

A c t a
Universitatis
Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

15



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

15

Poetyka i semiotyka tekstu

Поэтика и семиотика текста

pod redakcją
Ewy Sadzińskiej
i Aleksandry Szymańskiej

 WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

 C O P E
Member since 2019
JN14476

ŁÓDŹ 2022

FOLIA LITTERARIA
ROSSICA

REDAKCJA „FOLIA LITTERARIA ROSSICA”

dr *Ewa Sadzińska* – Uniwersytet Łódzki (redaktor naczelna)
prof. *Larysa Lapina* (redaktor językowy)
prof. dr hab. *Barbara Olaszek* – Uniwersytet Łódzki (redaktor tematyczny)
prof. *Elena Sozina* (redaktor tematyczny)
prof. *Olga Kupcowa* (redaktor tematyczny)
dr *Aleksandra Szymańska* – Uniwersytet Łódzki (sekretarz)

RADA PROGRAMOWA

prof. *John Douglas Clayton* – Uniwersytet Ottawski (Ottawa, Kanada)
prof. *Deczka Czawdarowa* – Szumenski Uniwersytet im. Konstantyna Priesławskiego
(Szumen, Bułgaria), prof. *Nikołaj Fortunatow*, prof. *Alexander Graf* – Uniwersytet
im. Justusa-Liebiga (Giessen, Niemcy), prof. *Dina Magomiedowa*
prof. dr hab. *Kazimierz Prus* – Uniwersytet Rzeszowski (Rzeszów), mgr *Wiera Sitnikowa*
dr hab. prof. nadzw. *Danuta Szymonik* – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny
(Siedlce), prof. *Anatolij Sobiennikow*

RECENZENCI WSPÓŁPRACUJĄCY Z REDAKCJĄ

prof. dr hab. *Anna Bednarczyk* – Uniwersytet Łódzki (Łódź), prof. dr hab. *Piotr Fast*
– Uniwersytet Śląski (Katowice), prof. *Galina Gumionnaja*, prof. *Natalia Kokowina*
prof. *Andriej Kunariow*, prof. dr hab. *Eliza Małek* – Uniwersytet Łódzki (Łódź)
prof. dr hab. *Halina Mazurek* – Uniwersytet Śląski (Katowice), prof. *Michaił Pawłowicz*
prof. *Wiaczesław Pozdziejew*, prof. *Tatiana Prochorowa*, prof. *Ildiko Regécci* – Uniwersytet
Debreczyński (Debreczyn, Węgry), prof. *Irina Romanowa*, prof. *Elena Sozina*
doc. *Aleksandr Stiepanow*, dr hab. *Tünde Szabó* – Uniwersytet w Peczú (Pecz, Węgry)
prof. dr hab. *Wasilij Szczukin* – Uniwersytet Jagielloński (Kraków), prof. *Galina Szeloguruowa*
prof. *Marina Urtmincewa*, prof. *Siergiej Wasiljew*, prof. dr hab. *Halina Waszkielewicz*
– Uniwersytet Jagielloński (Kraków), prof. *Natalia Wiesielowa* – Uniwersytet Ottawski
(Ottawa, Kanada), prof. dr hab. *Urszula Wójcicka* – Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
w Bydgoszczy (Bydgoszcz), prof. *Tatiana Żurczewa*

RECENZENCI WSPÓŁPRACUJĄCY W ROKU 2022

prof. dr hab. *Anna Bednarczyk*, dr hab. *Magdalena Dąbrowska*
prof. UW, dr hab. *Edyta Manasterska-Wiącek*, prof. UMCS, dr hab. *Ludmiła Mnich*
prof. UPH, dr *Natalia Niagołowa*, mgr *Wiera Sitnikowa*, prof. *Anna Stankiewicz*
dr hab. *Tünde Szabó*, dr *Władimir Szadurski*, prof. dr hab. *Wasilij Szczukin*

KOREKTA I REDAGOWANIE STRESZCZEŃ W JĘZYKU ANGIELSKIM

dr *Marta Olasik*

ADRES REDAKCJI

Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej, Instytut Rusycystyki UŁ
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173
tel. (42) 665 53 25
e-mail: ewa.sadzinska@uni.lodz.pl, aleksandra.szymanska@uni.lodz.pl
www.rossicalitteraria.uni.lodz.pl

SPIS TREŚCI

TABLE OF CONTENTS

Od redakcji / Introduction	7
Александр Степанов , Из опыта анализа гражданской лирики (<i>Остров Змеиный</i> Дмитрия Быкова) / An Experience in Analyzing Civil Lyrics ("Snake Island" by Dmitry Bykov)	9
Paulina Sikora-Krizhevskа , К вопросу о технике вербатим в русской драматургии первого десятилетия XXI века / The Question of the Technique of Verbatim Theatre in Russian Dramaturgy in the First Two Decades of the 21 st Century	23
Ewa Sadzińska , Из наблюдений над образом сада в лирике Александра Кушнера / Observations on the Garden in Alexander Kushner's Lyrics	33
Борис Иванюк , <i>Овал</i> Михаила Крепса: поэтическая семантика времени / "The Oval" by Mikhail Kreps: The Poetical Semantic of Time	47
Ольга Бараш , «Зофийн текст» Иосифа Бродского: начало (1961–1962) / The "Zofia's Text" of Iosif Brodsky: The Start (1961–1962)	59
Кирилл Соколов, Екатерина Ботвинова , Стихотворения цикла <i>Из «Старых английских песен»</i> Иосифа Бродского как отвергнутый оммаж Роберту Фросту / Poems from Iosif Brodsky's Cycle <i>From 'Old English Songs'</i> as a Rejected Homage to Robert Frost	75
Юлона Surkan-Dróžka , Ольфакторий Сергея Есенина и особенности его воспроизведения в переводах на польский язык (на примере избранных произведений) / Sergei Yesenin's Olfactory and Peculiarities of its Reproduction in Polish Translations (Based on the Example of Selected Works)	85
Аркадий Чевтаев , Стихотворение Николая Гумилева <i>Семирамида</i> как «свернутый» лирический нарратив / The Poem "Semiramis" by Nikolay Gumilev as a 'Curtailed' Lyrical Narrative	101
Ксения Сундукова , Тема метемпсихоза в поэзии Николая Гумилева / The Theme of Metempsychosis in the Poetry of Nikolay Gumilev	119
Aleksandra Szumańska , Миф Дон Жуана в жизни и творчестве Александра Блока и Валерия Брюсова / The Myth of Don Juan in Life and Literary Works of Alexander Blok and Valery Bryusov	129
Виктория Малкина , «Ночной дозор идет по Амстердаму»: картина Рембрандта в лирическом сюжете / "The Night Watch is Going Through Amsterdam": Rembrandt's Painting in the Lyrical Plot	141
Александр Марков , Изобразительность и пластичность в поэзии Бориса Куприянова / Picturesqueness and Plasticity in the Poetry of Boris Kupriyanov	153
Wasilij Szczukin , Портрет в семиосфере дома / The Portrait in the Semiosphere of the Home	167

Magdalena Ochniak , Okno jako przestrzeń liminalna (<i>Samotnik i Sześciopalcu</i> Wiktora Pielewina) / A Window as a Liminal Space (Victor Pelevin's <i>Hermit and Six-Toes</i>)	177
Олег Федотов , Диагноз ностальгии от Тэффи / The Diagnosis of Nostalgia from Teffi	189
Александр Танхилевич , Рассказчик и смысл: опыт прочтения <i>Поцелуя</i> Исаака Бабеля на фоне <i>Станционного смотрителя</i> Александра Пушкина / The Narrator and the Meaning: A Reading of "The Kiss" by Isaac Babel Compared to Alexander Pushkin's "The Postmaster"	201
J. Douglas Clayton, Владимир Звиняцковский , Олег, волхвы и два Александра (политический подтекст пушкинской баллады <i>Песнь о вещем Олеге</i>) / Oleg, the Sorcerer, and the Two Alexanders (The Political Subtext of Pushkin's Ballad "The Song of the Wise Oleg")	211
Андрей Кунарёв , Smooglaya муза (окончание): Орудие индивидуального поражения / A Dark-skinned Muse (Ending): An Instrument of Individual Destruction	221
Елена Зейферт , Идиллия и идиллическое как фрагмент картины мира российских немцев / An Idyll as a Fragment of Russian Germans' World Picture	235
Георгий Прохоров , Барочные отзвуки классицизма: Михаил Ломоносов, Гавриил Державин и Симеон Полоцкий / Baroque Traits in Russian Neoclassicism: Mikhail Lomonosov, Gavriil Derzhavin, and Symeon of Polotsk	251
Ольга Кузнецова , Смертоносные курьезы в русской поэзии XVII–XVIII вв. / Curious Deaths in the Russian Poetry of the 17 th –18 th Centuries	263
Ольга Валентинова , Стилистические знаки полифоничного текста / The Stylistic Signs of a Polyphonic Text	275
Елизавета Захарова , Поэтика эссе Михаила Эпштейна (философский аспект жанровой формы) / The Poetics of Essays by Michael Epstein (the Philosophical Aspect of Genre Form)	283
Noty o Autorach / Notes about Contributors	295

OD REDAKCJI

Kolejny numer czasopisma „Acta Universatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” powstał w głównej mierze na bazie tekstów referatów wygłoszonych przez autorów w roku 2021 na międzynarodowej konferencji naukowej *Poetyka tekstu* organizowanej cyklicznie przez Katedrę Historii i Teorii Literatury Twerskiego Uniwersytetu Państwowego. Artykuły poruszają aktualne problemy literaturoznawcze oscylujące wokół problematyki intertekstualności, cyklizacji i stylistyki.

Pozostałe materiały przesłane do redakcji poszerzają zakres badawczy prezentowanego tomu o zagadnienia związane z semiotyką tekstu, poetyką przestrzeni, przekładem tekstów literackich i współczesnym dramatem rosyjskim.

Publikację, z uwagi na jej wyjątkowy charakter oraz wydzźwięk historyczny, otwiera artykuł poświęcony analizie wiersza Dmitrija Bykowa pt. *Осмов Змеиный* (2022), który powstał jako reakcja na wydarzenia mające miejsce pod koniec lutego br. po agresji rosyjskiej na Ukrainę i zajęciu Wyspy Węży. Zarówno wiersz, jak i artykuł, odczytujemy jako akt solidarności ze wszystkimi ofiarami wojny oraz jedną z form protestu świata artystycznego i naukowego.

W prezentowanym numerze znalazły się artykuły naukowców z Polski, Ukrainy, Kanady oraz Rosji, które łączy pasja badawcza autorów, ich zamiłowanie do literatury, poziom merytoryczny oraz niezgoda na otaczającą rzeczywistość.

Polecamy Czytelnikom ten szczególny tom, licząc, że nauka oraz literatura będą pomostem, który w przyszłości pomoże przezwyciężyć powstałe podziały oraz odbudować pole do dialogu.

Ewa Sadzińska
Aleksandra Szymbańska

АЛЕКСАНДР СТЕПАНОВ

 <https://orcid.org/0000-0001-5342-3945>
poetics@yandex.ru

ИЗ ОПЫТА АНАЛИЗА ГРАЖДАНСКОЙ ЛИРИКИ (ОСТРОВ ЗМЕИНЫЙ ДМИТРИЯ БЫКОВА)

AN EXPERIENCE IN ANALYZING CIVIL LYRICS ("SNAKE ISLAND" BY DMITRY BYKOV)

The article analyses Dmitry Bykov's poem "Snake Island", an example of essential civil lyrics. The text was first published on the "Novaya Gazeta" website on February 26, 2022, two days after the Russian army's intrusion to Ukraine and seizure of Snake Island. Writing his poem, the author proceeded from the early (luckily wrong) info on the death of the island's defenders. This defined the heroic ring of the piece (which is determined by the epigraph alluding to an episode of the Waterloo battle described in Part 2 of "Les Misérables" by Victor Hugo) and its anti-imperial focus. The semantic associations are motivated by the intonation of the three-foot anapest with the AbAb rhyming scheme. The poem shows similarities with the texts written by Nikolay Ogarev, Nikolay Nekrasov, Nikolay Gumilev, Osip Mandelstam, Timur Kibirov. The toponym "Snake Island" hints on the key zoological metaphor whose negative sense traces back to the biblical Christian concept of the snake as an embodiment of Satan. Hence the monstrosity of this chthonic creature that can only be terminated if you throw a shell to its open mouth. Person's rejection of the motherland captured by snakes goes along with self-identification with the island's defenders, Ukrainian border guards. A border guard is a maverick with regard to the protected area (Lat. *marginalis* – standing on the edge). And if his homeland is attacked by a "superpower" whose image is labeled by "a name-plate, a sheepskin hat and a scaffold", then the reaction to this intrusion will only be an imperative utterance containing an obscene rhyming word. Moreover, if almost the whole text retains demarcation of the subjects, the final quatrain reveals subject syncretism. Alienable both ideologically and stylistically, a Russian man-of-war is attributed as "my". Hence combination of a civic stance and a personal intonation, both filling the text of poetry with the consciousness of moral rightness.

Keywords: poetics, three-foot anapest, meter's memory, Dmitry Bykov, civil lyrics

В статье анализируется стихотворение Дмитрия Быкова *Остров Змеиный* – пример актуальной гражданской лирики. Текст появился на сайте «Новой газеты» 26 февраля 2022 г., спустя два дня после вторжения российских войск на Украину и захвата острова Змеиный. Создавая стихотворение, автор исходил из первоначальных (к счастью, ошибочных) сведений о гибели защитников острова. Это определило героическое звучание произведения (оно задается эпиграфом, отсылающим к одному из эпизодов сражения при Ватерлоо во второй части *Отверженных* Виктора Гюго) и его антиимперскую направленность. Семантические ассоциации мотивированы интонацией 3-ст. анапеста с рифмовкой АБАБ. Стихотворение

обнаруживает переключки с текстами Николая Огарева, Николая Некрасова, Николая Гумилева, Осипа Мандельштама, Тимура Кибирова. Имя-топоним «остров Змеиный» подсказывает ключевую зоологическую метафору, чья негативная семантика восходит к библейско-христианским представлениям о змее как воплощении сатаны. Отсюда монструозность хтонического существа, покончить с которым можно только броском в зев гранаты. Отказ лирического «я» от родины, захваченной змеями, сопровождается идентификацией себя с защитниками острова – украинскими пограничниками. Пограничник – маргинал с точки зрения охраняемой территории (латин. *marginalis* – находящийся на краю). И если его родина становится объектом нападения «сверхдержавы», чей образ маркирован «бляхой, папайхой и плахой», то ответом на вторжение будет императивное высказывание с непечатным словом на ту же рифму. При этом если на протяжении почти всего текста сохраняется разграничение субъектов, то в финальном катрене наблюдается субъектный синкретизм. Отчуждаемый идеологически и стилистически, российский военный корабль назван «моим». Отсюда сочетание гражданской позиции и личной интонации, которые наполняют лирическое высказывание сознанием нравственной правоты.

Ключевые слова: поэтика, 3-ст. анапест, память метра, Дмитрий Быков, гражданская лирика

Стихотворение Дмитрия Быкова *Остров Змеиный* появилось на сайте «Новой газеты» 26 февраля 2022 г., спустя два дня после вторжения российских войск на Украину и захвата острова Змеиный¹. По сведениям интернет-источников, 24 февраля около шести часов вечера на требование крейсера «Москва» сложить оружие украинские пограничники ответили непечатной фразой, ставшей в первые дни войны символом украинского сопротивления: «Русский военный корабль, иди на...»². После этого, согласно СМИ Украины, в результате корабельного артобстрела 13 военнослужащих, составлявших пограничный гарнизон, погибли. Однако, по данным Минобороны РФ, 82 украинских пограничника и морских пехотинца сдались в плен и были доставлены в Севастополь. 28 февраля военно-морские силы Украины подтвердили эту информацию³.

Создавая стихотворение, автор исходил из первоначальных (к счастью, ошибочных) сведений о гибели защитников острова. Это определило героическое звучание произведения (оно задается эпитафией, отсылающей к одному из эпизодов сражения при Ватерлоо во второй части *Отверженных* Виктора Гюго) и его негативную по отношению к имперскому прошлому и настоящему России направленность:

¹ После массированных обстрелов вооруженными силами Украины остров был оставлен российскими военными 30 июня 2022 г.

² *Кампания 2022 года на острове Снейк*, [электронный ресурс] https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.e28ff8d8-62ee87c4-fcabf934-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/2022_Snake_Island_campaign [25.08.2022]. Согласно информации российских СМИ со ссылкой на видео (<https://t.me/minpravda/5812>), появившемся почти месяц спустя после изложенных событий, радиообмена между российским кораблем и гарнизоном не было, никто никого не вызывал и не «посылал» (Н. Стороженко, *Байка про «русский военный корабль» стала поражением Украины*, «Взгляд: деловая газета» 2022, 21 марта, [электронный ресурс] <https://vz.ru/world/2022/3/21/1149178.html> [29.11.2022]).

³ Там же.

Английский генерал воскликнул: «Храбрые французы, сдавайтесь!» Камбронн отвечал им: «Merde!» (*Дерьмо!* – франц.). Произнести это слово и потом умереть – есть ли что-нибудь более возвышенное?

Виктор Гюго. Отверженные

Пять десятков прожив с половиной
Неуклонно сгущавшихся лет,
Угодил я на остров Змеиный,
А с него отступления нет.

Ибо жизнь – это остров Змеиный,
А под стать ей и Родина-мать.
Мы привязаны к ней пуповиной,
Но однажды приходится рвать.

Местной жизни моей угрожая,
Вы подобны тому кораблю.
Искони ты была мне чужая.
Ты не любишь – и я не люблю.

Сколько можно молить и гундосить?
Нынче время понять и проклясть,
Эту жизнь нелюбимую бросить,
Как гранату, в зловонную пасть.

Все расхищено, все пережито,
Что не вывезли, то размели...
Чем мне, собственно, здесь дорожить-то?
Разве горстью змеиной земли?

Но на ней уже царствуют змеи,
Их ползучий, безудержный зуд,
И поэтому будет вернее
Ничего не достраивать тут.

Мы ли ждали другого финала?
 Мы ль хотели иного конца?
 Я ведь прожил с клеймом маргинала,
 То есть, проще сказать, погранца.

Прав поэт – «несравненное право
 Самому выбирать свою смерть»,
 Но сначала тебе, сверхдержава,
 Харкнуть в морду законное «Merde».

С вашей бляхой, папай и плахой,
 С вашим вечным «пугай и карай»...
 И поэтому шел бы ты на...,
 Мой российский военный корабль⁴.

Порождаемые интонацией семантические ассоциации обусловлены стихотворным размером (3-ст. анапест) и рифмовкой (АБАБ), задающей строфическое членение текста. Активизация размера происходит во второй половине XIX в. прежде всего в произведениях Николая Некрасова и Афанасия Фета, которым предшествовал *Старый дом* Николая Огарева (1840). В нем представлены мотивы печали, одиночества, смерти – всё то, что определит семантический ореол анапеста⁵:

И мне страшно вдруг стало. Дрожал я,
 На кладбище я будто стоял,
 И родных мертвецов вызывал я,
 Но из мертвых никто не восстал⁶.

«Увлечение этим размером, – отмечает Михаил Гаспаров, – начинается с лирики... но почти тотчас перебивается у Некрасова темами бытовыми

⁴ Д. Быков, *Остров Змеиный*, [электронный ресурс] <https://novayagazeta.ru/articles/2022/02/26/dmitrii-bykov-ostrov-zmeinyi> [06.03.2022].

⁵ Л. М. Маллер, *Семантическая оппозиция «дактиль – анапест» в ранней поэзии А. Блока*, [в:] *Модели культуры: межвузовский сборник научных трудов, посвященный 60-летию профессора В. С. Баевского*, Смоленск: Смолен. гос. пед. ин-т им. К. Маркса 1992, с. 74.

⁶ Н. П. Огарев, *Избранные произведения*: в 2 т., вступит. статья В. А. Путинцева; подгот. текста и примеч. Н. М. Гайденкова, Москва: Гос. изд-во художественной литературы 1956, т. 1, с. 89.

и народными...»⁷. Они проникают в сатирические произведения с их повествовательностью, сюжетностью, выраженной авторской позицией (*О погоде, Балет, Недавнее время*):

Я горячим рожден патриотом,
Я весьма терпеливо стою,
Если войско, несметное счетом,
Переходит дорогу мою.
Ускользнут ли часы из кармана,
До костей ли прохватит мороз
Под воинственный гром барабана,
Не жалею: я истинный Росс!⁸

(*О погоде*)

Отдельную группу 3-ст. анапестов Некрасова составляют «исповедальные стихотворения с трагической окраской»: «Я сегодня так грустно настроен...», «Что ни год – уменьшаются силы...», «Надрывается сердце от муки...», *Утро* («Ты грустна, ты страдаешь душою...»), «Скоро стану добычею тленья...», *Старость* («Просит отдыха слабое тело...»)⁹. После Некрасова семантика страдания надолго закрепляется за этим размером: «Я измучен, истерзан тоскою...» Аполлона Григорьева, «Я добился свободы желанной...» Владимира Соловьева и др. Она дополняется «темой покаяния, трагической вины, а также скорбной констатацией горестного итога жизни, мотива усталости»¹¹ (ср. у Быкова: «Пять десятков прожив с половиной / Неуклонно сгущавшихся лет...»). Спустя сто лет мотив подведения жизненных итогов (увы, неутешительных) прозвучит в строках Владимира Соколова (1988):

⁷ М. Л. Гаспаров, *Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по филол. специальностям*, Москва: Фортуна Лимитед 2000, с. 180.

⁸ Н. А. Некрасов, *Полное собрание сочинений и писем*: в 15 т., гл. ред. М. Б. Храпченко, Ленинград: Наука 1981, т. 2, подгот. текстов и коммент. О. Б. Алексеевой и др., ред. Ф. Я. Прийма, с. 180.

⁹ Л. М. Маллер, *Семантическая оппозиция...*, с. 76.

¹⁰ Анапест Некрасова, увлекаясь, писал Корней Чуковский, «есть по самому существу своему – панихида. Если бы этого размера не было раньше, Некрасов сам изобрел бы его, чтобы хоть как-нибудь выразить ту звериную, волчью тоску, которая всю жизнь выла в нем. Да он и вправду изобрел этот стих, эту особенную, специально-Некрасовскую пульсацию стиха, очень национальную, самую русскую, в которой главное очарование его лирики» (К. И. Чуковский, *Некрасов, как художник*, Петербург: Эпоха 1922, с. 10).

¹¹ Л. М. Маллер, *Семантическая оппозиция...*, с. 76.

Я устал от двадцатого века,
 От его окровавленных рек.
 И не надо мне прав человека,
 Я давно уже не человек¹².

В начале XX в. в условиях наступления 3-ст. трехсложников возрастает и доля самого употребительного из них – 3-ст. анапеста. Если у Александра Блока в «Отрекись от любимых творений...» (1900) с этим размером связаны «мотивы отречения от надежд, мечтаний, радости, контактов»¹³, то в «О, весна без конца и без краю...» (1907), напротив, утверждается идея приятия мира в его контрастных проявлениях, а в «Есть минуты, когда не тревожит...» (1912) появление Другого смирят «грозу» жизни, превращая ее в задухшевный «напев». Тем не менее, как показала Лариса Маллер, большинство стихов Блока, написанных анапестом, наполнены «минорными настроениями – от грусти до глубокого страдания и отчаяния»¹⁴.

В *Острове Змеином* встречаются, как минимум, две ритмические и лексико-синтаксические отсылки к поэзии Серебряного века. Строка «Все расхищено, все пережито» заставляет вспомнить ахматовское «Всё расхищено, предано, продано...» (1921) с чередованием дактилических и мужских рифм. Маркированное кавычками двустипийное «несравненное право / Самому выбирать свою смерть» – цитата из стихотворения Николая Гумилева *Выбор* (1908), входившего в *Жемчуга* (1910), а затем перенесенного в *Романтические цветы* (1918). В основе гумилевского текста лежат идея судьбы и выбор человеком своей смерти:

Созидающий башню сорвется,
 Будет страшен стремительный лет,
 И на дне мирового колодца
 Он безумье свое проклянет.

¹² В. Н. Соколов, *Это вечное стихотворение...: книга стихов*, предисл. М. Роговской-Соколовой; сост., подгот. текста И. Фаликова, Москва: Литературная газета 2007, с. 514. Реплика к этим строкам стало стихотворение Быкова: «Мне не жалко двадцатого века...» (1998).

¹³ Л. М. Маллер, *Семантическая оппозиция...*, с. 77. Ср. с мотивом уходящего в забвение прошлого в «Мы встречались с тобой на закате...» (1902): «Ни тоски, ни любви, ни обиды, / Всё померкло, прошло, отошло...» (А. Блок, *Собрание сочинений*: в 8 т., под общ. ред. В. Н. Орлова и др., Москва; Ленинград: Гос. изд-во художественной литературы 1960, т. 1, с. 194).

¹⁴ Л. М. Маллер, *Семантическая оппозиция...*, с. 77.

Разрушающий будет раздавлен,
 Опрокинут обломками плит,
 И, всевидящим богом оставлен,
 Он о муке своей возопит.

А ушедший в ночные пещеры
 Или к заводам тихой реки
 Повстречает свирепой пантеры
 Наводящие ужас зрачки.

Не спасешься от доли кровавой,
 Что земным предназначила твердь.
 Но молчи: несравненное право –
 Самому выбирать свою смерть¹⁵.

«Гумилев, – по мнению Вадима Баевского, – не только чувствовал, но и осознавал, что стихотворные метры и размеры имеют собственную семантику и формируют смысл текста независимо от семантики слов, дополняя и поддерживая ее либо вступая с нею в конфликт»¹⁶. Анапест для Гумилева, как и для Чуковского, звучал «стремительно, порывисто», передавая «напряженье нечеловеческой страсти»¹⁷. Для Быкова первичной была, по-видимому, не столько экспрессия «нечеловеческой страсти», сколько отсылка к судьбе поэта-воина, который участием в Таганцевском заговоре выбрал «свою» смерть. При этом Быков, как и Гумилев, осознает, что стихотворные размеры и 3-ст. анапест, в частности, содержат интонацию, связанную с идеологической составляющей текста. Неслучайно тема войны у Быкова может оформляться в строки 3-ст. анапеста с женскими, мужскими и дактилическими окончаниями (*Война объявлена*): «Узнаю этот оющий, ающий, / Этот лающий, реющий звук...»¹⁸

¹⁵ Н. Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, сост., подгот. текста и примеч. М. Д. Эльзона; вступит. статья А. И. Павловского; биограф. очерк В. В. Карпова, Ленинград: Сов. писатель, Ленингр. отделение 1988, с. 88.

¹⁶ В. С. Баевский, *Николай Гумилев – мастер стиха*, [в:] *Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. Посвящается памяти Льва Николаевича Гумилева*, Санкт-Петербург: Наука 1994, с. 78.

¹⁷ Н. С. Гумилев, [*Переводы стихотворные*], [в:] он же, *Письма о русской поэзии*, Москва: Современник 1990, с. 73. Для Чуковского 3-ст. анапест также был «самым энергичным, порывистым размером» (К. И. Чуковский, *Некрасов, как художник...*, с. 17).

¹⁸ Д. Быков, *Отчет: Стихотворения. Поэмы. Баллады*, Москва: ПРОЗАИК 2012, с. 346.

(*Прощание славянки*, 1999); «Мне приснилась война мировая – / Может, третья, а может, вторая...»¹⁹ (*Из цикла «Сны»*, 1996).

Тема гибели, «приличествующей» воину, масштабно раскрыта в антивоенных *Стихах о неизвестном солдате* Осипа Мандельштама (1937–1938), написанных 3-ст. анапестом с преимущественно дактилическими и мужскими рифмами («Аравийское месиво, крошево, / Свет размолотых в луч скоростей...»²⁰). Пятый и восьмой отрывки²¹ содержат женские и мужские окончания, а пятый фрагмент открывается строкой «Хорошо умирает пехота...»²².

В конце 1980-х семантические ассоциации, накопленные размером, реализовались в поэме Тимура Кибирова (вступление и основная часть) *Сквозь прощальные слезы* (1987). Этим произведением поэт простился с эпохой СССР, дополнив ее систему знаков (культурных кодов) цитатами из художественных текстов, идеологическими клише, фрагментами социолектов и т. п.²³ По наблюдению Михаила Гаспарова, 3-ст. анапест у Кибирова «почти независимо от содержания становится... знаком советской культуры в целом...»²⁴. В ходе пересборки советского мифа поэт создает трагикомический образ прошлого, граничащий с абсурдом:

Пахнет, Боже, сосновой смолою,
ближнем боем да раной гнилой,
колбасой, колбасой, колбасою,
колбасой – все равно колбасой!

Неподмытым общаговским блюдом,
и бензином в попутке ночной,
пахнет Родиной – чуешь ли? – чудом,
чудом, ладаном, Вестью Благой!

¹⁹ Там же, с. 348.

²⁰ О. Мандельштам, *Полное собрание стихотворений*, вступит. статья М. Л. Гаспарова и А. Г. Меца; сост., подгот. текста и примеч. А. Г. Меца, Санкт-Петербург: Академический проект 1995, с. 273.

²¹ Их нумерация соответствует редакции стихотворения, приведенной в издании: М. Л. Гаспаров, О. Мандельштам: *Гражданская лирика 1937 года*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 1996, с. 6–9.

²² О. Мандельштам, *Полное собрание стихотворений...*, с. 273.

²³ Р. Лейбов, О. Лекманов, Е. Ступакова, «Господь! Прости Советскому Союзу!»: поэма Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы»: опыт чтения. С приложением статьи М. Свердлова, Москва: ОГИ 2020.

²⁴ Тимур Кибиров. Буклет премии «Поэт» 2008 года, [электронный ресурс] https://poet-premium.ru/laureaty/kibirov_buklet.html [10.10.2022].

Хлоркой в пристанционном сортире,
хвоей в предновогоднем метро.
Постным маслом в соседской квартире
(Как живут они там впятером?

Как ругаются страшно, дерутся...)
Чуешь? – Русью, дымком, портвешком,
ветеранами трех революций.
И еще – леденцом-петушком!²⁵

Стихия абсурда захватывает события отечественной истории XX в., не-
отделимые от «крупных оптовых смертей» (Осип Мандельштам):

Из Кронштадта мы все, из Кронштадта,
на кронштадский мы брошены лед!
Месть суровая всем супостатам,
ни единый из нас не уйдет!²⁶

При этом автор не забывает, кому он обязан интонацией плача, заяв-
ленной в заглавии поэмы (*Сквозь прощальные слезы*):

Мне б злорадствовать, мне б издеваться
над районной культуры дворцом,
над рекламой цветной облигаций,
над линялом твоим кумачом,
[...]
над дебильной мощью Госснаба
хохотать бы мне что было сил –
да некрасовский скорбный анапест
носоглотку слезами забил²⁷.

Другой пример ассоциации для Кибирова «фамильной» стихотворной
формы («некрасовский скорбный анапест») с содержанием (тема родины)

²⁵ Т. Кибиров, «Кто куда – а я в Россию...», Москва: Время 2001, с. 32–33.

²⁶ Там же, с. 36.

²⁷ Там же, с. 58.

– цикл *По прочтении альманаха «Россия–Russia»* (2000). Три стихотворения из четырех написаны 3-ст. анапестом: рифмовке АБАБ соответствуют первый (начальная строфа – пятистишие АБААБ) и финальный тексты, обрамляющие цикл. Но если в первом говорится о литературных ассоциациях, порождаемых «словом „Россия”, а тем более „Русь”»²⁸, то в последнем – о любви лирического «я» к своей стране. Эта любовь лишена духовно-сакрального смысла, как в большинстве патриотических стихов. Она сопровождается грустной иронией взрослого сына в адрес Родины-матери (реализация советской патриотической метафоры), чей вид вызывает у него чувство неловкости и даже стыда:

Ну, была бы ты, что ли, поменьше,
не такой вот вселенской квашней,
не такой вот лоханью безбрежной,
беспредел бы умерила свой –

чтоб я мог пожалеть тебя, чтобы
дал я отповедь клеветникам,
грудью встал, прикрывая стыдобу,
неприглядный родительский срам!

Но настолько ты, тетка, громадна,
так ты, баба, раскинулась вширь,
так просторы твои неоглядны,
так нагаден родимый пустырь,

так вольготно меж трех океанов
развалилась ты, матушка-пьянь,
что жалеть тебя глупо и странно,
а любить... да люблю я, отстань²⁹.

Просьба сына к матери, способная вызвать в нем патриотические чувства, – умерить свой «беспредел». Смысл этого разговорного слова, пришедшего в 1990-е гг. из воровского жаргона, выходит за рамки пространственной

²⁸ Там же, с. 481.

²⁹ Там же, с. 484.

семантики (новообразование от «предел»), сохраняя основное значение – «беззаконие, произвол».

Образ Родины-матери присутствует и в стихотворении Быкова, но его модальность не сатирически-игровая, а гражданско-обличительная: «Иско-ни ты была мне чужая. / Ты не любишь – и я не люблю. // Сколько можно молить и гундосить? / Нынче время понять и проклясть...»³⁰. Имя-топоним «остров Змеиный» подсказывает ключевую зоологическую метафору: «...Жизнь – это остров Змеиный, / А под стать ей и Родина-мать». Негативная семантика рептилии, сопровождаемая признаками «опасная, злая, бессердечная, жестокая, коварная»³¹, восходит к библейско-христианским представлениям о змее как воплощении сатаны³². Отсюда монструозность хтонического существа со «зловонной пастью» (змея здесь превращается в змея, змия, усиливая враждебную человеку семантику³³), покончить с которым можно только броском в зев гранаты (мотив, сочетающий топику советских кинолент о войне и фильмов ужасов). Но поскольку змеи уже завладели островом, цепляться за этот клочок суши бессмысленно³⁴: «Чем мне, собственно, здесь дорожить-то? / Разве горстью змеиной земли? [...] И поэтому будет вернее / Ничего не достраивать тут».

Так отказ лирического «я» от родины, захваченной змеями, сопровождается идентификацией себя с защитниками острова – украинскими пограничниками, или, используя военный жаргон, «погранцами». Им, как настоящим героям, суждено погибнуть, потому что укрыться на ровном клочке суши

³⁰ Истоки этой модальности можно найти в стихотворении Михаила Лермонтова 1941 г.: «Прощай, немытая Россия, / Страна рабов, страна господ, / И вы, мундиры голубые, / И ты, им преданный народ. [...]» (М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений*: в 4 т., редкол.: В. А. Мануйлов (отв. ред.) [и др.], 2-е изд., испр. и доп., Ленинград: Наука, Ленинград. отделение 1979, т. 1, с. 472).

³¹ Ю. Н. Михайлова, И. Чжао, *Культурные коннотации зоонимов в русской и китайской фразеологии*, «Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки» 2016, т. 18, № 4 (157), с. 173.

³² А. В. Гура, *Змея*, [в:] *Славянские древности: этнолингвистический словарь*: в 5 т., под общ. ред. Н. И. Толстого, Москва: Междунар. отношения 1999, т. 2, с. 334. Ср.: «...Для изображения зла Бог допускает лишь образ пресмыкающегося по земле животного, попускает использовать лишь низшее создание, указывая тем самым на зло как низшее начало, влекущее человека к земле, в низшие образы и сферы бытия» (П. Знаменский, *Почему дьявол принял образ змея?* [электронный ресурс] <https://azbyka.ru/forum/xfablog-entry/pochemu-djaval-prinjal-obraz-zmeja.464/> [12.10.2022]).

³³ О змее, змие в библейских текстах см.: Н. Н. Глубоковский, *Библейский словарь*, Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра; Джорданвилль: Центр изучения ист. рус. зарубежья 2007, с. 293–294.

³⁴ У этого образа есть «прототип» – остров Илья-да-Кеймада-Гранди (Ilha da Queimada Grande), известный как Змеиный остров (площадь 0,43 кв. км.). Он расположен у побережья Бразилии в Атлантическом океане и населен змеями.

негде³⁵. Отсюда ресемантизация слова «маргинал», основанная на актуализации исходного значения (латин. *marginalis* – находящийся на краю). Пограничник – это не социальный изгой, а маргинал с точки зрения охраняемой территории. И если его родина становится объектом нападения «сверхдержавы», чей исторический образ маркирован «бляхой, папахой и плахой» вкупе с «пугай и карай»³⁶, то ответом на вторжение будет императивное высказывание с непечатным словом, подсказанным упомянутой выше триадой³⁷.

При этом если на протяжении почти всего текста сохраняется разграничение субъектов: «я (мы) – ты (вы), они», то в финальном катрене наблюдается субъектный синкретизм. Отчуждаемый идеологически («С вашей бляхой... / С вашим вечным...») и стилистически (бранное выражение), российский военный корабль тем не менее назван «моим». Отсюда сочетание гражданской позиции и личной интонации, которые наполняют авторское высказывание сознанием нравственной правоты³⁸.

References

- Afanasev, Yurii N. *Opasnaya Rossiya: traditsii samovlastiya segodnya*. Moskva: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 2001.
- Baevskii, Vadim S. *Nikolai Gumilev – master stikha*. In: *Nikolai Gumilev: Issledovaniya i materialy. Bibliografiya. Posvyashchaetsya pamyati Lva Nikolaevicha Gumileva*. Sankt-Peterburg: Nauka, 1994: 75–103.
- Blok, Aleksandr A. *Sobranie sochineniy: v 8 t.*, ed. V. N. Orlov. Vol. 1. Moskva; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoy literatury, 1960.
- Bykov, Dmitrii L. *Ostrov Zmeinyi*. <https://novayagazeta.ru/articles/2022/02/26/dmitrii-bykov-ostrov-zmeinyi>
- Bykov, Dmitrii L. *Otchet: Stikhotvoreniya. Poemy. Ballady*. Moskva: PROZAiK, 2012.
- Chukovskii, Kornei I. *Nekrasov, kak khudozhnik*. Peterburg: Epokha, 1922.
- Gasparov, Mikhail L. O. *Mandelshtam: Grazhdanskaya lirika 1937 goda*. Moskva: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 1996.

³⁵ Площадь острова Змеиный составляет 0,17 кв. км.

³⁶ Ср.: «Специфика русской власти во все времена состояла в том, что она... была монособъектна, основанием для ее легитимности всегда служил не договор, предполагающий наличие других субъектов, а насилие и подавление всех других, претендующих на субъектность». См.: Ю. Н. Афанасьев, *Опасная Россия: традиции самовластия сегодня*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2001, с. 164.

³⁷ Ср. у Юго в *Отверженных*: «Дать такой ответ катастрофе... тем грубейшим словом, которое не произносят вслух, утратить свое место на земле, но сохранить его в истории, после такой бойни привлечь на свою сторону насмешников – это непостижимо! Это оскорбить молнию. В этом эсхилловское величие» (В. Юго, *Собрание сочинений*: в 15 т., под ред. В. Н. Николаева, А. И. Пузикова, М. С. Трескунова, Москва: Гос. изд-во художественной литературы 1954, т. 6, с. 393).

³⁸ Благодарю Марию Александровну Александрову и Ксению Александровну Деменеву за дополнения к докладу, ставшего основой настоящей статьи.

- Gasparov, Mikhail L. *Ocherk istorii russkogo stikha: Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika: uchebnoe posobie dlya studentov vuzov, obuchayushchikhsya po filologicheskim spetsialnostyam*. Moskva: Fortuna Limited, 2000.
- Gumilev, Nikolai S. [*Perevody stikhotvornye*]. In: N. S. Gumilev. *Pisma o russkoi poezii*. Moskva: Sovremennik, 1990: 69–74.
- Gumilev, Nikolai S. *Stikhotvoreniya i poemy*, ed. M. D. Elzon. Leningrad: Sovetskii pisatel, Leningrad. otделение, 1988.
- Gura, Aleksandr V. *Zmeya*. In: *Slavyanskije drevnosti: etnolingvističeskij slovar: v 5 t.*, ed. N. I. Tolstoj. Vol. 2. Moskva: Mezhdunarodnye otnosheniya, 1999: 333–338.
- Hugo, Victor. *Sobranie sočinenii: v 15 t.*, ed. V. N. Nikolaev, A. I. Puzikov, M. S. Treskunov. Vol. 6. Moskva: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoj literatury, 1954.
- Kampaniya 2022 goda na ostrove Sneyk*. https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.e28ff8d8-62ee87c4-fcabf934-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/2022_Snake_Island_campaign
- Kibirov, Timur Yu. “*Kto kuda – a ya v Rossiju...*”. Moskva: Vremya, 2001.
- Leybov, Roman G.; Lekmanov, Oleg A.; Stupakova, Elena Yu. “*Gospod! Prosti Sovetskomu Soyuzu!*”: *poema Timura Kibirova “Skvoz proshchalnye slezy”: opyt čteniya. S prilozheniem stati M. Sverdlova*. Moskva: OGI, 2020.
- Maller, Larisa M. *Semantičeskaja oppozitsija “daktil – anapest” v rannej poezii A. Bloka*. In: *Modeli kultury: mezhdunarodnii sbornik nauchnykh trudov, posvyashchennyi 60-letiju professora V. S. Baevskogo*. Smolensk: Smolenskij gosudarstvennii pedagogičeskij institut im. K. Marksa, 1992: 65–79.
- Mandelštam, Osip E. *Polnoe sobranie stikhotvorenij*, ed. A. G. Mets. Sankt-Peterburg: Akademičeskij projekt, 1995.
- Mikhaylova, Yuliya N.; Chzhao, I. “Kulturnye konnotatsii zoonimov v russkoi i kitajskoj frazeologii”. *Izvestija Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki*. Vol. 18, No 4 (157) (2016): 168–181.
- Nekrasov, Nikolai A. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 15 t.*, ed. F. Ya. Priyma. Vol. 2. Leningrad: Nauka, 1981.
- Ogarev, Nikolai P. *Izbrannye proizvedeniya: v 2 t. Vol. 1*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoj literatury, 1956.
- Sokolov, V. *Eto vechnoe stikhotvorenie...: kniga stikhov*. Moskva: Izdatelskij dom Literaturnaya gazeta, 2007.
- Storozhenko, Nikolai. “Baika pro «russkij voennyj korabl» stala porazheniem Ukrainy”. *Vzglyad: delovaya gazeta* 2022, 21 marta, <https://vz.ru/world/2022/3/21/1149178.html>
- Timur Kibirov. *Buklet premii “Poet” 2008 goda*. https://poet-premium.ru/laureaty/kibirov_buklet.html
- Znamenskij, Pavel. *Pochemu dyavol prinjal obraz zmeya?* <https://azbyka.ru/forum/xf-blog-entry/pochemu-djavol-prinjal-obraz-zmeja.464/>



Received: 12.09.2022. Verified: 22.10.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

PAULINA SIKORA-KRIZHEVSKA

 <http://orcid.org/0000-0003-1395-7912>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
paulina.sikora@uni.lodz.pl

К ВОПРОСУ О ТЕХНИКЕ ВЕРБАТИМ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ ПЕРВОГО ДВАДЦАТИЛЕТИЯ XXI ВЕКА

THE QUESTION OF THE TECHNIQUE OF VERBATIM THEATRE IN RUSSIAN DRAMATURGY IN THE FIRST TWO DECADES OF THE 21st CENTURY

The start of the third decade of the 21st century marks twenty years of the existence of the verbatim technique in the Russian dramatic space. This article describes the history and specificity of the Russian verbatim theatre, as well as different ways of using and adapting this technique in the plays of the authors associated, permanently or occasionally, with the Moscow-based *Teatr.doc*. Using the example of texts such as *Nord-Ost: Forty-First Day* (2002) by journalist and theatre critic Grigory Zaslavsky, *New Antigone* (2017) by journalist Elena Kostyuchenko, and *67/871* (2017) by dramatist Elena Gremina, it can be concluded that the main differences between verbatim plays are primarily related to the degree of the author's processing of documentary material. *Nord-Ost: Forty-First Day* is a transcript of the event that took place in the *Teatr.doc*, a literal recording of the statements of their participants; *New Antigone* – the montage of fragments of transcripts of the trials, conversations, life stories of the heroines, and quotes from Sophocles' *Antigone*; *67/871* – a montage of fragments of the characters' monologues united into thematic blocks, quotes from statements from Adolf Hitler and Heinrich Himmler, and letters from a German soldier. The variety of ways to create verbatim texts influences the expansion of the boundaries of the concept of "play" and indicates that the traditional sequence of the emergence of a dramatic text and its theatrical embodiment has lost its relevance.

It is concluded that the specificity of verbatim plays fits into the modern trend of the democratisation of theatre and drama, since their rootedness in the world of reality and documentaries opens the way to dramaturgy for those authors who had not been engaged in this type of activity before.

Keywords: verbatim technique, documentary drama, documentary theatre, modern Russian drama, *Teatr.doc*

Вместе с началом третьего десятилетия XXI века отмечается двадцать лет существования техники вербатим в российском драматургическом пространстве. В настоящей статье описывается история и специфика российского вербатима, а также разные способы использования и адаптации этой техники в пьесах авторов, связанных, постоянно или эпизодически, с московским Театром.doc. На примере текстов *Норд-Ост: Сорок первый день* (2002) журналиста и театрального критика Григория Заславского, *Новая Антигона* (2017) журналистки Елены Костюченко и *67/871* (2017) драматурга Елены Греминой иллюстрируется, что главные различия между пьесами вербатим связаны прежде всего со степенью авторской обработки документального материала. *Норд-Ост: Сорок первый день* – это расшифровки акции, прошедшей в Театре.doc, дословная запись высказываний ее участников, *Новая Антигона* – монтаж фрагментов расшифровок судебного процесса, разговоров, историй жизни героинь и цитат из *Антигоны* Софокла, *67/871* – монтаж фрагментов монологов героев, собранных в тематические блоки, цитат из высказываний Адольфа Гитлера и Генриха Гимmlера и письма немецкого солдата. Разнообразие способов создания текстов вербатим влияет на расширение границ понятия «пьеса» и указывает, что традиционная последовательность возникновения драматического текста и его театрального воплощения потеряла свою актуальность.

Специфика пьес вербатим вписывается в современную тенденцию к демократизации театра и драматургии, так как их укорененность в мире реального и документального открывает путь в драматургию авторам, которые раньше не занимались художественной деятельностью.

Ключевые слова: вербатим, документальная драма, документальный театр, современная русская драматургия, Театр.doc

Заметная часть пьес на русском языке, написанных после 2001 г., связана, в той или иной степени, с понятиями «документа», «документальной драмы» и «вербатима». Документальная эстетика в драматургии, предполагающая обращение к факту как источнику возникновения литературного произведения, стала распространяться в СССР и Западной Европе в двадцатые годы XX в. Члены Левого фронта искусств объявили войну художественной условности, заменив ее «документом» – реальным фактом, отображением окружающей их действительности. Место литературного сюжета в их произведениях заменял монтаж фактов, а реальный человек пришел на смену вымышленному автором образу героя. Эрвин Пискатор в своем театре обращался к текстам газетных статей, листовок, подлинным речам исторических личностей, фотографиям, фильмам о войне (спектакль *Trotz alledem*, 1925). В середине шестидесятых годов Петер Вайс в пьесе *Die Ermittlung: Oratorium in 11 Gesängen* использовал протоколы Франкфуртского суда над функционерами Освенцима. Композиция пьесы воссоздавала ход судебного разбирательства, в котором показания свидетелей сменялись допросом обвиняемых. В 1966 г. Питер Чизман, используя в качестве диалогов в пьесе *The Knotty* смонтированные отрывки записанного интервью, дал начало одной из техник создания документальной пьесы – вербатиму. Именно эта техника легла в основу русского документального театра рубежа XX и XXI вв.

Термин «вербатим» (лат. «дословно», англ. «буквальный, дословный»), использованный для обозначения метода создания драматического произведения, был введен в научный оборот Дерекотом Пейджетом в статье «*Verbatim Theatre*: Oral History and Documentary Technique¹» (1987). Для описания данного явления Пейджет использовал определение, данное драматургом Рони Робинсоном:

Это форма театра, основанная на записи и последующей транскрипции интервью с «обычными» людьми, проводимыми в контексте исследования конкретного региона, предметной области, проблемы, события или комбинации этих вещей. Этот первоисточник затем преобразуется в текст, который обычно исполняется теми, кто собирал материал [перевод мой – П. С.-К.]².

История вербатима в России началась более тридцати лет с момента его возникновения, в 1999 г., когда Элис Доджсон, директор международного отдела лондонского театра Ройал-Корт вместе с режиссером Мэри Пит и драматургом Мередит Оукс провели в Москве семинар по новым драматургическим техникам. Участникам семинара (среди них Максиму Курочкину, Родиону Белецкому, Андрею Вишневскому и Кате Шагаловой) предложили написать короткие пьесы о Москве под общим названием *Москва – открытый город*. Результат проекта оказался очень успешным, и Доджсон вскоре получила приглашение продолжить работу с русскими драматургами. Второй проведенный ей (вместе со Стивеном Далдри, Джеймном Макдональдсом и Рамином Греем) семинар был посвящен технике вербатим. Участвующие в нем Александр Родионов, Ксения Драгунская, Елена Исаева, Максим Курочкин и Евгений Гришковец получили задание собрать интервью у московских бездомных. Записки, сделанные Михаилом Угаровым во время семинара, мгновенно распространились по стране, что привело к большой популярности театра Ройал-Корт и методов его работы в России.

Знакомство с техникой вербатим произвело на драматургов настолько сильное впечатление, что уже в 2000 г. был проведен первый российский фестиваль «Документальный театр», а в 2002 г. открылся московский Театр.doc под руководством Елены Греминой и Михаила Угарова. Новый, независимый, некоммерческий театр скоро стал инициатором фестивалей современной драматургии «Новая драма» и «Любимовка», а круг авторов

¹ D. Paget, «*Verbatim Theatre*: Oral History and Documentary Techniques», «New Theatre Quarterly» 1987, № 3, с. 317–336, [электронный ресурс] <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S0266464X00002463> [12.01.2022].

² Там же.

и постановщиков, активно осваивающих методы документального театра, постоянно расширялся.

Несмотря на то, что Ройал-Корт провел множество семинаров как в Европе, так и за ее пределами, прижился вербатим лишь в России, Польше и странах бывшей Югославии. Причину популярности этой техники среди молодых русских драматургов Марк Липовецкий и Биргит Боймерс видят в возможности «[...] выхода за пределы устоявшихся театральных приемов, укорененных либо в постсоветской культуре [...] либо в постсоветской “гламурной” развлекательности, предлагающей уставшему зрителю комфортабельный отдых от социальных проблем»³.

Перенесение западного образца в Россию привело к его обогащению и появлению ряда модификаций. Итак, вербатим в предложенной английским театром форме сегодня носит название «классического» или «ортодоксального» и описывается следующим образом:

Для работы в данной технике драматург, прежде всего, выбирает тему. Она может носить социальный, этический, образно-тематический характер исследования наиболее острых общественных проблем. Далее драматург отбирает группу людей, которые так или иначе связаны с выбранной темой [так называемых «информантов» – П. С.-К.] [...]

За выбором темы и за ориентировочным определением группы информантов идет важная практическая часть работы в технике В.: планирование и формулирование вопросов для будущего интервью и непосредственно его проведение [...] Интервью проводится в форме беседы и с согласия информантов записывается на аудионоситель. Затем актер или литературный ассистент превращает магнитофонную запись в текст, по возможности воспроизводя при этом сказанное в мельчайших деталях, сохраняя особенности произношения, интонацию и т. п. Записанное интервью после расшифровки исполнитель читает автору, стремясь при этом воспроизвести текст как можно точнее. В традиционном В. из интервью исключаются вопросы. При исполнении-читке полученного материала исполнитель должен концептуально вжиться в роль говорящего, «рассказывающего историю».

[...] Текст пьесы создается либо посредством монтажа нескольких монологов, которые автор каким-либо образом связывает между собой, либо компоновкой отдельных реплик из разных интервью. По мере прослушивания интервью и в ходе работы с их расшифровкой автор корректирует возникшее у него до начала сбора материала видение темы. В пьесе включается материал, лучше всего передающий, по мнению драматурга, замысел пьесы⁴.

³ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, Москва: Новое литературное обозрение 2012, с. 164–165.

⁴ И. М. Болотян, *Вербатим*, «Новый филологический вестник» 2011, № 2 (17), с. 82–83.

Учитывая все вышесказанное, стоит отметить, что в «ортодоксальный» вербатим автор не добавляет ни одного слова от себя. Его роль ограничивается компоновкой собранного материала и концептуальной организацией пьесы. Автор ставит себя в так называемую «ноль-позицию», т. е. отказывается от выражения личных суждений по поводу изображаемого в пьесе, отдавая слово персонажам. Михаил Угаров такую авторскую стратегию связывал с кризисом авторитетной точки зрения, произошедшем в конце XX в. В интервью, данном Марине Шимадиной в 2007 г., драматург высказывался по поводу репрессивности театра, который не позволяет зрителю самостоятельного осмыслить происходящее на сцене, предлагая готовые авторские или режиссерские интерпретации. По его мнению, с приходом вербатима и провозглашаемого им минимализма читатель и зритель получили возможность выработать собственную позицию, отталкиваясь от заложенной в пьесе провокации:

Теперь у меня идет принципиальный отказ от подчинения авторской воле, я начинаю верить только эпизодам уличного разговора, который никто не комментирует. В нем я нахожу больше смысла и правды, чем в рассуждениях какого-нибудь гуманитария об устройстве мира. Разговор двух теток у палатки картину реальности мне может прояснить гораздо лучше⁵.

В тексте *Что такое вербатим*, опубликованном на сайте Театр.doc, перечисляются другие техники, возникшие на основе вербатима и используемые при создании пьес и спектаклей⁶, например, техника «лайф гейм» (импровизационное разыгрывание жизни персонажей до и после спектакля при зрителях⁷) и «глубокое интервью» артиста (актер присваивает себе документальный материал персонажа и как бы перевоплощается, дает от его имени интервью, отвечает на вопросы зала и т. д.⁸). Деятели театра отмечают, что для каждого спектакля отрабатывается свой метод перенесения речи персонажей на сцену, а единственным общим для всех документальных проектов звеном является интервью.

Сосредоточивая внимание прежде всего на живой речи персонажей, вербатим-пьесы отличаются от традиционных документальных пьес, в которых реальный, не-авторский элемент проявляется в сюжете и действии произведения. В вербатим-пьесе главной единицей реального является

⁵ М. Угаров, *Театр для всех*, беседу ведет М. Шимадина, «Искусство кино» 2007, № 3, [электронный ресурс] <http://old.kinoart.ru/archive/2007/03/n3-article21> [12.01.2022].

⁶ *Что такое «verbatim»*, [электронный ресурс] <https://teatrdoc.ru/doc/> [11.03.2019].

⁷ И. М. Болотян, *Вербатим...*, с. 83.

⁸ *Что такое «verbatim»...*, [11.03.2019].

не столько исторический факт (хотя он тоже может присутствовать, например, в качестве тематической основы), сколько зафиксированное автором живое слово. Соответственно, перформативность и смысловая нагрузка этих произведений заключаются не в том, что происходит на сцене, а в том, что и как говорят персонажи (отсюда минимальное количество ремарок или их полное отсутствие). Рассказанные и записанные истории людей становятся документами эпохи, знакомящими читателя или зрителя с реалиями и языком определенного времени.

Несмотря на способность к запечатлению голоса реального человека в контексте времени и его речевой реальности, положения о документальности пьес XXI в. вызвали волну критики среди исследователей. Попытки «говорить правду» и «отразить жизнь как она есть» оцениваются порой как «наивные» и «сомнительные» (Биргит Боймерс, Марк Липовецкий⁹). Яков Жарский в работе *Пьесы Николая Коляды: документальность как прием* ставит под сомнение «документальность», утверждая, что в случае литературных произведений можно говорить лишь о «псевдодокументальности», так как «Любое (псевдо)документальное произведение представляет собой симулякр – тех «фактов» (реального референта), которые в нем отражены, никогда в таком виде не существовало»¹⁰. Стивен Боттомс в статье *Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective?* обвиняет вербатим-театр в фетишизировании представления зрителя о том, что он получает информацию прямо из уст участников¹¹. По его мнению, вербатим-пьесы создают «миф присутствия», позволяющий верить в то, что пьеса или спектакль дают непосредственный доступ к словам реального человека и, соответственно, к его, не подвергнутым цензуре, настоящим мыслям и чувствам. Понимание существования отмеченного Боттомсом «мифа присутствия» кажется нам особенно важным для осознанного прочтения вербатим-пьесы или участия в вербатим-спектакле.

⁹ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, с. 167.

¹⁰ Я. С. Жарский, *Пьесы Николая Коляды: документальность как прием*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Краснодар 2014, [электронный ресурс] <https://www.disserscat.com/content/pesy-nikolaya-kolyady-dokumentalnost-kak-priem> [12.01.2022].

¹¹ S. J. Bottoms, *Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective?*, «The Drama Review» 2006, № 3, с. 59.

Примеры использования и адаптации техники вербатим в российской драматургии XXI в.

За время функционирования документального театра в России русские драматурги-документалисты, отталкиваясь от техники вербатим, выработали ряд авторских художественных приемов и стратегий. По словам Ильмиры Болотян, российским документальным пьесам присущи: наличие документальной основы и в то же время ее художественная или сценическая обработка, обобщенный характер персонажей, построение пьес в основном из монологов, скрепленных «швами», запечатление аутентичной речи персонажей и слабо намеченные сюжетные линии¹².

Перечисленные Болотян качества по-разному реализуются в произведениях. Примеры разных способов обращения с вербатимом – тексты *Норд-Ост: Сорок первый день* (2002) Григория Заславского, *Новая Антигона* (2017) Елены Костюченко и *67/871* (2017) Елены Греминой.

Норд-Ост: Сорок первый день – это расшифровки акции, прошедшей в Театре.doc 6 декабря 2002 г. Текст опубликован в сборнике *Документальный театр. Пьесы [Театр.doc]*¹³. Нетипичная форма произведения говорит о неоднозначности его статуса. *Норд-Ост: Сорок первый день* был, по замыслу автора, даже не спектаклем, а одноразовой акцией, беседой, содержание которой было записано и сегодня может восприниматься как пьеса в жанре вербатим. Григорий Заславский, журналист, театральный критик, с 2016 года ректор Российского института театрального искусства (ГИТИС) в сорок первый день после теракта в Театральном центре на Дубровке пригласил на сцену Театра.doc трех участников событий: актера мюзикла *Норд-Ост* Олега Голуба, который оказался в зале среди заложников, ассистента режиссера Олега Кленина, находившегося в момент теракта в своем офисе в здании центра, и выпускницу ВГИКа Радугу Новикову, которая в то время снимала фильм под сценой театра, в помещении клуба. Текст расшифровок состоит из реплик Ведущего (Григория Заславского) и его гостей, «вопросов из зала», т. е. высказываний зрителей и ответов на заданные ими вопросы, а также из всего трех скупых ремарок («смех в зале», «смех», «конец»). *Норд-Ост: Сорок первый день* расширяет границы понятия «пьеса», являясь примером того, что драматический текст далеко не всегда первичен по отношению к театральному

¹² И. М. Болотян, *Вербатим как теоретическое понятие (опыт разработки словарной статьи)*, [в:] *Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей*, под ред. С. П. Лавлинского, А. М. Павлова, Кемерово: Кемеровский государственный университет 2010, с. 107.

¹³ Г. Заславский, *Норд-Ост: Сорок первый день*, [в:] *Документальный театр. Пьесы [Театр.doc]*, ред.-сост. Е. Гремина, Москва: Три квадрата 2004, с. 77–87.

спектаклю или акции (что, впрочем, через 23 года после публикации работы *Постдраматический театр* Ханса-Тиса Лемана может выглядеть довольно банальным заключением). Публикация в сборнике пьес расшифровок акции показывает, что традиционная последовательность возникновения драматического текста и его театрального воплощения потеряла свою актуальность в современном театре и драме.

Другое произведение, возникшее на стыке драматургии и журналистики, – *Новая Антигона* Елены Костюченко¹⁴. Пьеса-вербатим была создана журналисткой «Новой газеты» по просьбе Елены Греминой, которая впоследствии стала режиссером спектакля, поставленного в Театре.doc. *Новая Антигона* – это история шести матерей, потерявших своих детей и мужей во время теракта в Беслане. В 2016 г. женщины вышли к школе № 1 в день траура в футболках с надписями «Путин – палач Беслана», требуя расследования и наказания виновных в смерти их близких. За эту акцию женщины были судимы и приговорены к штрафам или общественным работам. В тексте пьесы Елена Костюченко сочетает:

- записанные (сначала на диктофон, потом расшифрованные) фрагменты суда над матерями, на котором автор присутствовала в качестве журналиста;
- диалоги между матерями;
- реплики Хора, содержащие истории каждой из шести матерей и описание событий, связанных с задержанием и судебным процессом;
- фрагменты *Антигоны* Софокла.

Так же, как и в тексте *Норд-Ост: Сорок первый день* героями пьесы являются реальные люди, а основой сюжета – реальные события. Елена Костюченко в отличие от Григория Заславского обрабатывает документальный материал, разделяя текст на 28 фрагментов и организуя их последовательность, вводит в число действующих лиц Хор и цитирует произведение классика, поощряя читателя и зрителя к восприятию судеб героинь в более широкой перспективе. По сравнению с расшифровками акции *Норд-Ост: Сорок первый день* в *Новой Антигоне* более заметно выражаются элементы художественного.

Среди трех выбранных нами произведений наибольшей степенью авторского «вмешательства» в документальный материал отличается пьеса 67/871 Елены Греминой с подзаголовком *Документальная пьеса о 871 дне блокады в 67 историях*¹⁵. Произведение состоит в основном из высказываний

¹⁴ Е. Костюченко, *Новая Антигона*, [электронный ресурс] <https://snob.ru/entry/156697/08.01.2022>].

¹⁵ Е. Гремина, 67/871, [в:] она же, М. Угаров, *Пьесы и тексты*, под ред. Е. Ковальской, Москва: Новое литературное обозрение 2019, т. 1, с. 659–692.

героев о их жизни в блокадном Ленинграде, собранных в тематические блоки (например, «Хлеб. Консервы. Крупа», «Пшено», «Борщ ленинградский», «Воспоминания трехлетнего ребенка» и т. д.). Рядом с воспоминаниями жертв войны автор цитирует слова идеологов нацизма: Адольфа Гитлера и Генриха Гимmlера. Завершением пьесы является письмо немецкого солдата-летчика, pilota одного из самолетов, сбрасывавшего бомбы на Ленинград. Сопоставление в пьесе точек зрения представителей вражеских сторон позволяет увидеть бессмысленность человеческих страданий, вызванных идеологией. Художественная обработка материала помогает затронуть эмоции читателя и побудить его к более глубокой рефлексии над документальным материалом.

Предложенное нами описание трех текстов показывает, что техника вербатим используется российскими авторами по-разному, а главные различия между пьесами вербатим связаны прежде всего со степенью авторской обработки документального материала. Описание пьес с точки зрения выраженности документального и художественного начал позволяет понять, к какому дискурсу – рациональному или эмоциональному – в большей мере относится конкретное произведение. Как правило, бóльшая склонность к использованию художественных средств, влияющих на эмоциональное восприятие текста, присуща опытным драматургам. Рациональный дискурс, укорененность пьес вербатим в мире реального и документального, напротив, открывает путь в драматургию авторам, которые до этого не занимались художественной деятельностью. Таким образом, техника вербатим может восприниматься как очередной виток демократизации современных театра и драмы, которые в поиске нового все чаще находят авторов вне устоявшейся театральной среды.

References

- Bolgova, Svetlana. "Sovremennaya dokumentalnaya drama kak novoe zhanrovое obrazovanie". *Pushkinskie chteniya*. No 19 (2014): 79–84.
- Bolgova, Svetlana. "Sovremennaya dokumentalnaya drama: k istorii voprosa". *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN*. No 2 (2014): 386–389.
- Bolotyán, Ilmira. "Dokumentalnaya dramaturgiya verbatim: avtorskoe prisutstvie pri otsustsvii pozitsii". *Iskusstvo i kultura*. No 2 (2013): 25–33.
- Bolotyán, Ilmira. "Verbatim". *Novyi filologicheskii vestnik*. No. 2 (17): 81–88.
- Bolotyán, Ilmira. *Verbatim kak teoreticheskoe ponyatie (opyt razrabotki slovarnoi stati)*. In: *Noveishaya russkaya drama i kulturnyi kontekst*, ed. S. P. Lavlinskii, A. M. Pavlov. Kemerovo: GOU VPO "Kemerovskii gosudarstvennyi universitet", 2010.
- Bottoms, Stephen James. "Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective?". *The Drama Review*. No 3 (2006): 56–68.
- Chto takoe "verbatim"*. <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>

- D'Monté, Rebecca; Saunders, Graham. *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Dudgale, Sasha. *Preface*. In: B. Beumers, M. Lipovetsky, *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Bristol/Chicago: Intellect, 2009: 13–25.
- Eliseeva, Aleksandra. *Dokumentalnyi teatr Petera Vaisa*. <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/eliseeva-dokumentalnyj-teatr-petera-vajsa.htm>
- Garde, Ulrike; Mumford, Meg. *Postdramatic Reality Theatre and Productive Insecurity: Destabilising Encounters with the Unfamiliar in Theatre from Sydney and Berlin*. In: *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, eds. K. Jürs-Munby, J. Carroll, S. Gilles. London/New York: Bloomsbury, 2013: 147–164.
- Gremina, Elena. 67/871. In: E. Gremina, M. Ugarov. *Pesy i teksty*, ed. E. Kovalskaya. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019: 659–692.
- Kostyuchenko, Elena. *Novaya Antigona*. <https://snob.ru/entry/156697/>
- Lipovetskii, Mark; Beumers, Birgit. *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatralnye eksperimenty "novoi dramy"*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
- Mamadnazarbekova, Kamila. "Istoriya fakta: istoki i vekhi dokumentalnogo teatra". *Teatr*. No 2 (2011): 112–125.
- Paget, Derek. "'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques". *New Theatre Quarterly*. No. 3 (1987). <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/abs/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D>
- Reinelt, Janelle. "'Politics, Playwright, Postmodernism': An Interview with David Edgar". *Contemporary Theatre Review*. No 4 (2004): 42–53.
- Rudnev, Pavel. "Teatralnye vpechatleniya Pavla Rudneva. Novaya pesa v Rossii: Sotsialnye aspekty problemy". *Novyi mir*. No 7 (2005). https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2005/7/teatralnye-vpechatleniya-pavlarudneva-10.html
- Ugarov, Mikhail. "Teatr dlya vseh" (Besedu vedet M. Shimadina). *Iskusstvo kino*. No 3 (2007). <http://old.kinoart.ru/archive/2007/03/n3-article21>
- Zabaluev, Vladimir; Zenzinov, Aleksey. "Verbatim". *Oktyabr*. No 10 (2005). <https://www.netslova.ru/zenzab/verbatim.html>
- Zaslavskii, Grigoriy. *Nord-Ost: Sorok pervyi den*. In: *Dokumentalnyi teatr. Pesy [Teatr.doc]*, ed. E. Gremina. Moskva: Tri kvadrata, 2004: 77–87.
- Zharsky, Yakov. *Pesy Nikolaya Kolyady: dokumentalnost kak priem*, dissertatsia na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Krasnodar, 2014. <https://www.dissercat.com/content/pesy-nikolaya-kolyady-dokumentalnost-kak-priem>



Received: 13.01.2022. Verified: 15.10.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

EWA SADZIŃSKA

 <https://orcid.org/0000-0003-2045-8310>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
ewa.sadzinska@uni.lodz.pl

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ОБРАЗОМ САДА В ЛИРИКЕ АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА¹

OBSERVATIONS ON THE GARDEN IN ALEXANDER KUSHNER'S LYRICS

The article surveys how the European topos of the garden is reflected in Alexander Kushner's poetry, in the form of both continuations and modifications. The analysis of the poet's selected lyrical pieces reveals, on the one hand, a maintained relation with the tradition, while on the other, the emergence of certain new features – the latter connected with axiological transformations. The semiotic approach is applied, in which space is seen as an independent world-modelling category (V. N. Toporov and Yu. M. Lotman).

In Kushner's poetic picture of the world, the garden is a valuable image; it is multifaceted and multifunctional. The new features and meanings result from an individual reception of the garden(s), i.e. a new type of relationship between the subject and the presented space. For the poet, the garden is one of the main protagonists of his urban (and dacha) landscape. The diversity of his poetic incarnations allows us to state that it is a place with an exceptional atmosphere; an oasis of poetic imagination; a metaphor of creative consciousness; a space of memories – personal, historical, cultural; a contact zone of two spaces – real and imaginary; a meeting place with his beloved and with the poets predecessors; a space where past and present, life and creativity are combined. Regardless of the themes, pathos, and intonation (lyrical, dramatic, ironic) in Kushner's lyrics, the garden becomes an “entrance” to another space, the space of eternity.

Keywords: Alexander Kushner, garden, poetry of the Garden, literary tradition, artistic space

В статье исследуются поэтические отражения образа сада в лирике Александра Кушнера. На материале избранных стихотворений поэта прослеживается как связь с литературной традицией, так и модификации универсального образа. Применяется семиотический

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке филологического факультета Лодзинского университета (Fundusz Rozwoju Wydziału Filologicznego UŁ; проект «Топосы в лирике Aleksandra Kusznera: tradycja i nowatorstwo», 2022–2023).

подход, в котором пространство рассматривается как самостоятельная миромоделирующая категория (В. Н. Топоров и Ю. М. Лотман).

В поэтической картине мира Кушнера сад – ценностно значимый образ, он многолик и полифункционален. Его трансформации связаны с индивидуальным восприятием сада/садов, а именно с новым типом взаимоотношений лирического героя и изображаемого пространства. Для поэта сад – один из главных героев его городского (и дачного) пейзажа. Многообразие его поэтических воплощений позволяет констатировать, что это место с исключительной атмосферой, оазис поэтического воображения, метафора творческого сознания, пространство воспоминаний – личных, исторических, культурных, зона контакта двух пространств – реального и воображаемого, место встречи с любимой, с поэтами-предшественниками, пространство, где совмещаются прошлое и настоящее, жизнь и творчество. Независимо от тематики, пафоса, интонации (лирической, драматической, иронической) в лирике Кушнера сад становится «входом» в иное пространство, пространство вечности.

Ключевые слова: Александр Кушнер, сад, поэзия садов, литературная традиция, художественное пространство

В статье сад понимается как своеобразное культурное и эмоционально-ценностное место, обладающее высокой степенью интерсемиотичности. Учитывается семиотический подход, в котором пространство рассматривается как самостоятельная миромоделирующая категория (В. Н. Топоров и Ю. М. Лотман). Отправной точкой для нашей работы послужил нам труд Д. С. Лихачева *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей* (1982), в котором садовый (садово-парковый) топос рассматривается как своеобразный синтез искусств и как особый микромир, «подобие Вселенной», особой книги – Библии, которая «отражает мир только в его идеальной сущности. Поэтому, – как считает Д. С. Лихачев, – и высшее значение сада – рай, Эдем»².

В европейской культуре сад, как известно, один из знаковых образов. Его символика, восходящая, с одной стороны, к Библии, с другой – к античной мифологии, превратилась в поэтический топос, выражающий несколько основных значений, которые со временем пополнялись и обогащались (ср. сад любви – сад Афродиты и Эроса, сад как символ удовольствий и радостей жизни, топос *hortus conclusus* — «сад заключенный»: эдем мысленный, рай духовный, вертоград небесный, сад как рай, символ для прославления Богородицы, символ добродетелей, мудрости, высокой духовности, нравственного совершенства и души праведника; сад как *locus amoenus* – возлюбленное место, прекрасный идиллический сад с утопическим ландшафтом, пением неземных птиц, многообразием цветов и деревьев, неиссякаемым плодородием, вечной весной; сад как отражение мира, желание гармонии

² Д. С. Лихачев, *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей*, Ленинград: «Наука» 1982, с. 17.

с природой и полноты бытия)³. Во все эпохи образ сада выступал, как отмечает А. Г. Разумовская, мифопоэтической моделью мира и его идеальной сущности⁴. Таким образом, сад в литературе предстает как емкий образ, насыщенный богатой ассоциативностью, который обладает глубоким и идейным содержанием, охватывая духовные и нравственные ценности.

В русской литературе образ сада, по мнению исследовательницы, варьировался от обозначения мира прекрасных чувств до символики пространства поэтического уединения и мечтания. В культуре рубежа веков (у поэтов Серебряного века – К. Бальмонта, И. Анненского, О. Мандельштама, Вяч. Иванова, М. Кузмина, А. Ахматовой) стали складываться мифологемы садов разного типа: реальных, «мыслимых», столичных, провинциальных, садов иных эпох и земель, которые сохранились в поэзии XXI в.⁵

В статье, являющейся частью большого исследования темы, на отдельных узловых моментах рассматривается функционирование образа сада в лирике Александра Кушнера. Выявляются особенности его репрезентации, указываются как связи с литературной традицией, так и вариации и трансформации образа.

О значимости образа сада в поэзии Кушнера свидетельствует довольно большое количество стихотворений, в которых он воплощен. Сад, по верному замечанию Л. Е. Ляпиной, «постоянный, любимый поэтом образ, сопровождающий его и бесконечно многообразный в своих обличиях»⁶.

Так, в художественный мир стихотворений Кушнера с самого начала его творческого пути (1960-е годы) входят известнейшие петербургские «парадизы»: Летний, Таврический, Екатерингофский (старинный), Ботанический, Михайловский сады, а также малоизвестные, заброшенные сады, дачные, домашние садики, райские сады и сады «воображаемые», становясь неотъемлемой частью его поэтической картины мира вплоть до последних его стихотворений. Можно сказать, что с помощью образа сада формируется восприятие и понимание поэтом человека, искусства, мира в целом.

Уже поверхностное ознакомление с произведениями Кушнера позволяет констатировать, что при создании образа сада поэт основывается

³ Л. И. Сазонова, *Мотив сада в литературе барокко*, [в:] она же, *Литературная культура России. Раннее Новое время*, Москва: Языки славянских культур 2006, [электронный ресурс] <http://scibook.net/teoriya-literaturyi-istoriya/motiv-sada-literature-6477.html> [30.11.2021].

⁴ А. Г. Разумовская, *Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти*, диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Санкт-Петербург 2011, с. 3, [электронный ресурс] <http://cheloveknauka.com/sad-v-russkoj-poezii-xx-veka> [01.12.2021].

⁵ Там же, с. 5, 6.

⁶ Л. Е. Ляпина, «Таврический сад» А. С. Кушнера: контекстуальное прочтение, [в:] она же, *Мир Петербурга в русской поэзии: очерки исторической поэтики*, Санкт-Петербург: Нестор-История 2010, с. 129.

на традиционной трактовке, характерной для садово-паркового искусства в целом, религиозной и античной семантике, а также на литературной традиции данного образа в творчестве поэтов-предшественников.

В корпусе поэтических текстов Александра Кушнера выделяются стихотворения, в которых эксплицитно содержится лексема «сад» либо другие атрибуты садового пространства, совмещающие природные и культурные начала (деревья, цветы, плоды, аллея, дорожка, садовая скамейка, топонимы, мостики, статуи, пруды и другие артефакты). Сад, как и его составляющие, появляются в разных контекстах: идиллическом, элегическом, драматическом, ироническом и др. Среди них можно выделить следующие группы текстов:

- стихотворения с пейзажными зарисовками, сюжетные и так называемые «прогулочные» стихотворения, в которых сад выступает только местом локализации действия, выполняет роль декорации;
- стихотворения, в которых сад становится объектом изображения, своеобразным действующим лицом / активным и постоянным персонажем, спутником лирического героя, объектом его наблюдения, любования;
- стихотворения с ирреальным пространством (сад выступает средой сна, мечты, грезы)
- стихотворения, в которых пространство сада раскрывается через аллюзии к другим художественным произведениям либо к картинам живописи.

Причем разницы между названными разновидностями текстов очень зыбки (в рамках одного стихотворения сад может выступать в нескольких ипостасях и в разных функциях).

Рассмотрим некоторые аспекты интересующей нас темы.

Пожалуй, самую большую группу составляют стихотворения, в которых сад изображен как природное пространство и выполняет декоративную функцию – упоминается как обстоятельственная, поясняющая деталь, как фон для описания хронотопа или переживаний лирического героя. Так, во многих стихотворениях Кушнера лирическая ситуация происходит на фоне сада (ср.: «Сад за решеткой зеленел»)⁷, в саду («[...] влюбленным / Что в том же прятались саду»)⁸, «в тени перетрбургских садов»

⁷ А. С. Кушнер, «Чего действительно хотелось...», [в:] он же, *Канва*, «Советский писатель», Ленинградское отделение 1981, [электронный ресурс] <https://rupoem.ru/kushner/chego-dejstvitelno-xotelos.aspx> [01.12.2021].

⁸ А. С. Кушнер, *Шашки*, [в:] он же, *По эту сторону таинственной черты. Стихотворения. Статьи о поэзии*, Санкт-Петербург: АЗБУКА 2011, с. 17. В дальнейшем все цитаты их стихотворений Кушнера, кроме особо отмеченных случаев, приводятся по этому изданию с указанием в тексте названия и страницы в скобках.

(«О здание Главного штаба!..», с. 14–15); «за дачным столиком [...] в саду» (стихотворение «За дачным столиком, за столиком дощатым...», с. 126). Среди темпоральных маркеров обозначены (эксплицитно или имплицитно) время суток либо время года: «ночью в саду», «вечерняя тьма в саду» («Вечерней тьмою был сведен на нет...», с. 230); «сад во мраке» («Отнимать у Бога столько времени...», с. 203); «темный сад», «в саду листва намокла» («Конверт какой-то странный, странный...», с. 49–50); «в саду сыро», «облетает сад»⁹, «заморозки забираются в сад» («Любил – и не помнил себя, пробудясь...», с. 76–77); «все сады в снегу» («Боже, ты показываешь зиму...», с. 2002); «зимний сад, летний, ночной сад»¹⁰.

Восприятие сада и его составляющих происходит посредством чувств: зрения, слуха, обоняния. Цветовая палитра зависит, конечно, от времени года («сверканье листвы», «сад за решеткой зеленел» – ср. «Чего действительно хотелось...», с. 25), «черная ограда, белый, мокрый куст»). Звуки в пространстве сада и его источники связаны, главным образом, с явлениями природы. Это пение птиц, шум деревьев, («Какое счастье, благодать...», с. 53), это и отсутствие звуков – безмолвие, тишина («притихший Летний сад» – ср. «Горячая зима! Пахучая! Живая!..», с. 115), а также голоса людей («Эта тень так прекрасна сама по себе под кустом...», с. 110) и музыка («На череп Моцарта, с газетной полосы...», с. 136). Среди запахов выделяются: грубый запах садовой крапивы (с. 136), «острый, жгучий, горячий, злодейский / пыльный дух подзаборной травы» (136), запах сирени и др.

Лирический герой Кушнера идет/гуляет «мимо сада», «вдоль сада» («По безлюдной Кировной, вдоль сада...», с. 187), «в тени петербургских садов» («О здание Главного штаба!..», с. 14), «ищет место на скамейке в саду».

Лирическая ситуация прогулки разработана во многих стихотворениях Кушнера (особенно раннего периода)¹¹. Поэт моделирует ее и в центре города, и на окраинах. Это не просто развлечение, а «повод для лирического переживания, источник раздумий [...], эмоциональных и эстетических впечатлений»¹². Толчком для размышлений становятся садовые (и шире – городские) приметы, которые сопровождают лирического героя не только в счастье, но и в неудачах, жизненных переломах. Так, переживающий

⁹ А. С. Кушнер, «Никто не виноват...», [в:] он же, *Земное притяжение. Книга новых стихов*, Москва: Время 2015, с. 26.

¹⁰ А. С. Кушнер, «Ах, эта ночь, этот плащ на железном гвозде...», [в:] он же, *Таврический сад*, [электронный ресурс] <https://iknigi.net/avtor-aleksandr-kushner/30926-tavricheskii-sad-izbrannoe-aleksandr-kushner/read/page-6.html> [01.12.2021].

¹¹ А. В. Кулагин, «Счастье прогулки свободной», [в:] он же, «Я в этом городе провел всю жизнь свою...»: *Поэтический Петербург Александра Кушнера*. Коломна: Московский государственный областной социально-гуманитарный институт 2014, с. 30–58.

¹² Там же, с. 30.

любовную неудачу, «хмурый и унылый» герой гуляет по зимнему, сырому саду («Чего действительно хотелось...», с. 25) либо в непогоду: «Туман над садом, над рекой...» (*Туман*).

Совсем в других тонах изображена прогулка счастливого лирического героя, переживающего наплыв любви. Поворот любовной темы в таких стихотворениях связан, по мнению А. Кулагина, с переменами в личной жизни поэта, которые произошли на рубеже 70–80-х гг. и определили новую эмоциональную атмосферу в стихотворениях¹³. В них сад становится либо местом встречи/свидания возлюбленных, пространством, в котором либо возле которого гуляет лирический герой, один или вместе с возлюбленной. Лирический герой подсвистывает птичке, восхищается зеленой листвой, ощущает свежесть в саду, он просто счастлив:

Вот счастье! Яркий синий день,
Блеск облаков над Летним садом¹⁴.

Прогулки у Кушнера связаны не только с любовной темой. Они сопровождаются раздумьями героя о себе, своей жизни, воспоминаниями о детстве, о счастливом прошлом.

Так, в стихотворении «Ветра невского свирепость...»¹⁵ упоминается район, в котором поэт провел счастливое и безмятежное детство, ср.: «зеленая Петроградская / самая светлая сторона». Лексема «зеленый» вызывает ассоциации с зеленью деревьев в Александровском парке, а лексемы «самая светлая» – придают высказыванию положительную эмоциональную окраску, вызывая положительные ощущения.

В стихотворениях Кушнера, как правило, отсутствуют подробные детальные описания сада, доминирует поэтика намека, ассоциаций или метонимические описания. Пространство сада выстраивается с помощью отдельных конкретных узнаваемых деталей: с одной стороны, это артефакты, указывающие на реальное пространство (решетки, статуи, беседки, фонтаны, пруды, канавки, мостики, ограды и ворота); с другой – природные составляющие сада: растительный и животный миры. Все они (рукотворные и природные) генерируют многообразие тем и мотивов¹⁶.

¹³ Там же, с. 48.

¹⁴ А. С. Кушнер, «У дома с мраморной доской...», [в:] он же, *Меж Фонтанкой и Мойкой...: книга стихов*, Санкт-Петербург: Издательство «Арка» 2016, с. 41.

¹⁵ Там же, с. 8.

¹⁶ А. Г. Разумовская, *Летний сад в поэтической традиции XX века: диалог пространства и слова*, [электронный ресурс] <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=425> [30.11.2021].

Гармоническая включенность отдельных артефактов (статуй, фонтанов) в природное пространство объясняется, по мнению М. В. Дудуровой, пониманием садово-парковой структуры как искусства¹⁷. Предметная детализация, как отмечает А. Г. Разумовская, вызывает главным образом круг культурных ассоциаций, отсылая к поэтам-предшественникам. Так, вслед за О. Манделштамом, И. Анненским, А. Ахматовой в поэтический мир сада входят, например, статуи (ср. стихотворения *Аполлон в траве*, *Аполлон в снегу*, «Если б ведала статуя...»)¹⁸.

Кроме рукотворных маркеров сада внимание поэта обращено к флористическим мотивам, которые играют всё более важную роль. Заметно усиливается субъективно ощущаемая ценность отдельных элементов садового пейзажа, их личное, интимное восприятие. Можно предполагать, что сад и его составляющие обретают собственное значение для лирического героя, его ощущения сада. Это, в свою очередь, связано с личностным переживанием города как части собственной жизни¹⁹. По мнению Л. Е. Ляпиной, деревья, входя в городской пейзаж и закрепляясь в культурной памяти, обретают собственную жизнь и литературную судьбу в литературном контексте; они сами становятся лейтмотивами, сквозными образами, составляющими садового пространства. Такими лейтобразами в поэзии Кушнера являются клён, дуб и сирень²⁰, а также куст и другие обычные, никем не замеченные растения, как крапива, шиповник, боярышник.

Посредством флористических мотивов актуализируется и тема цикличности природы – символика увядающего и вновь расцветающего сада, мотивы цветения, перерождения. Наглядным примером является стихотворение *Осень*, в котором мотив увядания сада вводится посредством маркированной цитаты («Мой сад с каждым днем увядает...»), отсылающей к стихотворению Аполлона Майкова *Ласточки* (1856). Цитата введена в противоположный по настроению контекст. Вместо ожидаемого пессимистического настроения – у Кушнера восторг («И мой увядает! И мой!»)²¹. Стихотворение заканчивается сильным эмоциональным прорывом, характерным для поэтической манеры Кушнера. Лирический герой воспринимает окружающий мир (в том числе и природу) посредством литературы, культурной памяти. Природа не противопоставляется

¹⁷ М. В. Дудурова, *Пространственный образ «сад/парк» в поэзии И. Анненского и А. Ахматовой*, «Вестник Новгородского государственного университета» 2010, № 56, с. 24.

¹⁸ А. Г. Разумовская, *Летний сад...*, [30.11.2021].

¹⁹ Л. Е. Ляпина, *Поэты о флоре и фауне Петербурга*, [в:] она же, *Мир Петербурга в русской поэзии...*, с. 78.

²⁰ Там же.

²¹ А. С. Кушнер, *Осень*, [в:] он же, *Избранные стихи*, Санкт-Петербург: ООО Журнал «Звезда» 2016, с. 13.

культуре, а соединяется с ней, уравнивается в правах. Современный поэт пытается переосмыслить устоявшиеся связи между временем года и внутренним состоянием лирического героя, т. е. преодолеть настроения тоски, печали, грусти, традиционно связанные с наступлением осени. Кушнеру, как представляется, более близко пушкинское удивление и восторг перед меняющимися временами года, которые заявлены в стихотворении чуть раньше²². Ср.:

А тут, что ни день, перемены,
Слетает листок за листком.
И снова они современны
С безумным своим шепотком²³.

Кушнер поэтизирует природные явления, ищет в них – в их гармонических отношениях и цикличности – таинственный смысл.

Итак, в рассматриваемых выше стихотворениях образ сада не визуален, а более осязателен. Он не столько локус действия, сколько повод для развертывания лирического сюжета, толчок для житейских, философских, культурных, размышлений.

Как отмечает Е. Невзглядова, у каждого поэта свой сад, свои индивидуальные отношения с ним²⁴. Таким особым локусом – своеобразным *locus amoenus* («возлюбленное место») – среди петербургских садов является для Кушнера Таврический сад, занимавший важное место как в творческом сознании поэта, так и в его личной жизни. С 1980-х гг. Кушнер живет в районе, который примыкает к Таврическому саду (Калужский переулок)²⁵. Об этом заявляет сам поэт:

Мне повезло: я живу рядом с Таврическим садом. С моего балкона на шестом этаже за крышами домов, стоящих вдоль Таврической улицы, видны верхушки его клёнов и дубов. Трудно найти лучшее место для прогулок [...] в нем есть и луга, и рощи,

²² См.: E. Sadzińska, *Образ осенней дачи в лирике Александра Кушнера*, [в:] *А Русский язык и культура в эпоху глобализации című nemzetközi konferencia tanulmánykötete*, ред. V. Végvári, R. Wolosz, Pécs, Magyarország: Pécsi Tudományegyetem BTK Szlav Filológia Tanszék 2020, с. 113–121.

