовательность текста. В этом, мне кажется, своеобразии поэтики Некрасова по сравнению с западной конкретной поэзией, и это позволяет нам понимать конкретизм как явление мировой литературы шире, чем раньше.

### Список литературы

- Айзенберг М.* Второе дыхание // Октябрь. 1990. № 11.  
*Айзенберг М.* Некоторые другие // Взгляд на свободного художника. М., 1997.  
*Айзенберг М.* Точка сопротивления // Взгляд на свободного художника. М., 1997.  
*Кулаков В.* Бронзовый век русской поэзии // Поэзия как факт. М., 1999.  
*Некрасов Вс.* Объяснительная записка // Справка: Стихи. М., 1991.  
*Орлицкий Ю.* Заметки о поэтике Всеволода Некрасова // Полилог. 2010. № 3.  
*Belloli C.* Sole solo // Futura. 1966. № 14.  
*Nekrasov Vs.* Vivo vedo (poesie scelte). Transeuropa, 2014.  
*Spatola A.* Verso la poesia totale. Torino: Paravia, 1978. P. 25.  
*Spatola A.* Zeroglifico, Bologna: Sampietro, 1966.

**Сведения об авторе:** *Бальони Элиза (Baglion iElisa)*, переводчик и исследователь русской поэзии XX в., PhD, сотрудничает с Сиенским университетом (Италия). E-mail: eloisabag@gmail.com

---

<sup>12</sup> *Айзенберг М.* Некоторые другие // Взгляд на свободного художника. М., 1997. С. 59.

**О.С. Октябрьская**

## **КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ СЕРГЕЯ АЛЕКСЕЕВА ДЛЯ ДЕТЕЙ**

В статье выявляется концепция личности и типы героев в детской исторической прозе С.П. Алексеева.

*Ключевые слова:* детская литература, историческая литература, батальные циклы, С.П. Алексеев, концепция личности, реальная историческая личность.

The concept of personality and characterology in S.P. Alexeev's historical fiction for children are described.

*Key words:* literature for children, historical fiction, prose cycles about war, the concept of personality, S.P. Alexeev, real historical person.

Историческая проза XX в. – особое явление в русской литературе, в том числе и в детской. Как известно, историческая тема после революции оказалась полностью переосмысленной: вся предшествующая история рассматривалась теперь как последовательная борьба классов, подготавливающая главное событие в истории человечества – социалистическую революцию. Событие, произошедшее в России в Октябре 1917 г., гиперболизируется и осмысливается в мировом масштабе: не только российская, но и мировая история начинает рассматриваться как цепь освободительных войн и поле классовой борьбы.

Временной и пространственный диапазон исторической литературы для детей довольно широкий: от Средних веков до событий гражданской войны и Великой Отечественной войны; пишут не только о России, но, например, и об Испании, Дании, Италии (особенно разнообразна в этом отношении литература второй половины века). Темы, напротив, относительно ограничены: речь идет чаще всего о пробуждающемся сознании народных масс, о бунтарях предшествующих эпох (см., например, «Мальчий бунт» С. Григорьева, «Повесть о Болотникове» Г. Шторма, «Атаман Степан Разин» А. Алтаева и Арт. Феличе), о тяжести подневольного труда и т. д.

После довольно длительного перерыва, в послевоенное время писателей снова стала интересовать древность. В советской литературе это было мотивировано и идеологическими задачами (патриотизм),

и просветительскими. Обращение к древней истории позволяло рассказывать о защите рубежей от внешнего врага, о борьбе с врагом, поработившим Русь (особенно часто писали о монголо-татарском иге), об освоении новых земель, что соответствовало государственной политике 1950–1970-х годов (целина, стройки в Сибири и на Дальнем Востоке).

Историческая проза нередко рассказывала и о художниках прошлого (см., напр., повести Ал. Алтаевой «Рафаэль» и «Микеланджело», «Жизнь художника Федотова» В. Шкловского, рассказ К. Паустовского «Корзина с еловыми шишками» об Э. Григе). Хотя великие художники часто были героями исторической прозы и в девятнадцатом веке, двадцатому веку в гораздо большей степени свойственно внимание к выдающимся людям: реальные исторические личности в литературе двадцатого века гораздо чаще становятся главными героями. Если XIX в. спорил о роли личности в истории, то XX в. не сомневается в ее значимости и значительности, в ее способности повести за собой людей и даже изменить ход истории. Предметом внимания становится и внутренний мир сильной личности, ее психология и своеобычность.

Одним из крупных явлений в русской детской исторической прозе второй половины XX в. стало творчество Сергея Петровича Алексеева (1922–2008). Профессиональный летчик Алексеев сначала становится редактором и критиком, потом одним из авторов учебника по истории для 4-го класса, а впоследствии – детским писателем. Адресат его произведений – младший школьник, поэтому автор старается быть понятным и занимательным; этим же объясняется и усиленный дидактизм.

Алексеев, прошедший войну, чаще всего пишет про освободительные походы русской армии разных времен: Суворова, Кутузова, Жукова. Возможно, вслед за А.Н. Толстым из русских царей своими героями он выбирает Ивана IV и Петра I; обращается к важнейшим для советской исторической прозы сюжетам и лицам – Степану Разину, Пугачеву, декабристам, революции, установлению советской власти, Великой Отечественной войне.

Сергей Алексеев – писатель детский, поэтому он должен заинтересовать своего читателя и обеспечить ему максимальную доступность в восприятии материала. У этого художника есть свои «фирменные» рецепты, позволяющие быть востребованным и у современного ребенка. Специфический авторский взгляд в небольших по объему рассказах-случаях выхватывает конкретное событие, раскрывающее

самую суть того или иного исторического явления. Наиболее пронзительным и характеристичным становится обращение писателя к образам детей – они как лакмусовая бумажка отражают и позицию самого художника, и специфику времени, и связывают писателя с героями. Так, глазами маленького мальчика Мокапки Ракова увидена «казнь дьявола» – сжигание Разиным бумаг из Приказной палаты на площади Астрахани («Страшнее дьявола»). Смерть маленького Никитки Дымова лучше и нагляднее всего отражает ту страшную цену, которую пришлось заплатить русскому мастеровому за строительство Санкт-Петербурга. Жестокие условия, нечеловеческое обращение с людьми воплощены в лаконичном эпизоде:

«Вскоре в городе начался голод. Продуктов на осень не запасли, а дороги размокли. Пошли болезни. Стали помирать люди словно мухи. Пришло время, захворал и Никитка <...> Всю ночь Силантий не отходил от сына. Утром не пошел на работу. А днем нагрязнул в землянку офицер с солдатами <...> Дал команду, скрутили солдаты Силантию руки, погнали на работу. А когда вернулся, Никитка уже похолодел <...> Лежит Никитка, не шелохнется. Валяется рядом Никиткина игрушка – солдат с ружьем. Мертв Никитка» («Город у моря») (Алексеев, т. 1, с. 143).

Война 1812 г. передана через историю маленьких «гаврошей» – Тишки и Миньки, которые сбежали от родителей, пережили нападение французов да еще и спасли от смерти русского офицера («Тишка и Минька»).

С. Алексеев организует исторический материал разными способами. Нередко это повесть или роман о вымышленном персонаже-ребенке, чья судьба тесно сплетена с важными историческими событиями России. Единого повествовательного полотна нет, присутствует некоторая недоговоренность, но то, что кажется на первый взгляд прерывистым и мозаичным, складывается в убедительную и правдоподобную историю жизни отдельного человека в определенную эпоху («История крепостного мальчика»; «Жизнь и смерть Гришатки Соколова»; «Братишка» и др.).

Еще чаще Алексеев и не пытается предложить сколько-нибудь пространное повествование, а объединяет в тематический цикл коротенькие рассказы. Такая форма позволяет, между прочим, показать важное для автора историческое лицо, скрепляющее цикл, с разных сторон: так, Суворов предстает не только гениальным полководцем, мудрым стратегом, добрым наставником, любящим солдат и заботящимся о них с отцовской нежностью, но и деспотичным, жестоким

крепостником, думающим более о собственной хозяйской выгоде, чем о судьбах крепостных («Барин», «Невесты» и др.). Петр I – и мудрый труженик-царь, думающий о благе России, талантливый полководец, смело реализующий гениальные замыслы, и тиран, самодур, цена человеческой жизни для которого ничтожно мала.

Такого рода противоречия по понятным идеологическим причинам практически исчезают в повествованиях о XX в. Однако в «Ста рассказах из русской истории», рассказывающих и о далеком прошлом, и о XX в., есть общий для всего цикла взгляд на вещи и стиль. Единый принцип организации материала отмечает и батальные циклы о Суворове, Кутузове, героях гражданской войны и Великой Отечественной войны. В центре повествования всегда храбрый, отважный солдат – защитник родной земли, похожий на смышленного русского солдата из бытовой сказки. При этом Алексеев не скрывает от своего адресата тяжести военной жизни: смерть, кровь входят в повествование для детей, хотя это и не становится главным.

Любопытно, что степень внимания к реальным историческим личностям оказывается разной в повествованиях о разных исторических эпохах. Редкий рассказ об эпохе Суворова обходится без Суворова. Кутузов уже делит славу с Барклайем, Багратионом и другими. А вот в цикле о Великой Отечественной войне лишь изредка упоминается о Сталине, нечасто говорится и о знаменитых полководцах: Жукове, Рокоссовском, Василевском, Коневе. Великая Отечественная война для Алексеева – поистине народная. Именно поэтому главными персонажами становятся простые солдаты разных национальностей (русские, грузины, татары, армяне, киргизы, туркмены и т. д.), причем каждый из них – герой-богатырь, проза часто становится ритмизованной и «украшенной» (инверсия, параллелизм, перифраз, повторы и т. д.):

«Тогда поднялся политрук Фильченков. Увлёк матросов вперед в атаку. Вперед на танки пошли герои. Гранаты в руки. Навстречу силе. Навстречу смерти. Навстречу славе. Когда к героям пробилась помощь, бой был закончен. Дымились танки. Их было десять.

Сегодня в небо над Дуванком граненым шпилем поднялся мармор. То дань бесстрашным, то дань отважным. И сокол плавно парит над полем. Хранит он небо и сон героев» («Рассказы о героическом Севастополе») (Алексеев, т. 3, с. 351).

Таким образом, выткано широкоформатное историческое полотно русской истории, где каждая эпоха представляет собой оригинальный и неповторимый узор, яркий медальон, убрать который невозможно,

так как нарушится целостная картина. И в этой мозаике событий и эпох на первый план выходит личность. Неважно – знаковая или рядовая, реальное историческое лицо или вымышленный персонаж, знатная особа или рядовой воин или смерд, ребенок или взрослый. Для Алексеева важно, чтобы этот персонаж был харизматичен и готов совершить поступок. А поступок, действие будут в свою очередь обусловлены нравственным выбором персонажа.

### **Список литературы:**

- Алексеев С.П.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1982; т. 2. 1983; т. 3. 1959.  
*Алтаев Ал., Феличе Арт.* Атаман Степан Разин. Пг.: ГИЗ, 1920.  
*Григорьев С.* Мальчий бунт // Григорьев С. Собр. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1961.  
*Ишимова А.О.* История России в рассказах для детей. М., 2010.  
*Паустовский К.Г.* Корзина с еловыми шишками. М., 2014.  
*Тынянов Ю.Н.* Кюхля // Тынянов Ю.Н. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара, Пушкин. М., 2011.  
*Шкловский В.* Повесть о художнике Федотове. М., 1960.  
*Шторм Г.* Повесть о Болотникове. М., 1965.

**Сведения об авторе:** *Октябрьская Ольга Святославовна*, канд. филол. наук, доцент кафедры истории литературы XX века и новейшего литературного процесса филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: [svyatolga@yandex.ru](mailto:svyatolga@yandex.ru)

**Ж.А. Голенко**

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ: ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ИЗВОД АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ПОВОРОТА**

В статье рассматривается антропологическая роль автобиографического измерения в культуре. Предлагается оригинальная модель анализа новейшей прозы, реализуемая благодаря автобиографическому измерению как новому внелитературному фактору.

*Ключевые слова:* антропологическая школа, эстетическое измерение, автобиографическое измерение.

The article considers the anthropological role of autobiographical dimension in culture and offers an original method of modern prose analysis, based on the autobiographical dimension as a new non-literary factor.

*Key words:* anthropological school, esthetic dimension, autobiographical dimension.

Слова, их звучание и даже написание являются, разумеется, всем для поэта: смысл слов есть смысл поэзии. Но вместе с тем... поэзия зависит не только от звука или слова, но еще в большей степени от ментального отражения и восприятия.

*H. Read «Collected Essays in Literary Criticism»*

Парадокс: несмотря на контроль культуры, ее диктат, холистику и «темницу языка» последним ее завоеванием и одновременно причиной культурных изменений, творящих в XXI в. межкультурный диалог и рушащих национальные границы, – стала новая форма, проавторская стратегия одной из дискурсивных практик. Сложился благодаря изменению диалектики субъекта и объекта литературный автобиографический гештальт. А вместе с ним сложился и вектор столь долгожданного пересмотра методик с попытками возрождения Автора, междисциплинарности и возвращения отдельным школам некогда «отставленных» внелитературных факторов.

Одной из таких попыток, замеченных в отечественном пространстве, стала переводная антропологическая статья Х. Грабеса



«Эстетическое измерение: триумф и/или скандал?» [Грабес, 2012: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/113/g4.html>]

Скандала (как и триумфа), по-моему, не получилось. Зато получилось практически по Г. Зедльмайру: «После того, как абстрактное ограничение формальной стороной привело к изгнанию духа из художественного произведения, возникло желание снова механически привнести его в произведение из других сфер» [Зедльмайр, 2000: 116].

Правда, если один сказал это полвека назад, то желание другого вернуть «эстетическое переживание» антропологам на самом деле датировано 1996 г. Для научной парадигмы, обновляющейся каждые десять-пятнадцать лет, это, конечно, много. Но российское пространство – культурное вообще и научно-гуманитарное в частности – пространство особое.

Возможно, 17 лет назад грабесовское обоснование антропологической роли эстетического измерения в культуре было и исчерпывающим. Однако сегодня и в решении данного вопроса, и в переопределении роли эстетики в культуре вообще опираться лишь на «эстетическую эмоцию» (измерение, переживание) как на двигатель прогресса – недостаточно. А значит, малоубедительно. Впрочем, не только сегодня: тот же Айвор Ричард, на которого Грабес в своей статье делает ссылку, еще в 1936 г. отверг аналогичные попытки К. Белла: «То, что мы делаем, идя в картинную галерею или одеваясь по утрам, в принципе ничем не отличается от рассматривания картины, чтения стихов или прослушивания музыки. В последнем случае мы просто “лучше организуем обычный опыт”» [Richard, 1938: 16].

Как правило, сбежать от подобного *безотличия* с его последствиями и в эпоху модернизма, и теперь (что общего между этими эпохами – вопрос другой) «помогал» дифференцированный, конкретный анализ. В данном случае, поиск внутри самого антропологического подхода и «переживания» новых (или хорошо забытых старых), возможно, на первый взгляд и чужеродных маркеров-измерений как основы актуальных методик анализа литературы. В частности, новейшей. Кроме того, нужна более широкая понятийная карта.

Вместе с тем и сама семантика «эстетического переживания» требует уточнения. В зависимости от решения антиномии истины/неистины искусства (подлинного art двигателя новых форм), от философских, научных или культурологических ветров, понятия, подобные «произведению искусства», «художественности», «гармонии», «эстетике» и т. д., претерпевали всевозможные изменения не раз. И каковы они сегодня – в атмосфере пост-постмодернизма, ориентированного

на воскрешение субъекта, подлинность субъективного, а не истину объективного?

Конечно, в основе «эстетической эмоции» – изумление (удивление, остранение и т. д.). Но и изумление, и чувственное восприятие имеют свою природу, чем-то обусловлены. Ребенок изумляется практически всему, дикарь – бусам, другому – скучно.

Прежде всего – ментальностью (что, кстати, не противоречит и природе антропологической школы). Результатом автобиографического и эстетического опыта, единственное – сформированного не без участия той самой культуры и социума. И здесь для антропологов круг снова, казалось бы, замыкается, обрекая многострадальную культуру на стагнацию и темницу. Однако отклик «сознательной памяти» – *автобиографическое измерение* (просьба не путать с автобиографическим опытом) как импульс, имманентная первооснова измерения эстетического, превращающаяся в него через категорию воображения, – не дает это сделать. Конкретный, *заинтересованный* (в антикантианском смысле) человек, его биография становятся тем опосредующим пространством/самодостаточной процессуальностью, в которой слово (мелодия, линия и т. д.) овеществляется, обретая каждый раз иное уникальное/индивидуальное смысловое измерение, разрывающее, по идее, «культурный» плен.

Однако между созерцателем и объектом происходит не просто случайная флуктуация, интерпретация текста (литературного, музыкального, живописного и пр.).

Происходит *символизация* текста<sup>1</sup> на месте пересечения двух интенций, сознаний, биографий – авторской и читательской. Точнее, опосредованного текстом *авто/биографического измерения автора* (реакции на себя и действительность), с одной стороны, и *авто/биографического измерения читателя* («информированного») как реакции на подобную «реакцию» – с другой. Само измерение выступает универсальным «кодом» адресанта (читатель) и адресата (текст – вещь в себе), их диалога, а значит, решением проблемы энтропии, порожденной неудачной коммуникацией. Оно становится «странствующей точкой зрения», гиперсемой дефиниций «синтетического кода» и автора, и читателя. Благодаря ей означающее обретает точку пересечения с означаемым, *ограничивающим* ему, таким образом, пространство для движения. С одной стороны, это способствует успеху коммуникации/диалога, решению вопроса о тождественности-нетождественности

<sup>1</sup> Данный подход нельзя путать с символично-интерпретативным подходом К. Гирца, где культура рассматривается как стилистическая сущность, изолированная по отношению к социальной структуре и индивидуальной психологии.

явления и смысла в символе, и даже обретению реальности текста и «идеального читателя», а не только «информированного». (Отсюда и не случайность случайности.) Но с другой стороны, как кажется на первый взгляд, это мешает символизации материала как процессу «многозначительности». Однако число прочтений – интерпретаций – актов понимания (обусловленных всё тем же автобиографическим измерением, вернее, их пересечением) в поисках того единственного смысла-эйдоса безгранично. В итоге текст, уже вещь для нас, каждый раз выступает неким новым, открытым множественности третьим, в идеале (зависит от богатства опыта и воображения, информированности познающего) и обладающим трансформационным материалом, достаточным, чтобы обрести новое эстетическое измерение, ощутить антропологическую самозначимость, потенцию символа и стать тем самым ключом от темницы.

Правда, в период тотальной глобализации (которую в конкретном, а не умоглядном разговоре не учитывать нельзя) для современной «культуры экстаза коммуникации» таких ключей, как автобиографическое измерение – внутренних «источников внутреннего изменения» – опять же маловато. Поэтому, разумеется, учитывая устойчивость отдельных «цивилизаций» к воздействию извне, сбрасывать со счета внешние, внелитературные факторы (внешние «источники внутреннего изменения»), обусловившие теории заимствования/влияния компаративистики, все же не стоит. Наоборот, в атмосфере междисциплинарности, культурной гибридизации сближение глобализующейся антропологии и компаративистской рефлексии следует рассматривать более внимательно. Прежде всего как расширение «компаративных горизонтов» и развитие теории практик. Кстати, творчество приведенных Грабесом авторов (заявленных им гениальными бунтарями-одиночками), закономерность появления их материалов, как правило, объясняется «заимствованием» или «влиянием», а не исключительно «самозарождением». Возможен ли был «Улисс», если бы перед ним, в рамках «довоенной» культуры/эпохи, не было работ Рёскина, Ницше, Уайльда, Форда, Пруста, Паунда?

В этом контексте нельзя не оговорить сходство/переключку отдельных положений данной антропологической модели «эстетического переживания» с положениями одного из изводов современной герменевтики – альянсом герменевтической интерпретации и рецептивной эстетики. Можно даже сказать, что в какой-то мере автобиографическое измерение читателя, обуславливающее интерпретацию, само есть интерпретация понятия «интуитивное самопостижение» В. Дильтея. Согласно его концепции, и автор, и интерпретатор не про-

тивостоят друг другу как индивидуальности. Общность человеческой природы, делающая возможным речевое общение, делает возможным и интерпретацию; в ее процессе происходит сопереживание чужой форме жизни через призму своего собственного жизнеощущения [Dilthey, 1972: 242, 243].

Здесь же следует вспомнить meaning («смысл») и significance («значение») Э.Д. Хирша и гадамеровское «понимание», направленное на реконструкцию, расшифровку смысла с целью непрерывности развития культуры. Кстати, такая дефиниция понимания означает, что цель и антропологическая значимость в культуре у герменевтического «понимания» и «эстетического переживания» – одна.

Но подобные параллели, экскурсы в прошлое, разумеется, не исключают потребность обновления теоретического аппарата. Кроме того, пополняя терминологический «словарь», расширяя понятийную карту – вступая со своими предшественниками в диалог, мы таким образом «заявляем»: у наших поисков есть память, есть то, что мы называем традицией (еще одно важное понятие в герменевтике).

Разумеется, мы не собираемся специально примерять костюм персонажа (хотя в новейшей, проавторской, прозе на стыке fiction и non-fiction отстраниться, как и испытать interessellosen Wohlgefällens<sup>2</sup>, затруднительно) или читать то или иное «произведение» как историю болезни/жизни (просьба не путать автобиографическое измерение с подходами психологической школы или биографическим методом). И не потому, что наше читательское восприятие в силу автобиографичности/преобладания субъективности способно «увести» в сторону в плане адекватной/объективной оценки материала. Авторские приемы, как известно, могут быть заведомо обманками: автор может исповедоваться, а может *изображать* (играть) исповедь; он сам ограничивает визионерский акт, интуитивизм и бессознательность своего творчества, вводя, таким образом, «сознательные» элементы (как приемы). В частности, поэтому в новейшей прозе автобиографическое измерение подчас элемент не только «пред-произведенческого переживания», но и конструктивный.

Вместе с тем апперцепцию, благодаря которой автор-субъект содержится и в форме, и в содержании, мы тоже не можем отменить. Даже Барт говорил: субъект не бывает экстерриториальным по отношению к своему дискурсу. Поэтому, анализируя прозу (объект и продукт среды и культуры пост-постмодернизма), вступая в субъектно-субъектный, авторско-читательский, диалог, нам следует, учитывая авто/биографическое измерение (автора и читателя) как но-

<sup>2</sup> Эстетический критерий «незаинтересованного удовольствия».

вый внелитературный фактор, определивший подобный вид речевой деятельности, перформативный извод антропологического поворота, идти, прежде всего, не от эстетических эмоций – этих разбуженных текстом аффектов, – а от упорядочения опыта. Эстетического и художественного. То есть формы, носителей стиля, синергии способов и приемов литературного опосредования, с одной стороны, и ментального, познающего, а не аффектированного поведения, – с другой. Именно стилевые, формальные маркеры объективного (истинного – ложного) и автобиографического (субъективного – неистинного – правдивого), не растворимые ни в каком эмпиризме, «должны» указать (насколько это вообще возможно), как реализована интенция. А благодаря сравнительно-историческому методу – и почему. *Что* это за книга. *Что* за «биография», за культурное построение. Чтобы в итоге ответить на главный эстетический вопрос: является ли (по новейшим меркам) истинным и освобождающим то, что объективно содержится в духе данного произведения-явления культуры, обретшего данную специфическую форму? Или предпочтительнее та гармония, что влечет за собой обман и плен?

### Список литературы

- Грабес Х.* Эстетическое измерение: триумф и/или скандал? // НЛО. 2012. № 113. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/113/g4.html>
- Зедльмайр Г.* Искусство и истина. СПб., 2000.
- Dilthey W.* The Rise of Hermeneutics // New Literary History. 1972. Vol. № 2.
- Richard I.* Principles of Literary Criticism. L.; N.Y., 1938.

**Сведения об авторе:** *Голенко Жанна Анатольевна*, канд. филол. наук, доктрант кафедры теории литературы филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: [zgolenko@gmail.com](mailto:zgolenko@gmail.com)

## У Бо (КНР)

### РЕЧЕВОЙ ЖАНР БЛАГОДАРНОСТИ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ (В СОПОСТАВЛЕНИИ С КИТАЙСКИМ)

Автор выявляет специфику речевого жанра благодарности в русском и китайском языках и сопоставляет языковые средства, используемые в соответствующих моделях этого жанра.

*Ключевые слова:* модель речевого жанра благодарности, языковые средства ее выражения, русский и китайский языки, сопоставление.

The author demonstrates specific features of the speech genre of thanking in Russian and Chinese and he also compares the language means used in the corresponding models of the genre.

*Key words:* model of speech genre of thanking, language means of expression, Russian and Chinese, comparison.

В настоящей статье предлагается попытка сопоставления речевого жанра (далее – РЖ) благодарности в русском и китайском языках. Благодарность, играющая существенную роль в поддержании вежливых отношений между участниками коммуникации, несмотря на универсальность, имеет яркую культурную специфику, поэтому сопоставление соответствующих русских и китайских РЖ представляет собой проблему, требующую специального рассмотрения. Она интересовала отдельных исследователей (см., например [Ли, 2006]), но полностью не решена.

Работа опирается на данные Национального корпуса русского языка [НКРЯ] и Электронного корпуса текстов центра китайского языка при Пекинском университете (<http://ccl.pku.edu.cn>), в которых многочисленны интересующие нас контексты. Использовались также данные литературных источников, показания анкет (их заполнили 119 русскоязычных информантов и 100 носителей китайского языка<sup>1</sup>) и личные наблюдения.

<sup>1</sup>Использовался соотнесенный с российскими и китайскими реалиями вариант анкеты «Проекта реализации речевых актов в разных культурах», предложенный в [Blum-Kulka, House, Kaspeg, 1989]. Анкетирование проводилось в 2009–2012 гг. в Москве и Пекине. Информанты представляли категории лиц мужского и женского пола от 16 до 39 лет, имеющих незаконченное высшее образование. Изучалось языковое поведение носителей литературных языков.