²³ А. С. Кушнер, *Осень...*, с. 13.

²⁴ Е. Невзглядова, *Сады в русской поэзии*, «Звезда» 2013, № 10, [электронный ресурс] <https://magazines.gorky.media/zvezda/2013/10/sady-v-russkoj-poezii.html> [12.12.2021].

²⁵ А. С. Кушнер, *Таврический сад*, [в:] *В Питере жить: от Дворцовой до садовой, от Гангутской до Шпалерной. Личные истории*, сост. Н. Соколовская, Е. Шубина, Москва: Издательство АСТ 2019, с. 320.

и чащи, и таинственные уголки, и даже островки [...] а еще и пруды, протоки, мостики, зеленая ряска, степенные, важные утки и легкомысленные белые чайки...²⁶.

В Таврическом саду поэта привлекают не только природные составляющие, но и весь связанный с ним историко-культурный багаж. Именно близость к одному из «мифологических» центров Петербурга усиливает культурную ауру парка, вызывает многочисленные историко-культурные ассоциации, которыми пропитаны его стихотворения: с античностью (столь важной для поэта), русской историей (присоединение Крыма к России, дворец Потемкина) и классической литературой (с К. Батюшковым, А. Пушкиным, Ф. Достоевским и др.), поэтами Серебряного века (петербуржцами А. Блоком, И. Анненским, А. Ахматовой и др.). Среди них ярко выделяются два – *Таврический сад*, датированное 1982 годом, и стихотворение 2003 года под заглавием *Сад*.

Первое из них пронизано таврическими, крымскими ассоциациями. По замечанию самого автора, «оно „густое“, метафорически напряженное, сквозь него надо медленно „продираться“, пробираться, как сквозь садовые заросли»²⁷. Попытки уловить те и другие отсылки уже проводились в научной литературе (Л. Е. Ляпина, А. Г. Разумовская, А. В. Кулагин)²⁸. Пожалуй, самый подробный и убедительный анализ принадлежит Л. Е. Ляпиной, которая выявила многочисленные как авторские (книжные, биографические, стилистические), так и общекультурные контексты (исторический, географический, топонимический, бытовой, литературный). Контекстуальное прочтение кушнеровского стихотворения позволило исследовательнице уловить «внутреннюю логику сюжета, который, оттолкнувшись от Таврического сада, переводится в регистр философских размышлений о жизни, ее главных ценностях, о поэзии, об отношении героя к миру»²⁹.

Во втором стихотворении Таврический сад населен тенями умерших. Ср.:

Через сад с его кленами старыми,
Мимо жимолости и сирени
В одиночку идите и парами,
Дорогие, любимые тени.

(*Сад*, с. 200).

²⁶ Там же, с. 317, 318.

²⁷ Там же, с. 321.

²⁸ См.: Л. Е. Ляпина, «Таврический сад» А. С. Кушнера: контекстуальное прочтение, [в:] она же, *Мир Петербурга в русской поэзии...*, с. 126–137; А. Г. Разумовская, *Сад в русской поэзии XX века...*; А. В. Кулагин, «Я в этом городе провел...», с. 110–113.

²⁹ Л. Е. Ляпина, «Таврический сад» А. С. Кушнера..., с. 134.

Под этими «дорогими, любимыми тенями» подразумеваются Иннокентий Анненский, Александр Блок и Анна Ахматова, проходящие когда-то через этот сад на башню к Вячеславу Иванову. Ср.:

Знаю, знаю, куда вы торопитесь,
По какой заготовке домашней,
Соответственно списку и описи
Сладкопевца, глядящего с башни (201).

Таким образом, Таврический сад перестает быть местом счастливой любви и трансформируется в оазис творческого воображения, предстает как зона контакта двух пространств – реального и воображаемого, в которой совмещаются прошлое и настоящее, жизнь и творчество.

Разновидности «воображаемых» садов у Кушнера сопряжены с мотивами сна, мечты. Не вдаваясь в подробный анализ, приведем некоторые примеры. Отметим лишь, что сад включен в самые фантастичные ассоциативные ряды. Так, в стихотворении «Мне приснилось, что все мы сидим за столом...» сад изображен как место встречи прирученных поэтов:

Мне приснилось, что все мы сидим за столом,
В полублеск облачась, в полумрак,
И накрыт он в саду, и бутылки с вином,
И цветы, и прохлада в обнимку с теплом,
И читает стихи Пастернак...
И смеётся, и так это нравится всем,
Только Лермонтов: «Чур – говорит, – без поэм!
Без поэм и вступления в Леф!» (156)

В стихотворении «Ох, я открыл окно...» сад во сне уподобляется раю – саду иному, нездешнему, ср.: «И спал, и счастлив был, как бы в саду ином, / С невнятным, вкрадчивым и неземным названьем» (с. 161).

В качестве других примеров можно назвать стихотворения, в которых изображены – порой неожиданные – представления о саде-рае, ср.: «Я рай представляю себе, как подъезд к Судаку, / Когда виноградник сползает с горы на боку / И воткнуты сотни подпорок» (162).

Или:

Рай – это место, где Пушкин читает Толстого.

Это куда интереснее вечной весны.

Можно, конечно, представить, как снова и снова

Луг зацветает и все деревца зелены³⁰.

Образ сада будет неполным, если не упомянуть о райской символике и библейских коннотациях. Русская поэзия, как известно, опиралась (имплицитно) на христианский концепт сада, обогащенный европейским культурным опытом. Кушнер следует этой традиции, актуализируя такие райские приметы, как замкнутость сада (ограда, *hortus conclusus*), тоску по утраченному раю, пышную растительность, золотой/чистый воздух, виноград и др. Вот некоторые примеры: «зеленый сад, зелень густая» («Чего действительно хотелось...», с. 25), «свежий сад» («Но и в самом легком дне...», с. 25), «рай в саду» («И если в ад я попаду...», с. 42), «райский сад» (*Посещение*, с. 82), «зеленые листья», «дымится сад чудесный, блещущий рай» (*Небо ночное*, с. 96), «райские рощи» («Смысл постичь небесный...», с. 169), «пылающий эдем» («Живущий в доме том не знает...», с. 207), «Бог-Отец, духовные плоды» («Вот и я пасу своих овец...», с. 230).

В образе сада-рая актуализируется у Кушнера и сугубо восточнославянская традиция, в которой искусство слова связано с «насаждением и возделыванием сада»³¹. Так, процесс творчества уподобляется искусству создания сада в стихотворении «Вот и я пасу своих овец...». Лирический герой, наподобие Бога – вечного Садовника, возделывает свой вертоград: «Вот и я возделываю сад, / И доволен мною Бог-Отец» (с. 230). В творчество, как и в сад, вложено много сердца и сил. Стихотворные строки – это духовные плоды, которые живут по другим законам. В них видны чувства – грусть, трепетание, страх, но всё это преодолено, ср.: «[...] в стихи заглянешь ты / И увидишь, что не одинок» (с. 230).

В одном из более поздних стихотворений – «Художник работает быстро, быстрее меня...» – эта традиция распространяется и на другие виды искусства, в том числе и на живопись (ср.: «Искусство и есть садоводство»)³².

Наконец приведем пример стихотворения, в котором пространство сада раскрывается через отсылки к другим художественным произведениям либо

³⁰ А. С. Кушнер, «Рай – это место, где Пушкин читает Толстого...», [в:] он же, *Избранные стихи...*, с. 370.

³¹ Более подробно об этом см.: Л. И. Сазонова, *Мотив сада в литературе барокко...*, [12.12.2021].

³² А. С. Кушнер, «Художник работает быстро, быстрее меня...», [в:] он же, *Земное притяжение...*, с. 34.

к картинам живописи. Кушнер нередко соотносит свой лирический сюжет с сюжетами или творческой судьбой других мастеров любого вида искусства³³.

Так, в стихотворении «Слово „нервный” сравнительно поздно...» (с. 69) содержится эксплицитная реминисценция из чеховского *Черного монаха* – перечисляются опорные образы повести, ср.: «Коврин, Таня, в саду дымовая / Горечь, слезы и черный монах». Стихотворение завершается констатацией: «жизнь – кроме высоких материй, это то что мучает всех и роднит». В стихотворении «Конечно, русский Крым, с прибором под скалою...»³⁴ в ялтинском саду образ скупающей дамы с собачкой вызывает ассоциации с одноименной повестью Чехова. Примеры можно множить.

Подобные смысловые коннотации вызывает стихотворение *Арльские дамы*, которое отсылет к картине Ван Гога *Воспоминание о саде в Эттене* (1888), хранящейся в Эрмитаже (интересно будет отметить, что полотно голландского художника известно также под названием *Арльские дамы*).

На картине изображены три женщины на фоне пейзажа, в саду (Эттен – маленький голландский городок. Упомянутый в названии картины сад – сад родительского дома художника в Голландии). По своему эмоциональному строю *Арльские дамы* – произведение сложное. Лица идущих женщин задумчивы и печальны, вызывают у зрителя чувство тревоги.

Отметим, что голландская коллекция в Эрмитаже не раз подсказывала Кушнеру лирический сюжет. Второе заглавие картины, вынесенное в сильную позицию текста, сразу же отсылает к шедевру Ван Гога. В тексте упоминается имя художника и биографические аллюзии. В стихотворении с поэтической точностью передаются детали живописи. Отметим и оригинальный смысловой поворот:

Так почему ж эти арльские дамы мрачны?
 Так почему же цветы их не радуют эти?
 Словно их мучает темное чувство вины,
 [...]
 Он же для вас легкомысленный выбрал сюжет,
 Что ж вы его так подводите, арльские дамы?³⁵

Пространство полотна и пространство сада в стихотворении соединяются. Картины обогащают поэтический диалог Кушнера с литературной традицией изображения садов.

³³ А. В. Кулагин, «Я в этом городе провел...», с. 89.

³⁴ А. С. Кушнер, «Конечно, русский Крым, с прибором под скалою...», [в:] он же, *Земное притяжение...*, с. 59.

³⁵ А. С. Кушнер, *Арльские дамы*, [в:] он же, *Земное притяжение...*, с. 67.

Итак, приведенные выше интерпретации воплощений сада в лирике Кушнера позволяют сделать некоторые – предварительные – выводы. Не претендуя на полноту освещения темы, мы попытались наметить возможные аспекты комплексного исследования темы.

В поэтическом мире Кушнера сад многолик и полифункционален. Это не столько реально существующее место, сколько воображаемое, выстраивающееся с помощью ряда конкретных узнаваемых деталей. Эти составляющие генерируют многообразие тем и мотивов.

Сад – ценностно значимый образ, он концептуализирован. Обнаруживается связь с другими ключевыми темами и концептами авторской картины мира: любви, творчества, поэзии, сна, мечты, времени, жизни, смерти и бессмертия.

Трансформации образа сада у Кушнера связаны, как представляется, с индивидуальным восприятием сада/садов, а именно с особым типом взаимоотношений лирического героя и изображаемого пространства. Для Кушнера сад – один из главных героев его городского, а также дачного пейзажа. Анализ его поэтических воплощений позволяет констатировать, что сад для поэта – место с исключительной атмосферой; это оазис поэтического воображения, метафора творческого сознания; пространство воспоминаний – личных, исторических, культурных; зона контакта двух пространств – реального и воображаемого; место встречи с любимой, с поэтами-предшественниками, – пространство, где совмещаются прошлое и настоящее, жизнь и творчество. Независимо от тематики, пафоса, интонации (лирической, драматической, иронической) в лирике Кушнера сад становится «входом» в иное пространство, пространство вечности.

References

- Dudurova, Mariya V. "Prostranstvennyi obraz 'sad/park' v poezii I. Annenskogo i A. Akhmatovoi". *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*. No 56 (2010): 22–27.
- Kulagin, Anatolii V. "Ya v etom gorode provel vsyu zhizn svoyu...": *Poeticheskii Peterburg Aleksandra Kushnera*. Kolomna: Moskovskii gosudarstvennyi oblastnoi sotsialno-gumanitarnyi institut, 2014.
- Kushner, Aleksandr S. „Akh, eta noch, etot plashch na zheleznom gvozdė...”. In: *Tavricheskii sad*. <https://iknigi.net/avtor-aleksandr-kushner/30926-tavricheskii-sad-izbrannoe-aleksandr-kushner/read/page-6.html>
- Kushner, Aleksandr S. "Chego deistvitelno khotelos...". In: *Kanva*. Leningradskoe otdelenie: "Sovetskii pisatel", 1981. <https://rupoem.ru/kushner/chego-dejstvitelno-xotelos.aspx>
- Kushner, Aleksandr S. *Izbrannye stikhi*. Sankt-Peterburg: OOO Zhurnal "Zvezda", 2016.
- Kushner, Aleksandr S. *Mezh Fontankoi i Moikoi...: kniga stikhov*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo "Arka", 2016: 41.
- Kushner, Aleksandr S. *Po etu storonu tainstvennoi cherty. Stikhotvoreniya. Stati o poezii*. Sankt-Peterburg: AZBUKA, 2011: 17.

- Kushner, Aleksandr S. *Tavricheskii sad*. In: *V Pitere zhit: ot Dvortsovoi do Sadovoi, ot Gangutskoi do Shpalernoii. Lichnye istorii*, eds. N. Sokolovskaya, Ye. Shubina. Moskva: Izdatelstvo AST, 2019: 317–327.
- Kushner, Aleksandr S. *Zemnoe prityazhenie*. Moskva: Vremya, 2015.
- Lapina, Larisa Ye. *Mir Peterburga v russkoi poezii: ocherki istoricheskoi poetiki*. Sankt-Peterburg: Nestor Istoriya, 2010.
- Likhachev, Dmitrii S. *Poeziya sadov. K semantike sadovo-parkovykh stilei*. Leningrad: "Nauka", 1982.
- Nevzglyadova, Yelena. "Sady v russkoy poezii". *Zvezda*. No. 10 (2013). <https://magazines.gorky.media/zvezda/2013/10/sady-v-russkoj-poezii.html>.
- Razumovskaya, Aida G. *Letnii sad v poeticheskoi traditsii XX veka: dialog prostranstva i slova*. <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=425>
- Razumovskaya, Aida G. *Sad v russkoi poezii XX veka: fenomen kulturnoi pamyati*. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni doktora filologicheskikh nauk. Sankt-Peterburg, 2011. <http://cheloveknauka.com/sadv-russkoy-poezii-xx-veka>
- Sadzińska, Ewa. *Obraz osennei dachi v lirike Aleksandra Kushnera*. In: *A Russkii yazyk i kultura v epokhu globalizatsii című nemzetközi konferencia tanulmánykötete*, eds. V. Végvári, R. Wolosz. Pécs, Magyarország: Pécsi Tudományegyetem BTK Szláv Filológia Tanszék, 2020: 113–121.
- Sazonova, Lidiya I. *Motiv sada v literature barokko*. In: *Literaturnaya kultura Rossii. Rannee Novoe vremya*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kultur, 2006. <http://scibook.net/teoriya-literaturyi-istoriya/motiv-sada-literature-6477.html>



Received: 25.08.2022. Verified: 20.10.2022. Accepted: 23.10.2022.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

БОРИС ИВАНЮК

 <https://orcid.org/0000-0003-0225-2060>
littl_eu@mail.ru

ОВАЛ МИХАИЛА КРЕПСА: ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА ВРЕМЕНИ

“THE OVAL” BY MIKHAIL KREPS: THE POETICAL SEMANTIC OF TIME

The article offers a structural-semantic analysis and interpretation of Mikhail Kreps' poem "The Oval" that so far has had no history of scholastic study. The poem is devoted to the traditional problem "man and time", represented in the text by an artistic antithesis of two thematic motives – "man in time" and "time in man", that are unfolding in the modus of existential choice. The poetic of the poem is oriented towards the proof of the second motive. In the course of the perception of the poem, the content-related changes in the author's modality are traced that are expressed, on the one hand, in the polemic with some commonplace notions of time that had formed in the collective man's consciousness, and, on the other, in the affirmation of time's due comprehension. The contextual allusions, motif-linked reminiscences, and textual applications that participate in the realisation of the poem as an integral utterance are revealed and commented upon. On the whole, the reading of the text makes it possible to formulate its meaning. Human beings exist both in the linear, outward time with the faustian desire of an eternal instant, and in the circular, in-depth time that makes them involved in the eternity. Both instants are connected with the motif of individual immortality. The text offers two content-related variants of this motive. The first one, nominated in the very title of the poem, is as follows: the coveted attainment of the immortality-for-oneself in the linear time that ends up in personal death is rejected by irony as absurd. The second variant, the author's, is such: a relative connection of a human being with eternity as the keeper of the phenomenal lives of those who passed away has a mnemonic nature and is realised in the memory about others, and their mnemonic immortality in the circular, ever-returning, and never-ending time grants a retentive human being individual immortality.

Keywords: "The Oval", Mikhail Kreps, analysis, interpretation

Статья предлагает структурно-семантический анализ и интерпретацию не имеющего литературоведческой истории стихотворения Михаила Крепса *Овал*. Оно посвящено традиционной проблеме «человек и время», репрезентированной в тексте образной антитезой двух тематических мотивов – «человека во времени» и «времени в человеке», развертывающихся в модусе экзистенциального выбора. Поэтика стихотворения ориентирована на доказательство правоты второго из них. По ходу восприятия текста прослежены содержательные изменения в авторской модальности, проявляемой, с одной стороны, в полемике с расхожими, закрепленными в сознании коллективного человека представлениями о времени,

а с другой, в утверждении его должного осмысления. Выявлены и прокомментированы контекстуальные аллюзии, мотивные реминисценции и текстуальные аппликации, участвующие в осуществлении стихотворения как единого высказывания. В целом, прочтение текста позволяет сформулировать его смысл. Человек существует и в линейном, наружном времени с фаустианским желанием вечного мгновения, и в круговом, глубинном, причащающем его мгновению вечности. Оба мгновения связаны с мотивом индивидуального бессмертия. В тексте прочитываются два содержательных варианта этого мотива. Первый, номинированный и названием стихотворения: желанное обретение бессмертия-для-себя в линейном, завершаемом личной смертью, времени отвергается иронией как абсурдное. Вторым, авторский, вариант: релятивная связь человека с вечностью как хранительницей феноменальных жизней ушедших имеет мнемонический характер и осуществляется в памяти о других, и их мнемоническое бессмертие в круговом времени, возвращающемся и незавершаемом, обеспечивает памятливого человеку индивидуальное бессмертие.

Ключевые слова: *Овал*, Михаил Крепс, анализ, интерпретация

Овал

Время проходит сквозь нас, оставляя нас позади, –	-2-2- 2-1-2-
Не зацепиться когтем, ни ласточкиным крылом	3-1-1 1-4-
За прозрачного спутника, а кричать «погоди» –	2-2-2 2-2-
Всё равно, что овал рисовать на воде углём.	2-2-2- 2-1-
Но рисуем, в то время как тишина, обнажив шаги,	2-2-1 3-2-1-
Забирается в слух и камушком, холодна,	2-2- 1-4-
Чертит в светлом воздухе расходящиеся круги	-1-1-2 2-4-
От минуты, канувшей, но не достигшей дна.	2-1-2 3-1-
Отразит ли полёт круговая река времён?	2-2- 2-2-1-
Проходящий весóm, но поступь его легка,	2-2- 1-2-1-
Как узор кружевной слетающих с языка имён	2-2- 1-4-1-
По колено стоящего в вечности мыслящего тростника.	2-2-2- 2-5-
В мире всякий объект – часы, но неровен ход,	-1-2- 1-2-1-
Только в выборе точки отсчёта мы и вольны.	2-2-1 1-1-2-
Проходя через нас, удаляется пешеход,	2-2- 2-4-
Но овал возвращается на колесе волны ¹ .	2-2-2 3-1-

¹ М. Крепс, *Овал*, [электронный ресурс] <http://www.litkarta.ru/projects/ulysses/texts/content/kreps/> [19.11.2020].

Метрическая композиция² стихотворения организует сегментацию речи, определяет временной ритм восприятия текста, а именно его фразовое (замедленное) чтение вне субъективного желания читателя / слушателя. Тем самым укрупняется в своей значимости каждый квант предметного содержания в соответствии с медитативным значением объекта рефлексии – времени. В этой суггестивной заданности рецептивного внимания – диалогическая установка на читателя / слушателя, и она номинирована уже в первом стихе первой строфы удвоенным местоимением «нас». Его словарная семантика охватывает если не тотальную аудиторию, то, по крайней мере, ту, которой знакомы стершиеся метафоры «время идет», «время бежит», «время летит» и т. п., атрибутированные персонифицированному Хроносу, прежде всего, глагольными предикатами, которые выражают ощущение краткости наличного существования.

Эти или подобные фразеометафоры актуализируются в сознании коллективного реципиента выбранной и реализуемой в тексте – «время идет», подкрепленной далее словами «спутник», «шаги», «проходящий», «пешеход», наконец упоминанием «безглагольных» часов в последней строфе («часы идут»). Автор, сохраняя коммуникативный контур этого заимствованного из обыденного сознания общеязыковой метафоры, создает свою версию его интерпретации, условием которой является деконструкция его привычной семантики в первой строфе.

В ней различаются две состыкованные на границах полустушией части («Время проходит сквозь нас, оставляя нас позади, – / Не зацепиться когтем, ни ласточкиным крылом / За прозрачного спутника»³ и «а кричать „погоди“ – / Всё равно, что овал рисовать на воде углём»), каждая из них состоит из «предмета» и поясняющего его «предиката», разделенных случайным тире. В первой части фразовое единство обеспечивается стихотворным переносом (enjambement): «Не зацепиться когтем, ни ласточкиным крылом / За прозрачного спутника», во второй – «а кричать „погоди“ – / Всё равно, что овал рисовать на воде углём».

В первой части визуализируется антропный (здесь: опространствованный) образ времени – персонифицированный, но не оплотненный. Ему атрибутируется признак, вербализованный перифразом («сквозь нас»)

² Стихотворение написано 5–6-иктным сегментным (с цезурой) дольником – размером, хорошо знакомым по стихам Бродского (см. работы Сергея Ляпина, Вадима Семенова, Александра Левашова). На предпоследнем икте возможен пропуск ударения, мужские окончания строк связаны перекрестными рифмами (абаб), анакруса преимущественно двусложная, графически текст членится на четыре катрена.

³ В частности, сближение словообразов «ласточка» и «прозрачность» встречаем в *Ласточке* Осипа Мандельштама и *Ласточках* Владислава Ходасевича. См. сопоставление двух стихотворений: И. Сурат, *Три века русской поэзии*, «Новый мир» 2007, № 4, с. 174–186.

и эпитетом «прозрачного», тем самым складывается ставший уже достаточно расхожим метафорический пазл «прозрачное время», который упрощается контекстуальным переводом в привычный фразеологизм «неуловимое время». И таким образом разрешается намеченный темпоральный парадокс типа апорий Зенона: за обгоняющим «нас» пешим временем («время идет») не угнаться и быстролетным «орлу», метонимизированному «когтем», и «ласточке». Они не только подсказывают фразеологизм «время летит» и сопутствующий ему «отстать от времени», но и вызывают в контексте орнитологической традиции русской классической поэзии апперцептивную оппозицию «мужское – женское». Ее семантический ореол способствует конкретизации смысла: ни жесткими, ни мягкими усилиями время остановить невозможно. И вектор опережающего времени, обозначенный коллективным наблюдателем, соответствует отработанному обыденным сознанием представлению о его однонаправленности. В него укладываются множественные литературные тексты, аллюзия на один из них обозначена просторечным глаголом «погоди», травестирующим фаустовский возглас (в переводе Александра Яхонтова) «Остановись, мгновенье!..», который инициировал хронический, хотя и прерывный диалог: из подручных назовем *Время, вперед!* из драматического гротеска *Баня* Владимира Маяковского, подхваченное одноименным романом Валентина Катаева, «„Остановись, мгновенье. Ты – прекрасно“?! / Нет, продолжайся, не останавливайся!» из поэмы Андрея Вознесенского *Оза*, «Остановись, мгновенье! Ты не столь / прекрасно, сколько ты неповторимо!» Иосифа Бродского (*Зимним вечером в Ялте*). Но в отличие от приведенных и иных подобных примеров редактирования прецедентного текста, антифаустовские стихи Михаила Крепса претендуют, во-первых, на окончательный вердикт в этом диахроническом диалоге, а их автор тем самым – на роль авторитетного арбитра, подобного условному персонажу, к которому обращались оппоненты с просьбой разрешить спор в средневековом дебате; во-вторых, не имея исторической, экзистенциальной или иной референциальной привязки, – на собственную правоту. Она утверждается опосредованно, через заключенное в сравнительную конструкцию ироническое уподобление предмета («кричать “погоди”») абсурдистскому по содержанию предикату (4-й стих), который может пополнить общенародный запас односемных фразеологизмов, в частности, «водных»: «вилами по воде писано», «решетом воду носить».

В целом, выражающий авторскую модальность иронический пуант завершает первую строфу с дидактической установкой на отрезвление наивного желания «человека» (мы будем пользоваться этим словом, ни разу не встречающимся в тексте).

Перейдем ко второй строфе, также изобразительной, и осмотримся. Если в первой опережающее человека линейное время обрекает его на визуализированную «внеаходимость» («оставляя нас позади»), чем объяснимо симметричное (ответное) овнешнение времени человеком («спутник»), а «внеаходимость» (Михаил Бахтин) автора по отношению к человеку обусловлена иронией, то во второй строфе разворачивается визионерский образ «нелинейного», кругового времени уже вне оставленной иллюзии профильного человека. Однако разрыва между иллюзией и этим образом не произошло, налицо лишь их разведение. Они соединены метатекстовой (по Анне Вежбицкой) связкой «в то время»⁴ с характерной для нее речевой обыденностью, ослабляющей ее временное содержание, и в этом качестве ее функциональное предназначение аналогично обычному приему прозаика – переключению внимания читателя на другой участок художественной реальности. Кроме того, они синхронизированы глаголами настоящего времени, и их паритетное сосуществование подкрепляется относительным сходством стихов, которые собраны из семантических синонимов, организованных синтаксической симплокой – совмещением хиазма и параллелизма, усиленного исоколоном⁵.

Первая половинка этого повтора состоит из разделенных, но связанных между собой «предмета» (иллюзия) и образного «предиката» (модальное суждение о предмете), вторая – репрезентирует целостный образ времени как единство предметного, модального и выразительного. Суть этого мотивированного повтора – в противопоставлении недолжного и должного осмысления времени. Ироническое отчуждение автора от профанного субъекта с его страхом перед движущимся временем и обращенным к нему суетным окриком («погоди») сменяется доверительным приятием производимого тишиной временного действия, которое не воспринимается абсурдным не только потому, что ирония неуместна в отношении к металогическому персонажу – Тишине.

Еще раз сравним две строки: «овал рисовать на воде углём» и «чертит камушком в светлом воздухе расходящиеся круги»⁶. При любой перестановке

⁴ Слово «время» названо дважды, причем в противоположных таксономических позициях: как начальное слово стихотворения в значении его проблемного названия и как эта вспомогательная связка; все остальные его обозначения – подстановочные.

⁵ «Овал [1] рисовать [2] на воде [3] углём» [4] – «камушком [4]... / чертит в [2]... воздухе [3]... круги [1]». Обращаем внимание на набор повторяющихся частей речи и членов предложения: «рисуем» – «чертит» (глагол – сказуемое), «овал» – «круги» (существительные – дополнения к сказуемому), «углем» – «камушком» (существительные – вторые дополнения к сказуемому), «на воде» – «в воздухе» (существительные с предлогами – обстоятельства места действия).

⁶ Рисунки на зыбком материале отсылают к стихам Осипа Мандельштама из *Оды Сталину*: «Когда б я уголь взял для высшей похвалы – / Для радости рисунка непреложной, – /

слов смысл каждой фразы воспринимается абсурдным. Но в отличие от первой, контрастирующей со своим контекстом, вторая поддержана им, что создает эффект симфоры, придающей изображенному в ней действию характер художественной подлинности. И маленькая деталь, опосредованно свидетельствующая о симпатической модальности автора, – межстрофная антитеза слова «углём» и просторечия «камушком» с утепляющим его уменьшительным суффиксом.

Но вернемся к Тишине. Она и как субъект внутреннего времени, именуемого греками кайросом, а Мартином Хайдеггером – «первоначальным», и как условие его подлинного восприятия (вслушивание в него), обеспечивает слиянность с ним человека. Именно в проявленном тишиной («обнажив шаги»⁷) расширяющемся в сознании времени связываются мгновение и вечность, и в этом плане итоговый стих «от минуты, канувшей, но не достигшей дна», производный от фразеологизма «кануть в вечность» в перекличке с гетевским «И вечностью заполнен миг» (*Завет*)⁸ является, по сути, антистихом к цитируемому выше из *Фауста*.

Но обратим внимание на следующее. При всем многообразии адаптивных к человеческому восприятию «глагольных» метафор времени к наиболее традиционным относятся фразеологизмы движения (идет / бежит, летит и течет), которые соотносятся с тремя (из четырех, по Эмпедоклу и др.) онтологическими первоэлементами: землей, воздухом и водой. В начальной строфе из земли и воздуха, узнаваемых по косвенным приметам, образуется экзистенциальное (прижизненное) время; вода же обозначена обособленной лексемой, и попытка соединения земли (уголь) и воды приводит к абсурдному действию. Во второй строфе воздух номинирован лексемой, в то время как земля и вода угадываются по перифрастичным приметам («шаги» – «расходящиеся круги» и «дна»). Содержательные отношения между ними иные: упоминаемая причастием земля («обнажив шаги» – не прямой повтор из первой строфы «время проходит») отделена от воздуха и воды, смешанных в единую субстанцию. Из нее творится конциентальное действо с собственным законом гравитации, позволяющим придать камушку невесомость, а минуту – утяжелить, что опровергает

Я б воздух расчертил на хитрые углы...» – см.: О. Мандельштам, *Полное собрание сочинений и писем*: в 3 т., сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Мец; науч. ред. Н. Г. Захаренко, Москва: Прогресс-Плеяда 2009, т. 1: *Стихотворения*, с. 308.

⁷ Здесь скрытая реминисцентная аллюзия к пастернаковскому «Тишину шагами мера, / Ты, как будущность, войдешь...» из стихотворения «Никого не будет в доме...» – см.: Б. Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. Л. А. Озерова, Ленинград: Советский писатель 1977, с. 297.

⁸ И. В. Гете, *Избранные произведения*: в 2 т., переводы с немецкого; сост. И. Солодуниной; коммент. А. Аникста, Н. Вильмонта, Москва: Правда 1985, т. 1, с. 239.

опытное знание о расходящихся на воде кругах от брошенного в нее камешка. В этой субстанции связывается миг и вечность.

Итак, в первой и второй строфах последовательно представлены два антропных образа времени. Они объединены архитектурной (меж-строфной) антитезой, которая в третьей строфе модифицируется в композиционную, не столь жесткую, как первая. Ирония на стыке первой и второй строф сменяется рефлексивной отстраненностью автора, адекватной проблемному и метафизическому содержанию вопроса, ожидающего от каждого затекстовый ответ, здесь же – вопроса-апокрисиса. При простой логической редукции вопрос формулируется так: что из жизненного времени сохранится в вечном и что вечность транслирует в жизненное время. Непрямой авторский ответ структурируется в развернутом соотношении двух контрапунктических образов времени первой и второй строфы. Тем самым происходит частичное совмещение, во-первых, разворачиваемых ранее тем – «человека во времени» и «времени в человеке», во-вторых, атрибутивных признаков жизненного и вечного времен, узнаваемых в очередных, но типологически сходных, вариациях («Проходящий весо́м, но поступь его легка»; «По колено стоящего в вечности») и, в-третьих, значений «внутреннего» и «внешнего» времени каждого из времен. В соответствии с заданным вопросом соотношение имеет мнемонический характер, а его содержание определяется субъектом «связи времен», в роли которого выступает все тот же экзистенциальный человек из первой строфы.

Названная «вечность» как хранительница памяти обозначена перифразом «круговая река времен», полемическим по отношению к образу потока в предсмертной *Оде на тленность* («Река времен в своем стремленьи...») Гавриила Державина. Неназванный же мнемонический медиум обозначен подстановочной цитатой («мыслящий тростник»), позаимствованной у Блеза Паскаля, однако с умаляющей его модальностью, отличной от французского философа с его просветительской надеждой на метаморфозу человека – самовысвобождение из растительного существования. В этом неназывании не соответствующего своему первоначальному призванию (в традиции религиозной антропологии) человека – ирония, вполне привычная в поэзии XX в. («Мыслящий лопух» Нины Берберовой со ссылкой на тютчевское «И ропщет мыслящий тростник», «Тростник неразумный» Игоря Чиннова, «Шумит камыш, как мыслящий тростник» Виктора Коркия) и оправдываемая гуманитарной мыслью XX в., диагностирующей, начиная с известной книги Макса Нордау, вырождение человека.

Ирония проявляется при сопоставлении стихов «Как узор кружевной слетающих с языка имён / По колено стоящего в вечности мыслящего тростника» со сходными изобразительными мотивами и тоже завершающими

строфу стихами «Чертит в светлом воздухе расходящиеся крути / От минуты, канувшей, но не достигшей дна». Комическое (через «низ») приобщение к вечности человека наружного времени придает ему облик временного кентавра, трагедийного потомка мифологического персонажа. Авторская же мотивация иронии состоит в комиксном исполнении мартиролога легковесным («весом» + «поступь легка») ретранслятором памятной вечности. Но в отличие от локальной, такой же комической и с тем же адресатом, иронии первой строфы, эта ирония имеет подтекст, обоснованный метафизической драмой существования: наружная память озвучивает лишь имена – «сухой остаток» феноменальных жизней, их причастившихся вечности мгновений. Этой именно метонимией⁹ Михаил Крепс вступает в полемический диалог с гномическими стихами Гете, начинающими жанровое, уже упоминаемое, стихотворение *Завет* («Кто жил, в ничто не обратится! / Повсюду вечность шевелится»), с Иосифом Бродским с его «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи»¹⁰, с эпиграфными стихами «Мы только с голоса пойдем, / Что там царапалось, боролось...» Осипа Мандельштама (*Грифельная ода*)¹¹ и с той же державинской *Одой на тленность*, в которой вечность, лишенная памяти, ничего не сохраняет от человеческого времени.

По аналогии с гегелевской триадой третьей строфой стихотворение могло бы завершиться. При таком допущении ее состоявшийся смысл, формируемый предшествующими строфами, интонированный авторской модальностью и закрепленный контекстуальным диалогом, приобретает характер окончательного утверждения, причем достаточно завершено, чтобы транслироваться как самостоятельная мысль, хотя и не сформулированная, как в цитируемых выше стихах, а в соответствии с дискретной поэтикой всего стихотворения – имплицитная.

Однако в «круговой реке времен» заложена идея вечного возвращения, которая вербализуется соответствующей лексемой в четвертой строфе. Ее 1-й стих разбит не только цезурой, но и противительным союзом на два полустипа. Первое из них – постулат с четко обособленными «предметом» («всякий объект») и «предикатом» («часы») и интонированный паузой вместо эллиптированной связки «суть» между ними. Именно «суть», а не обыденной нулевой связки «есть». Выделенное, с одной стороны, эллипсисом, а с другой, – цезурой, слово «часы» – не уподобление «предмета», так как не имеет с ним мотивированного сходства, а знак с обычным для

⁹ См. выражение аналогичной мысли в стихотворении Хуана Рамона Хименеса *Поэту для ненаписанной книги*.

¹⁰ И. Бродский, *Сочинения Иосифа Бродского*: в 7 т., общ. ред. Я. А. Гордина, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2001, т. 3, с. 143.

¹¹ О. Мандельштам, *Полное собрание сочинений и писем...*, с. 135.

него значением, которое переходит на «предмет», тем самым формулируется «подстрочный» семантический перевод: «всякий объект» – временной. На это значение слова «часы» накладывается другое, также общеизвестное. В словосочетание «всякий объект» заложено безразличие времени, характерное еще для мифологического Хроноса, делающего, как известно, исключение для небожителей. Единственная власть человека над неподвластным ему (первая строфа) временем ограничивается его-для-себя механическим измерением, столь же безучастным, как и время, но создающим иллюзию его уловления, овладения и управления, что отражается в многочисленных фразеологизмах. Таково второе семантическое толкование слова «часы». И третье, такое же общее, – «часы» переводят онтологическое и экзистенциальное время в наружное, тем самым упрощают его¹². Однако для каждого из этих запрограммированных в часах ролевых свойств есть симметричные, носителем которых является память с совершенно противоположным предназначением. И в этом плане можно говорить о скрытой, связующей третью и четвертую строфы, антитезе «часов» и памяти.

Второе полустипение, объединенное с первым в границах единого высказывания фигурой эпитимесиса, уточняет его смысл опровержением «но неровен ход». С этой фразой вводится связанный с субъектом восприятия мотив релятивного времени, также антропного по своему характеру. Как понятие оно исключает онтологическое, объективное в ньютоновском понимании, и «часовое» время, равномерное для всех и всего, и объединяет экзистенциальное и мнемоническое, производные от субъекта их восприятия. Но упомянутая поправка придает относительный характер и «часовому» времени, но уже в его восприятии субъектом – недифференцированным, коллективным, обозначенным во втором стихе местоимением «мы». Будучи в сложносочиненной связи с первым стихом, второй завершает градацию смыслового уточнения: именно субъект определяет отпущенное «всякому объекту» время его существования, конечно, мнемонического. (Суженным в своем значении дериватом этой мысли является трюизм «человек жив, пока он существует в нашей памяти».) В этом плане содержание конкретизируемой автором свободы субъекта, контрастирующее с содержанием первой строфы о неподвластности времени, объясняет неиронический характер авторской модальности.

Намеченная отсылка к вступительной и другим строфам получает вербальное продолжение в 3–4-х стихах, которые по своему значению являются

¹² Многие из поэтов, обращавшиеся к «часам», единодушны в перечисленных характеристиках: *Песочные часы*, *Солнечные часы* и *Часы с боем* Франсиско де Кеведо, *Песочные часы* Иоганна Отто фон Гельвига, *Часы* Теофиля Готье, *Часы* Эмиля Верхарна, *Старые часы* Константина Фофанова, *Часы* Дмитрия Мережковского.

внутренней реминисценцией, неполной и оформленной прерывистым композиционным кольцом. Очевидна отсылка стиха «Проходя через нас, удаляется пешеход» и слова «овал» к первой строфе, а словосочетания «колесо волны» – к своему предшествующему дублету «круговая река времён». Это композиционное возвращение, частое в поэтической практике, проясняет кажущееся бессмысленным содержание последних стихов. В них совмещаются два времени – линейное и круговое, разведенные антитезой первой и второй и связанные иронией третьей строфы. Круговоротные попытки остановить время, обозначенные полуцитатными намеками, вновь подаются в иронической, не без влияния первой строфы, но уже в смягченной редакции. Как писал Михаил Крепс в своей книге *О поэзии Иосифа Бродского*, «ирония же идет от понимания и в определенном смысле принятия, прощения – не „так не должно быть“, а „к сожалению, так есть, и, по-видимому, всегда будет“. Ирония – это реакция снисхождения, а не презрения...»¹³. В контексте такой иронии означает и метафорическое название стихотворения, не открывающее, а закрывающее его, обогащенное опытом его прочтения. Автологической «точкой отсчета» названия является овал как замкнутая геометрическая фигура¹⁴, производная от скрещивания линии и круга, которые, как известно, во временной системе координат образуют диалектическую спираль. В поэтическом же измерении пространственный овал – знак с нулевым («0») эффектом, знак невозможного совмещения линейного и кругового времени.

Однако этим, считываемым смыслом не исчерпывается содержание последних стихов. Стихотворный человек как один из «нас» – двусубъектный, раздвоенный: живет и в линейном, наружном времени с желанием вечного мгновения (первая строфа), и в круговом, глубинном времени, причастившим его мгновению вечности (вторая строфа). Оба мгновения связаны с полисемантическим мотивом индивидуального бессмертия, разработанным, к примеру, в поэтических «Памятниках»¹⁵. Авторский, и надо

¹³ М. Крепс, *О поэзии Иосифа Бродского*, Санкт-Петербург: Звезда 2007, с. 87.

¹⁴ Геометрические образы характерны для поэзии Михаила Крепса, например, стихотворение *Геометрия любви*. И в этом плане напомним «геометрические» стихи предыдущего поколения поэтов-сверстников: «Я с детства не любил овал / Я с детства угол рисовал...» (*Проза*) Павла Когана, «Я с детства полюбил овал...» с эпиграфом из приведенных стихов Павла Когана («Меня как видно бог не звал...») Наума Коржавина, «Недаром кругу поклонялись греки» («Округлы облака и женщины. Кругла...») Евгения Винокурова.

¹⁵ В русской «горацианской» традиции: «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» Михаила Ломоносова, *Памятник* Гавриила Державина, «Мой дар убог, и голос мой негромок...» Евгения Баратынского, *Утешение бедного поэта* Антона Дельвига, «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Александра Пушкина, *Non exegi monumentum* Гавриила Батенькова, *Памятник* Валерия Брюсова, *Памятник* Владислава Ходасевича, *Шутка (Памятник)* Николая Рубцова, «Я весь умру...» Евгения Винокурова, «Я памятник воздвиг себе иной...» Иосифа

признать, должный, вариант индивидуального бессмертия, обусловленный выбором времени, очевиден.

Желанное обретение в мгновении исключительного бессмертия-для-себя в линейном времени, заканчиваемом экзистенциальной смертью, является абсурдным и отвергается иронией.

Индивидуальное бессмертие связано с памятью, но не в транскрибированной версии «мыслящего тростника» (третья строфа). Мнемоническое бессмертие-для-других в круговом времени, возвращающемся и незавершаемом, обеспечивает памятливому человеку бессмертие-для-себя.

References

- Brodskii, Iosif. *Sochineniya Iosifa Brodskogo*: v 7 t., ed. Ya. A. Gordina. Vol. 3. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 2001.
- Goethe, Johann W. *Izbrannye proizvedeniya*: v 2 t., transl., ed. I. Solodunina. Vol. 1. Moskva: Pravda, 1985.
- Kreps, Mikhail. *O poezii Iosifa Brodskogo*. Sankt-Peterburg: Zvezda, 2007.
- Kreps, Mikhail. *Oval*. <http://www.litkarta.ru/projects/ulysses/texts/content/kreps/>
- Mandelstam, Osip. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*: v 3 t., ed. N. G. Zakharenko. Vol. 1: *Stikhotvoreniya*. Moskva: Progress-Pleyada, 2009.
- Pasternak, Boris. *Stikhotvoreniya i poemy*, ed. L. A. Ozerov. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1977.
- Surat, Irina. "Tri veka russkoi poezii". *Novyi mir*. No 4 (2007): 174–186.



Received: 27.12.2021. Verified: 22.08.2022. Accepted: 23.10.2022.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ОЛЬГА БАРАШ

 <https://orcid.org/0000-0002-6133-021X>
barasolga@yandex.ru

«ЗОФЬИН ТЕКСТ» ИОСИФА БРОДСКОГО: НАЧАЛО (1961–1962)

THE “ZOFIA’S TEXT” OF IOSIF BRODSKY: THE START (1961–1962)

The paper discusses two pieces of poetry from the early period of Iosif Brodsky’s creative work (early 1960s): the long poem *Zofia* and the 16-line verse “Leti otsiuda, belyi motyljok...” [En. “Fly away from here, white moth...”], dedicated to the addressee referred to in “Zofia”. The presumption is that Brodskii’s verses dedicated or referring to his Polish friend Zofia Kapuścinska (Z. K.) form a kind of hypertext with a single set of images, motifs, and subtexts, which, according to Vladimir Toporov’s terminology, may be defined as the “Zofia’s Text”. The paper presents some facts from the poet’s biography that gave rise to the “Zofia’s Text” and provides a comparative analysis of the two mentioned works. Guided by Vladimir Toporov’s methodological principles used in his study of the “Liza’s Text” in Russian literature, the author points out the conceptual features of “Leti otsiuda, belyi motyljok...” and shows how all of them were later reproduced and elaborated in “Zofia”. Without making it her aim to undertake a comprehensive analysis of the texts, the author confines herself to considering some lexical and lexical-grammatical means, interpreting some images and motifs, and identifying some sense-forming subtexts that can be taken as differential features characteristic of the assumed hypertext.

Keywords: X-text, lyrical addressee, Iosif Brodsky, subtext, Polish poetry

В статье рассматриваются два произведения Иосифа Бродского начала 1960-х гг. – поэма *Зофья* и стихотворение «Лети отсюда, белый мотылек...», посвященное тому же адресату. Делается предположение, что стихотворения Бродского, посвященные Зофье Капуциньской (Z. K.) или обращенные к ней, складываются в своего рода гипертекст с единым набором образов, мотивов и подтекстов – «Зофьин текст». В статье приводятся некоторые факты биографии поэта, послужившие толчком к возникновению «Зофьина текста» и проводится сопоставительный анализ указанных произведений, весьма несхожих по форме и содержанию. Руководствуясь методическими принципами, использованными Владимиром Топоровым в его исследовании «Лизина текста» русской литературы, автор выявляет концептуальные особенности стихотворения и показывает, как все они были воспроизведены и развиты в поэме. Не ставя задачи всестороннего анализа текста, автор ограничивается рассмотрением некоторых лексических и лексико-грамматических средств, интерпретацией некоторых образов и мотивов и выявлением смыслообразующих подтекстов, которые могут быть приняты как дифференциальные признаки, на основе которых возможно формирование гипертекста.

Представляется, что статья может послужить основой для анализа других компонентов гипотетического «Зофьина текста», а также для его расширения путем выявления обнаруженных дифференциальных признаков в других произведениях Бродского.

Ключевые слова: X-текст, лирический адресат, Иосиф Бродский, подтекст, польская поэзия

Идеи X-текста как конструкта на основе разных текстов, сгруппированных вокруг концепта X и обладающих сходными признаками, как отмечает Татьяна Николаева, «оказались не только новыми, но конструктивно-вдохновляющими»¹. Самый разработанный вариант X-текста – это городской свертхтекст, что неудивительно, так как в основу метода легли исследования «петербургского текста» Владимиром Топоровым, который и ввел этот термин в научный обиход. Но в книге *«Бедная Лиза» Карамзина: опыт прочтения* (1995) Топоров рассмотрел также то, что назвал «Лизиным текстом»: совокупность содержащихся в разных произведениях коннотаций и «семантических ореолов», связанных с именем Лиза. Именной текст не получил такого широкого распространения, как городской. Так, в произведениях Иосифа Бродского нередко выделяют «кенигсбергский», «венецианский», «литовский» текст, не говоря уже о «петербургском». Однако нам не встречалось работ, где анализировался бы X-текст, связанный с именем или криптонимом адресата / персонажа стихов Бродского. Мы делаем попытку охарактеризовать начало формирования корпуса произведений, который условно называем «Зофьиным текстом». Бродский употребляет полное имя Зофья лишь один раз: так называется поэма, написанная в апреле 1962 г. Однако это имя зашифровано в посвящении к четырем стихотворениям: Z. K. (Zofia Karusińska); вместе с поэмой они и составляют основу условного «Зофьина текста». В данной статье мы ограничимся рассмотрением двух самых первых из пяти произведений: стихотворения «Лети отсюда, белый мотылек...» и поэмы Зофья.

Начать следует с некоторых пояснений биографического характера. Зофью Капуциньску (в замужестве Ратайчак) иногда называют «польской музой» Бродского². Согласно утвердившейся в «бродсковедении» биографической легенде, интерес Бродского к польской поэзии связан именно с Z. K., в гостях у которой он впервые услышал записанное на пластинку авторское чтение стихов Константы Ильдефонса Галчинского (о чем в интервью упоминают и Бродский, и Зофья Ратайчак). Однако легенду

¹ Т. М. Николаева, *Введение*, [в:] *Из работ Московского семиотического круга*: антология, Москва: Языки русской культуры 1997, с. XI.

² См., например: J. Ilg, *«Polska muza» Josifa Brodskiego*, [в:] он же, *Rozmowy*, Kraków: Znak 2014, с. 53–54.

опровергает сама З. К.: «Увлечение ИБ польской поэзией началось раньше, чем состоялась наша первая встреча. Удивительным было его знание, например, польской барочной поэзии (Семп-Шажинский), а также более поздней постромантической (Норвид). Я к этому не имела отношения»³. Обстоятельства знакомства с Зофьей, совместного прослушивания записей Галчинского и последовавшего за этим чтения собственных стихов достаточно подробно описал принимавший участие в этой встрече Дмитрий Бобышев (четвертым участником была университетская подруга Зофьи Галина Патраболова, по чьей инициативе и состоялось знакомство). Хотя Дмитрий Бобышев считается не самым надежным мемуаристом, Зофья Ратайчак, плохо запомнившая обстоятельства встречи из-за «огромного впечатления, которое произвела на нее сила самого поэтического действия»⁴, полагает, что его памяти в данном случае «стоит доверять». Знакомство послужило для Бродского толчком пусть не к чтению польской поэзии, но к переводу стихов Галчинского. Согласно тем же воспоминаниям Бобышева, Бродский тут же, в 1961 г., начинает переводить Галчинского:

Увлекшись Зошкой... Иосиф перевел на русский всё, что звучало по-польски на пластинке Галчинского⁵, и много более того, разгрохал и длинную поэму «Зофья», в которой, если исходить из прежней критической оценки Славинского⁶, «ложного пафоса» поубавилось, но «воды» всё ещё было много⁷.

Вторым следствием знакомства Бродского с Зофьей стала завязавшаяся между ними дружба и переписка, которая длилась, хотя и с перерывами,

³ Из письма Зофьи Ратайчак автору данной статьи от 25 мая 2012 г. Здесь и далее отрывки из писем цитируются с разрешения Зофьи Ратайчак.

⁴ Z. Ratajczakowa, *To nie wzięło się z powietrza*, [в:] J. Illg, *Rozmowy...*, с. 55 [здесь и далее перевод с польского, если не указано другое имя, мой – О. Б.]. О том же Зофья Ратайчак вначале написала мне, но, сверившись со своим архивом, отнесла знакомство с Бродским к лету (конец июля или август) 1961 г. (письмо от 12 июня 2012 г.). Дата подтверждается и тем, что среди стихов, которые читал Бродский при первом знакомстве и которые ей запомнились больше, чем обстоятельства встречи, она в интервью Ежи Иллуги и Валентине Полухиной называет написанное в 1961 г. стихотворение «Приходит март. Я сызнова служу...».

⁵ Записей стихов Галчинского в авторском чтении мало. Это фрагменты из поэмы *Niobe*, а также стихотворения *Sanie*, *Spotkanie z matką*, *Śmierć Andersena*, *Zaczarowana drożka*, *Warszawscy drożkarze*, *Warszawski wiatr*, *Piosenka o Wicie Stwoszu*. См.: *Gałczyński mówi swoje wiersze*, [электронный ресурс] <https://www.kigalczynski.pl/mp3/> [30.04.2021]. Никто уже не помнит, что было на той пластинке, но из всех имеющихся в записях стихов известен только перевод Бродским стихотворения *Zaczarowana drożka* (*Заговоренные дрожки*).

⁶ Ефим Славинский (1936–2019), по воспоминаниям Бобышева, в 1960 г. «покритиковал» Бродского: «Много воды и ложного пафоса».

⁷ Д. В. Бобышев. *Я здесь. Человекотекст*, «Семь искусств» 2015, № 6 (63), [электронный ресурс] <https://7iskusstv.com/2015/Nomer6/Bobyshev1.php> [30.04.2021].

всю жизнь поэта. Зофья уехала в Польшу в сентябре 1961 г. вскоре после знакомства с Бродским, там устроилась работать «в учреждение, где была машинка с русским шрифтом», и однажды «села и написала ему письмо». А в начале 1962 г. в одном из писем она получила от него первое стихотворение с посвящением – «Лети отсюда, белый мотылек...» (далее – ЛОБМ).

В первом томе *Собрания сочинений* и в двухтомном издании серии «Новая библиотека поэта» стихотворение датировано 1960 г.⁸ на основе самиздатовского «Марамзинского собрания», созданного друзьями Бродского при участии самого поэта перед его эмиграцией в 1972 г. Составитель собрания Владимир Марамзин вспоминает, что датировка недатированных стихотворений оказалась «непростым делом. Иосиф... менял даты под стихами по только ему ведомым причинам. [...] Некоторые стихи не смог датировать, ставил год приблизительно, пытаясь вспомнить обстоятельства»⁹. По всей вероятности, это произошло и с ЛОБМ: в письме, полученном Зофьей Ратайчак в начале 1962 г. (как и в машинописи, полученной Марамзиным¹⁰), стихотворение не было датировано. Одна из задач данной статьи – показать, исходя из текста стихотворения, что Бродский мог намеренно или ненамеренно изменить его дату, но не посвящение¹¹.

За этим стихотворением последовали другие: «Пограничной водой наливается куст...» (10 октября 1962), «Все дальше от твоей страны...» (1964, написано в ссылке) и, наконец, *Полонез: Вариация*, написанное уже по другую сторону «железного занавеса» в 1981 г. На вопрос Валентины Полухиной, знала ли она о посвящениях в то время, когда эти стихи были написаны, Зофья Ратайчак отвечает: «Да, я знала о них тогда же, когда они были написаны. Все эти стихотворения были присланы в письмах. А поэма *Зофья* была передана с Дравичем. Дравич привез эту поэму из Москвы, когда они первый раз встретились»¹².

⁸ И. Бродский, *Сочинения Иосифа Бродского*, сост. и подгот. Г. Ф. Комаров, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд: Третья волна 1992, т. 1, с. 42; И. Бродский, *Стихотворения и поэмы*, сост., подгот. текста и примеч. Л. В. Лосева, Санкт-Петербург: Вита Нова: Изд-во Пушкинского Дома 2011, т. 2, с. 233.

⁹ В. Р. Марамзин, *К истории 5-томного собрания сочинений Бродского в ленинградском самиздате в 1972–1974 годах*, [в:] *Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сборник научных трудов и материалов*. Москва: Новое литературное обозрение 2012, с. 421.

¹⁰ См.: А. Д. Клименко, *Поэтическое наследие И. А. Бродского: история публикации и проблемы текстологии*, диссертация на соис. уч. ст. канд. филол. наук, Санкт-Петербург 2017, с. 258, 283.

¹¹ О том, что Бродский нередко менял и посвящения, вспоминают, например, Аннелиза Аллева и Евгений Рейн. См.: В. П. Полухина, *Иосиф Бродский глазами современников (1996–2005)*, Санкт-Петербург: Звезда 2010, с. 314; Е. Б. Рейн, *Мне скучно без Бродского и Довлатова*, беседа с Н. Крышуком, «Дело» (еженедельник), 19.01.2004, [электронный ресурс] <http://www.idelo.ru/309/25.html> [30.04.2021].

¹² В. П. Полухина, *Иосиф Бродский глазами...*, с. 246. Анджей Дравич познакомился с Бродским в марте 1963 г. По его воспоминаниям, первая встреча состоялась в Ленинграде,

Зофья Ратайчак получала в письмах и другие стихи Бродского, но не обязательно с посвящением ей. Так, в цитированном интервью Валентине Полухиной она сообщает, что в письмо от 21 февраля 1962 г. «был вложен рисунок со стихами:

В глазах темно, вокруг темным-темно.
 Огонь души в ее слепом полете
 не был бы виден здесь давным-давно,
 не будь у нас почти прозрачной плоти¹³.

Эти строки, судя по некоторым мотивам (темнота, душа, полет), возможно, являются подступом к поэме Зофья, но стихотворение *Стекло*, заключительным четверостишием которого (с несущественными разночтениями) они стали, всё же настолько далеко от тематики и поэтики Зофьи, что включать его в «Зофья текст» неправомерно. Это же касается стихотворения *Песенка* («По холмам поднебесья...»), к заглавию которого Зофья Ратайчак «своей рукой приписала *Czerwone maki na Monte-Cassino*», хотя это «совершенно новые стихи, имеющие мало общего с песней, которую пели польские солдаты во время и после войны»¹⁴ (это впоследствии породило легенду, что Бродский якобы перевел знаменитую польскую военную песню¹⁵).

Очерчивая границы «Зофья текста», следует упомянуть еще одну неточность. В цитированном выше интервью Валентине Полухиной Зофья Ратайчак в числе обращенных к ней стихотворений упоминает «Твоей душе, блуждающей в лесах...». Оно также было первоначально включено Валентиной Полухиной в хронологию жизни и творчества Бродского¹⁶. И лишь

а не в Москве (см.: А. Дравич, *Поцелуй на морозе*, пер. с польского М. Малькова, Санкт-Петербург: Новая Польша 2011, с. 72).

¹³ В. П. Полухина, *Иосиф Бродский глазами...*, с. 247.

¹⁴ Из письма Зофьи Ратайчак автору статьи от 24 октября 2014 г.

¹⁵ См., например: Э. Тоша, *Состояние сердца. Три дня с Иосифом Бродским*, пер. с польского Е. Твердислова, Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив 2017, с. 24. В русском переводе книги сделана попытка исправить ошибку, но поправка сформулирована настолько неуклюже, что читатель вообще перестает понимать, о чем речь: «Вольное переложение *Песенки* И. Бродским: «По холмам поднебесья...». О содержащихся в *Песенке* аллюзиях к песне на слова Ф. Конарского *Czerwone maki na Monte-Cassino* см.: К. Воронцова, «Мы связаны, поляки, давно одной судьбою...»: *Польский текст русской культуры в поэзии второй половины XX века (1945–1991 гг.)*, Siedlce: Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach 2020, с. 101–102.

¹⁶ В. П. Полухина, *Иосиф Бродский: жизнь, труды, эпоха*, Санкт-Петербург: Звезда 2008, с. 113. См. также: Л. В. Лосев, *Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии*, Москва: Молодая гвардия 2006, с. 338. Впоследствии Валентина Полухина исключила стихотворение из списка произведений Бродского.

через многие годы Зофья Ратайчак «точно узнала», что это стихотворение, присланное ей в письме 1 ноября 1964 г., написано Анатолием Найманом – очередной случай ошибочной атрибуции стихов поэтов одного круга.

Таким образом, первоначальный «Зофьин текст» включает только вышеперечисленные четыре стихотворения, адресованные Z. K., и поэму Зофья. Как видим, стихотворений немного, и тем не менее по числу посвящений Z. K. занимает в поэзии Бродского (пусть с огромным отрывом) второе место после его «главной» музыки М. Б.

Попытку если не сопоставления, то, по крайней мере, соположения этих стихотворений (за исключением *Полонез: Вариация*) делает Ядвига Шимака-Рейфер¹⁷. Подробно анализируя поэму Зофья, она естественным образом рассматривает и ее контекст. В первом по времени «лирическом послании» Бродского (*ЛОБМ*), по мнению Шимака-Рейфер,

есть что-то от светской альбомной поэзии. Конечно, это не куртуазный мадригал, потому что в нем нет выразительно очерченного образа адресата, как, например, в лирике Е. Баратынского или М. Лермонтова. Но и не любовное признание, а скорее всего лишь деликатная попытка напомнить о себе, послав особого вестника¹⁸.

Однако при попытке такого прочтения настораживают уже первые три строки:

Лети отсюда, белый мотылек.
Я жизнь тебе оставил. Это почесть
и знак того, что путь твой недалек.

Исходя из этих строк, «вестника» не посылают, а отсылают «отсюда»; при этом он должен считать за «почесть» то, что ему «оставили жизнь», и помнить, что всё равно далеко не улетит. Угрозы подстерегают «вестника» и на пути, недаром герой советует ему:

Будь осторожен там, над проводами.
Смотри, не попади под колесо
И птиц минуй движением обманном...

¹⁷ Я. Шимака-Рейфер, *Зофья*, [в:] *Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе*, Москва: Новое литературное обозрение 2006, с. 10–32. См. также: J. Szymak-Reiferowa, *Czytajac Brodskiego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 1998, с. 60–81, 86.

¹⁸ Я. Шимака-Рейфер, *Зофья...*, с. 26–27.

И лишь после того, как мотылек выполнит эти маневры, он должен «напомнить» о герое – «нарисовать» его лицо перед героиней, находящейся в весьма неопределенном пространстве: «в пустом кафе. И в воздухе туманном». Всё это очень мало похоже на «светскую альбомную лирику».

«С виду наивный, трогательный, а на самом деле изысканный образ как будто сдунутого с ладони мотылька нуждается в комментарии», – продолжает Ядвига Шимак-Рейфер. И тут же идет по пути наибольшего отдаления от текста (а также от контекста и подтекста):

Кажется, это первый в стихах Бродского след характерной для индийской философии веры в реинкарнацию. Лирический герой Бродского помнит о том, что нельзя убивать животных («я жизнь тебе оставил»), потому что в их телах могли воплощаться проходящие испытание, ожидающие очищения от скверны души людей¹⁹.

«Должно быть, ты одно из тех существ, / мелькавших на полях метемпсихоза», – обращается к мотыльку герой. Греческое слово «метемпсихоз» указывает скорее на античные – орфические, пифагорейские и неоплатонические – представления о переселении душ, не тождественном реинкарнации, о которой идет речь выше. При этом «поля метемпсихоза» – явная контаминация: «переселение душ» плюс древнегреческий Элизиум, «Елисейские поля». И, конечно же, слово «метемпсихоз» родственно имени «Психея»²⁰, означающему по-гречески и «бабочка», и «душа», – имени, которым называлось мифологическое олицетворение души и дыхания, изображавшееся в виде бабочки или девушки (иногда девочки) с крыльями бабочки, реже – в виде птицы.

Мы так подробно останавливаемся на толковании Ядвиги Шимак-Рейфер, потому что это единственный относительно развернутый комментарий к стихотворению, который в то же время не отвечает на многочисленные вопросы, вызываемые этим внешне простым текстом, зато порождает новые. Но нас сейчас интересует то, как стихотворение соотносится со своим адресатом и какие параметры задает для формирования дальнейшего сверхтекста.

Бродский, как правило, не смешивает в стихах бабочку и мотылька – за одним исключением: когда речь идет о «белом» существе, которое он называет то мотыльком, то бабочкой, то видовым именем «капустница» (см. цикл *В Англии*). Это последнее наименование созвучно с фамилией Karusińska, которая по-русски звучала бы как «Капустинская». Таким образом, уже в обращении

¹⁹ Там же, с. 27.

²⁰ Фантазируя, можно предположить, что здесь частично зашифрована и специальность Зофьи – психолог.

зашифрована фамилия героини, возможно, намек на ее белокурые волосы, а также происхождение (бабочка по-польски – motyl, motylek).

Но сама «мотылек»-Зофья уже «улетела» из СССР. Герой пишет героине письмо. Константы Ильдефонс Галчинский в стихах дважды сравнивает белых бабочек с «летучими письмами»: «o białych motylach jak listy latające» (*Kronika Olsztyńska*); «Motyle żółte i białe jak latające listy» (*Spotkanie z matką*)²¹. Кстати, запись чтения Галчинским *Встречи с матерью* (*Spotkanie z matką*) существует; возможно, она была и на Зофьиной пластинке. Письмо летит авиапочтой, поэтому оно «летучее». Таким образом, обращаясь к «белому мотыльку», герой обращается и к героине, чье имя стоит на конверте, и – через подтекст – к самому письму со стихами, служащему средством, цитируя Шимака-Рейфера, «посылки души», так как привычные коннотации мотылька-бабочки-Психеи-души вышесказанным не отменяются.

Обращение к Галчинскому помогает ответить на некоторые другие вопросы. В частности, чем объясняется странный совет мотыльку: «Смотри, не попади под колесо» – ведь «над голыми садами» и «над проводами» нет колесного транспорта. Разумеется, это метафора, причем достаточно стертая (ср. такие расхожие выражения, как «попасть под колесо времени, судьбы, истории» и т. п.). Однако здесь, как представляется, присутствует прямая отсылка к заглавию стихотворения Галчинского *Na śmierć motyla przejechanego przez samochód ciężarowy*. В этом случае гораздо менее зловеще звучит цитированная выше фраза «Я жизнь тебе оставил» и снимается никак не вяжущийся с содержанием стихотворения мотив «убийства животных». «Стих есть речь без логического ударения», утверждал Борис Томашевский²². Эту мысль развивает и Ирина Ковтунова: «Стиховой ритм в целом исключает возможность и во многих случаях делает ненужным смысловое выделение слов, обычное для интонации прозаической речи»²³. Но в данном случае, если поставить под логическое ударение безударное местоимение «я», смысл изменится: «Я [в отличие от Галчинского, убившего в стихах своего «motyla» – О. Б.] жизнь тебе оставил...».

Еще сильнее изменится смысл в случае логического выделения слова «тебе». Тогда многозначное слово «оставить» приобретет значение «предоставить» и, согласно этой логике, слово «жизнь» будет обозначать не жизнь самого мотылька, а жизнь героя, вверенную мотыльку.

²¹ К. I. Gałczyński, *Wiersze na polskich obłokach*, Warszawa: Świat Książki 2008, с. 339, 349.

²² Б. В. Томашевский, *О стихе*, Ленинград: Прибой 1929, с. 313.

²³ И. И. Ковтунова, *Поэтический синтаксис*, отв. ред. Н. Ю. Шведова, Москва: Наука 1986, с. 11.

Если же все-таки руководствоваться логикой, задаваемой стиховыми ударениями, то можно предположить, что в этой строке актуализируется смысл обращения, образуемый упомянутым ранее подтекстом: белый листок со стихами, которые автор не уничтожил и не выбросил как неудачные, а счел достойными «долететь» до адресата, т. е. воздал им «почесть».

Таким образом, мы можем выделить следующие особенности стихотворения:

- многозначность обращения, т. е. заложенная в одном и том же обращении («белый мотылек») множественность адресации;
- отсутствие «выразительно очерченного образа адресата»;
- тема полета, «летающего письма»;
- польско-русская межъязыковая игра;
- мотивы, создающие настроение опасности, угрозы;
- обращение к античным реалиям;
- интертекстуальная связь с польской поэзией (Галчинский);
- возможная многозначность высказываний, порождаемая сдвигом логического ударения;
- обращение к концепту души.

По словам Шимак-Рейфер, *ЛОБМ* стоит «в ряду тех нескольких лирических произведений Бродского... в которых впервые появилось слово „душа“»²⁴. Уточним: слово «душа» как таковое в стихотворении отсутствует, а понятие передается лишь имплицитно – через образ мотылька и греческий корень слова «метемпсихоз». Лев Лосев пишет о Бродском:

Он сам иногда ставил себе в заслугу возвращение в стихи слова «душа». Действительно, «душа» – одно из самых высокочастотных слов в словаре Бродского – 204 употребления. При этом он имел в виду, конечно, не слово как таковое – в русском языке «душа» сплошь и рядом фигурирует в неметафизических значениях, и в этих значениях оно свободно использовалось даже в официальной советской поэзии. [...] Но у Бродского «душа», как правило, выступает как «бессмертное духовное существо, одаренное разумом и волею» (Даль)²⁵.

Из этих 204 употреблений 44 приходятся на одно произведение – поэму *Зофья*, хронологически продолжившей «Зофьин текст».

Интересно, что «героиня» не узнала себя в поэме:

Я всегда удивлялась, почему эта поэма названа моим именем, потому что там гораздо более сложные проблемы его личной жизни. Я думаю, что это был какой-то перелом

²⁴ Я. Шимак-Рейфер, *Зофья...*, с. 27.

²⁵ Л. Лосев, *Иосиф Бродский. Опыт...*, с. 168–169.

в его внутренней жизни и в его творчестве. Мне всегда казалось, что это как будто не Бродский, а кто-то другой написал поэму, потому что все стихи, которые я читала и слышала, казались совсем другими²⁶.

Тем не менее, когда интервьюер Валентина Полухина перечисляет многочисленные мистико-символические мотивы, вычитанные из поэмы (или «вчитанные» в нее) Ядвигой Шимака-Рейфера, в частности то, что Зофья – это «польский вариант русской Софьи и греческой Софии, влекущие за собой „несколько значений: Sophia – Anima Mundi, мистическая Душа Мира, гностическая Душа, которая является Прачеловеком, самого себя приносящим в жертву»²⁷, Зофья Ратайчак возражает: «Но Бродскому очень хотелось подчеркнуть, что это Зофья, а не София. И это было очень личное, без символических значений, по-моему. Там страшно много страстей. И у меня такое впечатление, что он удаляется от причинно-логического принципа...»²⁸.

«Причинно-логический принцип» в *Зофье* трудно вычленишь отчасти потому, «что сюжет сознательно отодвинут на второй план, скрыт медитативными отступлениями»²⁹. В ней «нет и намек на внешний сюжет...», зато имеет место «неистовая напряженность внутреннего сюжета», суть которого – «стремление понять свои взаимоотношения с миром, выявить, вывести из зловещего полумрака, выразить в слове опасности, подстерегающие человека, в первую очередь его душу»³⁰. Элементарный внешний сюжет в поэме, конечно, присутствует: в сочельник герой собирается в гости, и даже ряд странных событий, происходящих в доме в этот момент, не препятствует ему выйти из дому (глава 1)³¹. Внутренний же сюжет, при всей запутанности его изложения в главе 2, также в целом поддается формулировке: ценой отказа от любви и дома герой обретает поэтический и провидческий дар, став «маятником», т. е. приняв биполярность мира и собственное «раскачивание» от крайности к крайности как естественное состояние.

Казалось бы, некорректно сопоставлять 16-строчное стихотворение *ЛОБМ* с длинной поэмой, особенно ее второй главой, представляющей собой полный экзальтации, осложненный многочисленными повторами, анаколуфами, откровенными алогизмами и мощной, пользуясь выражением Александра Жолковского, «интертекстуальной арматурой» внутренний

²⁶ В. Полухина, *Иосиф Бродский глазами...*, с. 246.

²⁷ Там же, с. 247. См.: Я. Шимака-Рейфер, *Зофья...*, с. 30.

²⁸ В. Полухина, *Иосиф Бродский глазами...*, с. 247.

²⁹ М. Пироговская, *Ритм и смысл: пятистопный ямб Иосифа Бродского*, «Toronto Slavic Quarterly» 2005, № 13, [электронный ресурс] <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/pirogovskaia13.shtml> [18.07.2021].

³⁰ Я. А. Гордин, *В сторону Стикса*, Москва: Новое литературное обозрение 2005, с. 57.

³¹ См.: *Зофья*, [в:] *Сочинения Иосифа Бродского...*, т. 1, с. 165–183.

монолог. Однако в наши задачи не входит всесторонний анализ *Зофьи*: нас интересуют особенности и мотивы, присутствующие также в *ЛОБМ* и способствующие дальнейшему выстраиванию «Зофьяна текста».

По наблюдению Ирины Романовой, для Бродского весьма характерно «использование субъектных форм „ты” и „вы” (по контрасту с традиционным объектным „ты” и „вы”», выражающих «обращенность говорящего к самому себе»³² (автокоммуникативность). Во второй части *Зофьи* порой трудно понять, является ли местоимение «ты» субъектным или объектным. Понимание осложняется тем, что лирический герой обозначается и как «ты», и как «я», и даже как «он», а «ты» обращено то к мужчине, то к женщине. Высказывание «Любовь твоя – воспитанница фей, / возлюбленный твой – нынешний Орфей», безусловно, обращено к героине, а например, «напрасно ты, безмолвствуя, бежал» – к герою. Но при отсутствии таких явных указаний (а они, как правило, отсутствуют), вообще неясно, о ком идет речь в том или ином фрагменте: «любовь твоя, души твоей страшась, / под черными деревьями дрожит» – та ли это любовь – «воспитанница фей», о которой говорилось выше, или уже другая? Порой трудно понять, то ли мы имеем дело со скрытым диалогом, то ли «ты» относится одновременно и к герою, и к героине: «[...] в зеркало вперясь, сказать, что ты / это я...», напишет Бродский в последнем по времени стихотворении «Зофьяна текста» *Полонез: Вариация*. Множественность адресации, заданная в *ЛОБМ*, здесь разворачивается в мощное выразительное средство. При этом «выразительно очерченный образ адресата» в *Зофье* также отсутствует: «[...] и образ твой – фотографа момент, / твой голос – отдаленный диксиленд»; «немыслимый мой польский адресат» – вот всё, что автор позволяет нам о ней узнать.

Прямым указанием на польскую тему, помимо приведенной выше строки и заглавия, служат строки: «мелькнуть и затеряться в небесах / открыткой в посполитый рай», содержащие межъязыковую игру. «Речь Посполитая» для русского читателя – историческое название польско-литовского объединенного государства, существовавшего в 1569–1785 гг. Слово «*rzeczpospolita*» по-польски означает просто «республика» и входит в официальное название Польши (в 1962 г. – *Polska Rzeczpospolita Ludowa*). При этом «*pospolity*» означает «обычный», «общий» и даже «заурядный». Так что «*посполитый рай*» может означать «обычный», «общий» рай «в небесах» и одновременно личный, «польский» рай героя³³. Также графически выделенные сочетания букв

³² И. В. Романова, *Субъектно-объектная структура лирики Бродского*, [в:] *Иосиф Бродский: проблемы...*, с. 41.

³³ Интересно, что польская переводчица *Зофьи* К. Кшижевска, не усмотрев здесь межъязыковой игры, перевела слово «*посполитый*» с польского на польский: «*zwykły raj*».

ОД и ДО («в безмерной Одинокости Души, / в ДОму своем...»), не слишком осмысленные по-русски, по-польски образуют пару предлогов ОТ – ДО (od – do), весьма значимую для поэмы (как диапазон раскачивания «маятника»).

Образы и темы, намеченные или присутствующие в *ЛОБМ* имплицитно, в «свернутом» виде, получают развитие в *Зофье*: так, образ «летающего письма», зашифрованный в подтексте стихотворения, появляется и в поэме: помимо вышеупомянутой «открытки» это дважды повторенное «чтоб чувства, промелькнувшие сквозь ночь / оделись в серебро авиапочт». Заданный в *ЛОБМ* мотив грозящей опасности в *Зофье* развивается на сюжетном уровне: им пронизана первая, повествовательная часть поэмы, от наблюдаемой героем в окно тревожной сцены погони постового за пьяницей («их трое оказалось. Третий – страх») в самом начале до телефонных угроз в финале первой части – угроз, звучащих даже из «разъединенного» телефона. Едва затронутый в стихотворении пласт античной мифологии в поэме развивается в обращении к мифам об Орфее и Ио. И если история Орфея и Эвридики достаточно часто использовалась и переосмысливалась в XX в. (от Райнера-Марии Рильке и Жана Кокто до Галчинского), миф об Ио – возлюбленной Зевса, превращенной им в корову и преследуемой оводом, насланным на нее Герой, – не был растиражирован. Бродский, казалось бы, осмысливает его как миф о далекой возлюбленной: «А жизнь твоя, как Ио вдалеке». Учитывая общую неопределенность адресации в *Зофье*, у строки может быть несколько прочтений. С далекой Ио могут сравниваться: жизнь (т. е. события жизни) героини, жизнь героя (при автокоммуникативном «ты»), сама героиня, в которой состоит вся жизнь героя, ее смысл (также при автокоммуникативном «ты»). Ядвига Шимак-Рейфер считает единственно верным второй вариант: «Из текста поэмы ясно следует, что герой видит в этом образе не девушку, а себя»³⁴. Однако как раз ясности в тексте недостает. В пользу трактовки Шимак-Рейфер говорят строки: «Как будто ты ужален и ослеп, / за белую коровой вьется вслед / жужжащая небесная оса...», где «ты», по всей видимости, должно относиться к герою (мужской род). Но, как и в *ЛОБМ*, при интонационном смысловом выделении этого местоимения – «Как будто **ты** ужален и ослеп...» – смысл строки изменится: окажется, что герой ощущает происходящее с героиней так, будто это происходит с ним самим. Снова налицо отождествление «ты – это я», причем с помощью того же приема и той же лексики (личных местоимений и слова «жизнь»), что и в *ЛОБМ*.

Оса, преследующая Ио, по предположению Шимак-Рейфер, символизирует эпоху, век: «[...] как будто век жужжит в его [Бога – О. Б.] руке...»

³⁴ J. Szymak-Reiferowa. *Czytając...*, с. 66.

(«скорее всего, в том же значении, в котором употребил это слово Осип Мандельштам, написав: “Мне на спину бросается век-волкодав”»³⁵). При этом оса выступает в роли мифологического овода. Случайна ли эта замена, учитывая, что осы, как правило, в отличие от оводов, на коров не нападают? В древнегреческой мифологии осе места нет, зато

в греческой и римской поэзии поэты часто сравниваются или сравнивают себя с пчелами. [...] Но главный источник этого образа – диалог Платона «Ион»: «Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз»³⁶.

Однако не с пчелой, а именно с осой сравнивает поэзию Галчинский в стихотворении *List z fiołkiem*: «Poezja to jest złoty **szerszeń** / co kąsa, więc się pisze wiersze...» [выделено мной – О. Б.]³⁷. Возможно ли именно в этом ключе толковать «небесную осу» Бродского: как пчелу-поэзию, непрерывно преследующую и героя, и – через него – героиню? Тогда «ослеп» будет подразумевать не физическое увечье, а атрибут поэта (слепота Гомера; ср. также мандельштамовское «чтобы как пчелы, лирники слепые / нам подарили эолийский мед»), а возможно, и провидца (слепота Тиресия). Если так, то превращение пчелы в осу произошло «с легкой руки» Галчинского.

Вероятность аллюзии подкрепляется наличием в *Зофье* и других отсылок к польскому поэту. Стихотворения Галчинского 1946–1948 гг.

построены по принципу соединения реального с фантастическим и напоминают, по сути, картинки, создаваемые с помощью волшебного фонаря. Не случайно действие многих поэтических повествований происходит магической и онирической ночной порой – порой темноты и колдовства³⁸.

Ночной порой происходит и действие *Зофьи*, и в поэме тоже достаточно и «темноты» (не только в переносном, но и в прямом смысле), и колдовства, и есть все основания предположить, что первая, «сюжетная» часть *Зофьи* написана отчасти по мотивам «ночных» текстов Галчинского: *Zaczarowana dorożka*, *Pożegnanie z latarniami* и рождественской «двойчатки»

³⁵ Там же. Стихов Мандельштама о «веке-волкодаве», так же, как и об осах, «сосущих ось земную» Бродский в 1962 г. еще не знал.

³⁶ К. Ф. Тарановский, *О поэзии и поэтике*, Москва: Языки русской культуры 2000, с. 126.

³⁷ К. I. Gałczyński, *Wiersze na polskich...*, с. 620.

³⁸ В. Mytych-Forajter, W. Forajter, *Ballada o smutnym kataryniarzu. O „Zaczarowanej dorożce” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [в:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, Kraków: Universitas 2011, с. 24.

1947 г. *Przed zapaleniem choinki* и *Mała symfonia świecznikowa*³⁹. Еще раз напомним, что Бродский познакомился с Зофьей именно «на почве» Галчинского и никогда об этом не забывал: в 1976 г., когда Зофья Ратайчак приехала в Нью-Йорк и встретила Бродского, он, по ее воспоминаниям, читал ей «наизусть стихи Галчинского, в том числе *Заговоренные дрожки*, что вызвало некоторый интерес. [...] Официантка спросила, на каком языке мы разговариваем – такой экзотический, может быть азиатский? А это был польский»⁴⁰. А в 1962 г. Бродский уже активно переводил Галчинского. Так что не удивительно, что аллюзии к польскому поэту не потерялись в разноголосице звучащих в поэме отсылок едва ли не ко всей мировой литературе. Не потерялись в грандиозной *Зофье* и автореференции к миниатюрному *ЛОБМ*, все главные образы, мотивы и подтексты которого были развиты в поэме. Так начал формироваться «Зофьин текст», продолженный в том же 1962 г. («Пограничной водой наливается куст...») и завершенный без малого двадцать лет спустя (*Полонез: Вариация*). Предположительно, его границы можно расширить, однако для этого необходимо рассмотреть и прочие дифференциальные признаки данного минимального корпуса и сопоставить с другими текстами, в особенности доэмигрантского периода, что в задачи данной статьи не входит.

References

- Barash, Olga Ya. K. I. *Galczyński i poema I. Brodskiego "Zofia"*. In: *Literaturnyi transfer i poetika perevoda = Transfer literacki i poetyka przekładu: zbornik nauchnykh statei*. Moskva: Azbukovnik, 2017: 176–184.
- Bobyshev, Dmitrii V. "Ya zdes. Chelovekotekst". *Sem iskusstv*. No 6 (63) (2015). <https://7iskusstv.com/2015/Nomer6/Bobyshev1.php>
- Brodskii, Iosif. *Sochineniya Iosifa Brodskogo*. Vol. 1. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond: Tretya volna, 1992.
- Brodskii, Iosif. *Stikhotvoreniya i poemy*. Vol. 2. Sankt-Peterburg: Vita Nova: Izdatelstvo Pushkinskogo doma, 2011.
- Drawicz, Andrzej. *Potselui na moroze*, transl. M. Malkov. Sankt-Peterburg: Novaya Polsha, 2011.
- Galczyński, Konstanty I. *Wiersze na polskich obłokach*. Warszawa: Świat Książki, 2008.
- Gordin, Yakov A. *V storonu Stiksa*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.
- Illg, Jerzy. "Polska muza" *Josifa Brodskiego*. In: *Rozmowy*. Kraków: Znak, 2014: 53–54.
- Klimenko, Alina D. *Poeticheskoe nasledie I. A. Brodskogo: istoriya publikatsii i problem tekstologii*. Dissertatsiya na soiskaniye uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Sankt-Peterburg, 2017.
- Kovtunova, Irina I. *Poeticheskii sintaksis*, ed. N. Yu. Shvedova. Moskva: Nauka, 1986.

³⁹ Подробно об аллюзиях к Галчинскому в *Зофье* см. нашу работу: К. И. Галчинский и поэма И. Бродского «Зофья», [в:] *Литературный трансфер и поэтика перевода = Transfer literacki i poetyka przekładu: сборник научных статей*, Москва: Азбуковник 2017, с. 176–184.

⁴⁰ Z. Ratajczakowa, *To nie wzięło się z powietrza...*, с. 73.

- Losev, Lev V. *Iosif Brodskii. Opyt literaturnoi biografii*. Moskva: Molodaya gvardiya, 2006.
- Maramzin, Vladimir R. *K istorii 5-tomnogo sobraniya sochinenii Brodskogo v leningradskom samizdate v 1972–1974 godakh*. In: *Iosif Brodskii: problemy poetiki: sbornik nauchnykh trudov i materialov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012: 418–424.
- Mytych-Forajter, Beata; Forajter, Waclaw. *Ballada o smutnym kataryniarzu. O „Zaczarowanej dorozhce” Konstantego Ildelfonsa Galczyńskiego*. In: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, ed. D. Kozicka. Kraków: Universitas, 2011: 23–40.
- Nikolaeva, Tatyana M. *Vvedenie*. In: *Iz rabot Moskovskogo semioticheskogo kruga: antologiya*. Moskva: Yazyki russkoi kultury, 1997: VII–XLIX.
- Pirogovskaya, Mariya M. “Ritm i smysl: piatistopnyi yamb Iosifa Brodskogo”. *Toronto Slavic Quarterly*. No. 13 (2005). <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/pirogovskaia13.shtml>
- Polukhina, Valentina P. *Iosif Brodskii glazami sovremennikov (1996–2005)*. Sankt-Peterburg: Zvezda, 2010.
- Polukhina, Valentina P. *Iosif Brodskii: zhizn, trudy, epokha*. Sankt-Peterburg: Zvezda, 2008.
- Ratajczakowa, Zofia. *To nie wzięło się z powietrza*. In: Jerzy Illg. *Rozmowy*. Kraków: Znak, 2014: 55–81.
- Rein, Yevgenii B. “Mne skuchno bez Brodskogo i Dovlatova”, beseda s N. Kryshchukom. *Delo*, 19.01.2004. <http://www.idelo.ru/309/25.html>
- Romanova, Irina V. *Subektno-obektnaya struktura liriki Brodskogo*. In: *Iosif Brodskii: problemy poetiki*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012: 34–49.
- Szymak-Reifer, Jadwiga. *Zofia*. In: *Kak rabotaet stikhotvorenje Brodskogo. Iz issledovanii slavistov na Zapade*, eds. L. V. Losev, V. P. Polukhina. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006: 10–32.
- Szymak-Reiferowa, Jadwiga. *Czytając Brodskiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998.
- Taranovskii, Kirill F. *O poezii i poetike*. Moskva: Yazyki russkoi kultury, 2000.
- Tomashevskii, Boris V. *O stikhe*. Leningrad: Priboi, 1929.
- Tosza, Elżbieta. *Sostoyanie serdtsa. Tri dnia s Iosifom Brodskim*, transl. E. Tverdislova. Moskva; Sankt-Peterburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2017.
- Vorontsova, Kristina. “*My sviazany, polyaki, davno odnoi sudboyu...*”: *Polskii tekst russkoi kultury v poezii vtoroi poloviny XX veka (1945–1991 gg.)*. Siedlce: Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, 2020.



Received: 27.12.2021. Verified: 11.08.2022. Accepted: 23.10.2022.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

КИРИЛЛ СОКОЛОВ

 <https://orcid.org/0000-0002-7670-8289>
kirill.sokolov@fulbrightmail.org

ЕКАТЕРИНА БОТВИНОВА

 <https://orcid.org/0000-0003-4229-6367>
katybotvinova@mail.ru

СТИХОТВОРЕНИЯ ЦИКЛА ИЗ «СТАРЫХ АНГЛИЙСКИХ ПЕСЕН» ИОСИФА БРОДСКОГО КАК ОТВЕРГНУТЫЙ ОММАЖ РОБЕРТУ ФРОСТУ

POEMS FROM IOSIF BRODSKY'S CYCLE FROM 'OLD ENGLISH SONGS' AS A REJECTED HOMAGE TO ROBERT FROST

The article deals with the history of the creation and publication of poems included in Iosif Brodsky's cycle *From 'Old English Songs'*. The stanzaic features of all four poems suggest that the songs by Robert Burns translated by Samuil Marshak, as well as Robert Frost's poem "Stopping by Woods on a Snowy Evening" were the most likely sources of the cycle. The second and third poems of Brodsky's cycle can be considered as a paraphrase of the above-mentioned Frost's poem. The poem "On the Death of Robert Frost", which was written at the end of January 1963, elaborates the Frostian context and provides a means of considering the episode as an attempt to master Frost's poetics. However, neither the paraphrase "Stopping by Woods..." nor the poem in memory of the American poet were ever included in the author's collections, and the cycle was not fully represented in them. The exclusion of Frost's episode from the "poetic autobiography" can be explained by the fact that by the time the author's first collection of poems (1970) was being prepared, the romantic heroism of existential loneliness, which attracted Brodsky to Frost in the early 1960s, had no longer been perceived by him as an invariant of his own fate.

Keywords: Iosif Brodsky, Robert Frost, Robert Burns, cycle, stanza

В статье рассматривается история создания и публикации стихотворений, входящих в цикл Иосифа Бродского *Из «Старых английских песен»*. Формальные особенности строфики всех четырех стихотворений позволяют предположить, что источниками цикла были песни Роберта Бернса в переводах Самуила Маршака и стихотворение Роберта Фроста *Stopping by Woods on a Snowy Evening*. Второе и третье стихотворения цикла Бродского могут рассматриваться как парафраз стихотворения Фроста. Появление в конце января 1963 г. стихотворения *На смерть Роберта Фроста* создает ситуацию, которую можно описать

как попытку освоения фровостовской поэтики, однако ни парафразы *Stopping by Woods...*, ни стихотворение памяти американского поэта никогда не включались в авторские сборники, а цикл не был в них представлен полностью. Исключение фровостовского эпизода из «поэтической автобиографии» можно объяснить тем, что к моменту подготовки первого авторского сборника стихов (1970) романтический героизм экзистенциального одиночества, который в начале 60-х привлекает Бродского у Фроста, перестает восприниматься им как инвариант собственной судьбы.

Ключевые слова: Иосиф Бродский, Роберт Фрост, Роберт Бернс, цикл, строфа

Поэтическое наследие Иосифа Бродского представляет собой довольно редкий случай сосуществования двух взаимопересекающихся в сознании читателя, но жестко разведенных авторской волей корпусов. Один – авторизированный – невозможен без *Большой элегии Джону Донну* или *Осеннего крика ястреба*. В другой – дезавуированный – помимо стихотворений, включенных в авторские сборники, входят не менее популярные *Стансы*, *Стансы городу* и довольно большое количество текстов, известных лишь знатокам и любителям. То же самое можно сказать о присутствии поэзии Бродского в английском языке, прежде всего, в переводах. Здесь два корпуса различаются количеством автопереводов. Канонические версии корпусов закреплены соответствующими изданиями: двухтомником 2011 г., составленным усилиями Льва Лосева¹, и двумя английскими собраниями 2000 и 2020 гг., изданными под редакцией Энн Шеллберг², которой пришлось выступить с апологией переводческих взглядов поэта³. В ситуации подобной двойственности повышенную значимость приобретает исследование текстов маргинальных: незаконченных, отвергнутых или, что реже, балансирующих между двумя типами корпусов. Эти тексты приобретают еще одно измерение: в них отражаются не только принципы поэтики, но и *принципы селекции*, что чрезвычайно важно для понимания творческих установок Бродского и на что пока мало обращают внимания исследователи.

Небольшой, состоящий всего из четырех стихотворений, цикл *Из «Старых английских песен» (ИСАП)* принадлежит к разряду таких маргинальных текстов. Все четыре стихотворения были завершены и объединены в цикл к октябрю 1963 г. – до начала гонений на Бродского, вылившихся в судебное преследование в феврале-марте 1964-го. Второе (*Горячая*

¹ И. Бродский, *Стихотворения и поэмы*: в 2 т., вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. Л. В. Лосева, Санкт-Петербург: Вита Нова: Издательство Пушкинского Дома 2011.

² J. Brodsky, *Collected Poems in English*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2000; J. Brodsky, *Selected Poems, 1968–1996*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2020.

³ A. Kjellberg, *His English: Ann Kjellberg on Brodsky's self-translations*, [электронный ресурс] <http://bookhaven.stanford.edu/2015/04/his-english-ann-kjellberg-on-brodskys-self-translations/> [10.05.2022].

изгородь), третье («Замерзший повод жжет ладонь...») и четвертое (*Зимняя свадьба*) стихотворения написаны, вероятнее всего, в январе-феврале 1963-го⁴, а хронологически последнее, ставшее первым («Заспорят ночью мать с отцом...»), – в октябре того же года.

Несмотря на то, что все четыре текста были объединены общим заглавием, указывающим на их единство, целиком цикл печатался по «Марамзинскому собранию» лишь в двух изданиях *Сочинений Иосифа Бродского*⁵. В разрозненном виде, но всегда с указанием принадлежности к циклу ИСАП стихи публиковались в книге *Остановка в пустыне* (1970). Четвертое стихотворение цикла «Я вышла замуж в январе...» было опубликовано в альманахе «Часть речи» (1981–1982, вып 2/3, с. 49–50), где вместе с первым стихотворением оказалось включенным в цикл *Песни счастливой зимы*. В дальнейшем эти два стихотворения с тем же указанием на принадлежность к ИСАП появляются в книге *Новые стансы к Августе* (1984). Таким образом, в публикациях, составлением которых занимался сам автор, появлялись только два стихотворения из четырех. Представляется, что ответ на вопрос, почему по воле Бродского изначальное единство цикла последовательно нарушалось, а его полный состав должен был остаться неизвестным, следует искать не в истории публикаций, но в истории создания и поэтике самих стихотворений.

Очевидным знаком циклизации является общее заглавие, которое в случае с ИСАП предполагает наличие некоего корпуса *Старых английских песен*, откуда Иосиф Бродский в той или иной форме «заимствует» четыре текста. Среди заглавий, которые могли бы послужить моделью для ИСАП, наиболее близка по ключевым словам *Книга старинных английских песен и баллад (The Book of old English Songs & Ballads)*⁶ – сборник народных и авторских (от Чосера до Бена Джонсона) текстов, изданный в 1915 г. с цветными иллюстрациями Элеонор Фортеस्कью-Брикдейл. Между тем тематически и формально близких стихотворений в нем не обнаруживается. Сведениями о знакомстве Бродского с этой книгой или ее переизданиями мы не располагаем. Еще одним, и более вероятным, источником названия цикла могли быть сборники переводов Самуила Маршака, которые в 1944

⁴ Более точная датировка не представляется возможной. Предположение о том, что эти три стихотворения написаны именно в январе-феврале, основывается на объединяющем их зимнем антураже.

⁵ И. Бродский, *Сочинения Иосифа Бродского*, сост. Г. Ф. Комаров, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 1992, т. 1, с. 256–259; И. Бродский, *Сочинения Иосифа Бродского*, сост. Г. Ф. Комаров, общ. ред. Я. А. Гордина, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2001, т. 1, с. 240–243.

⁶ *The Book of Old English Songs & Ballads*, illustrated in Colour by Eleanor Fortescue Brickdale, [электронный ресурс] <https://archive.org/details/bookofoldenglish00fortrich/page/6/mode/2up> [10.05.2022].

и 1947 гг. издавались под названием *Английские баллады и песни*. Лев Лосев указывает, что *Старые английские песни* являются не переводами, а стилизацией⁷, и ссылается на интервью Иосифа Бродского Джованни Буттафаве (1987), в котором поэт сообщает, что в 16 лет «увлекался стихами Роберта Бернса в переводах Маршака, этим балладным напевом, этим тонким остроумием»⁸. «Напевность» в *ИСАП* маркируется редкой строфической формой: всего в четырех стихотворениях цикла семнадцать строф, тринадцать из них созданы по модели 4443 (Я4; Я3) с мужской рифмой *ааха*. В девяти из этих тринадцати строф 3-я строка холостая. Сходная структура рифменной композиции обнаруживается в ряде песен Бернса (*My Love, She's But A Lassie Yet; Eppie Mcnab; For the Sake of Somebody*), часто как рефренная часть более длинной восьмистрочной строфы:

My heart is sair, I dare na tell,
 My heart is sair for somebody;
 I could wake a winter night,
 For the sake o' somebody!
 Oh-hon! for somebody!
 Oh-hey! for somebody!
 I could range the world around,
 For the sake o' somebody.

Ye powers that smile on virtuous love,
 O, sweetly smile on somebody!
 Frae ilka danger keep him free,
 And send me safe my somebody.
 Oh-hon! for somebody!
 Oh-hey! for somebody!
 I wad do-what wad I not?
 For the sake o' somebody!⁹

Показательно, что Маршак изменяет строфику оригинала в переводе, где рефрены становятся самостоятельными (четными) строфами с женской тавтологической рифмой ААхА:

⁷ Л. Лосев, *Примечания*, [в:] И. Бродский, *Стихотворения и поэмы...*, т. 1, с. 447.

⁸ И. Бродский, *Большая книга интервью*, сост. В. Полухиной, Москва: Захаров 2000, с. 285.

⁹ R. Burns, *The Collected Poems of Robert Burns*, Wordsworth Editions 1994, с. 355.

Моей душе покоя нет.
Весь день я жду кого-то.
Без сна встречаю я рассвет –
И все из-за кого-то.

Со мною нет кого-то.
Ах, где найти кого-то!
Могу весь мир я обойти,
Чтобы найти кого-то.

О вы, хранящие любовь
Неведомые силы,
Пусть невредим вернется вновь
Ко мне мой кто-то милый.

Но нет со мной кого-то.
Мне грустно отчего-то.
Клянусь, я все бы отдала
На свете для кого-то!¹⁰

Мелодическая составляющая песен Бернса совпадает с соответствующей установкой в стихотворениях раннего Бродского, что наиболее ярко отражалось в авторской манере их исполнения:

Всякий, кто слышал, как Иосиф Бродский читает свои стихи, был поражен его манерой декламации, почти распевной и столь непохожей на преобладающие стили устного исполнения стихов: ораторский в духе Маяковского, более традиционный сдержанно-интимный лирический стиль Ахматовой или театральный стиль, который скрадывает стиховые элементы в стихе в пользу «естественной», «выразительной», прозаической манеры чтения.

Манера чтения Бродского раскована и рассчитана на публику, как ораторская, но значительно более музыкальная, едва ли не мелодическая в значении более точном, чем придавал этому термину Эйхенбаум¹¹.

¹⁰ Р. Бернс, *Стихотворения. Поэмы. Шотландские баллады*: переводы, сост. и вступит. статья Р. Райт-Ковалевой, Москва: Художественная литература 1976, с. 181.

¹¹ Дж. Янечек, *Бродский читает «Стихи на смерть Т. С. Элиота»*, [в:] *Поэтика Бродского*: сборник статей, Tenaflly, N. J.: Эрмитаж 1986, с. 172.

Однако некоторые формальные соответствия в структуре строфы вряд ли могут являться достаточным основанием для того, чтобы считать поэзию Бернса единственным источником или моделью для ИСАП. Стихотворения Бродского лишены иронии, а наиболее очевидная тематическая параллель чувствительно-сентиментальным любовным песням шотландского поэта обнаруживается лишь в заключительном стихотворении цикла: психологическом этюде «Я вышла замуж в январе...» и, до некоторой степени, в загадочной недоговоренности бытовой зарисовки, открывающей цикл («Заспорят ночью мать с отцом...»). Кроме того, песенная интонация у Бернса часто поддерживается рефреном, в то время как у Бродского выразительная эффектность песенного клише заменяется нарративностью, его лирические ситуации тяготеют скорее не к «романтическому изображению жизни», а к ее «философскому постижению»¹². Стилистический и тематический сдвиг в поэзии Бродского начала 60-х гг., нахождение им «своего стиля» связываются с освоением «метафизической темы»¹³. В поэзии раннего Бродского эти процессы маркируются появлением стихотворений в жанре *in memoriam*, которые выполняют функцию «посвятительного текста»: от *Памяти Е. А. Баратынского* (1961) до *Стихов на смерть Т. С. Элиота* (1965). Они становятся не просто способом почтить умершего собрата, но механизмом транслирования и освоения культурной памяти, знаком принадлежности к традиции, которая, если судить по авторизованному корпусу, открывается *Большой элегией Джону Донну* (1963–1964). Однако дезавуированный корпус содержит и более ранние стихотворения *памяти поэта*, в частности – Роберта Фроста, умершего 29 января 1963 г. К зиме 1962–1963 г. Иосиф Бродский уже достаточно хорошо знал поэзию Фроста, ценил переводы Андрея Сергеева, ходившие в самиздате¹⁴. 29 января из западной радиопередачи Бродский узнает о смерти американского поэта, а уже 30-го пишет стихотворение *На смерть Роберта Фроста*¹⁵. Дата его создания показательно совпадает с временем начала работы над ИСАП, а его издательская судьба соответствует судьбе двух не публиковавшихся в авторских сборниках стихотворений цикла.

Неслучайность хронологического совпадения подтверждается анализом формально-содержательных особенностей стихотворений цикла. Прежде всего, аналог «песенной рифмы» *ааха*, используемой Бродским

¹² А. Лосев, *Первый лирический цикл Иосифа Бродского*, «Часть речи: альманах литературы и искусства» 1981–1982, вып. 2/3, с. 63.

¹³ Там же, с. 64.

¹⁴ С. Волков, *Диалоги с Иосифом Бродским*, Москва: Независимая газета 2000, с. 94.

¹⁵ Л. Лосев, *Иосиф Бродский: опыт литературной биографии*, Москва: Молодая гвардия 2006, с. 333.

в *ИСАП*, обнаруживается в едва ли не самом известном стихотворении Фроста – *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, где вместо холостых строк используется скольльзящая рифма: *aaba bbcb ccbd dddd*. В «Заспорят ночью мать с отцом...» и *Горячей изгороди* также возникает рифма, переходящая из строфы в строфу, но несистемно; во 2-й и 5-й (заключительной) строфах стихотворения «Замерзший повод жжет ладонь...» используется сплошная рифмовка, как и в финальной строфе стихотворения Фроста. Отсутствие абсолютного изоморфизма тем не менее не отменяет очевидного подобия строфических моделей рассматриваемых стихотворений¹⁶, что подтверждается их схожестью на образном и мотивном уровне.

Роберт Фрост попадает в сферу «балладного романтизма» ранней лирики Иосифа Бродского в момент изменения ее изначальной наивно-романтической парадигмы, когда «одиночество», «отчуждение», «служение» перестают быть мировоззренческим клише и начинают восприниматься как факты реальной (и проектируемой) биографии. Фрост как «ужасающий поэт» (Лайонел Триллинг)¹⁷ открывает Бродскому мир, который оказывается экзистенциально ближе и нужнее молодому поэту, чем романтический мистицизм, эмоциональность и юношеское фрондерство. По крайней мере, второе и третье стихотворения цикла *ИСАП* становятся иллюстрацией принадлежности к фростовской линии, характеризующейся отстраненным изображением экзистенциального ужаса, а не передачей трагического состояния субъекта, о чем позже Иосиф Бродский писал в эссе *О скорби и разуме*.

Дантовская ситуация «заброшенности», а также мотив жизненного пути¹⁸ трансформируются у Фроста, который смещает фокус с изображения внутреннего состояния на внешние обстоятельства и акцентирует осознание цели движения в сумеречном лесу. В этом смысле балладный всадник из *Горячей изгороди* и «Замерзший повод жжет ладонь...» продолжает прерванный остановкой на опушке путь. Темный лес, самый темный вечер в году у Роберта Фроста символизируют смерть. В *Горячей изгороди* Иосифа Бродского мертвая белизна зимнего пейзажа (бледное небо, земля «небес бледней», холодный лес) резонирует с зимним лесом фростовского стихотворения. Состояние одиночества, отчуждения усиливается за счет

¹⁶ Строфику *Stopping by Woods on a Snowy Evening* принято возводить к английским переводам Рубаи О. Хайяма, сделанным в середине XIX в. Эдвардом Фицджеральдом. Однако нельзя исключать и влияния поэзии Роберта Бернса, которую Фрост хорошо знал благодаря матери-шотландке и в честь которого получил свое первое имя.

¹⁷ L. Trilling, *A Speech on Robert Frost: A Cultural Episode*, [в:] *Robert Frost: A Collection of Critical Essays*, под ред. James M. Cox, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall 1962, с. 151.

¹⁸ На дантовский претекст *Stopping by Woods...* указывает ряд образов: замерзшее озеро («frozen lake»), самый темный вечер в году («the darkest evening of the year»), темный и глубокий («dark and deep») лес.

контрастов. Семантический ряд бледный – холодный – мертвый (лес/земля) противопоставлен черному – горячему – живому:

Снег скрыл от глаз гряду камней.
И вот земля – небес бледней.
Одна лишь изгородь черна,
и снега нет на ней¹⁹.

Смысловое поле, очерченное Робертом Фростом в первых двух строфах, дополняется звуковым минимализмом третьей. Звяканье колокольчиков на сбруе коня, свист ветерка и падающие хлопья снега оформляются аллитерацией на *з / с*:

He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake²⁰.

На безжизненность и пустоту окружающего пространства *Горячей изгороди* Иосифа Бродского указывает единственный звуковой образ в конце третьей строфы:

И едет всадник вдоль холмов.
Стирает конь следы волков.
Чернеет изгородь в снегу
и слышит звон подков²¹.

Стоит отметить, что если у Фроста остановка – ядро лирического сюжета, то в стихотворениях Бродского таким центром становится движение. Заключительные строки стихотворения «Замерзший повод жжет ладонь...» («А мы должны наш путь держать, / наш путь держать, наш путь держать»²²) представляют собой императивный парафраз рефрена финальной строфы

¹⁹ И. Бродский, *Сочинения Иосифа Бродского...*, 1992, т. 1, с. 257.

²⁰ R. Frost, *The Poetry of Robert Frost: The Collected Poems, Complete and Unabridged*, ред. Edward Connery Lathem, New York: Henry Holt and Company 1979, с. 224.

²¹ И. Бродский, *Сочинения Иосифа Бродского...*, 1992, т. 1, с. 257.

²² Там же, с. 258.

Stopping by Woods... («And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep»). Остановка равнозначна смерти: «ружейный ствол нас ждет».

Таким образом, как минимум два из четырех стихотворений цикла *ИСАП* восходят не к «старым английским», а, скорее, к новоанглийскому стихотворению, но прояснение вопроса об источнике или источниках не снимает другого вопроса: почему самые «фростовские» стихотворения так и не вошли в авторские сборники, равно как и стихотворение, посвященное его смерти? Иными словами, поэтические приношения Роберту Фросту 1963 г. не стали фактом «официальной» творческой биографии Иосифа Бродского, в отличие от позднего прозаического: эссе *On Grief and Reason* (1994) вошло в одноименный сборник и было повторно напечатано в подготовленной совместно с Дерекем Уолкоттом и Шеймасом Хини книге *Homage to Robert Frost* (опубл. посмертно в 1997 г.).

В качестве ответа предположим, что причина кроется в невозможности быстрой публикации обсуждаемых стихотворений: в ноябре 1963 г. началось официальное преследование поэта, за которым последовал судебный процесс, ссылка и – в конце концов – решение издаваться на Западе, которое стало следствием невозможности появления сколь-нибудь репрезентативных публикаций в Советском Союзе. В конце 1960-х, работая над составлением *Остановки в пустыне* (1970), Иосиф Бродский был поэтом, уже совершившим определенную мировоззренческую эволюцию. Его поэтическим символом веры становится оденовская мысль о том, что «время... поклоняется языку», именно в ней он находит инструмент, при помощи которого можно противостоять разрушению и хаосу. Вместе с тем в поэзии Фроста руины – символ человеческого героизма, но с ничтожными шансами на победу²³. Бродский, скорее по-европейски, чем по-американски, стоическому чувству экзистенциального одиночества предпочитает опору на культурный прецедент и поэтическую традицию.

Таким образом, Фрост как ориентир, как ролевая модель для конструирования поэтического субъекта скорее соответствовал Бродскому-романтику, чем Бродскому-продолжателю традиции, что, впрочем, не умаляло любви и уважения к нему, но и не позволило включить в канонический корпус два наиболее фростовских стихотворения цикла *ИСАП*.

²³ W. H. Auden, *Robert Frost*, [в:] он же, *The Dyer's Hand and Other Essays*, New York: Vintage International 1989, с. 345.

References

- Auden, Wystan H. *Robert Frost*. In: *The Dyer's Hand and Other Essays*. New York: Vintage International, 1989: 337–353.
- Berns, Robert. *Stikhotvoreniya. Poemy. Shotlandskie ballady*, transl. R. Rait-Kovaleva. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1976.
- Brodskii, Iosif. *Bolshaya kniga intervyyu*. Moskva: Zakharov, 2000.
- Brodskii, Iosif. *Sochineniya Iosifa Brodskogo*, ed. G. F. Komarov. Vol. 1. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 1992.
- Brodskii, Iosif. *Sochineniya Iosifa Brodskogo*, ed. G. F. Komarov. Vol. 1. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 2001.
- Brodskii, Iosif. *Stikhotvoreniya i poemy: v 2 t.*, ed. L. V. Losev. Vol. 1–2. Sankt-Peterburg: Vita Nova: Izdatelstvo Pushkinskogo doma, 2011.
- Brodsky, Joseph. *Collected Poems in English*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- Brodsky, Joseph. *Selected Poems, 1968–1996*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2020.
- Burns, Robert. *The Collected Poems of Robert Burns*. Wordsworth Editions, 1994.
- Frost, Robert. *The Poetry of Robert Frost: The Collected Poems, Complete and Unabridged*. New York: Henry Holt and Company, 1979.
- Kjellberg, Ann. *His English: Ann Kjellberg on Brodsky's self-translations*. <http://bookhaven.stanford.edu/2015/04/his-english-ann-kjellberg-on-brodskys-self-translations/>
- Losev, Aleksei. "Pervyi liricheskii tsikl Iosifa Brodskogo". *Chast rechi: almanakh literatury i iskusstva*. No. 2/3 (1981–1982): 63–68.
- Losev, Lev. *Iosif Brodskii: opyt literaturnoi biografii*. Moskva: Molodaya gvardiya, 2006.
- Losev, Lev. *Primechaniya*. In: I. Brodskii, *Stikhotvoreniya i poemy: v 2 t.*, ed. L. V. Losev. Vol. 1. Sankt-Peterburg: Vita Nova: Izdatelstvo Pushkinskogo doma, 2011: 417–647.
- The Book of Old English Songs & Ballads*, illustrated by E. Fortescue Brickdale. <https://archive.org/details/bookofoldenglish00fortrich/page/6/mode/2up>
- Trilling, Lionel. *A Speech on Robert Frost: A Cultural Episode*. In: *Robert Frost: A Collection of Critical Essays*, ed. by James M. Cox. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1962: 151–158.
- Volkov, Solomon. *Dialogi s Iosifom Brodskim*. Moskva: Nezavisimaya gazeta, 2000.
- Yanechek, Dzherald. *Brodskii chitaet "Stikhi na smert T. S. Eliota"*. In: *Poetika Brodskogo: sbornik statei*. Tenafly, N. J.: Ermitazh, 1986: 172–184.



Received: 29.05.2022. Verified: 24.09.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ĘŁONA CURKAN-DRÓŻKA

 <http://orcid.org/0000-0002-5256-433X>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Przekładu i Dydaktyki
90-236 Łódź
ul. Pomorska 171/173
elona.curkan@uni.lodz.pl

ОЛЬФАКТОРИЙ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПЕРЕВОДАХ НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК (НА ПРИМЕРЕ ИЗБРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)

SERGEI YESENIN'S OLFACTORY AND PECULIARITIES OF ITS REPRODUCTION IN POLISH TRANSLATIONS (BASED ON THE EXAMPLE OF SELECTED WORKS)

Sergei Yesenin is one of the most popular Russian poets in Poland. Interest in his poetry has been undiminished ever since the first translations of *Inoniya* (*Otherland*) and *Tovarishch* into Polish appeared in 1922.

Although the literary heritage of Yesenin has been professionally researched by Polish scholars and has attracted a large following of Polish readers for a century, there are gaps in his poetry that need to be filled. The author of this article investigates the role of scents in the poems of Sergei Yesenin, taking into account their changes throughout the creative process, from his juvenile works to his final texts. This approach allows us to present not only the poet's worldview and his deep connection to the Russian culture, but also to trace the reflection of his individual linguistic worldview in his works. The article also presents a relatively new perspective on the reception of Yesenin's poetry in Poland, namely the peculiarities and difficulties of translating into Polish the olfactory images used by the poet to convey profound emotions.

Keywords: Sergei Yesenin, Russian poetry, translation, smells in poetry

Сергей Есенин – один из самых популярных русских поэтов в Польше. Интерес к его поэзии не угасает с момента появления первых переводов произведений *Инония* и *Товарищ* на польский язык в 1922 г.

Несмотря на то, что вот уже на протяжении века литературное наследие Есенина профессионально исследуется польскими учеными, а также не перестает привлекать внимание реципиентов, в творчестве русского поэта продолжают оставаться лакуны, требующие изучения. Автор статьи исследует роль запахов в стихотворениях Сергея Есенина, учитывая их изменения на протяжении всех этапов творчества – от юношеских произведений до последних

текстов. Данный подход дает возможность представить не только мировоззрение поэта, его глубокую связь с русской культурой, но и проследить отражение в творчестве индивидуальной языковой картины мира. В статье также представлен относительно новый взгляд на рецепцию поэзии Есенина в Польше, а именно особенности и сложности перевода на польский язык ольфакторных образов, используемых поэтом для передачи глубоких эмоций.

Ключевые слова: Есенин, русская поэзия, перевод, запахи в поэзии

В поэзии Сергея Есенина многие исследователи замечают многоуровневое сближение человека и природы¹, определяя его как «перезвон узловой завязи природы с сущностью человека»², глубокую веру в одушевленность природы. На это указывал и сам поэт (призывая учиться у природы³) в своих немногочисленных, но значимых для него самого и для восприятия его творчества теоретических работах – *Ключи Марии*⁴ и *Быт и искусство*⁵. В лирических произведениях автор намеренно стирает грань между человеческим и природным мирами, представляя их близость сквозь призму чувств и ощущений с помощью перцептивной образности. Ключевыми коммуникативными элементами поэзии Есенина являются компоненты природы, воспринимаемые сенсорными системами. К ним мы относим цвет, звук, вкус, тактильные ощущения и конечно же запах. Они не только создают фон событий, но при внимательном прочтении принимают роль важных источников информации. Согласно философским и творческим установкам поэта, не оставляет сомнений, что вышеперечисленные средства являются носителями мощного заряда невербальной коммуникации. Трансформируясь с помощью вербализации из неуловимых ощущений в художественные сенсорные образы, они передают сведения, доступные только с помощью чувственного восприятия.

Из вышеперечисленных природных составляющих, к которым автор часто обращался в своем творчестве, наибольший интерес ученых привлекли колоранты. При их использовании были созданы богатейшие метафорические образы⁶, остальные же компоненты, все еще остаются менее изученными. Данная лакуна в научных исследованиях начинает постепенно заполняться,

¹ См.: П. Ф. Ушин, *Сергей Есенин: Идеино-творческая эволюция*, Москва: Издательство Московского университета 1969; А. М. Марченко, *Поэтический мир Есенина*, Москва: Советский писатель 1972; она же, *Есенин: путь и беспутье*, Москва: Астрель 2012 и др.

² А. М. Марченко, *Поэтический мир Есенина...*, с. 91.

³ Там же, с. 81.

⁴ Работа, написанная в 1918 г. и опубликованная в 1919–1920 гг.

⁵ Статья (1920) из задуманной, но так и не написанной книги *Словесные орнаменты*.

⁶ См.: Р. В. Алимпиева, *Художественно-изобразительная роль алого цвета в поэзии С. Есенина*, «Ученые записки» 1968, вып. 1, с. 177–194; С. Н. Бабулевич, *Цветобозначения как средство реализации концепта «Родина» в художественной картине мира С. Есенина*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Калининград 2004 и др.

благодаря общей тенденции в подходе к изучению образно-сенсорного пласта художественного языка, согласно которой элементы чувственного восприятия обособляются и рассматриваются учеными как самостоятельные системы.

Итак, концентрируясь на предмете нашего исследования – одорических образах, наполняющих творчество Есенина, стоит отметить, что в литературоведении труды, посвященные именно этой особенности поэтического стиля, представлены небольшим количеством работ. Однако необходимо подчеркнуть, вслед за Натальей Рогачевой, что исследования образно-поэтического языка запаха начались сравнительно недавно и сфера обонятельных впечатлений до сих пор остается одной из наименее изученных областей⁷. Как ранее справедливо заметил Ханс Риндисбахер, рассматривающий запах в рамках культуры: «важнейшую проблему и важнейшее препятствие для культурно-эстетической интеграции и оценки, представляет сам язык описания данной сферы и, соответственно, сама наша способность данную сферу осмыслить»⁸. Несмотря на преграды – ограниченный состав языковых единиц, используемых для вербализации запаха в тексте, ученые соглашались во мнении, что именно ольфакторные художественные образы свидетельствуют о глубине когнитивного мышления автора (так как обоняние является одним из наиболее архаичных чувств человека), его философских и творческих взглядах, которые отражают национальную культуру. В свою очередь, «в рамках поэтики текста описание запаха становится способом проникновения в его смысл, представляющий собой средоточие культурного шлейфа иokkaзиональных значений»⁹. Будучи в прямой связи с вербализированной картиной мира, проходя через призму авторского восприятия и метафорического осмысления ольфакторного пейзажа, запах несет в себе информацию о мироощущении и миропонимании художника-творца, о среде его пребывания, об общих и индивидуальных ценностях его времени и эпохи в целом.

В поэзии Есенина мы можем наблюдать за ольфакторными образами, созданными как из тончайших, так и очень выразительных, гипертрофированных одорантов. Основываясь на сдвигах, происходящих в рамках «обонятельного пространства»¹⁰, возможно проследить жизненные изменения,

⁷ Н. А. Рогачева, *Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX вв.*, Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета 2010, с. 11.

⁸ Х. Д. Риндисбахер, *От запаха к слову: моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер»*, пер. Я. Токаревой, «Новое литературное обозрение» 2000, № 3 (43), [электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/43/hans.html> [14.03.2019].

⁹ Н. Л. Зыховская, *Дыхание текста: проблема вербализации запаха в языке русской прозы*, «Мир русского слова» 2015, № 4, с. 73–79.

¹⁰ Термин, который ввел русский религиозный философ Павел Александрович Флоренский. См.: П. А. Флоренский, *Обратная перспектива*, [в:] он же, *Сочинения*: в 4 т., т. 3, [электронный ресурс] http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm [17.12.2021].

а также заметить те фрагменты действительности, которые сопутствуют или предшествуют этим изменениям. Не будет преувеличением утверждать, что запахи в определенной мере опережают конкретные события (часто трагические), тем самым предвещая их приближение.

Роль запахов в творчестве Есенина разнообразна. Во многих ситуациях именно они приводят к умиротворению, возвращая мысленно в прошлое¹¹, в беззаботное детство и юность, например: «Тянусь к теплу, вдыхаю мягкость хлеба / И с хрустом мысленно кусаю огурцы...» (*Голубень*)¹², «Я давно мой край оставил / Где цветут луга и чащи» («Дорогая, сядем рядом...»)¹³, «И на этой на земле угрюмой / Счастлив тем, что я дышал и жил. / Счастлив тем, что целовал я женщин, / Мял цветы, валялся на траве...» («Мы теперь уходим понемногу...»)¹⁴, «Снова я вижу знакомый обрыв / С красною глиной и сучьями ив, / Грезит над озером рыжий овес, / Пахнет ромашкой и медом от ос» («Синее небо, цветная дуга...»)¹⁵, «Несказанное, синее, нежное... / Тих мой край после бурь, после гроз, / И душа моя – поле безбрежное – / Дышит запахом меда и роз» («Несказанное, синее, нежное...»)¹⁶.

Отметим, что есенинский ольфакторий, отличаясь динамическим характером, на протяжении всего творчества существенно преобразуется. В начальном периоде преобладают натуральные запахи – природные одоранты¹⁷, «первоначальные обонятельные впечатления, с которыми потом сравниваются все остальные»¹⁸. Мы назовем их «благоухающие запахи жизни». Они непосредственно указывают на ощущение гармонии, сопутствующее данному периоду. Источниками ароматов являются неотъемлемые элементы пейзажа среднерусской полосы: цветущие деревья, поля, кустарники и полевые цветы, злаковые растения, скошенная трава, вспаханная

¹¹ «Coraz powszechniejsze staje się obecnie przekonanie, że zapachy rzeczywiście wpływają na ludzkie myślenie i zachowanie. [...] Część wpływu można przypisać bezpośredniemu powiązaniu układu węchowego z układem limbicznym, dzięki czemu zapachy silnie i szybko zmieniają stan emocjonalny człowieka. Ponadto wiadomo, że występują silne, w dużej mierze indywidualne skojarzenia między zapachem i konkretnymi wspomnieniami – to zjawisko bywa określane jako „efekt Prousta”, gdy dotyczy pojedynczych wspomnień autobiograficznych» – см.: Е. Czerniawska, J. М. Czerniawska-Far, *Psychologia węchu i pamięci węchowej*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne 2007, с. 11.

¹² S. Jesienin, *Poezje, Стихотворения*, Kraków: PIW 1975, с. 40.

¹³ Там же, с. 150.

¹⁴ Там же, с. 168.

¹⁵ С. Есенин, *Я, Есенин Сергей: Поэзия и проза*, сост. А. М. Марченко, Москва: Эксмо 2006, с. 87.

¹⁶ Там же, с. 212.

¹⁷ X. Р. Шиффман, *Ощущение и восприятие*, пер. с англ. З. Замчук, 5-е изд., Санкт-Петербург: Питер 2003, с. 734.

¹⁸ А. Левинсон, *Повсюду чем-то пахнет*, [в:] *Ароматы и запахи в культуре*, сост. О. Б. Вайнштейн, 2-е изд., испр., кн. 2, Москва: Новое литературное обозрение 2010, с. 24.

или мокрая земля. Отдельного внимания заслуживают запахи, связанные с телом человека – в особенности запах, выделяемый женской кожей, волосами, ассоциирующийся у поэта с запахом меда, трав и злаковых растений: «Запах трав от бабьей кожи / На губах моих я слышу. // Мир вам, рощи, луг и липы, / Литии медовый ладан!» («О товарищах веселых...»)¹⁹, «Зерна глаз твоих осыпались, завяли, / Имя тонкое растаяло, как звук, / Но остался в складках смятой шали / Запах меда от невинных рук» («Не бродить, не мять в кустах багряных...»)²⁰. Сравнение женщин с цветами является традиционным для русской (и не только) культуры, сравнение же с травами может быть эффектом определенных традиций, связанных с началом отношений между мужчинами и женщинами. Любовные свидания имели место вне дома, и близкие контакты обоих полов проходили на полянах, в окружении цветов, в копнах скошенного сена, возможно именно эти места тайных встреч непосредственно связаны с доминирующими запахами трав.

Важно подчеркнуть, что запах человеческого пота, обычно относимый к неприятным запахам, в лирике Есенина также имеет свою символику. Он часто ассоциируется с запахом меда или растений, чей аромат непосредственно связан с медом, например: «слаще меда пот мужичий» («Даль подернулась туманом...»)²¹, «Ароматней медуницы / Пахнет жней веселых пот» (*Микола*)²². В поте работающих в поле крестьян доминируют природные запахи. Ольфакторные образы являются свидетельством передачи не столько реальных одорантов, сколько авторского отношения к обладателям запаха, находящимся в тесной связи с природой – тем самым символизируют единство человека с природным миром.

Не напрямую, но тем не менее выразительно улавливается запах животных (Есенин редко открыто акцентирует его в своих произведениях) – домашнего скота и птиц, собак, кошек и их детенышей, близко связанный с запахом дома и напоминающий о нем: «И, встречаясь с извозчиками на площади, / Вспоминая запах навоза с родных полей, / Он готов нести хвост каждой лошади, / Как венчального платья шлейф» (*Исповедь хулигана*)²³, «Отчий дом под кустами стремнин. / И обветренный легким дождем, / Конским потом запах чернозем» («Как покладинка лег через ров...»)²⁴.

Высокой частотой употребления отличаются также запахи, связанные с блюдами и отдельными продуктами простой деревенской кухни – свежееиспеченный

¹⁹ S. Jesienin, *Poezje, Стихотворения...*, с. 46.

²⁰ С. Есенин, *Я, Есенин Сергей...*, с. 78.

²¹ S. Jesienin, *Poezje, Стихотворения...*, с. 50.

²² С. Есенин, *Полное собрание сочинений: в 7 т., гл. ред. Ю. Л. Прокушев, Москва: Наука: Голос 1997, т. 2: Стихотворения (Маленькие поэмы)*, с. 12.

²³ S. Jesienin, *Poezje, Стихотворения...*, с. 122.

²⁴ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, 1995, т. 1: *Стихотворения*, с. 301.

хлеб, драчены, парное молоко, мед: «На плетнях висят баранки, / Хлебной брагой льет теплынь» («На плетнях висят баранки...»)²⁵, «Сон избы легко и ровно / Хлебным духом сеет притчи» («Даль подернулась туманом...»)²⁶, «Тихо. От хлебного духа / Снится кому-то апрель» («Снег, словно мед ноздреватый...»)²⁷, «Пахнет рыхлыми драчеными / У порога в дежке квас» (*В хате*)²⁸. Эти «запахи жизни» представляют собой одорический компонент языковой картины мира поэта, иными словами вербализированное восприятие сенсорных доминант деревенского быта и окружающей его в то время действительности.

В ранней лирике поэта также выступают запахи, которые ассоциируются с церковью, например: «Пахнет яблоком и медом / По церквям твой кроткий Спас» («Гой ты, Русь, моя родная...»)²⁹. В группе церковных одорантов частотным является запах ладана, благодаря которому создаются уникальные ольфакторные образы: «Запах ладана от рощи ели льют / Звонки ветры панихидную поют» («Зашумели над затоном тростники...»)³⁰, «В роще чудились запахи ладана, / В ветре бластились стуки костей...» (*Русь*)³¹. Однако стоит отметить, что в вышеприведенных примерах данный запах ассоциируется также со смертью и предвещает ее приближение.

Когда Есенин покидает родную местность, меняется не только пейзаж, но и ольфакторий. Запахи города в аксиологическом аспекте противопоставляются ароматам деревни. В данный период творчества начинают преобладать тяжелые, неприятные одоранты – вонь кабака, спирта, урины. Из природных запахов доминируют те, которые связаны с увяданием, но стоит отметить, что запахи городской природы не упоминаются. В произведениях, относящихся к данному периоду, не встречаются также натуральные человеческие запахи. Жизнь в городе приводит к разочарованию, отчаянию и далее к предчувствию гибели. Все эти чувства передаются через обонятельные образы, которые мы отнесем к «запахам увядания». В отдельных стихотворениях автор строит ольфакторные образы, в которых источник запаха непосредственно не упоминается, но все же улавливается воображением, например: «По-осеннему кычет сова / Над раздольем дорожной рани. / Облетает моя голова, / Куст волос золотистых вянет» («По-осеннему кычет сова...»)³².

²⁵ С. Есенин, *Я, Есенин Сергей...*, с. 57.

²⁶ Там же, с. 74.

²⁷ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, 1996, т. 4: *Стихотворения, не вошедшие в «Собрание стихотворений»*, с. 158.

²⁸ С. Есенин, *Я, Есенин Сергей...*, с. 38.

²⁹ Там же, с. 43.

³⁰ Там же, с. 37.

³¹ Там же, с. 262.

³² Там же, с. 120.

Стоит подчеркнуть, что благоухающие запахи жизни выражены более разнообразными источниками, в свою очередь для выражения запахов увядания используется довольно ограниченное количество источников, которые их издают. Отсюда впечатление, что в городе герой замкнут в определенном пространстве, пропитанном похожими запахами, исходящими от произведенных человеком «предметов». Эти «зловонные» одоранты являются настолько резкими, что пропитывают не только окружение, но также и душу, то, что в человеке является «нематериальным» и поэтому не может обладать запахом: «Не просунет когтей лазурь / Из пургового кашля-смада; / Облетает под ржанье бурь / Черепов златохвойный сад» (*Кобыльи корабли*)³³.

На последнем этапе творчества запахи, фиксируемые поэтом, становятся еще более неприятными, тяжелыми и предвещающими беду. В произведениях все чаще упоминается зловонный запах смерти, разложения, гниения: «Кто бросит камень в этот пруд? / Не троньте! / Будет запах смада. / Они в самих себе умрут, / Истлеют падью листопада» (*Русь уходящая*)³⁴, «Что-то всеми навек утрачено. / Май мой синий! Июнь голубой! / Не с того ль так чадит мертвячиной / Над пропащею этой гульбой» («Снова пьют здесь, дерутся и плачут...»)³⁵. Умирает не только окружающий поэта мир, умирает также внутренний мир (гниют души). Запах становится сильно действующей на воображение метафорической составляющей и уже доносит до читателя, что процесс изменений, которые в дальнейшем приведут к несчастью, охватил как ближайшее окружение поэта, так и всю страну.

Интересными для нашего исследования являются также ассоциации, которые вызывают ольфакторные метафоры и принципы их построения – соединение запаха с конкретными художественными образами и мотивами, например: «Как будто дождик моросит / С души немного омертвелой» («Мне грустно на тебя смотреть...»)³⁶. Благодаря этому приему, образы оказывают сильное воздействие на побуждение одорных ассоциаций даже в тех случаях, когда запах непосредственно не называется, а упоминается лишь предмет, обладающий данным запахом или выделяющий его.

Запах как форма невербальной коммуникации, как носитель информации, посылаемой окружающим миром реципиенту, улавливается поэтом и переформируется в неожиданные авторские сопоставления: «Что жалеть тебе смрадную холодную душу, – / Околевшего медвежонка в тесной

³³ Там же, с. 274.

³⁴ Там же, с. 171.

³⁵ Там же, с. 136.

³⁶ S. Jesienin, *Poezje...*, с. 154.

берлоге?» (*Пугачев*)³⁷, «Злые рты, как с протухшею пищей кошли, / Зловонно рыгают бесстыдной ложью» (*Пугачев*)³⁸, «Монархия! Зловещий смрад!» (*Гуляй-поле*)³⁹.

Ольфакторий есенинской поэзии отражает фрагмент красочной и разнообразной картины России начала двадцатого столетия, которая воспринимается поэтом через призму чувств. Именно разнообразие и эмоциональная нагрузка ольфакторных образов свидетельствуют о начавшихся переменах, остром разделении между деревней и городом, промышленном развитии городов, приближающейся войне. В то же время мир есенинских запахов обладает индивидуальным характером, свидетельствуя о внутренних переменах и ощущениях поэта. Ольфакторные метафоры Есенина вобрали в себя национальные характеристики мирозерцания и черты, свойственные философии поэта, создав уникальный сплав и расширив ольфакторный метафорический язык.

Далее мы хотим проследить, каким способом были отражены ольфакторные образы в переводах есенинских стихотворений на польский язык. Интересными для нашего исследования будут результаты наблюдения, связанные с процессом раскодирования запаха и передачи его с помощью средств другого языка. Согласно утверждению Романа Якобсона, «весь познавательный опыт и его классификацию можно выразить на любом существующем языке»⁴⁰, однако далее в своих рассуждениях ученый делает оговорку, что в художественном переводе данный процесс является более сложным и порой может привести к непереводаемости⁴¹. Стоит отметить также культурное различие, так как в случае с ароматами, их восприятием и конкретными ассоциациями, которые они могут вызывать, немаловажную роль играют не только индивидуальные (авторские), но и общекультурные традиции. В связи с чем, согласно делению, предложенному болгарскими учеными Сергеем Влаховым и Сидером Флориным, природные запахи входят в группу реалий (как составляющая географических явлений)⁴². Однако тут же стоит подчеркнуть, что если речь идет о наличии в польском ландшафте определенных природных источников запахов, используемых Есениным при построении ольфакторных образов, то все они выступают во флоре Польши и не являются для

³⁷ Там же, с. 340.

³⁸ Там же, с. 346.

³⁹ С. Есенин, *Полное собрание сочинений...*, 1997, т. 2, с. 147.

⁴⁰ Р. О. Якобсон, *О лингвистических аспектах перевода*, [в:] *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*: сб. статей, под ред. В. Н. Комиссарова, Москва: Международные отношения 1978, с. 19.

⁴¹ Там же, с. 22.

⁴² С. Влахов, С. Флорин, *Непереводимое в переводе*, Москва: Международные отношения 1980, с. 51.

польских реципиентов экзотическими. Из этого следует, что в данном случае сами одоранты из природного мира не будут входить в группу реалий, согласно формулировке, предложенной Леонидом Бархударовым⁴³, с которой соглашается Роман Левицки (ср.: «nazwy realiów to nazwy przedmiotów i zjawisk kultury oryginalnej, obcych kulturze docelowej»⁴⁴). По отношению к ольфакторию Есенина центр тяжести в переводе переносится на общекультурные (характерные для русской культуры вообще) и индивидуально-авторские ассоциации, которые побуждают запахи.

Итак, попытка уловить запах и описать его зависит от многих человеческих умений и возможностей: степени развития самого обоняния и обонятельной памяти, чувствительности к запахам, воображению и т. д. В связи с тем, что переводчик работает с уже готовым продуктом – вербализированной формой запаха, перед ним встает нелегкая задача – освоение запаха, «донесение» запаха до реципиента. В процессе восприятия определенных ольфакторных образов немаловажное влияние будет иметь индивидуальный опыт переводчика, а также функционирование данных запахов в принимающей культуре.

Не вызывает сомнений, что художественный перевод требует от переводчика огромного арсенала способностей, связанных с творческими умениями и психическими возможностями (особенно если это касается перевода с близких языков), о чем в своей работе упоминает известный польский ученый Зигмунт Гросбарт: «[...] tłumacz z języków bliskich powinien posiadać pewne predyspozycje psychiczne, które nie są konieczne w innych przypadkach sztuki translatorskiej»⁴⁵. Опираясь на данное высказывание, в рамках нашего исследования мы хотели бы дополнить его, обращая внимание на такие важные психические способности переводчика как обонятельное воображение и обонятельная эрудиция. Причем, отметим, необходимо не только чувствовать, но и различать, а также умело вербализировать запахи с помощью средств языка перевода. Преодоление рамок собственной культуры, принимая во внимание, что ольфакторные ассоциации в большинстве случаев могут существенно отличаться, и в то же время вникание в культуру оригинала, попытка воссоздать ее компоненты в переводе – все эти задачи предусматривают многоуровневую работу с текстом.

⁴³ «Так называемые реалии, то есть слова, обозначающие предметы, понятия и ситуации, не существующие в практическом опыте людей, говорящих на другом языке» – см.: Л. С. Бархударов, *Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода*, Москва: URSS 2007, с. 95.

⁴⁴ R. Lewicki, *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2017, с. 231.

⁴⁵ Z. Grosbart, *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 1984, с. 37.

Находясь в границах межсемиотического перевода⁴⁶, одоранты, будучи составляющей невербальной коммуникации, переносятся автором оригинала в другую систему знаков, приобретая при этом индивидуальную оценку и символику. Далее, уже в процессе межъязыкового перевода, задача переводчика основывается на проведении обратного процесса – на переносе вербальных знаков в систему индивидуальных обонятельных ощущений. При этом необходимо учесть, что в данном восприятии биография поэта и его философские установки играют немаловажную роль. Раскодированный ольфакторный образ, прошедший через призму восприятия переводчика, необходимо снова вербализировать, при этом обращая внимание на ассоциации, которые вероятнее всего будут отличаться от возникающих у реципиентов оригинального текста.

Несмотря на близость языков и близость культурных ольфакторных ландшафтов, основывающихся на схожем природном мире, в котором глубоко укоренен мир запахов Есенина, мы заметили определенные тенденции по отношению к ольфакторным образам в польских переводах его стихотворений. Их анализ привел нас к заключению, что большинство элементов из данной области было передано на польский язык адекватно, с сохранением авторских черт оригинала, метафорической образности и философских установок поэта. Однако наше внимание привлекли некоторые повторяющиеся переводческие трансформации, среди которых мы выделили две основные:

- расширение ольфакторного образа;
- нивелирование указателей на запах и его источник – сглаживание аромата, относящегося к религиозной сфере.

Далее, мы проиллюстрируем наши наблюдения несколькими примерами.

Итак, начнем с представления расширения авторского образа в переводе с ольфакторной составляющей на примере стихотворения «Даль поде- рнулась туманом...»⁴⁷:

Чей-то мягкий лик за лесом,
Пахнет вишнями и мохом...
Друг, товарищ и ровесник,
Помолись коровьим вздохам.

Czyjaś cicha twarz za lasem
Pachnie wiśnią, mchem i **pszonem**...

⁴⁶ Р. Якобсон, *О лингвистических аспектах...*, с. 17.

⁴⁷ S. Jesienin, *Poezje...*, с. 50.

Druhu, bracie, odmów czasem

Za nas krowią antyfonę⁴⁸.

(*Dal zaprzędała się tumanem...*, пер. Tadeusz Mongird)

В польской версии стихотворения, созданной Тадеушем Монгирдом, «мягкий лик» пахнет не только «вишнями и мохом», но также пшеном. Вероятнее всего, восполнение источников запаха было применено переводчиком с целью сохранения рифмы во второй и четвертой строках *pszonem – antyfonę*. Это расширило образ и ввело в него отсутствующий в оригинале одорный компонент. Добавленный переводчиком запах пшена в поэтике Есенина не сочетается с запахом Христа (если предполагать, что «мягкий лик» – это есенинский кроткий Спас). И хотя в стихотворениях автора упоминаются злаковые растения, являясь неотъемлемой частью знакомого ему с детских лет пейзажа, то их запах используется поэтом крайне редко. Сдвиг в структуре текста на уровне обонятельных ассоциаций будет, возможно, не столь ощутимым для реципиента, однако, по нашему мнению, добавляет в авторскую ольфакторную символику несвойственные ей элементы.

А теперь обратимся к следующему примеру – восполнению обонятельных ассоциаций в рамках трансформации образа. В стихотворении «О товарищах веселых...»⁴⁹:

Легким дымом к дальним пожням

Шлет поклон день ласк и вишен.

Запах трав от бабьей кожи

На губах моих я слышу.

В данном произведении лирический герой с ностальгией вспоминает уходящую юность, которая ассоциируется у него с летними вечерами, проведенными в компании друзей среди лугов и скошенной травы. Воспоминания, вызванные запахом луговых трав, пробуждают также образ любовных встреч на природе. Разнообразие одорантов на лугу сложно перечислить, так как в их число могут входить травы, цветы, ягоды и даже небольшие кустарники, именно поэтому запах луга бывает перенасыщен ароматами. Возможно, поэтому в оригинале упоминается общий запах

⁴⁸ Там же, с. 51.

⁴⁹ Там же, с. 46.

трав, без указания на конкретные растения, источающие его. В переводе, выполненном Тадеушем Монгирдом:

Pokłon dymów śle zagonom
 Dzień pieszczoty, barw i wiśni
Karmelkowy ślaz cukrzony
Zapach łąk się wargom wyśnił⁵⁰ –

запах конкретизируется, подчеркивается его сладкая нота – карамельный, сахарный запах мальвы. Данное растение может обнаруживаться среди луговых трав, однако не обязательно будет доминирующим. Расширение ольфакторного образа с помощью конкретизации запаха, возможно, связано с ассоциациями, возникшими у самого переводчика, что, в свою очередь, может свидетельствовать о силе воздействия запахов на воображение, а также об их индивидуальном восприятии (упоминаемом нами ранее в примечаниях «феномене Пруста»)⁵¹. Есенин в своем стихотворении запечатлел запах, присущий коже женского тела, у переводчика этот образ с ольфакторным компонентом вызвал ассоциации с конкретным запахом (заметим, что сам источник запаха – кожа женщины – в переводе не упоминается, хотя может подразумеваться в связи с использованием слова «pieszczoty» – ласки).

Далее, обращаясь к результатам анализа, мы хотим отметить, что наше внимание привлекло также сглаживание в польских переводах одного из элементов религиозной культуры, непосредственно связанного с обонянием и обладающего коннотациями, отсылающими к церковным обрядам – а именно, использование кадила и наполняющих его благовоний (ладана и смирны). Замена касалась лексем «кадить» и «кадило», которые в поэзии Есенина используются для создания ольфакторных метафорических образов, связанных со сферой религии⁵². Запах ладана отождествляется именно с той частью православной службы, во время которой священник раскидывает кадило для распространения в церкви благовоний⁵³. Запах ладана

⁵⁰ Там же, с. 47.

⁵¹ См.: примеч. 11.

⁵² Данное наблюдение в более узком плане было отмечено нами ранее в монографии: E. Curkan-Dróżka, *Метафора в творчестве Сергея Есенина и ее перевод на польский язык*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2018, с. 98.

⁵³ В обрядовой символике каждение обладает широким значением, в частности обозначает молитву, направленную Богу. См.: D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon, przekład i opracowanie* W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 2001, с. 217–222.

в поэзии Есенина, как и у большинства представителей русской православной культуры, связан с церковью. В католицизме кадило используется реже, чаще всего по усмотрению священника⁵⁴. Возможно, поэтому замена данного глагола (будучи отражением ольфакторной картины мира переводчика) повлекла за собой изменения в метафорических образах, к чему привел отказ от акцентирования ощущений, связанных с запахом.

Данную трансформацию можем наблюдать в переводе стихотворения «За темной прядью перелесиц...»⁵⁵:

А степь под пологом зеленым

Кадит черемуховый дым

И за долинами по склонам

Свивает полымя над ним.

В его польском варианте «*Za ciemnym pasem leśnych wzniesień...*»⁵⁶, выполненном Леопольдом Левиным, реципиенту представлен следующий образ:

A step pod szmaragdową zasłoną

Kłebi czremchowe dymy

I za zielenią dolin po skłonach

Zwija płomienie nad nimi.

Предложенный в переводе образ приводит к расхождению в ассоциациях, которое является ощутимым. Цветение черемухи и опадание ее соцветия Есенин воплощает в метафоре, представляющей распространение в церкви дыма из кадила, проведя параллель между этими двумя процессами. Следует также отметить, что в данном образе выступают схожие одорные впечатления, улавливаемые обонянием: запах цветов черемухи бывает удушлив, как и запах ладана в церкви, а его белый цвет может ассоциироваться с дымом, исходящим из кадила. В польском варианте стихотворения глагол «кадить» заменен глаголом «клубить», в связи с чем проведенная Есениным параллель исчезает. Однако если бы переводчик решил ввести в созданный им образ глагол «кадить» – «*kadzić*», у польского реципиента ассоциация с храмом, возможно, не возникла бы, поскольку в польской культуре глагол «кадить» совершенно

⁵⁴ После изменений, введенных в области литургии во время Второго Ватиканского собора (1962–1965), кадило перестало являться обязательным атрибутом богослужения.

⁵⁵ S. Jesienin, *Poezje...*, с. 48.

⁵⁶ Там же, с. 49.

точно не отсылает к священным обрядам, так как кадило используется реже, в основном во время торжественной службы. Из вышеприведенного примера следует, что сфера запахов и их символики сильно детерминирована культурой, и даже при наличии схожих языковых единиц, ассоциации, связанные с ними, могут отличаться.

Следующий пример также иллюстрирует отказ от введения глагола «кадить» в перевод стихотворения «Весна на радость не похожа...»⁵⁷:

Кадила темь, и вечер тощий

Свивался в огненной резьбе.

Я проводил тебя до роши,

К твоей родительской избе.

В варианте, созданном Тадеушем Новаком, есенинские строки звучат следующим образом:

Sączył się zmrok i wieczór pusty

Był dla ognistej rzeźby tłem.

Do rodzicielskiej cię chałupy

Wiodłem mrocznego gąszczu dnem⁵⁸.

В оригинале темь кадила, т. е. производила те же действия, которые производят в храме во время богослужения священники, в то время как в переводе с темноты снимается роль «действующего лица», и она уже не кадит, а сама струится / просачивается. Замена глагола влечет за собой снятие ассоциаций, вызываемых лексемой «кадить», потому что семантика глагола «струиться/просачиваться» – «sączyc się» не включает в себя ольфакторный элемент. Струющаяся темнота не выделяет запаха, а темнота, которая кадит, отсылает к конкретному запаху и конкретным образным ассоциациям.

Подводя итог нашему анализу, связанному с воссозданием запахов при переводе с одного языка на другой, а также их трансфером из одной культуры в другую, заметим, что расхождения здесь могут быть непреодолимы. Передача ассоциаций, вызываемых определенным запахом (даже в случае близких языков), может оказаться вызовом переводчику. Препятствием являются национальные особенности восприятия запахов и (более или

⁵⁷ Там же, с. 52.

⁵⁸ Там же, с. 53.

менее осознанное) следование установившейся традиции. Немаловажным аспектом, влияющим на перевод, является также индивидуальный опыт переводчика и его ольфакторная картина мира. Если принять во внимание, что для переводчика преодоление рамок собственной культуры в сфере ощущений – это объективно сложная задача, то в определенных случаях трансформации, появляющиеся в переводе (также изменение ассоциаций) являются неизбежными.

References

- Alimpieva, Roza V. "Khudozhestvenno-izobrazitel'naya rol alogo tsveta v poezii S. Eeninina". *Uchenye zapiski*. No 1 (1968): 177–194.
- Babulevich, Svetlana N. *Tsvetooboznacheniya kak sredstvo realizatsii kontsepta "Rodina" v khudozhestvennom mire S. Eesenina*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Kaliningrad, 2004.
- Barkhudarov, Leonid S. *Yazyk i perevod: Voprosy obshchei i chastnoi teorii*. Moskva: URSS, 2007.
- Curkan-Dróžka, Elona. *Metafora v tvorcestve Sergeya Eesenina i ee perevod na polskii yazyk*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.
- Czerniawska, Ewa; Czerniawska-Far Joanna-Maria. *Psychologia węchu i pamięci węchowej*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Eesenin, Sergei. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 7 t. Vol. 1. *Stihotvoreniya*, ed. Yu. L. Prokushev. Moskva: Nauka: Golos, 1995.
- Eesenin, Sergei. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 7 t. Vol. 2. *Malenkie poemy*, ed. Yu. L. Prokushev. Moskva: Nauka: Golos, 1997.
- Eesenin, Sergei. *Polnoye sobranie sochinenii*: v 7 t. Vol. 4. *Stihotvoreniya (ne voshedshie v "Sobranie stihotvoreni")*, ed. Yu. L. Prokushev. Moskva: Nauka: Golos, 2004.
- Eesenin, Sergei. *Ya Eesenin Sergei: Poeziya i proza*, ed. A. Marchenko. Moskva: Eksmo, 2006.
- Florenskii, Pavel A. *Obratnaya perspektiva*: soch. v 4 t. Vol. 3. http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm
- Forstner, Dorothea OSB. *Świat symboliki chrześcijańskiej*, transl. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 2001: 217–222.
- Grosbart, Zygmunt. *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1984.
- Jakobson, Roman O. *O lingvisticheskikh apsektakh perevoda*. In: *Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoi lingvistike*, ed. V. N. Komissarov. Moskva: Mezhdunarodnye otnosheniya, 1978.
- Jesienin, Sergiusz. *Poezje*, transl. T. Nowak. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Jesienin, Sergiusz. *Poezje, Stihotvoreniya*. Kraków: PIW, 1975.
- Lewicki, Roman. *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2017.
- Lewinson, Aleksei. *Povsyudu chem-to pakhnet*. In: *Aromaty i zapakhi v kulture*, ed. O. B. Vaynshtein. Vol. 2. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.
- Marchenko, Alla M. *Eesenin – put i bespute*. Moskva: Astrel, 2012.
- Marchenko, Alla M. *Poeticheskii mir Sergeya Eesenina*. Moskva: Sovetskii pisatel, 1972.
- Rindisbaher, Hans D. "Ot zapakha k slovu: modelirovanie znachenii v romane Patrika Zuskinda 'Parfiumier'", transl. Ya. Tokareva. *Novoe literaturnoe obozrenie*. No 43 (2000). <https://magazines.gorky.media/nlo/2000/3/ot-zapaha-k-slovu-modelirovanie-znachenij-v-romane-patrika-zyuskinda-parfyumer.html>

- Rogacheva, Natalya A. *Olfaktornoe prostranstvo russkoi poezii kontsa XIX–XX nachala vekov*. Tyumen, 2010.
- Shiffman, Harvi R. *Oschuschenie i vospriyatie*, transl. Z. Zemchuk. Sankt-Peterburg: Piter, 2003.
- Vlakhov, Sergei; Florin, Sider. *Neperevodimoe v perevode*. Moskva: Mezhdunarodnye otnoshenia, 1980.
- Yushin, Petr F. *Ideino-tvorcheskaya evolutsiya*. Moskva: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 1969.
- Zykhovskaya, Natalya L. “Dykhaniye teksta: problema verbalizatsii zapakha v yazyke russkoi prozy”. *Mir russkogo slova*. No 4 (2015): 73–79.



Received: 09.01.2022. Verified: 20.08.2022. Accepted: 23.10.2022.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

АРКАДИЙ ЧЕВТАЕВ

 <https://orcid.org/0000-0002-6844-8560>
achevtaev@yandex.ru

СТИХОТВОРЕНИЕ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА «СЕМИРАМИДА КАК «СВЕРНУТЫЙ» ЛИРИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ

THE POEM “SEMIRAMIS” BY NIKOLAY GUMILEV AS A ‘CURTAILED’ LYRICAL NARRATIVE

The article deals with the poetics of the poem “Semiramis” (1909) by Nicolay Gumilev, included in his book of verses titled *Pearls* (1910). This text is one of the mythopoetic variants of the reflexive comprehension of death, forming the meaningful framework of *Pearls* and conceptualising the mythologeme of path-ascension to the true essence of the Universe. The title of the poem explicates the name of the heroine and defines the historical-mythological context of the simulated world. The “point of view” of Semiramis – i.e. the Assyrian queen who, according to myths, killed her husband tsar Nin for the sole power and became famous for creating the Babylonian hanging gardens – is the structural-semantic centre of the plot development in the Nikolay Gumilev’s text. The monologue of Semiramis is clearly anarrative in nature and determines the lyrical exploration of the natural and cultural space. However, the analysis of the poem shows that the self-presentation of the heroine appears to be a kind of a ‘curtailed’ lyrical narrative, in which the events are not stated, but are implied and require a reconstruction by the reader’s consciousness. The name of the queen, placed in the strong position of the title, and the actualisation of the realities of her mythologised life, imply a certain series of events that goes back to the mythological past of the Ancient East. The attainment of harmony and peace postulated by Semiramis, embodied by the hanging gardens created by her will, turns out to be illusory. The confirmation of the illusory nature of beauty and power comes in the form the heroine’s collision with the other world, personified in the image of “the moon”. This ontological conflict at the level of the poem’s plot is realised as an anarrative ‘balladé’, the structure of which separates the ‘curtailed’ narratives about the empirical (mythological) past of the heroine as well as the lyrical revelation about the catastrophism of her future. By ‘curtailing’ the narrative structure and reducing the event to a sign, Nikolay Gumilev’s poem “Semiramis” shows a special poetic experience of mythologising the relationship of a person with the world on the ontological axes ‘life – death’, ‘profane – sacred’, ‘earthly – otherworldly’.

Keywords: Nikolay Gumilev, female principle, title, lyrical narrative, mythopoetics, Semiramis

В статье рассматривается поэтика стихотворения Николая Гумилева *Семирамида* (1909), включенного поэтом в состав книги стихов *Жемчуга* (1910). Данный текст являет собой один из мифопоэтических вариантов рефлексивного постижения смерти, образующих

смысловой каркас *Жемчугов* и концептуализирующих мифологему пути-восхождения к подлинной сущности мироздания. Заглавие стихотворения эксплицирует имя героини и определяет историко-мифологический контекст моделируемого мира. «Точка зрения» Семирамиды – ассирийской царицы, согласно мифам ради единоличной власти погубившей своего мужа царя Нина и прославившейся созданием вавилонских висячих садов, в гумилевском тексте является структурно-семантическим центром развертывания сюжета. Монолог Семирамиды носит явно анарративный характер и обуславливает лирическое освоение природного и культурного пространства. Однако анализ стихотворения показывает, что автопрезентация героини предстает в качестве своеобразного «свернутого» лирического нарратива, в котором события не излагаются, а подразумеваются и требуют реконструирования читательским сознанием. Имя царицы, вынесенное в сильную позицию заглавия, и актуализация реалий ее мифологизированной жизни, имплицитно определяют событийный ряд, восходящий к мифологическому прошлому Древнего Востока. Постулируемое Семирамидой обретение гармонии и покоя, воплощаемое сотворенными ее волей висячими садами, оказывается иллюзорным. Подтверждением иллюзорности красоты и власти служит столкновение героини с потусторонним миром, персонифицированным в образе «луны». Эта онтологическая коллизия на уровне сюжета стихотворения реализуется в качестве анарративной «баллады», структура которой отделяет «свернутые» нарративы об эмпирическом (мифологическом) прошлом героини и лирическое откровение о катастрофичности ее грядущего. Стихотворение Николая Гумилева *Семирамида* за счет «сворачивания» нарративной структуры и сведения события к знаку показывает особый поэтический опыт мифологизации отношений человека с миром на онтологических осях «жизнь – смерть» «профанное – сакральное», «земное – потустороннее».

Ключевые слова: Николай Гумилев, женское начало, заглавие, лирический нарратив, мифопоэтика, Семирамида

Поэтический мир Николая Гумилева являет собой динамическую систему, в которой, при всей лирической сосредоточенности субъектного «я» на актуализации собственного микрокосма в координатах вселенского макрокосма, акцентируется трансформация изображаемой действительности. Гумилевский лирический субъект постоянно демонстрирует стремление к волевому освоению универсума, воплощаемое и в репрезентации телесно-земных поступков и в ментальных актах противостояния внутреннего и внешнего аспектов бытийного самополагания человека в миропорядке.

Устремленность одновременно и к волевому преобразованию мира, и к постижению целостности его «посюстороннего» и потустороннего измерений определяет конфликтность художественного универсума в творчестве поэта. В гумилевской поэзии «жизнь» лирического героя «вращается в колесе роковых противоречий и становится предметом бесконечных прений между полярными инстанциями, которые олицетворяют антагонизм между тектоникой и атектоникой, временным и вечным»¹. Осознавая себя в эпицентре столкновения антиномичных начал бытия,

¹ А. А. Асоян, *Семантика антитезы в поэтическом мире Николая Гумилева*, [в:] он же, *Семантика и метафорика художественных форм*: монография, Санкт-Петербург: Алетейя 2019, с. 310.

лирический субъект Гумилева стремится избыть их конфликт, или ценностно согласовав между собой онтологические полюса существования, или выйдя за пределы их действия. Поэтому преодоление статических состояний миропорядка становится основой сюжетостроения большинства стихотворений поэта и эксплицирует принципиально событийный характер разворачиваемой в них лирической рефлексии. Лирический герой и/или персонажи, на которых фокусируется его «точка зрения», постоянно вовлекаются в динамические коллизии отношений на оси «микрокосм – макрокосм», а потому поэтика Гумилева обнаруживает явное тяготение к нарративизации поэтического высказывания.

В общепринятом понимании нарратив представляет собой текстовую структуру, в которой излагается «некая история», подразумевающая наличие события, т. е. «некого изменения исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире [...] или внутренней ситуации того или другого персонажа»². Соответственно, усиление повествовательного начала в гумилевской поэзии сопряжено с репрезентацией в лирическом дискурсе событийного ряда, образующего повествуемую историю, посредством которой лирический субъект утверждает свое миропонимание и динамику взаимодействия человека и мироздания. Нарративный характер лирики Гумилева во многом определяется нацеленностью его творческого сознания на манифестацию различных моделей активного человеческого присутствия в земном универсуме и на представление ситуативно-событийных вариантов решения онтологического конфликта между микрокосмом и макрокосмом.

Присущее поэту на протяжении всего творческого пути обращение к мифологизированной архаике как аксиологической вершине бытийного самоопределения ведет, во-первых, к постулированию «точки зрения» мифологического героя в качестве структурно-семантического центра поэтического текста, а во-вторых, к динамическому разворачиванию его опыта, воссоздающему определенные мифопоэтические контексты. Воитель, жрец, маг, любовник, путешественник как ключевые ипостаси лирического «я», репрезентируемые в творчестве поэта, независимо от того, являются ли они обобщенными типами жизненного самоосуществления или поэтической реконструкцией конкретных исторических и мифологических лиц (например, Заратустры, Синдбада, Каракаллы, Одиссея), находятся в ситуации столкновения с внешним миром или с «темной» стороной собственного «я». Эта принципиальная конфликтность обуславливает выход за пределы «чистого» лирического дискурса, так как требует не только интериоризации

² В. Шмид, *Нарратология*, Москва: Языки славянской культуры 2003, с. 13.

макромира, но и ее локализации в некоем пространственно-временном континууме. Поэтому в лирике Гумилева часто наблюдаются акцентирование фабульности и хронотопичности, способствующих оформлению лирической рефлексии в повествуемую историю о «чужом» (присваиваемом в качестве «своего») опыте волевого утверждения человеческой экзистенции в мифологизированной реальности.

Нарративность гумилевской поэтики свидетельствует о смещении лирического высказывания в эпическую плоскость и актуализации в нем балладных принципов сюжетостроения, так как баллада в ее романтической жанровой версии предлагает устойчивую модель совмещения лирических и эпических параметров текстовой организации. Существующие исследования «балладизации» и ее преодоления в творчестве поэта³ показывают, что его лирика, с одной стороны, явно тяготеет к нарративному развертыванию изображаемого мира, а с другой – ни в коей мере не перестает быть именно лирикой. При всем тяготении к сюжетно-фабульной репрезентации макрокосма смысловые акценты в гумилевских «балладах» ставятся на трансформациях микрокосма лирического героя, итогах и перспективах его самоактуализации в мироздании. Гумилевский лирический нарратив одновременно раскрывает эмпирические возможности событийного присутствия «я» в универсуме и пуантирует момент «схватывания» его сущностных оснований.

Однако представляется, что нарративность в поэтическом творчестве Гумилева не только не ограничивается рецепцией и переформатированием балладных моделей лирического повествования, но и выходит за пределы построения собственно нарративного текста. В этом случае нарратив не получает структурного воплощения, но присутствует в качестве скрытого потенциала текста, предполагающего реконструкцию некой повествуемой истории на основе имеющихся в лирическом высказывании «следов». Иначе говоря, нарратив из области означающего переводится в область означаемого и тем самым задает контекстуальные основания развертываемой в стихотворении субъектной рефлексии. Разумеется, здесь невозможно говорить о повествовании как таковом, так как, согласно классическому определению Жерара Женетта, «в качестве нарратива повествование существует благодаря связи

³ Л. Я. Бобрицких, *Сюжетно-композиционные особенности баллад Н. Гумилева*, «Филологические записки» 2001, № 17, с. 252–259; Е. Д. Тимофеева, *Балладные традиции в ранней поэзии Н. С. Гумилева*, «Вестник Православного Свято-Тихоновского государственного университета. Серия 3: Филология» 2019, № 58, с. 11–23; А. А. Чижикова, *Трансформация жанра баллады в творчестве Н. Гумилева («Ужас», «Лес», «У камина»)*, [в:] *Материалы к словарю сюжетов русской литературы: сборник научных трудов*, Новосибирск: Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук 2012, вып. 10: *Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе*, с. 152–163.

с историей, которая в ней излагается; в качестве дискурса оно существует благодаря связи с нарративом, которая его порождает»⁴. В интересующем нас построении лирического текста отсутствуют и нарратив, и излагаемая повествуемая история, однако организующая его система художественных знаков предполагает, что процесс семиозиса основывается на имплицитно данном событийном ряду, который не только может быть развернут в нарратив, но и направляет логику смыслообразования. Такое лирическое высказывание оказывается специфической формой «свернутого» нарратива, конститутивным параметром которого является определенный культурный контекст (мифологический, исторический, литературный и т. п.). Знание этого контекста и обеспечивает возможность реконструкции истории, «развертывания» нарратива не в структуре текста, а в читательском сознании.

В лирике Гумилева такое «свертывание» нарратива связано с отмеченным выше обращением к опыту мировой культуры, подвергающемуся мифологизации и актуализирующему архаические модели человеческого бытия в качестве ценностных универсалий. Сигналом латентной нарративности здесь оказывается имя героя, референтно связанное с конкретным культурным контекстом и отсылающее к определенным историям (изложениям мифов, легенд, литературным и фольклорным повествованиям, сюжетам различных произведений живописи, скульптуры, музыки и т. д.), в которых данный персонаж находится в центре событийного ряда. Представленное анарративно на уровне структуры высказывания, «я» такого героя принципиально нуждается в восстановлении нарратива о его бытийном опыте на уровне семантики текста, так как только в свете культурного прецедента (событийных обстоятельств его судьбы) возможно постижение смысловой рецепции данного образа в конкретном поэтическом произведении.

Наиболее отчетливо такая имплицитная форма нарративности проявляется в поэтике третьей книги стихов Гумилева *Жемчуга* (1910), эксплицирующей трансформацию символистских и неоромантических представлений поэта и начало формирования нового художественного миропонимания, впоследствии концептуализируемого в теории и практике акмеизма. Акцентирование событийности здесь получает особый статус, так как «сверхсюжетом» *Жемчужов* оказывается процесс инициационного преобразования субъектного «я», его путь от романтической идеализации основ миропорядка к конвергенции реальности и идеала. Так как в основании концепции данной поэтической книги находится событийный переход от прежнего к новому, то закономерно, что в подавляющем большинстве составивших ее стихотворений бытийный опыт

⁴ Ж. Женетт, *Повествовательный дискурс*, [в:] он же, *Фигуры*: в 2 т., Москва: Издательство им. Сабашниковых 1998, т. 2, с. 66.

лирического субъекта и/или персонажей помещается в центр лирического высказывания и получает нарративную репрезентацию. Однако и анарративные тексты в *Жемчугах* в той или иной степени обнаруживают причастность процессам повествовательного раскрытия онтологических и аксиологических исканий поэтического «я» Гумилева. Именно «свернутый» нарратив, обнаруживаемый в таких стихотворениях, как *Семирамида*, *Воин Агамемнона*, *Дон Жуан*, *У берега*, *Маркиз де Карабас*, становится принципом помещения лирической автопрезентации мифологизированного героя в событийный ряд его судьбы, аксиологически возвышаемой поэтом в качестве бытийной универсалии.

В предлагаемой статье, основываясь на принципах структурно-семиотического и нарратологического анализа художественного текста, мы обратимся к рассмотрению реализации модели «свернутого» нарратива в поэтике стихотворения Гумилева *Семирамида* (1909). Этот поэтический текст вызывает особый интерес, так как нарративность в нем проявляется в нескольких аспектах лирического постулирования субъектного «я» и изображаемого универсума, каждый из которых имплицитно указывает на скрытые событийные ряды действительного или гипотетического порядка, вне которых невозможно постижение смысла данного стихотворения. Кроме того, в *Семирамиде* актуализированы ключевые мотивы и образы гумилевской поэзии 1908–1910 гг., свидетельствующие о принципиальной значимости этого текста для понимания общей концепции книги *Жемчуга*.

Отметим, что, хотя стихотворение *Семирамида* находится на периферии гумилеведческих изысканий, его поэтика уже становилась объектом исследовательской рефлексии. Так, Майкл Баскер описывает творческие и биографические контексты данного произведения, связанные с рецепцией Гумилевым Царского Села как пространственной универсалии русской культуры⁵. В работе Натальи Налегач предлагается осмысление смысловой структуры гумилевской *Семирамиды* в свете восприятия поэтом личности и творчества Иннокентия Анненского, памяти которого посвящено это стихотворение при публикации в составе *Жемчугов*⁶. Данные исследования содержат существенные наблюдения над поэтикой и контекстом стихотворения, однако не затрагивают событийный аспект его структурно-семиотической организации, нуждающийся в подробном аналитическом описании.

Смысловая концептуализация стихотворения *Семирамида* определяется уже самим его заглавием: имя вавилонской царицы актуализирует

⁵ М. Баскер, *Ранний Гумилев: путь к акмеизму*, Санкт-Петербург: Издательство Русского христианского гуманитарного института 2000, с. 83.

⁶ Н. В. Налегач, *Поэтика стихотворения Н. Гумилева «Семирамида»*, [в:] *Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*, Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет 2006, вып. 9, с. 24–39.

историко-мифологический контекст, складывающийся из различных представлений о владычице Древнего Востока. Прежде всего, культурная мифологизация Семирамиды связана с контаминацией мифологического персонажа и исторического лица. Согласно греческой мифологии, она – «дочь богини Деркетос, вскормленная и воспитанная голубями, сделавшаяся женой правителя Сирии Онна, отбитая у последнего ассирийским царем Нином и после смерти Нина севшая на ниневийский престол»⁷. При этом в античности ее царствование связывали с основанием Вавилона, строительством оборонительных и ирригационных сооружений и созданием одного из «семи чудес света» – вавилонских висячих садов. В свою очередь, исторические источники свидетельствуют об ассирийской царице Семирамис (Шаммурагат), правление которой относится к концу IX в. до н. э. и которая не имеет отношения к возведению знаменитых садов, построенных царем Навуходоносором II в VI столетии до н. э.⁸. В начале XX в. мифологический образ Семирамиды оказывается не только глубоко усвоенным европейской культурой, но и мыслится одним из константных знаков мифологизации Древнего Востока. Поэтому имя царицы неизбежно отсылает к ее деяниям и судьбе, т. е. само по себе является «свернутым» нарративом. Соответственно, означаемым Семирамиды оказывается не только женский персонаж, но весь комплекс связанных с ней преданий, обладающих возможностью развертывания в структуре текста.

Итак, состоящее из четырех катренов стихотворение Гумилева представляет лирический монолог героини – вавилонской царицы, напоминающий о поэтике автопрезентации исторических и мифологических лиц в цикле Валерия Брюсова *Любимцы веков* (1900), в котором целый ряд героев свидетельствует о своем существовании в реалиях прошлого и вневременного настоящего (вечности). В частности, в брюсовском цикле моделируется поэтическое самораскрытие «я» царственных женщин – Цирцеи и Клеопатры (ср.: «Я – Цирцея, царица; мне заклатья знакомы; / Я владычица духов и воды и огня. / Их восторгом упиться я могу до истомы, / Я могу приказать им обессилить меня» (*Цирцея*, 1899)⁹; «Я – Клеопатра, я была царица, / В Египте правила восемнадцать лет. / Погиб и Вечный Рим, Лагидов нет, / Мой прах несчастный не хранит гробница» (*Клеопатра*, 1899)¹⁰). Однако если в стихотворениях старшего символиста акцентирован статический

⁷ *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, Санкт-Петербург: Брокгауз – Ефрон 1900, т. 29, с. 456.

⁸ *Мифы народов мира: энциклопедия*: в 2 т., под ред. С. А. Токарева, Москва: Советская энциклопедия 1992, т. 2, с. 426.

⁹ В. Я. Брюсов, *Собрание сочинений*: в 7 т., под ред. П. Г. Антокольского, Москва: Художественная литература 1973, т. 1: *Стихотворения. Поэмы. 1892–1909*, с. 148.

¹⁰ Там же, с. 153.

аспект «точки зрения» героини, неизбежно и неизбежно властвующей в веках над мужскими «я», то гумилевская Семирамида характеризуется принципиальной динамикой своего самополагания в мире. При этом, в отличие от брюсовских героинь, она принадлежит не условной вечности, а эмпирическому миру мифологизированной истории.

Здесь же отметим, что речевая репрезентация женского «я» обнаруживается и в ряде «балладных» стихотворений книги *Жемчуга*, но в них монологи и реплики героини нацелены на коммуникативное столкновение с героем-мужчиной. Например, вскрытие глубинного конфликта между мужским и женским началом реализуется в адресованном чужеземцам-завоевателям монологическом высказывании царицы в стихотворении *Варвары* (1908) или в экстатическом восклицании девы-воительницы, обращенном к трупу убитого ею героя, в стихотворении *Поединок* (1909). В *Семирамиде* же лирический монолог царицы характеризуется предельной автокоммуникативностью и предстает «чистым» свидетельством о собственном бытии.

В первой строфе героиня акцентирует свою царственность, представляя ее как высшее проявление земной власти и величия:

Для первых властителей завиден мой жребий,
И боги не так горды.
Столпами из мрамора в пылающем небе
Укрепились мои сады¹¹.

В этой инициальной точке сюжетного развертывания текста власть Семирамиды мыслится сущностью ее судьбы. Упоминание «первых властителей» мира, над которыми возвышается «я» царицы имплицитно предания о завоеваниях Ливии, Эфиопии и военном походе в Индию, приписываемых мифологической Семирамиде, тем самым сигнализируя о возможности повествовательной репрезентации ее деяний. Представленный в заглавии «свернутый» нарратив переходит в монологическое высказывание самой героини, сохраняя принцип не изложения, а обозначения событийного ряда. Здесь же раскрываются притязания царицы на покорение не только земного, но и небесного измерения универсума: свои гордость и величие она ставит выше власти богов, тем самым ментально торжествуя над всей Вселенной. Обладая божественным происхождением, Семирамида не удовлетворяется причастностью иному миру, а стремится подчинить его

¹¹ Н. С. Гумилев, *Полное собрание сочинений*: в 10 т., Москва: Воскресенье 1998, т. 1: *Стихотворения. Поэмы (1902–1910)*, сост. Ю. В. Зобнин, с. 251. Далее цитаты из произведений Гумилева приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

своей власти. Утверждение ее царской воли в координатах не только земли, но и небес реализуется в свидетельстве о главном свершении ее жизни, с которым прежде всего соотносится имя Семирамиды – создание вавилонских висячих садов. При этом лирическое высказывание здесь также нарративизируется: сооружение величественных садов – уже свершившееся деяние, что маркировано прошедшим временем предиката («укрепились»). Лирическая самоактуализация героини происходит в тот момент, когда все ключевые события ее земной жизни относятся к прошлому, а потому волевое освоение мира мыслится состоявшимся и динамика эмпирического покорения земных и небесных пространств уступает место статике онтологического покоя.

В изображении висячих садов Семирамида эксплицирует пространственную вертикаль: «**Столпами** из мрамора в пылающем **небе**» [выделено нами – А. Ч.], в которой, с одной стороны, акцентирована «каменная» незыблемость земного величия героини, а с другой – явлена «огненная» подвижность небесной сферы, потревоженной столпами (опорами садов) посягнувшей на божественный мир царицы. По мнению Натальи Налегач, «образ пылающего неба оказывается насыщен символикой огненной стихии, губительной для садов и таящей в себе вполне определенную угрозу испепеления возгордившейся царицы и дела рук ее»¹². Соглашаясь с тем, что «пламя» здесь обладает гибельно-апокалиптической семантикой, укажем, что оно также продуцирует и значение очистительной трансформации, намекающее на возможное преобразование царицы, призванное нарушить осуществляемый ею сценарий «сверхчеловеческого» жизненного пути. Знак «огонь» в поэтике Гумилева характеризуется принципиальной амбивалентностью, одновременно символизируя и гибель эмпирического мира, и его очищение от греховного состояния (см., например, актуализацию «огненной» символики в стихотворениях: *Молитва*, 1907; *Завещание*, 1908; *Лесной пожар*, 1909; *Сон Адама*, 1909). «Пылающее небо» оказывается не только знаком угрозы жизненному уделу Семирамиды, но и намеком на иллюзорный характер достигнутой ею онтологической гармонии. Кроме того, небесное пламя здесь обнаруживает явные солярные коннотации, т. е. отождествляется с мужским началом, в гумилевской мифопоэтике противопоставляемым женскому «я», тем самым наделяя состязание героини с божественным миром статусом подчинения «мужественного» неба «женственной» земле.

Однако, вопреки имплицитно заявленной конфликтности земного и небесного, женского и мужского, во 2-й строфе героиня утверждает торжество покоя и гармонии, обеспеченное ее безграничной властью. Висячие

¹² Н. В. Налегач, *Поэтика стихотворения Н. Гумилева...*, с. 36.

сады здесь предстают не в динамике противоборства с божественной областью мироздания, а в статике их земной красоты:

Там рощи с цистернами для розовой влаги,
Голубые, нежные мхи,
Рабы и танцовщицы, и мудрые маги,
Короли четырех стихий (с. 251).

Как видно, созидательная воля Семирамиды умиротворяет земную реальность, в которой преображенная природа («рощи» и «мхи») коррелирует с упорядоченностью выстроенного царицей социума, где каждый («Рабы и танцовщицы, и мудрые маги») занимает свое место. Осуществленная героиней гармонизация миропорядка свидетельствует об исключительности ее творческого дара: демиургические деяния Семирамиды уподобляют ее ницшеанскому «сверхчеловеку», который, преодолевая границу между добром и злом, выводит себя из-под власти человеческого суда и сам устанавливает законы своего существования. Создание «чуда света» также являет собой акт пересечения пределов земного мира, только дихотомия зла и добра заменяется здесь оппозицией хаоса и порядка. Висячие сады мыслятся венцом устремлений Семирамиды к «оцельнению» универсума, которое пуантируется числом «четыре». В мифопоэтических и оккультно-герметических традициях это число обладает сакральным значением, гармонизируя «бытие в мире явлений» и «соответствуя земле, земной плоскости жизни»¹³. Соответственно, четыре стихии (огонь, земля, воздух, вода), подвластные «королям-мудрым магам», которые, в свою очередь, покорны «посюсторонней» власти земной царицы, подчиняются ее царственной воле и тем самым магически укрепляют созданный ею мир красоты и покоя. Причастность героини эзотерическим знаниям подкрепляется мистериальным значением, которым наделяются висячие сады Семирамиды в герметической философии: «они символизировали плоскости невидимого мира и были посвящены Венере как богине любви и красоты»¹⁴.

Однако на приобщение вавилонской царицы инобытию указывает и само «садовое» пространство. В ранней лирике Гумилева посредством «сада» как сакрального локуса, в соответствии с магистральными установками русского

¹³ Х. Кирло, *Словарь символов: 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории*, пер. с англ. Ф. С. Капицы, Т. Н. Колядич, Москва: Центрполиграф 2010, с. 480.

¹⁴ М. П. Холл, *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии*, Москва: АСТ, Астрель 2005, с. 138.

символизма, прежде всего постулируется «райская» область мироздания, изначальный Эдем и его проекции в сознании поэтического «я» в качестве цели бытийных исканий. Таким предстает «сад», например, в стихотворениях *В пути* (1908), *Сон Адама* (1909), *Адам* (1910), *Путешествие в Китай* (1910). Однако символистской поэтике также свойственно сопряжение «образа сада [...] с семантически насыщенным мотивом сна – грезы – мечты»¹⁵, и такие сновидческие коннотации «садового» пространства способствуют установлению тесных связей между миром земным (эстетически преображенной природой) и миром потусторонним (сокрытой бытийной тайной). В этом отношении вавилонские висячие сады в рассматриваемом тексте обнаруживают амбивалентный статус: они, с одной стороны, уподобляются райскому пространству красоты и покоя, а с другой – будучи человеческим, а не божественным творением, оказываются своеобразной грезой о рае создавшей их владычицы, а значит, обеспечиваемая ими гармония эфемерна.

Сотворенный вавилонской царицей «садовый» шедевр мыслится апогеем ее властных деяний, и это событие ее жизни образует смысловой центр «свернутого» нарратива, обозначаемого ее именем. Однако развитие лирической рефлексии героини показывает, что не сооруженные ею сады, а соприкосновение в их пространстве с потусторонним миром является сущностью ее мифопоэтической автопрезентации. Показательно, что, включая стихотворение в состав *Жемчугов*, Гумилев отказывается от его первоначального заглавия – *Сады Семирамиды*, под которым оно было опубликовано в третьем номере журнала «Аполлон» за 1909 год. Очевидно, что для поэта первостепенным является не созданное царицей «чудо света», а опыт ее присутствия в миропорядке.