1. Благодарностью в данной статье, вслед за М. Бахтиным [Бахтин, 1979: 257] и А. Вежбицкой [Вежбицкая, 1997], называется этикетный РЖ, выражающий чувства говорящего за сделанное ему добро. Внимание лингвистов к этикетным речевым действиям, к числу которых относятся и анализируемые нами высказывания, было привлечено создателями теории речевого действия Дж. Остином [Остин, 1986] и Дж. Серлем [Серль, 1986]. В теории речевых актов анализировалась с функциональной точки зрения преимущественно такая единица, как предложение. Однако речевые события могут быть разнородными и по композиционному построению, и по их размеру (речевой длине) – от однословной реплики до большого романа [Вежбицкая, 1997: 100]. М. Бахтин выдвигает идею речевой модели высказывания – речевого жанра – и предлагает «перенести акцент» с понятия речевого акта на понятие «речевого жанра».

При моделировании речевого жанра учитывается в первую очередь такой признак, как коммуникативная цель. По этому признаку Т.В. Шмелева предлагает различать информативные, императивные, оценочные и этикетные РЖ [Шмелева, 1997: 91–93]. Благодарность, в частности, является РЖ, коммуникативная цель которого – осуществление предусмотренного этикетом поступка в социальной сфере (выражение чувства говорящего, вызванного сделанным ему добром) [там же: 92].

К числу важнейших жанрообразующих характеристик относят роли автора и адресата. Автор и адресат благодарности, например, могут обладать любыми статусами, для них существенным оказывается лишь один признак – способность или неспособность пренебрегать правилами вежливости. Вероятность выражения благодарности зависит от таких характеристик участников, как пол, возраст, социальный статус и степень их близости. В случае полной реализации РЖ благодарности высказывание может включать сообщение о причине этого действия. Автор может определить значимость услуги адресата и собственную оценку степени проявления благодарности, включив в благодарность интенсификаторы (*Большое спасибо за важную для меня поддержку*).

Для рассматриваемого РЖ весьма существенным признаком является его позиция в сценарии развития событий, а именно отношение к предшествующему и последующему моменту. По этому признаку различаются РЖ инициальные, начинающие общение, и РЖ реактивные, стимулированные другими жанра-

ми. Благодарность относится в принципе к реактивным РЖ, завершающим речевое событие. Существуют характерные типы инициальных жанров, предваряющих выражение благодарности: это приглашения, комплименты, поздравления, хотя благодарности может предшествовать и определенная жизненная ситуация, например, то или иное событие в межгосударственных отношениях. Благодарность может быть и превентивной, опережающей ее причину. Она следует после просьбы автора об оказании услуги и свидетельствует о том, что говорящий осознает трудности, которые могут возникнуть у адресата при выполнении просьбы его коммуниканта.

Существуют разновидности благодарностей, которые прогнозируют в свою очередь новые реактивные реплики. Так, общеизвестно, что традиционное поздравление с определенным общезначимым событием может стимулировать следующую реплику – ответное поздравление. Возможное развитие диалога, включающего благодарность, – реплика адресата, которая, например, минимизирует значимость услуги, которая была оказана им автору благодарности.

Одним из существенных признаков РЖ является временная перспектива того события, которое является поводом для осуществления соответствующего высказывания. Благодарность в общем случае является РЖ с перфектной перспективой. Исключением является лишь превентивная благодарность.

Чрезвычайно важен такой признак, как средства выражения данного РЖ. Он может быть представлен характерным для соответствующего жанра набором лексических, грамматических, а также других, например невербальных, средств. Диапазон возможностей здесь чрезвычайно широк. С одной стороны, есть благодарности, выражающиеся одним жестом (согласие – кивок), с другой – такие, в которых используются дублирующие друг друга вербальные и невербальные средства, ср.: *Спасибо, спасибо, я Вам чрезвычайно обязан!* + рукопожатие.

В реплике, выражающей благодарность, кроме описанных составляющих благодарности, возможно обращение:

*Милая Мама, премного тебе благодарен за то, что утешила.*  
(А. Морозов. Прежние слова)

Благодарности принято делить на конвенциональные, не требующие дифференцированной реакции адресата (они выражаются стереотипными формулами, своего рода формальными показателями вежливости), и благодарности по существу, требующие характерной дополнительной реплики и вынуждающие адресата



определенным образом реагировать на речевое поведение автора благодарности.

Благодарность может выражаться и косвенными способами, в частности, с помощью других РЖ – например, оценки или комплимента. Косвенные благодарности делят на конвенциональные и контекстуально-ситуативные. Конвенциональными благодарностями в ситуации, предполагающей благодарность, становятся комплименты и оценки, которые говорят о стремлении выразить одобрение адресату. Если кто-то говорит человеку, оказавшему ему услугу: *Вы так добры*, – то этот комплимент одновременно является и благодарностью. Иллокутивная сила контекстуально-ситуативной благодарности не воспринимается носителями языка, если соответствующая реплика изолирована от контекста и ситуации. Вот пример сочетания косвенной конвенциональной и контекстуально-ситуативной благодарности:

– *Все было очень хорошо... Я тронут Вашим участием.* (Б. Минаев. Детство Левы)

2. Переходя к сопоставлению РЖ благодарности в русском и китайском языках, отметим, что данный жанр предполагает наличие двух событий:

- 1) доброго действия (оно может быть речевым);
- 2) реакции на действие (речевое выражение реакции может быть нулевым, т.е. благодарность может быть выражена только с помощью жеста).

В стандартном случае двум связанным ситуациям – ‘доброе действие’ (объект благодарности) > ‘благодарность’ (реакция на доброе действие) – соответствует микродиалог из двух реплик:

- *Приходите обязательно! – Спасибо!*  
– *Zhu ni zao ri kang fu (Поправляйся скорее)! – Xie xie (Спасибо)<sup>2</sup>!*

У русских, как отмечают многие исследователи (см., например, [Сергеева, 2004: 89]), доброе дело в принципе не требует формальной улыбки и вербальной экспликации благодарности тому, кто совершил доброе дело. Однако наше сравнение речевого поведения русских и

<sup>2</sup> Нашей целью является сопоставление данных двух языков, и в качестве примеров здесь и далее мы приводим русские и китайские реплики, располагая их параллельно. При этом они не являются переводами: это аналоги, смысловые и интенционные. Китайские примеры (они для простоты даются только в латинской транскрипции) сопровождаются переводом на русский язык. Иллюстративные примеры – это и конвенциональные реплики (формулы речевого этикета), и авторские благодарности, благодарности по существу, созданные по традиционной модели для конкретного случая.

китайцев при выражении благодарности в сфере быта и – шире – в сфере неофициального общения показало, что русские благодарят чаще, чем китайцы, однако выражают свою благодарность более кратко и сдержанно. Это касается как бытового обслуживания, так и других ситуаций (на работе, в семье, при дружеских контактах и т. д.). Типичная русская реплика благодарности в этих ситуациях – *Спасибо* + обращение (необязательное, но возможное – как и описание причины благодарности, вероятное, например, в реплике при телефонном общении *Спасибо, Маша, за звонок!*).

В подобных бытовых ситуациях китайцы вообще не благодарят или используют очень краткие этикетные реплики (но только между знакомыми). Использование этикетных реплик при общении в сфере обслуживания (с официантами, кассирами) нетипично для современного китайца.

Как объяснить эту особенность? В китайской культуре внимание к другому считается настолько естественным для членов группы, связанных близкими отношениями, особенно родственников, что тут не принято благодарить, иначе вас будут воспринимать как чужого. Можно сказать также, что в Китае благодарить за каждую услугу – значит, увеличивать дистанцию между собой и другими людьми, демонстрировать им, что ваше поведение специфично. Тот, кто благодарит, с одной стороны, больше ничего не должен своему «дарителю», с другой – не оценивает отсутствие реакции другого как нарушение норм общения. Одновременно это означает, что он считает естественным внимание к себе в будущем как своего рода благодарность за выражаемое им такое же отношение.

Правда, в последние годы под влиянием западной культуры члены семьи тоже стали благодарить друг друга, хотя в принципе это по-прежнему необязательно. В ресторанах и магазинах не благодарят «по обязанности», формально (обслуживающий персонал должен выполнять свою работу, в этой сфере эксплицитная благодарность считается избыточной). Китайцы исходят из того, что имплицитная благодарность не менее важна, чем эксплицитная, выраженная словами. Китайская пословица *Da en bu yan xie*, которая переводится (букв.) как ‘доброта, не сказав спасибо’, указывает именно на эту особенность китайской речи и поведения.

Однако если китайские коммуниканты оказываются в ситуации, когда благодарность, с их точки зрения, необходима, они бывают более многословными, чем русские.

Китайские коммуниканты редко ограничиваются одной-двумя краткими репликами, как правило, к ним прибавляются другие, в

которых подчеркиваются достоинства партнера или дается экспликация выгоды, полученной говорящим (хотя это и очевидно участникам ситуации). Ср.:

а) [Друг починил вашу машину]

– *Теперь все в порядке!*

Типичная русская реакция:

– *Спасибо большое. Ты мне очень помог*

Типичная китайская реакция:

– *Shi zai shi tai xie xie ni le. Xing kui you ni. Ni ke shi bang le wo de da mang le. Yao shi mei ni wo ke bu zhi dao zen me ban le.* ('Большое, искреннее спасибо тебе. Хорошо, что ты есть. Ты оказал мне большую помощь. Что бы я без тебя делал!')

б) [Ваш друг пришел к вам на день рождения]

Типичная русская благодарность:

– *Спасибо, что пришел.*

Благодарность китайца:

– *Fei chang gan xie ni jin tian neng lai. Cong bai mang zhi zhong hai chou chu shi jian gei wo qing zhu sheng ri.* ('Очень благодарна за то, что ты пришел сегодня. Несмотря на всю свою занятость, ты нашел время, чтобы отпраздновать мой день рождения')

Отметим еще раз, что развернутые благодарности китайцев характеризуются определенной моделированностью, формульностью.

Особого внимания заслуживает китайская модель выражения благодарности при получении подарка. По свидетельствам наших русскоязычных информантов, русские в этой ситуации могут поблагодарить и могут отказаться от подарка (отказ обычно мотивируется), но особой модели и, тем более, сценария для этой ситуации не существует.

В соответствии с китайским этикетом «адресату» полагается вежливо отказаться от подарка, а дарителю вежливо настаивать на принятии дара. Принято соглашаться принять подарок только после второго или третьего предложения.

Например:

– *Zhe shi gei ni de jin jie zhi* ('Это тебе золотое кольцо').

– *Xin yi wo ling le, li wu bu neng shou.* ('Всею душой хотела принять, но отказываюсь')

– *Wo zhuan men gei ni tiao de zhe kuan. Shou xia ba.* ('Я специально выбрал для тебя эту модель. Прими, пожалуйста!')

– *Qi shi zhen bu yong ma fan ni de. Hao ba, zhe ci wo shou xia le, dan shi zhe shi zui hou yi ci a.* ('Мне не надо было бы тебя беспокоить. Ладно, в этот раз я приму, но пусть это будет в последний раз')

Наиболее частотные русские речевые формулы благодарности по сравнению с китайскими кажутся в большей степени десемантизированными, их основное прагматическое назначение заключается в поддержании отношений гармонии между собеседниками. Можно обратить внимание на то, что русское автоматическое *спасибо* как показатель вежливости иногда приобретает другую функцию: оно служит одновременно и сигналом к завершению контакта, выступая как знак того, что обмен услугами завершен. Благодарность способна выполнять функцию «предзавершающего сигнала» в официальных и деловых разговорах. Например:

[В кабинете начальника]

Начальник: *Вам надо выполнить это поручение.*

Служащий: *Конечно. Нет проблем.*

Начальник: *Спасибо!*

В китайском языке в такой функции благодарности не используются.

При выражении благодарности русские могут быть очень эмоциональными, используя в этих ситуациях косвенные конвенциональные способы (экспрессивные оценки и комплименты). Например:

[Вы прощаетесь с хозяйкой дома, у которой Вы были в гостях]

– *Спасибо за прекрасный вечер. Все было очень вкусно. Мы приятно провели с Вами время!*

Китайцы, напротив, в аналогичных ситуациях обычно предпочитают контекстуально-ситуативные благодарности: *Jin tian nin xin ku le, wo men gei nin tian le bu shao ma fan.* (‘Сегодня Вы устали, мы причинили Вам много хлопот’)

Завершая краткое сопоставительное рассмотрение особенностей РЖ благодарности в русском и китайском языках общей характеристикой языковых средств, использующихся в соответствующих моделях, отметим, что в современной русской лексике этой сферы коммуникации самым распространенным нейтральным выразителем благодарности является лексема *спасибо*, пришедшая в русский литературный стандарт из торжественного ритуала [Колесов, 1998]. Форма этой этикетной единицы в литературном языке стабилизировалась только в начале XX в. В настоящее время должна быть выделена также значительная группа устаревающих и устаревших слов. Данные НКРЯ наглядно свидетельствуют о том, что на протяжении XX в. практически вышли из употребления выражения благодарности, включающие слова (в соответствующей форме) и словосочетания *благодарствовать*, *покорно/покорнейше благодарю/-им*; в настоя-

шее время редко встречаются и оцениваются носителями языка как устаревшие<sup>3</sup> такие формулы, как *очень тронут/-а, крайне обязан/-а*. Появились в этой группе просторечные, разговорно-сниженные и сленговые слова (*спасибко, спасибочки, сенкс*). Распространение этих лексем в молодежной среде, по-видимому, указывает на то, что в настоящее время для определенной части русского общества характерно отрицательное отношение к этикетной усложненности и стремление. Формула *благодарю Вас* не ушла из современного языка, однако используется как показатель уважительности к партнеру, а также для одобрения.

В китайской лексике благодарности нет устаревших слов. Можно выделить лишь некоторые устаревшие выражения, включающие нейтральные слова: *ming gan wu nei* (тронут до глубины души), *qian en wan xie* ('безгранично признателен', букв. 'на тысячу благодарностей'), *mo chi nan wang* ('покорно благодарю/им', букв. 'до конца дней своих не забуду'), *gan yu wang shen* ('глубоко тронут', букв. 'тронут и воздаю должное [= 'отдаю должное'] Вашей доброте'), *gan ji ti ling* ('тронут и растроган до слез').

Что касается заимствований, то можно указать на единственное слово *san ke you* (*сенкью*), которое, по имеющимся у нас данным, употребляется очень редко (только 4% информантов указали на возможность его использования в молодежной среде). Для речи молодежи характерно употребление основного показателя благодарности – слова *xie* – в сочетании с модальной частицей (*le*) или двумя частицами (*le a*), указывающими на близость собеседников. В целом китайская лексика со значением благодарности отличается стандартностью, общепринятостью и устойчивостью.

Заслуживает специального рассмотрения вопрос о специфике русских и китайских обращений. Обращение, как известно, является важнейшим показателем таких существенных для РЖ благодарности признаков, как неофициальность/официальность общения, а также социального и возрастного статуса адресата. В современном русском общении, по наблюдениям специалистов [Кронгауз, 2012: 221–231], система обращений меняется, при этом новая формирующаяся система еще не стабилизировалась. В устной речи по-прежнему особую роль играют личные имена, однако сузилась сфера обращений по имени и отчеству и расширилась сфера обращений – самостоятельных употреблений полных имен.

<sup>3</sup>Наши респонденты отмечали, что эти средства употребляются только интеллигентными представителями старшего поколения как этикетные знаки при выражении благодарности.

Система китайских обращений чрезвычайно сложна: в роли обращения могут выступать многочисленные термины родства с определителями – прилагательными *xiao* ‘младший’ или *lao* ‘старший’<sup>4</sup>; сочетание фамилий с обозначениями должности или профессии или фамилий и имен с наименованием должности или профессии. Они подчеркивают, во-первых, иерархическую координированность участников коммуникации и, во-вторых, противопоставление по признаку наличие/отсутствие родственных отношений. Особой выделенностью отличается зона близкородственного общения. Так, только в этой сфере употребляются личные имена – при общении лиц одного возраста или старших с младшими. Однако в общественных местах даже между родственниками не принято обращение по имени. Старшие называют младших, употребляя сочетание *xiao* ‘младший’ + фамилия (это ласковое обращение).

Очевидно, что обращения являются показателями сложной и чрезвычайно устойчивой системы социально-административных групповых противопоставлений, характерных для китайского общества.

\* \* \*

Подводя итоги, выделим следующие важнейшие признаки, по которым различаются русский и китайский РЖ благодарности:

1) ориентированность русского РЖ на сближение с адресатом и прямое воздействие на него / установку китайского РЖ на соблюдение социально-административной дистанции и косвенный характер воздействия (в силу широкого использования косвенных способов);

2) изменчивость, подвижность русских норм моделирования и использования РЖ благодарности / строгое следование традиционным национальным китайским нормам моделирования и функционирования данного РЖ;

---

<sup>4</sup> Среди китайских показателей родственных отношений есть специальные обозначения, указывающие на отцовскую и материнскую линию, т.е. единицы, которые должны переводиться на русский язык сочетаниями типа *брат отца* или *брат матери*, но не словом *дядя*, *жена брата матери* или *сестра отца*, но не *тетя* и т.п. Китайцы, однако, как и русские, используют некоторые термины родства в общении с лицами, не являющимися их родственниками. Например, на улице, обращаясь к незнакомым, называют их вежливо *старший брат*, *старшая сестра*, а приходя в гости, называют родителей друга *дядя* и *тетя* [Wang, 2006]. Как обращения младших к старшим, не имеющим с ними родственных связей, употребляются сочетания «фамилия + старший брат», «фамилия + старшая сестра». В молодежной среде распространена модель «имена + старший брат», «имена + старшая сестра». Все это – языковые свидетельства значимости групповой организации общества как большой семьи.

3) «немногословность» русских / «многословность» китайцев при выражении благодарности.

Отмеченные нами особенности проявляются как тенденции: и русские, и китайские РЖ благодарности могут быть как прямыми, так и косвенными, а «многословные» китайцы, не нарушая норм вежливости, в определенных социальных сферах могут обходиться без эксплицитных средств выражения признательности за доброе дело.

### Список литературы

- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Вежбицкая А.* Речевые жанры // Жанры речи. Саратов, 1997.
- Колесов В.В.* Культура речи – культура поведения. М., 1998.
- Кронгауз М.А.* Русский язык на грани нервного срыва 3D. М., 2012..
- Ли Сюеянь.* Межкультурная коммуникация: благодарность и извинение в русском и китайском речевом поведении и языковых картинах мира. М., 2006.
- Остин Дж.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986.
- Сергеева А.В.* Русские: стереотипы поведения, традиции, ментальность. 2-е изд., испр. М., 2004.
- Серль Дж.* Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986.
- Шмелева Т.В.* Модель речевого жанра // Жанры речи. Саратов, 1997.
- Blum-Kulka, S., House, J., Kasper, G.* Cross-Cultural Pragmatics Request and Apologies. Norwood, New Jersey, 1989.
- Wang Jinling.* E han cheng hu yu de kua wen hua yu yong dui bi (Употребление китайского обращения в сопоставлении с русским) // Chang Chun da xue xue bao (Вестник университета Чан Чунь). Chang Chun (Чан Чунь). 2006. № 7.

**Сведения об авторе:** УБо, аспирант кафедры русского языка филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: u.bo2009@yandex.ru

**М.В. Фалдина**

## **СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ СЕМАНТИКИ «ИНТЕНСИВНОСТЬ» В ЯЗЫКЕ А.П. ЧЕХОВА**

Статья посвящена средствам выражения семантики высокой степени в языке А.П. Чехова. Автор показывает, что усилительная семантика актуальна для писателя, так как она выражается в его текстах с помощью широкого спектра разноуровневых средств. Особое внимание уделяется результатам сплошного анализа лексических интенсификаторов.

*Ключевые слова:* интенсификаторы, градуирование, средства номинации.

The article is devoted to the analysis of intensifying lexical units in the language of Anton Chekhov. The author shows that intensity semantics is relevant for the writer, since he uses a wide range of multilevel language units to express it. Particular attention is devoted to the results of all-round analysis of lexical intensity units.

*Key words:* intensifiers, calibration, naming units.

«Интенсивность» является одной из функционально-семантических категорий. Средства ее выражения охватывают все уровни языка [Бондарко, 2005: 150–158]. Лингвисты по-разному определяют границы категории интенсивности: от любых проявлений градации признака (выше и ниже нормы) до признака, находящегося только в высокой степени проявления (выше нормы). При этом не вызывает сомнений, что это семантическая категория с сильной прагматической составляющей. Признак «интенсивность» может быть более или менее важен для разных авторов, что отражается в степени использования ими средств выражения данной семантики в текстах, в составе самих средств, поэтому изучение интенсификаторов является перспективным для исследования индивидуальных особенностей авторов. Анализу интенсификаторов в авторском дискурсе посвящены такие работы, как, например [Литвинова, 2002; Радченко, 2007] и др.

Анализ интенсификаторов в языке А.П. Чехова проводился нами на материале электронного корпуса текстов, созданного в Лаборатории общей и компьютерной лексикологии и лексикографии (ЛОКЛЛ) филологического факультета МГУ. В него вошли художественные произведения А.П. Чехова, письма, подписи к рисункам, т. е. все тексты из полного собрания сочинений, кроме дневников, «Острова Сахалин» и статей автора.

Эта работа преследовала две цели: во-первых, исследовать, как функционируют усилительные средства в речи отдельной языковой



личности; во-вторых, выявить такие признаки, которые могут составлять индивидуальные особенности речи автора, что в дальнейшем может стать основанием для более глубоких персонологических исследований.

Было обнаружено, что семантика интенсивности выражается в речи писателя с помощью широкого репертуара разноуровневых средств:

1. Фонетических (ср. увеличение длительности звуков: *си-ильно пороли*<sup>1</sup>);

2. Словообразовательных (ср. префиксы: *добела, премного, наиаккуратнейший*; префиксоиды: *ежегодно, многолюдно, каждоегодно*; суффиксы: *серьезнейший*; редупликация: *глубоко-глубоко, глупо-преглупо*);

3. Лексических (ср. наречия: *очень, совершенно*; прилагательные: *большой, абсолютный*; наречные выражения: *до зарезу*);

4. Морфологических (ср. компаративы: *более, незатейливее*; темпоративы: *месяцами*);

5. Синтаксических (ср. сравнительные обороты: *ведите себя, как парниковое растение*; творительный падеж сравнения: *ветер выл волком; каким огнем сгорел бы лысый барон, если б мечта приняла форму действительности*; генитивные конструкции: *жар взаимной любви*; количественно-именные конструкции: *бездна комизма* и т. п.)<sup>2</sup>.

Нередко писатель пользуется не только уже имеющимися в языке словами, но и создает на основе действующих моделей не зафиксированные словарями лексические единицы (потенциальные и авторские слова): *наибогатейший, наиаккуратнейший* (в данных примерах интересно и то, что используются сразу два аффикса с усилительной семантикой: приставка *наи-* и суффикс *-ейш-*), *превыспренно, преисправно, прекурьезно*.

Наибольший интерес для анализа представляют лексические интенсификаторы, так как именно они формируют ядро функционально-семантического поля «интенсивность». Спектр лексических единиц, которые могут выражать значение высокой степени, широк и неоднороден (интенсификаторы различаются стилистически, по типам значения (см. [Апресян, 2010, Кустова, 2008]) и т. п.). Кроме того, данную группу единиц активно пополняют единицы, которые не имеют значения усилительности, зафиксированного в словарях, но могут развивать его под влиянием контекста: *плечи ее болезненно ныли*.

К основным лексическим средствам выражения усилительной семантики относятся наречия интенсивности (*очень, абсолютно*,

<sup>1</sup>Здесь и ниже приводятся языковые примеры, обнаруженные в корпусе текстов А.П. Чехова.

<sup>2</sup>При описании синтаксических средств использовалась классификация О.А. Усачевой [Усачева, 2004: 9–10].

страшно и др.) и прилагательные, образованные от наречий с семантикой интенсивности с помощью синтаксической деривации, т. е. при транспозиции сочетания «наречие + признаковое слово» в сочетание «прилагательное + существительное» (*страшно устать – страшная усталость*).

Исследование наречных и адъективных интенсификаторов, встречающихся в языке А.П. Чехова, проводилось в несколько этапов. Сначала на электронный корпус текстов писателя был наложен «Словарь усилительных словосочетаний русского и английского языков» И.И. Убина [Убин, 1987], в результате чего был получен предварительный список из 154 наречий, способных употребляться с усилительным значением и встречающихся в корпусе Чехова.

Дальнейший сплошной анализ текстов корпуса показал, что не все единицы этого списка употреблены в качестве интенсификаторов и что сам список нуждается в серьезном пополнении. При снятии многозначности и фиксации у единицы усилительного значения использовался метод подстановки: считалось, что единица употреблена в усилительном значении, если ее можно заменить на метаслово (*очень, совсем, полностью, весьма*) без существенного сдвига в семантике словосочетания. В результате было обнаружено 308 наречий (около 15 тыс. употреблений) и 258 прилагательных (около 2,5 тыс. употреблений) с семантикой интенсивности. Ниже указаны наречия (табл. 1) и прилагательные (табл. 2), которые наиболее часто используются в корпусе для выражения усилительного значения.

В процессе отбора и фиксации единиц с семантикой усилительности был сделан ряд наблюдений, которые могут быть интересны для дальнейших исследований авторского стиля. Так, были проанализированы «предметы», которые используются в качестве прототипов при построении сочетаний «интенсификатор + главное слово». Имеется в виду модель семантической мотивации интенсификаторов – указание на максимальную степень через называние предмета-эталона, которому присуща такая степень проявления градуируемого признака (*извозчицки браниться – браниться, как извозчик, извозчик* в данном случае выступает как «эталон»). Носители-эталоны представляют интерес для изучения, так как отражают фрагмент картины мира, в том числе и индивидуальной. С помощью этих словосочетаний можно пронаблюдать, что именно является для А.П. Чехова эталонном максимального проявления различных признаков и действий. Ниже приведены примеры сочетаний главных слов с лексическими интенсификаторами, указывающими на такие эталоны. Некоторые из которых нестандартны и могут быть интересны с автороведческой точки зрения:

Демонская память, дьявольская прелесть, идольская похоть, иезуитское ехидство, кабаньей оптимизм, кабацкая брань, мещан-

Таблица 1

**Наиболее употребительные наречия с семантикой интенсивности  
в языке А.П. Чехова**

Очень	4200/4200*	Необыкновенно	105/118	Горько	44/106
Так	2260/8839	Страстно	102/125	Ежегодно	44/44
Совсем	866/866	Чрезвычайно	97/97	Непрерывно	43/44
Крепко	846/856	Окончательно	96/100	Больно	42/148
Сильно	483/518	Убедительно	84/101	Внимательно	42/63
Совершенно	402/404	Сердечно	83/92	Серьезно	42/253
Искренно	390/548	Бесконечно	78/84	Широко	39/72
Ужасно	383/555	Крайне	68/68	Адски	36/36
Весьма	341/341	Решительно	65/201	Далеко	36/347
Еще	306/5444	Навсегда	60/106	Высоко	34/100
Слишком	252/252	Горячо	53/103	Ровно	34/131
Гораздо	244/244	Чертовски	53/53	Безвыходно	32/35
Глубоко	205/223	Невыносимо	52 /52	Навеки	32/39
Страшно	173/447	Положительно	52/93	Настежь	30/44
Особенно	166/363	Ярко	51/60	Душевно	29/58
Ежедневно	118/118	Жадно	47/47	Премного	28/28

Таблица 2

**Наиболее употребительные прилагательные с семантикой  
интенсивности в языке А.П. Чехова**

Большой	632/2140	Великий	140/504	Необыкновенный	58/197
Полный	229/743	Глубокий	117/235	Ужасный	50/219
Сильный	229/421	Густой	80/133	Сплошной	41/96
Сердечный	218/256	Долгий	72/145	Чистый	41/288
Страшный	148/423	Искренний	69/172	Всеобщий	38/66

\* Первая цифра – количество употреблений единицы в анализируемом корпусе с семантикой интенсивности; вторая – общее количество ее употреблений.

ски чист, мученическая борьба, нищенски тощий, тропически горячий/знойный, сатанинская гордость.

Для русского языка в целом характерно использование в качестве «эталонов» негативных объектов или состояний: указаний на инфермальную сферу, связь с животным миром, боль, страх, ужас. Однако частотность и разнообразие отрицательных «эталонов» в корпусе А.П. Чехова обращает на себя внимание. Было отмечено более 60 подобных лексем, встречающихся более чем в 1200 контекстах. Ниже приведен список частотных негативно мотивированных интенсификаторов с указанием на количество их «интенсивных» употреблений в корпусе:

Ужасно (383), страшно (173), страшный (148), чертовски (53), горько (44), больно (42), адски (36), мучительно (31), жестоко (26), нестерпимо (26), жестокий (24), горький (15), истерический (14), бешено (13), злейший (13).

Таблица 3

**Главные слова с наибольшим количеством вариантов интенсификаторов**

Главное слово	Всего в усилительных контекстах	Количество разных интенсификаторов
Любить	289	30
Скучно	99	18
Скука	20	15
Много	311	13
Радость	24	13
Хорошо	292	13
Хороший	283	13
Рад	380	12
Верить	25	12
Успех	79	12
Боль	50	11
Желание	32	11
Любовь	19	11
Хотеться	186	11
Просить	104	11
Плохой	38	11

Наряду с собственно интенсификаторами при анализе корпуса текстов А.П. Чехова анализировались слова, обозначающие интенсифицируемый признак/состояние. В табл. 3 приведены лексемы, которые выступают в качестве главных слов при наибольшем количестве усилительных единиц.

В ходе анализа были выявлены сочетания усилительных наречий с существительными, которые не являются характерными для кодифицированного русского языка. В первую очередь, это сочетания наречия *совсем* с такими существительными, как *анахронизм*, *барон*, *воевода*, *Добролюбов*, *мудрец* и т. п., а также с личными местоимениями. Ниже приведены некоторые контексты, в которых встречались такие сочетания:

*«Карла Бюрин» – другое дело. Это совсем пьеса...* (из письма А.С. Суворину, 20.06.1896 г. Мелихово)

*Человек в заячьей шубенке сильно напоминал мне этого Ивана Капитоныча: совсем он!* («Двое в одном»)

*Хорошенькое у нас кладбище, – сказал Узелков, – Совсем сад!* («Старость»)

*...Получите удовольствие и руками разведете от удивления: по смелости эта сказка совсем анахронизм* (из письма Н.А. Лейкину 16.02.1886 г. Москва)

*Иной с воробья ростом, под стол пешком ходит, а на морденку взглянешь – совсем Добролюбов* («После бенефиса»)

Также были отмечены сочетания существительных с наречиями *очень* и *слишком*:

*Человека зарезать или старика околдовать – грех, это точно, а любить милого дружочка – даже очень не грех* («Бабье царство»)

*По совести сказать, все наше семейство до водки очень охотники* («Происшествие»)

*– Я, Илья Макарыч, до варенья очень охотница, – говорила Липа* («В овраге»)

*Сальманов груб и слишком татарин, но у него был роман, кончившийся женитьбой* («Поцелуй»)

К нетипичным случаям, представляющим интерес для исследователей, можно также отнести сочетания интенсификаторов с фразеологизированными единицами типа *черт возьми*, *черт побери*, *черт тебя задери*, *бог с  $N_m$* , *черт с  $N_m$*  и т.п. (в основном в речи персонажей). Приведем некоторые примеры употребления этих сочетаний в корпусе:

*У меня на бубнах: туз, король, дама, коронка сам-восемь, туз пик и одна... одна маленькая червонка, а она, черт ее возьми совсем, не могла объявить маленького шлема!* («Иванов»)

*Да черт поберу совсем, повесьте меня вот на этом гвозде вверх ногами – разве женщина умеет любить кого-нибудь, кроме болонок?.. («Медведь»)*

*Пусть резкий, холодный ветер бьет в лицо и кусает руки, пусть комья снега, подброшенные копытами, падают на шапку, за воротник, на шею, на грудь, пусть визжат полозья и обрываются постромки и вальки, чёрт с ними совсем! («Гусев»)*

*Не понимаю, за что ты и любишь ее, бог с ней совсем... («Дипломат»)*

Для того чтобы можно было делать выводы о том, насколько активно А.П. Чехов использует лексические возможности языка при выражении смысла «интенсивность», мы сравнили наши данные с электронным «Словарем русской идиоматики: сочетания слов со значением высокой степени» Г.И. Кустовой (далее «Словарь...»), созданным на базе Национального корпуса русского языка. В него входят наречия (как отдельные слова, так и наречные выражения) и прилагательные [Кустова, 2008]<sup>3</sup>.

Список наречий и прилагательных, полученный при сплошном анализе корпуса текстов А.П. Чехова, был сопоставлен со списком наречий и прилагательных<sup>4</sup>, присутствующих в «Словаре...». Отдельно были отмечены случаи указания на негативный эталон, о которых говорилось выше. Результаты сравнения представлены в табл. 4.

Данные результаты показывают гораздо более высокую степень разнообразия усилительных средств в текстах корпуса А.П. Чехова. Количество наречий, у которых отмечена семантика интенсивности, в корпусе текстов писателя превышает количество наречных интенсификаторов в «Словаре...». Количество прилагательных также достаточно высоко<sup>5</sup>. Сопоставление интенсификаторов, указывающих на негативный эталон, подтверждает, что А.П. Чехов использует их

<sup>3</sup> В отличие от словаря И.И. Убина в словарь Г.И. Кустовой более последовательно включены единицы, выражающие усилительное значение в словосочетании (*очень маленький* и пр.). Словарь И.И. Убина включает также единицы, в которых усиление выражается «внутри» слова, по отношению к одному из компонентов значения (*мизерный* = 'очень' + 'маленький'), что делает его в данном случае менее удобным для сравнения.

<sup>4</sup> Так как список наречных выражений, полученный при анализе корпуса текстов А.П. Чехова, не является полным, наречные выражения при сопоставлении не учитывались.

<sup>5</sup> Сопоставление прилагательных в корпусе текстов А.П. Чехова и в «Словаре...» можно считать менее показательным. Поскольку функция интенсификатора для слов данной части речи менее типична, чем для наречий, сема 'интенсивность' в большинстве случаев конкурирует с качественным элементом значения, соответственно включение или невключение прилагательного в список интенсификаторов достаточно субъективно и зависит от решения исследователя.

**Сравнительная таблица состава наречий и прилагательных  
в корпусе А.П. Чехова и в «Словаре...»**

	<b>Наречия</b>	<b>Прилага- тельные</b>	<b>Интенсификаторы с указанием на не- гативный эталон</b>
Общее кол-во	412	557	66
Общее количество в «Словаре...»	226	426	46
Единицы, которые встречаются только в «Словаре...»	104	299	16
Общее количество в корпусе А.П. Чехова	308	258	50
Единицы, которые встречаются только в корпусе А.П. Чехова	186	131	20
Единицы, отмеченные и в корпусе, и в «Словаре...»	122	127	30

активно. В корпусе Чехова было обнаружено 20 подобных единиц, которые не описаны в «Словаре...» (*аспидски, буйно, варварски, демонский, жесточайший, истерически, истерично, свирепо* и др.). Это может быть, однако, связано с тем, что работа над «Словарем» еще не завершена. Так, среди единиц, которые отсутствовали в «Словаре...» на момент сопоставления (апрель 2013), есть не только единицы, получающие усилительную семантику под влиянием контекста, но и единицы, у которых наличие значения интенсивности не зависит от контекста (*вдрызг, больно<sup>устар.</sup>, гораздо, грубо, идолюски, решительно, усиленно, чересчур, шибко* и т. п.). В текстах «Национального корпуса» они встречаются.

Таким образом, проведенный анализ, использование данных «Национального корпуса» как фона, а также сама природа чеховского текста, в большом количестве включающего эмоциональную устную речь персонажей, позволяют говорить о том, что в текстах А.П. Чехова категория «интенсивность» находит свое самое активное и многообразное проявление.

Результаты проведенного исследования можно использовать, с одной стороны, в автороведческих целях, для дальнейшего изучения индивидуальной картины мира А.П. Чехова. Вместе с тем они позволяют значительно дополнить существующие списки лексических интенсификаторов, что актуально для исследования функционально-семантической категории интенсивности.

## Список литературы

- Бондарко А.В.* Проблемы функциональной грамматики. Полевые структуры. СПб., 2005.
- Кустова Г.И.* Словарь русской идиоматики: Сочетания слов со значением высокой степени, 2008 г. [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: <http://dict.ruslang.ru/magn.php> (дата обращения: 02.04.2013).
- Литвинова М.М.* Способы выражения интенсивности признака: На материале ранних сатирических произведений Михаила Булгакова: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002.
- Перспектив активниг словаря русского языка / Отв. ред. Ю.Д. Апресян. М., 2010.
- Радченко Г.И.* Языковые средства выражения категории интенсивности и их стилистическая роль в произведениях писателей XVIII века: Дисс. ... канд. филол. наук. Ростов-н/Д., 2007.
- Убин И.И.* Словарь усилительных словосочетаний русского и английского языков. М., 1987.
- Усачёва О.А.* Выражение интенсивности в конструкциях с отвлеченными существительными: Дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2004.

**Сведения об авторе:** *Фалдина Мария Васильевна*, аспирант кафедры дидактической лингвистики и теории преподавания русского языка как иностранного филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: [mashafald@gmail.com](mailto:mashafald@gmail.com)



**А.Р. Утяшев**

## **СЕМАНТИКА ГИПЕРТЕКСТОВЫХ ПЕРЕХОДОВ В НОВОСТНОМ ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСЕ**

Статья посвящена проблеме функциональной особенности интернет-СМИ, напрямую связанной с семантикой гипертекстовых переходов. В процессе анализа новостных сайтов автор выделяет несколько типов гипертекстовых ссылок, исходя из соотношения источников и объектов гипертекстового перехода – от полной смысловой идентичности до полного ее нарушения.

*Ключевые слова:* интернет-СМИ, новостной сайт, хедлайн, гипертекстовый переход.

The article is devoted to the problem of an internet mass media's functional peculiarity as compared with printed analogs. This peculiarity is directly connected with the semantics of hypertext links. In the process of analysis the author discovers some types of hypertext links on the basis of their sources and objects correlation – from full semantic identity to its violation.

*Key words:* internet mass media, news site, headline, hypertext link.

С развитием электронной коммуникации многие текстовые категории претерпели существенные изменения. Один из аспектов происходящих изменений связан с тем, что в гипертекстовом пространстве изменились принципы текстовой композиции и организации информационного поиска.

Предметом нашего анализа являются речевые средства актуализации гипертекстовых переходов в интернет-СМИ. Активное применение этих средств имеет конечной целью мотивацию читателя к осуществлению гипертекстового перехода. Это обусловлено спецификой интернет-СМИ, которая существенно отличает их от печатных аналогов.

Вслед за М.М. Лукиной [Лукина, 2010] следует отметить такие черты электронных средств массовой информации, как интерактивность, мультимедийность и гипертекстуальность. Именно эти категории противопоставляют печатные и сетевые СМИ как текстовые объекты. Мультимедийность и интерактивность, являющиеся текстообразующими категориями электронного текста, стимулируют читателя, превращая пассивное восприятие информации в интерактивный процесс.

Что касается категории гипертекстуальности, от традиционных печатных текстов электронный гипертекст отличается прежде всего принципами своей композиции – так называемой нелинейностью [Купер, 2000]; «это модель организации электронного текста, характеризующаяся специфической структурированностью и разветвленной программно поддерживаемых внутритекстовых и межтекстовых переходов» [Дедова, 2008: 50].

Способность гипертекста приспосабливаться к интенциям пользователя приводит к тому, что читатель сам принимает решение, в каком порядке прочитывать текст, расположенный на интернет-страницах. Вследствие этого при публикации новостных статей используются различные средства, направленные на привлечение внимания читателя и подталкивающие его к осуществлению перехода.

Новостные интернет-сайты выработали определенные стилистические приоритеты и определенную композиционную структуру. Каждый новостной сайт имеет главную страницу; это та страница, которая появляется на экране в результате ввода в адресную строку доменного имени данного новостного сайта (lenta.ru, mk.ru, kp.ru, infox.ru и т. д.). На главной странице, как правило, расположены название издания; ряд тематических рубрик; лента новостей (несколько сообщений, опубликованных в виде списка, объединенных одинаковым шрифтовым и цветовым выделением). Специфической формой представления актуальных новостей в пределах первой страницы является *трехкомпонентный новостной блок* – комплекс, состоящий из короткого текстового сообщения (аналога названия), изображения, иллюстрирующего это сообщение, и анонса – более развернутого текстового сообщения, передающего общий смысл события. Зачастую ряд сайтов в качестве средства актуализации информации и акцентирования значимости самого новостного повода использует не мультимедийный блок, а короткое текстовое сообщение: *Прохоров рассказал об «острой шизофрении» власти; «Невинность мусульман» официально запретили в России; Ректор одного из крупнейших вузов Северного Кавказа расстрелян в собственном кабинете; В Санкт-Петербурге депутат открыл стрельбу по автомобилю, не уступившему ему дорогу* (regnum.ru). Данные единицы оформлены в виде гиперссылок, активация которых ведет читателя на страницу с полным текстом сообщения. Некоторые современные исследователи, в частности [Лазарева, 2006; Амзин, 2011; Загороднов, 2011], рассматривают подобные единицы новостного дискурса как

заголовки. Однако, с функциональной точки зрения, между новостной ссылкой, ведущей к основному тексту статьи, и газетным заголовком есть существенные различия, несмотря на однонаправленность их целей. Помимо тех функций, которые выполняет газетный заголовок, ссылка, обеспечивающая переход к новостному сообщению, должна решить еще одну сверхзадачу – заставить читателя сделать клик и осуществить гипертекстовый переход. В данном случае источник и объект перехода принадлежат различным формально-текстовым пространствам, в отличие от заголовка и текста статьи в пределах традиционных СМИ. В результате источники гипертекстовых ссылок, сопоставимые с новостными заголовками, обретают бóльшую функциональную нагруженность, что сказывается на их формулировках и на семантической соотнесенности с основным текстом. Формулировка ссылки зачастую не совпадает с собственно заголовком новостного сообщения, что свидетельствует о функциональной и стилистической неидентичности данных единиц. Например, на сайте [regnum.ru](http://regnum.ru) было опубликовано сообщение «В Сочи произошло землетрясение». Активировав гиперссылку, пользователь попадает на страницу [news.rambler.ru](http://news.rambler.ru), где размещена новостная статья под заголовком «Землетрясение силой до 3 баллов произошло в Сочи, жертв и разрушений нет». Заголовок статьи, более точный и конкретный с информационной точки зрения, в коммуникативном плане проигрывает формулировке источника ссылки, поскольку подробности, содержащиеся в нем (землетрясение несильное, жертв нет), понижают его новостную значимость и уменьшают, соответственно, вероятность того, что ссылка будет активирована и осуществится гипертекстовый переход.

На наш взгляд, ближе всего сообщениям-гиперссылкам по своим функциям и стилистике оказывается такая реалья «печатной» журналистики, как хедлайн. Опираясь на традиционное толкование этого термина («изложение в самой краткой форме главной новости сообщения» [Лашук, 2004]), будем понимать под электронным хедлайном *высказывание новостного сайта, представленное в виде короткого новостного сообщения, синтаксически самостоятельное, выполняющее роль источника гипертекстового перехода на страницу с полным текстом сообщения*. Как мы уже отмечали, формально и семантически хедлайн-ссылка и заголовок могут не совпадать. Несовпадение этих реалий требует их терминологического разграничения.

Исследование новостных сайтов интернет-СМИ показало, что представляют интерес семантические отношения *хедлайн/заголовок/*

*основной текст.* Семантическая нетривиальность этих отношений способствует большому количеству просмотров новостной статьи, являющейся объектом гиперссылки. На основе проведенного анализа нами были выделены различные типы семантических отношений между интерактивным электронным хедлайном и содержанием новостного текста.

Несмотря на общую тенденцию к «затуманиванию» смысла статьи при помощи формулировки ссылки, к ней ведущей, хедлайн может адекватно отражать смысловое содержание текста. Такие хедлайны предлагаем называть *эквивалентными*. Так, размещенный на сайте [utro.ru](http://utro.ru) хедлайн «Натали Портман названа самой рентабельной звездой» по смыслу полностью соответствует тексту статьи. В сообщении приводятся данные о том, что с каждого доллара, который получала актриса за съемки в фильмах, киностудии зарабатывали в сорок раз больше. Или такой хедлайн, как «ООН выступает против российского закона об усыновлении», ведет пользователя на страницу, где говорится о выступлении руководителя детского фонда ООН, призвавшего российские власти не принимать «закон Димы Яковлева», ссылаясь на бедственное положение детских домов в России. На [lenta.ru](http://lenta.ru) также содержится многочисленное количество примеров эквивалентных хедлайнов. Так, активировав источник ссылки «Частный следователь объявил смерть Уитни Хьюстон убийством», читатель получает сведения о словах детектива, утверждающего, что жизнь певицы была прервана заинтересованными лицами и т. д. В приведенных примерах содержание хедлайна адекватно раскрывается в полных текстах, реализуя свою семантику в более развернутом виде. Однако абсолютно эквивалентных хедлайнов не существует. Несмотря на то что эквивалентный хедлайн не противоречит содержанию статьи, основной текст информационно более насыщен и в большей степени удовлетворяет читательский интерес. Рассмотренный выше хедлайн «В Сочи произошло землетрясение» отвечает лишь на запрос читателя «Что произошло?» с указанием локализатора «в Сочи». Информация о том, сильным ли был земной толчок, сколько человек пострадало в результате события, в хедлайне отсутствует, хотя для читателя именно эти данные обладают первостепенной значимостью. Более адекватным основному сообщению является заголовок статьи «Землетрясение силой до 3 баллов произошло в Сочи, жертв и разрушений нет». Таким образом, эквивалентные хедлайны, несмотря на адекватную передачу общей информации полного текста, могут иметь более высокую степень обобщения по сравнению с заголов-

ком новостной статьи, что в свою очередь призвано заинтриговать и привлечь потенциальных читателей. В таких хедлайнах всегда содержится лишь «базовый факт» [Лашук, 2004], все подробности читатель узнает после активации ссылки.

Следующий тип электронных хедлайнов может быть обозначен как *партитивный*. В данном случае формулировка источника гипертекстового перехода отражает лишь один из аспектов содержания статьи, что делает семантические отношения *хедлайн-ссылка/текст* менее корректными. Так, информационный портал km.ru разместил на своей странице хедлайн «Казахстан может похоронить и Таможенный, и Евразийский союзы». В основном тексте статьи под аналогичным названием дается информация о социальном, политическом и экономическом положении Казахстана на мировой арене, об инициативах президента Назарбаева развивать независимость Казахстана, об установлении государственного суверенитета страны. Обсуждение возможного выхода Казахстана из Таможенного союза и вопрос, связанный с участием в создании Евразийского союза, – это лишь часть новостного текста, содержание которого гораздо шире. Выделение одного из аспектов содержания в качестве хедлайна свидетельствует об уровне его информационной релевантности. Прекращение участия казахстанских властей в союзе с Россией и Белоруссией грозит межполитическим отношениям этих стран разрывом, что, по мнению авторов статьи, будет иметь последствия мирового масштаба. Используя тактику «вырывания» высказываний из контекста, авторы статей рассчитывают на мгновенную реакцию пользователя, а значит, увеличение количества просмотров новостей.

Формулировки партитивных хедлайнов тяготеют к многозначности – к обыгрыванию полисемии и омонимии, синтаксической неоднозначности и т.д. Например, сайт «Голоса России» опубликовал хедлайн-ссылку «Папа Римский Бенедикт XVI призвал молиться о мире». При наличии омонимии (*мир*: 1. ‘совокупность всех форм материи в земном и космическом пространстве; Вселенная’; 2. ‘согласие, отсутствие разногласий, вражды или ссоры’ – МАС) данный контекст является полисемантическим. Содержание статьи сужает и конкретизирует смысл хедлайна-ссылки. Речь идет о том, что понтифик во время рождественской мессы обратился к верующим с просьбой вспомнить о конфликтах, происходящих между Палестиной и Израилем, в Ираке, Сирии, и молиться об установлении мира на этих землях.

Используя неоднозначность формулировок электронных хедлайнов, интернет-СМИ стремятся повысить степень читательского инте-

реса. Актуальным смысл становится только в результате обращения к основному тексту статьи. При этом реализуется коммуникативная сверхзадача хедлайна – читатель осуществляет гипертекстовый переход и оказывается в пределах информационного пространства соответствующего сайта. Электронные хедлайны-ссылки составляются с учетом определенных стереотипов, присутствующих в массовом сознании. В предыдущем примере восприятие лексемы «мир» в значении «совокупность всех форм материи в земном и космическом пространстве; Вселенная», вероятно, является приоритетным, поскольку данная трактовка более глобальна и затрагивает каждого читателя в отдельности (есть семантическая пресуппозиция: «Мир в опасности, о нем следует молиться»). Подобным же образом хедлайн «Китайцам закрыли доступ в соцсети» допускает «глобальное» понимание на основании лексической многозначности лексемы *китаец* (лицо китайской национальности; житель Китая). Текст, с которым он соотносится, сообщает читателю о том, что в Китае официально было запрещено пользование социальными сетями (естественно, это не коснулось многочисленных представителей китайской национальности, живущих в других странах).

Помимо языковой многозначности, основанной на явлениях лексической полисемии и омонимии, в электронных хедлайнах может быть использована речевая многозначность, когда определенные варианты восприятия смысла кроются не в толкованиях конкретного слова, а в недостаточной информированности читателя о произошедшем событии. В этом случае неточное соответствие формулировки хедлайна содержанию статьи может повышать информационную значимость сообщения, что делает активацию ссылки более вероятной. Так, опубликованный на сайте 7days.ru хедлайн «Бибера и Гомес лишили ужина» делает известных представителей шоу-бизнеса жертвами активных злонамеренных действий каких-то третьих лиц: к такому прочтению подталкивает использование неопределенно-личной конструкции. На самом же деле речь идет о том, что Джастин Бибер и Селена Гомес сами покинули ресторан, поскольку их стали снимать на свои телефоны посетители. Иными словами, это незначительный эпизод из жизни звезд и «скандальности», на которую претендует хедлайн, в излагаемом информационном факте нет.

Формулировка партитивного хедлайна может тенденциозно интерпретировать информацию, излагаемую в статье. Так, на сайте tornews.ru размещен хедлайн «Госдеп США раскритиковал принятый сенаторами “Закон Димы Яковлева”». В новостном сообщении речь

идет лишь о том, что «опубликован список сенаторов, не голосовавших за “антимангнитский закон”», а также приведены фрагменты из государственных и мировых актов, делающих его противоправным.

Партиитивность хедлайна может реализовываться по метонимическим моделям за счет неполного указания актантов. На новостном сайте *utro.ru* был опубликован следующий хедлайн – «Ходорковский выйдет на свободу в 2014 году». В статье, к тексту которой отсылает хедлайн, говорится о сокращении срока заключения двум лицам – Михаилу Ходорковскому и Платону Лебедеву. В формулировке хедлайна-ссылки количество участников ситуации сокращается до одного, что объясняется большей степенью известности М. Ходорковского. Аналогичный прием использован хедлайне «“Завтрак у Тиффани” и “Матрицу” занесли в национальный кинореестр США» на сайте *km.ru*. Помимо упоминания двух выше обозначенных фильмов, в статье сообщается о внесении в реестр еще двадцати пяти кинокартин. Причем об этом сообщается уже в первой фразе статьи, т.н. *лиде*, который информационно наиболее важен в текстах интернет-СМИ (термин *лид* достаточно часто используется при описании реалий новостного дискурса в Интернете; см.: [Амзин, 2011], [Лазарева, 2006], [Лашук, 2004]). В приведенном примере хедлайн и совпадающий с ним заголовок статьи лишь частично освещают информационный повод, а гораздо более адекватной событию является формулировка лида: «Национальная библиотека Конгресса США внесла в свой кинореестр 25 новых кинолент».