Третья строфа эксплицирует границу между рациональной упорядоченностью земного мира и иррациональным вторжением в него высших сил:

Всё манит и радует, всё ясно и близко,
Всё таит восторг тишины,
Но каждую полночью так страшно и низко
Наклоняется лик луны (с. 251).

Восхищение Семирамиды результатом своих величественных деяний и нерушимым покоем преображенного земного царства определяет ее самополагание только в координатах «дневного» мира, в котором висячие сады

¹⁵ А. Г. Разумовская, *Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма)*: монография, Санкт-Петербург: НП-Принт 2014, с. 22.

свидетельствуют о предельном возвышении царицы над людьми, богами и природой. В «ночном» же измерении мироздания героиня сталкивается с той областью бытия, над которой она не властна и которая ее ужасает. Маркером приобщения царицы Семирамиды к потусторонней реальности оказывается явление «лунного лика», нивелирующего властные притязания вавилонской владычицы и профанирующего ее торжество над стихиями мира.

В лирике Гумилева лунарная символика прежде всего маркирует вторжение в земную реальность таинственных и роковых сил, губительных для лирического героя и отождествляемых с «вечной женственностью» в ее inferнальной ипостаси. Это во многом обусловлено влиянием на формирующуюся в 1900-е гг. гумилевскую поэтику раннего русского символизма, определяемого Оге Ханзен-Лёве в качестве «диаволического». В творчестве старших символистов (Валерия Брюсова, Константина Бальмонта, Федора Сологуба, Николая Минского) «луна» часто оказывается негативным проявлением женского начала, «диаволической манифестацией “вечной женственности”», которая «будучи иллюзорной проекцией, недостижимой, изменчивой и обманчивой химерой, вызывающей лишь неясные побуждения и бестелесные фантазии [...] морочит человека и преследует его»¹⁶. Ориентируясь на такое восприятие «лунного» измерения миропорядка, Гумилев вносит в него коррективы. Во-первых, в его поэзии «луна» предстает не столько ипостасью inferнального женского начала, сколько его проводником в мужской мир. Во-вторых, лунарная «женственность» мыслится губительной не в силу ее «диаволизма», а в связи с причастностью женщины иной, не доступной лирическому герою области бытия, что порождает онтологическое противостояние между лунарным и солярным аспектами бытия, женским и мужским «я», проецируемое в сферу любовных отношений.

Сопряжение в лирике Гумилева лунарного мифа и антагонизма между героем и героиней впоследствии особо подчеркивалось Анной Ахматовой, считавшей, что это результат художественного претворения сложных биографических коллизий. В частности, она настаивала на том, что гумилевская *Семирамида* тематически посвящена ей («[...] везде, где луна [...] – это я»¹⁷), примыкая «к антилунным стихам» поэта, и акцентировала значение «мужеубийцы» в образе героини стихотворения¹⁸. Последнее ахматовское замечание видится принципиально важным в аспекте латентной нарративности данного

¹⁶ А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, пер. С. Бромерло, Санкт-Петербург: Академический проект 1999, с. 200.

¹⁷ А. А. Ахматова, *Н. С. Гумилев – самый непрочитанный поэт XX века*, [в:] она же, *Собрание сочинений*: в 6 т., Москва: Эллис Лак 2001, т. 5, сост. Н. В. Королева, с. 89.

¹⁸ Там же, с. 105.

текста, так как представление вавилонской царицы в губительной для мужского «я» ипостаси актуализирует еще один «свернутый» в имени героини нарратив – историю о ее роковых отношениях с мужем.

В одной из версий мифа о Семирамиде ей приписывается умерщвление царя Нина после того, как он взял ее в жены и сделал царицей Ассирии¹⁹. Древнегреческие предания объясняют это ее деяние жадной единоличной абсолютной власти, что в контексте гумилевского стихотворения согласуется с начальной точкой самопрезентации героини («Для первых властителей завиден мой жребий»). Но гораздо более значимым оказывается представление о мужеубийстве, совершенном царицей, как о проявлении «темной» стороны ее «я», что также фиксируется в древних изложениях античной мифологии. Согласно им, Семирамида, будучи дочерью сирийской богини Деркетто, «соединяет в себе качества Деркетто и Астарты как существо и вселяющее любовь, и приносящее смерть и гибель»²⁰. Такая амбивалентность вавилонской властительницы актуализирует магистральный мотив ранней гумилевской поэзии – физическая или ментальная гибель мужчины от руки или по воле его возлюбленной. Причем женское «я» чаще всего наделяется царственным или божественным статусом, маркирующим ценностное и онтологическое доминирование женщины над мужчиной в силу ее причастности тайнам потустороннего мира. В таких произведениях поэта, как *Сказка о королях* (1905), *Маскарад* (1907), *Анна Комнена* (1908), *Поединок* (1909»), *Царица* (1909), в основе лирического повествования находится история фатального соприкосновения героя с властной женственностью. Соответственно, наличие в образе Семирамиды семантики мужеубийцы вскрывает ее причастность inferнальному миру и манифестирует ее бытийное предназначение – нести гибель влюбленному в нее мужскому «я».

Однако автопрезентация Семирамиды развивается по такой сюжетно-смысловой траектории, на которой ее противником оказывается не мужчина, а потусторонний «лунный» мир. В четвертой (финальной) строфе героиня оказывается лицом к лицу с персонифицированным инобытием – «луной», которая стремится подчинить ее своей тайной власти:

И в сумрачном ужасе от лунного взгляда,
От цепких лунных сетей,

¹⁹ Гигин, *Мифы*, пер. с латин. Д. Торшилова, под общ. ред. А. А. Тахо-Годи, Санкт-Петербург: Алетейя 2017, с. 272.

²⁰ Ф. Любкер, *Реальный словарь классических древностей*, под ред. Ф. Гельбке, П. Никитина, М. Пустоного и Ф. Зелинского, Санкт-Петербург: Общество классической филологии и педагогики 1885, с. 920.

Мне хочется бросится из этого сада

С высоты семисот локтей (с. 251).

В издании книги *Жемчуга* 1910 г. данный текст помещен в первый раздел *Жемчуг черный*, в котором концептуализируется постижение опыта смерти, и поэтому одним из «этапов инициации» лирического субъекта здесь «становится “борьба с необоримым противником”»²¹. Так, в стихотворении *Одержимый* (1908) таким врагом предстает «темное» *alter ego* лирического героя, его «чудовищное горе», поединок с которым неизбежно фатален (ср.: «Чрез дымный луг, и хмурый лес, / И угрожающее море / Бредет с копьем наперевес / Мое чудовищное горе. // [...] В болоте темном дикий бой / Для всех останется неведом, / И верх одержит надо мной / Привыкший к сумрачным победам», с. 178). В *Семирамиде* изображается подобная ситуация встречи с роковой, неодолимой силой.

Контакт героини с потусторонним антагонистом вызывает состояние предельного страха и оцепенения, свидетельствующее о ее порабощении инобытием. Образная репрезентация ужаса в ранней поэтике Гумилева обладает «общим семантическим ядром», представленным «чувством соприкосновения с чуждой и злой силой, грозящей герою растворением в Ничто»²². Именно приближение героини-царицы к бытийной пустоте очерчивается семантикой знаков «лунной» власти: «наклоняется лик луны» (всматривание в микрокосм), «лунный взгляд» (гипнотическое воздействие), «цепкие лунные сети» (подчинение и порабощение). Отметим, что традиционно «сеть» «олицетворяет ловушку», являющуюся «отрицательным аспектом женской силы»²³.

Здесь обнаруживается принципиально важный параметр рассматриваемого стихотворения, имеющий прямое отношение к нарративизации лирического дискурса, только высвечивающий ее с противоположной стороны. Соприкосновение героини с «луной» как представителем инобытия эксплицирует балладную модель лирического сюжетостроения, в которой всегда отчетливо проступает граница между противоположными областями миропорядка. Согласно Валерию Тюпе, балладное «лирическое откровение есть откровение одновременной причастности личности двум мирам: светлomu и темному, живому и мертвому, повседневному и покойному “миру

²¹ М. В. Смелова, *Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева*: монография, Тверь: Тверской государственный университет 2004, с. 49.

²² В. С. Малых, *Поэтика ужасного и «страх пустоты» в раннем творчестве Н. С. Гумилева*, «Art Logos» 2017, № 1(1), с. 74.

²³ Дж. Купер, *Энциклопедия символов*, Москва: Золотой век 1995, с. 299.

сему” и тревожно загадочному, пугающему миру “потустороннего” бытия»²⁴. Поэтому баллада как тип лирического откровения может быть вполне свободной от нарративности и в «чистом» виде утверждать «катастрофическую картину [...] взаимодействия» «“своего” и “чужого” миров»²⁵.

Как видно, *Семирамида* Гумилева оказывается своеобразной анарративной «балладой». Именно осознание себя на рубеже между «этой» (земной) и «той» (потусторонней) сферами бытия характеризует «я» героини в финале стихотворения, «балладируя» ее лирический монолог. При этом отмеченное выше представление всех мифологизированных свершений Семирамиды как фактов ее прошлого намечает также и темпоральную границу между обретенным в прошлом опытом бытия, репрезентация которого «свернута» в имя вавилонской царицы, и постижением катастрофического итога земного пути, предрекаемого воздействием инфернального пришельца – «луны». Это свидетельствует о преодолении изначальной статичности бытийного самополагания героини и переходу ее «я» к динамическому противоборству с неодолимым «лунным» миром.

В финале стихотворения героиня останавливается на последнем рубеже между «этим» и «тем» мирами – на рубеже жизни и смерти. Желание покончить с собой, которое внушает ей «лунный взгляд», в структуре сюжета остается нереализованным, что, с одной стороны, обусловлено конвенцией художественного мира (*Семирамида* изначально укоренена в мир живых, а не мертвых; ее смерть оборвет «ролевой» монолог), а с другой – призвано очертить событийный потенциал грядущего. «Луна» – являет собой непобедимого противника, совладать с которым не может земное существо, а значит, суицид вавилонской царицы вполне возможен в перспективе ее бытия (в качестве «гипотетического» нарратива). В этой же точке нереализованного, но возможного самоубийства можно отыскать еще одно объяснение посвящению *Семирамиды* памяти Иннокентия Анненского. Если «любовь к жизни у Анненского оборачивается страхом смерти и невозможностью преодолеть этот страх верой в существование иного мира»²⁶, то гумилевская рефлексия над смертью предельно стоична и нередко на нее нацелена. Соответственно, остановка героини на грани между витальным и мортальным измерениями бытия может трактоваться как «реверанс» Анненскому или, точнее, гумилевская попытка реконструировать «точку зрения» старшего поэта.

²⁴ В. И. Тюпа, *Дискурс / Жанр*, Москва: Intrada 2013, с. 133.

²⁵ Там же.

²⁶ А. В. Филатов, *Мифопоэтические стратегии В. И. Иванова и И. Ф. Анненского и формирование акмеистической мифопоэтики*, «Вестник Православного Свято-Тихоновского государственного университета. Серия 3. Филология» 2018, № 55, с. 82.

Остается вопрос: почему потусторонний мир влечет Семирамиду к самоубийству? Стихотворение демонстрирует парадоксальную ситуацию: женщина-царица, в соответствии с построением гумилевского окказионального мифа, максимально причастная потустороннему миру, этим миром и обрекается на гибель. Думается, что это обусловлено желанием Гумилева изобразить столкновение женского начала с оборотной стороной собственного «я», со своей иррациональной сущностью. Семирамида, познавшая сущность красоты и сумевшая своей царственной волей претворить ее в реальность, оказывается бессильной перед движениями тех сил, тайне которых она, будучи женщиной, причастна. Поэту важно показать посредством интроспекции в женское «я», что потусторонний мир существует по законам, познать которые до конца не может даже главный его представитель и проводник – женщина.

Подводя итоги, можно утверждать, что поэтика стихотворения Гумилева *Семирамида* являет собой один из вариантов концептуализации мифологемы пути-восхождения к высшим пределам мироздания. Мифологическое женское «я» раскрывает характер своих отношений с универсумом, свидетельствуя об опыте личностного присутствия в бытии. Лирический монолог Семирамиды, организующий сюжетное строение текста, носит явно анарративный характер и является лирическим освоением природного и культурного пространства. Однако само имя царицы, вынесенное в сильную позицию заглавия, и актуализация реалий ее мифологизированной жизни имплицитно определяют определенный событийный ряд, восходящий к мифологическому прошлому Древнего Востока. Это позволяет рассматривать автопрезентацию героини в качестве своеобразного «свернутого» лирического нарратива, в котором события не излагаются, а подразумеваются и требуют реконструирования читательским сознанием. Постулируемое Семирамидой обретение гармонии и покоя, воплощаемое сотворенными ее царственной волей тысячами садами, оказывается иллюзорным для нее самой. Подтверждением такой иллюзорности красоты и власти является столкновение героини с потусторонним миром, персонифицированным в образе «луны», что намечает неизбежный внутренний конфликт – царская женственность, являющая собой inferнальность, сталкивается с потусторонним миром, которому она бытийно причастна. Эта онтологическая коллизия на уровне сюжета стихотворения реализуется в качестве анарративной «баллады», структура которой отделяет «свернутые» нарративы об эмпирическом (мифологическом) прошлом героини и лирическое откровение о катастрофичности ее грядущего. Очевидно, что концентрация лирического «я» героини на влечении к смерти намечает вектор ее онтологического движения к грядущему: суицид здесь не действителен, а только возможен, но это прочерчивает смысловую линию

к его осуществлению, если не в реальности, то, по крайней мере, в ментальном самополагании «я», втягивая в структуру текста нарратив о потенциальном будущем самоубийстве героини, наделяющей смерть иррациональным и энигматическим статусом.

Стихотворение Николая Гумилева *Семирамида* за счет «сворачивания» нарративной структуры и сведения события к знаку показывает особый поэтический опыт мифологизации отношений человека с миром на онтологических осях «жизнь – смерть» «профанное – сакральное», «земное – потустороннее».

References

- Akhmatova, Anna A. N. S. *Gumilev – sami neprochitannyy poet XX veka*. In: *Sobranie sochinenii*: v 6 t. Vol. 5, ed. N. V. Koroleva. Moskva: Ellis Lak, 2001.
- Asoyan, Aram A. *Semantika antitezy v poeticheskom mire Nikolaya Gumileva*. In: *Semiotika i metaforika khudozhestvennykh form*. Sankt-Peterburg: Alethea, 2019: 307–313.
- Basker, Michael. *Rannii Gumilev: put k akmeizmu*. Sankt-Peterburg: Russkii khristianskii gumanitarnyi institut, 2000.
- Bobritskikh, Lyudmila Ya. “Syuzhetno-kompozitsionnye osobennosti ballad N. Gumileva.” *Filologicheskie zapiski*. No. 17 (2001): 252–259.
- Bryusov, Valerii Ya. *Sobranie sochinenii*: v 7 t. Vol. 1, ed. P. G. Antokolskii. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1973.
- Chizhikova, Anna A. *Transformatsiya zhanra ballady v tvorchestve N. Gumileva (“Uzhas”, “Les”, “U kamina”)*. In: *Materialy k slovaryu syuzhetov russkoi literatury: sbornik nauchnykh trudov*, ed. E. K. Romodanovskaya. Issue 10: *Liricheskie i epicheskie syuzhety i motivy v russkoi literature*. Novosibirsk: Institut filologii Sibirskogo otdeleniya Rossiiskoi akademii nauk, 2012: 152–163.
- Cirlot, Juan E. *Slovar simvolov: 1000 statei o vazhneishikh ponyatiyakh religii, literatury, arkhitektury, istorii*, transl. F. S. Kapitsa, T. N. Kolyadich. Moskva: ZAO Tsentrpoligraf, 2010.
- Cooper, Jean. *Entsiklopediya simvolov*. Moskva: Zolotoy vek, 1995.
- Entsiklopedicheskii slovar Brokgauza i Efrona*. Vol. 29. Sankt-Peterburg: Brokgauz – Efron, 1900.
- Filatov, Anton V. “Mifopoeticheskie strategii V. I. Ivanova i I. F. Annenskogo i formirovanie akmeisticheskoi mifopoetiki.” *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 3. Filologiya*. No. 55 (2018): 75–85.
- Genette, Gérard. *Povestvovatelnyi diskurs*. In: *Figury*: v 2 t. Vol. 2. Moskva: Izdatelstvo imeni Sabashnikovykh, 1998: 60–280.
- Gumilev, Nikolai S. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 10 t. Vol. 1. *Stikhotvoreniya. Poemy (1902–1910)*, ed. Yu. V. Zobnin, Moskva: Voskresene, 1998.
- Hansen-Löve, Aage. *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Rannii simvolizm*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii projekt, 1999.
- Hyginus. *Mify*, transl. D. Torshilov. Sankt-Peterburg: Alethea, 2017.
- Kholl, Menli P. *Entsiklopedicheskoe izlozhenie masonskoi, germeticheskoi, kabbalisticheskoi i rozenkreytserovskoi simvolicheskoi filosofii*. Moskva: AST, Astrel, 2005.
- Lübker, Friedrich. *Realnyi slovar klassicheskikh drevnostei*, ed. F. Gelbke, P. Nikitin, M. Pustonskii, F. Zelinskii. Sankt-Peterburg: Obshchestvo klassicheskoi filologii i pedagogiki, 1885.
- Malykh, Vyacheslav S. “Poetika uzhasnogo i ‘strakh pustoty’ v rannem tvorchestve N. S. Gumileva.” *Art Logos*. No. 1 (1) (2017): 69–77.

- Mify narodov mira. Entsiklopediya*: v 2 t. Vol. 2, ed. S. A. Tokarev. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1992.
- Nalegach, Natalya V. *Poetika stikhotvoreniya N. Gumileva "Semiramida"*. In: *Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya*. Issue 9. Ekaterinburg: Uralskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, 2006: 24–39.
- Razumovskaya, Aida G. *Sady rossiyskoi poezii (ot simvolizma do postmodernizma)*. Sankt-Peterburg: NP-Print, 2014.
- Shmid, Volf. *Narratologiya*. Moskva: Yazyki slavyanskoi kultury, 2003.
- Smelova, Marina V. *Ontologicheskie problemy v tvorchestve N. S. Gumileva, monografiya*. Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet, 2004.
- Timofeeva, Elizaveta D. "Balladnye traditsii v rannei poezii N. S. Gumileva". *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 3. Filologiya*. No. 58 (2019): 11–23.
- Тыупа, Валерий И. *Diskurs / Zhanr*. Moskva: Intrada, 2013.



Received: 27.12.2021. Verified: 11.08.2022. Accepted: 23.10.2022.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

КСЕНИЯ СУНДУКОВА

 <https://orcid.org/0000-0003-3254-5761>
avissimplex@gmail.com

ТЕМА МЕТЕМПСИХОЗА В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

THE THEME OF METEMPSYCHOSIS IN THE POETRY OF NIKOLAY GUMILEV

The article is devoted to Nikolay Gumilev's appeal to the topic of recalling past incarnations, understood as the mystical ability of memory. This topic was popular in the period of the Silver Age in Russian literature. Despite the acmeist's refusal to turn to mystical experience, the theme of rebirth and memories of past lives was realised by Gumilev throughout his entire work, i.e. starting with the book *Romantic Flowers* and up to a number of poems from the book *Pillar of Fire*. It is from this point of view that the poems under the titles of "Credo", "Adam's Dream", "Eternal", "Primal Memory", "A Memory", "The Lost Tram", and others are considered. These texts are somewhat similar to each other at the level of motivational organisation: the depiction of earthly life as a dream and death as the awakening; the motif of ringing and harmony, referring to the theme of creativity; the motif of sensory perception of the earthly world through physical love; or the motif of the path and life as a directed movement. In the early texts, memories of past lives and existing before birth are painted in harmonious tones, while in later poems it is eschatological motifs that come to the fore. In addition, in the poems titled "A Memory" and "The Lost Tram", the theme of network psychosis is metaphorised; it becomes a way to tell about the experience of one lived life, included in a wide mythopoetic context. It is interesting that the mystical property attributed to memory to overcome the boundaries of life is consistent with a number of modernist concepts of culture (Aby Warburg, Thomas Stearns Eliot, and Osip Mandelstam), implying the resurrection of past eras. Thus, Gumilev's appeal to the theme of metempsychosis can be placed in the context of the idea of 'cultural synchronicity'.

Keywords: metempsychosis, lyrics by Nikolay Gumilev, poetics of memory, synchronic concepts of culture

В статье рассматривается обращение Николая Гумилева к популярной в литературе Серебряного века теме припоминания прошлых воплощений, понятой как мистическая способность человеческой памяти. Несмотря на постулируемый акмеистами отказ от обращения к мистическому опыту, тема перерождения и воспоминания о прошлых жизнях разрабатывается Гумилевым на протяжении всего его творчества: начиная с книги *Романтические цветы* и вплоть до ряда стихотворений из книги *Огненный столп*. С этой точки зрения рассмотрены стихотворения *Credo*, *Сон Адама*, *Вечность*, *Прапамять*, *Память*, *Заблудившийся трамвай* и некоторые другие. Эти тексты обнаруживают определенное сходство на уровне мотивной организации: изображение земной жизни как грезы, а смерти как

пробуждения; мотив звона и созвучия, отсылающий к теме творчества; мотив чувственного восприятия земного мира через физическую любовь; мотив пути и жизни как направленного движения. В ранних текстах воспоминание о прошлых жизнях и бытии до рождения окрашены в гармоничные тона, в более поздних стихотворениях на первый план выходят эсхатологические мотивы. Кроме того, в стихотворениях *Память* и *Заблудившийся трамвай* тема метемпсихоза метафоризируется, становится способом рассказать об опыте одной прожитой жизни, включенной в широкий мифопоэтический контекст. Интересно, что приписываемое памяти мистическое свойство преодолевать границы жизни созвучно ряду модернистских концепций культуры (Аби Варбург, Томас Стерн Элиот и Осип Мандельштам), подразумевающих воскрешение в творчестве прошедших эпох. Обращение Гумилева к теме метемпсихоза может быть помещено в контекст идеи о культурной синхронии.

Ключевые слова: метемпсихоз, лирика Николая Гумилева, поэтика памяти, синхронистские концепции культуры

Неоднократно отмечалось, что память вообще и метемпсихоз в частности – одна из центральных тем поэзии Николая Гумилева¹. Эта тема развивается в ряде произведений, начиная с ранних сборников и вплоть до книги *Огненный столп*, где она представлена знаменитыми стихотворениями *Память* и *Заблудившийся трамвай*. Поэтика Гумилева меняется, эволюционирует, но и в стихотворениях периода ученичества, и в период становления акмеизма, и в послереволюционные годы заявленная тема остается сквозной.

Обращение к теме метемпсихоза во многом обусловлено тенденциями эпохи Серебряного века, увлечением спиритизмом, буддизмом. Не секрет, что для рубежа XIX и XX вв. припоминание прошлых воплощений, апелляция к ранним младенческим воспоминаниям – одно из общих мест. Для многих поэтов Серебряного века (Валерия Брюсова, Константина Бальмонта, Федора Сологуба, Андрея Белого, Александра Блока, Николая Гумилева, Анны Ахматовой и др.) память важна не только и не столько как способ обращения к личному прошлому, сколько как инструмент постижения смыслов, недоступных в обыденной жизни. Проникая через границу рождения, память переносит субъекта воспоминания в небытие, оказываясь сродни спиритизму². Обращение к аналогичной тематике находим и в прозе: в *Котике Летаеве* Андрея Белого, *Жизни Арсеньева* Ивана Бунина и т. д. Таким образом, Николай Гумилев здесь может следовать определенной «моде».

¹ И. Делич, *Николай Гумилев*, [в:] *История русской литературы, XX век: Серебряный век*, под ред. Ж. Нива и др., Москва: Прогресс-Литера 1995, с. 491; С. В. Пушкирева, *Память как элемент космогонического мифа в сборнике Н. С. Гумилева «Огненный столп»*, «Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология» 2013, № 3, с. 337–342.

² Е. В. Шахматова, *Метемпсихоз в культуре Серебряного века*, «Религиоведение» 2009, № 1, с. 183–196.

Вместе с тем в мемуарной литературе о поэте зафиксированы и свидетельства его личной заинтересованности в вопросах мистицизма и загробного существования души. Подтверждение этому находим в воспоминаниях о Гумилеве Ирины Одоевцевой:

Он на минуту замолкает, глядя на пляшущее в печке пламя. И вдруг, повернувшись ко мне, неожиданно предлагает:

– Давайте пообещаем друг другу, поклянемся, что тот, кто первый умрет, явится другому и все, все расскажет, что там.

Он протягивает мне руку, и я, не колеблясь, кладу в нее свою.

– Повторяйте за мной, – говорит он медленно и торжественно. – Клянусь явиться вам после смерти и все рассказать, где бы и когда бы я не умерла. Клянусь.

Я послушно повторяю за ним:

– Клянусь!

Он, не выпуская моей руки, продолжает еще торжественнее:

– И я клянусь, где бы и когда бы я не умер, явиться вам после смерти и все рассказать. Я никогда не забуду этой клятвы и вы никогда не забывайте ее. Даже через пятьдесят лет. Даже если мы давно перестали бы встречаться. Помните, мы связаны клятвой³.

Вера Неведомская приводит следующий пассаж Гумилева:

Я вижу иногда очень ясно картины и события вне круга нашей теперешней жизни; они относятся к каким-то давно прошедшим эпохам, и для меня дух этих старых времен гораздо ближе того, чем живет современный европеец. В нашем современном мире я чувствую себя гостем⁴.

И все же ни констатация личного интереса поэта к рассматриваемой теме, ни указание на своего рода моду не дают ключа к пониманию своеобразия темы метемпсихоза в поэзии Гумилева. Поэтому обратимся к стихотворениям, которые, на наш взгляд, посвящены теме метемпсихоза и демонстрируют определенное единство: *Credo*, «Когда из темной бездны жизни...» (из книги *Путь конквистадоров*); *Сон Адама* (из книги *Жемчуга*); *Маскарад* (из книги *Романтические цветы*); *Вечное, Сонет* (из книги *Чужое небо*); *Возвращение* (из книги *Колчан*); *Прапамять* (из книги *Костер*); *Память*,

³ И. Одоевцева, *На берегах Невы*, вступит. статья К. Кедрова; послесл. А. Сабова, Москва: Художественная литература 1988, с. 71.

⁴ В. Неведомская, *Воспоминания о Гумилеве и Ахматовой*, [в:] *Николай Гумилев в воспоминаниях современников*, ред.-сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд, Париж; Нью-Йорк: Третья волна; Дюссельдорф: Голубой всадник 1989, с. 159.

Заблудившийся трамвай (из книги *Огненный столп*). Тематически эти стихотворения могут быть разделены на несколько групп.

Для первой группы текстов характерна общность в использовании мотивов сна, грез. Жизнь (как в стихотворениях *Credo*, *Прапамять*) или история человечества (стихотворение *Сон Адама*) здесь – это сон, иллюзия; наблюдается связь памяти и творчества, которая реализуется в мотивах звона, созвучия. В этой группе стихотворений внимание акцентируется не столько на времени жизни, сколько на плане небытия.

В стихотворении *Credo* незнание лирическим героем истоков и целей своего жизненного пути сочетается со знанием о том, что где-то в этом небытии были «сверканье звезд», «пенье перед престолом красоты». Переход в «царство вечной пустоты» сопровождается пробуждением от грез (т. е. от земной жизни), которое становится освобождением уставшей души. Сходная идея звучит в следующем тексте: Адам, заснувший под деревом познания, видит «зловещие сны». Перед его глазами разворачивается вся история человечества. В стихотворении также возникают мотивы душевной усталости («устал и смеяться и плакать без цели») и обращения к Смерти как избавлению от постоянной круговерти жизни, от этих грез («как лебеди, стаи веков пролетели, / Играли и пели, он их не слышал»), мотив пробуждения, обнаружения себя снова в Эдеме, надмирном пространстве.

В стихотворении *Прапамять* из первой группы жизнь вновь предстает как «круженье, пенье», воспроизводится мотив жизни как утомительной пляски. Это стихотворение построено как система внутренних повторов, когда один образ сменяется другим по принципу ассоциации. Например, образ моря («Моря, пустыни, города, / Мелькающее отраженье / Потерянного навсегда») соседствует с образом бушующего пламени и летящих рыжих коней («Бушует пламя, трубят трубы, / И кони рыжие летят») как метафоры пламени. Затем происходит контаминация образов («Седую гривой машет море, / Встают пустыни, города»). Мы наблюдаем кумулятивное нанизывание повторов, замыкающееся в цикл: повтор «Моря, пустыни, города» в начале и «...машет море, встают пустыни, города» в конце образуют композиционное кольцо, которое соответствует движению времени человеческой жизни. Оно промелькнуло (как и века в поэме *Сон Адама*), слившись в единое, несколько утомительное для лирического героя впечатление. Отметим и типичное для осмысления работы памяти слово «отраженье»: память как система зеркал, *speculum speculogum*, в котором ассоциативно отражаются самые разные элементы. Рамкой для этих образов становится событие пробуждения лирического героя от грез, но он оказывается уже не Адамом в Эдеме, а «простым индийцем, задремавшим в священный вечер у ручья».

Стихотворения второй группы («Когда из темной бездны жизни...», *Маскарад*, *Сонет*) посвящены реинкарнации, акцент в них сделан на плане земной (плотской) жизни. В этих текстах снова звучат сходные мотивы. Смерть понимается как возвращение в надмирный план бытия и связана с «прозрением», в то же время земной мир оказывается полным впечатлений и чувств, связанных в первую очередь с физической любовью (частотны лексемы «поцелуй», «лобзания», «губы», «уста»), с сочетанием боли и счастья, которые провоцируют вечное возвращение из надмирных высот к постоянной череде реинкарнаций. В рамках земной жизни становится во возможным припоминание и узнавание моментов жизни прошлой, которая – в рамках поэтики – в большей или меньшей степени оказывается обращением к неким мифологическим сюжетам, которые через мотив реинкарнации вводятся в пространство памяти лирического героя.

Стихотворения третьей группы (*Credo*, *Вечное*, *Возвращение*, *Память*) сохраняют и развивают указанные мотивы, но в них акцентируется тема пути и жизни как направленного движения. Важную роль играет образ проводника, спутника. В стихотворении *Вечное*:

И тот, кто шел со мною рядом
В громах и кроткой тишине, –
Кто был жесток к моим уладам
И ясно милостив к вине;

Учил молчать, учил бороться,
Всей древней мудрости земли, –
Положит посох, обернется
И скажет просто: «Мы пришли»⁵.

В стихотворении *Возвращение* этот спутник оказывается Буддой, а в стихотворении *Память* путник встречает лирического субъекта в конце пути, переводя череду его перевоплощений (на этот раз в рамках одной жизни) в какое-то иное пространство:

Предо мной предстанет, мне неведом,
Путник, скрыв лицо: но всё пойму,

⁵ Н. С. Гумилев, *Полное собрание сочинений*: в 10 т., ред. кол.: Н. Н. Скатов (гл. ред.) и др., Москва: Воскресенье 1998, т. 2: *Стихотворения. Поэмы (1910–1913)*, с. 85. Далее цитаты из стихотворений Гумилева даются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

Видя льва, стремящегося следом,

И орла, летящего к нему.

(4, 93)

Отметим, что в этом стихотворении происходит перенос дискурса метемпсихоза на историю взросления и психологических трансформаций, т. е. тема памяти о прошлых воплощениях оказывается скорее метафорой индивидуальной памяти. Как замечает одна из исследователей Гумилева, «только память, как мудрый всеведущий собеседник, способна собрать воедино духовный опыт „колдовского ребенка“, „путешественника“ и „воина“ в единую судьбу поэта»⁶. Так в стихотворении возникает акцент на творческой силе воспоминания, направленной на пересоздание лирическим субъектом самого себя. Для Гумилева важна способность памяти преодолевать границы между бытием и небытием, и результатом такого пересечения становится эсхатологически окрашенная встреча с путником.

Объединяя мотивы всех трех групп, особое место занимает стихотворение *Заблудившийся трамвай*. В нем происходит движение, обратное течению времени, и осуществляется переход через границу жизни и смерти. Безусловно, это движение воспринимается как возвращение к прошлой жизни, но благодаря множеству аллюзий оно есть также движение в пространстве культуры. Исследователи отмечают в этом стихотворении высокую плотность цитат: это и отсылки к фактам гумилевской биографии⁷, и к классике (произведениям Гаврилы Державина, Николая Гоголя, Федора Достоевского, и к пушкинским текстам – *Медному Всаднику* и *Капитанской дочке*⁸), а также к современным Гумилеву прочтениям Пушкина (новелле Сергея Ауслендера *Туфельки Нелидовой*)⁹. Вместе с тем написанное незадолго до трагической гибели поэта стихотворение воспринимается как пророческое. И снова возникает вопрос о метафоричности темы метемпсихоза в этом тексте.

В *Заблудившемся трамвае* тема метемпсихоза, воспоминания о прошлых жизнях тесно связана с темой творчества (не случайно лирический герой слышит в звоне трамвая, наряду с вороньим граем и дальними громами, звоны лютни), и с обращением к широкому культурному контексту.

⁶ С. В. Пушкарева, *Память как элемент...*, с. 338.

⁷ Ю. Л. Кроль, *Об одном необычном трамвайном маршруте («Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева)*, «Русская литература» 1990, № 1, с. 208–218.

⁸ Ю. В. Зобнин, *«Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста)*, «Русская литература» 1993, № 4, с. 176–192.

⁹ Д. М. Магомедова, *Об одной пушкинской аллюзии в «Заблудившемся трамвае» Н. С. Гумилева*, «Новый филологический вестник» 2007, № 2(5), с. 225–228.

Заблудившийся трамвай и *Память* позволяют переосмыслить мотивы других стихотворений этой тематики, понимание метемпсихоза здесь усложняется. Тем не менее, два этих текста тесно связаны с репрезентацией метемпсихоза в поэзии Гумилева не только на уровне повторения и развития значимых образов, но и благодаря присутствующей и в *Памяти*, и в *Заблудившемся трамвае* автоцитате. Она отсылает к *Credo* – первому в ряду «метемпсихических» стихотворений, почти на двадцать лет отстоящему хронологически. Речь идет о рифменной паре *свет – планет* [ниже в примерах курсив мой – К. С.]:

Мне всё открыто в этом мире –
И ночи тень, и солнца *свет*,
И в торжествующем эфире
Мерцанье ласковых *планет*.

(*Credo*; 1, 38)

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий *свет*,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический *сад планет*.

(*Заблудившийся трамвай*; 4, 82)

И тогда повеет ветер странный –
И прольется с неба страшный *свет*:
Это Млечный Путь расцвел неожиданно
Садом ослепительных *планет*.

(*Память*; 4, 92)

Согласно словарю рифм Николая Гумилева, составленному Анастасией Казанцевой, такая рифма, помимо указанных трех случаев, встречается у поэта лишь однажды – в более раннем стихотворении *Молодой францисканец*¹⁰. Несмотря на то что в каждом из трех случаев эти пары слов попадают в разный контекст, в *Заблудившемся трамвае* и *Памяти* они отчетливо связаны с эсхатологическим ощущением: это свет «страшный», идущий извне обыденного бытия. В обоих случаях лексема «планет» входит в словосочетание

¹⁰ А. А. Казанцева, *Анна Ахматова и Николай Гумилев: диалог двух поэтов*, Санкт-Петербург: Росток 2004, с. 186, 204.

«сад планет». Этот алогизм вызывает ассоциацию с потусторонним миром, где неживое становится живым (планеты как бы приобретают черты животных или цветов). Само по себе сочетание «свет планет», как нам кажется, отсылает к геоцентрической космологии, когда светила (Луна и Солнце) считались планетами, что зафиксировано, например, в *Божественной комедии* Данте (в ней сферы семи планет являются источником света божественной любви). Мотивы райского сада, сверканья звезд и цветения присутствуют и в *Credo* («Я знаю, было там сверканье / Звезды, лобзающей звезду»; «Когда сплетались, как виденья, / Святые белые цветы»), однако в раннем стихотворении это образы гармонии, а в двух поздних – образы хаоса, пространства смерти.

Оказывается, что весь комплекс гумилевских стихотворений о метемпсихозе семантически «закольцован». Но если в более ранних стихах не наблюдается какого-то развития темы, то в последних двух стихотворениях о метемпсихозе происходит ее переосмысление и проблематизация. Помимо изменения интонации, воспоминание о прошлых жизнях метафоризируется, происходит «обнажение приема». Метемпсихоз становится не только предметом изображения, но и способом вступить во взаимодействие с культурой прошедших веков¹¹, осовременить их вопреки движению времени или же осмыслить течение времени в рамках одной жизни.

Невозможно в этой связи не вспомнить некоторые модернистские концепции культуры, основанные на идее синхронии, и в первую очередь – знаменитый манифест Осипа Мандельштама *Слово и культура*:

В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно всё стало достоянием общим. Идите и берите. Всё доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семи-ствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков¹².

Нужно отметить, что осенью 1907 г. в Сорбонне Мандельштам слушал Анри Бергсона, и его понимание памяти инспирировано в том числе этими лекциями, как и у крупнейших европейских модернистов – Марселя Пруста, Томаса Элиота. Концепция культуры Элиота созвучна представлениям Мандельштама:

¹¹ Ориентация акмеизма на классическую традицию – Шекспира, Рабле, Виллона и Теофила Готье – мыслилась Гумилевым как одна из установок (Н. С. Гумилев, *Наследие символизма и акмеизм*, «Аполлон» 1913, № 1, с. 44).

¹² О. Э. Мандельштам, *Полное собрание сочинений и писем*: в 3 т., сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Мец, Москва: Прогресс-Плеяда 2010, т. 2: *Проза*, с. 54.

И нет в поэзии такого явления как полная оригинальность, ничем прошлому не обязанная. Уже рождением Вергилия, Данте, Шекспира, Гёте все будущее европейской поэзии перестраивается. С окончанием жизненного пути великого поэта раз навсегда воплощены определенные творческие возможности, которым не суждено быть повторяемыми. С другой же стороны, в сложное наследие, из которого будет создаваться поэзия будущего, каждым великим поэтом привносится нечто свое¹³.

Примерно в это же время сходные процессы, рассматриваемые на материале живописи эпохи Возрождения, попадают в поле зрения искусствоведа Аби Варбурга:

Восторг и преклонение перед непостижимыми творениями художественного гения только возрастают от понимания того, что дар гениальности являлся одновременно и энергией познания. [...] С этой воли к воскрешению античности и началась для «хорошего европейца» просветительская борьба эпохи «великого переселения образов», которую сейчас мы (с несколько излишним мистицизмом) называем Ренессансом¹⁴.

Таким образом, в модернистских концепциях культуры и творчества большую роль играет идея синхронии, взаимодействия художника с предшествующими эпохами, своеобразной культурной памяти. В то же время Марсель Пруст, создавший в романе *В поисках утраченного времени* художественную форму для воплощения бергсоновской идеи о *mémoire volontaire* и *mémoire involontaire*, показывает, что и индивидуальная память может стать способом самопостижения и источником творческой энергии.

В контексте этих теорий, фиксирующих некое общее отношение эпохи модерна к проблеме памяти, сочетание темы метемпсихоза с высокой плотностью культурных аллюзий и мифопоэтических образов в поэзии Гумилева может быть соотнесено и прочитано как метафора творческого потенциала индивидуальной и культурной памяти, возможно, сначала неосознанная, а в поздних стихотворениях – отрефлексированная. Рассмотренные сквозь эту призму стихотворения Николая Гумилева приобретают новые семантические грани и оттенки интерпретации.

¹³ Т. С. Элиот, *Единство европейской культуры*, [в:] он же, *К определению понятия культуры: заметки*, пер. с англ. Е. Жиглевич; вступит. статья и примеч. М. Корякова, London: Overseas publications interchange 1968, с. 149.

¹⁴ А. Варбург, *Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности*, сост. и пер. с нем. Е. Козиной, пер. с итал. Н. Булаховой; пер. с латин. Д. Захаровой, Санкт-Петербург: Азбука-классика 2008, с. 200.

References

- Delich, Irina. *Nikolai Gumilev*. In: *Istoriia russkoi literatury, XX vek: Serebrianyi vek*, ed. Zh. Niva. Moskva, 1995: 488–501.
- Eliot, Tomas S. *Edinstvo evropeiskoi kultury*. In: *K opredeleniyu poniatiya kultury: zametki*, transl. E. Zhiglevich. London, 1968: 144–165.
- Gumilev, Nikolai S. “Nasledie simvolizma i akmeizm”. *Apollon*. No. 1 (1913): 42–45.
- Gumilev, Nikolai S. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 10 t. Vol. 1–7, ed. N. N. Skatov. Moskva, 1998.
- Kazantseva, Anastasiya A. *Anna Akhmatova i Nikolai Gumilev: dialog dvukh poetov*. Sankt-Peterburg, 2004.
- Krol, Yurii L. “Ob odnom neobychnom tramvainom marshrute (“Zabludivshiisia tramvai” N. S. Gumileva)”. *Russkaya literatura*. No. 1 (1990): 208–218.
- Magomedova, Dina M. “Ob odnoi pushkinskoi alliuzii v ‘Zabludivshemsia tramvae’ N. S. Gumileva”. *Novyi filologicheskii vestnik*. No. 2 (2007): 225–228.
- Mandelstam, Osip E. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*: v 3 t. Vol. 2. Moskva, 2010.
- Nevedomskaya, Vera. *Vospominaniya o Gumileve i Akhmatovoi*. In: *Nikolai Gumilev v vospominaniyakh sovremennikov*, ed. V. Kreid. Parizh; New-York; Düsseldorf, 1989: 151–159.
- Odoevtseva, Irina. *Na beregakh Nevy*. Moskva, 1988.
- Pushkareva, Svetlana V. “Pamiat kak element kosmogonicheskogo mifa v sbornike N. S. Gumileva ‘Ognennyi stolp’”. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Filologiya*. No. 3 (2013): 337–342.
- Shakhmatova, Elena V. “Metempsikhoz v kulture Serebriannogo veka”. *Religiovedenie*. No. 1 (2009): 183–196.
- Varburg, Abi. *Velikoe pereselenie obrazov: issledovanie po istorii i psikhologii vozrozhdeniya antichnosti*, transl. from German E. Kozina; transl. from Italian N. Bulakhova; transl. from Latin D. Zakharova. Sankt Peterburg, 2008.
- Zobnin, Yurii V. “‘Zabludivshiisia tramvai’ N. S. Gumileva (k probleme deshifrovki ideino-filosofskogo sodержaniya teksta)”. *Russkaya literatura*. No. 4 (1993): 176–192.



Received: 27.12.2021. Verified: 11.08.2022. Accepted: 23.10.2022.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ALEKSANDRA SZYMAŃSKA

 <http://orcid.org/0000-0002-3380-5396>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
aleksandra.szymanska@uni.lodz.pl

МИФ ДОН ЖУАНА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БЛОКА И ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

THE MYTH OF DON JUAN IN LIFE AND LITERARY WORKS OF ALEXANDER BLOK AND VALERY BRYUSOV

The subject of interest in this article is the myth of Don Juan in the life and literary works of two great figures of the Silver Age – Alexander Blok and Valery Bryusov. The consideration of the biographies of writers (Blok's marriage to Mendeleeva, Bryusov's romance with Nina Petrovskaya) as well as selected examples from their literary works (Blok's poems: "Ya ee pobedil nakonets...", "The Commander's Footsteps"; Bryusov's poems: "I snova...", "Don-Juan") in the context of the culture of the Silver Age (the philosophy of Vladimir Solovyov, the idea of life-creation, ideas about the "Eternal Feminine", the myth of the Beautiful Lady, the vampiric myth) led us to the conclusion that the 'don juanism' was one of the important components of the myths of poets. We noted that in both cases the concept of 'don juanism' is strictly correlated with the concept of vampirism. On the other hand, it is also related to such concepts as "Eternal Femininity", 'true to the ideal', and 'the role of art'. All these provide us with the basis to state that the productivity and potential of the theme of Don Juan goes far beyond the usual notion of Don Juan as a seducer.

Keywords: Alexander Blok, Valery Bryusov, Don Juan, the Silver Age

Предметом интереса в данной статье является миф Дон Жуана в жизни и в творчестве двух великих фигур Серебряного века – Александра Блока и Валерия Брюсова. Рассмотрение некоторых биографических фактов из жизни писателей (женитьба Блока на Менделеевой, роман Брюсова с Ниной Петровской), а также избранных примеров из их литературного наследия (стихотворения Блока: «Я ее победил, наконец...», *Шаги Командора* и Брюсова: «Я снова...», *Дон-Жуан*) в контексте культуры Серебряного века (философия Владимира Соловьева, идея жизнотворчества, представления о «Вечной Женственности», миф о Прекрасной Даме, вампирический миф), привело нас к выводу, что донжуанство было одной из важных составляющих мифов поэтов. Мы отметили, что в обоих случаях понятие донжуанства строго соотносится с понятием вампиризма. С другой стороны, оно связано и с такими понятиями, как: «Вечная Женственность», верность идеалу и значение искусства. Все это дало

нам основание констатировать, что продуктивность и потенциал темы Дон Жуана выходят далеко за пределы привычного представления о Дон Жуане как обольстителе.

Ключевые слова: Александр Блок, Валерий Брюсов, Дон Жуан, Серебряный век

Предметом нашего интереса станет миф Дон Жуана в жизни и в творчестве двух великих фигур Серебряного века – Александра Блока и Валерия Брюсова. Мы рассмотрим не только известные донжуанские стихотворения поэтов, но также те из их поэтического наследия, которые, на наш взгляд, стали основой для своеобразной трактовки поэтами мифа Дон Жуана. Постараемся доказать, что миф Дон Жуана обогащается в интерпретации поэтов новыми ассоциациями и смыслами за счет важнейших мифов Серебряного века и их философской основе.

Миф Дон Жуана в произведениях Блока и Брюсова рассмотрим в контексте эпохи с ее интересом к жизнетворческой практике. С целью реализации поставленной задачи мы обратимся к тем произведениям поэтов или их современников, которые влияли на формирование мифопоэтических образов Блока и Брюсова, т. е. их персональных мифов.

Одной из распространенных автопоэтических стратегий русских писателей Серебряного века было именно жизнетворчество, т. е. формирование собственной жизни как произведения искусства¹. Основная идея жизнетворчества заключалась в разрушении границы между жизнью и искусством. С одной стороны, собственная жизнь становилась материалом для искусства. С другой – искусство предлагало образцы для эстетизации быта². Жизнетворчество делало желанным использование авторских масок (альтернативных субъектностей), уподобляя жизнь театру, а человека – режиссеру собственной жизни³. Однако надо помнить, о чем впоследствии писала Лидия Гинзбург, отмечавшая, что соотносительность жизни и искусства «не равносильна их тождеству и разрушительной перетасовке»⁴.

Одним из самых знаменитых жизнетворческих проектов, исходящим из символистского прочтения событий повседневной жизни и вдохновленным философией Владимира Соловьева стал брак Блока с Менделеевой. Их брак был попыткой воплотить в жизнь декадентские утопии, основанные на девственном браке и девственности, а также попыткой Блока выйти в новое

¹ Больше о модернистском жизнетворчестве см.: З. Г. Минц, *Поэтика русского символизма*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб 2004, с. 396–413.

² К. Эконен, *Творец, субъект, женщина. Стратегии женского письма в русском символизме*, Москва: Новое литературное обозрение 2011, с. 107.

³ Там же, с. 109.

⁴ Л. Гинзбург, *О психологической прозе*, Ленинград: Художественная литература 1977, с. 27.

духовное пространство путем соединения философии и поэзии с жизнью. Чтобы наиболее полно реализовать идею мистического брака, Блок поставил перед собой задачу преодолеть в самом себе земное, чувственное влечение к той, в которой он увидел воплощение «Вечной Женственности»⁵. Философия Владимира Соловьева и особенно его идеи о «Вечной Женственности» стали для Блока и других младших символистов одним из важнейших контекстов для формирования взглядов на любовь⁶. Брак с Менделеевой и *Стихи о Прекрасной Даме* Блока – самые яркие примеры влияния категории «Вечной Женственности» на поэта. Стремление лирического героя *Стихов о Прекрасной Даме* к обновлению мира «бессмертной» любовью, нерасторжимость мистического и реального заставляет рассматривать их с учетом биографических реалий и философских предпосылок.

Стремление лирического героя Блока к идеалу, противопоставление земной и небесной любви позволяют заметить в *Стихах о Прекрасной Даме* развитие не только философии и мистической лирики Соловьева, но и отзвуки известных литературных сюжетов, сходство лирических героев с известными культурными образами. Итак, Зара Минц отмечает трансформацию лирической героини из *Стихов о Прекрасной Даме* в Офелию, Кармен, Колумбину и Донну Анну⁷, а также лирического героя в философско-мистический образ-символ, посвятившего себя безответной любви и аскетическому служению мистической Даме «рыцаря бедного»⁸.

Отметим, что стремление лирического героя к идеалу, локализованному в земной женщине, является одной из важнейших составляющих не только образа «рыцаря бедного», но и романтического Дон Жуана. Взгляд на Дон Жуана как на «младшего брата» Дон Кихота является одним из исследовательских ракурсов при рассмотрении этих двух «вечных образов»⁹. На основании вышесказанного можем констатировать, что в ранней лирике Блока присутствие отзвуков мифа Дон Жуана ощущается через его близость с другим мифом Нового времени.

Как представляется, миф Прекрасной Дамы не единственный, который определил восприятие поэта современниками и не единственный, в котором

⁵ См.: Т. В. Игошева, *Ранняя лирика А. А. Блока (1898–1904). Поэтика религиозного символизма*, Москва: Глобал Ком 2013, с. 321.

⁶ См.: З. Г. Минц, *Александр Блок и русские писатели*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб 2000, с. 41.

⁷ З. Г. Минц, *Поэтика русского символизма...*, с. 378.

⁸ Отметим, что исследовательница соотносит образ блоковского «рыцаря» скорее с пушкинским образом «рыцаря бедного», нежели с Дон Кихотом Сервантеса. См.: З. Г. Минц, *Александр Блок и русские писатели...*, с. 162.

⁹ В. Е. Багно, *Расплата за своеволие, или воля к жизни*, [в:] *Миф о Дон Жуане. Новеллы, стихи, пьесы*, сост. В. Е. Багно, Санкт-Петербург: «Terra Fantastica» 2000, с. 10.

мы можем вычлени́ть донжуанский аспект. Заметное место в мифе о Блоке, а затем в его поэзии, занял вампирический мотив. Изображение самого себя в образе вампира встречается уже в ранних письмах поэта к будущей жене:

Я без конца буду влюбленный, буду страстный, буду Твоей поклонник и раб. Если иногда будут времена упадка и слабостей – ничего. Я впился в Твою жизнь и пью ее¹⁰.

Вампирический этап поэзии Блока ознаменован стихотворениями сборника *Страшный мир*, вошедшими в цикл *Черная кровь*. Одним из стихотворений цикла является *Я ее победил наконец!* (1909).

Упомянутое стихотворение, так же как *Песнь ада*, можно отнести к теме «инферральности» быта¹¹ и поставить в широкий контекст «вампиризма» эпохи¹² с ее безысходностью, забвением и обреченностью. Нас интересует тот аспект прочтения стихотворения, который заключается в отождествлении любовника с вампиром и женщины с его жертвой. Вампиризм лирического «я» в стихотворении *Я ее победил наконец!* можно, на наш взгляд, рассмотреть, как одну из ипостасей донжуанизма «конца века». Согласно настроению эпохи, донжуанизм в стихотворении Блока приобретает мрачные тона.

Ликование победителя, вынесенное поэтом в открывающую стихотворение строку, звучит как жизненное кредо любого Дон Жуана. Победа над женщиной, как известно, является целью всех устремлений любовника. Стихотворение Блока изображает именно картину победы лирического «я» над женщиной, а в более широком плане – вампиризма над любовью, декадентского бессмертия над «живой» жизнью. Бессмертие вампира куплено ценой жизни его жертвы:

Гаснут свечи, глаза, слова...

– Ты мертва, наконец, мертва!

¹⁰ Письмо от 31 мая 1903 г. См. А. А. Блок, *Письма к жене*, под ред. В. Р. Щербины, Москва: Наука 1978, т. 89, с. 139.

¹¹ *Песнь ада* в таком контексте рассматривает, между прочим, К. Азадовский, *Серебряный век. Имена и события*, Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома: Нестор-История 2016, [электронный ресурс] <https://books.google.pl/books?id=o0EwDwAAQBAJ&pg=PT69&lpg=PT69&dq=%D0%9F%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8C+%D0%B0%D0%B4%D0%B0+%D0%B1%D0%BB%D0%BE%D0%BA&source=bl&ots=sYJvKdNyNz&sig=ACfU3U1orNQrnJyeSrATlucXFua0ikdbw&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKewjZoe2GnY3oAhVKxaYKHcHLDAMQ6AEwBXoECAkQAQ#v=onepage&q=%D0%9F%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8C%20%D0%B0%D0%B4%D0%B0%20%D0%B1%D0%BB%D0%BE%D0%BA&f=true> [09.03.2020].

¹² Более подробно о вампиризме *fin de siècle* см.: О. Матич, *Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России*, Москва: Новое литературное обозрение 2008, с. 33.

Знаю, вышил я кровь твою...

Я кладу тебя в гроб и пою, –

Мглистой ночью о нежной весне

Будет петь твоя кровь во мне!¹³

Отметим, что в стихотворении *Я ее победил наконец!* «вампир-донжуан» остается безнаказанным. Лирическое «я» чувствует прилив жизненных сил в то время, как его жертва мертва.

Представляется возможным доказать, что мотив наказания «вампира-любownika» разработан Блоком в более позднем стихотворении – в *Шагах Командора* (1912)¹⁴. На наш взгляд, в тексте стихотворения можно указать на достаточные сигналы, которые позволят усмотреть в блоковском Дон Жуане одну из ипостасей героя-вампира. Этот аспект анализа ускользал до сих пор внимания исследователей.

Напомним, что тональность всему стихотворению задает картина мертвой Анны. Поэт идет вопреки традиции в изображении судеб участников донжуанской фабулы. Наказанной смертью оказывается Донна Анна. Дон Жуану впервые у Блока приходится мериться силами не с Командором, а именно с мертвой Анной. Вопреки сложившейся традиции акт мести любовнику предоставляется у Блока не Командору, а Анне. Трагизм ситуации подчеркивается за счет изображения поэтом душевного состояния лирического героя, оказавшегося в одной комнате с мертвой женщиной. Трагизм усиливается и за счет предположения, что убийцей Донны Анны является сам Дон Жуан. Правдоподобной причиной смерти Анны было сближение с Дон Жуаном. Отметим, что могилой Анны оказалась «пышная спальня». Выбор Блоком интерьера кажется нам не случайным.

¹³ А. А. Блок, *Я ее победил наконец!*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений и писем: в 20 т.*, Москва: Наука 1997, т. 3: *Стихотворения*, с. 37.

¹⁴ Нашей целью в данной статье является не полный анализ стихотворения, а указание на преемственность в поэзии Блока тем и образов, а также интерес поэта к донжуанской тематике. Разные аспекты стихотворения *Шаги Командора* рассматривались нами до сих пор в следующих статьях: «*Шаги Командора*» А. А. Блока и «*Шаги командора*» М. Г. Успенского. *О некоторых способах диалога с «чужим словом»*, [в:] *Literatura rosyjska XVIII–XXI w. W dialogu ze spuścizną literacką i kulturową*, под ред. О. Główko и Е. Sadzińskiej, Łódź: PRIMUM VERBUM 2010, с. 360–366; «*Госпитальная поэма*» и «*Шаги Командорова*» Давида Самойлова. *О функции донжуанского мифа*, «*Slavia Orientalis*» 2013, № 4, с. 589–597; «*Старый рок*», «*Созлядатый суровый*», «*Сержант Командоров*». *Трансформации образа Командора в русской поэзии первой половины XX века*, «*Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica*» 2016, № 9, с. 73–84.

Вышеотмеченное вместе с информацией о том, что смерть Донны Анны является переходным состоянием между жизнью и смертью, позволило нам предположить, что женщина стала жертвой Дон Жуана-вампира. Нахождение на грани жизни и смерти характерно именно для жертв вампиров. Они, заражаясь от них вампиризмом, сами превращаются в живых мертвецов. Вышезамеченное позволяет увидеть в разработке Блоком образа Донны Анны не только отзвуки мифа Прекрасной Дамы (что отмечалось исследователями много раз), но и трансформацию вампирического мифа.

Убедительным в этом плане оказался тоже сравнительный анализ *Шагов Командора* со стихотворением *Я ее победил наконец!* Ряд переключек на образном и языковом уровне («пышная спальня» – «дворец с тяжелыми коврами», «могила» – «гроб», присутствие третьего, набор неожиданных звуков, смерть жертвы) позволяет заключить, что прочтение *Шагов Командора* через вампирический миф является одним из возможных обращений к поэме Блока. Добавим, что такое прочтение не исключает предыдущие, а дополняет их. Сравнительный анализ стихотворений позволил нам отметить процесс трансформации вампирического мифа в поэзии Блока, а также доказать родство образа вампира с образом Дон Жуана. Благодаря постепенному обогащению лирического героя Блока новыми чертами, миф Дон Жуана приобретает в его поэзии все более яркие очертания и становится легко узнаваемым.

В блоковедении многократно отмечалось, что мистическое поклонение Прекрасной Даме сменяется у поэта обращением к земной женщине. Вместо рыцарского поклонения Даме появляется земная страсть к «незнакомке»¹⁵. Блоковский образ «незнакомки» занял центральное место в так называемом «башенном мифе» поэта. Одним из первых отражений этого мифа стал рассказ *Голова Медузы* (завершенный в 1907, опубликованный только в 1918 году) Лидии Зиновьевой-Аннибал – хозяйки «башни», музы Вяч. Иванова.

Одной из особенностей рассказа Зиновьевой-Аннибал является объединение в нем сюжета блоковского стихотворения *Незнакомка* с мифом о Горгоне и с мифом о Дон Жуане. Поскольку рассказ подвергался уже анализу с точки зрения его довольно демонстративной соотнесенности с *Незнакомкой* Блока, не будем останавливаться на выявлении сходства между произведениями¹⁶.

¹⁵ З. Минц считает, что на трансформацию лирической героини Блока повлияли три основные причины: мировоззренческие (отход от философии Вечной Женственности Владимира Соловьева), социальные (рост интереса к низам жизни) и биографические (сложность отношений Блока с женой). З. Г. Минц, *Поэтика русского символизма...*, с. 20.

¹⁶ См., например: А. Б. Шишкин, *Блок на Башне*, [в:] *Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века*, под ред. В. Е. Багно и др., Санкт-Петербург: Филологический факультет С.-Петербургского университета 2006, с. 88–90; А. В. Лавров, *Маргиналии к блоковским*

Рассмотрим рассказ в контексте интересующего нас донжуанского аспекта мифа Блока.

Донжуанизм Блока включен Зиновьевой-Аннибал, с одной стороны, в контекст творчества поэта, с другой – в весьма важный для писателей Серебряного века вопрос о сущности творчества и о назначении искусства (напомним – герои рассказа являются художниками). Предметом разговора героев становится реальная женщина – одна из посетительниц ресторана, которая в опьяненном воображении собеседников становится Горгоной способной превращать людей в камни. Мотив камня/окаменения, с одной стороны, сближает античный миф о Горгоне с интересующим нас литературным мифом о Дон Жуане, с другой – с модернистским мифом об окаменении как переходе в иную форму существования.

Каменной внешностью в рассказе отличается не только женщина, но и главный герой – Незнакомов. Каменная природа Незнакомова («скульптурные кудри», «мертвенные голубо-тусклые глаза») намекает на портретные черты самого Блока, статуарность которого довольно часто подчеркивалась и мифологизировалась современниками поэта (вспомним портрет К. А. Сомова, который акцентировал мертвенную холодность лица Блока). Отметим, что в описании Незнакомова сохранен специфический образ поэта, какой воспринимали его современники в пору *Незнакомки*¹⁷.

К полному окаменению влечет героя, с одной стороны, женщина-Горгона, с другой – таинственный собеседник Незнакомова англичанин Фэрес. Тоже в описании Фэреса подчеркивается его неподвижность и мертвенность, позволяющая рассмотреть в нем сходство с каменной статуей Командора из мифа о Дон Жуане:

Он [Незнакомов – А. III.] заказал себе вторую бутылку красного вина и увидел, как длинно шагал через комнату деревянной походкою великорослый, сухожилий, неподвижный на длинных ногах, обтянутых спортивными чулками, человек. [...] Лицо было большое, большое, и очень белое, и гладко, мягко выбритое. А свинцово-серые глаза – совсем мертвые и под веками без ресниц, отяжелелыми, как у человека недосыпающего¹⁸.

текстам: Блоковская «Незнакомка» в рассказе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, [в:] Александр Блок. Исследования и материалы, отв. ред. Ю. К. Герасимов, Ленинград: «Наука» 1991, с. 185–187.

¹⁷ А. В. Лавров, *Маргиналии к блоковским текстам: Блоковская «Незнакомка» в рассказе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал...*, с. 185.

¹⁸ Л. Д. Зиновьева-Аннибал, *Голова Медузы*, [электронный ресурс] http://az.lib.ru/z/zinowewaannibal_1_d/text_1918_net05.shtml [12.03.2020].

Характеристика Фэреса дополняется Зиновьевой-Аннибал вампирическими чертами, что подтверждает продуктивность этого мотива в творчестве модернистов:

Он [Фэрес] казался лилово-серым в странном свете.

Незнакомов вздрагивал легкою дрожью, и ему было слегка приятно ощущение страха. Казалось ему, большой лилово-белый паук обматывает его сетью. Неподвижно сидит, а сеть как-то плетется, липнет. И кровь тихо и верно высасывается из его стынувших жил¹⁹.

В конце беседы Фэрес сжимает окаменелой рукой ладонь Незнакомова. Известный жест пожатия каменной руки отсылает к мифу о Дон Жуане. Как кажется, мотив окаменения в рассказе соотносится с волнующей писательницу темой роли искусства способного уловить, а затем запечатлеть ускользящую, изменчивую действительность.

Рассказ Зиновьевой-Аннибал способствовал формированию мифопоэтического образа Блока – художника и донжуана. Узнаваемость поэта гарантировалась не только его характерной внешностью, но, прежде всего, апелляцией писательницы к темам и мотивам блоковской *Незнакомки*, а также к эстетическим вопросам, волнующим участников встреч на «башне». Обнаружение донжуанского аспекта рассказа *Голова Медузы* проливает дополнительный свет на модернистский миф поэта.

Миф Дон Жуана был весьма существен для самосознания Валерия Брюсова. Однако его восприятие разное от восприятия Блока. Философско-эстетические взгляды Брюсова на Эрос во многом определила жизненная философия Станислава Шибышевского, выступающего на рубеже веков в роли вдохновителя литературной жизни в Европе (в том числе и в России). Одной из причин популярности Шибышевского был его «эксцентрический» и «скандальный» образ жизни²⁰, а также провокативная тематика его литературных произведений²¹. Особо подчеркнем, что отношение писателя к женщинам как в реальной жизни, так и в литературных произведениях отмечено чертами духовного вампиризма²².

¹⁹ Там же.

²⁰ Его многочисленные истории с женщинами нередко приводили к скандалам и трагедиям, которыми затем Шибышевский, понимающий свою жизнь как художественный акт, питался, ставя частное на службу творчества. См. об этом: Г. Риц-Цюрих, *Станислав Шибышевский как культовая фигура и скандальный автор европейского модернизма. Феномен Шибышевского и его затрудненное восприятие*, [электронный ресурс] http://az.lib.ru/p/pshibyshewskij_s/text_2002_pshibyshewskiy_kak_kultovaya_figura.shtml [17.03.2020].

²¹ Там же.

²² Одним из примеров жизненного вампиризма Шибышевского является скандал, связанный с многолетней любовницей поэта, и матерю его ребенка – Мартой Фёрдерер,

За Брюсовым тоже закрепилась слава весьма опасного соблазнителя, потребляющего чужие жизни, отличающегося вампирическим бездушием²³. Напомним один из романов поэта – с Ниной Петровской, получивший большой резонанс в московских богемных кругах. Чувство поэта к Петровской превратилось в страсть, которая Брюсова вела к обновлению, а ту, на которую она распространялась к нравственной гибели. Отношения любовников нашли свое отражение в романе Брюсова *Огненный ангел* (1907–1908), ставшего программным символистским произведением в аспекте жизнетворчества.

Вампиризм, которым были отмечены отношения Брюсова с женщинами, стал также одной из характеристик брюсовских героев. Наглядным примером является стихотворение 1895 года «И снова...»:

Я помню боль, я помню ужас страсти,
И страшный вид окровавленных губ,
И смутный звон разорванных запястий!..
Но там, в горах, с уступа на уступ
Идёт заря, и нет у ночи власти.
Кругом светло, в моих объятьях труп...
Отпрянув, я смотрю в безумной дрожи,
Как синева расходится по коже²⁴.

Одним из наиболее известных вампиров в поэтическом творчестве Брюсова оказался его Дон Жуан. *Дон-Жуан* (1900) является очевидным примером слияния в одном стихотворении вампирической тематики с мифом Дон Жуана. Брюсов не оставляет никаких сомнений в прочтении *Дон-Жуана* именно в вампирическом русле. Его герой сам называет себя вампиром: «Да! я гублю! пью жизни, как вампир!».

покончившей жизнь самоубийством из-за романа Пшибышевского с Дагни Йуэль. Скандальное и трагическое происшествие нашло затем отражение в его пьесе *Большое счастье*. См. об этом: там же.

²³ См.: В. Дьякова, *Валерий Брюсов. Серебряный огненный век*, «Чудеса и приключения» 2013, № 6. Интересный свет на отношения Брюсова с женщинами и его отношение к любви бросают воспоминания Ходасевича, в которых подчеркивается тот же вампиризм поэта и понимание любви как обряда, который ему безразлично, с кем совершать. В. Ф. Ходасевич, *Некрополь. Воспоминания*, Bruxelles 1939, [электронный ресурс] http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0020.shtml [17.03.2020].

²⁴ В. Я. Брюсов, *Полное собрание сочинений и переводов*, Санкт-Петербург: Сирин 1913, т. 1, [электронный ресурс] [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%98_%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%E2%80%A6_\(%D0%91%D1%80%D1%8E%D1%81%D0%BE%D0%B2\)%D0%9F%D0%A1%D0%A1_1913_\(%D0%92%D0%A2:%D0%81\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%98_%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%E2%80%A6_(%D0%91%D1%80%D1%8E%D1%81%D0%BE%D0%B2)%D0%9F%D0%A1%D0%A1_1913_(%D0%92%D0%A2:%D0%81)) [17.03.2020].

Вампиризм лирического «я» оправдывается характерными для мировоззрения поэтов-модернистов стремлением к обладанию высшей тайной. Приобщиться к мировому абсолюту позволяют Дон Жуану две страсти – любовь и смерть жертв. Смерть жертв оказывается, однако напрасной, так как приобщение к абсолюту носит временной характер. Сближая Дон Жуана с вампиром, Брюсов перевел известный образ из универсальной области мифа в область модернистской культуры с ее мрачностью и безысходностью.

Именно культура эпохи, с присущими ей философскими, культурными и интеллектуальными вопросами сыграла определяющую роль в трактовке мифа Дон Жуана Брюсовым и Блоком. Как мы пытались доказать, донжуанская тематика поставлена в творчестве поэтов в широкий и сложный контекст эпохи с ее ведущими темами, такими как: вампиризм, «Вечная Женственность», верность идеалу, назначение искусства. Немаловажным фактором при трактовке мифа Дон Жуана оказалась также распространенная среди модернистов житнетворческая практика. Рассмотрение мифа Дон Жуана в жизни и творчестве Блока и Брюсова в сложном контексте эпохи позволяет заново убедиться в продуктивности и потенциале мифа Дон Жуана, выходящими далеко за рамки привычных представлений о нем как о соблазнителе.

References

- Azadovskii, Konstantin. *Serebryanyi vek. Imena i sobytiya*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Pushkinskogo Doma: Nestor-Istoriya, 2016. <https://books.google.pl/books?id=o0EwDwAAQBAJ&pg=PT69&lpg=PT69&dq=%D0%9F%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8C+%D0%B0%D0%B4%D0%B0+%D0%B1%D0%BB%D0%BE%D0%BA&source=bl&ots=sYJvKdNyNz&sig=ACFu3U1orNQrnJyeSrATlucXFua0ikdbw&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjZoe2GnY3oAhVKxaYKHcHLDAMQ6AEwBXoECAkQAQ#v=onepage&q=%D0%9F%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8C%20%D0%B0%D0%B4%D0%B0%20%D0%B1%D0%BB%D0%BE%D0%BA&f=true>
- Bagno, Vyacheslav E. *Rasplata za svoevolie, ili volya k zhizni*. In: *Mif o Don Zhuane. Novelty, stikhi, pesy*, ed. V. E. Bagno. Sankt-Peterburg: Terra Fantastica, 2000.
- Blok, Aleksandr A. *Pisma k zhene*, ed. V. R. Shcherbina. Vol. 89. Moskva: Nauka, 1978.
- Blok, Aleksandr A. *Ya ee pobedil nakonets!* In: *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 20 t. Vol. 3*. Moskva: Nauka, 1997: 37.
- Bryusov, Valerii Ya. *Polnoe sobranie sochinenii i perevodov*. Vol 1. Sankt-Peterburg: Sirin, 1913. [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%98_%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%E2%80A6_\(%D0%91%D1%80%D1%8E%D1%81%D0%BE%D0%B2\)/%D0%9F%D0%A1%D0%A1_1913_\(%D0%92%D0%A2:%D0%81\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%98_%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%E2%80A6_(%D0%91%D1%80%D1%8E%D1%81%D0%BE%D0%B2)/%D0%9F%D0%A1%D0%A1_1913_(%D0%92%D0%A2:%D0%81))
- Dyakova, Viktoriya. “Valerii Bryusov. Serebryanyi ognennyi vek”. *Chudesa i prikladyeniya*. No. 6 (2013): 176–192.
- Ekonen, Kristi. *Tvorets, subekt, zhenshchina. Strategii zhenskogo pisma v russkom simvolizme*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.
- Ginzburg, Lidiya. *O psikhologicheskoi proze*. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1977.
- Igosheva, Tatyana V. *Rannaya lirika A. A. Bloka (1898–1904). Poetika religioznogo simvolizma*. Moskva: Global Kom, 2013.

- Khodasevich, Vladislav F. *Nekropol. Vospominaniya*. Bruxelles, 1939. http://az.lib.ru/h/hodasevich_w_f/text_0020.shtml
- Lavrov, Aleksandr V. *Marginalii k blokovskim tekstam: Blokovskaya "Neznakomka" v rasskaze L. D. Zinovoei Annibal*. In: *Aleksandr Blok. Issledovaniya i materialy*, ed. Yu. K. Gerasimov. Leningrad: Nauka, 1991: 185–187.
- Matic, Olga. *Eroticheskaya utopiya: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008: 33.
- Mints Z. G., *Aleksandr Blok i russkie pisateli*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo – SPB, 2000.
- Mints, Z. G. *Poetika russkogo simvolizma*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo – SPB, 2004.
- Rits-Tsyurikh, German. *Stanislav Pshibyshevskii kak kultovaya figura i skandalnyi avtor evropeiskogo modernizma. Fenomen Pshibyshevskogo i ego zatrudnennoe vospriyatie*. http://az.lib.ru/p/pshibyshevskij_s/text_2002_pshibyshevskiy_kak_kultovaya_figura.shtml
- Shishkin, Andrei B. *Blok na Bashne*. In: *Bashnya Vyacheslava Ivanova i kultura Serebryanogo veka*, ed. V. E. Bagno. Sankt-Peterburg: Filologicheskii fakultet S.-Peterburgskogo universiteta, 2006: 88–90
- Szymanska, Aleksandra. "Shagi Komandora" A. A. Bloka i "Shagi komandora" M. G. Uspenskogo. *O nekotorykh sposobakh dialoga s "chuzhim slovom"*. In: *Literatura rosyjska XVIII–XXI w. W dialogu ze spuścizną literacką i kulturową*, ed. O. Glowko and E. Sadzinska. Lodz: PRIMUM VERBUM, 2010: 360–366.
- Szymanska, Aleksandra. "Gospitalnaya poema" i 'Shagi Komandorova' Davida Samoilo. *O funktsii donzhuanskogo mifa*. *Slavia Orientalis*. No. 4 (2013): 589–597.
- Szymanska, Aleksandra. "Staryi rok, 'Soglyadatai surovyyi', 'Serzhant Komandorov'. Transformatsii obraza Komandora v russkoi poezii pervoi poloviny XX veka". *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica*. No. 9 (2016): 73–84.
- Zinoveva-Annibal, Lidiya D. *Golova Meduzy*. http://az.lib.ru/z/zinowxewaannibal_l_d/text_1918_net05.shtml



Received: 11.08.2022. Verified: 22.10.2022. Accepted: 23.10.2022.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ВИКТОРИЯ МАЛКИНА

 <https://orcid.org/0000-0003-1323-7683>
poetika@gmail.com

«НОЧНОЙ ДОЗОР ИДЕТ ПО АМСТЕРДАМУ»: КАРТИНА РЕМБРАНДТА В ЛИРИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ

“THE NIGHT WATCH IS GOING THROUGH AMSTERDAM”: REMBRANDT’S PAINTING IN THE LYRICAL PLOT

This paper is devoted to the problem of visual representation in a lyric text. The main problem that is solved in the paper is the following: how is Rembrandt Van Rijn’s painting titled *Performance of the rifle company of Captain Frans Banning Kok and Lieutenant Willem Van Ruytenburg* (1642) – better known in the history of culture as *The Night Watch* – presented in the lyrical plot of poems by various authors. The material of the paper consists of the works in which the painting by Rembrandt is in the centre of the lyrical plot, but not merely mentioned. These include: Alexander Kushner’s poem “The Night Watch” (1966), the song “The Night Watch” by King Crimson (1974), “Ayreon’s” song “The Shooting Company of Captain Frans B. Cocq” (2000), and Alexander Gorodnitsky’s poem “The Night Watch: Painting by Rembrandt van Rijn” (2019). To achieve the goal, several tasks are solved in the paper. First, the conceptual apparatus is determined, which includes categories such as ekphrasis, lyric plot, and the visual in literature. Second, the selected texts are analysed from the point of view of the use of Rembrandt’s paintings in them. And, finally, the works are compared with each other and a conclusion is made about what features the *The Night Watch* painting acquires, falling into the context of a lyric poem.

Keywords: *The Night Watch*, Rembrandt, lyrical plot, the visual in literature, ekphrasis

Статья посвящена проблеме репрезентации визуального в лирическом тексте. Основная проблема, которая решается в статье, – как представлена картина Рембрандта ван Рейна *Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рёйтенбурга* (1642), больше известная в истории культуры как *Ночной дозор*, в лирическом сюжете стихотворений различных авторов. Материалом статьи являются произведения, в которых картина Рембрандта не просто упоминается, а находится в центре лирического сюжета: стихотворение Александра Кушнера *Ночной дозор* (1966), песня *The Night Watch* группы King Crimson (1974), песня *The Shooting Company of Captain Frans B. Cocq* проекта Ayreon (2000) и стихотворение Александра Городницкого *Ночной дозор: Картина Рембрандта ван Рейна* (2019). Для достижения цели в статье решается ряд задач. Во-первых, определяется понятийный аппарат, в который входят такие категории, как экфрасис, лирический сюжет, визуальное в литературе. Во-вторых, анализируются выбранные тексты, с точки зрения использования в них картины Рембрандта. И, наконец,

в процессе сопоставления произведений делается вывод о том, какие особенности обретает картина *Ночной дозор*, попадая в контекст лирического стихотворения.

Ключевые слова: *Ночной дозор*, Рембрандт, лирический сюжет, визуальное в литературе, экфрасис

Основная цель данной статьи – определить функции и способы репрезентации картины Рембрандта *Ночной дозор* в стихотворениях различных авторов. Для этого необходимо проанализировать, как происходит перекодировка визуального плана (картина) в вербальный (поэтическое произведение). Конечно, когда речь идет об упоминании картины в словесном тексте, то первое, что приходит в голову, – это экфрасис. Если рассматривать экфрасис как любую вторичную презентацию визуальных артефактов в вербальном тексте, то он вполне может быть свернутым или нулевым; в таком случае экфрасис «лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям»¹. Однако чаще всего экфрасис всё-таки подразумевает описание, т. е. «создание чувственно-конкретного облика»² картины посредством визуальных деталей и движения взгляда наблюдателя. В таком значении экфрасис выступает как один из способов воплощения визуального в литературе, понимаемого как зримость внутреннего мира художественного произведения, т. е. возможность его зрительной рецепции читателем, следующим за авторской стратегией репрезентации видимого. Однако в известных нам стихотворениях, посвященных картине Рембрандта, собственно описания картины нет. Есть другой способ репрезентации визуального – в лирическом сюжете, который мы понимаем как систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии. Анализ того, как именно строится эта рефлексия, как она связана с картиной Рембрандта и как разворачивается визуальная образность в посвященных ей стихотворениях, и является задачами данной статьи.

Как известно, картина Рембрандта, написанная в 1642 г., изначально называлась *Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рёйтенбюрга* и должна была представлять собой статический и традиционный парадный групповой портрет, сделанный по заказу Стрелкового общества. Тем не менее, все члены стрелковой роты

¹ Е. В. Яценко, «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель, «Вопросы философии» 2011, № 11, с. 48.

² Г. А. Лобанова, Н. М. Гурович, *Описание*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, ред. Н. Д. Тамарченко, Москва: Изд-во Кулагиной: Intrada 2008, с. 152.

идентифицированы³, хотя, кроме них, на картине много других персонажей, включая (гипотетически) самого Рембрандта. Название *Ночной дозор* возникло в XIX в., потому что к тому времени картина сильно потемнела и казалось, что действие происходит в темное время суток. Лишь во время реставрации в 1947 г., когда полотно отчистили, обратили внимание на расположение теней и поняли, что действие происходит не позже 14.00, т. е. днем. Так что на самом деле на картине изображены вовсе не ночь и не дозор, но название в традиции закрепилось⁴. История бытования картины вообще достаточно бурная: сначала, еще в XVIII в., ее обрезали по краям, потому что она не помещалась в Ратуше, куда ее хотели перенести. Затем полотно сменило еще несколько мест, потом обрело постоянное – в Государственном музее в Амстердаме (где находится и сейчас), но уже на этом месте в XX в. оно трижды становилось объектом агрессии психопатов (дважды на нее нападали с ножом и один раз с кислотой).

Неизвестно, что здесь причина, а что следствие, но у *Ночного дозора* – слава одной из самых известных и самых загадочных картин Рембрандта, поэтому неудивительно, что она часто упоминается не только в искусствоведческих работах, но и в новостях. Так, в 2017 г. десятиллионному посетителю Рейксмузеума разрешили провести ночь в зале с *Ночным дозором*⁵, в 2020-м музей выложил фотографию картины с разрешением 44,8 гигапикселей, что позволяет разглядеть каждый мазок краски⁶. А в июне 2021 г. при помощи искусственного интеллекта реставраторы сумели восстановить обрезанные когда-то края картины, таким образом, впервые за 300 лет показав картину Рембрандта в оригинальном размере⁷, о чем было множество новостных сообщений на самых разных языках. То есть картина активно присутствует в новостном и медийном поле и не менее часто оказывалась объектом репрезентации в других видах искусства.

³ См., например, информацию на сайте Рейксмузеума в Амстердаме, где находится картина: *De Nachtwacht*, Rembrandt van Rijn, 1642, [электронный ресурс] <https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/kunstenars/rembrandt-van-rijn/objecten#/SK-C-5,0> [24.04.2021].

⁴ Подробнее историю картины и ее искусствоведческий анализ см., например: Н. Мидделкоп, *Горожане и их творчество: голландский групповой портрет XVII века*, [в:] *Корпоративное единство. Голландский групповой портрет Золотого века из собрания Амстердамского музея: каталог выставки*, Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа 2013, с. 21–43; Ю. Тарасов, «Ночной дозор» Рембрандта – кульминация в развитии жанра Голландского группового портрета XVII в., «Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2: История» 2014, № 1, с. 114–122.

⁵ См., например: Artchive.ru, [электронный ресурс] https://artchive.ru/news/2688~10millionnyj_posetitel_Rejksmuzeuma_provel_noch_v_zale_s_Nochnym_dozorom [24.04.2021].

⁶ Rijksmuseum, [электронный ресурс] http://hyper-resolution.org/view.html?pointer=0.399,0.084&i=Rijksmuseum/SK-C-5/SK-C-5_VIS_20-um_2019-12-21 [24.04.2021].

⁷ См. видео и информацию на сайте Рейксмузеума: *Operation Nightwatch: Follow the research and conservation project*, [электронный ресурс] <https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/operation-night-watch/story/night-watch-the-missing-pieces> [15.07.2021].

В первую очередь, в кино. Самыми известными произведениями здесь, наверное, можно назвать два фильма Питера Гринуэя: *Ночной дозор* (*Nightwatching*, 2007) и *Рембрандт. Я обвиняю!* (*Rembrandt's J'accuse...!*, 2008), посвященные истории создания картины и ее загадкам. Однако был еще биографический фильм *Рембрандт* (*Rembrandt*, 1936) Александра Корды, *Страсть* (*Passion*, 1982) Жана-Люка Годара, *Ночной дозор* (*Night Watch*, 1995) Дэвида Джексона и др. Но киноискусством дело не ограничивается. Значимое место картина и история ее создания занимают в стихотворной драме Дмитрия Кедрина *Рембрандт* (1938). Ее подробное экфрастическое описание присутствует в эссе Вениамина Каверина *Малиновый звон* (1965). В 2002 г. вышла книга Терри Пратчетта *Night Watch* (переведена на русский как *Ночная стража*), на обложке которой (ее дизайнер Поль Кидби) спародирована картина Рембрандта. А в 2006 г. был опубликован роман известной португальской писательницы Агуштины Беса-Луиш с тем же названием (*A ronda da noite – Ночной дозор*). В том же году российские скульпторы Михаил Дронов и Александр Таратынов создали бронзовые фигуры всех персонажей картины (композиция после нескольких перемещений сейчас находится на площади Рембрандта в Амстердаме). В 2013 г. в Нидерландах в торговом центре был сделан перформанс-флешмоб по мотивам этой картины (так Рейксмузеум рекламировал свое открытие после ремонта). Примеры можно умножить.

Конечно, поэтическое и песенное творчество не осталось в стороне. Мы отобрали четыре произведения, в которых картина Рембрандта не просто упоминается, а находится в центре лирического сюжета: стихотворение Александра Кушнера *Ночной дозор* (1966), песня *The Night Watch* группы *King Crimson* (1974), песня *The Shooting Company of Captain Frans B. Cocq* проекта *Ayreon* (2000) и стихотворение Александра Городницкого *Ночной дозор: Картина Рембрандта ван Рейна* (2019).

Анализировать музыкальную составляющую песен мы в данной статье не будем. Также мы не планируем затрагивать вопросы контактных связей и возможных влияний. Наша цель – определить способы и функции репрезентации одного произведения живописи в разных лирических стихотворениях.

Начнем с песни *The Night Watch* (*Ночной дозор*) британской рок-группы *King Crimson*⁸. Она сначала вошла в альбом 1974 г. *Starless and Bible Black*, а затем дала название сдвоенному диску группы (*The Night Watch*, 1997), включавшему полную запись ее концерта в Амстердаме 23 ноября 1973 г. Текст песни написан Ричардом Палмером-Джеймсом.

⁸ King Crimson. *The Night Watch* (Official), [электронный ресурс] https://www.youtube.com/watch?v=WwFYy_Th7BA [24.04.2021].

Заглавие песни отсылает к привычному названию картины – *Ночной дозор*. Кстати, обратим внимание, что имя художника ни в заглавии, ни в тексте не упомянуто. В первых трех строфах мы видим элементы экфрасиса, но их очень немного, в основном они касаются упоминания персонажей.

Первая строка сразу говорит о том, что речь пойдет о картине («Shine, shine, the light of good works shine» – «Сияй, сияй, свет великих полотен, сияй»⁹). Вторая строка погружает нас в мир картины, давая представление о месте действия и персонажах: «The watch before the city gates depicted in their prime» («Дозор перед городскими воротами, / Запечатленный в момент своего расцвета»). Грамматически в этих строках представлено настоящее время (present simple), но с точки зрения организации времени и видения в художественном мире стихотворения, в первой и третьей строфах взгляд на картину – из современности, о чем говорят и прямое указание на время («Three hundred years have passed» – «С тех пор минуло три сотни лет»), и превращение дневного дозора в ночной. Акцент делается не на художественном мире картины, а на полотне как материальном объекте и произведении искусства, о чем говорит упоминание, причем дважды, в первой и третьей строфах, потемневшей от времени картины («That golden light all grimy now» – «Золотой свет теперь совсем потускнел от копоти»; «upon the canvas dark with age» – «На потемневшем от времени холсте»).

Во второй строфе речь идет о времени написания картины («The artist knew their faces well» – «Художнику были хорошо знакомы их лица»), т. е. у нас есть краткий экскурс в прошлое, на триста лет назад. Но во всех трех строфах акцент сделан исключительно на визуальных характеристиках (свет, темнота, персонажи), и видит картину (как и описывает ее) некий обезличенный, но всезнающий зритель-наблюдатель из XX в. Ситуации «человек перед картиной» нет, зритель не персонифицирован, рассказ ведется от третьего лица.

Однако в начале четвертой строфы появляются запах и вкус («The smell of paint, a flask of wine» – «Запах краски, вино из фляги»), а это уже не то, что (в отличие от визуального образа) можно ощутить через триста лет. Так что вместе с этим меняются и художественное время, и точка зрения, и субъект речи: третье лицо переходит в первое, и следующие две строфы – это точка зрения и речь Рембрандта в период создания картины (при исполнении песни в этот момент добавляются музыкальные инструменты). Лица персонажей смотрят уже не на нас (современных зрителей), а на художника.

⁹ Здесь и далее текст песни и перевод автора cadence (с небольшими поправками) цитируется по ресурсу: *The night watch* (King Crimson), En.lyrsense.com: переводы песен с английского языка, [электронный ресурс] https://en.lyrsense.com/king_crimson/the_night_watch#v2 [24.04.2021].

Они характеризуются не как изображенные фигуры, а как живые люди, защитники мирной жизни и национальной идентичности. Мир приобретает динамику и дискретность («They make their entrance one by one» – «Они выходят на сцену по одному»). Звук, кстати, там тоже есть («Guitar lessons for the wife» – «Уроками игры на гитаре для жены»), так что в процесс создания картины включаются практически все органы чувств.