Таким образом, лид может компенсировать информационную недостаточность и/или неточность формулировки электронного хедлайна, что продиктовано функциональными особенностями этих компонентов новостного интернет-сообщения. Если электронный хедлайн должен заинтересовать читателя и подтолкнуть его к осуществлению гипертекстового перехода, то компактный и информационно корректный лид, будучи началом основного текста сообщения, является результатом его максимальной смысловой компрессии. Специфика восприятия интернет-текста такова, что читатель вряд ли дочитает новостное сообщение до конца, если не поймет с самого начала, о чем идет речь.

Несмотря на то что партиитивные хедлайны не отражают содержание статьи в полной мере, они тем не менее семантически коррелируют с излагаемой информацией. В случае партиитивных хедлайнов, в которых в качестве стилистического приема используется неоднозначность, один из потенциальных вариантов смысла

также соотнесен с текстом статьи. Между тем существует множество хедлайнов, смысл которых противоречит изложению фактов в новостном сообщении.

Семантическое несоответствие, или *контрадикторность*, отношений таких хедлайнов с новостными статьями – достаточно распространенное явление в интернет-СМИ. Например, на новостном сайте nr2.ru присутствует хедлайн «Конец света наступил». В тексте статьи сообщается лишь о том, что наступил тот день, который, согласно поверьям, мог стать в жизни людей или планеты последним, и о том, как 21 декабря 2012 г. встречали в разных регионах России. Мифическое представление о конце света переосмысливается как факт и преподносится читающей публике в виде громкого события, не имеющего ничего общего с реальностью.

В качестве одного из стилистических приемов контрадикторных хедлайнов используется обозначение действия, которое не характеризует реальный ход событий, при помощи формы будущего времени изъявительного наклонения. Благодаря этому постулируемый недостворенный факт приобретает статус очевидности и неизбежности. К примеру, сайт limon.ee опубликовал хедлайн, согласно которому «Марат Башаров станет трансвеститом», что в свою очередь опровергается при чтении полного текста сообщения. В нем говорится о съемках новой кинокомедии под названием «Думай, как женщина», где актер сыграет главную женскую роль.

Существует тип контрадикторных хедлайнов, в которых происходит смена модальности по отношению к полному тексту сообщения: ирреальная (гипотетическая, желательная и т. д.) модальность текста заменяется на реальную в формулировке хедлайна. Обратимся к хедлайну «“Спартак” вернет Кариоку на родину», который опубликован на сайте sport.rbc.ru. Его смысл однозначен: спортивный клуб в будущем перестанет сотрудничать с игроком, и это намерение с очевидностью станет фактом. Но в тексте новостного сообщения речь идет о том, что возврат Кариоки в Бразилию – гипотетическая возможность развития событий, а не принятое руководством клуба решение, о чем сообщается в лиде статьи: «23-летний опорный полузащитник московского футбольного клуба “Спартак” Рафаэл Кариока в скором времени может перейти в бразильский клуб “Гремио”». Аналогичным образом в электронной газете «Новый регион» размещен хедлайн «“Лучший друг России” Назарбаев переводит Казахстан на латиницу». Реальная модальность данной пропозиции сменяется на ирреальную в тексте статьи: в ней речь идет о том, что



Н. Назарбаев высказался о возможном переводе казахской письменности на латинский алфавит в будущем.

Использованием контрадикторных хедлайнов-ссылок достигается максимально возможный эффект привлечения внимания читательской аудитории. Основной тактикой при создании такого рода хедлайнов становится устранение всех ограничений на достоверность и корректность передачи информации. Информативная функция хедлайна-ссылки практически полностью нивелируется с целью наиболее полной реализации функции аттрактивной.

Итак, в области интернет-СМИ, как и в других видах сетевого общения, активно происходят процессы стилистической адаптации новых коммуникативных реалий. В ситуации многократно возросшего новостного потока особую роль выполняют интерактивные новостные сообщения, ведущие к основному тексту статьи. Данные текстовые единицы характеризуются определенной спецификой, поскольку, помимо выполнения информативной функции, столь важной для новостного дискурса, они должны мотивировать интерактивность читателя и подтолкнуть его к осуществлению гипертекстового перехода. В качестве основного приема при этом используется нарушение смысловой когерентности между электронным хедлайном и текстом сообщения, что ведет к семантически вариативным гипертекстовым переходам.

### Список литературы

- Амзин А.А.* Новостная интернет-журналистика. М., 2011.
- Дедова О.В.* Теория гипертекста и гипертекстовые практики в Рунете. М., 2008.
- Загороднов Д.Г.* Классификации новостных заголовков в Интернет в масштабах провинциального мегаполиса // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 10. С. 48–51.
- Купер И.Р.* Гипертекст как способ коммуникации // Социологический журнал. М., 2000. № 1/2. С. 36–57.
- Лазарева Э.А.* Заголовочный комплекс текста – средство организации и оптимизации восприятия // Известия Уральского государственного университета. Екатеринбург, 2006. № 40. С. 158–166.
- Лащук О.Р.* Редактирование информационных сообщений. М., 2004. URL: <http://evartist.narod.ru/text3/43.htm>
- Лукина М.М.* Интернет-СМИ: теория и практика. М., 2010.

**Сведения об авторе:** *Утяшев Адель Ракижманович*, аспирант кафедры русского языка филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: [adel.utyashev@gmail.com](mailto:adel.utyashev@gmail.com)

## КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

**Недзвецкий В. А. Русский роман XIX века:  
спорные и нерешенные вопросы жанра. М.:  
Издательство Московского университета, 2013. 230 с.**

В интервью, датированном 1989 г., М.Л. Гаспаров сказал: «У нас очень мало работ, которые смотрели бы на XIX век свежим взглядом и с нетрадиционных сторон. Но время от времени они все-таки появляются»<sup>1</sup>. Последнее можно отнести к циклу из двух десятков книг В.А. Недзвецкого о русском романе XIX в. Настоящее издание посвящено истории *главного* жанра нашей классики в ее новейшем осмыслении. Нажимая на «болевы́е точки» исследовательских споров, автор рассуждает о формировании, созревании и жанровой сущности отечественного романа позапрошлого столетия, а также предлагает свое видение поднятых в нем проблем.

Становление и последующее развитие художественного романа в России произошло благодаря ломке старых литературных предпочтений, а именно отказу его создателей от прямого нравоучения в пользу эстетизма. Значительную роль в популяризации этого явления в 1830–1840-е годы сыграл В.Г. Белинский. Как отмечает В.А. Недзвецкий в первой главе своей работы, этот плодовитый критик утвердил понятие художественности в качестве главной категории литературы, чем дискредитировал процветавшую до этого времени риторическую словесность. Тому же содействовало создание Белинским (на основе шедевров Пушкина, Гоголя и Лермонтова) *«кодекса художественности»* (с. 14), что значительно содействовало дальнейшему развитию отечественной классики. В.А. Недзвецкий особо выделил ту составляющую кодекса, которая отвечает за наличие в произведении *«непреходящего»* («коренного», сверхсоциального) элемента» (с. 17). Он и является, по мнению исследователя, главным залогом качества литературного труда.

Эта мысль в том или ином объеме выражается в каждой главе книги, что закономерно: шедевры мировой литературы во многом потому ими и признаны, что стремятся к «универсализации и символизации их <...> героев, коллизий или сюжетных ситуаций» (там же), возбуждающих интерес людей со всех точек земного шара. В.А. Недзвецкий проводит весьма удачное сравнение, когда говорит,

<sup>1</sup> Гаспаров М.Л. Филология как нравственность. Статьи, интервью, заметки. М., 2012. С. 48.

что эти произведения суть не что иное, как «художественные “книги бытия”» (там же), своими проблемами и спецификой их разрешения действительно напоминающие Библию.

Обобщающие возможности русского романа XIX в. сближают его и с «мифологизированным романом греко-римской античности» (с. 38). Во второй главе автор находит общую для двух литератур мотивику, прошедшую в позднейшей из них заметную модернизацию. Так, испытание судьбы лермонтовским Печориным, вместо того чтобы стать, как у древних авторов, возможностью для героического подвига, оказывается бессмысленным в застойную николаевскую эпоху. Судьба играет важную роль и в «Обыкновенной истории» Гончарова. В.А. Недзвецкий верно отмечает, что писатель, в отличие от «сочувствующих» античных авторов, остается непроницаем в отношении к персонажам, которых наказывает судьба, так как они, будучи христианами, имеют право выбора, чего нельзя сказать об их античных предшественниках. В романах XIX столетия ученый обнаруживает и ряд прямых параллелей с произведениями Ахилла Татия, Лонга, Гелиодора, Апулея и Гая Петрония Арбитра. Например, в ставшей крылатой фразе Пушкина «Привычка свыше нам дана» («Евгений Онегин») усматривается отсылка к апулеевскому «Золотому ослу». В нем «Привычка <...> не кто иная, как *служанка* могущественной *богини* Венеры, следовательно, и сама наделена *сверхчеловеческой* силой» (с. 43).

Гениальное творение Пушкина В.А. Недзвецкий рассматривает и независимо от его античного контекста. В отведенной роману главе ученый обозначает два дискуссионных момента, которые не только любопытны сами по себе, но и служат в книге своеобразными «подступами» к интерпретации содержательной формы произведения. Это следующие вопросы: почему «“Евгений Онегин” оказался не в прозе, а стихах» и может ли быть, что «“Онегин” вообще не роман, но <...> некий лиро-эпический гибрид?» (с. 58).

С точки зрения исследователя, на принадлежность «Евгения Онегина» к жанру романа, причем «нового» типа, указывают, во-первых, личностные особенности его центральных персонажей (их противоречивость и связь с «новым веком и его “современным человеком”» – с. 65), во-вторых, представление частной жизни как единственного, но самодостаточного плана изображения в тексте и, в-третьих, выдвижение на передний план произведения «в целом обыкновенных событий» (с. 70), в которых, несмотря на это их свойство, заключена онтологическая глубина и многогранность.

На этом, фиксирует В.А. Недзвецкий, новаторство поэта как создателя первого художественного романа не заканчивается.

В «Евгении Онегине» в результате слияния стиха торжественного и простого сформировалась новая поэтичность, открывшая красоту в прозаических реалиях пушкинского времени и в то же время сделавшая возвышенные материи более земными и «родными» человеку. Помимо этого, ученый констатирует присутствие в романе разноречия, вошедшего в него «через <...> *двуголосую* речь повествователя» (с. 86), а также постулирует «травестийное *снижение*» (с. 90) в первой главе «Евгения Онегина» поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Все эти открытия, сделанные Пушкиным, с позиции автора книги, могли родиться только в рамках поэзии, куда более развитой в конце 1820-х годов, чем художественная проза.

Того, чего были лишены читатели романа Пушкина, с лихвой хватало поклонникам творчества Герцена. Речь идет о характеристике и оценке в произведении словесного искусства общественного устройства той или иной страны. У П.В. Анненкова встречаем такие слова: «Герцен <...> как будто родился с критическими наклонностями ума, с качествами обличителя и преследователя темных сторон существования»<sup>2</sup>. О Герцене как о беспощадном критике социальных язв говорят и современные исследователи русской литературы. Не став исключением в их ряду, В.А. Недзвецкий обращает внимание и на другие составляющие творческого мира писателя. Это понятия «натура», «генеалогия», «биография» и «случай», «закономерность». Проследим, как они трактуются в главе о романе Герцена «Кто виноват?».

По мнению ученого, сложность характеров его героев и их взаимоотношений друг с другом во многом объясняется их уникальной *генеалогией*. Она составляет часть романских *биографий*, основная цель которых – «мотивировка позднейших действий персонажей предшествующими <...> событиями и характерными чертами их предков» (с. 110). Можно считать поэтому, что на «исход знакомства Бельтова с супругами Круциферскими» (с. 103) отчасти повлияли их *натуры*.

Здесь В.А. Недзвецкий оговаривается: вопреки кажущейся неизбежности жить в соответствии с законом природы, отдельные ее особенности поддаются корректировке, но добиваются этого только «самобытные» герои и лишь в той мере, в какой это позволяет «*современная* им историческая эпоха их родины» (с. 112). Из трех главных персонажей романа Герцена свою родословную изменил к лучшему только Владимир Бельтов, но это не принесло ему ни счастья, ни удовлетворения своей судьбой. Причиной личной и служебной неудачи

<sup>2</sup> Туниманов В.А. А.И. Герцен // История русской литературы: В 4 т. Т. 3. Л., 1980–1983. С. 262.

героя стало «*безвремяе России*», т. е. «*объективная историческая закономерность*» (с. 113). Она же, а не *случай* виновна в несчастье Круциферских.

Зависимость частного от общественного разбирается и в следующей главе книги, посвященной мемуарам Герцена «*Былое и думы*». По мысли В.А. Недзвецкого, наибольшую ценность для писателя представляет не какой-то абстракт, а живой человек, духовные и нравственные идеалы которого должны оберегать законы его родной страны. Лишенный этого главный герой «*Былого и дум*» уезжает из России в Европу, но и там страдает от попрания гражданских свобод. Это, полагает ученый, неизбежно влияет на «*климат*» в семье Герценов и результируется в череде трагедий, постигших писателя в 1851–1852 гг. «*Семейная драма*» Герцена, итожит ученый, «*обусловливает композиционное единство всей книги*» (с. 129), а также «*способствует <...> “сюжетной” связи*» ее частей и отнесению произведения к жанру «*исторической элегии в прозе с трагедийным и романтическими началами*» (с. 130).

Элегическим настроением, по убеждению В.А. Недзвецкого, проникнуты не только художественные труды Герцена, но и произведения Тургенева, Григоровича («*Неудавшаяся жизнь*») и Гончарова («*Обыкновенная история*»). Интерпретация гончаровской романной «*трилогии*» русскими эмигрантами «*первой волны*» – в центре внимания следующей главы книги. В ней анализируются работы Ю.И. Айхенвальда, В.Н. Ильина, Н.Е. Осипова, А. Кобылянского, Н.В. Нарокова, Ю.В. Мандельштама, Е.А. Ляцкого, Н. Коптева и В.М. Сечкарева, которые вошли в сборник «*Мастер русского романа. И.А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья*» (2012).

Пожалуй, самую высокую похвалу из обозреваемых публикаций получила статья психиатра и психолога Н. Осипова, который, несмотря на род своей профессиональной деятельности, вполне уловил суть главного героя «*Обломова*». В Илье Ильиче Осипов узрел самостоятельную личность, а не злую карикатуру на ленивое русское дворянство, тиранящее подневольных ему крестьян, и в этом, говорит В.А. Недзвецкий, сказалась немалая пронизательность критика. Масштаб таланта Гончарова, заслуженно встающего в один ряд с выдающимися писателями-романистами XIX в., а также глубина и общезначимость создаваемых им образов не укрылись от многих других исследователей-эмигрантов. Но были среди них и те, чьи теории, в основном адекватные художественной системе романиста, в некоторых своих аспектах искажались сторонними (не эстетическими) выводами. С этими взглядами В.А. Недзвецкий спорит, предлагая обоснованные контраргументы.

Расположенность Гончарова к воспроизведению в своей «трилогии» типических фигур и картин логично сочеталась с его нежеланием подробно говорить на злободневные темы. С такой позицией был не согласен «типичный писатель-шестидесятник» (с. 150), «художник с сильным публицистическим началом» (с. 154) Н.С. Лесков. В главе о его романе «Некуда» В.А. Недзвецкий рассматривает эстетические предпочтения и творческие принципы писателя, базой которых стала «тенденция к *преодолению* в литературе *литературности*» (с. 169). Ее непосредственной реализации в произведении способствовало несколько факторов: широкая опора Лескова на реальные лица с их индивидуальными историями, «узнаваемая топонимика ряда событий», «автобиографическая подоплека в изображении отношений между доктором Розановым и его женой Ольгой Александровной», «идеологическая тождественность этого героя самому романисту» и «перевод в отдельных случаях объективированного рассказа произведения в *субъективно-памфлетный* тон» (с. 170, 171).

Главной задачей автора «Некуда», с точки зрения В.А. Недзвецкого, было наглядным образом представить дефектность и неполноценность рационализма и вообще любой теории, заслоняющей своими положениями естественные начала жизни. Не отрицая необходимости преобразования русского общества, Лесков устами доктора Розанова предлагает укоренять демократические идеи в России не революционными, а мирными средствами. Двигательной силой этих реформ должно быть чувство сострадательной любви (ее пафос «был впервые глубоко воплощен именно автором «Некуда»» – с. 164). Вторым условием всеобщего процветания Лесков считает создание семьи по ее традиционным канонам.

В конце главы ученый приводит целый каскад реминисценций из произведений Герцена, Тургенева, Чернышевского, Помяловского, Островского, Писемского и даже Плутарха, которыми наполнено произведение Лескова. Лидирующее место в этом ряду занимает роман Чернышевского «Что делать?», иронически переосмысленный автором «Некуда».

Наряду с Лесковым обеспокоенность за будущее русского народа выражает и Достоевский. В главе о писателе В.А. Недзвецкий приводит его цитату из подготовительных материалов к роману «Подросток», в которой утверждается, что в России нет гражданского общества. Разрушающие страну отвлеченные идеи были изжиты в романах Достоевского их адептами, которым пришлось пройти ради этого тяжелейший «крестный путь» (с. 188).

Автор книги уверен: вместе с «заблудшими» героями на эту мучительную, но в итоге исцеляющую душу тропу встают и чита-

тели романного «пятикнижия», что позволяет именовать писателя не просто человеком огромного таланта, но «художником-мессией» (с. 191), «одухотворенным правдой и словом Божественного Спасителя» (с. 182). Тем более что для этого, как убедительно показывает В.А. Недзвецкий, было немало условий биографического характера, репрезентирующих сходство судеб Достоевского и Иисуса Христа.

Обозначая весомый вклад романиста в культуру нашей страны, ученый пишет о жанровой новизне его вершинных творений и справедливо, думается, выделяет в качестве их фундаментального свойства «начало мистериального», а сами сочинения называет «романизированными мистериями» (с. 178).

Основными признаками такого жанра становятся «прямая встреча» литературного героя «с Богом или Богочеловеком как следствие неколебимой веры в Них или, напротив, – непосредственного вызова Им, вплоть до посягательства на Них» и «одухотворенность-подчиненность внешней формы, восходящей к противоречиям реальной действительности, форме внутренней, предопределенной драматизмом самоопределения человека в Боге» (там же).

Последняя глава первого раздела книги, в отличие от всех предшествующих ей, сосредоточена на выяснении проблем, общих для современной истории русского романа XIX в. Таких нерешенных вопросов, своим наличием замедляющих ее развитие, по мнению В.А. Недзвецкого, имеется как минимум три. Первый из них касается «жанрового новаторства» (с. 198) шедевров «золотого века» отечественной литературы, явленного на фоне достижений западно-европейских писателей того же времени; второй затрагивает связи классического русского романа с европейскими философскими системами; третий вопрос направлен на выяснение «отношения в литературно-художественном произведении его эстетического начала с началом религиозно-сакральным» (с. 203). Отвечая на них в общих чертах, В.А. Недзвецкий предполагает подробное их исследование в будущем. Со своей же стороны, ученый содействовал обогащению истории русского романа XIX в. «во всех его типологических разновидностях, причинах и времени зарождения и активного бытования» (с. 197–198), написав монографию «Русский социально-универсальный роман XIX века. Становление и жанровая эволюция» (1997) и опубликовав курс лекций «История русского романа XIX века. Неклассические формы» (2011), которыми дополнил ряд имеющихся изданий на эту тему.

Второй и заключительный раздел книги в виде двух глав содержит размышления о насущных проблемах изучения литературы в школе и теплые воспоминания В.А. Недзвецкого о российском

критике и историке В.В. Кожинове (1930–2001). Из его многочисленных трудов об истории России и русской культуре особо отмечаются работы, посвященные «золотому фонду» русской классики. Не умаляя научных заслуг Кожинова, заметим тем не менее, что он как идеолог национально-патриотического журнального направления бывал и тенденциозен.

Взгляд на мир с точки зрения высших запросов бытия обеспечил исследуемым в книге произведениям «вневременное» значение и всемирную славу. Этот отрадный факт не устает подчеркивать автор издания, своей концепцией классического русского романа существенно расширивший границы его интерпретации.

*А.Ю. Шедловская*

**Сведения об авторе:** *Шедловская Анастасия Юрьевна*, аспирант кафедры русской литературы филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: 790757@gmail.com



**Холиков А. А. Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: Текстология, история литературы, поэтика. М.; СПб.: Нестор-История, 2014. 344 с.**

Метатексты сегодня – актуальный предмет изучения в гуманитарных науках. Они позволяют выйти за рамки анализа произведения и подключить к исследованию энергию целого комплекса источников – исторических, социологических, культурологических и др. Книга Алексея Холикова посвящена одному из таких метаобразований – «прижизненному полному собранию сочинений» (ППСС), а точнее – ППСС Дмитрия Мережковского.

Случайно ли в заглавии оказался Мережковский? Кроме личных пристрастий литературоведа (напомним, что данному представителю Серебряного века была посвящена предыдущая монография Холикова), есть и другое обоснование этого выбора, отмеченное в книге, – склонность Мережковского к «компиляции» (с. 62), перестроению своих произведений, что позволяет назвать его «автореференциальным писателем» (с. 264).

Это положение подводит читателя к мысли о том, что ППСС писателя представляет собой не простой набор текстов, сгруппированных в тома по одному-двум принципам, а определенную систему, пронизанную эксплицитными и имплицитными связями. По сути, на доказательство данной гипотезы и нацелена книга Холикова.

Какова же логика этого доказательства? Монография делится на две различные по объему части. Первая – меньшая – имеет преимущественно теоретико-методологический характер: в ней приводится типология полных собраний сочинений и ППСС, определяются основные принципы их изучения, кратко описывается история их издания в XVIII–XX вв. Особое внимание уделяется специфике ППСС, поскольку в его составлении (в отличие от посмертных полных собраний сочинений), как правило, значительную роль играл сам автор. В этом контексте ставится интересная проблема соотношения воли сочинителя и издателя, несовпадения их мотивации при создании нового метаобразования.

Из различных источников А. А. Холиков выявляет список ППСС русских авторов XIX–XX вв., изданных на русском языке (с. 25–28). При их анализе литературовед опирается главным образом на рабо-

ты В.Е. Хализева, где выделяются три основных аспекта познания словесности, заявленные в подзаголовке рецензируемой монографии: текстология, история литературы и поэтика. С текстологической точки зрения характеризуются тип издания, его состав, степень его полноты, принципы расположения произведений, прилагающийся научно-справочный аппарат и т. д. Здесь уже намечаются те «сцепки», которые обеспечивают целостность ППСС: неавторские статьи критико-биографического характера, автобиографические справки, разного рода комментарии, указатели и т. д.

С историко-литературной точки зрения рассматриваются «причины, побудившие автора или издателя к выпуску ППСС», «процесс подготовки такого издания» и «его место в творчестве автора, литературном процессе и даже эпохе» (с. 38). С позиции же поэтики метаобразование может быть проанализировано как единое литературное произведение, организованное, по мнению Холикова, по принципу монтажа.

Вместе с тем наряду с другими метатекстами – циклами, авторскими и коллективными журналами, альманахами, сборниками и проч. – ППСС является «вторичной» системой. Эта идея, конечно, побуждает задуматься о существовании дополнительных, коннотативных смыслов, которые с семиотической точки зрения генерируют переход от первичной знаковой системы к вторичной. Другими словами, отличается ли восприятие отдельно изданного произведения от его прагматики в рамках ППСС? Поначалу кажется, что данная проблема в монографии не исследуется, однако затем она незримо всплывает на фоне разговора о содержательности формы, при изучении конкретных связей между текстами в ППСС. На уровне поэтики речь идет о таких «сцепках», как персонажи, хронотоп, авторское начало, повторяющиеся темы, мотивы, сюжетные ситуации, образы, просто языковые единицы. Безусловно, плодотворным следует признать обращение Холикова к «стыкам» и находящимся в них «авторским микротекстам»: названиям произведений и их разделам, эпиграфам, посвящениям, датировкам и проч., а также к оглавлениям.

В результате ППСС, как отмечает литературовед, дает определенное представление о писательском пути и авторской картине мира. В связи с этим А.А. Холиков, несмотря на предварительные общие типологические презумпции, справедливо указывает на уникальность каждого подобного метаобразования.

Вторую – бóльшую – часть монографии условно можно назвать практической: она посвящена реализации выявленных презумпций на материале ППСС Дмитрия Мережковского. Она разбивается в

соответствии с указанным ранее принципом на три раздела: «Текстологию», «Историю литературы» и «Поэтику», – каждый из которых выглядит как самостоятельное исследование того или иного аспекта метаобразования.

Текстологический подход акцентирует внимание читателя на различных вариантах текстов Мережковского, демонстрирующих работу автора над своими произведениями. Вначале Холиков дает критическую оценку существующих исследований в этой области, соглашаясь или не соглашаясь с ними, уточняя, дополняя их своими находками. Затем он сопоставляет два ППСС Мережковского, изданных в 1911–1913 гг. и в 1914 г. соответственно. Здесь литературовед демонстрирует довольно скрупулезную работу с источниками, анализирует причины их публикации или непубликации, композицию метаобразований и их справочный аппарат. Несомненно, что данные текстологические исследования будут полезны для последующей издательской деятельности в этой области.

В рамках историко-литературного подхода, в первую очередь, подчеркивается установка писателей Серебряного века на книготворчество, на составление больших текстовых образований. Закономерно, что здесь актуализируется гипотеза о едином метанарративе в творчестве Мережковского, правда, никаких дополнительных изысканий в этой сфере не производится. В то же время вызывает большой интерес реконструкция истории создания ППСС, описание взаимоотношений писателя с издателями, основанное на различных, в том числе архивных, материалах.

Раздел «Поэтика» начинается с подробнейшего комментирования «Автобиографической заметки» Мережковского из ППСС 1914 г. Холиков не просто поясняет те или иные факты из жизни писателя, но показывает, как они влияли на его произведения. Этот 75-страничный разбор, очевидно, намекает на то, что биография автора является одним из инструментов «скрепления» его текстов в единое целое. Удачным представляется последующее сравнение «Автобиографической заметки» с критико-биографическим очерком М.А. Лятского, предварявшим ППСС 1911–1913 гг.: эти два текста, естественно, создают два разных образа Мережковского. Холиков отдает предпочтение сведениям, предоставленным самим автором, и рисует примечательный словесный портрет писателя (с. 189–190).

Вместе с тем, на наш взгляд, работа с автобиографическими и биографическими материалами более органично смотрелась бы в разделе «История литературы», а не «Поэтика». Такие же сомнения возникают относительно следующего участка текста, где Холиков

останавливается на «некоторых событиях и лицах эмпирической действительности, которые не вошли в “Автобиографическую заметку”, но преломились в произведениях» Мережковского (с. 190).

«Подлинный» анализ поэтики ППСС происходит, когда литературовед рассматривает авторское предисловие к изданию 1914 г. Оно предстает одним из ключевых компонентов, концептуально определяющих структуру метаобразования.

Возможно, главной интригой монографии был вопрос о том, как в контексте своего исследования Холиков будет работать с поэтикой отдельных произведений, входящих в ППСС. Решение проблемы оказалось довольно-таки оригинальным: он сконцентрировался на характеристике «константных компонентов предметного, композиционного и словесного уровней в границах всего собрания» (с. 206), другими словами – основных мотивов и образов художественного и нехудожественного наследия Мережковского, вошедшего в ППСС.

Прежде всего Холиков выделяет в произведениях писателя две «системы семантических полей» – со значением «пол» и «религия». Первое из них включает оппозиции «плоть – дух» и «мужское – женское», второе – «язычество – христианство», «Христос – Антихрист», «историческая Церковь – грядущая Церковь». Анализ воплощения и осмысления этих пар в текстах Мережковского многогранен, содержателен и выполнен на хорошем уровне, хотя дихотомия «плоть – дух», на наш взгляд, сочетается больше с понятием «человек», чем «пол».

Несомненный интерес вызывает и исследование пар персонажей: «отцов – детей», «деятелей – созерцателей», «рационалистов – иррационалистов», – которые часто в произведениях Мережковского приобретают черты «двойников», в том числе внутреннюю амбивалентность. С ними Холиков связывает такие сквозные образы в творчестве писателя, как Сверхчеловек, Прометей, зверь, Антихрист и др. Персонажи характеризуются также в контексте ситуаций «середины», «завершения» и «начала», которые, по всей видимости, можно воспринимать и в сюжетном, и в психологическом свете.

Таким образом, ППСС Мережковского предстает как целое, скрепленное сквозными темами и образами. Возможно, литературоведу стоило еще задаться вопросом о распределении данных компонентов по томам собрания сочинений, о наличии или отсутствии эволюции содержания в этом метаобразовании.

Завершается раздел «Поэтика» кратким анализом заглавий, отсылающих читателя к соответствующим семантическим полям, константным образам героев и сюжетным ситуациям. Приводятся

также конкретные примеры стыковочных компонентов, прежде всего авторских «сцепок», помещенных Мережковским в началах и концах произведений.

Название последнего раздела «Вместо заключения» говорит само за себя. Здесь не подводятся окончательные итоги исследования, но продолжается рассуждение об особенностях ППСС: о триаде «тезис – антитезис – синтез» как методе философского конструирования, свойственном Мережковскому, о границах между художественным и нехудожественным наследием писателя, о скрепляющем тексты хронотопе, об эстетическом восприятии таких отрефлексированных метаобразований и проч.

В конце книги располагается очень обширная библиография, в которую входят словари, энциклопедии и справочники о писателях, другие справочные издания, работы о Мережковском (книги, диссертации, статьи, научные исследования на иностранных языках), эпистолярное и связанное с ним наследие писателя. Нельзя не признать ценность этого 63-страничного списка, однако его масштаб и структура не мотивированы (к примеру, только зарубежные работы почему-то дифференцированы по годам), в нем трудно ориентироваться, и в то же время не указаны теоретические труды (например, В.Е. Хализева, А.П. Скафтымова), на которые литературовед открыто опирался в своих изысканиях.

Подводя итоги, отметим, что сильными сторонами монографии в целом являются новаторский замысел, междисциплинарный характер, полиаспектность, большой вклад автора в текстологическую, историко-литературную и поэтологическую области мерезжковсковедения. При этом, на наш взгляд, нераскрытым остался теоретический потенциал автора: первая глава в книге выполняла лишь вспомогательную роль без претензий на разработку оригинального инструментария. Время от времени кажется, что исследователь слишком привязан к чужому слову, опоре на авторитетное мнение, иногда звучащее не совсем к месту: так, например, нам не была ясна связь с темой текущего повествования высказываний С. Эйзенштейна о диалектике произведения искусства (с. 268) и Р. Барта о «позировании» в фотографии (с. 270). Бывает, что Холиков, увлекаясь комментированием (одним из его прекрасных умений), уводит читателя в сторону, как это вышло с историей книги И. Виноградова (с. 267), безусловно заслуживающей внимания, но не в этой монографии. Зачастую не хватает логических «сцепок» между участками текста: например, совершенно неожиданно перед нами возникают эпизоды с «семантическими полями», «ситуациями середины, начала и конца»

и т. д. Отсутствие предварительного объяснения хода авторской мысли, должного ее обоснования не столько интригует, сколько мешает чтению. К сфере избыточной и нелогично представленной информации отнесем и стихотворения С.М. Соловьева и Игоря Северянина (во вкладке), посвященные Мережковскому, но, на наш взгляд, не имеющие отношения к проблематике монографии.

В связи с этим книга Холикова иногда кажется также созданной посредством «монтажа». Практически каждый литературовед найдет в ней что-то полезное для себя – и текстолог, и историк литературы, и интерпретатор, и мережковсковед, и сторонник биографического метода, и почитатель структурализма. Но для того чтобы соединить эти фрагменты в единое целое, приходится прикладывать определенные усилия.

В заключение отметим хорошее издание монографии: строгий и в то же время изысканный дизайн обложки, вкладку с репродукциями портретов, автографов и титульных листов ППС Мережковского, чуть ли не идеальную редактуру и т. д. Все это органично сочетается с содержанием книги, высокий профессиональный уровень которой, несмотря на замечания, не подлежит сомнению.

*Р.Л. Красильников*

**Сведения об авторе:** *Красильников Роман Леонидович*, докт. филол. наук, доцент, профессор Вологодского государственного университета. E-mail: krasilnikov.rl@gmail.com

## Э к ш т у т С. А. Закат империи. От порядка к хаосу. М.: Вече, 2012. 304 с. (Тайны Российской империи)

Книга историка основывается прежде всего на литературном материале, хотя автор понимает, что жизнь и ее отражение далеко не идентичны. Они оказывают друг на друга взаимное воздействие. «На протяжении всего XIX века русская культура знала несколько поколений “лишних людей”, романтизированных великой русской литературой. Но это были литературные герои, у которых, конечно, были свои реальные прототипы, это были собирательные образы, не имевшие широкого распространения в реальной жизни. Разумеется, существовало немало подражателей уже созданным литературным образцам» (с. 14). Сами они могли этого и не замечать. «Вплоть до 1917 года всякий русский интеллигент был в большей или меньшей степени Обломовым в своих воззрениях на мир» (с. 19–20). Ведь *обломовщина* – это не только лень, но и уход от действительности. В хозяйственной жизни страны неуклонно возрастала роль торговцев и промышленников, чего интеллигент не желал замечать, так как это не вписывалось в его картину мира. В 1860-е годы было хотя бы ясно, что осуждать: пережитки крепостного права, взяточничество, произвол<sup>1</sup>. Но во время промышленного переворота 80–90-х «мир значительно усложнился и не мог однозначно восприниматься в черно-белых тонах» (с. 12).

Тем не менее главного в современном историческом процессе интеллигенция не понимала. Писатели в том числе. Исследовательница-филолог констатирует: «Мотив денег характерен для многих произведений русской литературы, однако трудно найти художественное сочинение, посвященное исключительно денежному вопросу. Из

<sup>1</sup> С.А. Экштут добавляет к этому списку отсутствие гласности, имея в виду, конечно, еще время Николая I. При Александре II «возник феномен *гласности*, ранее в России непредставимый. Невиданная ранее гласность сама собою захлестнула страну, принося ощущение небывалой свободы» (*Кошелев В.А.* Парадоксы русской государственности. Великий Новгород, 2013. С. 260). Радовались и большому и малому. «Как водится, новая власть простила старых политических ссыльных: к коронации в августе 1856 года была объявлена амнистия оставшимся в живых декабристам, петрашевцам, участникам польского восстания 1831 года, 9 тысяч человек освобождались от административно-полицейского надзора. Эти обыкновенные “мелочи” были действительны. Разрешили, к примеру, курить на улицах: “послабление” вроде бы ерундовое – но вслед за ним должно было последовать нечто значительное...» (Там же. С. 261–262).

этого следует некоторая неопределенность роли мотива денег в художественном мире»<sup>2</sup>. Это верно, только «некоторая неопределенность» отличает и концепцию «учебного пособия» Г.И. Романовой, в значительной степени описательного и малограмотного исторически (так, автор дважды называет гоголевского городничего, т. е. начальника полиции уездного города, губернатором<sup>3</sup>, неимоверно повышая его статус). Историк Экштут ставит проблему гораздо более решительно и четко. Но то, что он не литературовед, чувствуется.

«Всесокрушающую власть денег уже трудно было не заметить ни в 60-х, ни в 70-х годах. Однако люди образованные как-то умудрялись этого не замечать и старались от этого отмахнуться, тем более что динамично развивающийся российский капитализм долгое время ухитрялся обходиться без людей с университетскими дипломами» (с. 13). Тогдашнее образование не давало знаний о современной экономической жизни. Выпускники университетов вовлекались в производство слабо. *«Мечтая о социальном и политическом переустройстве общества, они ни бельмеса не смыслили в экономике, не испытывая по этому поводу никаких комплексов»* (там же). И потомственный дворянин, и офицер, и чиновник, и профессор, и свободный художник не скрывали своего пренебрежения к денежному мешку. «В их глазах любой толстосум обладал презумпцией виновности и воспринимался как носитель неправды и зла. В этом было принципиальное отличие Российской империи от Западной Европы и Америки, где человек, добившийся материального преуспевания и жизненного успеха, пользовался колоссальным уважением. Русская интеллигенция была убеждена, что власть золотого тельца, этого идола современной жизни, рано или поздно падет» (с. 19). Развитие капитализма ассоциировалось не с ростом производительных сил, а с мощенничеством, несправедливой наживой. Все знали о плутнях периода первоначального капиталистического накопления и не думали о другом – о создании рабочих мест, развитии путей сообщения, оживлении промышленности и торговли, формировании системы специального образования, даже о повышении уровня бытовой культуры. «Наконец, именно развитие капитализма в России вызвало ощутимый рост спроса на произведения литературы и искусства» (с. 22). Но величайший писатель Л.Н. Толстой явил себя ретроградом, отрицавшим даже просвещение. Наоборот, его друг А.А. Фет обнаружил способности крепкого хозяина на земле, опередив на десятилетия свое время.

<sup>2</sup> Романова Г.И. Мотив денег в русской литературе XIX века. М., 2006. С. 17.

<sup>3</sup> Там же. С. 140.



Между тем Толстой и отражал взгляды национальной интеллигенции, и формировал их. «Вплоть до последних дней жизни Льва Николаевича его почитатели были убеждены в том, что царю необходимо посоветоваться с великим писателем земли русской о том, как надо обустроить Россию <, > и что одна такая беседа была бы способна переломить ход истории» (с. 113). Сравнительно недавно часть интеллигенции подобные надежды возлагала на последнего «учителя жизни» Солженицына.

Толстой с его патриархальными убеждениями не понимал, что новые потребности росли и у крестьян, а в сельской общине работающий платил подати за лентяя. Но своим последним крупным художественным произведением он побуждал общество совсем не к пассивности. «Толстого ошеломила пассионарность Хаджи-Мурата, его “жизненная сила” и способность, с одной стороны, до последнего бороться за свою жизнь, а с другой – ежеминутная готовность этой жизнью пожертвовать. Именно этой “жизненной силы” не имели современники писателя» (с. 60). И все же историк предпочитает общественную позицию Чехова. «Антон Павлович никого не собирался учить, как надо жить. Чехов, в отличие от Толстого, скептически относился к любым химерическим философским построениям по улучшению человека, а верил в науку и научный прогресс», которые «помогут человеку изменить свою жизнь к лучшему» (с. 143–144). С.А. Экштут выделяет повесть «Моя жизнь». Ее герой Мисаил не смог окончить даже гимназию. «Но его система ценностей, логика рассуждений, постоянное стремление *жить так, как надо*, ставить сложные нравственные проблемы и мучительно искать ответ на них – всё это позволяет считать Мисаила интеллигентом» (с. 156). Действительно, для рубежа XIX–XX вв. «интеллигент» – категория не столько социальная, сколько мировоззренческая. Мисаил попробовал себя в самых разных общественных ипостасях и везде видел неблагополучие в жизни. Провинциальные интеллигенты (в другом, социальном смысле) почти все брали взятки. Рабочие не стыдились просить на чай и униженно благодарили за гривенник. «Мошенничали и купцы, продававшие нам олифу, и подрядчики, и ребята, и сами заказчики», – рассказывает Мисаил. «Одни наживали тысячи, другие довольствовались 30–40 копейками» (с. 161, 162). Мужики не шли на сенокос за деньги, а шли за водку, хотя за предлагавшуюся сумму можно было купить водки во много раз больше.

Вне реальности живут и хозяева вишневого сада. Раневская уезжает в Париж с 15 тысячами, полученными от ярославской

бабушки (С.А. Экштут неточно называет ее богатой графиней-бабушкой), бросая дочь, 17-летнюю гимназистку Аню, без средств к существованию. Как однозначно положительный персонаж оценивается в книге Лопехин, сын и внук крепостных, разбогатевший неспроста: более ранние классики лишь обличали приобретателя, а «Чехов был первым, кто понял, что за богатством *приобретателя* стоит талант *предпринимателя* <...>» (с. 172). По сути, историк возрождает принципы «реальной критики». Горький-драматург предстает у него отнюдь не положительной фигурой. Ему «не было дано умение трезво смотреть на жизнь, как это умел делать Чехов. Именно чеховское понимание реальностей русской жизни и стало тем контрастирующим фоном, на котором особенно хорошо видны и химеры Толстого, и ходульность Горького» (с. 142). С позиций той же «реальной критики» одобряется чего-то добившийся в жизни своими трудами Бессеменов-старший в «Мещанах», особенно на фоне детей, которых он поучает. Полученное благодаря отцу «образование не принесло им счастья: их воля ослаблена, интерес к жизни потерян. <...> Силою вещей дети Бессемёнова утратили связь с миром мещанской жизни, но так и не сумели обрести новую жизнь. 28-летняя учительница Татьяна не замужем, а 26-летнего Петра исключили из университета за участие в студенческих волнениях» (с. 117). Впрочем, Горький этих своих молодых персонажей и не идеализирует. Но выводы у писателя и исследователя разные. Горький осуждал свою современность и особенно мещанство с его практицизмом, был устремлен в идеализируемое будущее. Историк ставит акцент совсем на другом. «Никакой *своей* правды “молодая Россия” так и не смогла сформулировать. Трагический разлад в семье Бессемёновых как в капле воды отразил трагическую безысходность российского конфликта: “молодая Россия”, в очередной раз отторгая буржуазные ценности, расшатывала существующие устои и, по сути, препятствовала бескровной модернизации страны» (с. 124–125).

Впрочем, с позиций «реальной критики» не только Лопехин, но и толстовский холодный, скупой карьерист Берг из «Войны и мира» предстает как «человек пореформенной России, волею автора перенесенный в начало XIX века» (с. 79). Ведь его «расчетливость была анахронизмом в Александровскую эпоху, когда благородное сословие Российской империи тратило деньги, не зная им счета, не задумываясь о том, откуда они берутся, медленно и верно проматывая на свои прихоти огромные состояния. Столбовой дворянин не мог быть

расчетливым: экономность – это мещанская добродетель» (с. 80). Действительно, дорогие писателю Ростовы безалаберны и разоряются; гениальную сцену охоты еще Писарев использовал для разоблачения «старого барства». Но ведь Толстой одержим не социологическими, а этическими проблемами, да и с показом бесхозяйственности дело обстоит у него не так просто: юный Николай Ростов ускорил разорение семьи, проиграв шулеру Долохову 42 тысячи, но, возмужав, приобретя жизненный опыт, отказался ради родных от военной карьеры (в отличие от Берга) и стал в имении жены хорошим хозяином, подобно тому как в армии прошел путь от наивного зеленого юнкера до отличного офицера. А расчетливые немцы вроде Берга, конечно, водились в России как во второй половине, так и в начале XIX столетия и особенной славы ей не принесли.

Тем не менее исторические и социологические соображения филологу полезно принять к сведению. К тому же С.А. Экштут вовсе не представляет сознание интеллигенции и писателей неизменным. «Идеалист-“шестидесятник” верил в то, что жизнь можно построить на основе справедливости, циник 70-х годов уже не строил таких амбициозных планов, а лишь хотел удачно устроиться в этой новой реальности, где царил власть денег, и зло насмехался над тем, кто продолжал верить в идеалы». В драме А.Ф. Писемского «Ваал» такой циник говорит другу-идеалисту: «Любви-то нельзя купить?.. <...> Еще как куплю-то!.. Прелесть что такое!.. Пламенеть, гореть... обожать меня будет!.. А слава-то, брат, тоже нынче вся от героев к купцам перешла...», – цитирует С.А. Экштут в самом начале книги (с. 6) и обобщает: «Семидесятые годы стали временем идейного слома в самосознании русской интеллигенции. Реальность теснит идеалы, но жива еще память о былых иллюзиях, пусть ныне утраченных и осмеянных, а сам процесс расставания с идеалами юности носит драматический характер» (с. 7). Отсюда невероятная, особенно для «непоэтической» в принципе эпохи, популярность поэзии молодого и обреченного ранней смерти С.Я. Надсона, которая «оказалась удивительно созвучна этому безотрадному настроению» (с. 10). Книга его стихов до 1917 г. издавалась 29 раз суммарным тиражом 200 тыс. экземпляров. «Ни один русский поэт, не исключая Пушкина, Лермонтова и Блока, не выпускался такими тиражами» (с. 9).

Конечно, реализм литературы XIX в. не был исключительно «критическим». Но все-таки В.В. Розанов имел известные основания, чтобы заключить, что «после Гоголя, Некрасова и Щедрина совершенно невозможен никакой энтузиазм в России. Мог быть только

энтузиазм к разрушению России»<sup>4</sup>. Вместе с тем, например, к Щедрина проявляли внимание не одни лишь единомышленники. «Его произведения читали император Александр II и его братья великие князья Константин и Николай Николаевичи. С большим уважением к таланту сатирика относился и военный министр граф Дмитрий Алексеевич Милютин, с удовольствием читавший не пропущенные цензурой произведения Салтыкова-Щедрина и оценивавший некоторые явления русской жизни как материализацию салтыковских образов» (с. 239). Сейчас бы побольше такого отношения власть имущих к инакомыслию!

Многие щедринские образы стали именами нарицательными, выражения – крылатыми. Это «Глупов и глуповцы, Иудушка Головлев, Иван Непомнящий родства, казенный пирог, карась-идеалист, мягкотелый интеллигент, пенкосниматели и пенкоснимательство, помпадуры и помпадурши, премудрый пескарь, торжествующая свинья, эзоповский язык, Угрюм-Бурчеев и его классическая триада: “Не потерплю! Сокрушу! Разорю!” Балалайкин – тип продажного адвоката-авантюриста, увлекающегося процессом вранья. О всякой произносимой с важностью глупости, о всяком выдаваемом за серьезное дело пустяке стали говорить одним словом – благоглупости. <...> В 1884 году Салтыков-Щедрин написал сатирическую сказку “Вяленая вобла”, и с этих пор именно так стали называть всякого сторонника теории “малых дел”. <...> Синонимом беспринципности, примиренчества и попустительства стало прославленное выражение сатирика “гнилой либерализм”» (с. 240). Ему же принадлежат выражения «благонамеренные речи», «у нас нет середины, либо в рыло, либо ручку пожалуйста!», «Чего-то хотелось: не то конституции, не то севрюжины с хреном, не то кого-нибудь ободрать», «литератор пописывает, а он, читатель, почитывает», «применительно к подлости», «чумазый», говорящие фамилии Колупаевы и Разуваевы (с. 240–242). Все ли помнят происхождение каждого из этих слов и выражений? «Эзопов язык» давно стал термином теории литературы, как будто от века существовавшим.

Признающий заслуги Щедрина С.А. Экштут наверняка знает, что к русской истории он относился весьма отрицательно<sup>5</sup> и это не было каким-то исключением: «<...> несколько поколений русской интеллигенции не только безоговорочно отвергали имперские ценности, но и крайне негативно относились к истории государства

<sup>4</sup> Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 19.

<sup>5</sup> См.: *Формозов А.А.* Классики русской литературы и историческая наука. М., 2012. С. 190–212.

Российского» (с. 235). Одно было связано с другим, интеллигенты (и, добавим, те, на кого они влияли, кого учили) воспринимали как прошлое, так «и настоящее Российской империи сквозь призму салтыковской сатиры» (с. 254). Но годы Первой мировой войны с их черным рынком, не желавшим подчиняться государственным установлениям, последовавший хаос привели к тому, что обыватель стал воспринимать государство как своего единственного защитника. «Так в стране возникла питательная среда для размножения идей государственного социализма» (с. 273). Отсюда было недалеко и до примирения с советским тоталитаризмом. «То самое неприятие буржуазных ценностей и личной ответственности, которое в течение нескольких поколений демонстрировало русское образованное общество, привело к тому, что русский интеллигент легко воспринял идею всепроникающего вмешательства государства во все сферы жизни общества – от снабжения населения продовольствием и топливом до государственного диктата в сфере культуры» (с. 280), – завершает свое исследование С.А. Экштут.

В нем говорится не только о последних десятилетиях Российской империи, но и о XVIII и первой трети XIX в. в связи с воспеванием поэтами побед русского оружия. Интересно мнение историка о том, почему ломоносовская «Ода... на взятие Хотина 1739 года» была напечатана лишь в 1751 г. в толстом томе со множеством других сочинений: в ней провозглашались грандиозные геополитические планы, власть могла опасаться дипломатических осложнений. Пушкин посвятил победам России «Воспоминания в Царском Селе» с сохраненными в них традициями XVIII в., но воспевать завоевания 1820-х годов на Кавказе не стал, а подавление польского восстания в 1831 г. все-таки одновременно с Жуковским прославил: «<...> расширение империи его уже не вдохновляло, а вот реальная угроза ее целостности беспокоила, порождая мучительные размышления о судьбах России» (с. 41). «Бородинская годовщина» – все же не лучшее произведение поэта, написанное в русле державинской традиции. Она «фактически завершила эту поэтическую традицию. Отныне русские поэты уже не будут прославлять очередные военные победы империи» (с. 39). Лермонтовское «Бородино» – явление совсем иного рода, и в нем прошлое сознательно противопоставлено настоящему.

Книга отнюдь не изобилует фактическими ошибками, но без ссылки на источник приводятся слова генерала А.И. Остермана-Толстого, будто бы сказанные «в критический момент боя за Курганную высоту во время Бородинской битвы: “Стоять и умирать!”» (с. 50).

Эти слова он произнес почти на полтора месяца раньше и в другом месте. «13(25) июля атакован при Островно (где прикрывал отход 1-й армии) кавалерией ген. Э. Нансути и И. Мюрата. Неся огромные потери, отдал приказ: “Ничего не делать, стоять и умирать”»<sup>6</sup>. Совершенно неверно следующее утверждение: «Его корпус отбил все атаки французов, потеряв при этом половину личного состава, но не отступил ни на шаг» (с. 50). Курганная батарея иначе называлась батареей Раевского, и обороняли ее, естественно, войска из корпуса Н.Н. Раевского. Третью атаку французов они не отбили и отступили все-таки больше чем на шаг.

Есть опечатки в цитатах на французском языке (с. 43, 216).

В целом же эта книга историка очень полезна для литературоведов и исследователей русской культуры.

*С.И. Кормилов*

**Сведения об авторе:** *Кормилов Сергей Иванович*, докт. филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы XX века филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: profkormilov@mail.ru

---

<sup>6</sup> *Залесский К.А.* Наполеоновские войны. 1799–1815. Биографический энциклопедический словарь. М., 2003. С. 342–343.

**Du mot au texte. Etudes slavo-romanes. Olga Inkova (éd.). Bern: Peter Lang SA, 2013 (От слова к тексту. Славяно-романские изыскания / Под ред. О. Иньковой. Берн: Изд-во Петер Ланг, 2013. 262 с.)**

Рецензируемая книга представляет собой собрание статей участников II Международного семинара Проблемной группы по сопоставительной лингвистике текста славянских и романских языков (*Groupe d'études en linguistique textuelle contrastive langues slaves – langues romanes (GELiTeC)*), который прошел 25–26 октября 2011 г. в Университете Гренады. По словам составителей сборника, в представленных в нем работах под разным углом исследуются различные явления славянских и романских языков, как правило, в сопоставительном ключе. При этом особое внимание уделяется средствам, обеспечивающим связность текста. Сборник разделен на две части: «Глагольные категории» и «Слово в тексте», и открывается Предисловием на французском языке. Статьи написаны на русском, итальянском и французском языках, в конце книги приводятся краткие аннотации и ключевые слова в переводе на английский.