В предпоследней строфе время то же (XVII в.), а вот точка зрения художника совмещается с точкой зрения его персонажей, вследствие чего «я» заменяется на «мы»: «So many years we suffered here» («Мы здесь так много лет страдали»).

В последней строфе точка зрения вновь возвращается в XX в., а речь переходит к третьему лицу, но возникает уже и обращение к нам – зрителям и слушателям: «Request you all to understand» («Обращается ко всем вам с просьбой быть понятыми»).

Таким образом, в песне присутствует синкретическое смешение времен – прошлого и настоящего, а также есть элементы субъектного неосинкретизма, когда точка зрения и речь разных субъектов переходят одна в другую без обозначенных границ. Пространству тут уделено меньше внимания, но и оно меняется: мы то на картине, то за ее пределами, то погружаемся в изображенный мир, то воспринимаем ее как живописное полотно. Описания картины как целого нет, есть только отдельные детали. А визуальная составляющая включает световые обозначения и персонажей картины, но также наделена динамичностью, которую живопись сама по себе не предполагает. Рефлексия лирического субъекта разворачивается через переход временной и субъектной границы и строится на слиянии разных точек зрения: художника, его моделей и зрителя XX в.

Теперь рассмотрим следующее произведение – песню *The Shooting Company of Captain Frans B. Cocq* (Стрелковая рота капитана Франса Б. Кока) проекта *Ayreon* (как и *King Crimson*, группа относится к направлению прогрессивного рока). Автор песни – основатель проекта, нидерландский музыкант Арьен Люкассен. Композиция вошла в альбом 2000 г. *Universal Migrator Part 1: The Dream Sequencer*, иногда называемый просто *The Dream Sequencer*. Альбом имеет целостный фантастический сюжет, его главный герой – человек, родившийся и выросший на Марсе уже после уничтожения земной цивилизации. С помощью синтезатора снов он путешествует в историческое прошлое, в частности, превращаясь в знаменосца XVII в, позирующего Рембрандту.

Эта песня (единственная из известных нам) отсылает к аутентичному названию картины Рембрандта. При этом фиксируется момент (период) создания картины. Субъект речи здесь – один из персонажей картины,

а именно прапорщик Ян Виссер Корнелисен, стоящий на заднем плане со знаменем в руках. Точнее, это лирический герой альбома, который в данной песне воплотился в прапорщика и говорит от его лица. На сайтах, где выложен текст песни, есть небольшая прозаическая преамбула, говорящая об этом воплощении: «It is the 17th century. I am a noble ensign-bearer posing with my guild for the Dutch master painter, Rembrandt van Rijn, in Amsterdam»¹⁰ («Сейчас XVII век. Я – благородный прапорщик, позирующий со своей гильдией для знаменитого голландского художника Рембранда ван Рейна в Амстердаме»).

Грамматическое время в стихотворении, главным образом, настоящее (точнее, present continuous). Но «я» длительного момента («I'm standing» – «Я стою») переходит в еще более длительное «мы»: «We're marching on / The shooting company of Captain Frans B. Cocq» («Мы маршируем в / Стрелковой роте капитана Франса Б. Кока»), поскольку они маршируют не только в момент позирования, а постоянно, будучи стрелками гильдии, и вечно – на картине Рембрандта.

Несмотря на то, что субъект рассказывает о себе как о модели за пределами картины, дважды – во второй и третьей строфе – персонаж оказывается уже на картине. Обратим внимание на синонимические конструкции: «immortalized by the master's hand» («обессмерчены рукой мастера») и «eternalized by the artist's hand» («увечковечены рукой художника»). Во второй строфе появляется и лексика, связанная с живописью («Light and shade with colors rich and brushwork bold» – «Свет и тень с насыщенными цветами и смелыми мазками»).

То есть при неизменности времени и субъекта речи соединяются разные точки зрения и реальности: сама картина, позирование для нее и жизнь за пределами картины вообще. Видение картины происходит одновременно и изнутри, и снаружи. Как и в предыдущей песне, подчеркивается исторический момент времени, важный для Голландии. Визуальные образы связаны с пространством, цветом, светом и предметными деталями. Здесь также лирический сюжет строится на трансгрессии зрения и размывании границ между разными реальностями (на картине и за ее пределами).

Стихотворение Александра Кушнера *Ночной дозор* (1966), кажется, наиболее известно из всех произведений на эту тему. Описания картины как такового здесь тоже нет, имеются только несколько деталей. Время действия – также XVII в., пространство тоже динамично, поскольку еще не очерчено рамками картины – этот процесс только происходит.

¹⁰ *The Shooting Company of Captain Frans B. Cocq*, Fandom.com, [электронный ресурс] https://ayreon.fandom.com/wiki/The_Shooting_Company_of_Captain_Frans_B._Cocq [24.04.2021]. Далее текст песни цитируется по данному источнику [перевод мой – В. М.].

Как и в песне *Ayreon*, события описываются с точки зрения тех, кто изображен на картине, и тоже в тот момент (период), когда художник их рисует. Только они (и тут уже отличие) не позируют, а просто идут. Здесь ночной дозор – еще не картина, а процесс («На рассвете тих и странен / Городской ночной дозор»¹¹). То, что действие описывается со стороны стражников, подчеркивается оценочной характеристикой уже в первой строфе («Хорошо! Никто не ранен») и дальше во второй («Город [...] нестрашен»).

Из первых строк мы узнаем время действия («На рассвете»). Вторая и третья строфы описывают пространство, точнее, перемещения в пространстве ночного дозора – до дома художника. Здесь возникают цвет и тень («Голубые тени башен», «при свече»), осязание – субъективное ощущение стражников («Тяжесть ружей на плече»), а также мотив зрения – им наделены сами стражи («Город виден»). Сам художник тоже связан со светом, разговор о нем возникает в тот момент, когда стража проходит «Мимо шторы ненадежной, / Пропускающей лучи», и именно эта деталь – проникающий сквозь шторы свет – привлекает внимание капитана и становится началом разговора о художнике в последующих строфах:

«Кто он, знахарь иль картежник,
 Что не гасит ночью свет?» –
 «Капитан мой! То художник.
 И, клянусь, чуднее нет.

Интересно, что в стихотворении даже в первых трех строфах, несмотря на описание места и времени действия от третьего лица, присутствует точка зрения ночного дозора, выраженная через субъективные ощущения и оценки. Но в четвертой, пятой и шестой строфах это акцентируется еще и прямой речью – диалогом капитана с лейтенантом – двух центральных фигур на картине. Именно лейтенант, в первую очередь привлекающий внимание на картине (он в золотом камзоле), говорит о ее создателе, художнике, замечая, что они (стражники) могут стать предметом изображения:

Никогда не знаешь сразу,
 Что он выберет сейчас:
 То ли окорок и вазу,
 То ли дерево и нас.

¹¹ Здесь и далее текст стихотворения цитируется по изданию: А. Кушнер, *Таврический сад: избранное*, Москва: Время 2008, с. 26–27.

Получается, что здесь взгляд изнутри картины – наружу. Это усложняется субъектной структурой, при которой рефлексия принадлежит персонажам, изображенным на картине Рембрандта, в свою очередь, оказавшейся предметом изображения в стихотворении Александра Кушнера, так что в итоге финальные строки актуальны и для читателя тоже:

Не поймешь, по правде, даже,
Рассмотрев со всех сторон,
То ли мы – ночная стража
В этих стенах, то ли он».

Здесь, как и в песне *King Crimson*, можно говорить о субъектном неосинкретизме, размывании границ между разными точками зрения. Мир картины приобретает динамику, оживает, выходит за пределы ограничивающей его рамы, и уже персонажи смотрят на художника и обсуждают его, а не наоборот. То есть здесь лирический сюжет строится на воображении лирического субъекта и трансгрессии его взгляда.

Стихотворение Александра Городницкого *Ночной дозор* (2019) также повторяет традиционное название картины, причем отсылка к Рембрандту подчеркивается подзаголовком (что вполне объяснимо: к моменту написания стихотворения словосочетание «ночной дозор» в массовой культуре приобрело много других коннотаций, не связанных с Рембрандтом). Но экфрасиса тут нет, и, строго говоря, картины как таковой – несмотря на заглавие – тоже практически нет.

Место действия – единое, Амстердам, который упоминается трижды. А вот времена постоянно переходят одно в другое. Тут динамика не только в пространстве, но и во времени: «Ночной дозор идет по Амстердаму»¹² через века, постоянно, в любое время года, «как проходил столетия назад». Этот образ позволяет сопоставить прошлое и настоящее, увидев общий (невеселый) знаменатель – нарушение порядка, беды, войны и т. п.

Ночной дозор здесь – не персонажи картины, а стража, призванная охранять мир и покой города, но уже не справляющаяся с этим («их караул, что, видимо, устал»). Обратим внимание на строчки: «Ночной дозор шагает в Амстердаме, / Как будто пребывает он годами / В другой стране, во времени ином». Строго говоря, по отношению к настоящему он и вправду пребывает в другом времени, но тут реальности меняются

¹² Здесь и далее текст цитируется по изданию: А. Городницкий, *Океан времен: стихи и песни о русской и мировой истории*, Санкт-Петербург: б. и. 2020, с. 134–135.

местами и смешиваются. Сразу после этого мы видим, как ночной дозор возвращается в картину: «В музейный зал вернуться до рассвета, / И снова стать недвижимым полотном». Но уже в следующих строках ночной дозор вновь идет по Амстердаму. Его движение постоянно, однако к концу стихотворения между дозором и нами, современниками, возникает дистанция: «И кажутся сегодня маскарадом / Его костюмы из былых времен». А затем меняется и субъект речи.

На протяжении большей части стихотворения он выражен местоимением «мы», причем это всеобщее «мы» – мы, люди. В основном даже трудно понять, это люди вообще, или люди XX в. И только в двух последних строках мы распадается на «я» и «ты», переходя от надличностного плана – к индивидуальным эмоциям, от всеобщих страданий – к гибели конкретного человека, и к личному переживанию этой смерти:

Он в темноте высматривает зорко,
Где Анны Франк убогая каморка,
И нам с тобою неизменно горько,
Что защитить её не может он.

Из визуальных образов чаще всего встречаются темнота, ночь, изредка свет («Их лица в темноте не разобрать», «Горит в ночи оранжевый квартал», «Пока округа темнотой одета», «Он в темноте холодной растворен», «Он в темноте высматривает зорко») и постоянный повтор образа ночного дозора. Отсюда большое количество звуков, поскольку слух в темноте заменяет зрение: «Звучат курантов мерные удары», «Мы слышим стук тяжелого ботфорта, / И алебард негромкий перезвон». Мир плохо видим, но наполнен звуком, движением во времени и пространстве.

То есть ночной дозор у Городничьего оказывается образом, объединяющим разные времена, размывающим границу между ними. Причем ночной дозор идет буквально и в пространстве Амстердама, и по временам, и, конечно, движется метафорически: как картина и объект культуры он является связующим звеном между самыми разными людьми и эпохами. Рефлексия лирического субъекта строится как путешествие во времени: в историческом времени (в пространстве Амстердама) и субъективном переживании исторических событий.

В целом, подводя итоги, можно заметить следующее.

Несмотря на то, что все четыре стихотворения отсылают к картине Рембрандта, сама картина нигде не описывается, т. е. говорить о полном экфрасисе мы не можем, разве что о свернутом или нулевом. Максимум, что

присутствует – это несколько деталей, связанных с цветом и светом. Нет и типичной для экфрастических стихотворений ситуации «зритель перед картиной», потому что здесь зритель оказывается внутри мира картины, который, впрочем, четко не разграничен с миром за ее пределами.

В центре стихотворений всегда персонажи картины, которые живут, идут и смотрят. Динамический портрет вместо парадного статического (что в первую очередь ставили в упрек Рембрандту) оказался главным для лирического сюжета, стал центром рефлексии лирического субъекта во всех случаях. Это движение ночного дозора происходит не только в самой картине или в момент ее создания, но и вообще выходит за пределы XVII в., что приводит к смешению разных времен, пространств и точек зрения (думается, история картины сыграла здесь свою роль). Мир картины оживает, обретает звуки, запахи, вкус, ощущения.

Именно переход ночным дозором размытых границ (временных, пространственных или субъектных) оказывается главным событием во всех четырех стихотворениях. А читательская и зрительская рецепция требует трансгрессии зрения, т. е. умения одновременно смотреть и на картину, и внутри картины, воспринимая ее не только как произведение искусства, которым можно восхищаться, но и как художественный мир, в котором по Амстердаму вечно идет ночной дозор.

References

- Artchive.ru. https://artchive.ru/news/2688~10millionnyj_posetitel'_Rejksmuzeuma_provel_noch'_v_zale_s_Nochnym_dozorom
- Gorodnitskii, Aleksandr M. *Okean vremen: stikhi i pesni o russkoi i mirovoi istorii*. Sankt-Peterburg: b. i., 2020: 134–135.
- King Crimson. *The Night Watch* (Official). https://www.youtube.com/watch?v=WwFYy_Th7BA
- Kushner, Aleksandr S. *Tavrisheskii sad: izbrannoe*. Moskva: Vremya, 2008: 26–27.
- Lobanova, Galina A.; Gurovich, Nadezhda M. *Opisanie*. In: *Poetika: slovar aktualnykh terminov i ponyatii*, ed. N. D. Tamarchenko. Moskva: Izdatelstvo Kulaginoi: Intrada, 2008: 152–154.
- Middelkop, N. E. *Gorozhane i ikh tvorchestvo: gollandskii gruppovoi portret XVII veka*. In: *Korporativnoe edinstvo. Gollandskii gruppovoi portret Zolotogo veka iz sobraniya Amsterdamskogo muzeya: katalog vystavki*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2013: 21–43.
- Operation Nightwatch: Follow the research and conservation project*. <https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/operation-night-watch/story/night-watch-the-missing-pieces>
- Rembrandt van Rijn. *De Nachtwacht* (1642). <https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/kunstenaaars/rembrandt-van-rijn/objecten#/SK-C-5,0>
- Rijksmuseum. http://hyper-resolution.org/view.html?pointer=0.399,0.084&i=Rijksmuseum/SK-C-5/SK-C-5_VIS_20-um_2019-12-21
- Tarasov, Yurii A. “Nochnoi dozor’ Rembrandta – kulminatsiya v razvitii zhanra Gollandskogo gruppovogo portreta XVII v.”. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 2: Istoriya*. No. 1 (2014): 114–122.

The Night Watch (King Crimson). En.lyrsense.com: perevody pesen s angliiskogo yazyka. https://en.lyrsense.com/king_crimson/the_night_watch#v2

The Shooting Company of Captain Frans B. Cocq. Fandom.com. https://ayreon.fandom.com/wiki/The_Shooting_Company_of_Captain_Frans_B._Cocq

Yatsenko, Elena V. “Lyubite zhivopis, poety...”: ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model”. *Voprosy filosofii*. No. 11 (2011): 47–57.



Received: 27.12.2021. Verified: 11.10.2022. Accepted: 23.10.2022.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

АЛЕКСАНДР МАРКОВ

 <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>
markovius@gmail.com

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ПЛАСТИЧНОСТЬ В ПОЭЗИИ БОРИСА КУПРИЯНОВА

PICTURESQUENESS AND PLASTICITY IN THE POETRY OF BORIS KUPRIYANOV

The little-studied poet of the Soviet second culture Boris Kupriyanov shows affinity with other authors of the religious-metaphysical tradition of the Leningrad underground, except for his striving for big form. His lyrical pieces are preparatory forms of the novel in verse, experiments in making a complex system of characters as explaining the statement. This allows him, while actualising the elegiac and epigrammatic elements of lyricism, to introduce the imagery of various arts, as was customary for poets of his circle. But his attitude towards art is not a synthesis but an analysis; he sees in the arts not the producing of capacious images of experiences, but different layers of experience so that each art for him does not only have its own expressiveness, but also the own timing of articulation of a lyrical emotion. A close reading of this author's two poems, taking into account the sources of speech figures and quotations available to him, allowed us to establish common patterns in the superimposition of images of painting, graphics, and architecture in the perspective of the invention of the novelistic-type hero. The common theme of poems from different years turns out to be a polemic with abstract theses of philosophy, from Neo-Platonism to Existentialism, as not taking into account the specific dynamics of each art. The parallel development of the aesthetic and ideological programme of Boris Kupriyanov is reconstructed; the perception of Neoplatonism through the works of Alexei Losev and of Christian mysticism in communication with the circle of Goricheva and Okhapkin required treating lyrics as a moment of self-determination, fixing the current state of mystical detachment. At the same time, the lyrics turned out to be a configuration of pictorial and plastic ways of expressing mystical symbols, insufficient for a detailed lyrical biography, but necessary for fixing the factuality of mystical experience.

Keywords: Boris Kupriyanov, Leningrad underground, samizdat, novel in verse, lyrical genres, lyrical topoi, picturesqueness

Малоизученный поэт «второй культуры» Борис Куприянов близок другим авторам религиозно-метафизической традиции ленинградского андеграунда, за исключением его стремления к большой форме. Его лирика представляет собой подготовительные формы романа в стихах, эксперименты по созданию сложной системы персонажных отношений внутри лирического высказывания. Это позволяет при актуализации элегических и эпиграмматических элементов лирики привлечь образность различных искусств, как было принято у поэтов его круга. Но его отношение к искусству не синтетическое, а аналитическое:

он видит в искусствах не создание емких образов переживаний, а различные слои опыта, так что каждое искусство для него обладает не только собственной выразительностью, но и длительностью артикуляции лирической эмоции. Внимательное прочтение двух стихотворений этого автора с учетом доступных ему источников речевых фигур и цитат позволило установить общие закономерности при наложении образов живописи, графики и архитектуры в перспективе изобретения романного героя. Общим сюжетом стихов разных лет оказывается полемика с отвлеченными тезисами философии, от неоплатонизма до экзистенциализма, не учитывающими специфической динамики отдельных искусств. Реконструировано параллельное развитие эстетической и мировоззренческой программы Бориса Куприянова: восприятие неоплатонизма через труды Алексея Лосева и христианской мистики через общение с кругом Татьяны Горичевой и Олега Охапкина потребовало относиться к лирике как к моменту самоопределения, фиксации текущего состояния мистической отрешенности. При этом лирика оказывалась конфигурацией живописного и пластического способов выражения мистических символов, недостаточных для развернутой лирической биографии, но необходимых для фиксации фактичности мистического опыта.

Ключевые слова: Борис Куприянов, ленинградский андеграунд, самиздат, роман в стихах, лирические жанры, лирические топосы, живописность

Борис Куприянов (р. 1949), петербургский поэт и священник, – один из малоисследованных представителей «второй культуры». Вехи его биографии и особенности позиционирования себя как поэта¹ – общие для ленинградского поэтико-философского самиздата: посещение ЛИТО Татьяны Гнедич, обращение к поэтикам акмеизма и футуризма, переход к форме целостной поэтической книги (машинописной) как главному способу организации стихов, уединенный маргинализированный труд (лесник в Павловском парке). Как у поэтов его круга, начиная с Виктора Кривулина, у Куприянова последовательная поэтика была основана на метапозиции по отношению к привычным фигурам и порядкам поэтического высказывания, созерцательно-метафизической и ироничной одновременно. Как и они, он усмотрел в православной духовности источник самых неожиданных философских и поэтических решений, что в его случае увенчалось принятием священного сана. Единственное, что отличало его от них, – раннее стремление к большой форме, к роману в стихах. Свой *opus magnum* этого жанра *Время встречи* он начал писать в 1976 г. и за несколько лет создал масштабную композицию, в которой человеческая жизнь трактуется как постоянное религиозное обращение и одновременно как осознание самим миром, бытием собственного предназначения². Анализ этой поэмы – дело будущего, пока нам нужно разобратся, говоря музыкально, не с симфониями, а с прелюдиями.

¹ Ю. М. Валиева, *Куприянов Борис Леонидович*, [в:] *Энциклопедический словарь «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век»*, [электронный ресурс] <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/k/kupriyanov-> [01.12.2021].

² Б. Л. Куприянов, *Время встречи: роман в стихах*, Париж: Беседа, 1989, с. 52.

Как говорил сам поэт в интервью, жанр романа в стихах в его образцовом явлении, каким был пушкинский *Евгений Онегин*, привлек его открываемой при любом перечитывании выразительностью, соединяющей познавательную интенцию и разделяемую скорбь: «там всё говорится на грани отчаяния, с глубочайшей заинтересованностью, скорбью о том, во что может превратиться жизнь»³. Уже в этом заявлении мы видим полемику с экзистенциализмом, где отчаяние персонализировано, и стремление к пониманию любой речи, любого высказывания как социально заостренного. Неслучайно в этом интервью в качестве ориентира для своей лирики он выделяет «боевую публицистику», к которой относит стихотворения *Россия* Алексея Хомякова и *Поэт начала века* Арсения Тарковского. В них покаяние приносится не только за деяния прошлого, но за самонадеянность в настоящем, и тем самым феноменологическая скорбь, противостоящая экзистенциалистскому отчаянию, превращается в социальную позицию с ее «глубочайшей заинтересованностью».

В этот ряд болевой публицистики поэт-священник поставил также фильмы *Трудно быть богом* Алексея Германа и *Фауст* Александра Сокурова, исследующие преступность настоящего, показывающие недостаточность простого трезвого взгляда на происходящее, чтобы предотвратить готовящиеся преступления. Ценность романа в стихах «в необыкновенном напряжении, которое одновременно и очищает, и возводит человека на духовную высоту, в горний мир»⁴, – иначе говоря, в возможности не совершить какое-то преступление, не оказаться ему причастным, даже если везде творится зло. Роман в стихах тогда требует избегать зла на уровне общего сюжета, а лирика ведет предварительную работу по исключению зла на уровне семантических конфигураций, ищет слова, не причастные злу: «И обычное, современное, непоэтическое, казалось бы, слово – опалится, превратившись в некую вулканическую породу»⁵.

Весь остальной мир, кроме одного спасенного слова в лирике или одного спасенного поступка в романе в стихах, тогда оказывается поврежден, и на это исходное мировосприятие Куприянова обратил внимание еще его друг поэт Олег Охупкин в середине 1970-х. Он связал с детскими годами автора в ГДР влияние «загадочного немецкого флюида романтической двойственности», через каковой флюид «мир нам представляется как бы чуть поврежденным, двойственным»⁶. Для Охупкина это чувство Куприянова

³ Б. Л. Куприянов, *Слово, опаленное Духом*, интервью, «Вода живая» 2015, 11 февраля [электронный ресурс] <http://aquaviva.ru/journal/slovo-opalennoe-dukhom> [01.12.2021].

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ О. А. Охупкин, *Борис Куприянов (лирический очерк)*, «37» 1976, № 3, с. 45.

– не настроение, а некоторая картина мира, созданная порядками языковых представлений: «поэт это тот, кто проявляет мир внутренний посредством поэтизации мира внешнего, таким образом мифологизируя свою душу»⁷, иначе говоря, делая себя героем вроде Данте как странника по мирам – об этом Охупкин говорит, ссылаясь на разговор с Бродским, предпочитавшим созданную языком картину мира Данте тому, что «на самом деле».

Поэт не столько создает правильные слова, сколько сам оказывается создан в качестве бытия, предмета интенционального интереса, а не экзистенциального события: «Сам он утверждает, что его сочинил немецкий романтизм и ранний Борис Леонидович»⁸. Признаки этой созданности Охупкин усмотрел в отсутствии систематического образования⁹, как бы мы сказали, во внимании к отдельным явлениям как потенциально спасаемым словом и делом без их (явлений) методической систематизации. Тем самым, если мы поместим это рассуждение в координаты отношения между лирическими жанрами и жанром романа в стихах, то окажется, что лирика артикулирует сами способы сочинения и мифологизации, спасения отдельных слов, тогда как в романе в стихах мы видим, как эта поэтизация и мифологизация работают, в каких случаях может не произойти какое-то злое событие из тех, которые должны были произойти.

В ранней лирике Куприянова присутствуют мотивы, близкие Кривулину, такие как признание недостаточности летописных порядков для осмысления судьбы Петербурга-Ленинграда, взывание к трагическому пророчеству Кассандры, как в стихотворении «То, что добыто кровью озарённой...»¹⁰. К этим же мотивам относится признание ничтожества человеческой жизни как эпифеномена слабого поэтического голоса, страх перед насилием как неизбежным спутником больших событий и другие. Но ситуация Куприянова, в отличие от ситуации Кривулина и даже Охупкина, – это ситуация уже состоявшегося развода с привычной речью: «Где бредит человек, там отступает время...»¹¹.

Тогда лирический сюжет не может быть построен только на основе фигур и перволичных ответственных утверждений, но требует особой ситуации проживания всеобщей судьбы, когда темпоральность задается не внутренним переживанием, но искусствами, каждое из которых обладает своим режимом темпоральности. В таком случае роман в стихах – это

⁷ Там же.

⁸ Там же, с. 44.

⁹ Там же, с. 43.

¹⁰ Б. Л. Куприянов, *Стихи. 1970–1975*, [электронный ресурс] https://rvb.ru/np/publication/05supp/b_kuprijanov/70-75.htm [01.12.2021].

¹¹ Там же.

единственный способ эксплицировать эту лирическую ситуацию, что-то сказать о ней. На примере двух стихотворений различных периодов творчества поэта мы рассмотрим, как именно системы выразительности и темпоральности каждого из упоминаемых хотя бы намеком искусств создают общее движение. Оно позволяет убедиться, что могут существовать не только правильные слова и вещи, но и неожиданное для самого субъекта личное спасение, которое на следующем этапе роман в стихах может сделать реальностью, а не предметом интенционального отношения.

Стихотворение начала 1980-х гг.¹² начинается с типичных тем акварелей в первой строфе: изображение животных, неба, заката, пейзажа, можно сказать, учебных тем. При этом акварели не обладают полным дыханием:

Собачка чистая барахтается, хохлится.
Летит ворона криво и ревниво.
С утра аукнется, а на закате охнется,
И выдохнуться день не смог красиво.

Это и позволяет поэту перейти к одной из самых известных версий всеединства духа и материи – неоплатонической:

У Прокла о Едином и о Множестве
Есть доказательство единства неединого
В своем доскотоводческом убожестве
Нам не понять мыслителя старинного.

Как будто ученое слово «доскотоводческий» указывает на библейское скотоводство, противопоставленное примитивному земледельческому язычеству, т. е. на интеллектуализм и историзм библейского типа. Прокл в п. 2 *Первооснов теологии*¹³ говорит, что причастное единому не едино само по себе, но едино как претерпевшее единство¹⁴. Поэтому, конечно, говорить просто о «единстве неединого» не приходится. Как подчеркивает все время переводчик и комментатор Алексей Лосев, Прокл постоянно говорит, что Единое выше любого единства и множества, тут нет сопоставления и определения, но только постоянное

¹² Б. Л. Куприянов, *Гулянье*, [электронный ресурс] <https://www.facebook.com/scrinium/posts/10212752961793770> [01.12.2021].

¹³ Первое издание этого перевода вышло в Тбилиси в 1972 г. и стало фактически единственным официально изданным в СССР мистическим сочинением, за которым все охотились.

¹⁴ Прокл, *Первоосновы теологии*, пер. А. Ф. Лосева, Москва: Прогресс 1993, с. 9.

создание головокружительных иерархий. Позднее Лосев удачно обобщил этот синтез, обратившись и к другим неоплатоникам: «Между прочим, если привлекать Дамаския, то даже и материю он называет своеобразным единым, поскольку она едина вследствие своей предельной разбросанности и предельной внеположности всякого одного со всяким другим»¹⁵. Поэтому единственное плоское «единство неединого», по неоплатоникам, это материя, и тогда Куприянов говорит, что в конце концов владеющие искусствами, в том числе интеллектуальными, могут понимать указания искусств, работающих с материями, как открывающие единство истины и множественность явлений.

В рамках простого высказывания, даже вероисповедного, такое единство истины и множественность эмоций открыты быть не могут. Есть только отдельные приближения к этим проблемам:

Лука не выписал последний крик Исусовый.

Камю не нравится сверхгуманизм апостола.

А тот, кто преломлённый хлеб надкусывал,

Был не артист, а человек – impossible...

Я верю, что в какой-нибудь Аравии

Водились кони с крыльями орлиными,

А Чаша, сочинённая за здравие,

Питала не желудки кобылиные.

Конечно, в первой строке имеется в виду Лука как иконописец, который следовал этикету греческой риторики и в своем Евангелии. Более загадочна вторая строка, отсылающая к тому тексту Камю, который точно был известен Куприянову и поэтам его круга: *Мифу о Сизифе*, перевод которого был опубликован в машинописном журнале «Часы»¹⁶. Именно здесь Камю обрушился на Ясперса, в котором увидел проповедника, пытающегося отречься от разума для того, чтобы защитить человека от любого абсурда. Ясперс, по Камю, выступил как сверхгуманист: «Этот апостол униженной философии в глубине унижения находит то, из чего он восстанавливает бытие во всей его полноте»¹⁷. Тем самым и Ясперс, и Прокл оказываются сторонниками всеединства, хотя Ясперс действует скорее как ритор,

¹⁵ А. Ф. Лосев, *История античной эстетики. Последние века*: в 2 кн., Москва: Искусство 1988, кн. 2, с. 118.

¹⁶ А. Камю, *Миф о Сизифе*, «Часы» 1976, № 3, с. 150–228.

¹⁷ Там же, с. 172.

а не как философ Камю. В конце концов, Куприянов поручает всеобщую одушевленность мира вымыслу, тому, что в античной риторике называлось «плазмой», пластическим, умением «лепить», вымышлять. Одним словом, всеединство оказывается исключительно эстетическим фактом, принадлежащим темпоральности пластических искусств и вымысла.

Но вопрос проверки того, каково бытие на самом деле, – это не вопрос действия самих пластических искусств, но вопрос настройки оптики. В следующей строфе, фактически в предельно сжатом виде, дана краткая история изобразительных искусств как история инструментов от эффекта свечи Ла Тура до фасеточного зрения пуантилистов:

Рим не поверит свечке, пташке, песенке.
Железному засову верит стрекоза.
Какая там спираль, когда по лесенке
Боятся пробежать глаза.

Именно эту смену оптики Камю в переводе журнала «Часы»¹⁸ называл «уклонением», сменой привычного взгляда, в противовес «развлечению», оптическому гедонизму. Именно противостояние оптическому гедонизму появляется в следующей строфе, также показывающей, что всеединство как предмет мечты обладает частной темпоральностью, тогда как для понимания настоящей жизни и спасения необходим учет и других темпоральностей, принадлежащих другим искусствам:

А если ангел за ресницей обнаружится?
Для каменного выпивохи белого
С кем он окажется? С кем ангел наш подружится?
В ком Вечное (по Проклу) будет Целое?

Пластическое здесь оказывается статуарностью вполне в духе подхода Лосева, который резюмировал это в словах о Прокле: «Вечная организованность, плавность и протекание этого космоса, его вечная подвижность в определенных границах – все это заставляло находить в бытии и во всей действительности прежде всего единое, единичность, единственность, одно, или, говоря вообще, единство»¹⁹. Заметим, что Лосев

¹⁸ Там же, с. 154.

¹⁹ А. Ф. Лосев, *История...*, с. 115.

реконструирует психологические мотивы Прокла, и там, где философ говорит скорее о судьбах индивидуальных душ, сам Лосев говорит о вечности. Но и Куприянов тоже по сути говорит, что статуарное понимание темпоральности, как ожидание статуями в саду зимы, снежного узора на ресницах, показывает, что темпоральность всеединства предстает лишь частным моментом дружбы, а вовсе не нормой бытия.

Поэтому оказывается, что душа похожа больше на статую – так и обстоит дело у Прокла, согласно которому души могут отпадать от единства и возвращаться к нему только целиком, а не частично²⁰. Следующая строфа пародирует *Общий гимн ко всем богам* Прокла²¹, где бодрость души противопоставлена тьме материи:

Я бодрствую! Буди меня! Иду дарить!
Оттаяло лицо моё несветлое
Затем, чтобы предстала ночь, как нить,
Над жалобно сникающими ветлами.

Но появление образов канала указывает на то, что точного возвращения к начальному бытию, о котором говорили Прокл и по-своему Ясперс, быть не может. В следующей строфе упоминается китайское строение в Царском селе, либо Крестовый мост, либо Скрипучая беседка. Для последнего строения украшения делал отец Брюллова, и стихотворение Кривулина о Брюллове из цикла *Галерея* (1984), посвященное роковой судьбе художника, который пытается вырваться за рамки привычных обстоятельств, написано тем же размером, что и рассматриваемое стихотворение Куприянова. Возвращение всегда будет в другую точку, после многих скорбей и испытаний:

Красивая гроза приснится, майская.
Пудовая слеза прольётся, скользкая.
Шикарная беседка – суть китайская!
На жёлтом фоне наша нежность польская.

Отсылка к Тютчевской *Весенней грозе* позволяет ввести тему юности, ветренной нежной Гебы, отождествляемой здесь с польской девой, как бы тоже капризной и переменчивой, т. е. ввести тему устаревания готовых символов

²⁰ Прокл, *Первоосновы теологии...*, с. 150.

²¹ Там же, с. 157.

в сравнении с юностью, не подчиняющейся готовым правилам. Таким образом, и живописная, и пластическая, и архитектурная темпоральность оказываются частными, в то время как социальные темпоральности тоже предстают ложными и устаревающими:

В екатерининском саду застава прошлого.
Прощай, весна, туманная и длинная!
И самобытная сплочённость, братство пошлое
Усталых мыслей в сумрачной гостиной.

По сути эта последняя строфа говорит об устаревании всех социальных идей, просветительских, масонских, славянофильских, которые остаются тенями «в сумрачной гостиной». В таком случае единственное спасение – воздать должное прежним долгим переживаниям, найти ту позицию лирического героя, по отношению к которой любые прежние социальные позиции будут лишь эффектами отдельных пластических и изобразительных приемов искусств, вроде того как античная пластика создала (по Лосеву) Прокла, и с этой новой точки посмотреть на все эти прежние идеи. Тогда действительно оказывается спасенным хотя бы какое-то слово, такое как «застава», говорящее о повороте к новой жизни, но не трагическом как в упомянутом стихотворении Кривулина, а скорее обнадеживающим. Это отвечает тем моделям, на которых настаивал Алексей Лосев²², многократно сопоставлявший неоплатонизм с романтизмом и считавший, что в неоплатонизме произошел переход от пластической интуиции исконного платонизма к живописному плоскостному драматизму романтического типа, требующему постоянного восхождения на новые уровни бытия и сознания. Для Лосева такое восхождение состоялось только в византийской мистике, тогда как неоплатонизм зашел в тупик, и в каком-то смысле тяготение Куприянова к роману в стихах – это попытка избежать любых тупиков, связанных с ограничениями лирического выражения.

Не менее изысканное исследование различных темпоральностей искусств – это самая новая по времени публикация священника Бориса Куприянова. Стихотворение *Посвящение* было написано в 1990-м и переработано в 2013 году²³. Начинается оно с мотива красок, очень частого в стихах Куприянова 1970-х гг., где, например, «в коричневом балете» означало глущую пору листопада, а «синие люди» – это души на страшном суде, которые могут оказаться и черными бабочками, т. е. летучими мышами.

²² А. Ф. Лосев, *История...*, с. 150–170.

²³ Б. Л. Куприянов. *Посвящение*, «Звезда» 2014, № 3, [электронный ресурс] <https://magazines.gorky.media/zvezda/2014/3/stihi-2202.html> [01.12.2021].

Такая образность ранней лирики позволяла создавать живописные миниатюры, при этом указывая на сотворенность мира, на мир как произведение искусства, так что любые духовные события, от частных мук совести до всемирного Страшного суда, оказываются вмешательством в это полотно, превращением его в некоторый коллаж из цветных бумажек, напоминающих балерин или бабочек. Стихотворение начинается с того, что этот «слой до холста процарапан»; иначе говоря, лирическое высказывание уже не работает в сравнении с различными режимами переживания истории. История мыслится как расставание, как нечто растянутое, заражающее тяжестью и время, и язык, и сам пейзаж, из-за чего живопись не может передать настоящую феноменологию спасения, а только отдельные гнетущие обстоятельства жизни:

Красочный слой до холста процарапан.
 Трап завели, припозднились по трапу –
 Долгие тени минут.
 Друг или выправщик... чиркнувшей птицей
 Путь избирается; время томится.
 Гнет облаков у черты.
 Ряби литые ряды.

Следующая строфа сообщает другое: в центре его стоит семитизм (библейзм) «глаз» в смысле родника, «око живое воды», и любая весть объявляется уже достигшей скорости света:

Словно в коклюшках по сплаву речному
 Пробликовало и вызрело в гомон
 Око живое воды.
 Тако за тайною – в скорости света
 Наше бумажное нежное лето
 Вышлет честного гонца; –
 Птицу, письмо, мудреца.

Понятно, что Куприянов использует не бытовой смысл «скорости света» как самой быстрой, недостижимой в быту скорости, но в смысле системы Эйнштейна, где это часть любого умозаключения о процессах. В следующей строфе по сути изображается система разрывов в культуре; романтическая мифологема схождения ледников используется как материал для изображения знакомого культурного мира с помощью графики:

Да, далеко до арктической ризы.
Белое брезжит со скал на карнизы,
Оползни лижет... должит
До перебитых аллей царскосельских –
Трещин кастальских! С березок карельских
Только посыпется лист.

В ранних стихах поэта лед был образцом неизменности и чистой репрезентации души: «Да здравствует вода и мой любимый лёд»²⁴, чистая репрезентация как чистая гимничность, сведение репрезентации к жанру. Но здесь эта чистота поддерживается уже не живописью, а только графикой. Перебитые аллеи – это аллеи, на которых лежат тени: такие тени в черно-белой графике, в отличие от живописи, выглядят как черные пятна, разрывы. Кастальский ключ, т. е. изображение воды в графике, выглядит как трещины, иначе говоря, как отдельные искривленные штрихи, а не как волны. А листопад очень трудно изобразить в графике: гравюра изображает осень, но не листопад. Так лист с физическими формулами отождествляется с листом гравюры:

«Франца Иосифа» вспомнит и вздрогнет;
С палубы вплавь в Петербургские огни.
Северный полюс манит.
Господи, вся неисправная тяга!
Около острова гложет бедняга
Скал ледяной монолит.

Отсылка к известной полярной экспедиции указывает на невозможность Петербурга как корабля плыть, невозможность роману состояться как приключению. Таким образом, историю невозможно выразить каким-то одним искусством, даже если все режимы репрезентаций в каждом искусстве с помощью речевых фигур связаны с жанрами. В стихотворении 1980-х гг. о Прокле Куприянов показывал, что парковая архитектура не позволяет довериться темпоральности даже самых лучших искусств, якобы обеспечивающих спасение слов и вещей, потому что любые отвлеченные начала будут ложными. А в итоговом на сегодняшний день стихотворении Куприянов говорит, что существует кроме темпоральности пластики и живописи еще

²⁴ Б. Л. Куприянов, *Стихи...*

и темпоральность графики, которая с самого начала подтверждает недостаточность любых репрезентаций времени. Сложные процессы невозможно передать средствами отдельных искусств; и только общая интуиция каталога как область встречи интенций может произвести не только правильное слово, но и правильный поступок, – иначе говоря, достаточную дистанцию от побуждений настоящего, даже кажущихся чистой репрезентацией души. Чистота недостаточна, чтобы избежать дурного поступка, нужна еще и дистанция, оспаривающая власть репрезентаций над восприятием различных искусств, в том числе и собственного красноречия.

Таким образом, элегичность и при этом эпиграмматическая емкость поэтики Куприянова оказывается не способом достичь более глубокого лирического настроения. Как раз лирическое настроение у Куприянова может быть достигнуто созерцанием живописи, скульптуры или графики. Наоборот, совмещение элегического и эпиграмматического начал в лирических построениях показывает границы этого настроения: ни философская репрезентация самотождества бытия, ни репрезентация текущего положения дел в искусстве как чего-то само собой разумеющегося не могут быть основанием для правдивой лирической субъектности. Напротив, лирический субъект Куприянова – это субъект кризисный, стремящийся выйти за рамки своего осуществления в лирическом переживании, встречи с собой с помощью фигур речи и мысли.

В основе стихов Куприянова лежит не лирический взгляд и соответствующий особый порыв высказывания, но интенциональность, заранее данный способ вещей представлять нам и вызывать интерес. При этом поэт учитывает античные смыслы «пластического», «живописного», «единства», также как учитывает и библейский историзм, исходящий из наличия у истории начала и конца. Соответственно, и работа со словом, и работа с лирическим сюжетом всякий раз требуют встать на ступень выше, подняться над ситуацией высказывания. Работа со словом у Куприянова – это взгляд с лирической дистанции, способной любоваться разными искусствами, при этом следя за их темпоральностью и изменчивостью. А работа с сюжетом – это уже умение прочесть те самые античные и библейские смыслы, которые и обосновывают существование самих искусств, в том числе искусства речи как предмета интереса, что и проявляется в полной мере в его опыте романа в стихах, но в свернутом виде присутствует в лучших лирических произведениях²⁵.

²⁵ Автор благодарит Светлану Артемову, Елену Зейферт и Александра Степанова за ценные замечания.

References

- Camus, Albert. "Mif o Sizife". *Chasy*. No. 3 (1976): 150–228.
- Kupriianov, Boris L. *Guliane*. <https://www.facebook.com/scrinium/posts/10212752961793770>
- Kupriianov, Boris L. "Posviashchenie". *Zvezda*. No 3 (2014). <https://magazines.gorky.media/zvezda/2014/3/stihi-2202.html>
- Kupriianov, Boris L. "Slovo, opalennoe Dukhom: interviu". *Voda zhivaia*, 11 february 2015. <http://aquaviva.ru/journal/slovo-opalennoe-dukhom>
- Kupriianov, Boris L. *Stikhi. 1970–1975*. https://rvb.ru/np/publication/05supp/b_kupriianov/70-75.htm
- Kupriianov, Boris L. *Vremia vstrechi. Roman v stikhakh*. Paris: Beseda, 1989.
- Losev, Alexey F. *Istoriia antichnoi estetiki. Poslednie veka*. Vol. 2. Moskva: Iskusstvo, 1988.
- Okhapkin, Oleg A. "Boris Kupriianov (liricheskii ocherk)". 37. No 3 (1976): 42–45.
- Proclus. *Pervoosnovy teologii*, transl. A. F. Losev. Moskva: Progress, 1993.
- Valieva, Yulia M. *Kupriianov Boris Leonidovich*. In: *Literatory Sankt-Peterburga. 20 vek. Entsiklopedicheskii slovar*. <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/k/kupriianov->



Received: 12.02.2022. Verified: 22.08.2022. Accepted: 23.10.2022.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

WASILIJ SZCZUKIN

 <http://orcid.org/0000-0001-9083-6730>

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Katedra Literaturoznawstwa Rosyjskiego
30-060 Kraków
ul. Romana Ingardena 3
wasilij45.szczukin@uj.edu.pl

ПОРТРЕТ В СЕМИОСФЕРЕ ДОМА¹

THE PORTRAIT IN THE SEMIOSPHERE OF THE HOME

The subject of analysis in this article is the function of portraits placed in the semiosphere of the house, primarily the family nest. The author of the article, referring to the works of Yuri Lotman and other representatives of the Moscow-Tartu semiotic school, builds three possible typologies of home portraits: from the point of view of the “hero” depicted in them, the applied stylistic convention, and his semantic-pragmatic functions. During the first typological analysis, firstly, commemorative portraits of family members, relatives, and acquaintances are singled out, and, secondly, portraits of historical figures and artists, including writers, are considered. The second typological analysis reveals the stylistic codes used in creating portraits: ceremonial, sentimental, realistic, eclectic, playful, etc. The purpose of the third typological analysis is to determine one or another effect of the portrait on the viewer, e.g. cult, memoir, comic, tragic, cathartic, etc.

Keywords: semiosphere, habitable space of the home, portrait, typology

Предметом анализа в настоящей статье являются функции портретов, помещенных в семиосферу дома, в первую очередь семейного гнезда. Автор статьи, ссылаясь на работы Юрия Лотмана и других представителей московско-тартуской семиотической школы, выстраивает три возможные типологии домашних портретов: с точки зрения изображенного на них «героя», примененной стилистической конвенции и его семантико-прагматических функций. В ходе первого типологического анализа выделяются во-первых, памятные портреты членов семьи, родственников и знакомых, а во-вторых, портреты исторических деятелей и деятелей искусств, в том числе писателей. Второй типологический анализ выявляет стилистические коды, примененные при создании портретов: парадный, sentimentalный, реалистический, эклектический, игровой и т. п. Целью третьего типологического анализа является определение то или иное воздействие портрета на зрителя, к примеру, культовое, мемуарное, комическое, трагично-катарсическое и т. п.

Ключевые слова: семиосфера, обжитое пространство дома, портрет, типология

¹ Настоящая статья написана в рамках исследовательского проекта POB Heritage № PSP H.1.3.2021.90 «Семиотическая модель советского жилого пространства (славянские республики)».

В работах Юрия Лотмана, а также его учеников и последователей широко употребляется термин «семиосфера», под которым обычно подразумевается часть ноосферы В. И. Вернадского, относящаяся не к области артефактов человеческой цивилизации, а к миру присвоенных значений, который, как указывает создатель термина, имеет структурный характер². На наш взгляд, говоря о семиосфере дома не просто как временного пристанища, а интеллектуально, эмоционально и эстетически освоенного пространства жизни, следует иметь в виду идеальную, абстрагированную от эмпирики семиотическую модель, в которой важное место занимают темпоральные соотношения – в большей мере к прошлому домашнего микросоциума, в меньшей к его возможному будущему. Сошлемся на мысль Вячеслава Вс. Иванова, писавшего о важности, которую придавал Лотман взаимосвязи концепции семиосферы с изучением истории³.

Дом представляет собой ограниченное жилое пространство, в котором обитают люди, считающие друг друга «своими». Они, как правило, противопоставляют свое бытовое пространство (дом, дачу, квартиру, свою комнату в коммунальной квартире, бараке, общежитии и т.п.) обжитому или необжитому пространству, располагающемуся за границами их дома. Это «заграничное» пространство для них *не-дом*, то есть нечто иное – улица, поле, лес, чужой дом. Живущие в доме люди и осознают, и бессознательно чувствуют свойскость дома. Помогает им в этом способность человека воображать и благодаря воображению формировать привычки и создавать мифологические структуры, относящиеся к своему домашнему пространству. И потому семиозис, ведущий к построению относительно гомогенной свойской семиосферы дома, становится для них желанным и неизбежным. С другой стороны, история знает многочисленные примеры нарушения цельности и семиотической гармонии домашнего очага из-за вторжения чужого и чуждого потока значений, о чем также писал в своих работах Лотман, ссылаясь на образы антидома и бездомности в произведениях Александра Блока, Михаила Булгакова и Марины Цветаевой⁴.

По всей видимости, не только животным, но также растениям и грибам свойственно обозначать свое пространство, чтобы отличить и отделить его от чужого и нейтрального. Люди делают то же самое: для обозначения территории своего обитания они используют разного рода знаки – от таблички

² Ю. М. Лотман, *Семиосфера*, [в:] Ю. М. Лотман, *Избранные статьи в трех томах*, Таллинн: Александра 1992, т. 1, с. 11–24.

³ Вяч. Вс. Иванов, *Семиосфера и история*, [в:] он же, *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, Москва: Языки русской культуры 2007, т. 4, с. 180–184.

⁴ Ср.: Ю. М. Лотман, *Заметки о художественном пространстве. II. Дом в «Мастере и Маргарите»*, [в:] он же, *Избранные статьи в трех томах...*, т. 1, с. 457–463.

с фамилией (которая, впрочем, является примером вторичной моделирующей системы, если использует язык) до более сложных знаковых систем с целью построения семиосферы, причем, последняя становится неотъемлемой частью механизма обживания, очеловечивания жилой постройки.

Семиосфера дома призвана выполнять три основные функции. Во-первых, она придает смысл и стилевую оформленность как жилому пространству в целом, так и отдельным его частям – прихожей, кухне, гостиной, спальне, ванной комнате и даже подсобным помещениям. Присущий дому стиль обычно называют домашним уютом, хотя такое определение грешит как минимум неточностью: правильнее говорить о своеобразии каждого конкретного жилища, которую можно также рассматривать как семантическую характеристику. Во-вторых, семиосфера позволяет хранить память о прошлом живущих в доме людей (чаще всего составляющих одну семью). Такого рода ненаследственная информация делает их участниками культуры – точнее, ее весьма существенного звена – культуры домашнего быта⁵. И, в-третьих, семиосфера позволяет обитателям жилища осуществить декларацию своих идейных и эмоциональных приоритетов, а также известных образцов для подражания – писателей, мыслителей, учителей, политических деятелей и т. п. В последнем случае культовый портрет становится самым распространенным и простым путем к такого рода декларации.

Одним из самых распространенных способов обживания и персонализации дома и, в особенности, декларации культурной позиции является помещение в нем человекоподобных изображений – икон⁶ и портретов.

Портрет обычно определяется как пластическое изображение индивидуального внешнего облика (а через него и внутреннего мира) человека⁷, хотя нетрудно себе вообразить также портрет конкретного, близкого человеку животного – кошки, лошади или собаки. Это изображение, как правило, построено миметически: оно должно быть похожим на оригинал, таким образом, представляя собою знак иконического типа. Исключения из этого правила – нефигуральные, например, абстрактные портреты – случаются редко. Что же касается передачи индивидуальности и тем более психических черт реальной модели, то в культовом портрете эти характеристики отходят на дальний план или вообще игнорируются: куда важнее оказывается не психологическая индивидуализация, а мифологическая типизация

⁵ Подробнее см.: Ю. М. Лотман, *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб 1994, с. 8–9.

⁶ Икона по семиотической сущности своей портретом, как известно, не является. Я обращаюсь к ней несколько позже.

⁷ Е. Я. Басин, *Портрет в изобразительном искусстве*, [в:] Энциклопедия *Кругосвет*, [электронный ресурс] https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/PORTRET_V_IZOBRAZITELNOM_ISKUSSTVE.html [18.08.2022].

портретируемого. Изображенный на портрете предмет культа должен быть носителем обязательных черт, придаваемых ему мифологическим сознанием. К примеру, царь должен выглядеть строго и «державно», Ленин – неистово-революционно, а по мере изменения легенды всё более «человечно», Есенин должен покорять сердца мечтательным взглядом и ребяческой улыбкой, а Высоцкий в объятиях с гитарой являть собою идеал «рубахи-парня».

Попытаемся выстроить простейшую типологию домашних портретов.

Во-первых, можно выделить несколько их типов в зависимости от того, *кто* на них изображен. Первую группу почитаемых лиц составляют родственники – усопшие предки, проживающая далеко от данного дома родня, очень часто, особенно в крестьянских семьях и в семьях, предки которых происходят из крестьян – свадебная фотография отца и матери семейства, в том числе живущих и здравствующих. К этой группе примыкают портреты особо почитаемых друзей и знакомых, реже – возлюбленных, с которыми так и не удалось соединить свою судьбу. Последние редко вывешиваются на общее обозрение, но являясь интимно или скрыто культовыми, хранятся в укромных местах. Вторую группу составляют учителя – от любимых школьных и институтских наставников до авторов или героев книг, интернетных порталов, кинофильмов или передач, которые произвели особое впечатление на жителя дома. Третью группу составляют соратники и единомышленники – как те, с которыми встречался или даже сотрудничал хозяин портрета, так и исторические личности, с которыми он не встречался, в том числе из отдаленных эпох. Нередко, но не всегда эти кумиры в жизни занимались той же профессией, что и владелец портрета: у актеров в советских фильмах висит на стене портрет Станиславского или Ермоловой, у певцов – Шаляпина, у врачей – Гиппократ и Пирогова, у «идейных борцов» – Герцена, Чернышевского или Максима Горького; впрочем, в зависимости от убеждений может висеть Владимир Соловьев, Николай Бердяев или, к примеру, Лев Гумилев. Редко, но всё же бывает, что в числе такого рода властителей дум оказываются живые и здравствующие: Александр Солженицын, Андрей Сахаров, Дмитрий Лихачев и Михаил Бахтин.

Иную типологию портретов можно выстроить, приняв за ведущий критерий конвенцию, согласно которой они исполнены, или «код» и «форму существования» этих артефактов⁸, иными словами то, *как* исполнены изображения. В принципе, в данном случае можно применить довольно старую, но эффективную искусствоведческую категорию – разновидности идейно-эмоциональной оценки, иными словами, видов пафоса. Лицо на портрете может быть

⁸ Ср.: Ю. М. Лотман, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб 2002, с. 19–20.

изображено реалистически (точнее, миметически), возвышенно (с присутствием романтики), парадно, сентиментально, шаржированно, гротескно, а также с применением авангардных конвенций – кубистической, дадаистской, фовистической, абстрактной и т. п. Реалистическая конвенция в домашних портретах, однако, явно преобладает.

Третьей возможностью построения типологии является выделение разновидностей портретов в зависимости от выполняемой ими *функции* в общем замысле семиотического наполнения дома. Эта функция может быть мемориальной, чему служат портреты предков и старых знакомых. Ее вернее будет назвать ностальгической, если на стене висят портреты героев тех лет жизни хозяина дома, которые воспринимаются как счастливое прошлое. Тогда на стенах и письменных столах появляются портреты Сталина, Гагарина или маршала Жукова, но могут встретиться также портреты Ахматовой или Мандельштама. Собственно культовая функция портрета очень часто накладывается на мемориальную или ностальгическую, но она им не тождественна. Даже в случае портрета Сталина, в известных кругах фигуры несомненно культовой, можно допустить, что в одном случае из ста лик «вождя народов» выполняет роль знака, обозначающего безмятежное детство в счастливой стране. Со сталинизмом подобная семантика имеет не так уж много общего.

Культовая функция портрета служит обеспечению возможности поклонения перед светлой легендой человека, изображенного на портрете – легендой, созданной чаще всего в процессе коллективного мифотворчества, но обязательно пропущенным сквозь потребности личного сознания и мифотворческого воображения человека, который выразил желание иметь именно этот портрет у себя в доме. Повесив его на стене или поставив на рабочем столе или на книжной полке, хозяин портрета молча заявляет о своих идейных и эмоциональных приоритетах и предметах почитания. Заявляет себе, окружающим домашним и гостям своего дома. Подобное заявление имеет культовый характер.

Иную – также культовую в светском понимании этого слова, но в первую очередь сакральную функцию выполняют в доме иконы распятия и другие атрибуты, связанные с удовлетворением религиозных потребностей. Семиосфера культа (т. е. обожания и поклонения) гораздо шире сакральной семиосферы, так как предметом культа может стать, в принципе, любой предмет, любое существо, идейное течение, историческое событие и многое другое, но ощущение святости (*sacrum*) всегда предполагает то или иное соотнесение человеческого сознания и бессознательного, индивидуального и коллективного, с трансцендентным миром, в существование которого, говоря словами Федора Тютчева, можно только верить.

Конкретизация семиотической значимости портрета во многом достигается за счет его помещения в определенном месте жилища.

В этой связи в первую очередь следует упомянуть место сна хозяина портрета – не просто опочивальню, а ложе – кровать, диван, кушетку и т. п. Личная постель в семиосфере дома оказывается самым интимным, самым «своим» местом для любого обитателя дома, начиная с самых маленьких детей. Поэтому именно в этом месте он склонен демонстрировать свои склонности и идеалы, знаком которых служит культовый или сентиментально-ностальгический портрет⁹. Но можно таким же образом поведать не только о своих чувствах, но и о своей идейной позиции. Так, в известном фильме Михаила Калатозова *Летят журавли* (1957) над кроватью Вероники висит портрет Маяковского, причем выполнен он в стилистике периода хрущевской оттепели. Тот же Маяковский, но выполненный строго, в конвенции тридцатых–сороковых годов висит над кроватью Андрея Аверина в фильме Виктора Эйсымонта *В добрый час!* (1956), созданного по сценарию Виктора Розова, который переделал для кино собственную одноименную пьесу. И в том, и в другом случае Маяковский призван символизировать юношеский задор, максимализм, непримиримость, неподкупную честность и, что особенно важно, «антимещанский» пафос первых лет оттепели¹⁰.

Место возле обеденного стола обычно используется для локализации семейно-родовых и ностальгических портретов, значение которых призвано быть важным для всех членов семьи. Уже в самом начале XX века, до революции, в крестьянских избах наряду с иконами стали помещать и живописные, и в особенности фотографические портреты близких родственников, в первую очередь свадебные фотографии, снимки новорожденных детей, а также фронтовые фото хозяина дома и его сыновей в военной форме. Эта традиция широко распространена и в современных сельских домах, а крестьяне, массово переселявшиеся в города, переносили в городские квартиры свои семейные «фотоиконостасы». Городской по духу обычай предназначал для тех же целей семейные альбомы.

На письменном столе и над письменным столом помещались особо значимые культовые портреты. Конечно, в таком месте нетрудно вообразить себе фотокарточку особо близкого, любимого человека, но если мы имеем дело с рабочим столом ученого, деятеля искусств, врача или хотя бы инженера, то именно тут или на книжной полке появляются бюсты и фотографии идейных, научных и художественных авторитетов.

⁹ Так, например, влюбившись впервые в жизни в возрасте шести лет в девочку с нашего двора, я попросил родителей повесить ее фотографию над моей кроватью.

¹⁰ Ср. С. Бойм, *Обице места. Мифология повседневной жизни*, Москва: Новое литературное обозрение 2002, с. 89, 95–98.

Так, например, в остроидеологическом фильме времен первой холодной войны – *Суд чести* (1948, режиссер Абрам Роом, сценарий Александра Штейна) в роскошной квартире главного протагониста – академика медицины, генерал-лейтенанта Андрея Верейского среди книг возвышается гипсовый (а может быть, и мраморный) бюст Гиппократа, но гораздо ниже, на уровне глаз, расположен большой портрет Горького, которого Верейский боготворит и с которым «советуется» по ходу фильма – видимо, как с автором так близкой академику идеи «добра с кулаками».

Одним из излюбленных мест для установки бюстов, кроме книжных полок и специально изготовленных полочек, являются верхние плоскости роялей, пианино, телевизоров, магнитофонов и радиоприемников (чаще радиол, нередко имевших внушительные размеры)¹¹. На них можно было найти полученных по наследству или приготовленных по заказу Гиппократов или бюсты, приобретенные в универмагах. Ходовым товаром подобного рода были бюсты Пушкина, реже Гоголя, Некрасова, Чехова и Льва Толстого, но никогда Достоевского. Горький исчез из продажи к середине шестидесятых годов прошлого века. В годы перестройки в отделах подарков стояли целые штабеля бюстов Высоцкого разных конфигураций и размеров. И весьма любопытная деталь: никто не додумался изготовить бюст Маяковского или Есенина, хотя портреты с их изображением, в том числе отчеканенные в металле, продавались в тех же отделах, потому как культ обоих поэтов был весьма значительным. Видимо, мифологемы, связанные с ними, исключали скульптурность, перенесенную в домашнюю обстановку: ни стальной или «дюралюминиемый», как арки на одноименной станции метро, Маяковский, ни «бирюзово-березовый» Есенин не подлежали перевоплощению в уютные домашние бюстики.

Из менее типичных, но весьма интересных культовых портретов хотелось бы отметить бюст Вольтера на полке у маститого писателя Воронова в знаковом фильме *Я шагаю по Москве* (1963–1964, режиссер Георгий Данелия, сценарий Геннадия Шпаликова). А если перенестись из заключительного периода хрущевской оттепели в ее предначало, в 1955 год (киномелодрама *Неоконченная повесть* Фридриха Эрмлера по сценарию Константина Исаева), то там, в умопомрачительно комфортабельной квартире инженера-корабельщика Юрия Ершова, который очень любит классическую музыку, в изголовье постели на полочке стоит бюст Ленина, склонившегося над рукописью, поодаль «сувенирный» бюст Пушкина, среди книг прячется портрет Горького, но прямо перед глазами инженера, напротив кушетки, над письменным столом возвышается редкий для советского кино бюст Бетховена с романтически всклокоченными волосами.

¹¹ Нас в свое время привлек белый фаянсовый бюст Чайковского, стоявший на пианино в соседней квартире. А в квартире бабушкиной сестры на пианино стоял бюст Пушкина, купленный в универмаге, в отделе подарков.

Во времена больших и резких перемен возможны такие случаи, когда человек помещает дома или во временном жилище такие культовые портреты, которые чуть раньше или даже в настоящее время воспринимаются как носители едва ли не еретической семантики. Татьяна Сергеевна Левченко, молодая учительница русского языка и литературы, героиня одного из фильмов ранних лет хрущевской оттепели – *Весна на Заречной улице* (1956, режиссеры Феликс Миронер и Марлен Хуциев, сценарий Феликса Миронера), приехав на работу в город, выросший вокруг огромного металлургического комбината, снимает комнату и ставит на письменный стол портрет любимого поэта. Не Пушкина, не Маяковского и даже не Есенина, а Александра Блока¹². Конечно, ересь тут небольшая, Блока никто никогда не запрещал, но всё же в тридцатых и в сороковых годах прошлого века, как указывает живший в то время Георгий Кнабе, в домах столичных интеллигентов преобладавшей в то время просветительской и позитивистской ориентации висели портреты Гейне, Шиллера, но никогда Аполлинера, Рильке или Лорки, а на письменных столах стояли бюстики Пушкина, Некрасова, Чехова и Толстого, но не поэтов-символистов¹³; в комнатах висели портреты Бетховена или Чайковского, но никогда – Дебюсси, Стравинского или Прокофьева, а о Малере «и слухом не слыхали»¹⁴. Маленький портретик Блока стал, таким образом, знаком и провозвестником прихода новой эпохи.

Любопытным местом для портретов является прихожая. Помещенные там изображения встречают и как бы приветствуют всех, кто входит в дом. Портреты родственников или культовые портреты вешают в прихожих редко, гораздо чаще при входе в дом можно встретить пейзаж, натюрморт или плакат. В кинофильмах, среди действующих лиц которых оказываются актеры, певцы или танцоры, довольно часто изображаются прихожие с плакатами, напоминающими о сценических триумфах хозяина. Но бывает и иначе. К примеру, в известной мелодраме *Москва слезам не верит* (1979,

¹² Этот портрет по ходу фильма обыгрывается самым забавным образом. Влюбленный в Татьяну Сергеевну сталевар Саша Савченко (актер Николай Рыбников) спрашивает у Зиночки, дочери хозяйки дома, в котором учительница снимает комнату, кто изображен на этом портрете. Зиночка, влюбленная в Сашу и желая отвадить от соперницы, заявляет, что это портрет возлюбленного Татьяны Сергеевны. Возможно, впрочем, что она так и думает, потому что ни портрет Блока, ни его поэзия ей не знакомы. Но впоследствии Саша замечает томик стихов с портретом того же «мужчины» в руках своей младшей сестры, которая говорит, что это поэт Александр Блок, который писал стихи про любовь.

¹³ «Из нескольких десятков бывших арбатских школьников, опрошенных мной в ходе подготовки настоящего текста, только один мог вспомнить квартиру с книжками Ахматовой, Гумилева или Цветаевой». См.: Г. С. Кнабе, *Арбатская цивилизация и арбатский миф*, [в:] *Москва и «московский текст» русской культуры*: сборник статей, под ред. Г. С. Кнабе, Москва: Российский государственный гуманитарный университет 1998, с. 171.

¹⁴ Там же.

режиссер Владимир Меньшов, сценарий Валентина Черных) в прихожей новой квартиры главной героини, Катерины Тихомировой, висит большой портрет Тараса Шевченко, о котором никто не упоминает и который никакого нового смысла в содержание фильма не вносит. Его появление, видимо, навсегда останется семантической тайной.

Бывают случаи, когда в доме появляется некоторая противоположность культового портрета – портрет травестированный, т. е. шарж или карикатура. Подходящим местом для такого портрета может послужить профанное помещение, например, чулан, подсобная каморка, ванная комната или даже туалет. Впрочем, знаменитости охотно вешают шаржированные изображения их внешности в столовых или кабинетах.

Известно, что иконы суть символические окна в мир трансцендентной вечности и бесконечной святости. Это не портреты, хотя генетически восходят к позднеантичным, в частности, к фаюмским погребальным портретам¹⁵. В современных городских домах и квартирах их можно встретить где угодно, кроме профанных помещений. С точки зрения семиотического кода, восходящего к многовековой христианской и дохристианской традиции, сакральные изображения должны находиться в особом месте дома – в главном помещении, справа на в углу возле стены, противоположной входной двери. Так устроен так называемый красный угол крестьянской избы. Эта традиция сохраняется и в городских квартирах верующих и воцерковленных православных христиан. Но в истории искусства последних десятилетий, отмеченных преобладанием секулярного характера культуры, встречаются любопытные примеры комического перекодирования сакральных изображений в пространстве дома. В кинокомедии *По семейным обстоятельствам* (1977, режиссер Алексей Коренев), снятой по одноименной пьесе Валентина Азерникова, появляется законспирированный маклер, который занимается нелегальным обменом квартир. Он неизменно выступает на фоне многочисленных икон, занимающих все полки и книжные шкафы в его довольно тесном жилище. По замыслу авторов фильма, это сплошь заполненное иконами личное пространство должно демонстрировать надежду маклера на защиту небесных сил в случае нагрянувшей опасности, но в окружении икон он выглядит куда комичнее, чем выглядел бы без них.

Если семейно-родовые и ностальгические портреты в целом сохраняли свою семантическую функцию без существенных изменений, то семантика культовых портретов постоянно претерпевала изменения, поскольку жизнь подобных изображений гораздо короче. Вчерашние кумиры и властители дум

¹⁵ М. Е. Исаков, *К истокам христианской иконы: исторический контекст введения иконописных изображений в художественное пространство и обряды Древней Христианской Церкви*, Москва: [б. и.] 2021.

забываются или вызывают улыбку, а их место занимают другие или не занимает ничто, в зависимости от возраста поклонника изображенных лиц, изменения его убеждений, а также смены исторических эпох, которой сопутствует переоценка вчерашних ценностей или просто прощание со старой идеологической или эстетической модой и замена ее на иные увлечения и пристрастия¹⁶.

Культовые портреты сменяли друг друга всё чаще, а в последнюю декаду прошлого века нагрянул постмодернизм, который подверг сомнению и игровой травестации любые культы и авторитеты. Веру во властителей дум впервые за столетия сменил релятивистско-скептический принцип – «всё можно и всё относительно, а следовательно, давайте поиграем». Надолго ли?

References

- Basin, Evgenii Ya. *Portret v izobrazitelnom iskusstve*. In: *Krugosvet*. https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/PORTRET_V_IZOBRZITELNOM_ISKUSSTVE.html
- Boim, Svetlana. *Obshchie mesta. Mifologiya povsednevnoi zhizni*. Moskva, 2002.
- Isakov, Mark E. *K istokam khristianskoi ikony: istoricheskii kontekst vvedeniya ikonopisnykh izobrazhenii v khudozhestvennoe prostranstvo i obryady Drevnei Khristianskoi Tserkvi*. Moskva, [b. i.], 2021.
- Ivanov, Vyacheslav Vs. *Semiosfera i istoriya*. In: *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kultury*. Vol. 4. Moskva, 2007.
- Knabe, Georgij S. *Arbatskaya tsivilizatsiya i arbatskii mif*. In: *Moskva i "moskovskii tekst" russkoi kultury*: sbornik statei, ed. G. S. Knabe. Moskva, 1998: 137–197.
- Lotman, Yurii M. *Besedy o russkoi kulture. Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)*. Sankt-Peterburg, 1994.
- Lotman, Yurii M. *Istoriya i tipologiya russkoi kultury*. Sankt-Peterburg, 2002.
- Lotman, Yurii M. *Semiosfera*. In: *Izbrannye stati v trekh tomakh*. Vol. 1. Tallinn, 1992: 11–24.
- Lotman, Yurii M. *Zametki o khudozhestvennom prostranstve. II. Dom v "Mastere i Margarite"*. In: *Izbrannye stati v trekh tomakh*. Vol. 1. Tallinn, 1992: 457–463.



Received: 23.08.2022. Verified: 12.10.2022. Accepted: 23.10.2022.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

¹⁶ В нашей памяти сохранились: портрет Володи Ульянова, курчавого мальчика лет пяти, подаренный мамой, фаянсовая статуэтка Максима Горького, подаренная одним из гостей и стоявшая наверху книжного шкафа, портрет Достоевского, вырезанный из журнала «Юность», пожелтевший портрет Солженицына, вложенный между книг, который нам показала и сразу же спрятала учительница литературы в девятом классе. Помним сменявшие друг друга портреты Александра Дубчека, Андрея Сахарова, Бориса Ельцина – впрочем, последнего довольно быстро выбросили, а также плакаты или фотографии с изображением четырех «битлов» у знакомых мальчишек в шестидесятых годах, четырех членов ансамбля «Абба» и Владимира Высоцкого в семидесятых.

MAGDALENA OCHNIAK

 <https://orcid.org/0000-0001-6607-3067>

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Katedra Literaturoznawstwa Rosyjskiego
33-332 Kraków
ul. Romana Ingardena 3
magdalena.ochniak@uj.edu.pl

OKNO JAKO PRZESTRZEŃ LIMINALNA (SAMOTNIK I SZEŚCIOPALCY WIKTORA PIELEWINA)

A WINDOW AS A LIMINAL SPACE (VICTOR PELEVIN'S *HERMIT AND SIX-TOES*)

The window in Victor Pelevin's works has numerous connotations, i.e. it is an element of the living space shaping the protagonist's relationship with the outside world, defining his (i.e. the protagonist's) position towards the world; it is a border (both spatial and ontological), as well as it is a link and a passage. Thus, the ambivalent characteristics of the window, its perception and feature all depend on the stance of a human beholder (or using literary terminology: a character, protagonist, and narrator) towards the window and his attitude towards the space with the window being its element. In *Hermit and Six-Toes*, the confined space in which the protagonists spend their entire lives is an oppressive territory, with the protagonists seeking a way to escape. The road to freedom leads, quite surprisingly, through a broken window, followed by a flight towards the sun. Thus, in this work, the window is treated as a threshold (liminal) zone, because a specific rite of passage and transformation of the characters takes place there or within. They grow to learn the truth and, rebelling in defence of their own lives, realise that they will either save themselves or succumb to the disastrous rhythm imposed on them by the world.

Keywords: Victor Pelevin, contemporary Russian literature, space, window, liminality

Okno w utworach Wiktora Pielewina kryje w sobie liczne konotacje: jest elementem przestrzeni życiowej kształtującym relacje bohatera ze światem, określającym jego (czyli bohatera) pozycję wobec świata, jest granicą, łącznikiem, przejściem. Ambiwalentne cechy okna, jego postrzeganie i charakterystyka zależą zatem od pozycji człowieka-observatora (czy sięgając już po terminologię literaturoznawczą: postaci, bohatera, narratora) wobec okna i stosunku do przestrzeni, której elementem jest owo okno. W utworze *Samotnik i Sześciopalczy* zamknięta przestrzeń, w której bohaterowie spędzają całe swoje życie, jest opresyjnym terytorium, z którego bohaterowie poszukują drogi ucieczki i ocalenia. Prowadzi ona dość zaskakująco – przez rozbite okno. Jest więc ono w utworze

traktowane jako strefa progowa (liminalna), ponieważ w jego miejscu czy obrębie dokonuje się swoisty obrzęd przejścia i przemiany bohaterów.

Słowa kluczowe: Wiktor Pielewin, współczesna literatura rosyjska, przestrzeń, okno, liminalność

Choć okno jako rzecz, przedmiot, element świata przedstawionego przerażający się w tekście literackim w obraz mitopoetycki jest znacznie mniej częstotliwy i popularny niż np. pierwotny w stosunku do niego dom czy też drzwi (co wiąże się rzecz jasna z kolejnością ich pojawiania się w kulturze i w czasie historycznym) nie znaczy to jednak, że okno jest zupełnie pozbawione symbolicznych konotacji. Okno w utworach Wiktora Pielewina jest elementem przestrzeni życiowej człowieka kształtującym relacje bohatera ze światem, określającym jego (czyli bohatera) pozycję wobec świata: jest granicą, łącznikiem, przejściem.

Wybitny semiotyk kultury Władimir Toporow stwierdza w swoich publikacjach, że przede wszystkim semantyka okna jest dualistyczna¹, ponieważ równie dualistyczny jest stosunek człowieka do okna jako elementu domu, w którym on – czyli człowiek – przebywa:

мифопоэтическая семантика окна двойственна, как двойственна стратегия человека, находящегося в центре, внутри, в доме как внутреннем укрытии по отношению к тому, что находится [...] вокруг этого центра-дома, снаружи, вовне. Одна стратегия рассчитана на максимальное укрытие в центре, предельную изоляцию от всего, что находится вовне, надежность прежде всего (главное, чтобы героя, «меня», находящегося в центре и внутри, не видел никто извне; то, что герой тем самым лишается обзора вовне, в данном случае менее существенно). Другая стратегия [...] связана с поиском шанса, с определенным риском. Главное в ней — максимальна просматриваемость всего, что вовне, полный обзор всего пространства вокруг и заблаговременное знание об опасности [...] Субъект, находящийся в центре, в доме, более всего ценит именно открытость своей позиции, пренебрегая тем, что и он сам открыт для опасностей [...].²

Jak więc podkreśla Toporow – okno jest przedłużeniem naszego spojrzenia/wzroku poza granice domu, ale też jednocześnie umożliwia z zewnątrz wgląd w jego wnętrze. Zatem człowiek wydzielając z otwartej, bezkresnej przestrzeni świata swoją prywatną, zamkniętą, odizolowaną przestrzeń, tworząc

¹ Podobną dychotomię okna wskazuje w swej publikacji Aleksander Żółkowski, pisząc o oknie jako tym, co zarazem może łączyć, jak i dzielić (окно-соединитель и окно-разделитель). См.: А. Жолковский, *Место окна в поэтическом мире Пастернака*, «Russian Literature» 1978, т. VI, с. 1–31.

² В. Топоров, *К символике окна в мифопоэтической традиции*, [в:] *Балто-славянские исследования 1983*, Москва: Наука 1984, с. 168.

swoje miejsce na ziemi (np. dom), wcale nie chce oddzielić tej makro i mikro przestrzeni zupełnie, trwale. Zamykając swą przestrzeń ścianami i dachem pozostawia swoiste „kanały komunikacyjne”³. Drzwi i okna są więc strefami progowymi (пороговые зоны) lub inaczej – „liminalnymi” (przejściowymi), ponieważ w ich miejscu mogą dokonywać się różne, czasem zaskakujące, mniej lub bardziej bezpieczne przejścia i przemiany.

Wracając jednak do tego, jak kształtował się w kulturze dany obraz i jak wspomnianych dwoistych cech nabywało okno jako element przestrzeni odnotujmy, że pierwotne miejsca zamieszkiwane przez ludzi – jaskinie, ziemianki, szałas, jurty – nie posiadały okien, gdyż to głównie drzwi pełniły funkcję kojarzoną współcześnie z oknami, a więc elementu architektonicznego, którego celem jest oświetlanie wnętrza pomieszczenia oraz umożliwianie obserwowania z wewnątrz tego, co dzieje się na zewnątrz danej budowli czy domu. Przypomnijmy, że fasady domów w starożytnym Egipcie, Mezopotamii czy Iranie, w Indiach, Chinach lub Japonii – także początkowo ze względów bezpieczeństwa pozbawione były klasycznych okien, a problem z oświetleniem rozwiązywany był za pomocą wewnętrznych dziedzińców, galerii, tarasów bądź kolumnad. Jak konstatuje Toporow, gdy pojawiają się pierwsze okna nie pełnią one istotnych funkcji, a ich umiejscowienie jest **peryferyjne**:

когда окно возникает, его локус всегда периферийный: оно выходит во двор, внутрь [...] а не вовне. Если окно всё-таки обращено вовне, то оно или маскируется как бойница, слуховое или вентиляционное отверстие и т. п. Или отчасти скрывается галереей, верандой, навесом, находящимся перед окном, или, наконец, находится не на первом этаже⁴.

Toporow zwraca uwagę, że umiejscowienie okna miało utrudnić jego zlokalizowanie lub dostęp poprzez nie do wnętrza domu (okna umieszczane na wyższych niż pierwsza kondygnacja). Okna wychodziły więc na podwórze i nie były elementami ścian zewnętrznych: „окно обращенное наружу, обычно сочетается с рядом деталей, имеющих целью предотвратить опасность, быть своего рода оберегом”⁵. Wskazuje to niewątpliwie na wspomnianą już powyżej próbę uchronienia mieszkańców domu od czyhającego niebezpieczeństwa, nadciągającego zagrożenia życia, jakie może być spowodowane na człowieka już przez sam fakt istnienia okna. Wierzono bowiem często, iż okno jest miejscem wykorzystywanym do przeniknięcia do wnętrza domu przez nieczyste siły: wiedźmy, duchy, posłańców śmierci czy też samą śmierć: „окна как нерегламентированный вход в дом,

³ О. Болотникова, *Дом, дверь и окно в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя и восточнославянская семиотика жилища*, «Имагология и компаративистика» 2016, № 1 (5), с. 161.

⁴ В. Топоров, *К символике окна...*, с. 166.

⁵ Там же.

согласно мифопоэтическим представлениям, используется нечистой силой, ведьмами, духами, джинами, самой смертью и ее посланцами вместо двери”⁶.

Jednocześnie jednak należy pamiętać o tym, że okno jest miejscem, przez które do wnętrza domu wpada **światło** słoneczne, a ono z kolei zwykle ma pozytywne, nierzadko i boskie, konotacje. Stąd też i okno kojarzyć się może z jasnością, mądrością itp. Jak pisze cytowany tu już Toporow:

[...] окну как отрицательному нерегламентированному входу противопоставлено окно как образ света, ясности, сверхвидимости, понимаемой как высшее знание, мудрость, которые позволяют установить связь Я, человека, его души с солнцем, небесными светилами, пантеистическими началами мироиздания, природы, с богом⁷.

Otwarte okno będzie więc symbolem życia, przeciwstawianego śmierci. Może być ono także drogą do wolności, przekroczeniem granicy przestrzennej i ontologicznej.

Ambiwalentne cechy okna, jego postrzeganie i charakterystyka będą zatem zależały od pozycji człowieka-observatora (czy sięgając już po terminologię literaturoznawczą: postaci, bohatera, narratora) wobec okna i stosunku do przestrzeni, której elementem jest owo okno. Jak i gdzie jest ono umiejscowione? Wysoko czy nisko? Co jest za oknem? Czy i co przez nie widać? Czy jest duże czy małe? Otwarte czy zamknięte (zabite, zamurowane)? Czy da się je otworzyć – czy bohater w ogóle widzi taką konieczność?

Za punkt wyjścia do uwidocznionych w tytule artykułu rozważań o metaforze okna posłuży mi pierwsza opowieść napisana przez Wiktora Pielewina – *Samotnik i Sześciopalcu* (*Затворник и Шестипальный*). Utwór opublikowany został po raz pierwszy (ze skrótami) w roku 1990 w 3 numerze czasopisma „Chemia i Życie” („Химия и жизнь”) i od tego czasu był wznawiany i przedrukowywany ponad 20 razy.

Jako czytelnicy tekstu dowiadujemy się, że Sześciopalcu (Шестипальный) z powodu swojej inności (tytułowe sześć palców) został wygnany przez społeczność, do której przynależał. Na peryferiach swego świata spotyka Samotnika (Затворник), postać filozofującą, myśliciela, który dawno sam porzucił swoją zmierzającą do zagłady wspólnotę i teraz wędruje między światami zdobywając nową wiedzę. Jak sam mówi: „wiele podróżowałem i ziarno do ziarnka zbierałem wiedzę tajemną”⁸. To dzięki Samotnikowi czytelnik dowiaduje się o specyfice

⁶ Там же, с. 170–171.

⁷ Там же.

⁸ W. Pielewin, *Samotnik i Sześciopalcu*, [w:] W. Pielewin, *Omon Ra i inne opowieści*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. 2007, s. 258. W dalszych częściach artykułu przy cytatach z utworu będzie w nawiasie podawany numer strony z tego wydania.

konstrukcji świata przedstawionego, który z powodzeniem możemy nazwać antyutopijnym: bohaterowie mieszkają w jednym z siedemdziesięciu światów mających wspólną nazwę Łańcucha Światów składających się na wszechświat będący olbrzymią zamkniętą przestrzenią. Owa zamknięta przestrzeń w języku „bogów” mających władzę nad członkami wspólnoty nazywana jest Kombinatem Produkcji Brojlerów imienia Łunaczarskiego, jednak jak mówią bohaterowie – nie wiadomo, co nazwa ta oznacza⁹. W tym momencie odbiorca, mając za sobą lekturę kilkunasu stron utworu zaczyna domyślać się kim tak naprawdę są nasi bohaterowie¹⁰. Każdy świat jest zbudowany na planie ośmiokąta i otoczony stalową ścianą. Na peryferiach świata rozciąga się wielka pustynia: „światy są przymocowane do niezmierzonej czarnej taśmy, która powoli przesuwa się po okręgu. A nad nią, na powierzchni nieba znajdują się setki jednakowych ciał niebieskich” (s. 257). Centrum wszechświata stanowi Hala Numer Jeden, do której światy trafiają przez ogromne zielone stalowe wrota. Co siedemdziesiąt zaćmienie następuje dla każdego ze światów „decydujący etap”, czyli zbiorowa śmierć członków wspólnoty. Drzwi są zatem w analizowanym tu utworze drogą prowadzącą ku zagładzie¹¹

⁹ Nazwę kombinatu można rozpatrywać w kluczu ironicznym: Anatolij Łunaczarski (1875–1933) był radzieckim teoretykiem kultury i filozofem. Tuż po rewolucji październikowej objął stanowisko ludowego komisarza oświaty i pełnił tę funkcję do roku 1929. Nazwanie jego imieniem ubojni drobiu zakrawa na nieco ironiczny żart autora, choć z drugiej strony być może to właśnie patron przedsiębiorstwa w jakiś metafizyczny sposób przyczynił się do „oświecenia” głównych bohaterów i wpłynął na ich decyzje o ucieczce „ku słońcu”?

¹⁰ Mimo iż czytelnik orientuje się, że miejscem akcji jest ubojnia drobiu, to i tak narrator do samego końca utworu nie potwierdzi nam tego domysłu i nie nazwie wprost bohaterów „kurczakami”. Co prawda w ostatnim (dziewiątym) rozdziale padają słowa jednego z „bogów” o obserwowanym przez niego Samotniku „ale się rozgdał”, jednak konsekwentnie nazwa gładzącej postaci się nie pojawia. Podobnie w odniesieniu do „bogów” narrator nigdy nie używa słowa „ludzie”. Ów nieustannie zachowywany dystans wobec opisywanego świata w literaturoznawstwie rosyjskim zwykło się definiować jako „остранение” (udziwnienie, uniezwyklenie). Ten termin wprowadzony przez rosyjskiego formalistę Wiktora Szkłowskiego opisywał chwyt literacki polegający na wytrąceniu odbiorcy tekstu literackiego z marazmu i automatyzmu jego czytelniczej percepcji i zmuszenia do niestereotypowego sposobu postrzegania opisywanego zjawiska lub przedmiotu. Jak precyzuje *Słownik terminów literackich* to „ujęcie jakiegoś elementu tematycznego dzieła w sposób zdecydowanie odbiegający od norm i zwyczajów postrzegania takiego elementu utrwalonych w literaturze oraz w innych zapisach procesów poznawczych, przedstawienie go od strony niespodziewanej, w nieoczekiwanym świetle, w nowych powiązaniach z innymi zjawiskami”. Por. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo we Wrocławiu 2008, c. 598. Podobny punkt widzenia i sposób prowadzenia narracji znajdziemy też w innych utworach Pielewina. См.: *Zygmunt w kawiarni czy Nika*.

¹¹ Zgadza się to z powszechną w kulturze symboliką opisywaną przez popularny polski słownik. Według niego „drzwi są symbolem przejścia między jednym światem albo stanem a drugim, między światłem i ciemnością, między znanym i nieznanym, codziennością i krainą tajemnic, światem świeckim i sakralnym, biedą i bogactwem, a zarazem stanowią zaproszenie lub wyzwanie do przejścia przez ich próg; wyobrażają początek, koniec, śmierć, zmianę, ochronę przed niebezpieczeństwem zewnętrznym, obronę tajemnicy przed intruzami”. Zob.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm 2001, c. 70.

(okno przeciwnie: ku ocaleniu). Ponieważ dwaj bohaterowie nie chcą stracić życia w Hali Numer Jeden decydują się na prowokacyjną dyskusję o nierówności klasowej z silnie zhierarchizowaną wspólnotą, która to wspólnota w ramach kary wyrzuca prowokatorów – dosłownie – poza Ścianę Świata. Odrzucenie przez wspólnotę i trafienie poza znaną im dotychczas przestrzeń jest dla nich, paradoksalnie, ratunkiem. W nocy bowiem Sześciopalcy jest świadkiem jak jego świat – według słów Samotnika – „przechodzi przez decydujący etap” i ginie za drzwiami Hali Numer Jeden.

Przez większość swojego życia Samotnik poszukiwał drogi do wolności i zastanawiał się, jak opuścić swój opresyjny Wszechświat. Atawistyczna pamięć podpowiadała mu, że jego cienkie i słabe, wyglądające żałośnie ręce „kiedyś służyły [...] do latania” (s. 277) i chcąc uciec z pułapki świata należy je wyćwiczyć i tę zapomnianą umiejętność na powrót opanować.

Niestety zbiegli bohaterowie zostają zauważeni przez bogów (czyli w istocie ludzi pracujących na fermie) i wrzuceni na powrót do jednego z bliskich zagładzie „światów”. Jednocześnie jeden z bogów zauważa odmienność Sześciopalcego i ową ciekawostkę ornitologiczną... ma zamiar wziąć sobie na pamiątkę w stosownym czasie. W trakcie procedury uboju przerażony Sześciopalcy ratując swoje łapy i jednocześnie życie dotkliwie rani w oko jednego z pracowników fermy. Odkrywa wtedy przypadkowo, iż potrafi latać, odfruuwa na bezpieczną odległość i siada na parapecie okna. Okaleczony człowiek w przyplwywie wściekłości chwytą wiszącą na ścianie gaśnicę i ciska nią w stronę siedzących na parapecie ocalałych z uboju Samotnika i Sześciopalcego. Okno, czyli według słów naszych bohaterów „świecząca ściana [...], kwadratowa plama mętnego białawego światła, przecięta wąskim krzyżem” (s. 297), zostaje rozbite. Świeże powietrze i jaskrawe światło wdzierają się do hali ubojni. Ocalałe z rzezi dwa kurczaki uciekają przez okno na zewnątrz, unoszą się w niebo na wytrenowanych wcześniej orlich skrzydłach i odlatują na południe, ku słońcu.