В первой части книги собраны результаты сопоставительных исследований видо-временных категорий и модальности в романских и славянских языках. Сборник открывается представленной на итальянском языке работой Люсины Геберт «Имперфектив, имперфект и структурирование событий в славянских и романских языках: некоторые параллели». Автор пытается систематизировать разные значения несовершенного вида в русском и польском языках с помощью «анализа структуры событий» (*events structure analysis* [Rothstein, 2004]) и приходит к выводу, что все они могут быть сведены к одному основному значению протяженности. В статье также проводятся некоторые параллели между несовершенным видом в русском и польском и имперфектом в итальянском и французском языках.

Работы Алины Крейсберг и Анны Бонолы и Марии Кристины Гатти посвящены будущему времени в славянских и романских языках. А. Крейсберг, как и Л. Геберт, рассматривает, с одной стороны, итальянский и французский с их формами простого и ближайшего будущего, с другой – польский и русский, где тоже сосуществуют две формы будущего времени: аналитическая форма глаголов несовершенного вида и синтетическая форма глаголов совершенного

вида. Автор приходит к выводу, что выбор формы будущего времени зависит не только от класса глагола, но и от других факторов, в том числе прагматических: пресуппозиций и ожиданий, разделяемых говорящим и слушающим.

Исследование Анны Бонолы и Марии Кристины Гатти опирается на теорию конгруэнтности Р. Риготти [Rigotti, 2005] и посвящено атемпоральному употреблению будущего времени как показателю аргументативности в итальянском языке в сопоставлении с русским. Работа носит реферативный характер и, по сути, представляет собой полный и структурированный обзор литературы, посвященной будущему времени, на четырех языках. Свои выводы авторы базируют на примерах из грамматик русского и итальянского языков, но в дальнейшем собираются проверить их на стилистически и хронологически дифференцированном корпусе.

Как показано в работе, будущее время в обоих языках может выполнять самые разные функции. Особое внимание уделяется эпистемическому будущему, которое выражает степень (не)уверенности говорящего в пропозициональном содержании высказывания и в итальянском языке зачастую используется в качестве логической связки, обеспечивая связность дискурса. По данным грамматик русского языка, в нем будущее время тоже может выступать в эпистемическом значении. Тем не менее в тех случаях, где итальянцы выбирают эпистемическое будущее, русские отдают предпочтение модальным словам и частицам, ср:

*Gli ha battuto al computer la tesi. Lo **amerà**.*

*Она набрала ему на компьютере дипломную работу. **Наверное**, она его любит.* (с. 77)

Это противоречие авторы статьи объясняют тем, что эпистемические употребления будущего времени в русском языке устарели или стилистически маркированы. Нам же представляется, что в русском языке будущее используется для выражения модальности в иных контекстах, нежели в итальянском, и в целом реже.

Тему эпистемической модальности продолжает в своей статье, написанной по-французски, Златка Генчева. В работе справедливо отмечено, что в лингвистике нет единого понимания терминов *эвиденциальность* и *эпистемическая модальность*. Так, *эвиденциальность* может определяться узко – как грамматическая категория, а может – более широко. В последнем случае под эвиденциальностью понимается любое, в том числе, лексическое, указание в тексте на источник информации и на степень уверенности говорящего в излагаемых фактах. Автор различает эвиденциальность и «медиативность». О категории *медиативности* можно говорить тогда, когда



говорящий передает информацию, полученную через третьи руки, и за которую он, таким образом, не несет никакой ответственности, а также никак не показывает, верит ли он в нее, или нет. В статье подробно разбирается категория медиативности в болгарском языке и доказывается, что употребление этого термина более релевантно для болгарского, нежели эвиденциальность.

Немного особняком в первой части сборника стоит работа Лауры Сальмон, представляющая интерес не столько для лингвистов, сколько для специалистов по теории перевода и переводчиков-практиков. Автор описывает проблему асимметрии в конфигурации времени повествования при художественном переводе и неизбежно возникающую интерференцию языка исходного текста на язык текста перевода. Особенно остро эта проблема встает при переводе с языка с развитой категорией вида и неразвитой категорией времени (например, с русского) на язык с богатой временной системой (каким является итальянский). Так, для передачи одного только прошедшего времени в повествовании в итальянском языке могут употребляться простое отдаленное прошедшее (*passato remoto*), ближайшее прошедшее (*passato prossimo*) или историческое прошедшее (*passato storico*); кроме того, переводчик должен соблюдать правила согласования времен, а для этого хорошо понимать расположение событий на временной оси. В качестве иллюстрации в работе приводятся куски перевода на итальянский «Филиала» Сергея Довлатова – повести, где в повествовании чередуются сразу три места и времени действия. Автор приходит к закономерному выводу, что «в переводе художественного текста с русского языка на итальянский <...> легко применяемых бинарных алгоритмов нет и быть не может» (с. 51). Переводчик должен опираться прежде всего на функциональные соответствия между текстом оригинала и текстом перевода, т. е. искать стиль, аналогичный авторскому.

Вторая часть сборника – «Слово в тексте» – открывается статьей Варвары Амеличевой, в которой автор задается вопросом, есть ли у предлога собственное лексическое значение, и как оно соотносится со значением грамматическим. Первая часть работы представляет собой обзор существующих подходов к решению этой проблемы. Сама В. Амеличева придерживается мнения, что «предлог обладает собственным лексическим значением, под которым понимается конкретный характер отношений, выражаемых предлогом, в противоположность значению грамматическому, состоящему в выражении связи между компонентами предложной синтагмы» (с. 128). «При этом точный характер лексического значения предлога можно установить только в конкретном контексте, опираясь на семантику связываемых

им знаменательных компонентов» (с. 120). Во второй части статьи предлагается метод описания семантики абстрактных предлогов французского языка, основанный на инструментарии денотативных ролей М.В. Всеволодовой (а в основе последнего лежит аппарат глубинных падежей Ч. Филлмора) [Всеволодова, 2000; Филлмор, 1981]. В качестве иллюстрации приводится семантическая сеть предлога *de*, построенная на основе 908 контекстов употребления этого предлога в четырех новеллах Э.-Э. Шмита.

Как признает и сам автор, эмпирического материала в указанном объеме не хватает для полного описания всех значений предлога *de* во французском языке (заметим, что для этих целей лучше было бы взять произведения разных авторов). Однако это никак не умаляет ценности работы, основной интерес которой представляет предлагаемая модель описания, привлекательная своей универсальностью и открытостью.

В следующих трех статьях сборника исследуются в разных аспектах сложноподчиненные предложения, прежде всего в русском, но также и в итальянском и французском языках. Ирина Кобозева подробно разбирает случаи употребления местоимения *то* перед изъяснительным придаточным с союзом *что*. Автор приходит к выводу, что функция *то* состоит в маркировке коммуникативного статуса информации, передаваемой в придаточном предложении. *То* употребляется, если информация в придаточном маркируется как «данная» или выделенная из множества альтернатив, заданных ранее. В качестве продолжения исследования планируется рассмотреть условия употребления *то* при сложноподчиненных предложениях с другими союзными средствами (*как, будто, как бы ... не* и др.)

Франческа Бьяджини в своей работе исследует функцию сложных союзов, вводящих придаточные предложения цели в русском языке ((*не*) для того, чтобы; (*не*) ради того, чтобы; (*не*) с тем, чтобы). Для анализа коммуникативной структуры подобных предложений помимо понятий темы и ремы используются понятия основного и второстепенного плана (*foreground* и *background*), введенные Хоппером и Томлиным [Hopper, 1979; Tomlin, 1985]. Наиболее интересна сопоставительная часть статьи, в которой рассматриваются итальянские аналоги описываемой русской конструкции. В итальянском языке нет сложных союзов цели, поэтому для выражения того же смысла говорящему приходится выбирать иные синтаксические и коммуникативные стратегии.

Статья Ольги Иньковой посвящена так называемым «присоединительным» придаточным в русском, французском и итальянском языках. Особенность таких предложений заключается в том, что

придаточное, вводимое относительным местоимением, относится не к отдельному члену главного предложения, а ко всему главному предложению, и содержит сообщение, поясняющее или дополняющее информацию, заключенную в главной клаузе (с. 171):

*Тут князь Ипполит фыркнул и захохотал гораздо прежде своих слушателей, что произвело невыгодное для рассказчика впечатление (НКРЯ<sup>1</sup>) (с. 171).*

Автор подробно рассматривает структурные особенности присоединительных придаточных, такие как порядок следования частей предложения, формальную независимость главной части, сферу действия относительного слова, состав связующих средств, используемых в подобных предложениях. К семантическим особенностям присоединительных придаточных О. Инькова относит их коммуникативную самостоятельность, бинарную информационную структуру и наличие резумптивного маркера с коммуникативным статусом темы. Те же признаки характерны и для присоединительных придаточных во французском и итальянском языках. Работа несомненно представляет интерес, так как анализируемый в ней тип придаточных до настоящего времени был мало изучен.

Кристин Бракенье исследует свойства русских лексем *здесь*, *там* и *тут* и их французских эквивалентов *ici*, *là* и *là-bas* на материале романа Бориса Акунина «Статский советник» и его перевода на французский язык. По мнению автора, наречие *здесь* указывает на открытое пространство говорящего, в котором может находиться и слушающий. Оно употребляется в основном в пространственном значении, может также быть показателем косвенной речи. *Здесь* используется как дейктически, так и анафорически, чего нельзя сказать про его французский аналог *ici*, употребляемый почти исключительно дейктически. *Тут* обозначает закрытое пространство вокруг говорящего или слушающего, но никогда не обоих разом. В отличие от *здесь* оно легко употребляется во временном и других переносных значениях. *Тут* используется и дейктически, и анафорически, как и его основной французский эквивалент *là*. Наконец, наречие *там* указывает на пространство, удаленное как от говорящего, так и от слушающего, или же отделенное от обоих каким-либо препятствием. Оно легко употребляется анафорически, но никогда не принимает временного значения. На французский *там* переводится как *là-bas*, за исключением случаев анафоры, когда предпочтение отдается варианту *là*.

У данной работы, в целом интересной и хорошо написанной, есть, на наш взгляд, один существенный недостаток: она проделана

<sup>1</sup> Национальный Корпус Русского Языка, [www.ruscorpora.ru](http://www.ruscorpora.ru)

в научном вакууме, по крайней мере, что касается данных русского языка. Указательным наречиям *здесь*, *тут* и *там* посвящено немало статей, знакомство с которыми помогло бы автору уточнить и проверить свои выводы. Из последних можно назвать работы В.Ю. Апресян [Апресян, 2012; Апресян, 2014] и Е.А. Гришиной [Гришина, 2012]<sup>2</sup>. Так, в [Апресян, 2014] В.Ю. Апресян наряду с пространственным и временным значением выделяет так называемое ситуативное значение *здесь* и *тут*, в котором они означают ‘в имеющей или имевшей место ситуации, о которой в данный момент идет речь’. Выделение такого значения помогает точнее определить сферу употребления анализируемых наречий и сравнить их между собой. Интересно посмотреть, укладываются ли в эту теорию французские наречия. Жаль также, что в область анализа К. Бракенье не попало французское местоимение *у*, которым тоже наверняка переводятся русские *здесь*, *тут* и *там*, хотя в анализируемом переводе такие случаи могли и не встретиться.

Следующая работа сборника выходит из области синтаксиса. Марина Ди Филиппо исследует русско-французскую лексическую интерференцию в языке русских эмигрантов 20-х годов на материале незаконченного романа И.С. Шмелева «Иностранец». Из текста романа автор извлекла все галлицизмы и разделила их на две категории: интерференция в языке и интерференция в речи, согласно терминологии Вайнрайха [Вайнрайх, 1979]. Под интерференцией в языке понимаются лексические заимствованные единицы, которые укоренились в русском языке и соответственно зафиксированы в этимологических и толковых словарях того времени (например, слова *портье*, *шикарный*, *афишировать*, *дипломат*). К интерференции в речи относятся не встречающиеся в словарях галлицизмы, порождаемые говорящим в процессе усвоения французского языка (*ам-сляв* (фр. *âme slave*) – «славянская душа», *моншэр* (фр. *mon cher*) – «мой дорогой», *оберж* (фр. *auberge*) – «харчевня, постоялый двор» и др.) На границе между интерференцией в языке и интерференцией в речи стоят заимствованные слова, обозначающие французские реалии, которым нет аналога в русской культуре и соответственно в русском языке (*карт-д'идантуме* (фр. *carte d'identité*) – «удостоверение личности, паспорт», букв. «карточка идентичности»).

Статья читается с большим интересом. Жаль, что в ней не приводится полный список найденных галлицизмов, а только отдельные

<sup>2</sup> Упомянутые работы были написаны примерно в то же время, что и статьи рецензируемого сборника, так что не удивительно, что автор не имел возможности с ними ознакомиться; однако обратиться к грамматикам русского языка следовало бы в любом случае.

примеры. Также остается не до конца ясным, насколько язык эмигрантов – героев романа – соответствует реальному языку русских эмигрантов начала XX столетия, а насколько является художественным вымыслом И.С. Шмелева. Надежнее было бы привлечь в качестве материала и другие письменные свидетельства русского языка «в изгнании»: письма, дневники и т. д.

Закрывает сборник работа Романа Говорухо «Коллективный речевой узус в итальянских переводах прозы Пушкина и Лермонтова». Объектом исследования является корпус из 11 переводов на итальянский повести Пушкина «Пиковая дама» и 10 переводов романа Лермонтова «Герой нашего времени». Сравнивая эти переводы, можно получить так называемый коллективный речевой узус, т. е. усредненный вариант итальянской речи. Автор приходит к заключению, что современный итальянский текст характеризуется большей слитностью предикативных центров и требует более высокого уровня синтаксической связности по сравнению с прозой Пушкина и Лермонтова, где логические связи часто не выражены формально. В частности, бессоюзная связь в русском тексте при переводе обычно заменяется на сочинительную либо подчинительную. Наблюдения Р. Говорухо про итальянский язык интересны, однако хотелось бы отметить, что проза Пушкина и Лермонтова вряд ли отражает русский коллективный речевой узус, так что для сравнительных целей лучше было бы взять переводы какого-либо более современного произведения. Вместе с тем понятно, что для современных произведений не найдется такого количества переводов, как для текстов Пушкина и Лермонтова, и тогда «пострадает» итальянский корпусный материал, а именно он является основным предметом анализа в обсуждаемой статье.

Как видно из приведенных резюме, рецензируемый сборник отличается разнообразием рассматриваемых в нем тем и используемых научных подходов, что делает его интересным и живым. Знакомство с ним безусловно будет интересно широкому кругу славистов, романистов, аспектологов, специалистов по лингвистике текста и по контрастивному языкознанию, переводчиков.

В заключение хотелось бы сделать одно замечание к оформлению ряда статей второй части сборника, а именно работ В. Амеличевой, О. Иньковой и в меньшей степени Р. Говорухо. В них отсутствуют переводы французских и итальянских примеров на язык статьи (в данном случае русский). Понятно, что на международном семинаре по славянским и романским языкам, где французский и итальянский являются к тому же рабочими языками конференции, от всех участников ожидается знание французского и итальянского и перевод примеров

на русский избыточен. Однако если рассматривать рецензируемую монографию не просто как сборник материалов конференции, а как самостоятельное издание (коим она, безусловно, является), лучше было бы снабдить все примеры переводами (а в статье про перевод прозы Пушкина и Лермонтова частично глоссами), чтобы сделать ее доступной и читателям, не владеющим французским или итальянским языками.

### Список литературы

- Апресян В.Ю.* «Тут» как показатель темпоральной близости // Материалы Международной конференции «Диалог'2012». Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. М., 2012. С. 1–17.
- Апресян В.Ю.* «Тут», «здесь» и «сейчас». О временных значениях пространственных дейктических слов // Русский язык в научном освещении. 2014. № 27.
- Всеволодова М.В.* Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: фрагмент прикладной (педагогической) модели языка. М., 2000.
- Гришина Е.А.* Здесь и тут: Корпусной и жестикуляционный анализ полных синонимов // Русский язык в научном освещении. 2012. № 23. С. 39–71.
- Филлмор Ч.* Дело о падеже // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. X. М., 1981.
- Hopper P.J.* Aspect and Foregrounding in Discourse // T. Givón (ed.) Syntax and Semantics 12: Discourse and Syntax. N. Y.: Academic Press, 1979. P. 213–241.
- Rigotti E.* Congruity theory and argumentation // Studies in Communication Sciences: Argumentation in Dialogic Interaction. Special Issue, 2005. P. 75–96.
- Rothstein S.* Structuring Events. Blackwell Publishing, Bodmin, Cornwall, 2004.
- Tomlin R.S.* Foreground-background information and the syntax of subordination // Text 5. 1/2. 1985. P. 85–122.
- Weinreich U.* Languages in Contact: Findings and Problems. N. Y., 1953. (См. пер. на русск.: *Вайнрах У.* Языковые контакты. Киев, 1979.)

*К.А. Гилярова*

**Сведения об авторе:** *Гилярова Ксения Алексеевна*, канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры французского языка Департамента иностранных языков НИУ ВШЭ. E-mail: [hilaris@gmail.com](mailto:hilaris@gmail.com)

**Е л и н а Е . Г . От девятьсот двадцатых  
к двухтысячным: литература, журналистика,  
литературная критика: Сб. статей. Саратов:  
Изд-во Сарат. ун-та, 2012. 228 с.**

Помещенные в рецензируемый сборник статьи писались на протяжении последних двух десятилетий и раскрывают интересы автора, который пытается прочертить связи 20-х годов и 20 последних лет литературного развития XX в. Это и определило композицию книги, в которой статьи распределены по трем разделам: «Литературная жизнь и журналистика 1920-х»; «Литература и литераторы»; «Литературная жизнь рубежа XX–XXI веков». Не вызывает сомнения правомочность рубрикации первого и последнего разделов – здесь властвует хронологический принцип. Несколько выбивается из этого второй раздел. Но выделение его становится понятным, когда вплотную соприкасаешься с многообразием литературоведческих проблем, волнующих Е.Г. Елину. Исходным тезисом, позволяющим охватить многообразие и в чем-то неравноценность заявленных тем, стало положение, высказанное во вступительной статье, – «О соотношении понятий “литературный процесс” и “литературная жизнь”», что литературный процесс предполагает «известное гармоническое равновесие между писателем, читателем и критиком» (с. 5), а литературная жизнь определяется как понятие «живое и объемное» (с. 8), включающее множество переменных величин, в том числе литературный быт во всех его проявлениях. И надо сказать, внимание именно к литературной жизни у Елиной продиктовано заботой и об уровне преподавания истории литературы в школе и вузе, которая, на ее взгляд, в первую очередь должна ориентироваться на характеристику литературной эпохи в целом, что позволит, с одной стороны, включить в программу большое число имен, а с другой – подробно остановиться только на значимых явлениях. В основу должна быть положена «концепция представления литературной жизни» (с. 10), и тогда преподаватели будут избавлены от встречи с текстами, которые испещрены на самом деле ничего не говорящими уму и сердцу современного молодого человека клишированными фразами о «духовных исканиях», «символах веры», «поисках истины и справедливости». Эти тексты процитированы в статье «Булгаковские персонажи в интерпретации современных абитуриентов», написанной явно после вступительных экзаменов на филологический факультет. И включение ее в сборник *научных работ* явно свидетельствует о беспокойстве

Елиной-педагога по поводу плачевного состояния современного филологического обучения.

Однако по насыщенности и исследовательской основательности на первый план, естественно, вышел раздел о 20-х годах, что и понятно, так как он связан напрямую с кругом научных интересов автора. Эти статьи, по сути, являются или продолжением, или развитием идей, заявленных Елиной в ее книге «Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов» (Саратов, 1994). Тем интереснее повороты и ракурсы, которые возникли после выпуска книги.

Тщательное прочтение журнала «Журналист», осуществленное в статьях «Журналистика и цензура в советской России 1920-х годов» и «Левый фронт и новая журналистика», позволило поставить вопрос о соотношении журналистики и литературы, как оно складывалось в умах «выразителей» нового общественного сознания, и обозначить вехи в укреплении идеологического влияния власти. Привлечение малоизвестных фактов и выступлений писателей и критиков высветило остроту полемики и роль индивидуального высказывания. Е.Г. Елина достаточно полно раскрыла многостороннюю деятельность Л. Троцкого по укреплению советской цензуры и одновременно показала, как выработывался лживый язык, прикрывающий насилие над совестью писателя. Особый интерес представляет цитирование статьи В. Вересаева, высказавшего яростное сопротивление наступлению цензуры, что во многом объясняет молчание этого художника в советское время (может быть, поэтому его архив в РГАЛИ до сих пор закрыт для исследователей). Разнообразные дефиниции и определения будущего советской журналистики вплоть до «влития красного вина в желтые мехи» (с. 43), т. е. сближения с желтой прессой в плане опоры на фабульность и занимательность, демонстрируются на примере статей С. Третьякова, В. Маяковского и главным образом М. Левинова. Последний нечасто привлекается в качестве сторонника той или иной критической линии, поэтому знакомство с его высказываниями делает работу Елиной особенно полнокровной. О писательской критике размышляет она, подбирая точные определения для критического метода Вениамина Каверина (и действительно начинаешь видеть особенности *метода*). Роль отдельного высказывания (статьи) в панораме критических суждений становится предметом изучения при разговоре о статье О. Мандельштама «Выпад».

Связь классического наследия и современности прочерчена в статьях «Литературные взгляды В.Б. Шкловского в контексте современного литературоведения», «Щедринские типы в современной журналистике», «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы: опыт литературоведческих реминисценций», «Пушкинское начало в художественном сознании Хармса». Прямое же обращение к литературным произведениям говорит об интересе



автора и к постмодернистской парадигме («Цитата в современном художественном тексте: на материале романа В. Пелевина Generation “П”», «Классическая литература в журнальном контексте 1999 года»), и к возможностям анализа с использованием гендерного подхода (статья «Образы России в цикле рассказов Л. Улицкой “Девочки”» написана в соавторстве с С.А. Ишековой-Григорь), и о желании взглянуть в предметный мир писателя («Предмет и вещь в поэзии А.А. Тарковского», «Предметный мир в “Опытах” М. Вишневецкой»), а также постичь нравственную составляющую творческого мышления художника («Пошлость в этической системе В.В. Набокова»).

Стоит отметить особое внимание автора к «малым величинам» и даже где-то не востребуемым фигурам литературной жизни. Где еще можно встретить подробный разбор литературной «физиономии» В.Л. Львова-Рогачевского, автора выдержавшей семь изданий «Новейшей русской литературы» («А.П. Чехов в учебном пособии В. Львова-Рогачевского»), о котором даже в словаре «Русские писатели» сказано менее подробно? Елина же не только анализирует его стиль, в котором обнаруживает черты импрессионизма и неожиданного для последователя марксистской литературоведческой методологии сходства со стилистикой Ю. Айхенвальда, но и убеждает читателя, что литературовед «оказался одним из первых советских интеллигентов, который вырабатывал новую манеру литературно-критического письма, помещая самые сокровенные свои мысли между строк или облекая их в предустановленные идеологические формы» (с. 116), для чего умело прибегал к «камуфляжности некоторых определений» (с. 110). Не менее убедительно прорисована позиция В. Полонского в общественно-литературной ситуации 1920-х годов, чему немало способствовало обращение к материалам выступлений критика, его заметкам, хранящимся в РГАЛИ. В статье «Максим Горький в литературной судьбе Михаила Могилянского (по письмам Могилянского К.А. Федину)» возникает образ вытесненного на обочину и дискредитированного в 30-е годы критика (жаль только, что кроме года смерти Могилянского – 1944 – читатель ничего не узнает об обстоятельствах его жизни в последующее за изничтожающей обструкцией десятилетие). И даже если речь заходит о критике, деятельность которого достаточно подробно изучена, Елина находит такой поворот темы, который по-новому освещает ее. Так происходит с А. Воронским, чье руководство «тонким» журналом «Прожектор» обеспечивало первоначальную проверку многих идей, впоследствии высказываемых уже им и его соратниками на страницах «Красной нови». Применительно к литературно-критической программе Л. Лунца («Лев Лунц: опыт реконструкции литературно-критического мышления») главным для Елиной становится ее отличие от стратегии Серапионова братства при наличии и общих моментов.

Немало добрых слов сказано о саратовском литературном деятеле Л.А. Словохотове, выпустившем в 1927 г. книгу «О классиках русской литературы». Но и здесь читающему не хватает чуть большего охвата событий, нежели заявленного в статье, написанной в соавторстве с Н.А. Трофимовой, хотя приведены даже некоторые эпизоды из воспоминаний о нем встречавшихся с ним людей. Кроме того, чувствуется, что авторское задание – найти расхождение взглядов оригинального и неумного литератора с установкой партии в оценке литературы – заставило несколько переоценить вклад Словохотова в филологическую науку. Если даже принять во внимание, что его позиция напостовской критикой была расценена как «интеллигентски-народническая фразеология», что явно говорит о партийной аргументации и проработке, современный литературовед не должен был пройти мимо таких стилистических изысков Словохотова, как «символ представлений процесса мышления», «борьба человечества за преобладание наилучшего», «метеоры мирового пространства», «партитура души», «горизонты риторики». Ограничиться указанием на темперамент просветителя и пропагандиста, свойственный Словохотову, было недостаточно: перед нами образец выпендренной и витиеватой риторики, нередко затемняющей смысл сказанного и свидетельствующей о недостаточном профессионализме.

Но все же погружение в деятельность Словохотова, конечно же, неслучайно. Елина очень много делает для восстановления полноценной картины литературной жизни, что невозможно без привлечения материалов провинциальной прессы и деятельности преподавательского состава учебных заведений Саратова. Так возникает «саратовский текст» книги. Обращение к фондам ГАСО, текстам, напечатанным в журнале «Горнило», дали возможность автору не только проследить особенности функционирования литературной власти в Саратовской губернии на заре социалистического строительства, но и прийти к умозаключению об относительной самостоятельности провинциальных литературных организаций. И безусловно можно полностью принять высказанный Елиной тезис, что «провинциальная словесность», нередко «акцентируя несообразности», происходившие в литературных центрах, «усугубляя прямолинейность» сделанных там выводов, способна была в заметной степени «смягчать» выдвигаемые против писателей обвинения, «ретушировать» мрачные краски, «редуцировать слишком громкие лозунги» (с. 81). В какой-то степени «саратовским текстом» ученого можно считать и статью «Концепция “искренности в критике” и марксистская эстетика 1920-х годов», героем которой стал Н.Г. Чернышевский, вернее, работы о нем, написанные во втором десятилетии XX в. Прочтение работ П. Когана, В. Икова, В. Полянского и др. помогает Елиной сделать вывод о «причесывании» взглядов критика-демократа в угоду требованиям

прямой декларативности и тенденциозному анализу художественных произведений с целью обнаружения пролетарской или буржуазной идеологии. Стоило бы, конечно, привлечь к анализу и книгу Л. Каменева о Чернышевском, опубликованную в серии ЖЗЛ в 1930 г., чтобы понять, стало ли нивелирование творческой индивидуальности критика распространенным во всей советской литературе явлением, или все же трезвость мысли и самостоятельность суждений у некоторых из литературоведов сохранялась.

Имя доктора филологических наук, профессора Саратовского университета Елены Генриховны Елиной хорошо известно в литературоведческих кругах. Она является одним из немногочисленных специалистов по такой «узкой» проблематике, как критика, литературоведением и журналистика 1920-х годов, работает в этой области уже около 30 лет. Поэтому сборник ее статей был ожидаем и будет востребован. Но для многих будет приятным сюрпризом узнать, что не менее плодотворно она работает и на ниве современной литературы, захватывая и ее маргинальные жанры, и работы «графоманов» от поэзии, представленные на интернетовских сайтах, и существующую там же читательскую критику (эти три аспекта явлены в помещенных в книгу статьях). При этом следует отметить, что Елина настойчиво ищет методологию, которая могла бы стать ключом к новейшей русской литературе, не сводимой к постмодернистским текстам. И здесь с удовлетворением можно констатировать успех применения ею принципов «Скафтымовского литературоведения» (с. 251) к произведениям авторов новой «молодой» прозы, продемонстрированный в статье «Наследие Скафтымова и современная русская литература», что позволило обнаружить определенные литературные достоинства в «незатейливых» опусах представителей факультета журналистики Московского университета.

К выпущенной книге почти нельзя предъявить претензий, кроме технических. Так, некоторые работы, как было указано выше, написаны в соавторстве. Но естественно желание читателя узнать, кто эти соавторы – коллеги, последователи, ученики. Думается, что в конце книги могли бы быть помещены сведения о них. Не помешало бы также указание на место и год первоначальной публикации текстов и, может быть, следовало исключить некоторые повторы, которые естественны в статьях, публикуемых по отдельности, но в помещенных рядом становятся заметны.

*М.В. Михайлова, А.Н. Кравцов*

**Сведения об авторах:** *Михайлова Мария Викторовна*, докт. филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы XX века филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова, академик РАЕН. E-mail: [mary1701@mail.ru](mailto:mary1701@mail.ru); *Кравцов Андрей Николаевич*, соискатель кафедры истории русской литературы XX века филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: [kravtsov.au@gmail.com](mailto:kravtsov.au@gmail.com)

## НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

### ЛЕРМОНТОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ В ЧЕЧНЕ

В Грозном 28–30 мая 2014 г. прошла Международная научная конференция «Лермонтов, Россия, Кавказ: движение во времени». С приветствием к собравшимся обратились председатель ее оргкомитета, председатель парламента Чеченской Республики *Д.Б. Абдурахманов* и ряд участников форума.

Профессор *А.В. Очман* (Пятигорск) охарактеризовал отечественное лермонтоведение на рубеже XX–XXI вв. Оно развивалось под знаком деидеологизации и демифологизации биографии и творчества поэта. Ушла в прошлое фигура Лермонтова как последовательного борца против царского самодержавия и неукротимого богоборца. Благодаря этому он как личность и творец представлен ныне в достаточно объективном аналитическом освещении. Докладчик перечислил ряд более или менее удачных книг лермонтоведов, назвав в их числе сборник статей профессора МГУ А.И. Журавлевой. Но сейчас, сказал он, лермонтоведение в силу целого ряда причин вступило в стадию кризиса, когда открытия принципиального, прорывного характера вряд ли возможны.

Внесшая главный практический вклад в организацию конференции *М.А. Вахидова*, литературовед, исследователь жизни и творчества Лермонтова (Грозный), выступила с докладом «“Не знавший равного себе...” (Кавказ как судьбоносный компонент лермонтовской биографии и творчества)», где вслед за И.Л. Андрониковым и В.А. Мануйловым подвергла сомнению общепринятую версию рождения русского поэта. По мнению докладчика, он, закодировав свою биографию в творчестве, оставил нам ключевые подсказки. С их помощью реконструируется его поэтическая автобиография. *М.А. Вахидова* считает, что Лермонтов родился в 1811 г. от чеченского абрека Бейбулата Таймиева.

*Ю.Ю. Черный*, канд. филос. наук, заместитель директора по научной работе Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук (Москва), в докладе «Отечественная и зарубежная лермонтовиана. Век XXI» сообщил, что с 1986 г. в Институте в автоматизированном режиме ведется тематическая библиографическая база данных (БД) по литературоведению, которая может представлять интерес для исследователей жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. По ключевому слову «ЛЕРМОНТОВ М Ю» в этой БД представлено 2260 библиографических записей документов. Из

них 2160 – на русском языке, 34 – на английском, 20 – на польском, 10 – на немецком, 10 – на белорусском, 9 – на украинском, 4 – на японском, 3 – на французском, 2 – на итальянском и т. д.

Профессор *К.Б. Гайтукаев* (Грозный) раскрыл проблематику исследований в советский период и постсоветскую эпоху по теме «Лермонтов и Чечня». Массовое знакомство чеченцев с творчеством поэта произошло в период кампании ликвидации безграмотности, проводившейся в соответствии с программой культурной революции большевиков. В школьных учебниках 1930-х годов в числе первых были представлены в переводе на чеченский язык поэмы «Мцыри», «Измаил-Бей», стихотворения «Валерик», «Спор», «Казачья колыбельная песня», «Смерть поэта», «Бородино», «Узник», «Парус», «Дума», «Родина». Но научные лермонтоведческие исследования развернулись лишь со второй половины XX в. в силу трагических судеб чеченского народа. На нынешнем этапе внимание исследователей по преимуществу связано с проблемой «М.Ю. Лермонтов в духовной и культурной жизни современной Чечни и чеченцев».

Профессор *Ли Чжэнжун* (Пекин, КНР) предложил вниманию присутствующих доклад «Лошади и кони в героической поэтике Лермонтова». Он сказал, что у Лермонтова лошади и кони важны не только для изображения повседневной жизни или динамики боя. Во время быстрой верховой езды лошадь дает возможность почувствовать герою ту внутреннюю свободу, которая достигается лишь при полном слиянии человека с природой. В единении всадника и лошади мир раскрывается по-новому, раскрепощая героев от суетного, сиюминутного и приобщая их к чему-то недостижимому в повседневном потоке бытия. Лермонтов так мастерски использует образы лошади и коня, что через них становится возможным передать целую гамму чувств (любовь, гордость, зависть и др.), владеющую его героями.

Выступление проф. *В.И. Шульженко* (Пятигорск) называлось «Лермонтовские кавказские мотивы в современной русской словесности». Но доклад оказался шире темы. Было показано лермонтовское влияние на современную европейскую литературу, в том числе на творчество М. Кундеры (роман «Жизнь не здесь») и француза американского происхождения Д. Литтелла (роман «Благоволительницы»). Лермонтову как завершителю определенной литературной эпохи был свойствен масштабный поиск сравнений и афоризмов, основывающийся на априорности. Это было осознано И. Бродским в его внешне ироничном стихотворении «Кривоногому мальчику вторя...», а также Е. Рейном в стихотворении «Лермонтов» и Д. Быковым в переложенной им лермонтовской «Благодарности». В прозе мощное воздействие творческого наследия классика испытали В. Маканин, В. Березин, И. Полянская, З. Прилепин, В. Пискунов, В. Уткин, Б. Акунин, Р. Сенчин и другие писатели.

Под заголовком «Гибель Лермонтова: дуэль или убийство?» состоялась презентация книги А.В. Карпенко и В.И. Прищепа «Оправдание Лермонтову», изданной в 2014 г. в Нальчике. Ее представил директор юридической фирмы «Тоюр», заслуженный юрист РСФСР *В.И. Прищеп*. Исторические документы и материалы исследований гибели поэта рассмотрены в книге с позиций действовавших тогда законодательства и судопроизводства. Авторы пришли к выводу о противоречии дуэльной версии трагедии основным принципам, правилам поединков и фактическим обстоятельствам.

Профессор *Д.И. Петренко* огласил совместный с проф. *К.Э. Штайн* (Ставрополь) доклад «Лермонтов и барокко». Основу их совместной монографии «Лермонтов и барокко» (Ставрополь, 2007) составляет попытка обосновать языковые особенности воплощения стиля барокко в произведениях поэта. В качестве доказательства была представлена яркая языковая примета – синтаксические конструкции-агрегаты с S-образным строением, свойственным стилю барокко. Они включают сложноподчиненные предложения с многозначными придаточными, образующие рельеф текста, реализуют главный принцип барокко – динамику, обладают внутренним совершенством. Это связано с критицизмом, антиномизмом, парадоксальностью, контрастом.

Кандидат педагогических наук, доцент *Х.Ш. Яндарбиев* (Грозный) подготовил выступление «К загадке рождения поэта» с поддержкой версии М.А. Вахидовой о чеченском происхождении М.Ю. Лермонтова. Он сопоставил художественные и словесные портреты Ю.П. Лермонтова, М.Ю. Лермонтова и словесный портрет выдающегося общественно-политического и военного деятеля Чечни Бейбулата Таймиева, данный А.С. Пушкиным, И.Т. Родожиким, А.О. Дебу и др. В высказываниях современников о внешних данных Ю.П. Лермонтова и Михаила между ними не находится ничего общего. В то же время Михаил и по внешнему виду, и по характеру чрезвычайно похож на Бейбулата Таймиева. Тот четырежды переходил на службу к русским и никак не мог миновать станицу Шелкозаводскую, где жили родственники Лермонтова. Здесь и должна была, по мнению автора, произойти его встреча с Марией Арсеньевой, которую имеет в виду М.А. Вахидова.

С этой версией спорил профессор МГУ *С.И. Кормилов*. Е.А. Арсеньева была слишком религиозна, чтобы три года не крестить внука и потом подделать церковное свидетельство о крещении. По мнению канд. филол. наук *Г.А. Амановой* (Ташкент), на Востоке не мог бы пользоваться уважением человек, соблазвивший девушку и не женившийся на ней.

Профессор *З.Н. Акавов* и доц. *А.А. Кукуева* (Махачкала) подготовили доклад «К проблеме “Лермонтов и Кавказ как объект

исследования в XIX–XXI вв.”: итоги и перспективы». Подлинно научное изучение русско-национальных литературных связей было развернуто в XX в., когда эта область истории народов многонациональной страны стала одной из составных частей культурной политики советского государства. Литературоведы Северного Кавказа дали широкие обобщения относительно взаимосвязей многих литератур. Для разработок начала XXI в. характерно осмысление культуры и литературы народов России в полицивилизационном пространстве. В творчестве М.Ю. Лермонтова уже прослеживается сближение русской и национальных культур. В его зрелых произведениях обнаруживается стремление не противопоставлять, а сопоставлять, соединять полярности. Лермонтовым создается емкая концепция российской цивилизации, захватывающей как западные, так и восточные культурные пласты.

Согласно докладу *С.И. Кормилова* «Солдаты и казаки на Кавказе в художественном изображении Лермонтова», в лермонтовских произведениях на тему Кавказской войны не могло быть таких ярких образов ее рядовых участников, каков образ солдата-рассказчика в патриотическом «Бородине». Солдаты и казаки в «кавказских» поэмах и в «Герое нашего времени» предстают довольно серой массой. Они даже лишены имен, в отличие от горцев. Вместе с тем Лермонтов не раз показывает близость «нижних чинов» и простых офицеров, особенно в «Валерике», и относится к ним с явным сочувствием.

Доцент *Е.В. Головенкина* (Новосибирск) выступила на тему «“Кавказец” М.Ю. Лермонтова и жанр физиологического очерка». Она показала, что автор «Кавказца» предлагает читателю не беспристрастное описание, а ярко оценочное повествование, в котором основной формой оценки выступает характерное для Лермонтова ироническое столкновение «возвышенно-романтического» с «естественнонаучным», «физиологическим».

*Х.И. Бетельгериев*, заведующий кафедрой иностранных языков Чеченского государственного университета (Грозный), ставил себе целью продемонстрировать сразу влияние французской поэзии и чеченского фольклора на эстетику поэтического языка Лермонтова. Больше внимание было уделено последнему. Величественный ландшафт гор, красоты края, самобытный нрав народа, его язык трепетно принимаются поэтом, что не может, как считает докладчик, не вести на мысль о его возможном генетическом родстве с горцами. На Кавказе Лермонтов стал духовно свободным поэтом.

Кандидат филологических наук *Г.А. Аманова* (Узбекистан) раскрыла этические аспекты «мусульманской» тематики в «Герое нашего времени». Лермонтов выказал основательное знание Кавказа, горцев, их быта и нравов. Порой кажется, что он смотрит на происходящее с двух разных позиций: русского и чеченца, так точно и психологически

достоверно он передает картины происходящего, мотивы поступков героев, их внешний вид. Однако роман по-разному воспринимается русским и восточным читателем. Если сравнивать образы Печорина и Казбича, то восточному читателю ближе и симпатичнее показался бы второй.

Кандидат филологических наук *Н.Н. Нифагина* (Брянск) выступила на тему «Кавказ первой трети XIX века в произведениях Ф.Ф. Тютчева». В начале XX в. кавказскую тему продолжил Федор Федорович Тютчев (1860–1916), внебрачный сын Ф.И. Тютчева и Е.А. Денисьевой. Семь лет провел Тютчев на Кавказе, служа в пограничных войсках. На Кавказ Тютчев перевелся как состоявшийся писатель. В отличие от Пушкина, Лермонтова, Марлинского он взялся за историческую тему, за факты, очевидцем которых не был.

Тема доц. *В.Д. Лебедева* (Сочи) – «Традиция “побратимства” в кавказской ориенталистике и М.Ю. Лермонтов». Лермонтов впервые в русской литературе стал «межнациональной культурной личностью», выразив итоговый идеал диалога культур России и Кавказа.

Аспирант *В.Н. Филипова* (Воронеж) сделала сообщение «Лермонтов и Кавказ глазами туристов» и в нем представила современный взгляд молодежи, занимающейся спортивным туризмом, на творчество Лермонтова.

Писатель *И.Б. Айтукаев* (Красноярск) говорил о возможных прототипах лермонтовской Бэлы. Будучи уроженцем местности, где, по Лермонтову, развивались события «Бэлы», автор соотносит текст повести с преданиями, которые на протяжении нескольких поколений в этих местах передаются из уст в уста. Предание повествует о любви чеченца Хазби и кумычки Бэлы, дочери местного князя, насильно отданной замуж за русского офицера из крепости. Хазби удалось увести Бэлу из крепости, но во время погони девушку смертельно ранили преследователи, и она в ту же ночь умерла в родном доме с именем любимого на устах. После похорон и поминок Хазби поклялся найти и убить офицера. Автор доклада отметил как совпадения лермонтовского текста с местным преданием и воспоминаниями очевидцев (А.А. Хастатова, М.Н. Лонгинова), так и расхождения с ними.

Кандидат исторических наук, доц. *Е.Л. Соснина* (Пятигорск) рассказала об отражении творческого наследия и биографии М.Ю. Лермонтова в современном изобразительном искусстве. Оно прослеживается на примере творчества художника В.П. Васина (1923–2009) – живописца и графика, последователя школы И.Е. Репина. Недавно вышло в свет издание – книга-альбом Е.Л. Сосниной «Художник, остановивший время. В.П. Васин (1923–2009). Региональная история в живописи, графике, изореконструкциях памятных мест» (Ессентуки, 2013). В него включены не публиковавшиеся ранее,



разбросанные по частным и государственным коллекциям работы, представляющие исторический интерес. Большинство из них посвящено лермонтовской тематике.

Профессор *М.Ш. Муслимова* (Махачкала) подготовила доклад на тему «Образ М. Лермонтова в поэзии Р. Гамзатова». Из 22 стихотворений Гамзатова, в которых так или иначе дан образ Лермонтова, непосредственно с мотивами его лирики связаны три. В них идет поэтическая переключка со стихотворениями «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...») и «Кинжал». Сакральное значение в поэзии Гамзатова приобретает образ «полдневного жара», характеризующий переломный этап в духовных исканиях и судьбе самого дагестанского поэта.

Главный редактор литературного журнала «День и ночь» *М.О. Саввиных* (Красноярск) выступила с докладом «Лермонтовские интенции современной северокавказской русскоязычной поэзии. На примере лирики Ирлана Хугаева (Северная Осетия)». По мнению автора, идея «метафизического страдания», центральная в творческом наследии Лермонтова, во многом определяет лирическое напряжение молодой поэзии Дагестана, Северной Осетии, Чечни. Так, в первой поэтической книге филолога И. Хугаева (Ирлана Хуга) каждый стих, каждая мысль, каждый образ намертво встроены в серьезнейший философско-эстетический каркас. Это сразу погружает читателя в особый зеркальный мир – мир отражений, переключек, отсылок от контекста к контексту. «Соединительной тканью», без которой этот мир был бы нежизнеспособен, является лермонтовская канва, предполагающая единство богоборчества и богоискания.

*Г.Л. Опарин*, заведующий Пироговским отделом Музея-усадьбы Л.Н. Толстого «Ясная Поляна» (деревня Пирогово Щёкинского района Тульской области), прочитал, по сути, яркое эссе «Загадка Кавказа и числа “14” в литературе и истории России». 14 лет для России – особый срок. Это инкубационный период для бациллы подспудных перемен, бросающих страну из состояния ремиссии к новым болезненным рецидивам. 1814 г. – победоносное освобождение русскими войсками Европы, взятие Парижа, победа над Наполеоном – и титул жандарма Европы. Победоносные полки прямо с боевых полей Франции маршевыми колоннами идут на Кавказ. Рождение М.Ю. Лермонтова. Через 14 лет родится Л.Н. Толстой.

1825 г. 14 декабря – восстание героев минувшей войны; холодная каторжная Сибирь и «теплая солдатская Сибирь» в горах Кавказа.

1914 г. – начало Первой мировой войны, ставшей последней войной Российской империи. Рождение Кавказской туземной конной дивизии («Дикой дивизии»).

2014 г. – братоубийственная война на Украине. На Кавказе гораздо тише.

В начале мая автор эссе вернулся из командировки в Крым, который ровно 160 лет назад защищал от «гостей из-за моря» артиллерист и писатель Толстой, ранее воевавший на Кавказе. Г.Л. Опарин обратился к участникам конференции с предложением учредить в 2014 г. общественно-государственную награду России – «Орден Льва Толстого “За мир на Кавказе”».

Доцент *Т.М. Уздеева* (Грозный) сделала доклад «Жанр очерка в творчестве М.Ю. Лермонтова и последующая очерковая литература первой половины XIX века». Исследование двух очерков Лермонтова – «Кавказец» и «Панорама Москвы» – обнаруживает в них важный структурно-композиционный принцип своеобразной экскурсии, панорамного обозрения. Этот принцип оказался устойчивым и продуктивным в последующей русской очерковой литературе. Делается вывод о преемственной связи цикла М.Н. Загоскина «Москва и москвичи» с лермонтовским очерком «Панорама Москвы».

*З.М. Рашидова*, канд. филол. наук, заслуженный учитель Республики Дагестан (Махачкала), в докладе «“Имя темное мое...” (изучение номинологического мотива поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри» в технологии ФОД)» говорила об одном из направлений методики преподавания в технологии ФОД (филологическое образование как деятельность), разработанной лабораторией аналитической филологии Марийского государственного педагогического института в Йошкар-Оле (руководитель – проф. И.П. Карпов). В зависимости от содержания исследовательской деятельности учащимся определяются различные роли: биографа, литературоведа, стилиста, историка, исследователя топонимики, именолога, комментатора, концептуалиста, теоретика, культуролога, эксперта, музыковеда, художника, композициониста и др. Их исполнение направлено на формирование из обычного читателя юного филолога. Исследуя мотив безымянности (важной особенности поэтики зрелой поэмы Лермонтова), учащиеся приходят к выводу о том, что полная безымянность текста поэмы «Мцыри» является своеобразной тайнописью Лермонтова, ключом к постижению авторского замысла.

Доцент *О.А. Джамбеков* (Грозный) подготовил доклад «Бота Шамурзаев и Михаил Лермонтов: дружба, завещанная потомкам». Он рассмотрел малоизвестные взаимоотношения двух личностей, которые выросли в России, но подружились на Кавказе, – бывшего пленника из печально знаменитого Дади-юрта, воспитанника барона Г.В. Розена и цесаревича Константина Павловича Боты Шамурзаева и опального поэта Михаила Лермонтова. Встречи русского поэта и его кунака-чеченца оставили заметный след в лермонтовском творчестве.

Насыщен материалом был глубокий доклад проф. *С.Г. Бурова* «Лермонтов и Пастернак». Библиотекарь *А.Д. Алякринская* высту-

пила с сообщением «Работа библиотеки по пропаганде творчества М.Ю. Лермонтова». Экскурсовод *Л.Т. Гуменникова* произнесла эмоциональную речь под названием «Я вчера была в гостях у ЛЕРМОНТОВА, а что же будет завтра?» Все трое представляли Пятигорск.

Итальянский переводчик Лермонтова *Роберто Микелли* прислал видео своего выступления с собственным чтением переводов.

Среди подготовленных выступлений, как прозвучавших, так и сразу поданных в виде статей, были проф. *Л.В. Витковской* (Пятигорск) «Кавказские произведения М.Ю. Лермонтова: интертекстуальный аспект» (соавтор – доц. *И.Ф. Головченко*), доц. *Л.И. Мурнаевой* (Пятигорск) «Лермонтовские экзистенциальные реминисценции в книге А. Макоева “В ожидании смысла”», доц. *Аллы Ан. Исаковой* (Тюмень) «Сакральность Кавказа в лирике Лермонтова» и магистра социологии *Анны Ал. Исаковой* (Тюмень) «Природа гор в творчестве М.Ю. Лермонтова». Участники Конференции посетили мемориальные места, связанные с жизнью и деятельностью М.Ю. Лермонтова и Л.Н. Толстого, получили представление о современной Чечне, ее природе, городах и аулах.

Принято решение сделать конференцию «Лермонтов, Россия, Кавказ: движение во времени» периодической.

*С.И. Кормилов*

**Сведения об авторе:** *Кормилов Сергей Иванович*, докт. филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы XX века филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: profkormilov@mail.ru

## МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «БУДУЩЕЕ КАК СЮЖЕТ»

10–12 апреля 2014 г. в Твери состоялась Международная научная конференция «Будущее как сюжет», организованная кафедрой истории русской литературы ТвГУ и ставшая завершением своеобразной трилогии (2012 г. – «Прошлое как сюжет», 2013 – «Настоящее как сюжет»). Репрезентация времени в художественном тексте – одна из проблем, волнующих сегодня как авторов-беллетристов, так и ученых. Из трех форм времени, способных отразиться в тексте, именно будущее оказалось самым привлекательным: в этом году было больше участников, чем в предыдущие. Разножанровый исторический состав анализируемых текстов из области словесного, театрального и киноискусства позволил составить объемную картину будущего, в своей пестроте довольно показательную.

По сложившейся традиции конференцию открывал *В.А. Кошелев* (Новгород Великий), который в докладе «Будущее “до истории”: “Снегурочка” А.Н. Островского» выделил в художественной утопии великого драматурга единственную черту, отличающую доисторическую жизнь от исторической. Жители Берендеева царства, так же как и их потомки, богатые и бедные, трудолюбивые и ленивые, различающиеся по статусу и чину, счастливо пребывают вне войны. Рисуя картину прошлого, Островский отразил чаяния своих современников о будущем: лишь бы не было войны... В преддверии последующих украинских событий доклад прозвучал особенно актуально.

*И.В. Мотеюнайте* (Псков), поставив себя в положение школяра, сдающего ЕГЭ по литературе, проанализировала по-разному оформленные в произведениях планы героев русской классики и их оценку авторами. Пушкин и здесь положил начало важной тенденции: «Но жалок тот, кто все предвидит», – говорит автор о герое, разоблачая его планы своим сюжетом и одновременно сочувствуя ему. Подобный прием, кроме историко-литературной и методической, актуализирует проблематику психологии творчества. Своеобразное подтверждение эта мысль нашла в докладе *Е.А. Коноплевой (Четвертных)* (Екатеринбург), которая выделила возможный сюжет в малой прозе Д.Н. Мамина-Сибиряка, обнаружив в теме будущего компенсаторную функцию художественного творчества.

Зависимость эмоциональной оценки общего и личного будущего от возраста и эпохи показал *Н.Л. Васильев* (Саранск), сравнив воспоминания о будущем в поэтических текстах Г. Державина, Н. Огарева и И. Бродского. Тема будущего в русской поэзии была представлена также докладами *А.Е. Новикова* (Череповец) «Образы будущего в лирике Н.М. Рубцова» и *Е.В. Титовой* (Вологда) «Будущее как лирический сюжет в поэзии Леонида Губанова». Концепции будущего у двух поэтов соединяют разные культурные традиции. Губанов, в отличие от Рубцова, был сосредоточен не столько на предсказаниях судьбы родины и собственной судьбы, сколько на определении тех этико-эстетических ориентиров и пристрастий русской поэзии, которые способствуют ее выживанию в любые, даже самые «непоэтические», времена.

Один из организаторов конференции *А.Ю. Сорочан* (Тверь) обратился к немногим фантастическим текстам русских исторических романистов; столь маргинальный материал убеждает в том, что прогнозирование будущего почти обязательно для авторов, даже традиционно занятых прошлым. Его освоение накладывает отпечаток на их футурологические концепции: будущее для них – это всего лишь «настоящее».