Zanim jednak bohaterowie wywalczą dla siebie wymarzoną wolność, w tych niezbyt sprzyjających kurnikowych warunkach, przekornie i nieco ironicznie dokonuje się symboliczna przemiana bohaterów: ich dojrzewanie do prawdy, bunt w obronie własnego życia, wyzwolenie i swoista epifania na okiennym parapecie symbolizującym granicę między dwoma światami. Przypomnijmy za Toporowem, że w kulturze okno jest jednym z typowych miejsc następowania/występowania epifanii – „окно вообще одно из типичнейших мест эпифании: бог, божества, цари, герои, их дальнейшие трансформации и воплощения [...] часто выступают именно в окне или у окна”¹².

Słownik terminów literackich definiując to określenie przypomina nam, iż epifania to termin religioznawczy, który

¹² В. Топоров, *К символике окна...*, с. 178.

do literatury zastosował J. Joyce określając w ten sposób momenty, w których drobne wydarzenia, przedmioty, rozmowy stają się w świadomości bohatera symbolami i nasiąkają różnorodnymi znaczeniami. [...] W nowszych badaniach literackich kategoria epifanii ma szersze zastosowanie, służy określeniu ujęć momentalnych [...] nagłych olśnień, epizodów o szerszym znaczeniu dla świadomości bohatera i dla całej konstrukcji utworu¹³.

Takim olśnieniem jest dla bohaterów świadomość, że albo sami siebie uratują, albo z rezygnacją poddadzą się rytmowi, który narzuca im świat. Samotnik, myśliciel i filozof, mówi do Sześciopalcego:

jeśli znalazłeś się w ciemności i widzisz choćby najsłabszy promień światła, musisz do niego iść, a nie zastanawiać się, czy to ma sens czy nie. Może to rzeczywiście nie ma sensu. Ale siedzenie w ciemności tym bardziej go nie ma. [...] Jesteśmy żywi dopóty, dopóki mamy nadzieję (s. 278).

Zdawałoby się drobne, nic nieznaczące wydarzenie z życia kurzej ферmy, jakim jest w utworze ucieczka przed niechybną śmiercią dwóch hodowlanych kurczaków urasta tu do rangi wieloznacznego symbolu. Inicjator ucieczki – Samotnik – jest postacią, która nie po raz pierwszy wymyka się śmierci. Za każdym razem jednak pozostaje w pobliżu Łańcucha Światów i nigdy jak do tej pory nie udaje mu się wyrwać poza obręb wszechświata. Znaczącym tu może być fakt, iż bohater nie chce „po prostu” uciec gdziekolwiek, gdyż ważny jest dla niego sposób oraz przede wszystkim kierunek ucieczki. Gdy jedna z dawnych znajomych, szczerzyca o imieniu Jednooka, zaproponowała mu pewnego razu wspólną ucieczkę do podziemnego wszechświata „poza granice wszystkiego” (s. 272) starymi korytarzami i rurami do odkrytych przez nią ogromnych szybów – odmówił. Odmowę uzasadnił bardzo konkretnie: „nigdy nie zaakceptuję twojego infernalnego obrazu świata, w który wierzysz ty [...]. Droga w dół – to nie dla nas” (s. 272).

Wracając jednak do rozważań o miejscu i roli, jaką w fabule utworu oraz jego wymowie ideowej odgrywa okno: jest ono tu jednocześnie granicą, łącznikiem oraz przejściem między skrajnie różnymi światami. Z chwilą rozbicia okna do pomieszczenia wdziera się fala świeżego powietrza oraz promienie słoneczne – jak czytamy w utworze: „do pomieszczenia wdarła się fala świeżego powietrza – dopiero teraz stało się jasne, jak tam cuchnęło. Zrobiło się nieprawdopodobnie jasno” (s. 298). Bohaterowie-mieszkańcy, nie mając porównania, nie zdawali sobie wcześniej sprawy z tego, że światło w budynku ubojni jest sztuczne (choć o źródłach światła mówiono, że to ciała niebieskie), z natury panuje tam więc ciemność, brud i smród.

¹³ *Słownik terminów literackich...*, c. 132–133.

Samotnik porzucając tę opresyjną przestrzeń rozpędza się do lotu, składa skrzydła, by przecisnąć się przez rozbitą szybę okienną, wylatuje na zewnątrz i znika w promieniach żółtego gorącego światła. Obaj bohaterowie utworu po udanej ucieczce odlatują – na południe w stronę „rozjarzonego kręgu” czyli ku słońcu. Kierunek lotu ma tu także niebagatelne znaczenie. Przypomnijmy, że w naszych słowiańskich rejonach (czyli na półkuli północnej) zwykle budując domy posiadające drzwi i okna orientujemy budowę zgodnie z kierunkami świata: drzwi umieszczamy od strony północno-zachodniej, okna zaś – południowo-wschodniej. Takie ich rozmieszczenie miało zapewnić przede wszystkim ciepło i światło wpadające przez okna. Jak odnotowuje jedna z rosyjskich badaczek, takie ukształtowanie przestrzeni przydaje oknu jednoznacznie pozytywne konotacje i semantykę, drzwi pozostawiając w kręgu skojarzeń z chtonicznymi żywiołami, chłodem i przenikaniem do świata umarłych:

подобная структурированность вносила в семантику окна отсылки к солнцу, теплу, космическому «верху» [...] дверь близ которой помещалась печь, была выходом в сферу «холода» и хтонических природных стихий, через нее осуществлялись коммуникация с людьми и взаимодействие с миром мертвых¹⁴.

W przypadku utworu *Samotnik i Sześciopalczy* dwaj bohaterowie wylatują przez okno uchodzą z życiem i uciekają z kombinatu, który jest ogromną i brzydką szarą budowlą z kilkoma zamalowanymi farbą olejną oknami. Wewnątrz budynku zazwyczaj jest ciemno, dlatego pali się tam sztuczne światło setek lamp. Natomiast świat na zewnątrz jest zalany słońcem, jego barwy są czyste i jaskrawe. Okno jest więc tu ewidentnie pośrednikiem i jedyną drogą do lepszego świata.

Jest to jednak droga przez bohaterów przypadkowo znaleziona lub też przez czyjąś nieuwagę im wskazana. Nie mają oni bowiem świadomości, iż ta dana część przestrzeni jest oknem (wszak nazwali je „świecąca ścianą”), dodajmy, że celowo przez kogoś zamaskowanym. Osoba za to odpowiedzialna nie jest w utworze wskazana, lecz w domyśle widzieć tu możemy obecność czy też ingerencję tzw. „strażnika granicy” czyli osoby broniącej dostępu lub wyjścia, a więc w jakimś sensie związanego z wewnętrzną lub zewnętrzną przestrzenią (przy czym jednocześnie mogącego nosić cechy infernalne). Możemy więc chyba pośrednio uznać pracowników fermy za mitycznych „strażników przejścia”: skoro ich codziennym zadaniem było dbanie o to, by bohaterowie przez stalowe drzwi trafili do Hali Numer Jeden i ta trasa wyznaczona mieszkańcom kombinatu jest w ich (pracowników) przekonaniu jedynie słuszną drogą.

¹⁴ О. Болотникова, *Дом, дверь и окно...*, с. 160.

Spośród wszystkich pracowników fermy, zwanych przez jej mieszkańców bogami, zwróćmy uwagę na tego, który został zraniony w oko przez Sześciopalcego. Jak twierdzi polski badacz Jakub Zielina:

w folklorze postać jednooka nacechowana jest pejoratywnie [...] Litwini mianem akiatis – „ślepy” – określają diabła. Słowianie także przypisywali anomalie wzrokowe istotom chtonicznym związanym z zaświatami. Wiele przykładów wskazuje, że jednooka bywa Baba-Jaga [...] a także jej męscy odpowiednicy: duchy lasu, na przykład Leśne Licho, Kościec czy rosyjski Cyklop¹⁵.

W mitologii indoeuropejskiej znajdziemy wiele przykładów (Odyn, Loki, Rudra-Śiwa) na „związek jednookiego bóstwa z postacią zoomorficzną lub z panem zwierzyny”¹⁶. Trudno nie dostrzec tu więc analogii między zranionym w oko pracownikiem fermy-ubojni, który wpadając w szal krzyczy jak opętany, a jednookim olbrzymem-cyklopem czy też nordyckim bogiem Odynem, który oddał swoje oko za cenę możliwości napicia się wody ze studni wiedzy. Jak odnotowuje cytowany już powyżej polski badacz:

Bezpośrednio z solarną atrybucją oraz z funkcją pana zwierzyny i przynależnej im anekumeny wiąże się to, że jednooki jest w istocie panem zaświatów. [...] podróżuje on za morze lub do świata podziemnego, gdzie przenosi dusze zmarłych. W tym kontekście jasny staje się związek jednookiego z przejściem do zaświatów [...]. W przypadku istot chtonicznych związanych z zaświatami wszelkie formy odstępstwa od normy (na przykład w postaci kalectwa czy ślepoty) odnoszą się do uniwersalnej symboliki śmierci, chaosu i nieznanego. [...] bohater, trafiając w obszar właściwy jednookiemu, trafia de facto do zaświatów¹⁷.

Samotnik i Sześciopalcy żyjąc więc „w obszarze właściwym jednookiemu” żyją na drodze ku śmierci.

Kontynuując analizę i interpretację wybranej symboliki, zwróćmy uwagę na jeszcze jeden fakt. Jeżeli weźmiemy tu pod uwagę myśl wyrażoną przez Krystynę Latawiec, krakowską polonistkę i literaturoznawczynię, że „okno w ujęciu antropologicznym pełni funkcję pośrednika między zewnątrz a wewnątrz, a jego prawzorem jest oko ludzkie”¹⁸, to dodatkowo analizie winien zostać poddany w utworze (ewentualny) związek okna/oka. Tym bardziej, że jedna ze słownikowych – choć

¹⁵ J. Zielina, *Słowiańskie warianty mitologemu jednooki – jednoręki*, «Studia Religiológica» 2014, t. 47, № 1, c. 49–50.

¹⁶ J. Zielina, *Mitologem jednooki–jednoręki w ujęciu Georgesa Dumézila*, «Studia Religiológica» 2013, t. 46, № 4, c. 311.

¹⁷ Там же, c. 312.

¹⁸ K. Latawiec, *Dukla – „omfalos” i miejsce peryferyjne*, [w:] *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2012, c. 55.

przyznajmy nielicznych – prób zdefiniowania w kulturze symbolu okna do tej analogii także nas odsyła: „прозрачность окна и наличие ставень вызывают аналогию с человеческим глазом, связанную с общей символикой дом – тело. В избе окна именуются очами, а окно, размещенное наверху башни – голову (по аналогии с головой человека)¹⁹”.

Skoro zatem w kulturze obraz okna domowego i ludzkiego oka możemy traktować jako pewne analogie, to nie dziwi fakt, że przedstawione w opowieści Pielewina fizyczne okaleczenie oka „boga-strażnika” staje się impulsem do równoczesnego rozbicia okna i otwarcia drogi do wolności. Podobny w swej wymowie obraz i rolę okna (jako przestrzeni tranzytywnej) obserwować możemy także w innych utworach Pielewina: *Żółta strzała*²⁰, *Ontologia dzieciństwa*²¹ czy *Omon Ra*²², a zatem ten obraz nie jest w twórczości pisarza ani przypadkowym, ani jednorazowym motywem.

Z powodzeniem możemy tu więc okno określić symboliczną granicą pomiędzy światami. Pierwszy z nich to typowa, pojmowana tradycyjnie przestrzeń zamknięta, w której ewidentny brak lub ograniczony dostęp do drzwi oraz okien ma sprzyjać zatrzymaniu mieszkańców/bohaterów w jej obrębie. Nieliczne okna – przez które nie wpada do wnętrza ani światło słoneczne, ani świeże powietrze – są tutaj zaprzeczeniem wielu kulturowych i literackich ról, dla których zwykle okno jako motyw czy też element świata przedstawionego pojawia się w tekście literackim. Drugi świat: jeszcze niepoznany i nieoswojony to bezkresna, otwarta, słoneczna przestrzeń za oknem.

Zauważmy, że zamknięta przestrzeń, w której bohaterowie spędzają całe swoje życie, w żadnej mierze nie jest udomowionym, oswojonym terytorium. Drzwi, jak już wspominałam, są w utworze drogą prowadzącą ku zagładzie, natomiast okno – jak obserwujemy – drogą ku ocaleniu. Podobny chwyt – a więc sytuację, gdy okno niespodziewanie staje się zamiennikiem drzwi – zaobserwowany w twórczości Gogola badaczka rosyjska nazywa logiką karnawalną: „когда окно,

¹⁹ X. Кирло, *Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории*, Москва: Центрполиграф 2010, с. 301.

²⁰ W opowieści *Żółta strzała* przestrzeń, w której żyją bohaterowie to pędzący ku przepaści pociąg. Dla części z nich patrzeć na świat przez okna pędzącej maszyny to jak zagładanie w oczu śmierci, zaś ciała zmarłych w ramach pogrzebowych rytuałów wyrzucane są z pociągu właśnie przez okna. Więcej i szerzej o tym można przeczytać w artykule: M. Ochniak, *Dekonstrukcja «nie-miejsca» w «Żółtej Strzale» Wiktora Pielewina*, [w:] *Топографии podróży*, ред. А. Саёк, Wrocław: Осьrodek Badawczy Facta Ficta 2020, с. 271–282.

²¹ Zwracając uwagę na analogie pomiędzy utworami: przestrzeń, w której żyje bohater dziecięcy opowiadania *Ontologia dzieciństwa* to pewien rodzaj więzienia, a więc przestrzeń zamknięta, opresyjna; świat za oknami można oglądać tylko sporadycznie.

²² W tym utworze bohater uciekając przed swoim prześladowcą biegnie wąskim korytarzem i przeciska się przez umieszczone na jego końcu ciasne okienko luku wentylacyjnego. Analogia okna jako drogi ku wolności jest tu wyraźnie widoczna.

не предназначено для проникновения, а только для коммуникации, становится заместителем двери”²³. Na marginesie tego krótkiego cytatu dodajmy, iż tym skarnawalizowanym Bachtinowskim spojrzeniem na świat „na opak” jest tu nie tylko kurza ferma nazywana przez jej mieszkańców „wszechświatem”, ale także pracownicy ubojni kur nazywani „bogami” czy też same kurczaki prowadzące dyskurs filozoficzny o poszukiwaniu wolności. Jak więc widzimy, Pielewin dość przewrotnie konstruuje świat przedstawiony utworu, burzy typowe, schematyczne postrzeganie kategorii przestrzeni, wytrąca czytelnika ze skostniałych schematów myślenia. Zmusza do refleksji o tym, kim jesteśmy i dokąd zmierzamy.

References

- Bolotnikova, Olesya. “Dom, dver i okno v ‘Vecherakh na khutore bliz Dikanki’ Gogolya i vostochnoslavyanskaya semiotika zhilishcha”. *Imagologiya i komparativistika*. No 1 (2016): 153–176.
- Kirlo, Khuan. *Slovar simvolov. 1000 statei o vazhneishikh ponyatiyakh religii, literatury, arkhitektury, istorii*. Moskva: Tsentrpoligraf, 2021.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2001.
- Latawiec, Krystyna. *Dukla – “omfalos” i miejsce peryferyjne*. In: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, ed. E. Konończuk, E. Sidoruk. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012: 49–70.
- Ochniak, Magdalena. *Dekonstrukcja “nie-miejsca” w “Zółtej Strzale” Wiktora Pielewina*. In: *Topografie podróży*, ed. A. Cąlek. Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 2020: 271–282.
- Pielewin, Wiktor. *Samotnik i Szczęściopalczy*. In: *Omon Ra i inne opowieści*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. 2007: 245–300.
- Słownik terminów literackich*, ed. J. Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo we Wrocławiu, 2008.
- Toporov, Viktor. *K simvolike okna v mifopoeticheskoi traditsii*. In: *Balto-slavyanskije issledovaniya 1983*. Moskva: Nauka, 1984: 164–185.
- Zholkovskii, Aleksandr. “Mesto okna v poeticheskom mire Pasternaka”. *Russian Literature*. Vol. VI (1978): 1–38.
- Zielina, Jakub. “Mitologem jednooki–jednoręki w ujęciu Georges’a Dumézila”. *Studia Religiológica*. Vol. 46. No 4 (2013): 307–315.
- Zielina, Jakub. “Słowiańskie warianty mitologemu jednooki – jednoręki”. *Studia Religiológica*. Vol. 47. No 1 (2014): 49–65.



Received: 08.02.2022. Verified: 09.09.2022. Accepted: 23.10.2022.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

²³ O. Болотникова, *Дом, дверь и окно...*, с. 169.

ОЛЕГ ФЕДОТОВ

 <https://orcid.org/0000-0002-9059-568X>
ruslit19@yandex.ru

ДИАГНОЗ НОСТАЛЬГИИ ОТ ТЭФФИ

THE DIAGNOSIS OF NOSTALGIA FROM TEFFI

The literature of the Russian diaspora, as one of the brightest national literatures created outside the metropolis, received an unprecedented acute sense of nostalgia as the most effective stimulus for its development. It permeates the works of virtually all Russian writers who, by the will of fate, found themselves abroad. The article examines nostalgic experiences in the work of the writer Nadezhda Teffi, extremely popular among Russian and foreign readers alike, on the basis of her prose novel *Nostalgia* (1920), a short story written before emigration in 1915 – “Tosca moja, toscia! Ja vizhu v den’ dozhdivijj...” as well as a cycle of seven poems dedicated to the same topic in volume 3 of the Collected Works under the generalised title *Tosca* (in the first newspaper publication – *Nostalgia*). All the analysed texts follow the same strategy of describing the symptoms of unbearable homesickness, which Teffi adopted in an early poem of 1915 and developed in works written five years later in exile: the prose novel *Nostalgia* and the report of seven poems of 1920. An example of such a lyroepic polyphony for her could be Nikolay Nekrasov’s poem *Sovremenniki*, with one, albeit a significant, difference: in Nekrasov, each new character is endowed with an individual metric voice, while in Teffi, on the contrary, almost all nostalgic compatriots express their feelings in a universal verse.

Keywords: Nadezhda Teffi, *Nostalgia* (1920), creative strategy for expressing nostalgia in verse and prose, the literature Russian diaspora

Литература русского зарубежья как одна из самых ярких национальных литератур, созданных за пределами метрополии, в качестве наиболее действенного стимула для своего развития получила беспрецедентно острое чувство ностальгии. Им пронизаны произведения фактически всех русских писателей, волей судьбы оказавшихся за границей. В статье рассматриваются ностальгические переживания в творчестве исключительно популярной среди русских и зарубежных читателей писательницы Надежды Тэффи на материале ее прозаической новеллы *Ностальгия* (1920), стихотворения «Тоска, моя тоска! Я вижу день дождливый...», написанного до эмиграции в 1915 г., а также цикла из семи стихотворений, посвященных этой же теме в составе третьего тома *Собрания сочинений* под обобщенным заголовком *Тоска* (в первой газетной публикации – *Ностальгия*). Во всех текстах соблюдается одна и та же стратегия описания симптомов невыносимой тоски по родине, которую Тэффи взяла на вооружение в раннем стихотворении 1915 г. и развила в произведениях, написанных пятью годами позже в эмиграции: прозаической новелле *Ностальгия* и репортаже из семи стихотворений 1920 г. Примером такого лироэпического многоголосия для нее

могла послужить поэма Николая Некрасова *Современники*, с одной, правда, существенной разницей: у Некрасова каждый новый персонаж наделен индивидуальным метрическим голосом, а у Тэффи, наоборот, практически все страдающие ностальгией соотечественники выражают свои чувства универсальным рашным стихом.

Ключевые слова: Надежда Тэффи, *Ностальгия* (1920), творческая стратегия выражения ностальгии в стихе и прозе, литература русского зарубежья

Из всех национальных литератур, созданных за пределами метрополии, литература русского зарубежья, как в количественном, так и в качественном отношении не знает себе равных. Тому было множество веских причин: три мощных волны эмиграции, из которых первая совпала с грандиозным культурным расцветом Серебряного века, неприятие значительной частью творческой интеллигенции Октябрьского переворота, насильственное изгнание цвета нации, предпринятое по инициативе Ленина большевиками (два так называемых «философских парохода» в сентябре и ноябре 1922 г.), обретение изгнанниками бесконтрольной свободы творчества, не сдерживаемой пресловутыми принципами «классовости» и «партийности», и совсем-совсем не в последнюю очередь свирепая ностальгия, можно сказать, национальная русская болезнь¹.

Уже в 1920 г. из-под пера Надежды Лохвицкой, принявшей прославивший ее псевдоним Тэффи, вылилась концептуально-лирическая исповедь на разные голоса в жанре очерковой новеллы *Ностальгия*. Писательница, завоевавшая на страницах «Сатирикона» репутацию виртуозного мастера «изящного мягкого юмора», дает на этот раз обобщенный диагноз мучительного духовного недуга, поразившего русских людей, лишившихся не по своей воле отчизны.

¹ Об этом подробнее см.: В. В. Агеносов, *Литература русского зарубежья: (1918–1996)*: учебное пособие для студентов педагогических вузов и учащихся средних учебных заведений, Москва: Терра: Спорт 1998; Е. Трубилова, *Тэффи*, [в:] *Литература русского зарубежья, 1920–1940*, Москва: Наследие: Наука 1993, вып. 1, с. 241–263; Е. С. Haber, *The queen of laughter and the knight of death (Nadezhda Teffi and Fedor Sologub)*, [в:] *New studies in modern Russian literature and culture: essays in honor of Stanley J. Rabinowitz*, Stanford, Calif.: Department of Slavic language and literature, Stanford University, т. 45: Pt. 1, с. 173–187; К. Foshko, *France's Russian Moment: Russian Emigres in Interwar Paris and French Society*, dissertation (Ph.D.), Yale: Yale University 2008; Н. А. Старостина-Трубицына, «Прямо удивляешься, как эта маленькая женщина смогла все это пережить»: литературно-антропологический анализ опыта российских эмигранток в междувоенной Франции в произведениях Н. А. Тэффи, [в:] *Пушкинские чтения-2013: художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст*: материалы XVIII Международной научной конференции, Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина 2013, с. 163–170; N. Starostina, *Nostalgia and the Myth of the Belle Époque in Franco-Russian Literature (1920s-1960s)*, «Historical Reflections / Réflexions Historiques» 2013, т. 39, № 3: *Nostalgia in Modern France: Bright New Ideas about a Melancholy Subject*, с. 26–40.

Новелла членится на четыре обособленные части. В первой представлен воображаемый диалог автора со своим другом, поделившимся опасением заболеть ностальгией. Лирическая героиня отвечает ему, что бояться уже поздно: «То, чего вы боитесь, уже пришло»² и перечисляет признаки этой неизбежной для русского человека на чужбине болезни: потускневшие глаза, опустившиеся вялые руки и, что самое главное, неотвратимо увядающая душа, «душа, обращенная на восток».

Именно так: тело «изможденных и почерневших от голода и страха беженцев» со временем, конечно, воспрянет, но душа роковым образом останется там, на востоке. И как следствие такого порядка вещей – констатация: «Ни во что не верим, ничего не ждем, ничего не хотим. Умерли». Мягкая некогда ирония, присущая стилю Тэффи, которая так нравилась многим, в том числе таким «штучным» читателям, как Николай II, Распутин и даже Ленин, обернулась своей трагической изнанкой в осмыслении привычных молитвенных слов: «Вот мы – смертью смерть поправшие. Думаем только о том, что теперь *там*. Интересуемся только тем, что приходит *оттуда*». Какие уж тут дела *здесь*, спастись самим, спастись других. Не осталось ни силы, ни воли.

Автор никак не отделяет своего «я» от обобщенного «мы» всей русской эмиграции, свободно оперируя соответствующими личными местоимениями. Поэтому его диагноз для каждого русского, оказавшегося за границей, универсален.

Во втором фрагменте, в продолжение диалога соотечественников, представлена сравнительная характеристика своей и чужой фауны. Травка-муравка на родине – это одно, а *l'herbe* во Франции – совершенно другое. Если русская баба, чтобы перемочь, перетерпеть свое горе, спешит в рощу поплакаться, припав к родной русской березоньке, то в Булонском лесу ей делать нечего, ибо тамошние березы по-русски не понимают. Скромная речонка на родине, которая «бежит... перепрыгивая с камушка на камушек, струйками играет, простая, бедная и веселая», способна пробудить человеческие чувства даже у одного из будущих большевиков. Мыслимо ли «перевести русскую душу на французский язык... [...] Ффью! Вот тебе и третий интернационал!».

Третий, наиболее объективный фрагмент новеллы передает забавный диалог между вывезенной из России старой нянькой, «толстой, сердитой», которая «новых порядков не любит, старые блюдет, умеет ватрушку печь и весь дом в страхе держит», и кухаркой-француженкой. Каждая, как в фильмах Александра Рогожкина *Кукушка* и *Особенности национальной*

² Здесь и далее текст новеллы цит. по: Н. Тэффи, *Ностальгия*, «Последние новости» 1920, 16 мая, с. 2.

охоты, говорит на своем языке и о своем, сокровенном. Русская нянька озабочена тем, что в Париже «благовесту не слышно. Небось молчишь! Молчать каждый может, молчать очень даже легко. А за свою веру, милая моя, каждый обязан вину нести и ответ держать. Вот что!» Француженка ей в ответ любезно делится рецептами, ценами и совсем уж неуместным вопросом о президенте республики.

Заключительный четвертый фрагмент предоставляет слово некоему аптекарю, приехавшему с юга России с твердым убеждением в том, что «ровно через два месяца большевизму конец». Понятное дело, ему охотно верят, ибо «привыкла к “пределам” человеческая душа и верит, что у страдания есть предел». Эта вера сродни изумлению умирающего раненого:

«– Что же это? Ведь этого *не может быть!*» Автор жестко, безальтернативно отвечает ему финальным: «Может».

Литературное творчество Тэффи не ограничивалось прозой. Столь же азартно она предавалась поэтической музыке, но с гораздо меньшим успехом. Валерий Брюсов в своем отзыве о ее дебютном сборнике *Семь огней*³ дал ее стихам уничтожающую характеристику. Они, по его мнению, представляют собой не что иное, как

ряд общих мест модернизма. Если угодно, в стихах г-жи Тэффи много красивого, красочного, эффектного; но это – красота дорогих косметик, красочность десятой копии, эффекты ловкого режиссера. У всех поэтов, от Гейне до Блока, от Леконта де Лиля до Бальмонта, позаимствованы г-жой Тэффи образы, эпитеты и приемы, и не без искусности слажены в строфы и новые стихотворения. «Семью огнями» называет г-жа Тэффи семь камней: сапфир, аметист, александрит, рубин, изумруд, алмаз, топаз. Увы, ожерелье г-жи Тэффи – из камней поддельных⁴.

Кроме семи наиболее примечательных камней-самоцветов, Тэффи в своих стихах воспевала самое, что ни есть близкое ее душе естественное украшение жизни – цветы⁵. Значительное число ее стихотворений посвящено любовным мотивам и еще большую часть составляют привычные сатирические фельетоны.

Дважды она обращалась в своей лирике к теме тоски, которая при определенных обстоятельствах могла обернуться и интересующей нас ностальгией

³ Н. Тэффи, ... *Семь огней*: стихотворения, Санкт-Петербург: Шиповник 1910.

⁴ В. Брюсов, [Рецензия], «Русская мысль» 1910, № 8, с. 247–248. Рец. на книгу: Н. Тэффи, ... *Семь огней*, Санкт-Петербург: Шиповник 1910.

⁵ Е. А. Денисова, И. Е. Лоцилов, *Мифологический сюжет о голубом цветке в сборнике стихотворений Тэффи «Семь огней»*, «Сибирский филологический журнал» 2018, № 2, с. 118–126.

– той самой «тоской по родине», которую Марина Цветаева назвала «разоблаченной морокой»⁶. Сначала в 1915 г. было написано вроде бы далеко не ностальгическое стихотворение «Тоска, моя тоска! Я вижу день дождливый...», как бы подтверждающее данный ее поэтической манере приговор Брюсова. Затем, пять лет спустя, появляется еще одно, можно сказать, одноименное стихотворение *Тоска*, продолжающее и развивающее привычный надрыв души, преобразившийся в собственно ностальгию.

В первом из них, опубликованном в 14-м номере «Журнала журналов» за 1915 г., лирическая героиня погружается в тоску чисто умозрительно, наблюдая у себя на родине в «день дождливый, / Болотце топкое меж чахнувших берез, / Где голову пригнув, смешной и некрасивый, / Застыл журавль под гнетом долгих грез». О чем же грезит печальная птица? Оказывается, о «розовом, сверкающем Египте», «раскаленном зное», «рубинности» в небесах и, в конечном итоге, о своем перевоплощении в огнекрылого фламинго. В третьем, заключительном катрене, возвратившись к инициальному элегическому восклицанию, лирическая героиня примеривает на себя пламенное оперение:

Тоска моя, тоска! О будь благословенна!
 В болотной темноте тоскующих темниц,
 Осмеянная мной, ты грезишь вдохновенно
 О крыльях пламенных солнцeroжденных птиц!⁷

Если такую тоску можно определить как ностальгию, то, видимо, только с отрицательным знаком – как *ностальгию наоборот*, тоску не по утраченной отчизне, а по яркой экзотической чужой стороне. И это понятно: поэтессе еще предстояло через четыре года покинуть родину, ее еще не пронзило чувство безвозвратной утраты, когда приказываешь себе «смотреть вперед на синий широкий свободный простор... Но голова сама поворачивается, и широко раскрываются глаза, и смотрят, смотрят». Когда до слуха доносится «страшный черный бесслезный плач. Последний. По всей России, по всей России...». И она впервые почувствует себя библейской женою Лота, «застывшей навеки» соляным столбом по мере того, как «тихо, тихо уходит» от нее родная земля⁸. Тэффи еще предстояло прожить на чужбине в относительном благополучии, пожать лавры своей

⁶ М. Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград: Советский писатель 1990, с. 436.

⁷ Н. Тэффи, «Тоска моя, тоска! Я вижу в день дождливый...», «Журнал журналов» 1915, № 14, с. 18.

⁸ Н. А. Тэффи, *Воспоминания*, Париж: Возрождение 1932, с. 264–265.

прежней литературной популярности, ощутив тем не менее в полной мере то, что и принято называть ностальгией.

1920-м годом датируется, по-видимому, целостный цикл из семи стихотворений под красноречивым заголовком *Тоска*⁹, вобравший мотивы двух предыдущих обращений к неотвязной как для нее, так и для многих других представителей русской диаспоры теме:

Не по-настоящему живем мы, а как-то «пока»,	4.322.0	(Тк4)
И развилась у нас по родине тоска,	3.33.0	(Яб или 3-ст. пеон IV)
Так называемая ностальгия.	0.25.1	(Д4)
Мучают нас воспоминания дорогие,	0.234.1	(Тк4)
И каждый по-своему скулит,	1.23.0	(Тк3)
Что жизнь его больше не веселит.	1.24.0	(Тк3)
Если увериться в этом хотите,	0.222.1	(Д4)
Загляните хотя бы в «The Kitty».	2.22.1	(Ан3)
Возьмите кулебяки кусок,	1.32.0	(Тк3)
Сядьте в уголок,	0.3.0	(Х3)
Да последите за беженской братией нашей,	0.2222.1	(Д5)
Как ест она русский борщ с русской кашей.	1.2101.1	(Тк5)
Ведь чтобы так – извините – жрать,	1.121.0	(Дл4)
Нужно действительно за родину-мать	0.232.0	(Х3)
Глубоко страдать.	2.1.0	(Х3)
И искать, как спириты с миром загробным,	2.212.1	(Дл4)
Общенья с нею хоть путем утробным ¹⁰ .	1.231.1	(Тк4)

С метрической точки зрения этот текст напоминает имитацию раешника, наподобие пушкинской *Сказки о попе и работнике его Балде*. Доминантным стихообразующим фактором здесь оказывается парная (с одним трехчленным исключением: «жрать – мать – страдать») рифмовка с неукоснительным альтернансом мужских и женских созвучий. Некоторую соразмерность стиховых рядов по горизонтали, насчитывающих от 2-х до 5-ти иктов, обеспечивают стихийно образованная каденция принципиально разных размеров силлаботоники и осторожные отклонения

⁹ В газетном варианте он был опубликовано под названием *Ностальгия*.

¹⁰ Здесь и далее стихотворения из цикла Тэффи *Тоска* приводятся по изданию: Н. Тэффи, *Тоска*, [в:] *Собрание сочинений*, Москва: Лаком, 1998, т. 3: *Городок*, [электронный ресурс] <https://bibra.ru/composition/toska-17/> [30.06.2021].

от нее в сторону тоники (дольников и тактовика). Бóльшую часть, насчитывающую восемь стихов, представляют различные двусложные (Я6 и Х3) и трехсложные (Д4, Д5 и Ан3) классические размеры, другую меньшую порцию из семи стихов – дольники и тактовики. В совокупности они являют собой, как уже отмечалось, имитацию простонародного, предрасположенного к смеховой культуре раешника.

Примерно в том же направлении выстраивается текст стилистически. По существу, это сказ, отграничивающий авторское сознание от сознания говорящего – некоего обобщенного беженца, наблюдающего за развитием у соотечественников «тоски по родине», «[...] так называемой ностальгии». Даже в самой манере его речи отсутствует вполне естественное в описываемой ситуации сочувствие, не говоря уже о сострадании. Вместо того, чтобы возвышенно бороться с душевной мукой, «беженская братия наша», как представляется наблюдающему вчуже за нею субъекту, жадно поглощает русский борщ с русской кашей, т. е. ублажает не душу, а тело. Отсюда пренебрежительные вульгаризмы: «каждый по-своему скулит» и, особенно, «жрать», не смягченный деликатной уступкой «извините», а усиленный сквозной рифмой «за родину-мать (звучит как эвфемизм материцыны!) / Глубоко страдать! / И искать...».

Местоимения во множественном числе – как личные «мы», «нас», так и притяжательное «наша», которые то и дело мелькают в устах повествователя – вовсе не включают в состав многоликой беженской русской «братии» его самого. Наоборот, он становится в позу объективного репортера, присвоившего себе право публицистически пристрастной оценки отношения к родине тех, кто, по его мнению, ищет, «как спириты с миром загробным, / Общения с нею хоть путем утробным». Он приглашает почтеннейшую публику заглянуть «хотя бы в „The Kitty”¹¹» и обличает соотечественников за чревоугодие, якобы несовместимое с истинной, а не «так называемой ностальгией», напрочь позабыв о том, что подавляющее большинство русских эмигрантов вкусило все прелести перемещения за границу без приглашения, в том числе нищету, безработицу и элементарный голод. Этой однобокой снобистской оценке недостает широкой, демократической по сути своей амбивалентности.

Не стоит, наверное, отождествлять сознание бестактного «репортера» и вряд ли сочувствующей ему поэтессы, которая в своих дневниковых

¹¹ Русский ресторан по-гоголевски описан Валентином Лавровым в исторической повести *Катастрофа*: «В меню ресторана были раки, различная икра, грибы, селедки, кулебяки, рассольник, отлично готовили тут осетрину, пожарские котлетки. А какие были ватрушки с вишнями!». См.: В. Лавров, *Катастрофа*, [электронный ресурс] http://rulibs.com/ru_zar/prose_history/lavrov/0/j54.html [30.06.2021].

записках и новелле *Ностальгия* предстает перед читателем как искренний патриот России, готовый без остатка разделить страдания утративших родину соотечественников. Не самому первоклассному поэту Тэффи не удалось провести четкой грани между двумя субъектами своего лирического переживания, ибо она, по всей видимости, была гораздо более склонна к точной однозначности прозы, чем к мерцающей многозначности стихотворного текста. Вместе с тем нельзя не отдать должного глубоко прочувствованному поэтессой отождествлению утраченной родины с «миром загробным», перекликающимся с прозаической отсылкой к молитвословному дискурсу в *Ностальгии*: «Вот мы – смертью смерть поправшие...», и косвенно – с inferнальным отражением Флоренции в Дантовой *Божественной Комедии*.

Проанализированное стихотворение не одиноко, как в творчестве самой Тэффи, так и за его пределами. Оно, при ближайшем рассмотрении, открывает собой сюжетно обособленный цикл еще из шести подобных текстов, столь же обстоятельно, как в новелле, описывающих ностальгию представителей разнообразных социальных групп русских эмигрантов:

1. «Тоскуют писатели наши и поэты, / Печатают в газетах статьи и сонеты...». Далее с деликатным сдержанным юмором перечисляются недавние соратники, коллеги-сатириконтцы, каждый по-своему переживающие ностальгию: Лоло, жаждущий «звона московских колоколен», без которого он «совсем болен», «Аверченко, как жуир и франт, / Требуется восстановить прежний преискурант...», «Тоже Москву надо / И Дону-Аминадо. [...] Поет Аминадо печальные песни: / Аминадо, хоть тресни, / Хочет жить на Пресне» и т. д.
2. Уточняется, как «У бывшего помещика ностальгия / Принимает формы другие...». Поскольку настала «осенняя пора», под стать пушкинскому графу Нулину, он «махнул бы теперь на хутора!», попытался бы затравить зайца, и по старой памяти всадить «дробь заряд / Прямо собаке в зад. / А потом, вечерком, в кругу семейном чинном / Выковыривать дробинки ножом перочинным».
3. Третий текст подчеркнуто автобиографичен. В качестве лирической героини выступает сама поэтесса: «Ну что же, – я ведь тоже проливали слезы / По поводу нашей русской березы...». Как легко убедиться, на стихотворный лад переформатируются уже знакомые нам рассуждения о русской березе из второй части *Ностальгии*.
4. Весьма колоритен образ «русского мужика, / Хитрого ярославского, тверского кулака», лукаво продающего в Охотном ряду старого петуха, выдавая его за куренка. На замечание барина: «– Ну и куренок! Старый петух», – он находчиво отвечает: «– Старый!? Скажут тоже! /

Старый! Да ен, може, / На два года тебя моложе!». Этот образ создан, конечно, не для того, чтобы проанализировать, насколько актуальны для него ностальгические настроения. Он сам со всеми своими прибаутками, ухватками и хитрецей провоцирует ностальгию у лирического субъекта.

5–6. В двух заключительных текстах Тэффи подводит читателя к своеобразному финальному аккорду, формулирует итоги пусть и сугубо субъективного свойства, ибо «все мы из одного теста! / Вспомню я тоже Москву, Кремль, Лобное Место... / Небо наше синее – синьки голубей... / На площади старуха кормит голубей». Она благословляет их лететь «прямо к Богу», чтобы получить «Божью благодать» и вернуться «к вечеру вечерню ворковать». В финале 5-го стихотворения в составе пуанта-двустушия оказываются слова то ли святой русской старухи, то ли сопричастной ей лирической героини: «Плачьте, люди, плачьте, не стыдась печали! / Сизые голуби над Кремлем летали!..».

В завершение всего цикла поэтесса решительно обрывает свой полет над родными местами и возвращается к постылой жизни на чужбине, к напрасному ожиданию почты, к поденной литературной работе, к так и не дописанному фельетону. От всего этого ее «ностальгия приняла новую форму / И утратила всякую норму», после чего ей приходится признать:

Et ma position est critique.¹²
 Нужна мне и береза, и тверской мужик,
 И мечтаю я о Лобном Месте –
 И всего этого хочу я вместе!
 Нужно, чтоб утолить мою тоску,
 Этому самому мужику,
 На этом самом Лобном Месте
 Да этой самой березой
 Всыпать, не жалея доброй дозы,
 Порцию этак штук в двести...
 Вот. Хочу все вместе!

Вряд ли стоит комментировать столь ригорическую трактовку ностальгических мечтаний мастера искрометного юмора и милосердной сатиры, едва ли не всеобщей любимицы русской читающей публики до и после

¹² И мое отношение критическое (фр.).

разлучившей ее с родиной революции. Очевидны и причины, побуждавшие ее хотя бы в мечтах на столь крутые меры, чтобы «утолить тоску».

Между тем всё познается в сравнении. Как уже отмечалось, ностальгия оказалась национальной русской болезнью пандемического масштаба. Схожие чувства испытывали и выражали в своем творчестве и Дон Аминадо (*Дым без отечества*, 1921), и Константин Бальмонт (*Марево*, 1922), и Петр Потемкин (*Отцветшая герань* с подзаголовком *То, чего не будет*, 1923), и Владимир Набоков (*Университетская поэма*, 1927), и Владислав Ходасевич (*Тяжелая лира* и *Европейская ночь*, 1922–1927), и Саша Черный (*Кому в эмиграции жить хорошо*, 1931), и Лоло (*Пыль Москвы*, 1931), и Георгий Адамович (*На Западе*, 1939), и Валентин Горянский (изданный посмертно роман в стихах *Парфандр и Глафира*, 1958) и многие-многие другие.

Как справедливо утверждал Брюсов, Тэффи действительно охотно пользовалась уже отработанными другими поэтами художественными приемами. Есть, однако, в ее идиостиле и нечто оригинальное, связанное со структурной амбивалентностью ее как прозаика, драматурга и поэта. Применительно к ностальгическим мотивам бросается в глаза, в сущности, одна и та же стратегия описания симптомов невыносимой тоски по родине, которую она освоила в прозаической новелле *Ностальгия* и стихотворном цикле из семи рассмотренных нами стихотворений. Примером такого лироэпического многоголосия в версификационном плане для нее могла послужить поэма Николая Некрасова *Современники*, с одной, правда, существенной разницей: у Некрасова каждый новый персонаж наделен своим стихотворным размером, а у Тэффи, наоборот, практически все страдающие ностальгией соотечественники выражают свои чувства универсальным раешным стихом.

References

- Agenosov, Vladimir V. *Literatura russkogo zarubezhya: (1918–1996): uchebnoe posobie dlya studentov pedagogicheskikh vuzov i uchashchikhsya srednikh uchebnykh zavedenii*. Moskva: Terra: Sport, 1998.
- Bryusov, Valerii Ya. “[Retsenziya]”. *Russkaya mysl*. No. 8 (1910): 247–248. (Retsenziya na knigu: N. Teffi, ...*Sem ognei*. Sankt-Peterburg: Shipovnik, 1910).
- Denisova, Ekaterina A.; Loshchilov, Igor E. “Mifologicheskii syuzhet o golubom tsvetke v sbornike stikhovorenii Teffi *Sem ognei*”. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*. No. 2 (2018): 118–126.
- Foshko, Katherine. *France’s Russian Moment: Russian Emigres in Interwar Paris and French Society*, dissertation (Ph.D.). Yale: Yale University, 2008.
- Haber, Edythe Charlotte. *The queen of laughter and the knight of death (Nadezhda Teffi and Fedor Sologub)*. In: *New studies in modern Russian literature and culture: essays in honor of Stanley J. Rabinowitz*. Stanford, Calif.: Department of Slavic language and literature, Stanford University, Vol. 45: Pt. 1: 173–187.
- Lavrov, Valentin. *Katastrofa*. http://rilibs.com/ru_zar/prose_history/lavrov/0/j54.html

- Starostina, Natalya. "Nostalgia and the Myth of the Belle Époque in Franco-Russian Literature (1920s-1960s)". *Historical Reflections / Réflexions Historiques*. Vol. 39, No. 3 (2013): *Nostalgia in Modern France: Bright New Ideas about a Melancholy Subject*: 26–40.
- Starostina-Trubitsyna, Natalya A. «Pryamo udivlyashsya, kak eta malenkaya zhenshchina smogla vse eto perezhit»: literaturno-antropologicheskii analiz opyta rossiiskikh emigrantok v mezhduvoennoi Frantsii v proizvedeniyakh N. A. Teffi. In: *Pushkinskie chteniya–2013: khudozhestvennye strategii klassicheskoi i novoi literatury: zhanr, avtor, tekst: materialy XVIII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*. Sankt-Peterburg: Leningradskii gosudarstvennyi universitet im. A. S. Pushkina, 2013: 163–170.
- Teffi, Nadezhda. "Nostalgiya". *Poslednie novosti*. 16 maya (1920): 2.
- Teffi, Nadezhda. ...*Sem ognai*: stikhotvoreniya. Sankt-Peterburg: Shipovnik, 1910.
- Teffi, Nadezhda. *Toska*. In: *Sobranie sochinenii*. Moskva: Lakom, 1998. Vol. 3: Gorodok. <https://bibra.ru/composition/toska-17/>
- Teffi, Nadezhda. "Toska moya, toska! Ya vizhu v den dozhdliviyi...". *Zhurnal zhurnalov*. No. 14 (1915): 18.
- Teffi, Nadezhda. *Vospominaniya*. Parizh: Vozrozhdenie, 1932.
- Trubilova, Elena M. E. *Teffi*. In: *Literatura russkogo zarubezhya, 1920–1940*. Moskva: Nasledie: Nauka, 1993, vyp. 1: 241–263.



Received: 27.12.2021. Verified: 22.10.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

АЛЕКСАНДР ТАНХИЛЕВИЧ

 <https://orcid.org/0000-0002-2772-2340>
alex-tankhil@yandex.ru

РАССКАЗЧИК И СМЫСЛ: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ
ПОЦЕЛУЯ ИСААКА БАБЕЛЯ НА ФОНЕ
СТАНЦИОННОГО СМОТРИТЕЛЯ
АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

THE NARRATOR AND THE MEANING: A READING
OF *THE KISS* BY ISAAC BABEL' COMPARED
TO ALEXANDER PUSHKIN'S *THE POSTMASTER*

In this article, a connection between Pushkin's *The Postmaster* and Babel's *The Kiss* is demonstrated. The links between the stories go far beyond the general likeness of the plot, which follows the pattern of Nikolai Karamzin's *Poor Liza*. This makes it possible to speak about a contrast between the narrators of Babel's and Pushkin's short stories. Babel's narrator demonstrates a lack of interest in meaning – a fundamental category for Pushkin's narrator, who extracts meaning from narratives he listens to. Unlike the narrator of *The Postmaster*, the narrator of *The Kiss*, who at first claims to be a representative of the intelligentsia, gives up reflection and meaning, surrenders his agency to his Cossack assistant, merges with the Cossack mass, and, in return, gets the physical love of Tomilina. A similar contrast could be traced between the narrator of *The Kiss* and the narrator of *Red Cavalry*. On the one hand, thus, *The Kiss* marks a change in Babel's attitude towards his narrator; on the other hand, the story shows how the role of a thinking person in Russia has changed, according to Babel, since Pushkin. Therefore, the story constitutes a statement which could be interpreted as an 'answer' to *The Postmaster*.

Keywords: narrator, meaning, *The Kiss*, Isaac Babel, *The Postmaster*, Alexander Pushkin

В статье анализируется связь между *Станционным смотрителем* Александра Пушкина и *Поцелуем* Исаака Бабеля. Показывается, что параллели между рассказами не исчерпываются общностью сюжетного инварианта, восходящего к *Бедной Лизе* Николая Карамзина, проявляясь в целом ряде элементов художественного мира: «двойная оптика», в которой показана героиня; образ отца, взаимоотношения соблазнителя и отца; структура пространства и роль движения / статики; роль поцелуя в фабуле рассказа. Далее утверждается, что на фоне такого сходства можно говорить о контрасте между рассказчиками пушкинского и бабелевского текстов. Бабелевский рассказчик демонстрирует равнодушие к смыслу – фундаментальной категории для пушкинского рассказчика, который извлекает смысл из нарративов.

В отличие от рассказчика *Станционного зрителя*, рассказчик *Поцелуя*, который вначале претендует на звание интеллигента, в дальнейшем отказывается от рефлексии и поиска смысла, вручает свою агентность ординарцу Суровцеву, сливается с казацкой массой и взамен получает физическую любовь Томилиной, героини рассказа. Похожий контраст прослеживается между рассказчиком *Поцелуя* и Лютовым, рассказчиком бабелевского цикла *Конармия*. С одной стороны, этот поздний рассказ показывает, как изменился взгляд писателя на героя-рассказчика, не решавшегося ранее примкнуть к казакам, а теперь делающего свой выбор. С другой – *Поцелуй* демонстрирует, как изменилась, по мысли Бабеля, за минувшие после Пушкина сто лет роль мыслящего человека в России. *Поцелуй*, таким образом, представляет собой высказывание, которое можно интерпретировать как своеобразный «ответ» *Станционному зрителю*.

Ключевые слова: нарратор, смысл, *Поцелуй*, Исаак Бабель, *Станционный зритель*, Александр Пушкин

Поздний рассказ Исаака Бабеля *Поцелуй* (1937), примыкающий к циклу *Конармия*, опирается на богатую литературную традицию. О параллелях между бабелевским рассказом и *Поцелуем* Антона Чехова пишет Елена Погорельская¹. На прямую связь с чеховским рассказом (со ссылкой на Патрицию Карден) и на сходство с одним из эпизодов *Войны и мира* (Николай Ростов приезжает в имение к Болконским и встречает княжну Марью) указывает Йост ван Баак². Михаил Вайскопф касается связи между *Поцелуем* Бабеля и *Капитанской дочкой* («любовь посреди войны, мятежа и казней»), а также *Графом Нулиным*³.

Мы сосредоточим внимание на связи между бабелевским текстом и *Станционным зрителем*.

В *Поцелуе* и в *Станционном зрителе* разрабатываются варианты одного и того же инвариантного сюжета: совращение героини, находящейся на одной из низших ступеней социальной лестницы, более привилегированным героем. Этот сюжет восходит в русской литературе к *Бедной Лизе* Николая Карамзина. У Карамзина это бедная крестьянка Лиза и богатый дворянин Эраст; у Пушкина – дочь бедного чиновника четырнадцатого класса и богатый ротмистр Минский; наконец, у Бабеля это дочь школьного учителя и герой, обладающий, по-видимому, командирским статусом (у него есть ординарец)⁴ в Первой конной армии. Конечно, у Бабеля «соблазнитель» не имеет высокого

¹ Е. И. Погорельская, *Примечания*, [в:] И. Э. Бабель, *Конармия*, изд. подгот. Е. И. Погорельская, Москва: Наука 2018, с. 400.

² J. J. van Baak, *Story and Cycle. Babel's 'Poceluj' and 'Konarmija'*, «Russian Literature» 1984, Vol. 15, № 3. с. 323.

³ М. Вайскопф, *Между огненных стен: книга об Исааке Бабеле*, Москва: Книжники 2017, с. 426.

⁴ Ср. комментарий Е. И. Погорельской: ««Поцелуй» выделяется среди других рассказов о Первой конной повышением «статуса» героя-повествователя». См.: Е. И. Погорельская, *Примечания...*, с. 400.

происхождения, но его принадлежность к Конармии дает ему высокий социальный статус и влияние в сложившихся исторических обстоятельствах.

Связь с *Бедной Лизой* подчеркивается Пушкиным и Бабелем и на уровне именования героини. «Бедной Дуней»⁵ называет героиню рассказчик у Пушкина. Бабелевскую героиню зовут Елизавета Алексеевна, т. е. Лиза.

В первой части работы мы покажем, что сходство *Поцелуя* и *Станционного смотрителя* не исчерпывается вышеуказанным сходством: между двумя текстами можно провести многочисленные параллели и, следовательно, *Поцелуй* – рассказ, который правомерно рассматривать именно «на фоне» *Станционного смотрителя*. Во второй части мы хотим показать, что такое прочтение новеллы Бабеля позволяет по-новому взглянуть на фигуру рассказчика и дает возможность воспринять бабелевский текст как реплику на тему судьбы интеллигента в России.

1

Бабелевский текст содержит ряд общих со *Станционным смотрителем* сюжетно-тематических ходов, не восходящих к Карамзину.

Так, и у Пушкина, и у Бабеля умирают отцы главных героинь (в тексте Карамзина умирает мать). Далее, и у Пушкина, и у Бабеля смерть отца вызвана тем, что героиня отдается герою (в *Бедной Лизе* Карамзина сюжетный ход иной: мать умирает в связи с тем, что герой бросает героиню).

Здесь необходимо сделать уточнение. Как показал Вольф Шмид в своем разборе *Станционного смотрителя*, Самсон Вырин запивает и умирает от того, что дочь бросает его ради другого⁶. В *Поцелуе* нам неизвестна точная причина смерти отца Елизаветы Алексеевны. Но мы знаем со слов ординарца Суровцева, что старый учитель умер от волнения. Так как это случилось в тот момент, когда его дочь «предоставила» себя «хорошему человеку»⁷ (рассказчику), можно предположить, что волнение отца было связано с этим событием.

Между двумя произведениями есть и более тонкие переключки. В обоих текстах и рассказчик, и «соблазнитель» (два разных героя у Пушкина,

⁵ А. С. Пушкин, *Собрание сочинений*: в 10 т., под общ. ред. Д. Д. Благого и др. Москва: Гослитиздат 1960, т. 5, с. 96. Далее цитаты из *Станционного смотрителя* приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁶ В. Шмид, *Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама»*, пер. с нем. А. И. Жеребина, 2-е изд., испр. и доп., Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета 2013, с. 113.

⁷ И. Э. Бабель, *Конармия...*, с. 112. Далее цитаты из *Поцелуя* Бабеля приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

одно лицо у Бабеля) становятся друзьями для отца героини. «Мы втроем начали беседовать, как будто век были знакомы» (с. 89), – говорит рассказчик у Пушкина; Минский «так полюбился доброму зрителю, что на третьем утро жаль было ему расстаться с любезным своим постояльцем» (с. 92). У Бабеля: «Через два дня мы стали друзьями» (с. 112).

Зритель и учитель находятся в страдательном положении и, вероятно, воспринимаются рассказчиками как добряки. «Страх и неведение, в котором жила семья учителя, семья добрых и слабых людей, были безграничны» (с. 112), – говорит рассказчик у Бабеля; «сущим мучеником четырнадцатого класса» (с. 86), «добрым зрителем» (с. 92) называет Вырина (хотя, возможно, и с оттенком иронии) рассказчик у Пушкина.

Оба отца склонны к самообману. Как показывает Вольф Шмид, Вырин обманывает себя, когда закрывает глаза на достаточно фривольное поведение своей дочери и на ту опасность, которая грозит ее чести со стороны проезжающих вообще и Минского в частности. Вырин – «слепой зритель»⁸; он сознательно выстраивает для себя более наивную картину мира, чем мог бы, чтобы в нелегких условиях (им посвящено начало повести) хоть как-то облегчить себе жизнь. Похожим образом существует старик отец в *Поцелуе*. Он предпочитает не видеть в красноармейцах жестокости и простого отношения к сложным вещам: «Старик... старался не замечать в нас некоторого щегольства кровожадностью и громогласной простоты, с какой мы решали к тому времени все мировые вопросы» (с. 113). Отцы в дальнейшем поплатятся за свою «слепоту».

В обоих произведениях героиня предстает как бы в двойной оптике. В *Станционном зрителе* Дуня может казаться жертвой, если видеть в ней итерацию карамзинской Лизы (что и делает зритель), однако читатель понимает, что на самом деле Дуня – девушка бойкая и в истории с Минским она далеко не жертва. В *Поцелуе* Елизавета Алексеевна предстает в начале – в описании Суровцева – как доступная женщина («хорошему человеку... может себя предоставить», с. 112), но затем это впечатление оказывается ложным (и лишь в самом конце – возможно, отчасти верным). Можно сказать, что в обеих историях есть «обобщающая оптика» (взгляд Вырина, взгляд Суровцева), которая позволяет видеть в героине определенный «тип»; эта оптика оказывается ложной, героиня оказывается сложнее, чем «тип».

В обеих историях героиня хочет, чтобы ее увезли. Желание уехать из отчего дома смешивается у обеих героинь, по-видимому, с искренним чувством к герою.

⁸ В. Шмид, *Проза Пушкина в поэтическом прочтении...*, с. 98.

В произведениях похожим образом организовано пространство (мы намеренно опускаем различия, акцентируя значимое сходство). Есть статичный, расположенный в провинции дом зрителя (у Пушкина) или учителя (у Бабеля), а вокруг – динамичное пространство⁹: по нему передвигаются путешественники, включая рассказчика и «соблазнителя» (у Пушкина), или конармейцы, включая рассказчика / «соблазнителя» (у Бабеля). Статичное место, в котором и вблизи которого происходят основные события, можно метафорически назвать «центром мира» (сами авторы, впрочем, не используют слово «центр» применительно к дому зрителя / учителя). В обоих текстах рассказчик приезжает в этот «центр мира» неоднократно: у Бабеля дважды, у Пушкина трижды. В обоих произведениях путешествия рассказчика обусловлены обстоятельствами, но в последний раз рассказчик, случайно оказавшись неподалеку, делает крюк и заезжает в «центр» специально. Оказывается, что «центр» физически или символически уничтожен: «[...] Я узнал, что станция, над которой он начальствовал, уже уничтожена» (с. 96), – говорит пушкинский рассказчик; «[...] Мы доехали до местечка, выгоревшего в центре...» (с. 114), – сообщает рассказчик Бабеля. Есть в обоих текстах и принципиально иная зона, отделенная от «центра»: в *Станционном смотрителе* это Петербург, куда увозят Дуню, в *Поцелуе* это территория по ту сторону «бывшей государственной границы Царства Польского» (с. 115), куда в конце новеллы уезжает рассказчик. Другой столичный аналог пушкинского Петербурга – Москва: в Москву мечтают уехать в семье Томилиной, в Москве можно вылечить старика и дать образование мальчику Мише.

И в *Станционном смотрителе*, и в *Поцелуе* рассказчик и героиня обмениваются поцелуем. В обоих случаях поцелуй играет важную роль в развитии сюжета: существует определенная каузальная связь между поцелуем и тем, что героиня отдается герою. У Бабеля эта связь заявлена прямо («[...] Я увидел, какой неотвратимый губительный путь – был путь поцелуя, начатого у замка князей Гонсиоровских...» (с. 115), – говорит рассказчик, имея в виду, очевидно, свою физическую близость с героиней¹⁰). Конечно, у Пушкина связь более опосредованная. Нельзя сказать, что Дуня из *Станционного смотрителя* уехала с Минским, потому что ранее поцеловалась с рассказчиком. И всё же каузальность есть: именно раскованность «маленькой кокетки» (с. 89), четырнадцатилетней Дуни, разрешившей себя поцеловать в сенях, позволила ей в дальнейшем последовать за Минским.

⁹ О пространстве в *Поцелуе* см. у Йоста ван Баака (J. J. van Baak, *Story and Cycle*..., с. 324, 332 и далее) с теоретической опорой на Михаила Бахтина, Юрия Лотмана и Андре Леруа-Гурана.

¹⁰ Или, по меткому (устному) замечанию Ильи Иткина, имея в виду уже обретенный к этому моменту героиней эротический опыт.

Сказанного достаточно, на наш взгляд, чтобы убедиться в том, что *Поцелуй* – рассказ, созданный с учетом *Станционного зрителя* и рассчитанный на восприятие «на фоне» пушкинской повести¹¹.

2

В *Поцелуе*, в отличие от *Станционного зрителя*, рассказчик и «соблазнитель» – одно лицо.

Пушкинский рассказчик – рефлексирующий свидетель. Хотя он поцеловал Дуню, но «получил» ее не он, а барин Минский. Для пушкинского рассказчика ценен нарратив: в третий раз он делает крюк и едет к дому зрителя, чтобы узнать, что стало с Выриным. Пушкинский рассказчик, узнав, что Дуня счастлива с Минским и скорбит по отцу, испытывает подъем: «И я дал мальчишке пяточок и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных» (с. 98). Этот подъем можно объяснить только одним: в истории, окончании которой он услышал от рыжего Ваньки, рассказчик увидел смысл. Он узнал или понял нечто, что заставило его испытать радость. Смысл – величайшая ценность для него.

Для бабелевского рассказчика, хотя он и «принадлежит к так называемым интеллигентным людям» (с. 112), нарратив и смысл не представляют никакой ценности. Он выезжает к Томилиной с вполне определенной целью. Там, где пушкинский рассказчик узнает нечто о жизни, бабелевский рассказчик «познает» женщину. Он, как и пушкинский рассказчик, в конце повествования испытывает подъем, но этот подъем связан не с новым знанием о человеческой природе, а с великолепием утра и, вероятно, с тем, что он только что овладел Елизаветой Алексеевной: «Ликование утра переполняло мое существо» (с. 115). Когда бабелевскому рассказчику сообщают, что отец его возлюбленной умер, он никак не реагирует на это известие.

Вообще, у Бабеля связь полового акта с познанием – приращением опыта – несомненна, вне зависимости от того, является ли субъект непосредственным участником или вуайером¹². *Поцелуй* отчасти тоже находится

¹¹ Трудно сказать однозначно, связано ли это как-то с пушкинским юбилеем, широко отмечавшимся в 1937 г., когда был напечатан рассказ. В седьмом номере «Красной нови» за 1937 год, где появился *Поцелуй*, пушкинская тема никак не эксплицирована. Вместе с тем в бабелевском рассказе *Ди Граcco* (издан в том же 1937 г.) Пушкин упоминается в важном – заключительном – абзаце. См.: И. Э. Бабель, *Сочинения*: в 2 т., сост. и подгот. текста А. Пирожковой; коммент. С. Поварцова, Москва: ТЕРРА 1996, т. 2, с. 267.

¹² Ср. у Михаила Вайскопфа: «Когнитивный акт, часто реализуемый в его прозе посредством акта полового...». М. Вайскопф, *Между огненных стен...*, с. 138–139. Важная для Бабеля тема вуайеризма разбирается Михаилом Ямпольским. См.: А. К. Жолковский, М. Б. Ямпольский, *Бабель / Babel*, Москва: Carte blanche 1994, с. 285–316.

в русле этой традиции: «Там, в чулане, я увидел, какой неотвратимый губительный путь – был путь поцелуя, начатого у замка князей Гонсиоровских...» (с. 115) (курсив мой – А. Т.). Физическая близость по-библейски описывается как акт узнавания. Но это узнавание иного рода, чем у Пушкина: телесное, не опосредованное нарративом, не отделенное от других аспектов сексуальной практики. Если пушкинского рассказчика воодушевляет момент узнавания как таковой, то бабелевского рассказчика воодушевляет половой акт, где когнитивный аспект – лишь один из многих.

Такая модель поведения характерна для интеллигентного, казалось бы, рассказчика, потому что он подчинился тому, кто должен был подчиняться ему сам: личной жизнью рассказчика на протяжении всего рассказа «руководит» ординарец Суровцев – воплощение простоты и силы. Йост ван Баак отмечает, что пара «Суровцев – рассказчик» – это типичная в литературе пара «безвольный господин – инициативный (и аморальный) слуга»¹³. Суровцев лукав, румян, беспечен, носит серьгу в ухе, похож на ребенка (тезка маленького Миши – сына Елизаветы Алексеевны), похож на животное («вынюхивал правильное направление», с. 115). Он – олицетворение той жестокости и простоты, которую старается не замечать старый учитель в своих собеседниках. Перед нами типичная для Бабеля дихотомия интеллигента и казака, и в этом рассказе интеллигент (рассказчик) подчинился и уподобился казаку (Суровцеву). За такое «опрошение» надо платить, но оно приносит свои плоды: бабелевский рассказчик лишается рефлексии, зато получает Елизавету Алексеевну и «ликование утра». Поэтому рассказчик у Бабеля счастлив, в отличие как от Елизаветы Алексеевны, которую он бросает, так и от карамзинского Эраста, который бросает Лизу.

Если последние слова *Станционного смотрителя* – это описание душевного подъема рассказчика, то *Поцелуй* завершается словами об успехах Конной армии: «В это утро наша бригада прошла бывшую государственную границу Царства Польского» (с. 115). Вместо извлечения смысла из истории отдельной жизни перед нами сдвиг внимания от отдельной жизни к большой истории. Можно сказать и иначе: вместо извлечения смысла перед нами движение красных войск.

Таким образом, если полемически заострить основную мысль, можно сказать следующее. Рассказ *Поцелуй*, воспринятый на фоне *Станционного смотрителя*, оказывается, в том числе рассказом об исторической судьбе мыслящего человека в России. Исторический предшественник бабелевского интеллигента, пушкинский рассказчик, интересовался смыслом, стремился к пониманию. Бабелевский рассказчик порывает с этой позицией, примыкает

¹³ J. J. van Baak, *Story and Cycle...*, с. 327.

к народной массе, лишается рефлексии, получает женщину и вливается в революционный процесс. Так интеллигент совершает метафорический переход, подобный переходу войск через «бывшую государственную границу Царства Польского» (с. 115).

Но этот «переход» рассказчик в *Поцелуе* осуществляет не только по отношению к своему пушкинскому «предшественнику», но и по отношению к рассказчику *Конармии*. В *Конармии* Лютов не занимается любовью с женщинами. Зато он является познающим субъектом, причем, как и пушкинский рассказчик, часто именно в качестве адресата нарратива. Рассказчик *Конармии* – это слушатель или читатель. Прищеп (с. 51), пан Аполек (с. 20), новгородская еврейка из *Перехода через Збруч* (с. 8), Афонька Бида (с. 33–34) рассказывают ему истории; Сидоров (с. 22–23), Кордюков (с. 11–13), неназванная жительница замка (графиня Рациборская?) (с. 59) вольно или невольно предоставляют ему свои письма; рассказчик читает надписи на могильных плитах (с. 50). Это не просто рамочный прием, способ ввести сюжет того или иного рассказа: в *Конармии* важен тот опыт, который обретает рассказчик (в качестве слушателя / читателя), важно соположение рассказчика и того мира, в котором он находится.

В *Поцелуе*, как мы видим, рассказчик отличается от рассказчика *Конармии* не только более высоким статусом. Он добивается внимания Елизаветы Алексеевны. Зато его «рассказываемое Я» лишено ярко выраженного познающего начала, присущего конармейскому Лютову. Написанный через полтора десятка лет после *Конармии* *Поцелуй* переосмысляет одну из важнейших констант цикла. Рассказчик не заинтересован в познании и осмыслении.

Правда, в самой *Конармии* немало рассказов, где рассказчик не выслушивает истории и не предается рефлексии (например, *Комбриг 2* или *Начальник конзапаса*). Но *Поцелуй* не просто один из таких рассказов. В *Поцелуе* отказ главного героя от осмысления / познания ощутим, он представляет собой значимое отсутствие, «минус-прием» (Юрий Лотман). И эта ощутимость возникает именно из-за тесной связи *Поцелуя* со *Станционным смотрителем*.

References

- Baak, van J. "Story and Cycle. Babel's 'Potseluj' and 'Konarmija'". *Russian Literature*. Vol. 15. No. 3 (1984): 321–346.
- Babel, Isaak E. *Konarmiya*. Moskva: Nauka, 2018.
- Babel, Isaak E. *Sochineniya*: v 2 t. Vol. 2. Moskva: TERRA, 1996.
- Pogorelskaya, Elena I. *Primechaniya*. In: I. E. Babel. *Konarmiya*. Moskva: Nauka, 2018: 349–464.

- Pushkin, Alexander S. *Sobranie sochinenii*: v 10 t., ed. D. D. Blagoi. Vol. 5. Moskva: Goslitizdat, 1960.
- Schmid, Wolf. *Proza Pushkina v poeticheskom prochtenii*: “*Povesti Belkina*” i “*Pikovaya dama*”, transl. A. I. Zherebina. Sankt-Peterburg: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2013.
- Weiskopf, Mikhail. *Mezhdru ognennykh sten: kniga ob Isaake Babele*. Moskva: Knizhniki, 2017.
- Zholkovskii, Aleksandr K.; Yampolskii, Mikhail B. *Babel / Babel*. Moskva: Carte blanche, 1994.



Received: 27.12.2021. Verified: 22.10.2022. Accepted: 23.10.2022.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

J. DOUGLAS CLAYTON

 <https://orcid.org/0000-0002-7155-1825>
University of Ottawa
Department of Modern Languages & Literatures
Ottawa, ON K1N 6N5
Canada
jdclayt@uottawa.ca

ВЛАДИМИР ЗВИНЯЦКОВСКИЙ

 <http://orcid.org/0000-0002-5242-2614>
Мариупольский государственный университет
Кафедра славянской филологии и перевода
vyaz57@ukr.net

ОЛЕГ, ВОЛХВЫ И ДВА АЛЕКСАНДРА (ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ ПУШКИНСКОЙ БАЛЛАДЫ *ПЕСНЬ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ*)

OLEG, THE SORCERER, AND THE TWO ALEXANDERS (THE POLITICAL SUBTEXT OF PUSHKIN'S BALLAD *THE SONG OF THE WISE OLEG*)

Alexander Pushkin wrote his ballad “The Song of the Wise Oleg” (1822) in Kishinev during his forced administrative presence in the South (1820–1824). The poem retells, with meaningful differences, a legend in Nikolay Karamzin’s *History of the Russian State* that describes the miraculous death of the Kievan Prince Oleg, who is bitten by a snake hiding in the skull of the hero’s dead horse. The poem was inspired by Pushkin’s visit to Kamenka and Kiev in 1821 and his acquaintance there with the assembled members of the future Decembrist uprising, as well as his visit to the supposed site of Oleg’s grave. An examination of the work in the context of Pushkin’s *Southern Text* reveals that the poem is an allegory of the poet’s relationship with Alexander I and reflects his fears about the coming political upheaval in Russia and the potential death of the Tsar. The ballad contains the first instance of a motif that becomes familiar in his subsequent work, namely the miracle (*chudo*) as a sudden, unexpected, and life-changing event. The poetics of the poem represents an important step towards Pushkin’s masterpiece *The Comedy of Tsar Boris and Grishka Otrepyev* (1825; published in 1831 with the title *Boris Godunov*).

Keywords: Alexander Pushkin, Nikolai Karamzin, Oleg, ballad, miracle

Баллада Александра Пушкина *Песнь о вещем Олеге* (1822) была написана в Кишиневе во время ссылки поэта под видом служебной поездки на юг России (1820–1824). Баллада пересказывает, но со значительными изменениями, легенду из *Истории государства Российского* Николая Карамзина о смерти киевского князя Олега от укуса змеи, которая выползла из черепа его любимого коня. На создание стихотворения поэта вдохновило посещение Каменки и Киева в 1821 г. Здесь он познакомился с будущими декабристами, членами так называемого «Союза благоденствия», и увидел предполагаемое место могилы Олега. Анализ баллады как части Южного текста показывает, что произведение является аллегорией, в которой поэт выражает свои опасения по поводу возможности политического переворота в России и скорого ухода из жизни Александра I. В *Песни...* встречается мотив (прием), ставший важным элементом в последующих произведениях поэта, а именно чудо как внезапное, неожиданное событие, меняющее ход жизни. В целом *Песнь...* – важный шаг в развитии творчества поэта, который привел его к созданию *Комедии о царе Борисе и Гришке Отрепьеве* (1825), опубликованной в 1831 г. под заглавием *Борис Годунов*.

Ключевые слова: Александр Пушкин, Николай Карамзин, Олег, баллада, чудо

В первом томе *Истории государства Российского* Николай Карамзин пересказывает легенду, содержание которой известно всем говорящим по-русски, благодаря Александру Пушкину и его *Песни о вещем Олеге*. Произведение было задумано в Киеве и написано в Кишиневе двести лет назад. Читаем у Карамзина:

Сей герой, смиренный летами, хотел уже тишины и наслаждался всеобщим миром. Никто из соседей не дерзал прервать его спокойствия. Окруженный знаками побед и славы, Государь народов многочисленных, повелитель войска храброго мог казаться грозным в самом усыплении старости. Он совершил на земле дело свое – и смерть его казалась потомству чудесною. «Волхвы – так говорит Летописец – предсказали Князю, что ему суждено умереть от любимого коня своего. С того времени он не хотел ездить на нем. Прошло четыре года: в осень пятого вспомнил Олег о предсказании, и слыша, что конь давно умер, посмеялся над волхвами; захотел видеть его кости; стал ногой на череп и сказал: его ли мне бояться? Но в черепе таилася змея: она ужалила Князя, и герой скончался...»¹

Сам Карамзин относился к этой легенде скептически: «Можем верить и не верить, что Олег в самом деле был ужален змеею на могиле любимого коня его...»².

Поэтов пушкинского поколения, авторов романтических баллад и дум, история смерти Олега не заинтересовала. В думе Кондратия Рылеева *Олег Вещий* ее главный герой – триумфатор, получающий от народа титул Вещего:

¹ Н. М. Карамзин, *История государства российского*: репринт. воспроизведение 5-го изд., выпущ. в 3 кн. с прил. «Ключа» П. М. Строева, Москва: Книга 1988, кн. 1, с. 86.

² Там же.

Весь Киев в пышном пиrowанье
 Восторг свой изъясляя
 И князю Вещего прозвание
 Единогласно дал [...]³.

а сюжет стихотворения *Олег* Николая Языкова (1826) – тризна по Олегу, которой Пушкин посвятил лишь последние несколько строк. Языков предлагает инверсию легенды: не князь принимает «смерть от коня своего», а наоборот, на его похоронах коня убивают (согласно варяжской традиции, конь сопровождает своего хозяина в загробный мир):

Но вот на середине булат засверкал.
 И бранному в честь властелину
 Конь белый, булатом сраженный, упал
 Без жизни к ногам своему господину⁴.

Таким образом, если Языков предлагает реалистическую версию смерти князя, то Пушкин выбирает для *Песни...* другую – «чудесную».

Чем отличается версия Пушкина от изложенной Карамзиным? По тому, как выстраивается сюжет в зависимости от политического подтекста, становится понятно, что Пушкин примыкает не к Рылееву, а именно к Карамзину, и полемику он ведет тоже с Карамзиным. В юности Пушкин испытал огромное влияние Карамзина, но, находясь в южной ссылке далеко от своих учителей, он стремится преодолеть их влияние и стать вполне и до конца *поэтически субъектным*, в том числе и в отношении традиционных *исторических объектов*. И вот перед нами первый случай, когда это ему удалось. *Песнь о вещем Олеге* – не просто стихотворный пересказ «замечания» Карамзина о сомнительной для него «явной народной басне», которая достойна замечания лишь «по своей древности»⁵; у Пушкина и «замечание» отнюдь не «замечание», и «песнь» не просто пересказ.

Прежде всего, перед нами *диаметрально противоположные* образы главного героя, равно имеющие право на существование, так как факты

³ К. Ф. Рылеев, *Полное собрание стихотворений*, вступит. статья В. Г. Базанова и А. В. Архиповой, подгот. текста А. В. Архиповой, примеч. А. В. Архиповой и А. Е. Ходорова, Ленинград: Советский писатель. Ленинградское отделение 1971, с. 109.

⁴ Н. М. Языков, *Полное собрание стихотворений*, ред., вступит. статья и коммент. М. К. Азадовского, Москва; Ленинград: Academia 1934, с. 280.

⁵ Н. М. Карамзин, *История...*, с. 86.

о жизни Олега и сведения о его личности крайне скудны. Карамзин исходит из цитируемого им летописного предания, согласно которому от предсказания волхвов до гибели Олега прошло четыре года. Каким же был «сей Герой» на протяжении этих лет? «Смирный летами», он «хотел уже тишины и наслаждался всеобщим миром». Этот карамзинский сюжетный ход Пушкин потом использует в поздней *Сказке о золотом петушке* применительно к царю Дадону («Но под старость захотел / Отдохнуть от ратных дел / И покой себе устроить»⁶). В ранней же *Песни...* поэт начал с того, как Олег «сбирается... отомстить неразумным хозарам... за буйный набег», т. е. покой ему только снится, да он вовсе и не стар. Это важно прежде всего потому, что Карамзин, отталкиваясь от возраста Олега, говорит: «Он совершил на земле дело свое – и смерть его казалась потомству чудесною»⁷. Таким образом, по Карамзину, народу требовалось чудо, и потому он, народ, выдумал «басню» о предсказании волхвов. Чудесная жизнь завершается чудесной смертью. А по Пушкину, чудо не то, как Олег умер, а то, что с его самомнением ему удалось пережить своего коня.

Другая существенная разница между версиями Карамзина и Пушкина состоит в том, что у историка волхвы во множественном числе, а у молодого поэта волхв один. Более того, если исходить из речи персонажей, самомнением скорее грешит волхв. Думается, Дельвиг, первый публикатор *Песни...* (в альманахе *Северные цветы на 1825 год, собранные бароном Дельвигом*), неслучайно сдвинул кавычки, открывающие речь волхва, со строки 19 на 23. Возможно, он решил, что автор то ли механически ошибся, то ли допустил невероятную смелость «какого-то» волхва, так говорящего с грозным князем:

Волхвы не боятся могучих владык,
 А княжеский дар им не нужен;
 Правдив и свободен их вещий язык
 И с волей небесною дружен⁸.

В публикации Дельвига выходило, что это автор, современный поэт, тысячу лет спустя восторгается волхвами – а не сами волхвы так себя позиционируют; Пушкин отождествлял себя с волхвом, у которого язык «свободный» и «вещий».

⁶ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*: в 10 т., примеч. проф. Б. В. Томашевского, Ленинград: Наука. Ленинградское отделение 1977, т. 4, с. 358.

⁷ Н. М. Карамзин, *История...*, с. 86.

⁸ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. 2, с. 100.

Но вернемся к чуду. У Карамзина написано: «Смерть его [Олега] казалась потомству чудесною». Пушкинская *Песнь о вещем Олеге* примечательна тем, что в ней появляется ключевое новое понятие, а именно понятие *чуда* как внезапного, неожиданного, меняющего судьбу события. В дальнейшем оно становится даже мотивом в сюжетах, потому что мышление Пушкина – его рефлексия о России, о власти, о морали, о его собственной судьбе в стране – происходит в его творчестве. Если Пушкин «народный» поэт, то его народность состоит именно в понимании роли чуда в культуре русского народа. В частности, у Пушкина слово «чудо» займет центральное место в его понимании истории. За месяц до смерти Александра и до декабристского восстания Пушкин закончил *Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве* – свое самое развернутое произведение о российской государственности, о самодержавии и о роли творческой личности. В пьесе центральную роль играет именно чудо воскресшего мученика Димитрия, причем за этим образом просматривается не менее чудесное появление Наполеона и его нападение на Россию⁹.

Вообще, чтение серии стихотворений одного автора – аналог посещения выставки картин одного художника: с одной стороны, каждое полотно представляет собой индивидуальное произведение искусства, определенное решение художественных задач, которые себе задавал мастер. Однако по мере того, как мы знакомимся с выставкой, бросаются в глаза общие черты: мотивы, излюбленные цвета, образы. Совокупность их приобретает смысл, который в отдельном произведении не так заметен, причем смысл развивается по мере того, как над ним работает художник. Можно даже говорить об «одержимости» художника, которая становится заметной по мере того, как мы созерцаем общий «пейзаж» его творчества. Дело в том, что в произведении искусства художник скрывает или вуалирует свой внутренний мир, но оставляет достаточно намеков, чтобы проницательный взгляд мог вскрыть его.

В случае стихотворений, написанных Пушкиным на юге, так называемого «южного текста», одной из этих «одержимостей» является отношение поэта к его тезке – императору Александру I. В России отношения между поэтом и властью всегда были сложными. В случае Пушкина они имели особенный, личный характер, который восходил к годам, проведенным будущим поэтом в Лицее. Изначально задуманный Александром I для обучения его младших братьев в кругу сверстников-аристократов, Лицей помещался в здании, примыкающем к Екатерининскому дворцу в Царском

⁹ О чуде в пьесе, опубликованной под заглавием *Борис Годунов*, см.: Дж. Даглас Клэйтон, *Тень Димитрия: опыт прочтения пушкинского «Бориса Годунова»*, пер. с англ. Л. Г. Семеновской и Й. Е. Сакулина, Санкт-Петербург: Академический проект: ДНК 2007, с. 115.

селе. С обучением в лицее братьев так ничего и не вышло (иначе Пушкин мог бы оказаться «за одной партой» с будущим Николаем I, и невозможно настолько отрицать роль личности в истории, в особенности российской, чтобы не видеть, что тогда она, история, сложилась бы несколько иначе). Тем не менее физическое приближение ко дворцу отражало близость внимания власти к лицеистам. Неудивительно поэтому, что Пушкин был прикомандирован на юг к генералу Инзову по личному распоряжению государя, т. е. Александр вмешался *лично* в его судьбу, что вызвало раздражение у молодого поэта.

В результате этих взаимодействий тема двух Александров наглядна во многих стихах Пушкина южного периода, начиная со стихотворения *К Овидию* (1821), в котором ссылка римского поэта далеко от столицы по воле императора Октавиана сравнивается с судьбой автора стихотворения. Интересно, что данная «одержимость» породила неизданный *Воображаемый разговор с Александром I*, над которым Пушкин работал в Михайловском. Стихотворение *Кинжал* (1821), написанное на юге, звучит как прямое предупреждение Александру. Вообще роль слова «кинжал» и его синонимов «булат» и «нож» в южном тексте требует тщательного анализа. Слово связано с двумя темами. Первая – любовь и ревность, где оно служит как бы приемом для разрешения проблематики. Так, например, в *Черной шали* «булат загремел». Другие примеры можно обнаружить в *Цыганах* («нож») и в *Бахчисарайском фонтане* (Зарема, говорящая: «кинжалом я владею»). Другая тема, связанная с кинжалом, – политическое убийство, как в одноименном стихотворении, так и в *Песни о вещем Олеге*. Олег минует смерть от кинжала как такового: «И пращ, и стрела, и лукавый кинжал / Щадят победителя годы...». Интересно, что после 1825 г. Пушкин использует слово «кинжал» только два раза: в *Каменном госте*, где оно явно связано с любовной интригой, и в 15-й строфе X главы *Евгения Онегина* в политическом контексте: «Меланхолический Якушкин, / Казалось, молча обнажал / Царьубийственный кинжал»¹⁰. Вспомним, что Якушкин был в компании южного «Союза благоденствия» в Каменке в 1821 г., где Пушкин мог его наблюдать. Таким образом, *кинжал* (или *булат*) в южном тексте служит приемом для развязки, объединяя как стихи о любви, так и стихи на политическую тему¹¹. Олег такой участи избегает, но становится жертвой более непредсказуемого врага. Отметим также, что любовную и политическую тематику объединяет выбор одного и того же стихотворного размера для *Чёрной шали* и *Песни о вещем Олеге* – амфибрахия.

¹⁰ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, 1978, т. 5, с. 183.

¹¹ В более «цивилизованном» мире *Евгения Онегина* кинжал заменяет пистолет.

В *Песни о вещем Олеге* мы находим прототип более развернутой рефлексии о власти и о судьбе власть имущих. Читая в *Истории государства Российского* об историческом князе Олеге, Пушкин не мог не реагировать на сходство между карьерами Олега и Александра. Олег пришел к власти в Киеве, предательски убив двух киевских князей. Как пишет Карамзин: «Но кровь Аскольда и Дира осталась пятном его славы»¹². А Александр? Как известно, его преследовала мысль о той роли, которую он сыграл в убийстве отца. В ходе своего правления Олег, как и Александр, одерживает блестящую победу: он вешает свой щит на воротах Царьграда, а казаки Александра пасут своих коней на Елисейских полях. Кончина Александра еще не случилась, когда Пушкин писал *Песнь...*, но угрожающая обстановка в стране ему подсказывала, что она неминуема.

Впрочем, такая интерпретация не является единственной. Так, Андрей Немзер недавно оспорил «анти-александровскую адресацию» пушкинской *Песни...* на том основании, что единственным человеком, которому Пушкин выслал рукопись (и у которого, по указанию Пушкина, должен был ее забрать Дельвиг), был Александр Тургенев. Аргументация исследователя такова:

[...] В письме упомянуты Карамзин и Жуковский. Зная общительный склад характера Тургенева, Пушкин явно рассчитывал, что его письмо и стихи станут известны старшим писателям, «уроки» которых освоены в *Песни...* – Карамзину (от которого пришла фабула) и Жуковскому (тема «поэт и властитель», стиховой размер). Такая адресация ясно указывает на отсутствие в *Песни...* «анти-александровского» плана¹³.

В примечании Немзер продолжает:

Будь в *Песни...* хоть намек на что-то подобное, Рылеев и Бестужев встретили бы ее с восторгом. [...] Остается дивиться [...] политиканскому хитроумию поэта, который сначала дразнит *Песнью...* старших [...], а потом отдает балладу не в «Полярную звезду», а в «Северные цветы» [...]¹⁴.

Что ж, с дерзостью и «политиканством» у Пушкина в годы южной ссылки было всё в порядке, и в этом контексте они не кажутся чем-то таким, чему нам лишь «остается дивиться». Ну, а возможность отдать балладу в «Полярную звезду» нельзя рассматривать даже гипотетически, ибо

¹² Н. М. Карамзин, *История...*, с. 88.

¹³ А. Немзер, «*Песнь о вещем Олеге* и её следствия», [в:] *Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литера-туроведение, IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон*, под ред. А. Вдовина и Р. Лейбова, Тарту 2013, с. 254.

¹⁴ Там же.

(правда, не там, а в «Новостях литературы») уже был напечатан *Олег Великий* Рылеева, где, между прочим, есть и такая строфа:

Но в трепет гордой Византии
 И в память всем векам
 Прибил свой щит с гербом России
 К царьградским воротам¹⁵.

В рукописи пушкинской баллады имеется примечание к строке «Твой щит на вратах Цареграда» (в публикации, впрочем, снятое): «Но не с гербом России, как некто сказал, во-первых потому, что во время Олега Россия не имела еще герба»¹⁶. К этому следует добавить, что и само слово «Россия» в отношении к Олегову государству также является анахронизмом, оно вошло в употребление лишь с XVI в.

Но главный спор Пушкина с Рылеевым, Карамзиным и Языковым, конечно, не о том, какой герб был на щите Олега, а о самом значении его триумфа в жизни Руси и в его собственной жизни. Как именно Олег умер – не столь уж важно для Карамзина и последовавших за ним поэтов, кроме Пушкина. «Гораздо важнее и достовернее, – считал Карамзин, – то, что Летописец повествует о следствиях кончины Олеговой: *народ стенал и проливал слезы*»¹⁷. В противоположность этой установке для Пушкина «чудесная» смерть Олега вследствие недооценки духовного пророчества – итог всей его бездуховной и самообольстительной жизни.

Что помнят киевляне ровно тысячу лет спустя – щит на вратах Цареграда или смерть на горе Щековице? «Тело его погребено на горе Щековице, и жители Киевские, современники Нестора, звали сие место *Ольговою могилою*»¹⁸. Увлечение Пушкина Олегом, видимо, и началось с удивления тому, что «жители Киевские», его, Пушкина, современники, так же легко, как и тысячу лет назад, указали ему, в самом конце Подола, гору Щековицу, или Олегавку: мол, езжайте прямо, а там любой покажет, спросите кладбище... Так киевляне ответили бы и сегодня, 200 лет спустя; правда, кладбища уже нет, но есть Олегавская улица, в пушкинскую эпоху называемая Погребальной именно потому, что вела прямо на то самое кладбище. Пушкин провел в Киеве конец зимы 1821 г. Беловой автограф *Песни о вещем Олеге* датирован 1 марта 1822 г. За прошедший между этими датами год во время пребывания в Кишиневе поэт пересмотрел

¹⁵ К. Ф. Рылеев. *Полное собрание стихотворений...*, с. 108.

¹⁶ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений...*, т. 2, с. 346.

¹⁷ Н. М. Карамзин, *История...*, с. 86.

¹⁸ Там же, с. 88.

свои политические убеждения о возможной революции в России и углубил понимание истории и роли поэта в системе единовластия. Результатом этих размышлений стали такие тексты, как *Кинжал*, *Недвижный страж дремал...* и *Песнь о вещем Олеге*. В таком ракурсе взаимоотношения персонажей в *Песни...* и смещение этих взаимоотношений по сравнению с тем, как они показаны в сюжетном первоисточнике – *Истории государства Российского* Николая Карамзина, – приобретают глубокий историософский смысл.

Время славы «царя-победителя» погубило Александра, как за тысячу лет до него – Олега. Забыв, что он хотел не повторять ошибок прежних правителей (в сущности, для этого и назначен был Карамзин придворным историографом и писал свою историю), Александр повторил ошибку первого же из них, и этого оказалось достаточно, чтобы он, как Олег, погиб. Александр посчитал себя «самым вещим» в стране и сурово карал всякое независимое, свободное слово. Когда такое слово высказал молодой поэт, царь отправил его в ссылку, не вняв заступничеству Карамзина, Жуковского – всех тех, чье слово некогда было для него «вещим». Пушкин же из своей южной ссылки пропел песнь, которая, как оказалось, повествовала не только о судьбе князя Олега, но и о судьбе царя Александра, скоропостижно, в возрасте 48-ми лет, скончавшегося при странных обстоятельствах 19 ноября 1825 г. По сути, Пушкин в своей песни об Олеге и о волхве говорил о самом себе и о тезке-царе. И в альманахе *Северные цветы на 1825 год*, собранный бароном Дельвигом еще в начале 1824 г., он неспроста предложил свой южный цветок-пророчество на 1825 г.

References

- Clayton, J. Douglas. *Ten Dmitriya. Opyt prochteniya pushkinskogo "Borisa Godunova"*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii projekt. Izdatelstvo DNK, 2007.
- Karamzin, Nikolai M. *Istoriya gosudarstva rossiiskogo*. Vol. I. Moskva: Kniga, 1988.
- Nemzer, Andrei. 'Pesn o veshchem Olege' i ee sledstviya. In: *Acta Slavica Estonica IV. Trudy po russkoi i slavyanskoi filologii. Litera-turovedenie, IX. Khrestomatiinye teksty: russkaya pedagogicheskaya praktika XIX v. i poeticheskii kanon*, eds. A. Vdovin, R. Leibov. Tartu, 2013: 233–301.
- Pushkin, Alexander S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 t.* Vol. 4. Leningrad: Nauka. Leningrad. Otdelenie, 1977.
- Ryleyev, Konstantin F. *Polnoe sobranie stikhotvorenii*. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1971.
- Yazykov, Nikolai M. *Polnoe sobranie stikhotvorenii*, ed. M. K. Azadovskii. Moskva; Leningrad: Academia, 1934.
- Yazykov, Nikolai M. *Stikhotvoreniya*. Moskva-Leningrad: Academia 1934.



Received: 05.03.2022. Verified: 22.10.2022. Accepted: 23.10.2022.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

АНДРЕЙ КУНАРЁВ

 <https://orcid.org/0000-0002-9431-2616>
angy7@yandex.ru

SMOOGLEAYA MUZA (OKONCHANIE): ORUDIJE INDIVIDUALNOGO PORAZHENIYA

A DARK-SKINNED MUSE (ENDING): AN INSTRUMENT OF INDIVIDUAL DESTRUCTION

This article is the end of the study, the first part of which – “A dark-skinned muse: A duel in the steppe” – was published in “Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica”, No. 14 (2021). An analysis of the scene of Pushkin’s “duel” with a Kalmyk woman he met during a trip to Arzrum revealed the literary basis for describing the incident in the *kibitka*. The final part of the study is devoted to the literary and folklore genesis of the image of the “Musikian tool like our balalaika”, which the proud beauty allegedly hit on the head of the traveller who tried to kiss her. The “tool” as such was most likely present in the *kibitka*, but was hardly used as a weapon. Nevertheless, the blow, and a very sensitive one, was indeed struck, but not literally, but figuratively. The “Musikian tool” turns out to be a metaphor for a beauty that struck the poet’s imagination. The representation of a woman/a female body in the form of a musical instrument is often found in both folklore and literary texts. For example, O. de Balzac used this metaphor in *La Physiologie du mariage* (1829), and Pushkin himself used it in a drawing in Ushakov’s album in the winter of 1829–1830. For the first time, Pushkin used this metaphor in the poem “Gorodok” (1815), telling about a certain Antoshka who broke a balalaika playing, clearly focusing at the same time on the work of Ivan Barkov, who repeatedly depicted the female body as a musical instrument, in particular a balalaika or a violin, and copulation – playing on it.

Along the way, it was possible to establish that Antoshka from “Gorodok” is most likely a friendly caricature of Anton Delvig, who blamed his lyre for poetic impotence and threatened to break it. At the same time, the failed creative act ends with a fall from the Pind forehead to the bottom.

Keywords: musician tool, metaphor, Ivan Barkov, Anton Delvig, Konstantin Batyushkov, balalaika

Настоящая статья является окончанием исследования, первая часть которого – *Smooglaya muza. Stepnaya duэль* – была опубликована в «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» № 14 (2021). Анализ сцены «поединка» Пушкина с встреченной им калмычкой во время путешествия в Арзрум позволил выявить литературную основу описания происшествия в кибитке. Заключительная часть исследования посвящена литературному и фольклорному генезису образа «музыкального орудия подобного нашей балалайке», которым гордая красавица якобы ударила по голове попытавшегося поцеловать ее путешественника. «Орудие» как таковое скорее всего присутствовало в кибитке, но вряд ли было использовано в качестве оружия. Тем не менее удар, и весьма чувствительный, действительно

был нанесен, но не буквально, а фигурально. «Музыкальное орудие» оказывается метафорой красавицы, поразившей воображение поэта. Представление женщины/женского тела в виде музыкального инструмента часто встречается как в фольклорных, так и в литературных текстах. К этой метафоре прибегают, например, О. де Бальзак в *Физиологии брака* (1829), а сам Пушкин – в рисунке в ушаковском альбоме зимой 1829–1830. Впервые же Пушкин использовал эту метафору в стихотворении *Городок* (1815), рассказывая о некоем *Антошке*, который «балалайку играя разломал», явно ориентируясь при этом на творчество И. С. Баркова, неоднократно изображавшего женское тело музыкальным инструментом, в частности балалайкой или скрипкой, а совокупление – игрой на нем.

Попутно удалось установить, что Антошка из *Городка* — скорее всего дружеский шарж на Антона Дельвига, возлагавшего на свою лиру вину за поэтическое бессилие и грозившего ее изломать. При этом несостоявшийся творческий акт заканчивается падением с Пинда «лбом на низ».

Ключевые слова: музыкальное орудие, метафора, И. С. Барков, А. А. Дельвиг, К. Н. Батюшков, балалайка

Я. Л. Левкович считает, что Пушкин подсмотрел словосочетание «музыкальное орудие» в *Опыте повествования о древностях русских* Г. П. Успенского¹. Автор *Опыта...* использует его наравне с музыкальным инструментом (или просто инструментом), явно предпочитая последнее². Вот что он пишет о балалайке:

Балалайка – музыкальное орудие с ладами по большей части от двух струнах [курсив мой – А. К.]. Когда и кем изобретена – неизвестно. [...] Российская Академия в словаре своем название балалайка производит от татарского языка; следовательно, должно думать, что балалайка изобретена или самими Россиянами во время Татарского владычества или по крайней мере заимствована от Татар. При всем том она равно как гудок и другие почитается в числе других древнейших Российских инструментов³.

Пушкин мог подсмотреть музыкальное орудие и не в ученом трактате, а в романе *Два Ивана, или Страсть к тяжбам* (1825) В. Нарезного: «[...] музыкальные орудия – гудки, волынки и цимбалы – подняли такой звон, писк и рев [...]»⁴. Ю. В. Манн прокомментировал это место так: «Музыкальный – прилагательное от слова „муза“; здесь – музыкальный»⁵. Это ошибка: прилагательное «музыкальный» образовано от греч. *музикья*, т. е. музыка,

¹ См.: А. С. Пушкин, *Дневники. Записки*, Санкт-Петербург: Наука 1995, с. 215.

² Г. П. Успенский, *Опыт повествования о древностях русских*, Харьков: в Университетской тип. 1818, с. 94–96.

³ Там же, с. 95.

⁴ В. Т. Нарезный, *Сочинения*: в 2 т., Москва: Художественная литература 1983, т. 2, с. 465.

⁵ Там же, с. 477.

и Нарезный использует его в прямом значении – музыкальный. Впрочем, все может быть еще более прозаично: мусикийское орудие – стандартная формула, которую использовали авторы *Словаря Академии Российской* при описании всякого рода музыкальных инструментов; собственно, выделенный курсивом фрагмент в рассуждениях Г. П. Успенского – буквальная цитата из словарной статьи⁶.

Попробуем рассмотреть круг ассоциаций использованного Пушкиным выражения. На память приходит 128 сонет Шекспира, адресованный смуглой леди (dark lady). Лирический герой мучительно завидует клавишам – мертвым деревяшкам (dead wood), пляшущим щепкам (dancing chips): их ласкают нежные персты (sweet fingers) той, кого он называет «моя музыка» (my music). Сонет завершается призывом: «Give them thy fingers, me thy lips to kiss»⁷.

Может быть, после завтрака калмычка взяла домбру, чтобы развлечь игрой и пением незваного гостя, и это дало толчок воображению поэта и вызвало «желаний своевольный рой»? Не берусь этого утверждать, но как иначе объяснить появление в руках красавицы «орудия», спустя мгновение ставшего оружием?

Мусикийское орудие отсылает не только к Шекспиру, но и к уже не раз упоминавшемуся ушаковскому альбому: рядом с автопортретом в образе монаха Пушкин изобразил женскую фигуру в виде... виолончели, на которой играют руки (смычок нарисован рядом)⁸.

Не наваян ли рисунок *Физиологией брака (La Physiologie du mariage)*, где рассказывается об орангутанге, который попытался поиграть на скрипке и, разозленный результатом «музичирования», разбил инструмент?

Любовь – гармоничнейшее из всех созвучий, и способность чувствовать эту гармонию заложена в нас самой природой, – размышляет Бальзак. *Женщина – восхитительный инструмент* [курсив мой – А. К.], доставляющий множество наслаждений⁹, но лишь тому, кто знает расположение его чутких струн, кто изучил его устройство, его робкую клавиатуру и ту изменчивую, прихотливую постановку пальцев, которая нужна, чтобы на нем играть. Сколько орангутангов!.. – я хотел сказать: мужчин – женятся, не ведая, что есть женщина! Сколько обреченных обходятся с женами точно так же, как кассанская обезьяна – со скрипкой! Они разбивают сердце, которого не понимают, они губят и презирают сокровище, тайна которого остается от них скрытой. Так

⁶ См.: *Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный*, Санкт-Петербург 1806, ч. 1: А–Д, с. 89.

⁷ Дай целовать им пальцы, мне ж – уста (пер. М. Чайковского).

⁸ Изображение получило не лишнюю иронию оценки одной из сестер Ушаковых: «Magnifique» (фр. великолепно).

⁹ Ср.: «Из наслаждений жизни одна любовь музыке уступает, но и любовь – мелодия».

и не повзрослев до самой смерти, они уходят из жизни с пустыми руками, оставляя позади растительное существование, наполненное досужими разговорами о любви и наслаждениях, распутстве и добродетели, о которых им известно столько же, сколько рабам о свободе. В большинстве своем эти люди женятся, пребывая в глубочайшем неведении относительно того, что такое женщина и что такое любовь. Но ведь даже самый заурядный музыкант знает, что его связуют с инструментом (инструментом, сделанным из дерева или из слоновой кости!) некие неизъяснимые дружеские узы. Он знает по собственному опыту, что должны пройти годы, прежде чем таинственная нить протянется от него, человека, к косной материи. Далеко не сразу угадывает он все ее возможности и капризы, все ее изъяны и достоинства. Лишь ценою долгих упражнений музыкант совершает чудо: инструмент оживает и начинает издавать чарующие звуки; он становится музыканту другом лишь потому, что тот умеет задавать ему вопросы.

*Разве, уподобляясь семинаристу, забившемуся в свою келью, мужчина способен узнать, что есть женщина [курсив мой – А. К.], и научиться разбирать эту пленительную нотную запись?*¹⁰

Чуть ниже, в XXXI афоризме, Бальзак уподобляет женское тело лире: «В любви женщина – если говорить не о душе, а о теле – подобна лире, открывающей свои тайны лишь тому, кто умеет на ней играть»¹¹.

«Женщина-виолончель» и «семинарист», как мы помним, оказались соседями; чёрта-искусителя художник, кажется, не планировал изображать изначально, а пририсовал к автопортрету. Если же учесть, что главной темой бесед с сестрами Ушаковыми были матримониальные намерения поэта, то трудно избежать соблазна увидеть в рисунках Пушкина иллюстрацию к трактату Бальзака. Как известно, Пушкин внимательно прочитал *La Physiologie du mariage*, однако первое свидетельство этого знакомства – в *Станционном смотрителе* – обнаруживается минимум спустя 10 месяцев после выхода в свет книги Бальзака, напечатанной в конце декабря 1829 года¹². Была ли доступна литературная новинка русским читателям зимой 1829–30 гг., сказать трудно. Вполне вероятно, тут мы имеем дело с совпадением – одним из тех, на которые так богата жизнь. Важно, однако, что в представлении женщины (точнее, женского тела) в виде музыкального инструмента первопроходцами не были ни творец *Человеческой комедии*, ни «наше всё» – метафора имеет многовековую историю.

В связи с этим вспоминается некий Антошка, который «балалайку играя разломал» (*Городок*, 1815). С большой долей уверенности можно

¹⁰ О. де Бальзак, *Мелкие неприятности супружеской жизни. Физиология брака*, пер., вступ. ст. и примеч. В. А. Мильчиной, Москва: Новое литературное обозрение 2017, с. 125–128; далее – Бальзак.

¹¹ Там же, с. 133–134.

¹² На обложке был проставлен 1830 год.

утверждать, что балалайку Пушкин позаимствовал у К. Н. Батюшкова, призывавшего слепого ветерана:

Двуструнной балалайкой	Летал перед полками
Походы прозвени	Как вихорь на полях,
Про витязя с нагайкой,	И вокруг его рядами
Что в жупел и в огни	Враги ложились в прах!..

Мои пенаты (1811–1812)

Представляя солдата-слепца подобием легендарного аэда, Батюшков невольно придал героике комическое звучание: балалайка при всем конструктивном и функциональном сходстве с прочими струнными мусикийскими орудиями не заменит лиры или кифары. Дело тут не столько в репутации инструмента, сколько в репутации слова, которое, очевидно, с легкой руки Баркова стало «поэтологическим символом» бурлеска¹³. С балалайкой Гомер неизбежно превратится в *Гомерку*¹⁴, даже если с нее (с балалайки) «льются мифологические образы»¹⁵. Ни эта смелая метафора, ни утверждение того, что противоречия между идеальным и действительным «создают единство и гармонию», ни упрек Пушкину, «не понявшему» сего «осознанного стержня структуры послания»¹⁶, положения не спасают, и витязь с нагайкой, повергающий в прах врагов одним своим видом, столь же далекий от мифического Ахиллеса, как и от действительного Суворова, выглядит

¹³ М. Шруба, *Барков и Майков*, «Новое литературное обозрение» 1996, № 14, с. 143.

¹⁴ Ср. в бурлескной оде *Кулашному бойцу* (конец 1750-х – начало 1760-х) И. С. Баркова: С своей, *Гомерка, балалайкой* [курсив мой – А. К.]
И ты, Вергилишка, с дудой [...]
Забейтесь в щель и не ворчите,
И свой престаньте бредить бред [...].

Вспоминается также памфлет *Новости* (1815–1816) Н. И. Гнедича, в котором высмеивалась «теория» В. В. Капниста, согласно которой греки заимствовали от жителей Гипербореи – далеких предков русских – науки, музыку и стихотворство (в этом смысле Капнист превосходил академика А. Т. Фоменко):

Пиндар учился петь у русских ямщиков!..
Гомер дикарь, и груб размер его стихов...
И нам ли подражать их лирам, петь их складом?
У русских балалайка есть!..
И русские должны, их рода помня честь,
Под балалайки петь гиперборейским ладом!

Неизвестно, знал ли Пушкин о существовании *Новостей* («антибеседистскую» и антишишковскую направленность памфлета арзамасцы, без сомнения, одобрили бы), но тут важно другое: балалайка изображается как карикатура на лиру, как анти-лира.

¹⁵ В. А. Кошелев, *Константин Батюшков. Странствия и страсти*, Москва: Современник 1987, с. 131.

¹⁶ Там же.

почти карикатурно. Это эстетика лубка, представляющего важный предмет в забавном виде, не имея цели смешить; но чем серьезнее намерения художника, тем комичнее результат¹⁷. Игра слепого Скрыпача – при всем сочувствии к нему – не может не вызвать хохота гения, тем более если гению 16 лет – возраст, когда авторитеты проверяются на прочность.

Главный порок в сем прелестном послании есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни, – заметил 30-летний Пушкин на полях *Пенатов*. – [...] норы и келии, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином – суворовского солдата с двуструнной балалайкой. Это все друг другу слишком уже противоречит¹⁸.

В 1815-ом поэт, видимо, не мог со столь резкой отчетливостью сформулировать оценку «культового» текста, да и была ли в том нужда, коль представился повод поиграть? И «трикраты уязвленного» старца заменяет вестовщица¹⁹ с ворохом сплетен:

¹⁷ Ср. описание картинок, украшавших смиренную обитель Самсона Вырина: «[...] в первой почтенный старик в колпаке и шляфорке отпускает беспокойного юношу [...] В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней [...] Наконец представлено возвращение его к отцу; добрый старик в том же колпаке и шляфорке выбегает к нему навстречу [...] в перспективе повар убивает упитанного тельца [...]». В *Записках молодого человека*, откуда почти дословно взято это описание, на юноше был французский кафтан. Замена его на рубище вполне объяснима стремлением подчеркнуть эффект комического «смешения» стилей и эпох.

¹⁸ <Заметки на полях 2-й части *Опытов в стихах и прозе К. Н. Батюшкова*> (1830?).

¹⁹ Впрочем, в *Городке* нашлось место и ветерану – «майору отставному [...] с Очаковской медалью на раненой груди», вспоминающему, как

Летел на встречу славы,	И пал на дол кровавый
Но встретился с ядром	С булатным палашом.

Начинающий поэт здесь вчистую переиграл мэтра: «отставник» выглядит естественно, потому что... шутит, говорит о былом развеселясь – в переданном от третьего лица рассказе поэт «сохраняет» незамысловатый майорский каламбур «летел на встречу славы, но встретился с ядром» (ср. с батюшковским *жупелом*). В прах же валяются не ряды врагов, а сам рассказчик. Любопытно, что через несколько лет отставной майор забредет в рылеевскую *Пустыню* (1821). «Анахорет» опояшет «грозу Кавказа» «полузаржавым мечом» (взятым напрокат у Батюшкова), уберет по моде рогами, напоит его допьяна, а под конец заставит ветерана, мучимого невозможностью сражаться за свободу Греции, ополчиться на поэзию и поэтов (а как иначе, если один из них увел его жену!) и пообещать взять приступом Парнас. О рефлексии Пушкина *Пустыни* К. Рылеева см.: А. Чернов, «На тайные листы...» (*Из наблюдений над текстом «Евгения Онегина»*), [в:] *Солнце русской поэзии*, Москва: Правда 1989, с. 206–222.

Кто умер, кто влюблен ²⁰ ,	Фома свою хозяйку
Кого жена по моде	Не за что наказал,
Рогами убрала,	<i>Антошка балалайку</i>
В котором огороде	<i>Играя разломал</i> [курсив мой – А. К.].
Капуста цвет дала,	

Ведущей темой городских пересудов являются любовные связи²¹ – случай с балалаечником выглядит исключением. Значит, есть повод к нему присмотреться.

Очевидно, у Антошки имеется реальный прототип, отношения с мусийским орудием которого были далеко не идиллическими: «Ужель не воспоешь ты, лира, никогда? [...] Так я ин рассержусь и лиру изломаю». Автор этих самоироничных строк – *Антон Дельви*²².

В *Послании к А. Д. Илличевскому* (1814) Дельви обвиняет лиру в своем творческом бессилии:

[...] Настрою лиру лишь и напишу: «баллада», «О лира злобная!» – с досадой я кричу
 Взбрэнчу – струна вдруг хлоп – сбиваюся я с лада²³, И с Пинда лбом на низ без памяти лечу.

Это созвучно *Городку*, в том числе и переключкой баллады с балалайкой. Обращает на себя внимание и незаметный современному читателю

²⁰ Спустя полтора десятилетия тот же мотив прозвучит в ином регистре:

И пусть у гробового входа
 Младая будет жизнь играть.

²¹ Мне уже доводилось писать о значении выражения *в котором огороде капуста цвет дала* – в каком доме (ср.: бросать камни в *чужой огород*) девица/молодуха (капуста – устойчивая фольклорная метафора девицы/молодой женщины: Я. А. Автамонов, *Символика растений в великорусских песнях*, «Журнал Министерства народного просвещения» 1902, часть СССХХХIV, с. 277–279) понесла. «Тушенная капуста, которую подавали и на девичнике, занимает особое место в праздничной символике, – пишет современный исследователь. – Одна из песен, которую поют подружки невесты, объясняет, что капуста, которую выращивала молодая, поспела как раз к свадьбе [...] капуста олицетворяет состояние любовного возбуждения, естественного для новобрачной, но тем не менее опасного [...] В свадебном фольклоре капуста откровенно ассоциируется с женским лоном: ее „заламывает“ заяц [...] в капусте же находят детей» (Г. И. Кабакова, *Антропология женского тела в славянской традиции*, Москва: Научно-издательский центр «Ладомир» 2001, с. 170–171).

²² *Пиит и Эхо* (1813 года 27 февраля. Лицей).

²³ Не стали ли эти стихи источником пушкинских: «Свой слог на важный лад настроя, / Бывало, пламенный творец / Являл нам своего героя / Как совершенства образец» (*Евгений Онегин*, гл. 3, стр. XI)?

семантический нюанс. У И. Баркова²⁴ во *Встрече* струна выступает как эвфемизм *le membre viril*: «Он вмах к нему в дыру струну свою наладил... / Струну в него свою опять воткнул, наладил».

Сознательно или нет, но сочинительству начинающий поэт придает черты совокупления, и не только в приведенном выше фрагменте – вот еще пример из *Послания к А. Д. Илличевскому*: «Кряхчу над рифмой, над мерою проклятой...».

«Крехтенье» у Баркова обычно сопутствует изображению *coitus'a* (иногда в извращенной форме – см. *Всадник*), причем всегда насильного (*Дурнос* и *Фарнос*, *Гарнизонный солдат и немец*, *Драгун в тереме*). Неудивительно, что плодом соития с рифмой и мерой оказываются уроды²⁵.

Как известно, стихотворение Дельвига является вариацией II сатиры Буало *К Мольеру* (*A Molière*, 1664), воспринятой, возможно, через русские подражания – «некоторые стихи ее производят впечатление парафразы стихов II сатиры С. Н. Марина²⁶ (обращенной к И. И. Дмитриеву...)»²⁷. В процитированном фрагменте влияние Марина едва ли не бесспорно – ср.:

С. Марин

[...] рифма под перо сама собой ложится...

А. Дельвиг

[...] рифма под перо сама к тебе идет

И за собою сто соотчицей ведет...²⁸.

Выделенный «общий» текст не имеет соответствия у Буало, который не упоминает пера²⁹. Марин, вне всякого сомнения, рассчитывал на читателя

²⁴ В *Городке* говорится о потаенной «сафьянной тетради», половину которой наполнил собой «пылкого Пегаса наездник удалой» – Иван Барков. Едва ли «сочиненьи, презревшие печать», прошли мимо Тосеньки.

²⁵ Любопытно, что у Баркова «урод» нередко выступает в качестве эвфемизма полового члена (*Дурнос* и *Фарнос*, *Встреча*, *Гарнизонный солдат и немец*, *Прохожий и сонная девка*, *Пастух*).

²⁶ «Сатира Марина, опубликованная в 1808 году, была широко известна», – отмечает исследователь (В. Э. Вацуро, *Записки комментатора*, Санкт-Петербург: Академический проект 1994. с. 54).

²⁷ Там же, с. 53.

²⁸ Эти строки, кажется, отозвались в заключительном двустушии I октавы *Домика в Коломне* (1830):

Ведь рифмы запросто со мной живут;

Две придут сами, третью приведут.

²⁹ Ср. оригинал и несколько неуклюжий, но довольно точный перевод соответствующего места А. Кантемиром (1726–1728):

Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime.

On dirait, quand tu veux, qu'elle te vient chercher

Jamais au bout du vers on ne te voit broncher;

Et, sans qu'un long détour t'arrête, ou t'embarrasse

A peine as-tu parlé, qu'elle-même s'y place.

Научи меня, Мольер, как ты рифмы ставишь;

Кажутся, тебя ищут, а не ты в них рвешься,

И никогда при конце стиха не споткнешься;

Без дальних слов, которы часто отвращают,

Лишь только б ты что сказал, сами ся вмещают.

с искусственным слухом и игривым воображением: перо – хорошо известный эвфемизм фаллоса. Русские писатели XVIII – первых десятилетий XIX вв. нередко прибегали к этой метафоре³⁰, корни которой уходят как в отечественный фольклор³¹, так и во французскую фривольную литературу³². Сочинительство Марин уподобил coitus'у, а талантливого стихотворца – счастливому любовнику (идея не нова). Дельвиг то ли «не расчухал порядочно» маринской двусмысленности, то ли, напротив, «расчухав», гиперболой³³ практически лишил метафору оттенка гривуазности.

Но вернемся к происшествию с балалайкой. Значение деепричастия «играя» *Словарь языка Пушкина* определяет как «исполняя музыкальные произведения на музыкальном инструменте»³⁴. Думаю, это не совсем так. В анализируемом фрагменте прямой смысл имеют три констатации: умер, влюблен, наказал, – тогда как две: «рогами убрала» и «капуста цвет дала» – метафоры. Логично предположить, что и поломка балалайки – тоже иносказание, сохраняющее и первичное значение, которое является внешним семантическим слоем, так сказать, оболочкой смысла. И впрямь, порвать струну(ы) может всякий – разломать же инструмент во время игры по плечу разве исполину. Но уничтожительная форма *Антошка* свидетельствует об обратном³⁵.

Речь здесь идет о «стихоткачестве» – это очевидно³⁶. Вместе с тем, как было показано выше, творческий акт зачастую уподоблялся любовному соитию,

³⁰ Это явление довольно подробно описано – см., например: М. Шапир, *Из истории «пародического балладного стиха». 1. Пером владеет как елдой*, [в:] *Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература*, сост. Н. Богомолов, Москва: Научно-издательский центр «Ладомир» 1996; О. Проскурин, *Литературные скандалы пушкинской эпохи*, Москва: ОГИ 2000; О. Проскурин, *Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест*, Москва: Новое литературное обозрение 1999 и др.

³¹ Ср. в былинах о Ставре Годиновиче:

Ты помнишь ли, Ставѣр, да памятуешь ли,	А твое было перо позолочено.
Мы ведь вместе с тобой грамоте училися:	А я-то помакивал тогда-сегды,
Моя была чернильница серебряная,	А ты-то помакивал всегда-всегда.

Интересный случай – песня «об уговорах молодцем (обычно Ванюшей) девицы (обычно Дуняши) остаться у него ночевать и о полученном согласии» (О. Проскурин, *Литературные скандалы...*, с. 246–251). Количество примеров можно умножить.

³² О. Проскурин, *Литературные скандалы...*, с. 245. Исследователь ссылается на: Alfred Delvaux, *Dictionnaire erotique moderne. Nouvelle édition revue, corrigée, considérablement augmentée par l'auteur et enrichie de nombreuses citations*, Paris: La Bibliothèque Privce 1969, с. 217–218 (первое издание – 1864 г.).

³³ Замечу, что существительное мужского рода *соотчич* не очень вяжется с существительным женского рода *рифма*.

³⁴ *Словарь языка Пушкина*: в 4 т., Москва: Азбуковник 2004, т. 2. с. 180.

³⁵ Герой фильма Дж. Торнаторе *Легенда о пианисте* (*La leggenda del pianista sull'oceano*, 1998) играет с таким жаром, что от струн рояля можно прикурить, но это киношный эффект.

³⁶ Автор *Городка* иронизирует и над собой: не получив «дара от Феба» – лиры, он «сливает голос свой / С пастушьей волынкой». Любопытно, что именно балалайка и волынка улаждают «чувствительные сердца» «образованных горюхинцев».

и наш случай такого же рода. Незадолго до *Городка* Пушкин попробовал свои силы в жанре комической поэмы; герой ее – царь Дадон – оборотился в постели к супруге спиной: «[...] его величеству / Не *играть*, а спать хотелось» (*Бова*, 1814)³⁷. Позже, в *Гавриилиаде* (1821), искуситель поведает Марии о прародителях, не имевших в раю «ни *страстных игр*, ни радостей живых». «Играть» и «страстные игры» имеют соответственно значения «предаваться любовным утехам» и самые «любовные утехы»³⁸. Аналогичную семантику в русском фольклоре имеет и глагол «ломать», а также их синонимы³⁹. В свете этой коннотации

³⁷ Ср.:

А сладость нежная любви не разбирает,
Нередко и *пастух с дворянкою играет*.

И. С. Барков, *Госпожа и парикмахер*.

³⁸ Это словоупотребление характерно как для французского, так и для русского языков. Во французской фразеологии «играть» (jouer) зачастую означает faire l'acte venerien (О. Проскурин, *Литературные скандалы...*, с. 243–244; см. также: *Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки*, сост. и научное редактирование А. Топоркова, Москва: Научно-издательский центр «Ладомир» 1995, с. 459, 463, 496). Любопытно, что в пословице «старый хочет спать, а молодой играть» контекстная антонимия совпадает с пушкинской. Ср. также: «Уж как мне с тобой, моей боярыней, / Веселой игры не ирывать, / Милых детушек не родити [...]» (*Сказка о медведихе*, 1830).

К слову сказать, в цитированном выше послании Илличевскому Дельвиг сетует:

Почто я не могу быть равен с тем поэтом,
[...] кто в мир рожден, чтоб *лирой* нас пленять
И *музю* своей, как куколкой, *играть* [...].

Выражение «играть музой, как куколкой» столь же оригинально (до, а возможно, и после Дельвига ни один из поэтов музами не играл), сколь и сомнительно. Вот как определял значение существительного кукла/куколка *Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный*:

КУКЛА и умал. *Куколка*, 1) Небольшое изображение человеческое, или животного, сделанное из дерева, бумаги или воску, и служащее для забавы малым детям. *Девочки играют куклами, в куклы*. 2) Руга, умалительное имя от сего слова употребляется в отношении ко многим насекомым и означает последнюю степень превращения их, когда они одетые толстою морщеватою кожею со сжатыми наподобие спеленатого младенца членами пребывают без пищи и лишены движения чувственного (*Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный*, Санкт-Петербург 1814, ч. III: К– Н, с. 474–475).

Понятно, что юный поэт и в мыслях не держал насекомого, «одетого толстою морщеватою кожею» и «лишенного движения чувственного», – какой толк в бесчувственной музе! Правда, и кукла – деревянная, бумажная, восковая ли – одушевлена не более: с такой музой как ни играй, а творческий акт невозможен.

³⁹ Ср.:

Была у меня курочка, черный хохолок.	Мою курку поймали,
Повадилась курочка на барский двор.	Крылье-перье <i>обломали</i> .
Офицерские ребята злы-догадливые...	И хохол ей <i>встолчили</i> ,
Мою курку поймали,	Гребешок ей <i>расщепили</i> .

Песня дает совет «банюшку топить, чтобы курушку лечить, Обе ножки разложить», потом «клюпик запустить». Песня сохранилась в рукописном песеннике XVIII в. См.: З. И. Власова, *Скоморохи и фольклор*, Санкт-Петербург: Алетей 2001, с. 399.

игру на балалайке допустимо соотносить с французским фразеологизмом «jouer des cymbales» – играть на цимбалах со значением *faire l'acte venerien*. В русской поэтической практике XVIII столетия встречаются весьма выразительные случаи актуализации этого смысла именно в значении «заниматься поэтическим трудом, сочинять стихи» и т. п.:

Тряхни мудами, Аполлон,
Ударь елдою громко в лиру,

Подай торжественный мне тон
В восторге возгласити миру.

И. Барков, *Пизде*.

Вообще *le membre viril* по Баркову – этакая отмычка бытия, универсальное орудие, которым можно прибить противника, пробить крепостные стены и, как видим, использовать в качестве плектра⁴⁰. Лира же при этом оказывается сексуальной партнершей. (Не забудем: это метафора стихотворчества.) Разумеется, честь этого «открытия» принадлежит не Баркову⁴¹ – он продолжатель традиции, важной составляющей которой является фольклор. С этой точки зрения чрезвычайный интерес представляет одна из барковских загадок:

По брюху дорога,
Промежду ног тревога,
Около дырки веселье,
Но к сему не нужно сало тюленье,
А канифоль со смычком

⁴⁰ Или самого музыкального инструмента:

Ты будь пастушкой, я буду пастушком Чтоб ты довольна быть могла моей свирелью,
И стану забавлять тебя своим рожком, Старайся подпевать приятно мне трелью...

Дурносов и Фарнос

Увидишь ты, что я умею как почванить,
Ядреную дудой зачну как барабанить...
Феклиста

Во французском языке один из эвфемизмов *le membre viril* – *instrument de musique* (музыкальный инструмент). Это характерно и для русского фольклора – ср., например, пушкинскую запись сказки о Балде: «Балда у царя. Дочь одержима бесом. Балда под страхом виселицы берется вылечить царевну. С нею ночует – берет о собою орехи железные и старые карты да молоток – знакомого бесенка заставляет грызть железные орехи [...] делает куколку на пружинах, у которой рот открывается. „Что такое, Балда?“ – Пить хочет – всунь ему стручок-то свой, *свою дудочку* в рот. Бесенок пойман и высечен и проч.».

⁴¹ Один из его способных последователей – анонимный автор *Оды похвальной автору «Мельника»*, сочиненной в Туле 1781 года, начин которой звучит так:

Подай мне, муза, балалайку, И в стихотворческую шайку
Хочу я оду отодрать Себя намерен записать [...].

И ноги к тому со скачком.
 Сделают меж ног как теплицу,
 Что значит и – скрипицу⁴².

Наверное, автор *Загатки 17-й* не знал, что округлые выемки по бокам корпуса скрипки называются галией⁴³, иначе как-нибудь обыграл бы это обстоятельство. А вот то, что у скрипки не одна «дыра», а две – *f*-образной формы, так называемые эфы⁴⁴, – знал точно. В чем же дело? Думаю, в том, что Барков «взял свое добро, где нашел», – в загадке, записанной во второй половине XX века, но появившейся гораздо раньше:

По брюху – дорога,
 Между ног – тревога,
 Посередине – дыра,
 И пойдет игра,
 Не будет дыры –
 Не будет игры⁴⁵.

Отгадка – балалайка. Текст Баркова уступает прототипу в поэтическом отношении – фольклорный зачин явно выигрывает на фоне «сала тюленья», «ног со скачком» и «теплицей меж ног»⁴⁶. Была ли известна

⁴² В XVIII – начале XIX вв. существительные скрипка, скрипка и скрипица имели почти что равные права, хотя первое обладало некоторое преимущество – ср.: СКРИПКА, *Скрипица*. Орудие мусийское о четырех струнах, на коем смычком играют. Играть на скрипке. См.: *Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный*.

⁴³ Круглый штифт из ели или ольхи между верхней и нижней деками скрипки, который передает колебания от верхней деки к нижней, обеспечивая резонанс, называется *душкой* – от слова *душа*. От положения душки и плотности ее контакта с деками зависит качество звука: стоит ее слегка передвинуть, и звучание изменится до неузнаваемости. Известно ли это было Пушкину, сказать невозможно, но нельзя не изумиться такому странному и вместе с тем столь закономерному сближению: «Душа в заветной лире [...]»

⁴⁴ На рисунке Пушкина они видны отчетливо.

⁴⁵ И. Подюков, *Загадки из фольклорного архива МГУ*, [в:] *Русский эротический...*, с. 374.

⁴⁶ «На Мезени распространенным видом народного искусства было браное ткачество; им украшали края полотенец, скатертей, рукава и подола женских рубах. Традиционные элементы орнамента в браном ткачестве – ромб и свастический узор во всевозможных комбинациях. Пространство между основными фигурами заполнялось треугольниками, в которых исследователи видят геометризованную женскую фигуру, называвшуюся здесь «куколкой». [...] само название фигуры – „куколка” – свидетельствует о правильности подобного предположения». См.: С. И. Дмитриева, *Фольклор и народное искусство русских Европейского Севера*, Москва: Наука 1988, с. 162.

Пушкину-лицейсту народная загадка, сказать трудно. Но он мог уловить натянутость барковских каламбуров и вернуть все на круги своя, хоть и, кажется, не без помощи того же Баркова, изобразившего Аполлона, ударяющего в лиру елдою⁴⁷. Бог творит – оду, пастораль, эклогу, элегию... – чем и на чем угодно, на то он и бог. Следствие же Антошкина «музицирования» – не баллада, а обломки «несговорчивой» музы-балалайки да разбитый при падении с Пинда лоб. *Quod licet Jovi, non licet bovi...*

Пора, однако, возвратиться к степной Цирцее и дать окончательный ответ на вопрос: был удар или не был? Вне всякого сомнения – причем такой силы, что гул его отозвался не только в послании, но и в повестях о смотрительской дочке, о барышне-смуглянке и даже – в заключительных строфах романа в стихах. Свет истины на происшествие в кибитке, кажется, могут пролить следующие строки:

Она ушла. Стоит Евгений,
 Как будто громом поражен.
 В какую бурю ощущений
 Теперь он сердцем погружен!
Евгений Онегин, гл. 8, стр. XLVIII.

В этой полной драматизма картине просматриваются общие контуры финального эпизода дорожного приключения. Поэт был ошеломлен: «взор и дикая краса» калмычки полчаса заняли его «ум и сердце» настолько, что он чуть не отправился вслед за красавицей, которую воображение («оно у нас проворней живописца!») на мгновение превратило в мусикийское орудие, подобное балалайке, лире, виолончели – не всё ль одно и то же?

References

- Avtamonov, Ya. A. "Simvolika rastenii v velikorusskikh pesnyakh". *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*. No. CCCXXXIV (1902): 277–279.
- Balzac, Honoré de. *Melkie nepriyatnosti supruzheskoi zhizni. Fiziologiya braka*, transl. V. A. Milchina. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
- Chernov, Andrei. "Na tainye listy..." (*Iz nablyudenii nad tekstom "Evgeniya Onegina"*). In: *Solntse russkoi poezii*. Moskva: Pravda, 1989: 206–222.

⁴⁷ Ср.:

Ох, ёб, ебанул	Секель на хуй натянул,
Манькину Параньку, –	Сделал балалайку!

А. Кулагина, *Частушки в современных записях*, [в:] *Русский эротический...*, с. 482.

- Delvau, Alfred. *Dictionnaire erotique moderne. Nouvelle edition revue, corrigee, considerablement au mentee par l'auteur et enrichie de nombreuses citations*. Paris: La Bibliotheque Privee, 1969.
- Dmitrieva, Svetlana I. *Folklor i narodnoe iskusstvo russkikh Evropeiskogo Severa*. Moskva: Nauka, 1988.
- Kabakova, Galina I. *Antropologiya zhenskogo tela v slavyanskoi traditsii*. Moskva: Nauchno-izdatelskii tsentr Lodomir, 2001.
- Koshelev, Vyacheslav A. *Konstantin Batyushkov. Stranstviya i strasti*. Moskva: Sovremennik, 1987.
- Kulagina, Alla. *Chastushki v sovremennykh zapisyakh*. In: *Russkii eroticheskii folklor. Pesni. Obryady i obryadovyi folklor. Narodnyi teatr. Zagovory. Zagadki. Chastushki*, ed. A. Toporkov. Moskva: Nauchno-izdatelskii tsentr Lodomir, 1995.
- Narezhenyi, Vasilii T. *Sochineniya*: v 2 t. Vol. 2. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1983.
- Podyukov, Ivan. *Zagadki iz folklorного arkhiva MGU*. In: *Russkii eroticheskii folklor. Pesni. Obryady i obryadovyi folklor. Narodnyi teatr. Zagovory. Zagadki. Chastushki*, ed. A. Toporkov. Moskva: Nauchno-izdatelskii tsentr Lodomir, 1995.
- Proskurin, Oleg. *Literaturnye skandaly pushkinskoi epokhi*. Moskva: OGI, 2000.
- Proskurin, Oleg. *Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyi palimpsest*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1999.
- Pushkin, Aleksandr S. *Dnevnik. Zapiski*. Sankt-Peterburg: Nauka, 1995.
- Russkii eroticheskii folklor. Pesni. Obryady i obryadovyi folklor. Narodnyi teatr. Zagovory. Zagadki. Chastushki*, ed. A. Toporkov. Moskva: Nauchno-izdatelskii tsentr Lodomir, 1995.
- Shapir, Maksim. *Iz istorii "parodicheskogo balladnogo stikha". 1. Perom vladeet kak eldoi*. In: *Anti-mir russkoi kultury: Yazyk. Folklor. Literatura*, ed. N. Bogomolov. Moskva: Nauchno-izdatelskii tsentr Lodomir, 1996.
- Shruba, Manfred. "Barkov i Maikov". *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 14 (1996): 143.
- Slovar Akademii Rossiiskoi, po azbuchnomu poryadku raspolozhennyi*. Sankt-Peterburg, 1806.
- Slovar yazyka Pushkina*: v 4 t. Vol. 2. Moskva: Azbukovnik, 2004.
- Uspenskii, Gavriil P. *Opyt povestvovaniya o drevnostyakh russkikh*. Kharkov: v Universitetskoi tip., 1818.
- Vatsuro, Vadim E. *Zapiski komentatora*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 1994.
- Vlasova, Zoya I. *Skomorokhi i folklor*. Sankt-Peterburg: Aleteiya, 2001.



Received: 05.05.2022. Verified: 11.08.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ЕЛЕНА ЗЕЙФЕРТ

 <https://orcid.org/0000-0001-8117-7091>
elena_seifert@list.ru

ИДИЛЛИЯ И ИДИЛЛИЧЕСКОЕ КАК ФРАГМЕНТ КАРТИНЫ МИРА РОССИЙСКИХ НЕМЦЕВ

AN IDYLL AS A FRAGMENT OF RUSSIAN GERMANS' WORLD PICTURE

The appeal of Russian Germans to the genre situation and signs of idyll is largely due to the desire to find rest and harmony in a serene artistic reality, to create a world image of peace and tranquility. The idyll of Herbert Henke has a certain tendency to converge with a landscape meditative elegy, but, not allowing the mood of disappointment and sadness in its tonality, it retains an idyllic constant – a serene tone – and many of its dominants: limited topos, idyllic motives, themes, situations (“Shore”, solitude, fishing), landscape elements, an observer from the side, statics, and visualisation of images. An analysis of the entire Russian-German idyllic corpus (46 texts) outlines the contours of a meta-idyll in the poetry of Russian Germans, features of which, in addition to those noted by Herbert Henke, generate the image of a person in the centre of the artistic world and the high frequency of motives of the motherland and home. The reason for this may be the comprehension in the lyrics of the tragic fate of Russian Germans, a total penetration into the lyrical fabric of drama. When entering an interaction with the ethnic picture of the world of Russian Germans, the idyll activates features such as serene tonalities, a motivational field with the semantics of peace and tranquility, limited topos, and the absence of social problems. They begin to correlate with ethnic elements such as the “awareness of one’s surroundings by someone else”, “being inside another”, a “genetic fear of exile”, “striving for autonomy”, the “priority of statics over dynamics”. The negative semantics of ethnic elements (“alien”, “fear”, “exile”, “dependence”) partly neutralises the positive fullness of the idyllic image, weakening the constant, namely the tone of serenity.

Keywords: Russian Germans, genre, idyll, ethnic picture of the world, Herbert Henke

Обращение российских немцев к жанровой ситуации и признакам идиллии во многом обусловлено стремлением найти отдохновение и гармонию в безмятежной художественной реальности, создать миробозражение покоя, умиротворения. Идиллия Герберта Генке имеет некоторую тенденцию к сближению с пейзажной медитативной элегией, но, не допуская в свою тональность настроение разочарования и грусти, сохраняет идиллическую константу – безмятежный тон – и множество ее доминант: ограниченный топоним, идиллические мотивы, темы, ситуации («берег», уединение, рыбная ловля), пейзажные элементы, наблюдателя со стороны, статику и зрительность образов. Анализ всего российско-немецкого идиллического корпуса (46 текстов) очерчивает контуры метаидиллии в поэзии российских немцев, чертами которой, помимо отмеченных у Генке, предстают образ человека в центре

художественного мира и высокая частотность мотивов родины, дома. Причиной этому может служить осмысление в лирике трагической судьбы российских немцев, тотальное проникновение в лирическую ткань драматизма. Входя во взаимодействие с этнической картиной мира российских немцев, идиллия активизирует такие свои признаки, как безмятежная тональность, мотивное поле с семантикой покоя и умиротворения, ограниченный топос, отсутствие социальной проблематики. Они начинают коррелировать с этническими элементами «осознание окруженности своего чужим», «бытование внутри другого», «генетический страх перед изгнанием», «стремление к автономии», «приоритет статики над динамикой». Отрицательная семантика этнических элементов («чужое», «страх», «изгнание», «зависимость») отчасти нейтрализует положительную наполненность идиллического образа, ослабляя константу – тон безмятежности.

Ключевые слова: российские немцы, жанр, идиллия, этническая картина мира, Герберт Генке

Под российскими немцами принято понимать потомков эмигрировавших в Россию германских немцев. Наиболее активной эмиграция была в конце XVIII в., в период правления Екатерины II. В настоящее время российские немцы живут в Германии (вследствие обратной эмиграции в конце XX – начале XXI в.) и в СНГ – России, Казахстане, Украине, Беларуси, Кыргызстане, Узбекистане и др. (живут не только в России вследствие сталинских репрессий, в частности, массовой депортации во время Великой Отечественной войны), а также в Прибалтике, Польше, Финляндии, Израиле, США и др. Под этнической картиной мира в работе понимается мировидение, свойственное тому или иному народу, представлению этого народа о самом себе и о своих действиях, своей активности в мире.

Обращение поэтов – российских немцев во второй половине XX – начале XXI в. к жанру идиллии (Рудольф Жакмьен *Idylle* [Идиллия]), его жанровой ситуации и признакам (Иоганн Геллерт *Уединение*) во многом обусловлено стремлением найти отдохновение и гармонию в безмятежной художественной реальности, создать мирообраз покоя, умиротворения. Аппеляция к этому жанру в трудных исторических условиях (депортация и этнические переживания после депортации) объяснима: мотивное идиллическое поле отражает мечту о покое и счастье, средний лирический объем не требует особых условий для создания текста.

Идиллия, являющаяся разновидностью буколической поэзии, как известно, восходит к античной традиции: литература по идиллии¹ отсылает

¹ Н. С. Мирков, *Идиллия*, [в:] *Краткая литературная энциклопедия*, гл. ред. А. А. Сурков, Москва: Советский писатель 1966, т. 3, с. 58–59; В. Э. Вацуро, *Русская идиллия в эпоху романтизма*, [в:] *Русский романтизм: сборник статей*, под ред. К. Н. Григорьяна, Ленинград: Наука 1978, с. 118–138; Л. Т. Сенчина, *Жанровая эволюция идиллии (на материале русской поэзии XVIII – первой половины XIX века)*. Автореферат диссертации на соискание ученой

к Феокриту (III век до н. э.) как основоположнику этого жанра. Изображая «в идеализированных тонах быт простых людей обычно на фоне сельской природы», идиллия представляет природу как «счастливое прибежище от зла и пороков городской цивилизации»². Героями идиллии зачастую являются аркадские³ пастухи и пастушки: стихотворение обычно посвящено любви и состязаниям пастухов в пении и музыке. Автор античной идиллии затушевывает социальные противоречия, изображая сугубо условные образы поселян.

Возродившись в Западной Европе в эпоху Ренессанса в русле общей реанимации античных жанров и форм, идиллия продолжает жизнь, получая наиболее широкое распространение в XVII–XVIII вв., в частности, преломляясь через идею «естественного человека» (Жан-Жак Руссо). Идиллия приживается не только в поэзии, но и в прозе: возникают собственно идиллии в прозе (*Идиллии* Соломона Геснера); идиллические мотивы – идеализация патриархального уклада, антитеза природы и цивилизации – проникают в поэму (*Луиза Иоганна Фосса, Герман и Доротея* Иоганна Вольфганга Гете) и роман (*Поль и Виргиния* Бернардена де Сен-Пьера). В дальнейшем идиллия удачно воплощается в предромантической и романтической поэзии. Реалистической традиции идиллия с ее сугубо условными характеристиками героев и действительности противоречит, но, как показывают факты, указания на жанр идиллии сохраняются у поэтов-реалистов даже в наше время. Так, в творчестве поэта-российского немца Герберта Генке обнаруживаются два стихотворения, в названиях которых стоит авторская помета *Idyll* [Идиллия] – *Abendidyll* [Вечерняя идиллия] и *Nachtidyll* [Ночная идиллия].

Показательно, что идиллия XVII–XIX вв. была активно востребована именно немецкой (Соломон Геснер, Иоганн Фосс, Иоганн Петер Гебель) и русской (Михаил Муравьев, Василий Жуковский, Николай Гнедич, Владимир Панаев) традициями. Идиллии Геснера в свое время получили общеевропейскую известность. Активно обращались к идиллии и русские поэты, потомки германских эмигрантов в Россию (Антон Дельвиг). Таким образом, идиллия современных российских немцев может оказаться интересным материалом исследования. Возникают закономерные вопросы. Сохраняют ли подобные тексты жанровые признаки идиллии? Оправдано ли жанровое ожидание идиллии, заявленное в названии?

степени кандидата филологических наук, Тбилиси 1990; М. Е. Грабарь-Пассек, *Буколическая поэзия эллинистической эпохи*, [в:] Феокрит, Москв, Бион, *Идиллии и эпиграммы*, Москва: Изд-во Акад. наук СССР 1958, с. 189–229.

² Н. С. Мирон, *Идиллия...*, с. 58.

³ Место действия в идиллиях Феокрита – Сицилия, но впоследствии поэты избрали в качестве художественного пространства идиллии Аркадию, сделав ее знаковым идиллическим местом.

Несомненной константой идиллии является безмятежная (идиллическая) тональность. Мотивное поле идиллий Герберта Генке сложено, в основном, словами с семантикой покоя, умиротворения, благостной тишины: *Lautlos schimmern die Gehege...* [Безмолвно поблескивают ограды...⁴], *Höre nichts als das geheime / Herzklopfen...* [Слушай только сокровенное биение сердца...], *Stille herrscht in allen Räumen...* [Тишина господствует повсюду...], *Stille über allen Gründen...* [Тишина над всеми долинами...] (*Abendidyll*), *Des Tages Treiben wird endlich leiser...* [Оживление дня наконец становится тише...], *Leis raunt es im Laub...* [Тихо шелестит листва...], *Der Erdboden schlummert, tief atemholend...* [Земля дремлет, глубоко дыша...], *...rauschen vertrauter noch Büsche und Wasser...* [...ещё интимнее шепчут кусты и вода...] (*Nachtidyll*). Усиливают «идилличность» мотивы и образы, навевающие гармонию, способствующие умиротворению: *leichtbeschwingte Wolken mit vergoldetem Gefieder* [легкокрылые облака с позолоченными перьями] (*Abendidyll*), *Sternschnuppen* [падающие звезды], *verglühende Scheite und Kohlen* [тлеющие поленья и угли] (*Nachtidyll*). Но тональность обоих стихотворений не вполне однородна, не только безмятежна.

«Неровность» *Ночной идиллии*, впрочем, едва ощутима: она создается вкраплением отдельных слов с семантикой беспокойства, суеты (*geschäftige Flammen* [хлопотливые искры], *ruhlose Wellen* [беспокойные волны]), но данные слова, во-первых, относятся к явлениям природы, причем динамичным, а, во-вторых, тонут в общем потоке умиротворения природы, где даже поплавки на воде неподвижны: *...Sternschnuppen aufglühen und ver-rauchen. / Die Schwimmer nur wollen nicht untertauchen* [...падающие звёзды накаляются и испаряются. / Только поплавки не хотят исчезать]).

В начале и финале *Вечерней идиллии* возникают мотивы «нетерпения сердца», «беспокойства». Концовка стихотворения (а финал, как известно, во многом определяет концепцию текста) создана скорее элегическим, чем идиллическим приемом: произведение завершается изменением тональности, утверждением невозможности обрести покой. Однако автор имеет в виду именно «творческий непокой»: *Вечерняя идиллия* в финале характеризуется не падением, а взлетом тона, движением лирического героя к «вершинам» (творчества):

Stille über allen Gründen.
Nur das Pochen meiner Zeilen,
die bis zu den Gipfeln eilen,

⁴ Здесь и далее перевод, близкий к оригиналу, автора статьи.

läßt sich keine
Ruhe finden⁵.

[Тишина над всеми долинами.
Только биение моих строк,
что спешат к вершинам,
не позволяет
обрести покой⁶.]

«Творческий непокой» сам по себе может быть расценен как наивысшее счастье, как ощущение лирическим героем себя частью совершенной природы и быть пучком эмоций, в этом плане приближенным к идиллическим.

Таким образом, несмотря на небольшую лексическую неоднородность, идиллии Герберта Генке характеризуются безмятежной тональностью. На беглый взгляд, ровность тона в стихотворениях нарушается специфическим фоническим приемом – употреблением диссонансных рифмопар (с несовпадающим ударным гласным): *Abendglühen – ziehen, Gründen – finden (Abendidyll), knistern – flüstern, Feuer – Schleier, Kühle – Kohlen – Spiele (Nachtidyll)*. Однако «согласная» рифма традиционна для всей немецкоязычной поэзии. При этом подобная рифма, безусловно, не теряет маркирующей способности. Однако, как показывает обследование поэзии Генке, диссонансная рифма не дифференцированно употребляется во множестве его стихотворений, таких как *Der alte Walzer* [Старый вальс], *Rose und Veilchen* [Роза и Фиалка], *Das Gewitter* [Гроза], *Rinnsale des Lebens* [Русло жизни] и мн. др. Данный прием не является специфическим для идиллий Генке: высокая общая частотность лишает его эффекта индивидуального воздействия.

Визуальный облик стихотворений Генке *Abendidyll* и *Nachtidyll* не наводит на явную мысль о жанре идиллии. Графическим признаком идиллии могут служить только длинные строки *Ночной идиллии*, написанной 4-иктным дольником с вкраплениями чистого амфибрахия. Средний объем строки в этом стихотворении – 41,3 знака (вместе с пробелами), 11,9 слога. Самый большой объем знаков включает 8-я строка (46 знаков), самый большой слоговой объем – 18-й стих (14 слогов). Подобная длина строк внешне вызывает идиллическую ассоциацию гекзаметричности или гекзаметроподобности. Однако ни 4-ст. хорей *Вечерней идиллии*, ни строфическая организация обеих идиллий (*Abendidyll* делится на катрены, *Nachtidyll* – на 3 катрена

⁵ Н. Henke, *Der grüne Widerhall Gedichte*, Alma-Ata 1977, с. 8. Далее цитаты из стихотворений Г. Генке приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁶ Здесь и далее перевод автора статьи.

и 1 секстет), ни графические пробелы между строфами, ни тем более необычный графический рисунок *Вечерней идиллии*, включающей разбивку столбиком одной строки в каждом из 4 катренов (в 1, 2, 3-м четверостишиях – 3-й строки, в 4-м – 4-й), не характерны для типичной идиллии, обычно графически цельной или имеющей форму диалога. В то же время строфичность идиллий Генке – признак их музыкальности, идущей от древности: античная идиллия включала в свою речевую структуру элемент народной песни. Усиливает музыкальность и ненавязчивая, но всё же заметная звукопись: *im letzten Abendglühen / leichtbeschwingte / Wolken...*

Разбивка столбиком последнего стиха в *Вечерней идиллии* оказывается важной при анализе рамки стихотворения:

ABENDIDYLL

Lautlos schimmern die Gehege.

[...]

Ruhe finden. (с. 8)

ВЕЧЕРНЯЯ ИДИЛЛИЯ

Безмолвно поблескивают ограды.

[...]

обрести покой.

Как видим, рамка содержит и авторское указание на жанр, и умиротворенно-утверждающую идиллическую тональность, и присущий идиллии ограниченный топос («ограды»). Заметим, что не разбитая столбиком последняя строка *Вечерней идиллии*, попав в рамку, принципиально противоречила бы идиллической концепции: *...läßt sich keine Ruhe finden* [...не позволяет обрести покой].

Рамка *Ночной идиллии* наполнена лексикой с семантикой уюта, покоя, умиротворения природы:

NACHTIDYLL

Schon wachen die Sterne. Am Ufer knistern

[...]

so rauschen vertrauter noch Büsche und Wasser. (с. 9)

НОЧНАЯ ИДИЛЛИЯ

Уже бодрствуют звезды. На берегу потрескивают

[...]

так шепчут еще интимнее кусты и вода.

Тематическая композиция *Вечерней идиллии* зигзагообразна: тишина окружающего мира – внутренний непокой лирического героя – тишина окружающего мира – внутренний непокой лирического героя. Симметричны мотивные поля начальной и финальной строф: первые строки сообщают о безмолвии мира, три последующих – о тревожном биении сердца лирического героя. Таким образом создается кольцевая строфико-лексическая композиция:

1 строфа

*Lautlos schimmern die Gehege.
Höre nichts als das geheime
Herzklopfen
der eignen Reime,
die sich ungeduldig regen.*

[Безмолвно поблескивают ограды.

Слушай только сокровенное
биение сердца
в собственном пространстве,
которое нетерпеливо трепещет.]

4 строфа

*Stille über allen Gründen.
Nur das Pochen meiner Zeilen,
die bis zu den Gipfeln eilen,
läßt sich keine
Ruhe finden. (с. 8)*

[Тишина над всеми долинами.

Только биение моих строк,
что спешат к вершинам,
не позволяет
обрести покой.]

Архитектоника обоих стихотворений отточена, ювелирна. Строчные буквы в начале стихов внутри предложений в *Вечерней идиллии* маркируют замкнутость микротем в строфах; анафоры во 2 и 4 строфах (*Stille... Stille...* [Тишина... Тишина...]) усиливают основной идиллический тон. Начало *Ночной идиллии* (первая строфа) подчеркнуто перекрестным способом рифмовки в отличие от парного, неизменного далее на протяжении всего текста. Дополнительным сигналом финала в *Ночной идиллии* служит появление секстета на фоне катренов, *Вечерней идиллии* – иная разбивка столбиком последней строфы в сравнении с предшествующими. Интонация обоих текстов ровная – ни восклицаний, ни вопросов, все строфы интонационно завершены – неизменно заканчиваются точками.

Как и свойственно жанру идиллии, стихотворения Герберта Генке *Abendidyll* и *Nachtidyll* не затрагивают социальных проблем, живописуя природу как счастливое место обитания человека. Типичный идиллический топос должен быть узок, локален: обычно это определенный уголок природы. Таковы ли координаты пространства в идиллиях Генке? Художественное пространство в первой строке *Вечерней идиллии* – «ограды», но наблюдатель, как видно, находится не внутри ограждений, а бросает на них взгляд со стороны. Со второй строки локус расширяется, охватывая внутренний мир лирического героя, его «собственное пространство», может быть, даже более широкое, чем окружающий мир, а также небесный («облака») и земной («все долины») простор. Подобное расширение пространства роднит *Вечернюю идиллию* Генке с пейзажной элегией.

Топос *Ночной идиллии* также несколько расширен, но ощущение его цельности и локальности определенно возникает. Такому представлению способствует, к примеру, строка *Um Wiese und Fluß zog die Nacht ihre Schleier* [На луг и реку ночь надела свое покрывало], концентрирующая внимание

человека на берегу реки – прибрежной воде и лугу, отделяющая их от других элементов пейзажа.

При внимательном анализе лексики всего стихотворения центральность данного локуса подтверждается. Ядро идиллического пространства в *Ночной идиллии* – костер, возле которого находятся два мужских силуэта. В непосредственной близости от них журчат волны, склоняются влажные от росы травы, шелестит листва, лежат на воде поплавки, к утру в траве начинают играть перепела. Огражденность создает ощущение безопасности, защищенности, свойственное идиллии. Остальные компоненты пейзажа оказываются рассредоточенными по сторонам от центрального топоса и воспринимаются слухом и зрением мужчин, находящихся у огня: это звуки с болота – *Vom Sumpf hallt gedämpftes Pauken und Quarren...* [С болота звучат парящие литавры и брюзжание...], взгляд на воду – *...über der Milchstraße... wo Sternschnuppen aufglühen und verrauchen...* [...над млечным проливом... где падающие звезды накаляются и исчезают...], взгляд на восток – *...färben die Höhen im Osten sich blasser...* [...окрашиваются холмы на востоке бледнее...]. Масштабность окружения данного идиллического топоса (небо, звёзды, холмы на востоке) привносит в восприятие элегические ассоциации.

Художественное время исследуемых идиллий заявлено в их названиях – это вечер и ночь. Типическое же время идиллии – жаркий полдень⁷. Вечер и ночь – скорее, время медитативной элегии: человек отдыхает от ярких красок дня, погружается в себя и рефлексировать. Однако временные координаты выполняют здесь у Генке локализирующую роль: пространственно-временные очертания «закругляются», хронотоп как подчеркнутое единство времени и пространства ограничивается вечерним или ночным пейзажами.

Термин «идиллия» восходит к греческому слову «картинка»⁸. Это оправдано в идиллиях Генке: они статичны, с доминирующими зрительными образами. Интересно вкрапление зрительных ассоциаций в звуковые образы: «С болота звучат парящие литавры...». Помимо изображения предметов (звёзды, костер, травы, ограды и др.) автор дает о веществе явление – например, зной в *Вечерней идиллии* обретает черты разумного существа, «изнемогая от сладких мечтаний». Или: на фоне стандартных тропов («беспокойные волны», «влажные от росы травы») возникает троп необычный, созданный путем зигзагообразного сдвига значения: прямое – переносное – вновь прямое. Такова конструкция *leichtbeschwingte*

⁷ И. О. Шайтанов, *Античная лирика*, [электронный ресурс] <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200203907> [25.02.2021].

⁸ Н. С. Мирон, *Идиллия...*, с. 58.

Wolken mit vergoldetem Cefieder [легкокрылые облака с позолоченными перьями]: облака названы «легкокрылыми» метафорически, обретение виртуальными «крыльями» «перьев» усиливает яркость этого зрительного образа.

Мотивный строй *Ночной идиллии* Герберта Генке вызывает у искушенного читателя ассоциацию с поэтической манерой экспрессиониста Георга Тракля, практикующего «перечисление» образов (антропоморфных, субстанциальных, пейзажных, вещных), объединенных общей тональностью. У Тракля обнаруживается и смешение жанров-антиподов – элегии и идиллии⁹. Генке так же, как и Тракль, объединяет идиллически-элегической тональностью разные образы: в *Ночной идиллии* это «звёзды», «искры», «волны», «мужские силуэты», «луг», «травы», «поплавки», «земля», «перепела», «кусты», «вода». У Тракля среди прочих преобладают образы людей, которые рассредоточены в разных местах художественного мира, у Генке доминируют образы природы, расположенные друг возле друга. В диффузных образованиях «элегия + идиллия» у Тракля главенствует элегия, у Генке – идиллия. В элегиях Тракля, использующих идиллические черты, доминирует элегический субъект – «я», в идиллиях Генке, апеллирующих к элегическим возможностям, автор, в основном, занимает позицию «вне художественного мира» (сказывается близость идиллии к эпосу), как принято в идиллии¹⁰. Формой выражения субъектно-объектных отношений в *Ночной идиллии* становится предметный мир – пейзаж. В *Вечерней идиллии*, помимо приемов изображения предметного мира, используются формы выражения лирического героя – императив (*Höre nichts als das geheime / Herzklopfen...* [Слушай только сокровенное биение сердца...]) и притяжательное местоимение 1 лица (*Nur das Pochen meiner Zeilen...* [только биение моих строк...]). Оба раза подобные проявления субъекта встречаются в «элегических» частях идиллии, посвященных «нетерпению сердца» (стихи 2–5, 17–20), в то время как собственно идиллическая сердцевина (1, 6–16) представлена предметным миром. Появление императива обнажает такую важную цель идиллии, как морализирование – воспитание примером образа жизни «естественного человека».

Идиллия – жанр, представляющий собой условно-бытовую сценку. Непременной принадлежностью идиллии выступают образы людей – жители условного пейзажа, «пейзане», пастухи (буколы) или патриархальные земледельцы.

⁹ См.: Е. И. Зейферт, *Человек в жанровом сознании Георга Тракля*, [в:] *Художественная литература и проблемы антропологии: материалы республиканской научно-теоретической конференции* (30–31 октября), Караганда: Издательство КарГУ им. Е. А. Букетова 2002, с. 181–191.

¹⁰ И. С. Абрамовская, *Художественная проза М. Н. Муравьева*, [электронный ресурс] http://auditorium.novgorod.ru/fulltext/501/AIS_210103.doc [20.01.2021].

Не так в идиллиях Генке. Человек здесь представлен аморфно, как тень, силуэт (*zwei Männergestalten* [два мужских силуэта]). Единственное, что человек идиллий Генке берет от своего художественного прапредка, «чувствительного человека», – это умение видеть и ценить красоту природы, дарованное персонажу идиллии. Идиллия Генке не включает ни комплекс буколических мотивов (фигуры пастухов, любовные переживания и музыкальные состязания на фоне природы, беззаботность), ни совокупность патриархальных мотивов (патриархальный уклад, культ семьи, труд, добродетельность, гостеприимность). Но не описывая картин «золотого века», Генке апеллирует к самому «сердцу» идиллии: человек достигает блаженства только на лоне природы. В *Вечерней идиллии* человек искусства находится наедине с природой, он получает наслаждение от созерцания пейзажа и самосозерцания. Такого рода уединение можно назвать «духовным эпикуреизмом» (Ирина Абрамовская), это одна из форм идиллического жизнетворчества¹¹. В *Ночной идиллии* изображены две мужских фигуры, что, возможно, указывает на приятельские отношения: дружеское общество не нарушает идиллической гармонии. Лирические персонажи Генке не обладают характером – кротостью, скромностью, гостеприимством, добросердечием, но встраиваются в мир природы как органичная часть ее совершенства.

Помимо пастухов и земледельцев, древняя (Феокрит) и новая (Николай Гнедич) идиллия изображала рыбаков. Целевая направленность идиллии угадывается и сквозь современную размытость идиллической ткани немецкого поэта: *Ночная идиллия*, в частности, живописует ситуацию рыбной ловли (бытовая сценка); фактически в мирке этого стихотворения есть всё необходимое для жизни «естественного человека» на лоне природы: чистый воздух, речная вода, костер, рыба, дичь, плодородная земля, растения и, главное, удаленность от города. Вспомним, что «берег» – одно из излюбленных идиллических мест¹² (хотя в целом идиллии Генке, безусловно, лишены условной идиллической атрибутики – «пастухи», «свирель», «венки из цветов» и др.). Но вещный мир, в том числе быт (рыбалка), у Генке сверхпоэтизирован: *Vom Sumpf hallt gedämpfte Pauken und Quarren...* [С болота звучат парящие литавры и брюзжание...], *Die Schwimmer nur wollen nicht untertauchen* [Только поплавки не хотят исчезать] – жанр идиллии активно использует возможности поэтизации прозы и прозаизации поэзии¹³. Подчеркнем, что *Вечерняя идиллия* и *Ночная*

¹¹ Там же.

¹² См., например, стихотворение Василия Жуковского *Теон и Эсхин*, прозаический цикл Михаила Муравьева *Эмилиевы письма* (о цикле см.: И. С. Абрамовская, *Художественная проза...*).

¹³ И. С. Абрамовская, *Художественная проза...*, [20.01.2021].

идиллия Герберта Генке – чисто лирические произведения, без примеси повествовательности или драматизации, свойственных типической идиллии. Поэт использует высокую поэтическую и нейтральную лексику, в то время как античная идиллия выработала для себя специальный диалект¹⁴, а сентиментальная и романтическая идиллии использовали просторечие.

Таким образом, идиллия Герберта Генке имеет некоторую тенденцию к сближению с пейзажной медитативной элегией (относительная расширенность хронотопа, изменение безмятежного тона в финале *Вечерней идиллии* на утверждение невозможности обрести творческий покой), но, не допуская в свою тональность настроение разочарования и грусти, сохраняет идиллическую константу – безмятежный тон – и множество доминант древнего жанра: ограниченный топос, идиллические мотивы, темы, ситуации («берег», уединение, рыбная ловля), пейзажные элементы, стороннего наблюдателя, статику и зрительность образов. «Память» идиллии позволяет сохранить данные признаки в стихотворениях Генке, несмотря на явное «внежанровое» мышление поэтов второй половины XX в. Вместе с тем мы имеем дело с трансформированной, современной моделью идиллии, которой свойственно ослабление жанровых признаков.

Какие из выявленных элементов характерны для идиллии российских немцев в целом, а какие индивидуальны для Генке? Решению этого вопроса поможет предпринятое нами исследование жанра идиллии в поэзии российских немцев – стихотворений с авторскими пометами *Idylle* [Idyll], «идиллия», «пастораль» (*Idylle* [Идиллия] Рудольфа Жакмьена, *Samstagidylle* Рейнгольда Франка, *Идиллический пейзаж* Вальдемара Вебера, *Пастораль XXI* Александра Шмидта и др.), а также стихотворений, по совокупности художественных элементов явно тяготеющих к идиллии (*Ein kleiner Ort an einem großen Fluß...* [Маленькое место у большой реки...] Виктора Шнитке, «Здесь, в тихой комнате с раскачанной тахтой...» Андрея Дитцеля, «Домик из песка» Роберта Вебера и др.). Рамки статьи не позволяют представить исследование полностью.

Российско-немецкая идиллия характеризуется чисто лирической природой.

Идиллия российских немцев зачастую изображает свойственный данному жанру ограниченный топос. Это комната, дом (*Пастораль XXI* Александра Шмидта), район города (*Затулинка* Андрея Дитцеля), полянка (*Idylle* [Идиллия] Рудольфа Жакмьена), место у реки (*Ein kleiner Ort an einem großen Fluß...* [Маленькое место у большой реки...] Виктора Шнитке), родная деревня (*Mein Heimatdörfchen* Эдуарда Ульмера) и др.

¹⁴ М. Е. Грабарь-Пассек, *Буколическая поэзия эллинистической эпохи...*, с. 196.

Художественное время российско-немецкой идиллии обычно охватывает период счастья, определяемый взаимной влюбленностью (*Янус, январь* Андрея Дитцеля), детством (*Ein kleiner Ort an einem großen Fluß...* [Маленькое место у большой реки...] Виктора Шнитке), гармонией с природой (*Idylle* [Идиллия] Рудольфа Жакмьена). В большинстве случаев исследуемая идиллия представляет малый мир двух героев, идиллической влюбленной пары.

Образы людей присутствуют практически в каждой идиллии российских немцев. Это влюбленная пара (*Engelsingen. 1.* «А глаза закроешь: в небе плывут суда...» Екатерины Келлер), члены счастливой семьи (*Samstagidylle* Рейнгольда Франка), ребенок (*Ein kleiner Ort an einem großen Fluß...* [Маленькое место у большой реки...] Виктора Шнитке) или взрослый, вспоминающий о своем детстве (*Домик из песка* Роберта Вебера). Антропоморфные персонажи в большинстве случаев бытуют в центре художественного мира.

Пространственно-временные координаты идиллии российских немцев усилены набором идиллических мотивов (берег, прибрежная вода, лодка, лужайка, цветы, спелые фрукты, трава, солнечное сияние, домашний очаг), идиллическими ситуациями (рыбная ловля, пастьба, взаимная влюбленность) и др. Однако для идиллии становится характерным перенесение лирического действия в современность (Роберт Кесслер. «Хорошо в кабине ЗИЛа...»).

Пейзажные элементы – характерный компонент российско-немецкой идиллии. Встречаются также случаи сплошного заполнения текста компонентами пейзажа. Пример – *Idylle* [Идиллия] Рудольфа Жакмьена:

Blättergrün und Saatgoldsreifen,
 runder Äpfel pralles Rot,
 edler Trauben stilles Reifen,
 und der Bienen Honigbrot;
 schwanken Feldmohns heißes Glühen,
 keuscher Rosen Blütenfest,
 eines Sturzbachs Silbersprühen,
 junger Schwalben Kunstflugtest.
 Bunte, tiefe, satte Farben,
 Sonnenglut und Vollmondschein,
 Körnerschwere, hohe Garben,
 Heuduft überm Wiesenrain¹⁵.

¹⁵ *Wetterleuchten: Almanach sowjetdeutscher Prosa und Lyrik*, Москва: Progress 1982, с. 156–157.

[Зелень листвы и золотые обоймы семян,
круглых яблок упругий румянец,
благородные грозди спокойного созревания,
и медовый хлеб груш;
кольшутся горячо сияющие полевые маки,
девственных роз праздничное цветение,
водопада серебряные искры,
юных ласточек попытка искусного полета.
Пестрые, глубокие, сочные краски,
солнечное сияние и свет полной луны,
высокие снопы с тяжелыми зернами,
запах сена над полевой межей...]

В финале идиллии появляется образ влюбленной пары, наслаждающейся природным великолепием. Сгущение природных компонентов, не оставляющих места для других мотивов, создает впечатление неравенства изображенного фрагмента всему художественному миру, возможно, наполненному тревожащими мотивами.

Образы российско-немецкой идиллии, в основном, характеризуются зрительной природой и пластикой. Это хорошо видно по последнему цитируемому примеру.

Типичный для идиллии субъект, наблюдающий идиллическую «картинку» со стороны, присутствует в подавляющем большинстве случаев.

Набор идиллических мотивов в стихотворении Вальдемара Вебера *Идиллический пейзаж* (зеленая трава, поле, небо, пастьба) неожиданно вызывает состояние подавленности, угнетенности:

Вот трава.
Она зелена.
Вот поле.
Оно широко.
Вот небо.
Оно высоко.
Вот народ,
дающий себя пасти¹⁶.

¹⁶ В. Вебер, *Черепки*, Москва: Р. Элинина 2000, с. 61.

Это стихотворение по типу эстетического завершения можно назвать антиидиллией. Возможно, идиллия российских немцев, сохраняя доминанты, готова к сдвигу константы. Причиной этому может служить осмысление в лирике трагической судьбы российских немцев, тотальное проникновение в лирическую ткань драматичности судьбы российско-немецкого этноса.

Типические графические и метрико-строфические элементы идиллии зачастую игнорируются, российско-немецкая идиллия приобретает разнообразную форму, вплоть до верлибра.

Анализ очерчивает контуры метаидиллии в поэзии российских немцев, большинство черт которой, как видим, проявляется и в исследуемых стихотворениях Генке (ограниченный топос, сторонний наблюдатель, идиллические мотивы, в том числе пейзажные компоненты, зрительность и пластика образов). В то же время метаидиллия проявляет тенденцию к изображению человека как центрального образа стихотворения, отсутствующую у Генке. Этот минус-прием, а также некоторая расширенность хронотопа свидетельствуют о близости идиллий Генке к жанру элегии.

Входя во взаимодействие с этнической картиной мира российских немцев, идиллия активизирует такие свои признаки, как безмятежная тональность, мотивное поле с семантикой покоя и умиротворения, ограниченный топос, отсутствие социальной проблематики. Эти признаки начинают коррелировать с этническими элементами «осознание окруженности своего чужим», «бытование внутри другого», «генетический страх перед изгнанием», «стремление к автономии», «приоритет статики над динамикой». Отрицательная семантика этнических элементов («чужое», «страх», «изгнание», отсутствие автономии) отчасти нейтрализует положительную наполненность идиллического образа, ослабляя константу – тон безмятежности. Это поддерживается общим процессом жанровой трансформации во второй половине XX столетия, всё более и более заметной утраты жанрами четких контуров.

Антиидиллии, подобные произведению Вальдемара Вебера *Идиллический пейзаж*, указывают на сдвиг в ряде текстов идиллической константы, вызванный несоответствием между художественной и действительной реальностью, заменой константы на противоположный признак (безмятежная тональность – состояние угнетенности). Вместо антонимического отражения этнического элемента в идиллическом наблюдается прямое отражение национально-го компонента в новом жанрообразовании, своего рода антиидиллии.

Не будучи способной в полной мере отразить определенный фрагмент этнической картины мира российских немцев, идиллия прибегает к помощи элегии, благодаря диффузии с которой происходит относительное расширение хронотопа (раздвигаются пространственные границы; помимо

полднего идиллического времени, используется вечернее и ночное элегическое время), возникает лексическая неоднородность (умиротворенно-утверждающие идиллические мотивы дополняются мотивами элегического беспокойства). Выступая в данной диффузии на подчиненных правах, элегия тем не менее оказывает влияние на идиллию, которая в силу различных, указанных выше причин в некоторой степени мутирует.

С идиллией диалогичны такие ключевые национальные понятия российских немцев, как *das Heim / die Heimat* / «(родной) дом» / «Родина», *die Angst* / «страх (из-за уязвимости)», *die Verbannung* / «изгнание», *die Hoffnung* / «надежда».

Идиллическая жанровая модель проявляет себя и в прозе российских немцев, например, в рассказах Светланы Фельде *Эдем* и *Настоящая сказка*, причем целью автора здесь является изображение как прямой идиллической ситуации (*Эдем*), так и квазидиллической, антиутопической ситуации, подчеркнутой мистификацией в заглавии (*Настоящая сказка*).

References

- Abramovskaya, Irina S. *Khudozhestvennaya proza M. N. Muraveva*. http://auditorium.novgorod.ru/fulltext/501/AIS_210103.doc
- Grabar-Passek, Mariya E. *Bukolicheskaya poeziya ellinisticheskoi epokhi*. In: *Feokrit. Moskh. Bion. Idillii i epigrammy*. Moskva: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1958: 189–229.
- Henke, Herbert. *Der grüne Widerhall = Zelenoe ekho: Gedichte*. Alma-Ata, 1977.
- Mirov, Nikolai S. *Idillia*. In: *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya*, ed. A. A. Surkov. Vol. 3. Moskva: Sovetskii pisatel, 1966: 58–59.
- Senchina, Lyudmila T. *Zhanrovaya evolyutsiya idillii (na materiale russkoi poezii XVIII – pervoi poloviny XIX veka)*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Tbilisi, 1990.
- Shaitanov, Igor O. *Antichnaya lirika*. <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200203907>
- Vatsuro, Vadim E. *Russkaya idillia v epokhu romantizma*. In: *Russkii romantizm*, ed. K. N. Grigorian. Lenigrad: Nauka, 1978: 118–138.
- Veber, Valdemar. *Cherepki*. Moskva: R. Elinina, 2000.
- Wetterleuchten. Almanach sowjetdeutscher Prosa und Lyrik*. Moskva: Progress, 1982: 156–157.
- Zeifert, Elena I. *Chelovek v zhanrovom soznanii Georga Traklia*. In: *Khudozhestvennaya literatura i problemy antropologii: materialy respublikanskoj nauchno-teoreticheskoi konferentsii (30–31 oktiabria)*. Karaganda: Izdatelstvo KarGU im. E. A. Buketova, 2002: 181–191.



Received: 27.12.2021. Verified: 22.08.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ГЕОРГИЙ ПРОХОРОВ

 <https://orcid.org/0000-0003-4652-8698>
hoshea.prokhorov@gmail.com

БАРОЧНЫЕ ОТЗВУКИ КЛАССИЦИЗМА: МИХАИЛ ЛОМОНОСОВ, ГАВРИИЛ ДЕРЖАВИН И СИМЕОН ПОЛОЦКИЙ

BAROQUE TRAITS IN RUSSIAN NEOCLASSICISM: MIKHAIL LOMONOSOV, GAVRIIL DERZHAVIN AND SYMEON OF POLOTSK

In this article, I trace some effects produced by Baroque on the Russian poetry and question the traditional attitude to the cultural epoch as to somewhat occasional and uninfluential; a mere buffer between the traditional Old Russian art and Russian Neoclassicism introduced by Peter the Great's reforms oriented towards new European norms. In contrast to the vision, I put an emphasis on the genuine, rhetoric nature of the Neoclassicism. Russia has never been a country of the classical antiquity; thus, Russian poets use classical motifs solely and exclusively as popular verbal cliches. Beneath the new formulas, poets continue the Russian literary tradition; Russian Neoclassicism is shaped by the Baroque. I compare works by Symeon of Polotsk, Mikail Lomonosov, and Gavriil Derzhavin in order to explore a poetic tradition manifested by a shared plot and a set of motifs. Influenced by Symeon of Polotsk, Russian Neoclassicism continues to use baroque elements. Namely, the protagonists of Lomonosov are sceptical about the capabilities of the human mind to interpret nature. Quite opposite, they are admired by superabundance and the omnipresent mysteries of the Universe. In later poetry, such as Derzhvine's ode titled "God", the baroque vision is linked with Pre-Romanticism. There, an individual appears as someone who is able to have a sensual experience of the Universe and interact with it. The world turns into an area of dialogue and spiritual interaction between the Creator and the Human.

Keywords: Baroque, Neoclassicism, literary tradition, Mikhail Lomonosov, Gavriil Derzhavin, Symeon of Polotsk

В центре статьи – эволюция топосов, пришедших в русскую поэзию в эпоху барокко. Автор полемизирует с традиционным для России отношением к барокко как в явлению периферийному и чуждому русской культуре – скорее буферу между традиционным древнерусским и новым искусством, рожденным реформами Петра I и ориентированным на европейские образцы. Акцентируется риторическая природа русского классицизма, при котором античные мотивы и аллюзии – исключительно речевые формулы, введенные скорее как дань моде, притом что Россия никогда не была страной античной цивилизации. Соответственно,

под этими формулами продолжает жить русская литературная традиция, а русский классицизм несет в себе отчетливые черты русского барокко. В статье сопоставляются произведения Симеона Полоцкого, Михаила Ломоносова, Гавриила Державина и вскрывается преемственность, выраженная общностью сюжетной ситуации и обращением к общему набору мотивов. Барочные элементы, вошедшие в русскую литературу при посредничестве Симеона Полоцкого, продолжают функционировать внутри духовной поэзии классицизма. Потому лирический герой Ломоносова парадоксально испытывает скепсис по поводу способности человеческого разума познавать и осмыслять природу; восхищается сверхъизбыточностью и непознаваемостью мироздания. В более поздней поэзии (ода *Бог* Гавриила Державина) пришедшая из барокко топика выражает переживания, характерные для мироощущения предромантизма. Мир предстает объектом, предназначенным для переживания индивидуальной личностью, зоной диалога между Творцом и человеком.

Ключевые слова: барокко, классицизм, литературная традиция, Михаил Ломоносов, Гавриил Державин, Симеон Полоцкий

Барокко составило значимую эпоху в Европе. В России же этот стиль кажется периферийным, представленным скорее архитектурой и декоративным искусством¹, причем скорее как «реплика», заимствованная из Западной Европы. В русском литературном каноне барокко – это практически одно имя, Симеон Полоцкий. Соответственно, барокко в русской литературе посвящено не так много работ², особенно если сравнивать с интересом к предшествующей литературе, древнерусской, и последующей – классицизму. Однако настолько ли маргинально барокко в России?³ В какой мере топика данного «стиля эпохи» вошла в произведения классицизма, живя внутри нового стиля?⁴

Ломоносов: античное как изысканная форма речи

Там огненны валы стремятся

И не находят берегов;

Там вихри пламенны крутятся,

¹ А. В. Михайлов, *Поэтика барокко*, [в:] он же, *Избранное. Завершение риторической эпохи*, Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета 2007, с. 68–73.

² И. П. Еремин, *Поэтический стиль Симеона Полоцкого*, [в:] *Труды отдела древнерусской литературы*, Москва; Санкт-Петербург: Издательство Академии наук СССР 1948, т. 6, с. 125–163; А. С. Демин, *Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века: новые художественные представления о мире природе и человеке*, Москва: Наука 1977; Л. И. Сазонова, *Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.)*, Москва: Наука 1991.

³ Ср.: А. А. Морозов, *Проблема барокко XVII – начала XVIII в. (состояние вопроса и задачи изучения)*, «Русская литература» 1962, № 3, с. 3–38. Исследователь включает в барокко практически весь XVIII век.

⁴ Ср.: А. А. Морозов, *Судьбы русского классицизма*, «Русская литература» 1974, № 1, с. 3–27.

Борющись множество веков;
Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят⁵.

Фрагмент из Ломоносова выглядит текстом, в стихотворной форме рассказывающим о природе Солнца. Художественность кажется здесь сведенной к версификации, заставляя вспомнить Аристотеля:

[...] Историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозой (ведь и Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его все равно останется историей, в стихах ли, в прозе ли), – нет, различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть⁶.

Ученая поэзия Ломоносова системно обращается к стиху как к форме высказывания, но присуще ли ей это «могло бы быть»?

[...] огонь его родитель.

С натурой некогда он произвель хотя
Достойное себя и оныя дитя,
Во мрачной глубине, под тягостью земною,
Где вечно он живет и борется с водою,
Все силы собрал вдруг и хляби затворил,
В которы Океан на брань к нему входил.
Напрягся мышцами и рамена подвинул
И тяготу земли превыше облак вскинул⁷.

Происхождение стекла, как оно выражено Ломоносовым в *Письме о пользе стекла*, напоминает *Теогонию* Гесиода. Стекло рождает океан и огонь подобно тому, как Гея и Уран порождают металлических Гигантов, богинь мщения Эриний, Афродиту:

⁵ М. В. Ломоносов, *Утреннее размышление о божием величестве*, [в:] он же, *Избранные произведения*, вступ. ст., сост. и примеч. А. А. Морозова, Ленинград: Советский писатель 1986, с. 204.

⁶ Аристотель, *Поэтика*, [в:] он же, *Сочинения*: в 4 т., ред. и авт. вступит. ст.: А. И. Доватур, Ф. Х. Кессиди; примеч. В. В. Биbihина и др.; пер. Н. В. Брагинской и др., Москва: Мысль 1983, т. 4, с. 655.

⁷ М. В. Ломоносов, *Письмо о пользе стекла*, [в:] он же, *Избранные произведения...*, с. 236.