Тесная связь футурологических представлений с политическими и социальными задачами настоящего демонстрировалась в целом ряде докладов. *А.М. Грачева* (Санкт-Петербург) представила слушателям роман Н.Н. Брешко-Брешковского «Когда рушатся троны...», показав, как формирующийся жанр фэнтези (дефиниция докладчика), черпая художественные приемы в низовой культуре, помогал русским эмигрантам первой волны справляться с безрадостным настоящим. *Э.Ф. Шафранская* (Москва) выявила модель будущего в русской колониальной литературе. Отталкиваясь от утопических представлений о будущем, свойственных участникам колониального проекта по завоеванию Туркестана, в прозе Н.Н. Каразина, докладчица обозначила вектор этой интенции в советской литературе на примере прозы А. Платонова.

*С.В. Денисенко* (Санкт-Петербург) обратил слушателей к еще более далекой культуре даосизма в японском изводе. На примере иллюстраций к самому известному стихотворению Басё и сказки о лягушках-путешественниках из Осака и Киото, а также известной гаршинской сказки, ожидаемой русскими слушателями, докладчик показал, что неизбежной иллюзорности будущего в любой национальной культуре противостоит мысль о важности гармонии с собой в настоящем.

*Сюжетология будущего* была представлена сообщениями на отдельной секции в объемной исторической перспективе. *Д.Б. Терешкина* (НовГУ) выделила мотив испытания будущим в древнерусской воинской повести и на его материале показала, как справлялись со страхом смерти – наиболее универсальным представлением о личном будущем – наши предки: «На Господа уповал – и не погибну». Один из организаторов конференции *С.А. Васильева* (Тверь) рассказала о видениях-предсказаниях в произведениях Ф.Н. Глинки. В хранящихся в Тверском архиве записных книжках писателя выделяется блок записей собственных видений; часть их содержательно касается будущего России, которое виделось ему тревожным, но победным. Однако интерес слушателей вызвало не содержание прогнозов, а яркость описаний самих видений, проверка достоверности которых дразнит воображение ученых. *Н.И. Рублева* (Вологда) рассмотрела тему космических полетов в литературе Серебряного века, обнаружив в ней влияние космических учений эпохи на авторов и различие человеческих ожиданий от освоения космоса. *Е.П. Беренштейн* (Тверь) познакомил участников конференции с «Будетлянскими словариками» Велимира Хлебникова, выявив эстетические аспекты сюжетов будущего. *С.В. Шешунова* (Дубна) проанализировала в имагологическом аспекте сценарии Реставрации в России на материале литературы рубежа XX–XXI вв. Восстановление монархии, по мысли докладчика, занимает мысли современных авторов не только идеологически (почему и зачем), но и технически: как и кем.

Доклад *С.В. Фролова* (Санкт-Петербург) «“Интонационные прорицания” или “будущее как сюжет” в музыкальной драматургии классических русских опер: “Жизнь за Царя” М.И. Глинки, “Борис Годунов” М.П. Мусоргского и “Евгений Онегин” П.И. Чайковского» порадовал филологов необычностью материала. Участники конференции узнали, как расхождения между оперной фабулой и музыкальным текстом могут создавать более сложную картину будущего: музыкальный код иногда позволяет предсказать опровержение оптимистических ожиданий зрителя. Анализ несловесного текста был представлен также *С.Н. Еланской* (Тверь) в докладе «“Будущее светло и прекрасно”: логика надежд в советском кино». Обратившись к эпизодам, посвященным планам девушек на будущее, автор доклада показал, как противоречие между личным и общественным в человеке советского времени отражалось в популярных фильмах эпохи.

Секция «*Хроники будущего: утопии и антиутопии*» объединила исследователей жанра, непосредственно связанного с концепциями

будущего. В ряде докладов, естественно, освещалась наиболее разработанная проблематика антиутопии прошлого столетия. Генезис жанра привлек *А.Л. Семенову* (Великий Новгород) («Антиутопия как невозможность будущего: к будущему от прошлого без настоящего»), показавшую путь русской литературы к антиутопии от утопизма пред-революционных лет, развивавшегося в публицистике начала XX в. на основе антропогонического мифа, который закреплял отрицательное отношение к прошлому и утверждал позитивное восприятие будущего. События октября 1917 г. предопределили кардинальную переоценку ценностных ориентиров; антиутопия стала способом обрести необходимый для социального прогресса баланс – установить живую связь между прошлым и будущим через подлинное настоящее. На локальном материале затронутая проблематика была освещена в докладе *С.И. Кормилова* (Москва) «Прогнозы в критической прозе Осипа Мандельштама начала 1920-х годов». Автор доклада выделил эстетическую программу будущего у Мандельштама, акцентировав ее зависимость от происходящего в реальности и в то же время органичность и самобытность.

На широком материале всемирной литературы *Е.Ю. Козьмина* (Екатеринбург) в докладе «Фантастическое будущее: роман-антиутопия и авантюрно-философская фантастика XX века» предложила типологию отражения фантастического будущего в названных жанровых разновидностях, определяющих эмоциональную окраску картины будущего, а также концепции человека. Последняя мысль нашла продолжение в сообщении *О.С. Ратниковой* (Тверь) «Миллион лет спустя: эволюция человека в “Галапагосах” Курта Воннегута».

Два доклада этой секции были посвящены проблемам собственно литературного процесса. Так, *А.В. Кошелев* (Великий Новгород) в докладе «Какой-то Брамбеус...» обратился к статье Ф.В. Булгарина о «Фантастических путешествиях» Барона Брамбеуса, уточняя восприятие литературной маски О. Сенковского его современниками, а *А.А. Кунарев* (Москва) проиллюстрировал тонкости литературных взаимоотношений эпохи докладом «“Кто сей?” (об одном из случаев пушкинской автоцензуры)».

Специфический вариант утопии, обнаруживающий идеологические интенции, представила *И.Л. Багратион-Мухранели* (Москва) в сообщении «Просветительская утопия В. Соллогуба: комедия “Ночь перед свадьбой или Тифлис через 1000 лет”».

Актуальность рассматриваемого жанра в современной России продемонстрировали *А.М. Лобин* (Ульяновск) («Перспективы соз-

дания глобализованного общества в России в антиутопиях XXI в. (на материале романов В. Сорокина “День опричника”, А. Волося “Маскавская Мекка” и В. Пелевина “S.N.U.F.F.”)) и *Е.В. Никольский* (Москва) («Аксиология грядущего в антиутопии Ярослава Мельника “Далекое пространство”»).

И в этой секции внимание филологов привлекли сообщения исследователей из смежных дисциплин: *Э.С. Степановой* (Тверь) «“Коперниковский переворот”: интерпретации временных категорий в русском и французском кубизме» и *А.П. Люсого* (Москва) «СТОП-ДИАЛЕКТИКА: Идеи проекта международного парада утопий на Красной площади».

Секция «*Горизонты будущего*» объединила исследователей различных периодов литературного процесса. *Ю.М. Никишов* (Тверь) обратился к пушкинскому творчеству, выявив в нем различные по содержанию и модальности предсказания собственного будущего. Гармоничность мироощущения поэта подтверждается художественной репрезентацией темы смерти. Широкий тематический и эмоциональный диапазон прогнозов и ожиданий, отраженных в русской классике, демонстрировался в сообщениях *О.С. Карандашовой* (Тверь) «Будущее «мысленными очами» Гоголя»; *Н.Ю. Зиминной* (Псков) «Будущее падших героинь Достоевского: прогнозы и реальность»; *Л.С. Романовой* (Тверь) «Увидеть будущее: фантастическое и реальное в малой прозе Н.С. Лескова». *А.В. Устинов* (Кострома) в докладе «Представления о будущем персонажей из прошлого (“историческое нечто” Д.Л. Мордовцева “Тишайший у меня в гостях” и пьеса М.А. Булгакова “Иван Васильевич”)» проследил исторические изменения в одном прогностическом сюжете.

К творческому конструированию будущего обратилась и *В.Л. Гайдук* (Москва) («“Последний и решительный бой”: как Вс.В. Вишневский и Вс.Э. Мейерхольд создавали образ будущей войны»), рассмотрев источники, которыми пользовались Вишневский при создании пьесы и Мейерхольд в работе над поставленным по ней спектаклем. Художественное освоение военной темы нашло продолжение в сообщении *Е.В. Титовой* (Тверь) «Время и пространство в рассказах латышских стрелков».

Христианский вариант футурологических представлений был рассмотрен в сообщениях *С.А. Малинина* (Тверь) «Репрезентация будущего России в сборнике статей И.А. Ильина “Наши задачи”» и *Ма Сяоди* (Сиань, Китай) «Пророческие мотивы в произведениях В.Г. Распутина».



Об актуальности футурологии для современной России говорит количество произведений, привлечших исследователей. К ним обратились *П.С. Громова* (Тверь) («Наше будущее прошлое. Философия альтернативной истории в романе Дмитрия Быкова “ЖД”»); *С.Ф. Меркушов* (Тверь) («Репрезентации необычайного будущего в текстах Владимира Сорокина (от “Голубого сала” к “Теллурии”)»); *Д.Л. Карнов* (Ярославль) «А. Машнин: откровение андеграунда 90-х гг.».

Общее оживление участников конференции вызвало заключительное сообщение *И.В. Мироновой* (Тверь) «Мотивы будущего в творчестве тверских писателей начала XX века», которая, корректно назвав своих персонажей «литераторами», рассказала об их прогнозах, клишированный оптимизм которых коррелирует с художественным уровнем идеологически ангажированных произведений.

*И.В. Мотеюнайте*

**Сведения об авторе:** *Мотеюнайте Илона Витаутасовна*, докт. филол. наук, доцент кафедры литературы, зам. декана по научной работе филол. ф-та Псковского государственного университета. E-mail: [ilona\\_motya@mail.ru](mailto:ilona_motya@mail.ru)

## МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «СТАРЫЕ И НОВЫЕ ГРАНИЦЫ»

12–13 мая 2014 г. в Варшаве прошла Международная научная конференция «Старые и новые границы» (“Granice stare i nowe”), организованная Институтом славистики Польской академии наук, Институтом западной и южной славистики Варшавского университета и Фондом славистики. Прошедшая конференция была пятой встречей из цикла «Конструкции и деструкции идентичности» (“Konstrukcje i destrukcje tożsamości”). О своем желании участвовать в ней заявило более сорока ученых из Польши, специалистов в области социологии, культуры, истории, языкознания и литературы (из Варшавы, Лодзи, Познани, Люблина, Вроцлава, Гданьска, Торуня, Кракова, Белостока и г. Гожув-Велькопольский), а также исследователи из России, Беларуси, Украины, Латвии, Литвы, Германии и Чехии.

Конференция открылась лекцией “O sumieniu granic” («О совести границ») проф. *Г. Шват-Гылыбовой* из Института славистики ПАН, литературоведа и культуролога, которая в своем выступлении уделила внимание многообразию подходов к определению границ и характеризующим их противоречиям.

После вступительной лекции прошла панельная дискуссия, участниками которой были: социолог и историк идей проф. *Й. Курчевская* из Института философии и социологии ПАН, этнолог проф. *И. Кабзиньская* из Института археологии и этнологии ПАН и языковед докт. *А. Зелиньская* из Института славистики ПАН. Дискуссией руководила докт. *Э. Голяховская*.

12 мая в рамках пленарного заседания было заслушано четыре докладчика: *Й. Коженевская-Берчиньская* “«Wolnorynkowa» dekonstrukcja sowieckiej tożsamości” («“Рыночная” деконструкция советской идентичности»); *И. Седаква* «Концепты “граница” и “заграница” в отношениях СССР (России) и Болгарии»; *Э. Скорупская-Рачиньская* “Zmienność granic normy językowej (na materiale źródeł leksykograficznych). Prohibita w polszczyźnie XX wieku” («Изменчивость границ языковой нормы (на материале лексикографических источников). Запрещенные слова в польском языке XX века») и *И. Янсоне* «Отражение пограничных языковых контактов в ономастике (на примере Эргемского прихода)».

Дальнейшая работа конференции проходила по двум секциям, в рамках которых было заслушано 10 докладов. В первой секции выступили пять докладчиков. *В. Гжибовский* в докладе “«Łagodna germanizacja» – o eksperckiej działalności niemieckich młodoگرامатyków na polu destrukcji tożsamości językowej w zaborze pruskim” («“Мягкая германизация” – об экспертной деятельности немецких младограмматиков в области деструкции языковой идентичности на территории Польши, аннексированной Пруссией») рассказал о сотрудничестве в начале XX в. властей с лингвистами в области дезинтеграции языковой идентичности поляков на территории, аннексированной Пруссией. *П. Попелиньский* из Института политических исследований ПАН предметом своего сообщения избрал правовой и социологический аспекты восприятия двуязычных табличек с названиями населенных пунктов и учреждений в воеводстве опольском и силезском, пытаясь ответить на вопрос о влиянии двуязычных табличек на межчеловеческие отношения, в частности, на общественную сплоченность региона: “Dwujęzyczne tablice miejscowości oraz urzędów na Górnym Śląsku. Kryterium zaznaczania granic «swojskości» i «obcości» czy przykład wielokulturowości regionu?” («Двуязычные таблички с названиями населенных пунктов и учреждений в Силезии. Критерий указания границ “свой” и “чужой” или пример многокультурности региона?»). *А. Калин* в докладе “Literacka narracja akcji kolonizacyjnej polskich ziem zachodnich – studium przypadku (powieść «Niemaszchleba» Tadeusza Zimeckiego)” («Литературное повествование о колонизации польских западных земель – кейс-стади (роман “Niemaszchleba” Тадеуша Зимецкого») сосредоточился на роли и значении литературы в конструировании образа так называемых возвращенных земель. Анализу подвергся изданный в 1964 г. роман известного автора репортажей и публициста Т. Зимецкого, посвященный заселению поляками старинной лужицкой деревни Немашхлаба, расположенной близ г. Губина. *Н. Доловы-Рыбиньская* рассказала об этнических границах на Кашубах, проследила политические и культурные механизмы проведения и возобновления этнических границ, указала на процесс формирования границ культуры кашубов, а также затронула проблему их функционирования в будущем: “Naród czy grupa posługująca się językiem regionalnym? Odtwarzanie i konstruowanie granic etnicznych na Kaszubach” («Народ или группа, пользующаяся региональным языком? Воспроизведение и конструирование этнических границ на Кашубах»).

Довольно обширной была секция, посвященная польско-латышским отношениям. В ее рамках было представлено пять до-

кладов. *Р. Завиша* (“Język polski na Łotwie. Spojrzenie antropologa” («Польский язык в Латвии. Взгляд антрополога») подробно остановился на изменениях в функциональном использовании польского языка в Латгалии. *К. Куницкая* из Университета в Даугавпилсе сосредоточилась на анализе современных праздничных традиций поляков, проживающих в Латгалии (“Współczesne tradycje świąteczne łatgalskich Polaków w świetle językowych i kulturowych kontaktów”, «Современные праздничные традиции латгальских поляков в свете языковых и культурных контактов»).

Во второй день конференции, 13 мая, заседания проходили параллельно в двух секциях, были прочитаны 26 докладов. В каждой секции выделялось несколько тематических блоков.

Большой интерес аудитории вызвали доклады, посвященные польско-литовским отношениям и функционированию польского языка в Литве: *К. Рутковская* “Granica wyrażona w języku: przykład polszczyzny litewskiej” («Граница, отраженная в языке: пример польского языка в Литве»); *Б. Дзивевич* “Kilka uwag o polszczyźnie litewskiej po roku 1990” («Несколько замечаний о польском языке в Литве после 1990 года»).

В литературоведческой секции было заслушано шесть докладов. *Й. Петровская* (“Król Lear versus Robinson Crusoe. Granice kulturowe i polityczne a recepcja ucieczki Lwa Tołstoja w rosyjsko- i polskojęzycznej prasie Imperium Rosyjskiego”, «Король Лир в сопоставлении с Робинзоном Крузо. Культурные и политические границы а восприятие побега Льва Толстого в русско- и польскоязычной прессе Российской империи») уделила внимание восприятию в Польше биографии Л. Толстого.

В секции, посвященной южным славянам, были заслушаны четыре доклада. Оживленную дискуссию вызвало выступление *М. Фальского* “Granica w Jasenovcu. Polityczne, społeczne, kulturowe wymiary ustanowienia granicy państwowej między Chorwacją a Bośnią w wymiarze lokalnym” («Граница в Ясеноваце. Политические, социальные, культурные аспекты установления государственной границы между Хорватией и Босней в местном аспекте»), в котором автор на основе многообразных источников, в частности, высказываний жителей и муниципальных документов пытался выявить значение понятия «граница».

Конференцию закрыло пленарное заседание, на котором выступили три докладчика. *О. Фролова* в докладе «Живое и неживое: дифференциальные признаки и пограничная зона (по данным анкетирования и на материале фольклорных текстов)» своей целью

поставила выяснить, какие признаки приписываются носителями русского языка «живому» и «неживому» как категориям ведущим в картине мира человека. *М. Бесага* в докладе “Słownik języka polskiego źródłem postpamięci o mniejszości żydowskiej zamieszkującej przedwojenne ziemie polskie” («Толковый словарь польского языка как источник постпамяти о еврейском меньшинстве, проживающем в довоенной Польше») предложила анализ толкового словаря как источника данных о культуре. *Э. Яницкая* в выступлении “Topografia symboliczna dawnego pasa granicznego między małym a dużym gettem w Warszawie wobec kryzysu narracji o Zagładzie” («Символическая топография прежней пограничной зоны между малым и большим гетто в Варшаве в отношении кризиса повествования о Холокосте») подробно рассказала о символическом освоении улицы Хлодной в Варшаве, подчеркивающим ее статус границы между двумя частями бывшего гетто.

Оживленная дискуссия, которую вызвали выступления, свидетельствовала об актуальности темы прошедшей конференции. Докладчики рассуждали о границах не только в географическом и политическом аспектах, но также уделяли внимание их проявлению в языке и в процессе формирования идентичности. Границы, являющиеся имманентной составляющей нашей повседневности, часто настолько плотно срослись с восприятием действительности и нормами нашего поведения, что становятся для нас вполне естественными, почти незамечаемыми, и только углубленная рефлексия позволяет задуматься над их ролью в восприятии нами окружающего мира.

*Дорота Пазио-Влазловская*

**Сведения об авторе:** *Пазио-Влазловская Дорота (Pazio-Wlazłowska Dorota)*, канд. гуманитарных наук, научный сотрудник Института славистики Польской академии наук. E-mail: d.pazio@ispan.waw.pl

## ЮБИЛЕИ

### ВЛАДИМИР ПАВЛОВИЧ ГУДКОВ

22 мая 2014 г. исполнилось восемьдесят лет Владимиру Павловичу Гудкову. С 1962 по 2013 г. В.П. Гудков работал на кафедре славянской филологии филологического факультета МГУ, а с 1990 по 2010-й ее возглавлял. Более полувека Владимир Павлович обучал студентов сербскохорватскому языку и читал лекционные курсы описательной грамматики, истории и диалектологии, лексикографии и лексикологии сербскохорватского (сербского и хорватского) языка, а также курс введения в славянскую филологию. Его студенты и аспиранты – преподаватели, переводчики, научные сотрудники – ныне работают в МГУ, МГИМО, Дипломатической Академии, на курсах МИДа, в Военном Университете, в Институте Славяноведения РАН, в Дипломатической Службе. Помимо преподавания и заведования кафедрой, В.П. Гудков много потрудился для факультета в должности заместителя декана по учебно-методической работе. Филологический факультет во многом обязан юбиляру и своими связями с Сербией, укреплению которых В.П. Гудков всегда придавал большое значение.

Велики заслуги Владимира Павловича Гудкова и перед Сербией. По словам директора Института сербского языка Сербской академии наук, профессора С. Танасича, за все, что сделал Владимир Павлович для изучения и распространения сербского языка в СССР и России, сербская культура и лингвистика находится у него в «неоплатном долгу». Академик Павле Ивич, авторитетнейший сербский лингвист второй половины двадцатого века, считал Владимира Павловича лучшим знатоком сербского языка среди иностранных сербистов. В.П. Гудкову принадлежит около 150 работ по сербистике и славистике (морфологии и синтаксису, истории литературного языка у сербов в XVIII в., лексикографии и лексикологии, истории науки). Его высочайший лингвистический профессионализм основывается на глубокой любви к слову, сербскому и русскому, и на ежедневном труде. Он постоянно и много наблюдал за языком, читая художественную литературу, газеты и все, что издавалось на языке. При этом для него никогда не было мелочей: так он изучал язык сам, так он учил студентов. Все вызвавшие его интерес языковые факты он записывал, собирал, показывал студентам, а иногда систематизировал и публиковал. Так сложился цикл его работ по варьированию морфологических форм в сербском и хорватском языках. В последние годы, отойдя от преподавания, Владимир Павлович занялся обобщением этих работ, и в 2013 г. в Белграде вышла его книга «Грамматические

очерки» (Гудков В.П. Грамматические очерки. Грамматички огледи. Београд, 2013). Вот как сам Владимир Павлович пишет о появлении своих работ по норме морфологического строя сербского и хорватского литературного языка:

«Лишенный, как иностранец или, точнее, как инославянин, возможности воспользоваться индивидуальным, сложившимся с детства языковым чутьем ... я, любитель чтения, стал методично и последовательно штудировать сербские и хорватские тексты XX столетия, эксцерпируя все представленные в них употребления (не избежав, вероятно, случайных пропусков) некоторых характеризующихся варьированием грамматических единиц (прежде всего падежных форм). Так сложился однородный цикл исследований, воплощенных в серии статей» (Гудков В.П. Грамматические очерки. Грамматички огледи. Београд, 2013. С. 7).

Сборник «Грамматические очерки» объединяет десять статей по употреблению вариативных форм падежных окончаний и чередований в склонении существительных, а также две статьи по склонению числительных и функционированию заменяющей инфинитив конструкции. Эти работы представляют собой важный вклад в морфологию сербскохорватского имени и глагола, современное академическое описание которой отсутствует. Поражает обилие материала, использованного Владимиром Павловичем и собранного им вручную в то время, когда еще не было национальных корпусов и возможности электронного поиска. В этом – суть подхода Владимира Павловича к изучению языка, его серьезность и скрупулезность. Результаты его исследований по морфологии не могут быть превзойдены и в наши дни, поскольку полноценный корпус сербского языка отсутствует. В послесловии к сборнику проф. С. Танасич написал, что в наше время, когда многие работы пишутся без солидного материала, «исключительная ответственность по отношению к языковым фактам, невероятное обилие данных, на которых основывается исследование и аргументируются выводы» заслуживают подражания (Там же. *Поговор*. С. 186–187).

Отойдя от факультетских дел и преподавания, Владимир Павлович продолжает жить своей любовью к филологии, факультету, ученикам и всем близким ему людям. Он много читает, делает выписки, своим опытом поддерживает нынешнюю московскую сербистику. Среди его научных планов – обобщение цикла работ по лексикографии и лексикологии сербского и хорватского языков.

В заключение от имени всех учеников, коллег, друзей и знакомых, российских и сербских, хочется поздравить Владимира Павловича Гудкова с очередной важной вехой жизни и поблагодарить своего любимого учителя и друга – большого слависта и большого человека.

*Е.И. Якушкина*

## ПРАВИЛА ПРЕДОСТАВЛЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ

Журнал «Вестник Московского университета. Серия 9. Филология» публикует статьи, материалы и сообщения, рецензии и библиографические обзоры, информацию о круглых столах и конференциях по своему научному профилю.

Авторы несут ответственность за достоверность приведенных фактов, цитат, имен собственных (в том числе географических названий), а также сведений энциклопедического характера.

Журнал «Вестник Московского университета. Серия 9. Филология» выходит один раз в два месяца.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Требования к **формату** файлов:

- текстовый редактор Microsoft Word (любая версия);
- шрифт Times New Roman или Times New Roman Cyrillic 12-й кегль;
- полуторный межстрочный интервал;
- поля 2,54×3,17;
- объем рукописи до 20 тыс. знаков с пробелами (для аспирантов – до 15 тыс. знаков с пробелами).

Требования к **форме** предоставления статей:

- текст предоставляется на компакт-диске (или присылается на электронный адрес редколлегии) в формате .doc или .rtf и в распечатанном виде (можно прислать указанные материалы простым письмом по почте на адрес редколлегии с пометой «для Вестника МГУ»);
- если в статье используются дополнительные шрифты (старославянские, древнегреческие и т. д.), то они должны быть записаны на диск;
- схемы, рисунки, алгоритмы и иной иллюстративный материал необходимо сохранить отдельными файлами и распечатать на отдельных страницах.

**Статья должна содержать обязательные элементы, без которых ее публикация невозможна:**

- аннотацию (3–5 предложений) и ключевые слова (3–6 слов / словосочетаний) на русском и английском языках;
- сведения обо всех авторах: фамилия, имя, отчество (полностью), ученая степень, ученое звание, полное название научного или учебного учреждения и его структурного подразделения, контактный телефон и / или адрес электронной почты автора;
- ссылки на цитируемые произведения должны быть оформлены **в тексте в виде постраничных примечаний**, а перечень процитированных произведений должен быть вынесен **в конец статьи в виде списка литературы**.

**Статьи, оформленные не по правилам, не будут приниматься к публикации.**

Помните, что набор текстов в других редакторах или программах, сохранение их на вирусных или дефектных дискетах, а также распечатка без соблюдения требований к шрифту, его размеру, межстрочному интервалу, некачественная печать могут существенным образом усложнить процесс публикации ваших статей.

Материалы сдаются в редколлегию по адресу: 119992, Москва, Ленинские горы, МГУ имени М.В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет, комн. 902; тел.: (495) 939-53-80; e-mail: edit@philol.msu.ru

Выплата гонорара за публикации не предусматривается.

Рукописи не возвращаются. Рецензии не высылаются. Редакция в переписку с авторами не вступает. Во всех случаях полиграфического брака просьба обращаться в типографию.

**Плата за публикацию рукописей (в том числе с аспирантов) не взимается.**