Ночь за собою ведя, появился Уран и возлег он
 Около Геи, пылая любовным желаньем, и всюду
 Распространился кругом. Неожиданно левую руку
 Сын протянул из засады, а правой, схвативши огромный
 Серп острозубый, отсек у родителя милого быстро
 Член детородный и бросил назад его сильным размахом.
 И не бесплодно из Кроновых рук полетел он могучих:
 Сколько на землю из члена ни вылилось капель кровавых,
 Все их Земля приняла. А когда обернулись годы,
 Мощных Эриний она родила и великих Гигантов
 С длинными копьями в дланях могучих, в доспехах блестящих...⁸

Будучи классицистом, Ломоносов обращается к античной топике. Однако функционирует эта топика не так, как в мифе. Вместо стихий-персонажей, чьи взаимодействия объясняют мир⁹, у Ломоносова мы встречаемся с цепями метафор, речевыми украшениями, которые ткут текст, делая последний более сложным, а потому более искусным и изысканным. Огонь, земля, океан в поэзии Ломоносова не живут; они суть метафоры, за которыми скрывается «остранение» – как природное стекло появляется из раскаленной магмы в результате вулканических процессов и при условии высокого давления в толще земной коры.

Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния аналогично содержит серию метафор, отсылающих и к персонам античной мифологии, и к естественно-научным концепциям времен поэта:

Лице свое скрывает день;
 Поля покрыла мрачна ночь;
 Взошла на горы чорна тень;
 Лучи от нас склонились прочь;
 Открылась бездна звезд полна;
 Звездам числа нет, бездне дна¹⁰.

⁸ Гесиод, *Теогония*, [в:] *Эллинские поэты VII–III вв. до н. э.* Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика, отв. ред. М. Л. Гаспаров, Москва: Ладомир 1999, с. 176–187.

⁹ О. М. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, подгот. текста, общ. ред. Н. В. Брагинской. Москва: Лабиринт 1997, с. 204.

¹⁰ М. В. Ломоносов, *Вечернее размышление о Божием величестве*, [в:] он же, *Избранные произведения...*, с. 205.

Кажется, что перед нами чистейший классицизм с присущим этому стилю обращением к античности изящности ради. Перед нами не Гемера, а именно день; не Нюкта, а именно ночь – и бездна здесь очень большое пространство, а не древний *Abyzou* или библейский *Tehom*.

Позади классицизма: герой перед непознаваемым миром

Вглядываясь в поэзию Ломоносова, мы находим нечто более специфичное, чем свойственное классицизму замещение античных мифологических сущностей метафорами-абстракциями. В духовной лирике поэт сфокусирован не на воспевании достижений научного естествознания; наоборот, его лирический герой ощущает ограниченность научного знания:

Что зыблет ясный ночью луч?
Что тонкий пламень в твердь разит?
Как молния без грозных туч
Стремится от земли в зенит?
Как может быть, чтоб мерзлый пар
Среди зимы рождал пожар?¹¹

Наблюдение за феноменами естества ведет не столько к их пониманию, сколько к постановке всё новых и новых вопросов, на которые нет ответа. Герой Ломоносова оказывается в ситуации Сократа, продемонстрировавшего своему ученику, что мудрец знает не больше неуча, поскольку знание всегда соприкасается с неизведанным, а неуч знает мало¹². Мысль о повсеместно присутствующей таинственности связана не только с античностью. В смягченном виде она проникает в излет Возрождения: «Мы обязаны продолжать дебатировать все законы [Пасхального] Седра вплоть до самого последнего [...], чтобы сделать очевидным, что широта и глубина данного предмета таковы, что они не осваиваются сходу даже самым острым интеллектом»¹³. Однако классицизму с его опорой на рационализм такое мироощущение чуждо¹⁴.

¹¹ Там же, с. 206.

¹² Ср. А. В. Михайлов, *Поэтика барокко...*, с. 74. Исследователь рассматривает ситуацию «[нахождения] в поле незнания» как типовую при взаимодействии с барокко.

¹³ *Abarbanel Haggadah: The Passover Haggadah with the Commentary of Don Isaac Abarbanel* [1496], под ред. N. Scherman, M. Zlotowitz, пер. Y. Herczeg, New York: Mesorah Publications 1990, с. 43.

¹⁴ В. А. Луков, *Предромантизм*, Москва: Наука 2006, с. 93–95.

В художественном мире духовной поэзии Ломоносова рационалистический оптимизм не звучит. Лирический герой движется не к возможности сформулировать уточняющий вопрос, чтобы ответить на него и продвигнуться чуть-чуть вперед в понимании мира. Он замечает непреодолимость таинственности бытия, притом что любое рациональное объяснение – лишь гипотеза:

Там спорит жирна мгла с водой;
Иль солнечны лучи блещут,
Склонясь сквозь воздух к нам густой;
Иль тучных гор верхи горят;
Иль в море дуть престал зефир,
И гладки волны бьют в эфир¹⁵.

Таинственность мироздания как непреодолимой основы бытия может быть лишь принята:

Сомнений полон ваш ответ
О том, что окрест ближних мест.
Скажите ж, коль пространен свет?
И что малейших дале звезд?
Несведом тварей вам конец?
Скажите ж, коль велик Творец?¹⁶

Классицизм как стиль вполне разделял представление об универсальном характере законов, действующих всегда и везде. Собственно, из этой веры в универсальность законов проистекает искренняя убежденность классицизма в своем праве отбирать общепризнанные образцы, выделять общеобязательные правила, принуждать соблюдать нормы¹⁷.

¹⁵ М. В. Ломоносов, *Вечернее размышление о Божием величестве...*, с. 206.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Ш. Баттё, *Начальные правила словесности г. аббата Баттё, профессора королевского, Академии французской и Академии надписей и изящных наук...*: в 4 т., Москва: В Университетской типографии 1807, т. 4, с. 10–11; Ж.-Ф. де Лагарп, *Лицей, или Круг словесности древней и новой*, пер. П. Карабонова, В Санктпетербурге: В типографии В. Плавильщикова 1810, ч. 1, с. 27–28, 149–150.

Духовная лирика Ломоносова универсализм оспаривает:

Но где ж, натура, твой закон?
С полных стран встает заря!
Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мещут огонь моря?
Се холодный пламень нас покрыл!
Се в ночь на землю день вступил!¹⁸

Приведенная топика чужда классицизму, но характерна для барокко, которое

[...] делает акцент на [...] возможной непостижимости, на тайне. Стремясь овладеть тайной или даже проникнуть вглубь ее, такой способ [истолкования], однако, скорее готов считаться с тем, что тайна – это не еще не познанное, но непознаваемое вообще; тогда овладеть тайной значило бы лишь удостовериться в существовании таковой, ввести ее в свой круг зрения и, так сказать, иметь ее при себе. Тайное входит тогда в состав нашего знания, однако входит именно как тайное¹⁹.

Светило дневное блистает
Лишь только на поверхность тел;
Но взор твой в бездну проникает,
Не зная никаких предел.
От светлости твоих очей
Льет радость твари всей²⁰.

Сквозь духовную поэзию Ломоносова звучит (или вспоминается):

Зряй на реку текущу, верх вод созерцает,
а таин, во в глубине сущих, не видает²¹.

¹⁸ М. В. Ломоносов, *Вечернее размышление о Божием величестве...*, с. 205.

¹⁹ А. В. Михайлов, *Поэтика барокко...*, с. 118.

²⁰ М. В. Ломоносов, *Вечернее размышление о Божием величестве...*, с. 204.

²¹ С. Полоцкий, *Писание*, [в:] он же, *Вертоград многоцветный*: в 3 т., подгот. текста, ст. и коммент. Антони Хипписли и Лидии И. Сазоновой; предисл. Дмитрия С. Лихачева, Köln [etc.]: Böhlau 1999, т. 2, с. 492.

Ломоносов как бы продолжает текст Симеона Полоцкого, но только в других, теперь уже космических, масштабах. Река как выражение фиктивной и очевидной лишь простецам обыденности заменена солнцем. Привычная и, казалось бы, лишенная какого-либо экзотизма картина Москвы-реки у Кремля трансформирована в не менее привычную картину небосвода, на котором светит солнце. Но обыденность видимого – это (само)обман. Взглянуть пристальнее – и мир преобразится: «Светило дневное блистает / Лишь только на поверхность тел». Стоит же заглянуть у Симеона Полоцкого под кромку воды:

Подобно Писание писменно читай
внешняя токмо его есть муж разсуждаяй.
Внутр(ен)них паки не видит, еже суть глубока,
преходяща зрение неискусна ока.
На сей глубине агнец смиренный плавает,
а слон великий удоб потоплен бывает²².

Ломоносов в какой-то мере возвращается к мировидению барокко. Заметна «амфилада» образов, при которой метафоры наслаиваются друг на друга до бесконечности²³: физическое Солнце естественного мира напоминает Бога, чей замысел и Промысел пронизывают глубинные корни предметов, подобно тому, как свет простого Солнца наполняет видимое мироздание.

Впрочем, Ломоносов опирается на опыт барокко, но не повторяет его нормы. Герой переживает барочную ситуацию из рационалистического ‘сейчас’. Для Симеона Полоцкого мир есть книга, а потому интерпретация естества параллельна интерпретации текста. Чем пристальнее мы вглядываемся в какую-либо фразу, тем многозначнее она оказывается, тем больше смыслов мы из нее извлекаем. Ограничиваться видимым – довольствоваться наивным чтением. Такая текстоцентричность Ломоносову чужда. Лирический герой приходит к таинственности, но не из экспликации читательского опыта, а из переживания внутренней недостаточности рационализма, которому стоило бы быть поскромнее – например, помнить, что таинственность по-прежнему (и быть может неизбежно) повсеместна.

²² Там же.

²³ Ср.: А. В. Михайлов, *Поэтика барокко...*, с. 100–104.

Державин: отзвуки барокко на пороге предромантизма

Традиция, сформированная Симеоном Полоцким, была не просто воспринята Ломоносовым, но через него перенесена в конец XVIII столетия:

Измерить океан глубокий,
Сочесть пески, лучи планет
Хотя и мог бы ум высокий, –
Тебе [Богу] числа и меры нет!²⁴

В оде *Бог* Державин продолжает образный ряд Ломоносова (по произведению разбросаны мотивные рифмы – «миллионы светил», «законы», «лучи», «огненные лампы»). Державин, впрочем, приписывает поэзии Ломоносова пафос, который лирический герой последнего находил наивным и недостаточным – способность всё в мире погрузить в формулу. А потому Державин как бы одергивает Ломоносова – Бог ускользает от «уравнения всего» даже в условиях тотально просчитанного мира.

Вектор лирического сюжета претерпевает в оде Державина очередную трансформацию. Его лирический герой больше не движется к открытию таинственности мира: в ней герой и не сомневается. Зато ода Державина открывает «я» как индивидуального человека и мир как предназначенный быть переживаемым индивидуальной личностью:

Как капля, в море опущена,
Вся твердь перед тобой сия.
Но что мной зримая вселенна?
И что перед тобою я?²⁵

Это движение лирического героя к открытию антропоцентрического мира реализуется в оде как сюжетный центр. Сперва гуманитарное измерение переживается как нечто хотя и существующее, но эфемерное:

В воздушном океане оном,
Миры умножа миллионом

²⁴ Г. Р. Державин, *Бог*, [в:] он же, *Стихотворения*, вступит. ст., подгот. текста и общ. ред. Д. Д. Благого, Ленинград: Советский писатель 1957, с. 114.

²⁵ Там же, с. 115.

Стократ других миров, – и то,
 Когда дерзну сравнить с тобою,
 Лишь будет точкою одною;
 А я перед тобой – ничто²⁶.

Но впоследствии эфемерность ощущается неполной и неискренней, поскольку не соответствует самоощущению героя:

Ничто! – Но ты во мне сияешь
 Величеством твоих доброт;
 Во мне себя изображаешь,
 Как солнце в малой капле вод.
 Ничто! – Но жизнь я ощущаю,
 Несытым некаким летаю
 Всегда пареньем в высоты;
 Тебя душа моя быть чаёт,
 Вникает, мыслит, рассуждает:
 Я есмь – конечно, есть и Ты!²⁷

Здесь – претензия героя быть средоточием мира. Он ощущает парадокс: чувство безосновательно с естественной точки зрения, но оно искренне, а потому серьезно.

Ода вступает в конфликт и со своей традиционной логической схемой, и с традицией, лежащей в фабульной основе. Что в классицизме, что в барокко, Бог (или в классицизме рации) – абсолютный центр мироздания, который наделяет человека разумом, а потому накладывает обязательства исполнять волю Создателя (или законы мира). У Ломоносова отношения иерархичны и односторонние:

Творец! покрытому мне тьмою
 Прости премудрости лучи
 И что угодно пред тобою
 Всегда твори научи,

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

И на твою взирая тварь,
Хвалить тебя, бессмертный царь²⁸.

У Державина бытие открывается пространством диалога:

Неизъяснимый, непостижный!
Я знаю, что души моей
Воображении бессильны
И тени начертать твоей;
Но если славословить должно,
То слабым смертным невозможно
Тебя ничем иным почтить,
Как им к тебе лишь возвышаться,
В безмерной разности теряться
И благодарны слезы лить²⁹.

Ода Державина посвящена Богу, и Бог тут, правда, источник восхищения. Вместе с тем эта ода в меньшей степени посвящена человеку, который способен – быть может, единственный во Вселенной – чувствовать окружающий мир и взаимодействовать с ним.

Духовная поэзия Ломоносова и Державина продолжает традицию, восходящую к Симеону Полоцкому, так что барочная топика, проблематика, а в какой-то степени и мироощущение преодолевают хронологические границы жизни данного «стиля эпохи». Барокко, по-видимому, задало поэтический язык для русской духовной поэзии. А потому впоследствии топика сумела отлиться в различные варианты. Духовная поэзия классициста Ломоносова обращается к поэзии барокко как к возможности напомнить о фундаментальной ограниченности рационализма, призвать быть скромнее. Духовная поэзия Державина нащупывает контуры сентиментализма с присущими ему акцентами на гуманитарное измерение бытия, уважение к человеческим чувствам, человеческим видениям.

²⁸ М. В. Ломоносов, *Вечернее размышление о Божием величестве...*, с. 205.

²⁹ Г. Р. Державин, *Бог...*, с. 116.

References

- Abarbanel Haggadah: *The Passover Haggadah with the Commentary of Don Isaac Abarbanel* [1496], eds. N. Scherman, M. Zlotowitz, transl. Y. Herczeg. New York: Mesorah Publications, 1990.
- Aristotle. *Poetika*. In: *Sochineniya*: v 4 t., eds. A. I. Dovatur, F. Kh. Kessidi, transl. N. V. Braginskaya. Vol. 4. Moskva: Mysl, 1983.
- Batteux, Charles. *Nachalnyya pravila slovesnosti g. abbata Batteux, professora korolevskago, Akademii frantsuzskoi i Akademii nadpisei i izyashchnykh nauk...*: v 4 t. Vol. 4. Moskva: V Universitetskoj tipografii, 1807.
- Demin, Anatolii S. *Russkaya literatura vtoroi poloviny XVII – nachala XVIII veka: novye khudozhestvennye predstavleniya o mire, prirode i cheloveke*. Moskva: Nauka, 1977.
- Derzhavin, Gavriil R. *Stikhotvoreniya*, ed. D. D. Blagoi. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1957.
- Eremin, Igor P. *Poeticheskii stil Simeona Polotskogo*. In: *Trudy otdela drevnerusskoj literatury*. Vol. 6. Moskva; Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1948: 125–163.
- Freidenberg, Olga M. *Poetika syuzheta i zhanra*, ed. N. V. Braginskaya. Moskva: Labirint, 1997.
- Hesiod. *Teogoniya*. In: *Ellinskie poety VII–III vv. do n. e. Epos. Elegiya. Yamby*. Melika, ed. M. L. Gasparov. Moskva: Ladomir, 1999: 176–187.
- La Harpe, Jean-François de. *Lykeion, ili Krug slovesnosti drevnei i novoi*, transl. P. Karabonova. Part 1. V Sanktpeterburge: V tipografii V. Plavilshchikova, 1810.
- Lomonosov, Mikhail V. *Izbrannye proizvedeniya*, ed. A. A. Morozov. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1986.
- Lukov, Vladimir A. *Predromantizm*. Moskva: Nauka, 2006.
- Mikhailov, Aleksandr V. *Poetika barokko*. In: *Izbrannoe. Zavershenie ritoricheskoi epokhi*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2007: 68–187.
- Mikhailov, Aleksandr V. *Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoi epokhi*. In: *Yazyki kultury: uchebnoe posobie po kulturologii*, ed. S. Averintsev. Moskva: Yazyki russkoi kultury: Koshelev, 1997: 112–175.
- Morozov, Aleksandr A. “Problema barokko XVII – nachala XVIII v. (sostoyanie voprosa i zadachi izucheniya)”. *Russkaya literatura*. No. 3 (1962): 3–38.
- Morozov, Aleksandr A. “Sudby russkogo klassitsizma”. *Russkaya literatura*. No. 1 (1974): 3–27.
- Polotskii, Simeon. *Vertograd mnogotsvetnyi*: v 3 t., ed. A. Khippisli and L. I. Sazonova. Vol. 2. Köln [etc.]: Böhlau, 1999.
- Sazonova, Lidiya I. *Poeziya russkogo barokko (vtoraya polovina XVII – nachala XVIII v.)*. Moskva: Nauka, 1991.



Received: 30.05.2022. Verified: 30.08.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ОЛЬГА КУЗНЕЦОВА

 <https://orcid.org/0000-0002-9624-5779>
o_kuznetsova@mail.ru

СМЕРТОНОСНЫЕ КУРЬЕЗЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVII–XVIII ВВ.

CURIOUS DEATHS IN THE RUSSIAN POETRY OF THE 17TH–18TH CENTURIES

The subject of the article is a poetic text from the manuscript in Tikhonravov's collection, which is presented in the Russian State Library. It was created under the influence of medieval books, related to the theme of *memento mori* (*Theatrum mortis humanae tripartitum*). The poem describes three curious deaths, as an author qualifies them. Aegeus dies out of cowardice and the lack of wisdom when he saw the decrepit sails on his son's ship, although Theseus came away from Crete with a victory. Aeschylus was killed because of his naivete when he was trying to avoid a prophecy saying that he would be killed by a falling of someone's house, but an eagle dropped a tortoise on his head. Samson kills himself of excessive courage and the lack of wisdom. These stories, given in a poem as an *exempla*, are borrowed from the book *Ifika Hieropolitics*. When comparing these texts, one can see the technology of transcribing a prose text into a poetic text, which was used at the beginning of the 18th century. Lots of historical anecdotes about curious deaths have been known since antiquity. In the Middle Ages, they are grouped in literature on the theme of death. In Russia, this model was realised in the poetry of Simeon of Polotsk and flourished during the Baroque period. Such plots subsequently appeared in works of fiction and non-fiction, and not only in historical anecdotes, but also for characterising the absurdity of life and creating existential horror. Similarly to baroque texts, they still combine elements of the terrible and the curious.

Keywords: baroque, *Ifika Hieropolitics*, poetry, *Theatrum mortis*

Статья посвящена изучению рукописного стихотворного текста из собрания Тихонравова Российской Государственной библиотеки. Он был создан под влиянием средневековых сборников, связанных с темой *memento mori* (*Theatrum mortis humanae tripartitum*). В нем описываются три курьезные, с точки зрения автора, смерти. Эгей погибает от малодушия и нехватки рассудительности, увидев ветхие паруса на корабле своего сына, который победоносно возвращался из Крита. Эсхил умирает от недогадливости, когда уходит из города, желая тем самым избежать предсказанной ему смерти. Самсон убивает себя от переизбытка храбрости и недостатка мудрости. Сюжеты, приведенные в качестве *exempla*, заимствованы автором из книги *Ифика Иерополитика*. При сопоставлении этих текстов можно видеть технологию переложения прозаического текста в стихотворный, характерную для начала XVIII в. Различные исторические анекдоты о курьезных смертях известны с Античности. В Средневековье они группируются в литературных текстах о смерти, на Руси эта модель реализуется в поэзии Симеона Полоцкого и достигает расцвета в эпоху литературного барокко. В позднее время

подобные сюжеты возникают в художественных и публицистических произведениях уже не столько как исторические анекдоты, сколько для характеристики абсурдности бытия, создания экзистенциального ужаса, но и в них, подобно текстам прошлого, можно обнаружить сочетание страшного и курьезного.

Ключевые слова: вирши, барокко, *Ифика Иерополитика*, *Theatrum mortis*

Тема *memento mori* с ее многочисленными устойчивыми мотивами и образами была хорошо известна на Руси XVII в. В это время активно переводились западноевропейские стихотворения и поэмы, сочинялись аналогичные тексты на русском языке, осознавались эмблемы, фокусирующие внимание зрителя и читателя на трагизме мимолетности земных наслаждений. При наличии многих отголосков этой темы в древнерусском искусстве, расцвета на Руси она достигает именно в эпоху барокко, на стыке XVII и XVIII вв. В это время, помимо назидательной составляющей, русские авторы воспринимают и курьезную: они обыгрывают парадоксальные утверждения и изображения, пишут многоплановые эмблематические произведения, со вниманием относятся к подбору колоритных примеров (*exempla*), заимствуя и переосмысляя сюжеты мировой истории.

Одним из таких произведений является стихотворный цикл Симеона Полоцкого о смерти, и в частности, текст под номером 11, представляющий собой каталог необычных смертей¹. Назидательная составляющая стихотворения сводится к напоминанию о внезапности смерти, но для иллюстрации, а также утешения и изумления читателя (сочетание страшного, отвратительного и чудесного, изумительного характерно для барокко) автор приводит анекдоты о смерти знаковых личностей, которые на самом деле и являются смысловым центром текста. Пока неизвестно, заимствует ли Симеон всю «коллекцию смертей» из определенного источника, но по отдельности эти случаи то и дело возникают в позднеантичных произведениях, наследуемых впоследствии Средневековьем².

Анакреонт в стихотворении Симеона умирает, подавившись ягодой (варианты предания конкретизируют: сушеным виноградом или косточкой), а некий благородный Товий погибает от волоска, попавшегося ему в молоко (стихотворец фокусирует внимание на барочном парадоксе: не острый меч, но волосок стал причиной смерти бесстрашного военачальника). Оба

¹ Стихотворение публиковалось неоднократно: *Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв.*, вступит. статья, подгот. текста и примеч. А. М. Панченко, Ленинград: Советский писатель 1970, с. 153–155; *Памятники литературы Древней Руси*: сборник, Москва: Художественная литература 1994, вып. 12: XVII век, кн. 3, сост.: С. И. Николаева, А. М. Панченко, с. 135–136; С. Полоцкий, *Вертоград многоцветный*, подгот. текста, ст. и коммент. А. Хипписли и Л. И. Сазоновой, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000, т. 3, с. 144–146.

² *Русская силлабическая поэзия...*, с. 375.

эти случая, с которых начинается перечень Симеона, связаны между собой и упоминаются, например, в Книге XII *Естественной истории* Плиния Старшего – правда, вместо Товия героем истории с молоком там является Фабий Сенатор (видимо, в источнике Симеона был вариант Фодий). Затем в стихотворении рассказывается о смертях от радости. Радость спартанского эфора Хилона связана с победой его сына (событие упомянуто Диогеном Лаэртским в трактате *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*). Радость Софокла вызвана завершением работы над трагедией. В других вариантах предания – а их сохранилось несколько – говорится, что это была радость от победы на состязаниях драматургов; есть и более курьезная версия: Софокл умирает во время чтения *Антигоны* из-за перенапряжения. Увенчанный Клидим (возможно, Клидем, Клитодем) слишком веселится во время торжества. Атлет Диагор Родосский гордится сыновьями, победителями Олимпиады, которые возложили свои венки чемпионов на главу любимого отца – эпизод упомянут, например, Цицероном (*Тускуланские беседы*).



Рис. 1. Гравюра с изображением гибели Эсхила. *Theatrum mortis humanae tripartitum*.

Симеону Полоцкому могли быть известны средневековые сборники, вроде *Theatrum mortis humanae tripartitum* (1682), в которых приводились многочисленные анекдоты о смерти исторических персонажей. Такие издания содержали стихотворные эпиграммы (подписи) и искусные гравюры, что обеспечивало книгам большую популярность.

В 1712 г. в России выходит поучительное сочинение *Ифика Иерополитика*, впоследствии неоднократно переизданное. Это эмблематическая книга: в ней тема порока или добродетели раскрывается через гравюру (*pictura*), сопровождается стихотворной подписью (которая отчасти выступает в качестве *motto*), далее следует подробный прозаический комментарий с изложением отдельных сюжетов в качестве примеров, назидательных и занятных «повестей кратких». И аллегории, и поучительные сюжеты восходят к западноевропейской традиции, а кроме того, имеют переклички со сборником *Символы и Эмблемата* (1705). Существуют рукописные варианты книги *Ифика Иерополитика* с перерисованными с гравюр изображениями и весьма точным воспроизведением печатного текста³.

В *Ифике Иерополитике* далеко не все сюжеты связаны с внезапным наступлением смерти, хотя эта тема звучит в отдельных эмблемах, и сюжетные звенья *exempla* группируются вокруг нее. Например, в главе о силе любви родителей к своим детям описывается гибель Эгея, Квинта Фулвия, а затем смерть от радости двух римских матрон (без тени иронии или осуждения). Однако некий стихотворец XVIII в.⁴ выбирает из книги две эмблемы, объединенные темой роковой смерти, и перекладывает их комментарий в стихи. К изложению двух сюжетов добавляется лаконичный третий, о Самсоне. Этот хорошо известный библейский персонаж упоминается также в *Ифике Иерополитике*, но прямых источников третьего сюжета (а точнее, его необычной интерпретации) не обнаруживается. Само стихотворение имеет латинский заголовок *De Sapientia* и посвящено, соответственно, мудрости, а вовсе не теме *temento mori*. Однако за не слишком убедительными логическими склейками и моралистическими сентенциями трудно не увидеть осколки жанровой формы виршей о смерти. Как и средневековые авторы, поэт пересказывает *exempla* курьезной гибели знаковых персонажей (для человека XVII–XVIII вв. и античные цари, и греческие писатели, и библейские герои были прежде всего персонажами мировой истории). Остановимся подробнее на каждой из частей этих виршей.

³ *Ифика Иерополитика*, РГБ Ф. 37, № 12. Благодарю Николая Буцких за указание на эту рукопись.

⁴ РГБ Ф. 299, № 43. В рукописи, о которой идет речь, интересующему нас тексту предшествует стихотворение авторства Петра Попова.

Текст составлен в форме эмблематического барочного стихотворения, он имеет композиционную рамку, в которой дважды, почти одними и теми же словами, выражен основной тезис, *motto*: мудрость славнее, лучше храбрости. Тезис подкрепляется тремя сюжетными аргументами о курьезных смертях, которые должны служить иллюстрациями недостаточно мудрого поведения.

Богатырь Самсон, по уверению автора, погибает от собственной храбрости. Его гибель характеризуется словом «всуе», хотя, согласно каноническим текстам (Суд. 16: 23–30), Самсон жертвует жизнью, чтобы расправиться с врагами. Именно с традиционным посылом вводится, например, история Самсона в басню *О слоне и змии* в изложении Андрея Виниуса, которое восходит к сборнику *Theatrum Morum*⁵: «[...] соизволяют лучше умереть с неприятelmi своими, нежели в гонении жити. И своею смертию врагов своих погубляют. Сице сотвори Сампсон филистинам. Ибо аще сам сокрушился опровержением храмины, обаче многиа погуби [...]»⁶.

Второй пример апеллирует к очень распространенной легенде о смерти Эхсила. Согласно стихотворному рассказу, Эхсил узнает некое верное предсказание своей скорой кончины, после чего уходит из города и садится где-то в поле, а пролетающий орел сбрасывает на его голову черепаху (приняв лысину поэта за камень, удобный для раскалывания панциря). В качестве поучительного вывода говорится, что ум Эхсила годился для сочинения стихов, но не помог ему в этой бытовой ситуации. Если исходить лишь из фактов, приведенных в тексте, вывод кажется странным или ироничным, поскольку смерть от черепахи с неба никаким умом нельзя было предугадать. Более точный вариант легенды изложен в источнике автора – комментарии к эмблеме *Ложная живота надежда* из книги *Ифика Иерополитика* со ссылкой на Плиния Старшего, который также обращался к этому анекдоту в *Естественной истории*:

Эхилий некто, изряднейший стихотворец Афинский, прием извещение о смерти нечаянной, яко имать быть сверху вержения, изыде от града и в пуссте месте седяще на ясне. Орел же, по воздуху носяй желва, искаше камене, да тамо и от высоты низпустив, разбьет (сице бо со желвиами творят орлы) и насытитя от мяса его. По случаю же птенец ов, зря главу Ехсхилиеву лысу и светящуся, мняй же ту быти камень, испустил ест желва от ногтей, иже паде на главу старца. Тако бяше нечаянный конец изшедшему от града на чистое и светлое место⁷.

⁵ Р. Тарковский, Л. Тарковская, *Эзоп на Руси. Век XVII: исследования, тексты, комментарии*, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин 2005, с. 477.

⁶ Там же, с. 354.

⁷ *Ифика Иерополитика или Философия нравоучительная символами и приуподоблении изясненна*, Вена: При восточном илирическом типографе Иосифе Курцбек напечатана 1774, с. 291.



Рис. 2. Гибель Эсхила. *Ифика Иерополитика*: перерисовка гравюры в рукописи и оригинальная гравюра из позднего издания.

Использованная автором виршей техника переложения прозаического текста в стихотворный в целом характерна для эпохи раннего Нового времени: каждая нечетная строка цитирует начало очередной прозаической фразы, затем к ней подбирается рифма и наращивается парная строчка. Но в отличие от многих предшественников, авторов XVII в., стихотворец делает вполне содержательной и четную строку. Для сравнения можно обратиться к виршевым двоестрочиям-подписям к Соборнику 1647⁸, зарифмованным пословицам в составе виршевых посланий этого времени⁹ или стихотворным переложениям афоризмов¹⁰. Стихотворная подпись из той же эмблемы никак не использована автором виршей, вероятно, потому, что она выдержана в рамках классической темы *memento mori*:

Здрав телом, крепок силами, млад леты –
 смерть на вся сия не терпит смотрети,
 Власть не чаянну случаю лукаву
 И Есхилию жель сокрушил главу¹¹.

⁸ *Виршевая поэзия (первая половина XVII в.)*: сборник, сост., подгот. текстов, вступит. статья и коммент. В. К. Былинина, А. А. Илюшина, Москва: Советская Россия 1989, с. 325–363.

⁹ РГАДА Ф. 181, № 250, л. 282–285.

¹⁰ ГИМ Барс. 1531, л. 8–8 об.

¹¹ *Ифика Иерополитика...*, с. 291.

Третий сюжет посвящен смерти Эгея. Царь Афин посылает своего сына Тесея за «некой нуждой» на Крит, а перед отплытием они договариваются о смене паруса при благополучном исходе. Однако Тесей, обрадованный успехом своей экспедиции, забывает об этой договоренности и плывет на старых парусах (о черном цвете ничего конкретно не говорится, как и о Минотавре). Эгей в сопровождении приближенных поднимается на возвышенность и, не увидев белых парусов, считает сына погибшим. От огорчения, для которого в действительности не было причин, Эгей тонет в море. Автор замечает, что из-за недостатка мудрости малодушный царь испугался раньше времени, тогда как именно рассудительность позволяет человеку быть храбрым и не терять голову. В тексте присутствуют интересные реалии, связанные с адаптацией сюжета: Эгей титулуется князем, а его приближенные названы боярами – но все они заимствованы из *Ифики Иерополитики*, которая при изложении этого сюжета ссылается на два источника: *Сравнительные жизнеописания* Плутарха и *История от основания города* Тита Ливия. Приведем этот фрагмент вместе с предваряющей главу стихотворной подписью:

Любовь родителей ко чадам

Дивне лстит любовь, дивне убивает,

Аще кто себе оной поверяет.

Егей пад низу и утопе в море,

Сице с ним мнози погибают вскоре¹².

Афином князь сущи Егей благословную име нужду в Крит послати сына своего, Фезея именем, завеща же: да возвращение имущь благополучное, распрострет на корабли своем знамение бело. И якоже приближахуся дние возвращения Фезеева, отец его с прочиими бояры на столп у берега морскаго стоящий возшед, смотря и разсматря корабли пловущыя. Фезей убо, аще и благополучное от Крита имяше возвращение свое, забыв увета отча: с ветхими знаменми пловяше. Добре уже позна Егей корабль сыновний и, видя его без знаменья бела, чаяв сына быти мертва, от жалости омертве и паде с столпа в глубину моря¹³.

¹² Примечательно, что ни автор *Ифики Иерополитики*, ни стихотворец прямо не говорят о том, что Эгей сознательно бросается в воду: всё представлено как роковая случайность, внимание заостряется на страдании несчастного отца и характерном для культуры барокко мотиве падении царя с высокого места. Автор рукописной книги изменяет союз в строке: «Егей пад низу, **но** утопе в море», возможно, обращая внимание на это обстоятельство.

¹³ *Ифика Иерополитика...*, с. 51–52.

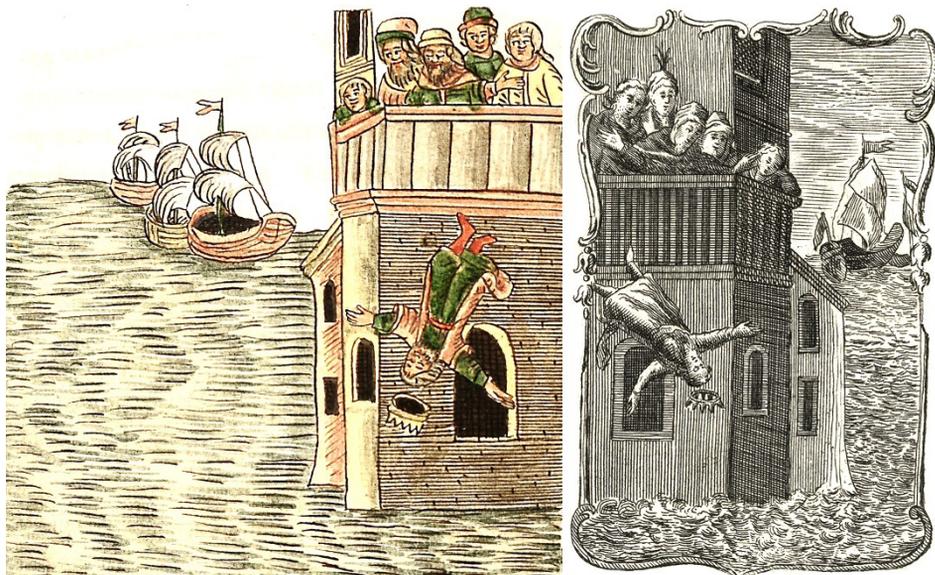


Рис. 3. Гибель Эгея. *Ифика Иерополитика*: перерисовка гравюры в рукописи и оригинальная гравюра из позднего издания.

На фоне курьезов, изложенных в стихотворении, тема мудрости выглядит вторичной, да и выбор этих курьезов из внушительной сокровищницы *exempla*, накопленных опытом древней и средневековой литературы, вызывает вопросы. Если истории Эгея и Эсхила связаны с роковым стечением обстоятельств, то появление Самсона кажется неожиданным. Безусловно, этот персонаж постоянно фигурирует в виршах о смерти с мотивом *ubi sunt* – «былого великолепия»¹⁴, «где ныне?»¹⁵; часто его имя составляет удачную звуковую пару к имени Соломона. К этому же мотиву отсылает тезис, сформулированный Симеоном Полоцким в 11-м стихотворении цикла *Смерть*: «Весть бо, смерть и здравья люди умерщвляти, / и сильные во гробех мужы полага-ти»¹⁶. Но если предположить, что у автора стихотворения XVIII в., помимо *Ифики Иерополитики*, был еще какой-то образец, восходящий к традиции Средневековья, то можно реконструировать логическую связку: и Самсон, и следующий за ним Эсхил погибают от обрушения здания («палат»).

¹⁴ Й. Хейзинга, *Осень Средневековья: исследования форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*, Москва: Айрис-пресс 2004, с. 165–167.

¹⁵ С. И. Николаев, *Стихотворение Якопоне да Тоди «О суете мира» в русских переводах XVII в.*, [в:] *Труды Отдела древнерусской литературы*, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин 1996, т. 49, с. 233.

¹⁶ *Симеон Полоцкий...*, с. 145.

На примере стихотворения Симеона Полоцкого, который искусно владел литературной техникой западноевропейской традиции, хорошо видно, что курьезные смерти группируются вокруг роковых причин гибели, а не назидательных сентенций.

История Эсхила сильно пострадала при переложении: стихотворец ничего не говорит о сути предсказания, «сверху вержении» (возможно, ради рифмы «право» – «нездравно»), а «яснь» (открытое место) заменяет полем, при этом именно полное изложение сюжета соотносится с выводом автора о мудрости. Впрочем, при наличии единственного списка стихотворения можно предположить утрату небольшого фрагмента текста. К гипотетическим погрешностям переписчика можно также отнести метрические недочеты. В целом стихотворение представляет собой 13-сложник, после седьмого слога следует цезура. Отступления от этого есть в первой строке («славна» можно было бы заменить на «преславна»); в предпоследней («лишний» слог во второй части строчки); «но и виршах токмо бяше» – возможно, «лишний» слог появился при замене формы сказуемого; вместо «бысть зело обиятны» следует читать «обьятны», как и имя «Фезей»; также в строке «На чистом поле живот свой скончаше» можно подозревать утрату наречия или прилагательного. Разумеется, эти реконструкции весьма условны, многие оригинальные тексты этого времени содержат метрические отступления при сохранении общей тенденции к равносложности.

Еще одним косвенным доказательством знакомства стихотворца с европейскими виршами о смерти является использование слова «поета» («паде на главу поеты»). До укрепления в русском языке слова «пиит», фиксируемого в словаре XVIII в., были единичные случаи транслитерации латинского «poeta». Стихотворение о пытавшемся обмануть судьбу Эсхиле в *Theatrum mortis* так и озаглавлено: *Aeschylus poeta*¹⁷. Симеон Полоцкий использует приложение к имени стихотворца именно так: «Анакреонт поэта ягоды ядыше»¹⁸.

Собирание и воспроизведение путем нанизывания подобных «смертоносных» курьезов в тексте – модель, действующая в нашей культуре долгое время. В 1753 г. генерал Василий Нащокин соотносит смерть профессора Рихмана от удара молнии в ходе эксперимента со смертью Эсхила, ссылаясь на ту же *Ифику Иерополитику*¹⁹, а именно на пассаж: «Во всем бо и везде

¹⁷ J. W. von Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum. Das ist: Schau-Bühne dess menschlichen Todts in drey Theil an Tag gegeben*, durch Joannem Weichardum Valvasor. Laybach: Joh. Baptista Mayer 1682, с. 122.

¹⁸ Симеон Полоцкий..., с. 145.

¹⁹ И. А. Вознесенская, *Записки В. А. Нащокина: роль документа в мемуаристике XVIII в.*, [в:] *Вспомогательные исторические дисциплины: сборник статей*, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин 2017, т. 36, с. 54.

смерть наша, и кончина наша рождается обильно, кроме иных бесчисленных: опровержения, падения зданий, и травы, гром и молния...»²⁰.

«Каталоги» смертей, «коллекции» безвестных происшествий и знаковых анекдотов, продолжают создаваться и в наше время. В одних случаях эти перечни носят назидательный, предупредительный характер (к примеру, анимационная социальная реклама *Dumb ways to die* 2012 г.). В поздних литературных текстах эти звенья сюжетов балансируют на грани абсурда (иногда черного юмора) и экзистенциального ужаса (Рассказы Даниила Хармса, цикл Хосе-Мигеля Ульяна *Вымыслы* 1968 г.). Однако совмещение пугающего и курьезного характерно для них до сих пор.

Далее мы приводим стихотворение *О мудрости* из рукописного сборника, в котором три виршевых текста предваряются заголовком *Varia Carmina Ruthenia* с датировкой 1737, по рукописи РГБ, Ф. 299, № 43, л. 2 об. – 3 об. Графика упрощена, знаки препинания расставлены в соответствии с современными нормами, орфография источника сохранена:

De Sapientia

Мудрость паче храбрости бывает славна
 И от разумных мужей зело преизбранна,
 Зане храбрость Сапсона силна умервила,
 Полатами онаго и жизни лишила.
 Аще бы мудрость тогда во Сампсоне бяше,
 Не бы всуе преславны живот свои скончаше.
 Яко же Есхилии, стихотворец красны,
 Во стихотворениях бяше доброгласны,
 Прием извещение о смерти он право,
 Яко имат воскоре пребыти нездорово,
 Изыде же от града и в поле седяше.
 Орел же по восдуху со желвом летяше
 И угоднаго себе обреташе время,
 Да с высоты разбьет нашедшее бремя.
 По случаю же орел, видя главу гладку,
 Мня быти камню, хотя есть пищу пресладку,
 Испустил тогда желва от нохтей свободно,
 Еже паде на главу поеты угодно.

²⁰ Ифика Иерополитика..., с. 292.

Тако нечаян конец изшедшему бяше –
 На чистом поле живот свои скончаше,
Зане не зело к сему име ум глубоки,
 Но и в виршах токмо бяше разумновысоки.
Подобне Афином князь бяше Егей суши,
 Превеликую нужду в Крите той имущи,
Тогда посла Фезеа, любезнаго сына
 (И того имяше он у себе едина),
Завеща же оному сие дело право:
 «Егда возвращение будешь иметь здраво,
Распрости на корабли знамение бело,
 Потщися сотворити сие, чадо, смело».
Егда ж приближахуся дние те грядущи
 И корабль скоро к граду отцеву плывущи –
И с протчими боляры сыновни родитель
 Возшед на столп у берега, его охранитель,
Смотря вси он корабли добре: да узнает
 И приезд к себе сына, здрав да созерцает.
Фезеи аще имяше приезд и приятны,
 Но радостию тогда бысть зело обиятны –
Забыв увета отча, знаменми пловяше
 Не з белы, но с ветхими, то не вспоминаше.
Егеи же позна корабль сыновни известно,
 Яко без знамения бела бе прелестно,
Чаяв сына нездрава и омертве вскоре,
 От жалости многия утопе во море.
Так всегда неимущим храбрости бывает
 И сердце человека скоро сокрушает,
Но надлежит всякому в мудрости пребыти
 И добре всякую вещь о себе судити.
Аще же бы и Егей премудрость имяше,
 Не бы напрасно живот свой славны скончаше.
Того ради есть мудрость паче храбрости славна
 И от всех земнородных велми есть прехвална.

References

- Huizinga, Johan. *Osen Srednevekovya: issledovaniya form zhiznennogo uklada i form myshleniya v XIV i XV vekakh vo Frantsii i Niderlandakh*. Moskva: Airis-press, 2004.
- Ifika Ieropolitika ili Filosofija nravouchitel'naya simvolami i priupodoblenii izyasnenna*. Vena: Pri vostochnom illiricheskom tipografe Iosife Kurtsbek napechatana, 1774.
- Nikolaev, Sergei I. *Stikhotvorenie Yakopone da Todi «O suete mira» v russkikh perevodakh XVII v.* In: *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin, 1996. Vol. 49: 224–236.
- Pamyatniki literatury Drevnei Rusi*: sbornik. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1994, vyp. 12: XVII vek, kn. 3, ed. S. I. Nikolaev, A. M. Panchenko.
- Polotskii, Simeon. *Vertograd mnogotsvetnyi*, eds. A. Khippisli, L. I. Sazonova. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000. Vol. 3.
- Russkaya sillabicheskaya poeziya XVII–XVIII vv.*, ed. A. M. Panchenko. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1970.
- Tarkovskii, Rostislav; Tarkovskaya, Lana. *Ezop na Rusi. Vek XVII: issledovaniya, teksty, komentarii*. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin, 2005.
- Valvasor, Johann Weikhard von. *Theatrum mortis humanae tripartitum. Das ist: Schau-Bühne dess menschlichen Todts in drey Theil an Tag gegeben*. Laybach: Joh. Baptista Mayer, 1682.
- Virshvaya poeziya (pervaya polovina XVII v.)*: sbornik, eds. V. K. Bylinin, A. A. Ilyushina. Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1989.
- Voznesenskaya, Irina A. *Zapiski V. A. Nashchokina: rol dokumenta v memuaristike XVIII v.* In: *Vspomogatelnye istoricheskie distsipliny*: sbornik statei. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin, 2017. Vol. 36: 47–61.



Received: 27.12.2021. Verified: 30.08.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ОЛЬГА ВАЛЕНТИНОВА

 <https://orcid.org/0000-0002-8510-8701>
kaf_yazik_rudn@mail.ru

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЗНАКИ ПОЛИФОНИЧНОГО ТЕКСТА

THE STYLISTIC SIGNS OF A POLYPHONIC TEXT

In a polyphonically-organised text characterised by weakened ties between the utterance, its subject, object, and meaning, the style changes its functional vector. In polyphony, the semiotic value of the category of style decreases due to stylistic homonymy. The style ceases to perform a characterological function, hence it is difficult, and in some cases even impossible, to define the hero according to the stylistic indicators of his/her speech. The use of undifferentiated – without attachment to certain subjects and objects – stylistic indicators is a typologically-marked phenomenon inherent in the polyphonic aesthetic system. However, the same element can be encoded by several aesthetic codes: universal, typological, and individual. The degree of stylistic homonymy is in direct proportion to the degree of the polyphonicity of the text. In case an utterance “wanders” freely between different subjects and is overflowed with meanings, the technique of repetition, in addition to stylistic homonymy, becomes an integral feature of a polyphonic text as an extremely economical way of generating new meanings, being a tool of foregrounding both secondary (from the standpoint of linear development of the text) and initial meanings. Repetition entails a change in both the pragmatic and the conceptual meaning of the utterance. Thus, style in polyphony acts as a meaning-forming and meaning-transforming factor and takes direct rather than indirect part in creating nuclear meanings of the text.

Keywords: polyphonic text, semiotic model, style, technique of repetition, stylistic homonymy

В полифонично организованном тексте с характерным ослаблением связей между высказыванием, его субъектом, объектом и значением стиль меняет свою функциональную направленность. Действующая в условиях полифонии стилистическая омонимия приводит к снижению семиотической значимости категории стиля. Стиль перестает выполнять характерологическую функцию, затрудняя, а в ряде случаев делая невозможной атрибуцию героя по стилистическим показателям его речи. Недифференцированное – вне привязанности к определенным субъектам и к определенным объектам – употребление ярких стилистических показателей (уменьшительных форм, каламбуров, семантических ассоциаций, разрушенных структурно-семантических стереотипов) – типологически маркированное явление. Однако типологическая маркированность не исключает маркированности идиостилистической и общеэстетической. Один и тот же элемент или прием может быть одновременно закодирован несколькими эстетическими кодами: универсальным, типологическим и индивидуальным. Степень стилистической омонимии прямо пропорциональна степени полифоничности текста.

Стилистическая омонимия голосов разных героев порождает стилистическое двойничество, которое соотносится с семантическим двойничеством героев. В ситуации свободного «блуждания» высказывания между разными субъектами и переполненности высказывания значениями помимо стилистической омонимии неотъемлемым признаком полифоничного текста становится прием повтора как предельно экономный способ порождения новых смыслов и одновременно способ актуализации и вторичных смыслов (с позиций линейного развертывания текста), и исходных. При повторе происходит изменение и прагматического, и концептуального значения высказывания. Таким образом, стиль в полифонии выступает как смыслообразующая и смыслопреобразующая сила, которая прямо, не опосредованно участвует в создании ядерных смыслов текста.

Ключевые слова: полифоничный текст, семиотическая модель, прием повтора, стилистическая омонимия

Прежде чем перейти к обсуждению особенностей функционирования категории стиля в условиях полифонии, необходимо сразу оговориться, что метафору «полифония», предложенную в свое время Михаилом Бахтиным в отношении творчества Федора Достоевского¹, мы будем использовать не для обозначения теоретических построений Бахтина, а для обозначения появившегося в творчестве Достоевского нового эстетического феномена. Его сущность определяется выведенной нами семиотической моделью, основанной на ослаблении связи между высказыванием, его субъектом, объектом и значением. Говоря иначе, одно и то же высказывание может потенциально исходить от любого субъекта, быть направленным на любой объект и покрывать собой любые значения без каких бы то ни было ограничений. Эту модель, основанную на изменении внутренних свойств текста, мы и называем полифонией. Как любая идеальная модель, идеальная модель полифонии как недоступный предел проекции может реализовываться в разной степени. Но в полной мере она себя проявила только в двух произведениях Достоевского – в повести *Двойник* и романе *Братья Карамазовы*.

В ситуации свободного блуждания высказывания между разными субъектами и разными объектами повтор становится стилистическим знаком полифоничного текста.

Повтор, высказанный другим голосом, может менять и прагматическое, и концептуальное значение высказывания. Например, рассказчик, повторяя слова г-на Голядкина, изменяет их смысл на противоположный, одновременно меняя коннотацию, а значит, и прагматическое значение [далее в примерах выделено мной – О. В.]:

¹ М. М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, Ленинград: Прибой 1929.

«Вот бы штука была, – сказал господин Голядкин вполголоса, – вот бы штука была, если б я сегодня манкировал в чем-нибудь, если б вышло, например, что-нибудь не так, – прыщик там какой-нибудь вскочил посторонний или произошла бы другая какая-нибудь неприятность; впрочем, покамест, недурно; покамест **всё идет хорошо**». Очень обрадовавшись тому, что **всё идет хорошо**, господин Голядкин поставил зеркало на прежнее место...²

В полифоничном тексте не только рассказчик повторяет слова героя, но и герой может повторять слова рассказчика. Разнонаправленный повтор размывает субъектные границы речи:

[...] Никогда еще не подымалось из груди его столько любви к этой роковой в судьбе его женщине, столько нового, неиспытанного им еще никогда чувства, чувства неожиданного даже для него самого, чувства нежного до моления, **до исчезновения** пред ней. «**И исчезну!**» – проговорил он [Митя] вдруг в припадке какого-то истерического восторга (14, 370).

Повтор в полифонии становится и наиболее экономным способом изменения концептуального значения высказывания: Федор Павлович «расхныкался. Он был **сентиментален**. Он был зол и **сентиментален**» (14, 24). Первое употребление высказывания *сентиментальный* непроизвольно отсылает читателя к общеупотребительному значению: 'приторно-чувствительный, изнеженно-трогательный'³. При повторе высказывание *сентиментальный*, сопоставляясь с высказыванием *злой*, принимает в себя его значение, оказываясь противопоставленным *добро*, а через него в дальнейшем – и *истине*. Изменение концептуального значения организует систему отличных от общеупотребительного языка оппозиций, представляющих собой свернутую картину миропонимания, глобально отличную от картины миропонимания, восстанавливаемой по оппозициям общеупотребительного языка. Так стиль прямо участвует в создании концептуально значимых смыслов.

Необходимо отметить, что и высказывание, повторенное одним и тем же субъектом, приобретает собственно полифоничную функцию, становясь способом импликации диалога: «[...] Это приятная сумма (1)... это весьма приятная сумма! (2) Хоть кому приятная сумма! (3) Желал бы я видеть теперь

² Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений*: в 30 т., под ред. В. Г. Базанова, Ленинград: Наука 1972, т. 1, с. 110. Далее цитаты из произведений Достоевского приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

³ В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*: в 4 ч., Москва: Типография Т. Рис 1866, ч. 4, с. 157.

человека, для которого эта сумма была бы ничтожною суммою! (4) Такая сумма может далеко повести человека (5)...» (1, 110).

Эта оформленная как монолог речь г-на Голядкина представляет собой диалог, в котором опущены реплики собеседника, но присутствие оппонента, «врага» напряженно ощущается. Градация дополнительно усиливает противостояние мнений. Голядкин наконец прямо моделирует собеседника, приписывая ему предельно противоположную точку зрения: «Желал бы я видеть теперь человека, для которого эта сумма была бы ничтожною суммою!».

В условиях полифонии меняются принципы отбора и взаимодействия языковых единиц. Семиотическая модель полифоничного текста обуславливает функциональную переориентацию стиля, приводящую к изменению семантических возможностей этой категории.

Стиль перестает выполнять характерологическую функцию. Атрибуция субъекта высказывания по стилеобразующим структурам затрудняется или становится невозможной. Возникает стилистическая омонимия, порождающая стилистическое двойничество.

В *Братьях Карамазовых* склонность к употреблению уменьшительных форм замечают обычно в речи Федора Павловича, объясняя эту стилистическую особенность то особой пошлостью, то цинизмом, свойственными герою: «**Коньячку** бы теперь хорошо» (14, 85); «А все-таки я бы с твоим **монастырьком** покончил» (14, 123). И Грушеньку Федор Павлович называет «**маточка**», «**ангелочек**» (14, 354), «**цыпленочек**» (14, 248).

Склонность Грушеньки к уменьшительным формам тоже отмечается, и этой склонности находится сюжетное объяснение – приторность героини, говорящей о себе в 3-м лице: «“Подлецу досталась **Грушенька**, а не тебе, благородному”. Да прибавь ему [Мите] тоже, что любила его **Грушенька** один **часок** времени, только один **часок** всего и любила – так чтоб он этот **часок** всю жизнь свою отसेлева помнил...!» (14, 324).

Но склонность к употреблению уменьшительных форм не будет дифференциальным признаком речи Федора Павловича и Грушеньки. Уменьшительные формы будет использовать рассказчик, описывая «насмешливую улыбочку» (14, 55), «злой смешок» (14, 81) Федора Павловича, его любовь к «коньячку» (14, 113), «пальчик» (14, 129), которым он манил Смердякова, то, как Федор Павлович «подтибрил» у своей жены «все ее денежки» (14, 9).

За Катериной Ивановной, которая поцеловала «ручку» Грушеньки и за Грушенькой, которая отказалась поцеловать «ручку» Катерины Ивановны, рассказчик повторит эту же уменьшительную форму (14, 140). И потом в Мокром, скажет рассказчик, помещик Максимов целовал у Грушеньки «ручки и всякий пальчик» (14, 397). Говоря о Грушеньке, уменьшительные формы будет использовать не только Катерина Ивановна («ручка», «фантастическая

головка», «гордое-прегордое сердечко») (14, 138) и рассказчик, но и Митя («ножка», «пальчик-мизинчик») (14, 109). Может, уменьшительные формы используются героями и рассказчиком избирательно? Только в отношении тех образов, которые сами ими пользуются? Нет.

Рассказчик уменьшительными формами будет описывать и Смердякова, и следователя: «височки», «хохолок», «глазок», «глазки» (14, 243), «ножка», «носочек», «улыбочка» (14, 244) Смердякова, «личико» (14, 321) следователя. А Митя использует уменьшительную форму, обращаясь к Алеше: «Молчи, Алеша, молчи, милый, хочется мне **ручку** твою поцеловать, так, из умиления» (14, 101).

Отсутствие субъектной и объектной избирательности в использовании стилистического маркера ведет к стилистической омонимии голосов.

Конечно, стилистическая омонимия достигается недифференцированным использованием и несопоставимо более сложных структур, чем уменьшительные формы. В речи разных героев обнаруживается столкновение в пределах одного контекста двух взаимоисключающих друг друга утверждений.

В речи Алеши утверждение «не верить не значит презирать» соединяется с обратным утверждением «не верить значит презирать» (не верить – ‘не презирать’ / не верить – ‘презирать’): «Он [Иван] никого не презирает. Он только никому не верит. Коль не верит, то, конечно, и презирает» (15, 24).

В речи Мити отождествляются значения выражений «иметь честь» и «перестать быть честным человеком» (сформулируем иначе: можно перестать быть честным человеком, имея честь):

– Это жениху-то ходить [Мите, жениху Катерины Ивановны, ходить к Грушеньке – О. В.]? Да разве это возможно, да еще при такой невесте и на глазах людей? Ведь **честь-то у меня есть** небось. Только что я стал ходить к Грушеньке, так тотчас же и **перестал быть** женихом и **честным человеком**, ведь я это понимаю же (14, 109).

В речи рассказчика «не противоречить ничему», т. е. всё принимать, ничему не возражать, алогично входит в уступительные отношения с выражением «от всего отречься», т. е., напротив, ничего не принимать, от всего отказываться (в откровенно абсурдной форме такой тип соотношения мог бы выглядеть, например, так: *дождя не было, хотя шел дождь*): «Окрестили и назвали Павлом [Смердякова], а по отчеству все его и сами, без указу, стали звать Федоровичем. Федор Павлович **не противоречил ничему** и даже нашел все это забавным, хотя **изо всех сил продолжал от всего отречься**» (14, 93).

Описанный стилистический маркер нельзя путать с композиционными противоречиями. Например, Иван противоречит сам себе в разных точках линейного развития романа: в разговоре с Алешей в трактире, когда

он утверждает абсолютную невинность и ценность ребенка, и в разговоре с Алешей о Lise, объяснившейся ему (Ивану) в любви: «– Это [Лиза] ребенок, ты обижаешь ребенка!.. [реплика Алеши – О. В.] – [...] Коль она ребенок, то я ей не нянька [ответная реплика Ивана – О. В.]» (15, 38).

Такой яркий стилистический маркер, как каламбур, тоже станет показателем стилистической омонимии в *Братьях Карамазовых*.

Каламбур идеально отвечает внутренней форме полифонии: в нем одновременно актуализируются все значения без их разграничения на основные и производные.

Мастер каламбура – Федор Павлович. Вот только несколько его каламбуров. Глаголы «проткнуть» и «чмокнуть» соединяются в глаголе «прочкнуть», значение которого условно можно сформулировать как ‘видеть насквозь’: «[...] вы меня замечанием этим как бы насквозь **прочкнули** и внутри прочли» (14, 41).

«Скверна» и «мерзавцы» дают «сквернавцев» с приблизительным значением ‘те, которые живут в скверне тайком, а вслух скверну осуждают’: «В скверне-то слаще: все ее ругают, а все в ней живут, только все тайком, а я открыто. Вот за простодушие-то мое на меня все **сквернавцы** и накинулись» (14, 157–158).

Еще один каламбур Федора Павловича «представляться кем-то» (‘изображать из себя кого-то’) – «представляться» (‘притворяться’) – «представление» (‘спектакль’): «[...] я хоть и шут и **представляюсь** шутлом, но я рыцарь чести... [...] Я всё слушал да **представлялся**, да и смотрел потихоньку, а теперь хочу вам и последний акт **представления** проделать» (14, 82).

Но каламбур используют и другие герои. Автором непроизвольных каламбуров будет отец Иосиф. Например, когда он придаст прямое значение термину «ультрамонтанство», обозначающему отстаивающее неограниченную власть папы направление в католицизме: «Э, да у нас и гор-то нету! – воскликнул отец Иосиф...» (14, 57).

Каламбур «терять (потеряться)» будет в формальной речи рассказчика, передающего чувства Миусова: «Он [Миусов] почувствовал про себя, что дрянного Федора Павловича, в сущности, должен бы был он до того не уважать, что не следовало бы ему **терять** свое хладнокровие в келье старца и так самому **потеряться**, как оно вышло» (14, 78).

В речи Мити каламбур образует имя героя греческой мифологии и созвучное ему краткое прилагательное (Силен, силён): «[...] я и четверти бутылки не выпил и не Силен. **Не Силен, а силён**, потому что решение навеки взял» (14, 98).

Глагол «напрокудить», полученный объединением глаголов «напаскудить» и «напакостить», – каламбур Ракитина: «Аль тут опять что Карамазовы **напрокудили?**» (14, 78).

Карамазов – Черномазов – случайный каламбур жены капитана Снегирева, обращающейся к Алеше (14, 184).

Герои романа привязаны и к одинаковым ассоциациям. Семантическая ассоциация выполняет в полифоничном тексте непривычную для себя функцию – функцию идентификационную, а не различительную. Так, ассоциация «насекомое – сладострастие» принадлежит и рассказчику, и Мите Карамазову. Рассказчик говорит о Федоре Павловиче – «развратнейший и в **сладострастии** своем часто жестокий, как злое **насекомое**» (14, 86). И Митя – обо всех Карамазовых: «Я тебе хочу сказать теперь о **“насекомых”**, вот о тех, которых бог одарил **сладострастьем...**» (14, 99).

Одинаковые ассоциации (Федор Павлович – Эзоп) будут у Миусова, Мити и Ивана. Миусов про себя называет Федора Павловича Эзопом: «[...] я не компания этому **Эзопу...**» (14, 78). Митя чуть позже, в разговоре с Алешей, тоже назовет Федора Павловича Эзопом: «**Эзопу** теперь о деньгах ни слова...» (14, 129). Эта реплика будет произнесена в присутствии Ивана, и Иван в этой же сцене назовет Федора Павловича Эзопом: «Черт возьми, если б я не оторвал его [Митю от Федора Павловича – О. В.], пожалуй, он бы так и убил. Много ли надо **Эзопу**» (14, 129).

В речи разных героев *Братьев Карамазовых* обнаруживается разрушение структурно-семантических стереотипов.

В реплике рассказчика: «Федор Павлович слышал, **где в колокола звонят**» (14, 82) вместо «знал, откуда звон».

В репликах Мити. Митя говорит о себе самом, что глядел на Катерину Ивановну «с тою самою **ненавистью, от которой до любви**, до безумнейшей любви – **один волосок!**» (14, 105) вместо «от ненависти до любви один шаг».

И опять Митя: «Через три дня **гол, но сокол**» (14, 109) вместо «гол как сокол».

«**Пропадай мое сало!**» (14, 110) вместо «пропадай жизнь».

«Я ведь и сам **поражен до эпидермы**, потому что кто ж его убил, наконец, в таком случае, если не я?» (14, 416) вместо «поражен до глубины души».

В реплике Алеши тоже разрушается фразеологизм: «Я верю, что **бог устроит, как знает лучше...**» (14, 112) вместо «устроит как можно лучше».

В реплике Федора Павловича: «[...] в Петре Александровиче – **прищемленное самолюбие** и ничего больше» (14, 82) вместо «ущемленное самолюбие».

В реплике Грушеньки: «[...] **сердце** он [Митя] мне всё **размозжил**» (14, 316) вместо «сердце разбил». Так смешиваются два устойчивых оборота: «разбить сердце» и «размозжить голову».

В речи Ракитина, говорящего Грушеньке о Мите: «[...] **по твоей дудке пляшет**» (14, 314) вместо «под твою дудку пляшет».

В реплике Смердякова: «[...] чем я тут выйду особенно виноват, если, не видя ни там, ни тут своей выгоды, ни награды, хоть **кожу**-то по крайней мере свою **сберегу?**» (14, 121). Выражение «сберечь кожу» одновременно представляет собой и свободное словосочетание, имеющее прямое значение (Смердяков говорит о том, что лучше отречься от христианской веры, чем позволить иноверцам содрать с себя кожу в буквальном смысле), и несвободное, являясь искажением фразеологического оборота «спасти свою шкуру» – ‘беречь свою жизнь, свое благополучие’.

Привязанность самых разных героев к одинаковым стилистическим маркерам не позволит нам уточнить авторство, применяя технику стилистической атрибуции. Стилль утрачивает характерологическую функции. Семиотическая значимость категории стили в таких условиях существенно падает.

Степень проявления стилистической омонимии находится в прямой зависимости от степени полифоничности текста. И наоборот: чем выше уровень избирательности в использовании какого бы то ни было художественного средства, тем ниже степень полифоничности.

Явление взаимопроникновения голосов, обеспечиваемое разнонаправленным повтором, оказывается еще одним фактором снижения семиотической значимости категории стили.

Признаваемая достоинством полифоничного текста стилистическая омонимия и обеспечиваемое повтором, лексическим и стилистическим, взаимопроникновение голосов расцениваются как эстетический ход, способствующий порождению глобальных смыслов, не исчерпываемых одним или несколькими художественными сознаниями. Утрата категорией стили характерологической функции становится существенным эстетическим достижением полифонии, позволяющим перенести центр тяжести с означающего на означаемое, на смысл как таковой.

References

- Bakhtin, Mikhail M. *Problemy tvorчества Dostoevskogo*. Leningrad: Priboi, 1929.
 Dal, Vladimir I. *Tolkovyj slovar zhivogo velikorusskogo yazyka*: v 4 t. Vol. 4. Moskva: Tipografiya T. Ris, 1866.
 Dostoevskii, Fedor M. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 30 t., ed. V. G. Bazanov. Vol. 1–30. Leningrad: Nauka, 1972–1990.



Received: 27.12.2021. Verified: 26.09.2022. Accepted: 23.10.2022.
 © by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ЕЛИЗАВЕТА ЗАХАРОВА

 <https://orcid.org/0000-0002-2087-6072>
Elizakharova2019@gmail.com

ПОЭТИКА ЭССЕ МИХАИЛА ЭПШТЕЙНА (ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ)¹

THE POETICS OF ESSAYS BY MICHAEL EPSTEIN (THE PHILOSOPHICAL ASPECT OF GENRE FORM)

In its most general form, Mikhail Epstein is outlined by such a vast circle of spheres as philology, philosophy, cultural studies, literary criticism, or linguistics. Currently, Epstein's method is classified by researchers as "analytically-oriented". The purpose of the article is to determine the set of methods of philosophical essayism by Mikhail Epstein, which will be achieved based on the material of the book *The Paradoxes of Novelty*. Despite the fact that the author's self-reflection extends over a large number of articles ("Laws of the Free Genre (Essay and Essayism in the Culture of the New Time)", "On the Soul. Four Essays", "Essays on Essays", "God of Details", etc.), features of the poetics of essayism such as the author's principle, imagery, and digressions are revealed in a more focused way, i.e. based on the opening book. The book is notable for its freedom of presentation, its being full of aphorisms, and its lengthy philosophical sayings. Essayisation can be considered the leading genre-forming principle of the book, affecting the way of presenting thoughts. The author's task is to clarify the meaning of tradition in literature, which is associated with the author's central interest, namely "culture in its borderline situations". The factor that holds the texts together is the author's desire to propose a way to solve the "problem situation": what is criticism and how to look at literature? The plot of the book is built upon the author's own questions and personal preferences. The task is to analyse what was written earlier and summarise the milestone results of creative activity. The book has a character of a manifest as the first major work of the author. It contains a programme for Epstein's future activities, which is confirmed by the subsequent addition and reprint of the publication. It is essential that Russian classical literature was chosen as the material.

Keywords: essay, poetics, literary criticism, philosophy, literature

В самом общем виде род деятельности Михаила Эпштейна очерчивается таким кругом сфер, как филология, философия, культурология, литературная критика, лингвистика. В настоящее время метод Эпштейна классифицируется исследователями как «аналитически ориентированный». Цель статьи – определить систему приемов философской эссеистики Михаила Эпштейна с опорой на материал книги *Парадоксы новизны*. Несмотря на то, что саморефлексия автора распространяется и на многочисленный ряд статей (*Законы свободного жанра (Эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени)*, *О душе. Четыре эссе*, *Эссе об эссе*, *Бог деталей* и др.), такие особенности поэтики эссеизма, как авторское начало, образность,

¹ Исследование выполнено за счет гранта РФФИ, проект № 17-18-01432-П.

отступления, концентрированно проявлены уже дебютной книге. Книга отличается свободой изложения, насыщена афоризмами и пространными философскими изречениями. Эссеизацию можно считать ведущим жанрообразующим принципом книги. Перед автором стоит задача определить роль традиции в литературе, что связано с главным авторским интересом, «культурой в ее пограничных ситуациях». Фактор, скрепляющий тексты, – стремление автора предложить способ решения «проблемной ситуации»: что есть критика и как смотреть на литературу. Сюжет книги выстраивается из вопрошаний и личных культурных и мировоззренческих предпочтений автора. Задача заключается в анализе написанного ранее и подведении рубежных итогов творческой деятельности. Книга носит манифестарный характер как первое крупное произведение автора. Здесь содержится программа будущей деятельности Эпштейна, что подтверждается последующим дополнением и переизданием. Существенно, что в качестве материала выбрана русская классическая литература.

Ключевые слова: эссе, поэтика, литературная критика, философия, литература

Поэтика эссеизма: Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков

Вышедшая в издательстве «Советский писатель» книга Михаила Эпштейна *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков* вобрала в себя разнородные как по жанру, так и по содержанию тексты. Большинство из них публиковалось ранее на страницах журналов «Вопросы литературы», «Современная драматургия», «Латинская Америка», «Декоративное искусство», «Октябрь». Исключением стал финальный раздел – *Заметки о культуре и современности*, написанный специально для книги. Текстовая природа, различная с точки зрения творческой судьбы, соседствует с близостью в тематическом отношении. Написанные в период с 1976 по 1987 год статьи охватывают три крупные области: литературу, философию и культуру. Тесную связь всех смысловых компонентов книги образует авторское предисловие, транслирующее ключевые установки критика: «Перед читателем – не историко-литературное исследование и не сборник отдельных статей, а свободная теоретическая композиция...»². Для самого автора его сочинение предстает не собранием разрозненных текстов, но единством как в формальном, так и в содержательном отношении. Говоря о жанровой специфике произведения, можно предположить, что рассматриваемая книга 1988 г. – это эссе в крупной форме. Данное суждение опирается не только на пристрастие автора к этой жанровой разновидности, но и на то, что каждая часть книги образует совокупность рассуждений о литературе, а также афоризмов, пространных философских изречений.

² М. Н. Эпштейн, *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков*, Москва: Советский писатель 1988, с. 5. Далее цитаты из этой книги Михаила Эпштейна приводятся с указанием страницы в скобках.

Кроме того, Эпштейн не раз подчеркивал, что гуманитарное знание – это междисциплинарная область. Рассматриваемая книга подтверждает суждение критика.

В связи со сказанным интересно обратить внимание на сформулированный Эпштейном замысел книги: «Концепция возникла по мере того, как я осознавал взаимосвязь всего ранее написанного, а именно: что литература движется парадоксами, и они же определяют ее отношение с критикой и литературоведением» (с. 5). В настоящее время исследователь формулирует концепцию так: «Культура двигалась самоотрицанием, переворачиванием своих оппозиций (аналитическая часть книги), и такова же сегодня энергия ее движения в будущее (манифестарная часть)» (там же). Более подробный взгляд относительно концепции работы был обозначен в ее дополненном и расширенном виде – книге Эпштейна *Ирония идеала: парадоксы русской литературы*: «Трудно найти культуру, внутренне более противоречивую и склонную к самоотрицанию, чем русская. Это культура парадоксов, выражающая ее двойственную, условно говоря, западно-восточную идентичность»³. Предположительно, данное национальное свойство объясняется тем, что «русским писателям и мыслителям был в высшей степени свойствен жест сознательной и бессознательной иронии, опрокидывающей то, что создавалось веками и десятилетиями напряженного труда, – решительность самоотрицания»⁴. В смысловом отношении парадоксальность проявляется через оппозиции: «высокое и величественное обнаруживает в себе демонические черты, а низкое и малое – черты духовного подвижничества»⁵.

Разноплановость и в то же время нераздельность разнородных явлений представлена на уровне оформления книги. В нее вошли иллюстрации в виде эмблем, отличающихся полисемантикой и символизмом. Их цель – «раскрыть динамику противоречий в литературном развитии» (с. 10).

Эмблема на переплете, названная ее автором, философом Виталием Ковалевым *Парадигма разума*, – соединение двух бесконечных конусовидных спиралей, замкнутых в кольцо и раскрывающих взаимосвязь развертывания и свертывания, эволюции и инволюции в художественном процессе. Эта же фигура в боковом разрезе воспроизведена на шмуцтитуле III раздела. На шмуцтитуле IV раздела – созданная художником Евгением Гором эмблема клуба «Образ и мысль»: буквы О и М, вписанные друг в друга, символизируют «округлость» и целостность Образа, «угловатость» и расчлененность Мысли в их творческом взаимодействии (с. 10).

³ М. Н. Эпштейн, *Ирония идеала: парадоксы русской литературы*, Москва: Новое литературное обозрение 2015, с. 5.

⁴ Там же, с. 7.

⁵ Там же, с. 9.

В конце предисловия автор пишет в примечании, что эмблемы в художественном оформлении книги выражают ее замысел. Единство визуального и вербального отвечает концепции Эпштейна, согласно которой литература тесно связана с другими видами искусства, находя точку опоры в философии. Гуманитарная область, по мнению автора, – это та сфера, где всё связано со всем. Именно поэтому внимание Эпштейна к внешнему облику книги сопровождается сближением статей и на уровне содержания.

Расположение статей внутри глав играет ключевую роль в направлении читательского внимания при переходе от текста к тексту. Единая для всей книги композиционная организация позволяет констатировать уход от дискретности к монолитному литературно-критическому повествованию.

В основе критического монолога лежит авторская концепция, о чем свидетельствует предисловие в книге:

Последовательность разделов и глав книги в общем соответствует историческому движению литературных противоречий [...]. В первом разделе речь идет о классике, которая энергией своих внутренних коллизий: Стендаль и Бальзак, Гёте и Пушкин, Гоголь и Достоевский – устремляется навстречу современности, открывает через свои растущие антитезы простор для нашего духовного участия и споров с самими собой. Второй раздел – обратное движение от современности навстречу классике, осуществляемое через выбор традиций [...]. Третий раздел – отрыв современности от прошлого [...] (с. 8).

Четвертый раздел посвящен рассмотрению литературы «на стыках со смежными видами искусства и типами общественного сознания (театр, музей, философия) – как части великого Целого [...]» (с. 9).

Существенно, что один из разделов посвящен теоретическому осмыслению самого явления: «Эссе – это путь, не имеющий конца, ибо его конец совпадает с началом, индивидуальность исходит из себя и приходит к себе» (с. 336).

Анализируя свойства явления «жанровой всеобщности» (с. 379), Эпштейн приходит к выводу о тотальной эссеизации:

Эссеизм – это интегративный процесс в культуре, движение к жизне-мысле-образному синтезу, в котором все компоненты, исходно наличные в мифе, но давно уже разведенные дифференцирующим развитием культуры, вновь сходятся, чтобы «опытно», экспериментально приобщиться друг к другу, испытать сопричастность к некоему еще необозначенному, невыявленному целому (с. 374).

«Эссеизм – это синтез разнообразных форм культуры на основе самознания личности, которая восходит благодаря такому опосредованию ко

все более высоким степеням духовной универсальности» (с. 375)⁶. Именно эссеизм, с точки зрения Эпштейна, определяет развитие и движение культуры Нового времени.

Каждое суждение включает одновременно несколько речевых форм: авторские отступления, философские афоризмы, анализ художественных произведений. Автор свободен как в выборе формата высказываний в целом, так и в решении вопроса о форме изложения. В целом книге присуще широкое освоение жанрового поля: сюда включены тексты, изначально принадлежащие разным формам. Учитывая акцент Эпштейна на оформлении книги, ее автор выходит за рамки литературной критики, приближаясь к статусу литератора.

Главным структурным принципом книги можно назвать конфликт, ибо на столкновении трудно сопоставимых, на первый взгляд, явлений строится большая часть критических рассуждений. Так, можно заметить, что книге в целом, а также отдельным разделам и статьям предпосланы эпиграфы, в результате чего академический текст приобретает свойства художественной организации. Сам автор видит противоречивость смыслового уровня в том, что «прерывности исследуемых ситуаций, взятых из литератур разных периодов и народов» соответствует «непрерывность в развертывании исследовательской проблематики» (с. 9). Кроме того, в одном из эпизодов отмечается, что «литература, как искусство слова, пронизана „противоречиями” в более точном и изначальном смысле, чем какая-либо другая область бытия»⁷.

На уровне отдельных статей принцип противоречия обнаруживает себя в самом способе выстраивания критического рассуждения. Можно заметить, что в каждом случае за основу берется сравнение персоналий (писателей или литературных персонажей), проблемных ситуаций. Столкновение обнаруживает не только черты сходства и различия, но и четче проясняет индивидуальную специфику выбранных объектов. В качестве примера можно привести работу *Поэтика дисгармонии*, где осуществляется анализ стилей Стендаля и Бальзака. Один из центральных выводов статьи заключается в том, что, несмотря на общее для обоих писателей «крушение классических норм литературного языка и гармонических форм эстетического мировидения»⁸, каждому из них присущ собственный способ построения диалога с читателем: «Для Стендаля разговор приобретает характер интимного признания, для Бальзака – публичной дискуссии»⁹; «По сравнению с классическими нормами речи Стендаль говорит слишком тихо, Бальзак – преувеличенно громко»¹⁰. Важно,

⁶ Здесь и далее курсив в цитатах наш – Е. З.

⁷ М. Н. Эпштейн, *Ирония идеала...*, с. 10.

⁸ Там же, с. 25.

⁹ Там же, с. 27.

¹⁰ Там же, с. 36.

что итоговой задачей предпринятого анализа является переход к закономерностям более широкого характера: «Законы речи соответствуют законам мышления; принцип общения определяет принцип видения»¹¹. Если Стендаль, по мнению критика, видит художественный мир словно под микроскопом, то Бальзак предпочитает макроскопическое видение своих героев.

Такая личностно-творческая позиция проявляется в экспериментировании с жанрами, а также в приемах языкового творчества, словотворчества.

Итак, рассматриваемая книга близка к жанру эссе. Об этом говорит сопоставление со сборником 2014 г. *Клейкие листочки*, в поэтике которого значимы не только заглавия, их парадоксальность, направленная на игру с читателем (*Человек, Не уверен – не обгоняй, Благодарность учит летать, Библиотека и кладбище*), но и расположение текстов по алфавиту.

Подчеркнем, что автор выступает здесь инициатором рождения нового жанра («Листочек – жанр, средний между афоризмом и эссе: это разросшийся афоризм или сжатое эссе»¹²), называя предшественником Василия Розанова с его книгой *Опавшие листья*. Наряду с принципиальной важностью категории читателя («Каждая запись – приглашение читателя к диалогу, а иногда – гипербола и провокация с целью вызвать несогласие и побудить к самостоятельным размышлениям „вопреки”»¹³) в этой книге, снабженной многочисленными иллюстрациями, очевидна также значимость художественного оформления. Индивидуально-авторский стиль Эпштейна и в этом случае проявляется в том, как оформлена книга. Кроме того, здесь автор реализует себя как философ-публицист.

Выбор формы обеспечивает характер литературно-критических размышлений: «Парадокс эссеистического мышления состоит в том, что подлежащая обоснованию индивидуальность обосновывается тем, что как раз и должно быть обосновано – самой собой» (с. 335). А кроме того, на выбор жанра воздействуют профессиональные предпочтения автора, который с детства мечтал стать литератором и неоднократно пробовал себя в качестве автора прозаических произведений. Однако из опубликованных воспоминаний становится понятно, что приоритетом для него в профессиональной сфере стало «литературоведение, с философским и эстетическим уклоном»¹⁴.

Образ автора можно охарактеризовать как усиленно субъективный, подчеркнuto личностный. Немаловажно, что основной текст предваряет посвящение матери критика Марии Самуиловне Лифшиц. Этот элемент

¹¹ Там же.

¹² М. Н. Эпштейн, *Клейкие листочки: мысли вразброс и вопреки*: сборник эссе, Москва: ArsisBooks 2014, с. 5.

¹³ Там же.

¹⁴ М. Эпштейн, С. Юрьенен, *Энциклопедия юности*, Москва: Эксмо 2018, с. 300.

заголовочно-финального комплекса следует рассматривать, с одной стороны, как факт, тесно связанный с биографией автора, а с другой стороны, как один из элементов поэтики, несущий самостоятельную смысловую нагрузку. Здесь важен комментарий Эпштейна о том, что именно повлияло на его предрасположенность к проективной деятельности: «Я не считаю себя ни критиком, ни историком литературы, но теоретиком, а еще – проектером (может быть, и профессия мамы, работавшей в *плановом* отделе издательства „Транспорт“, оказалась пророческой?)»¹⁵. Несмотря на то, что в большинстве суждений о литературе Эпштейн опирается на исследования литературоведов, значительная часть его высказываний строится на собственных эстетических и мировоззренческих предпочтениях.

Осмысление критиком специфики науки о литературе отличается подчеркнуто субъективным восприятием («Литературоведение – это не просто область изучения литературы, это путь развития литературы через ее сознание о себе», с. 406), так как научное познание, с точки зрения исследователя, вбирает в себя элемент творчества: «Художественная и теоретическая фантазия поддерживают и воодушевляют друг друга, образуя целостность саморазвивающейся культуры в ее диалоге с собой» (с. 407). Более того, неожиданность и новаторство гипотез является залогом их научной и культурной жизнеспособности: «[...] идея оказывается плодотворной в той степени, в какой она способна удивлять» (с. 411–412); «Размышляя о разнообразных методах литературоведения, мы должны не упускать главного: насколько та или иная теория делает мир литературы более чудесным и таинственным, чем он казался раньше, насколько прибавляет в наше знание о нем священного незнания» (с. 413).

«Творческая филология»: между литературоведением и философией

Обнаруживая тесную связь между философией и филологией, Эпштейн, по его признанию, занимается «творческой филологией». Ее спектр вбирает в себя языковое творчество, сближаясь тем самым с писателями и литераторами в широком смысле слова.

Перед автором стоит задача определить роль традиции в литературе, что связано с основным авторским интересом – «культурой в ее пограничных ситуациях». В одной из недавних книг Эпштейна можно найти немало эпизодов, посвященных саморефлексии в области профессиональной

¹⁵ Там же, с. 357.

деятельности. В частности, исследователь утверждает, что приоритетный для него жанр – проблемная статья. В контексте рассматриваемой книги можно говорить о произошедшем синтезе двух форм в жанр проблемного эссе: заданность композиции в связи с реализацией авторского замысла, минимальное включение в основной текст цитат исследователей, а также компонентов научно-справочного аппарата, подчеркнутая субъективность высказываний подчиненность каждого отдельного текста единой для книги смысловой задаче.

Книга *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков* охватывает одновременно несколько тем, представляя целостный взгляд на максимально широкий круг эстетических и мировоззренческих вопросов. Можно выдвинуть гипотезу о том, что совокупность вошедших в книгу статей направлена в том числе на поиск ключевых принципов гуманитарного междисциплинарного знания в целом. Поскольку уже здесь автор предстает в роли исследователя-литературоведа, философа, писателя, можно сказать, что данная книга определяет контуры тех путей, в границах которых будет развиваться деятельность автора.

Авторские рассуждения направлены на решение одной задачи, однако способы аргументации и субъективный характер изложения демонстрируют свободу эссеистского письма. Наиболее показательна в этом отношении работа *Тема и вариации*, посвященная проблеме соотношения поэтической традиции и новаторства. Вопреки четкости и предельной сжатости центрального вопрошания композиция работы характеризуется отсутствием строгой структурированности и спиралеобразным движением мысли. Вслед за утверждением о том, что созданное вне традиции произведение «как бы не имеет „языка”» (с. 121), критик переходит к освещению проблемы связи искусства и жизни в творческом восприятии Осипа Мандельштама и Александра Пушкина, Николая Некрасова и Льва Толстого:

Пушкинский прием, в отличие от толстовского, можно назвать «освоением»: театр и жизнь – свои друг для друга, а не чужие, «отчужденные». [...]

[...] между пушкинской и мандельштамовской вариациями одной темы лежит огромная толща, вернее, бездна культурно-исторического пространства, некий колоссальный духовный сдвиг, засвидетельствованный, а отчасти и осуществленный Некрасовым и Толстым (с. 136).

Этот кажущийся на первый взгляд уход от первоначально заявленной темы заключает в себе решение (исходной проблемной ситуации во круг соотношения традиции и новаторства в литературном творчестве). По мнению автора, сохранение значимости вопроса о границах между

искусственным и естественным регулируется не эстетическими проектами переустройства жизни, возникшими к началу XX в., но твердым следованием поэтов, и в частности, Мандельштама, за своими творческими учителями. *Новое в классике* – это и название статьи, и емкая формула одной из сюжетных линий книги в целом.

Восприятие произведений Державина, Пушкина, Блока и других классиков стало особенно актуальным в 1970-е гг. Феномен возрождения классики осмысливается в трех аспектах: «как сверхисторическое указание на предназначение нации, как средство собирания ее нравственных и художественных сил...» (с. 84), «как ближайший и вернейший путь в будущее» (там же), «[...] говоря о современном восприятии этих поэтов, естественно иметь в виду и нечто более общее, что стоит за каждым из них – судьбу русской классики в целом» (с. 87). Кроме того, процесс актуализации совпал с появлением историко-функционального литературоведения, суть подхода которого состоит в следующем:

Произведение выходит из равенства себе и своей эпохе, выступает как открытый процесс, вбирающий множество разнообразных суждений, оценок, толкований и доходящий в своей живой непрерывности до нашего дня, предполагающий нашу способность и даже обязанность участвовать в нем (с. 86).

Именно классические тексты стали наиболее благоприятной почвой для данного литературоведческого течения. Прозвучавшая в предисловии установка осмыслить классический этап отечественной словесности воплощается посредством анализа нескольких избранных творческих систем. Стремление теоретически не только осмыслить наиболее знаковые имена русской классической литературы, но и выделить яркие фигуры и перспективные тенденции в современной словесности вызвано тем, что основу книги составляет лейтмотив, окрашенный философским и публицистическим пафосом: ибо «важнейший урок наших прошлых потерь – бережность к настоящему» (с. 175). Сосредоточенность исключительно на «памятниках старины» влечет за собой обесценивание собственного времени в глазах будущих поколений. И поэтому Эпштейн провозглашает необходимость экологии культуры, т. е. признания

достойными существования всех видов и типов творчества, которые в своем взаимодействии образуют многосложную культурную систему... [...] Эгоцентризму того или иного направления, желающему вытеснить все остальные, нужно противопоставить *эко-центризм* – самосохранение культуры во всей разности и дополнительности ее составляющих (с. 176).

Можно сказать, что книга *Парадоксы новизны* представляет собой практическое воплощение выдвинутых положений, ибо в ней последовательно реализуется принцип теснейшей связанности различных хронологически, стилистически и мировоззренчески далеких явлений. Каждая статья осуществляет поиск подобных парадоксальных в своей основе ситуаций.

Фактор, который в наибольшей степени скрепляет тексты в единство, – стремление автора предложить способ решения «проблемной ситуации», а также ответить на наиболее острые для литературной критики вопросы (что есть критика и как смотреть на литературу). Стремление представить русскую литературу как монолитную, взаимосвязанную словесность составляет первостепенный и самостоятельный сюжет книги. Творчество каждого писателя вписано в наследие предшествующих поколений. Так, Державин стоит у истоков сразу нескольких стилевых направлений XIX–XX вв. Влияние одного из наиболее значительных поэтов XVIII в. распадается на несколько векторов:

В оде *Бог он предшественник* философско-космической линии русской поэзии (Тютчев), в элегии *На смерть князя Мещерского* – философско-нравственной линии (Баратынский), в стихотворении *Властителем и судьям* – нравственно-социальной (Некрасов), в стихотворении *На победы в Италии* и др. – социально-патриотической (Маяковский) (с. 92).

Переход от частных наблюдений к наблюдениям более широкого порядка применяется автором неоднократно. Примером может служить статья *Фауст и Петр*, в которой противопоставляются не столько *Фауст* и *Медный всадник*, сколько творческие системы Гёте и Пушкина: «Все мироощущение Гёте и Пушкина классично в том смысле, что и в истории, и в поэзии они более всего ценят момент вызревания формы из хаоса – подвиг объективного художества» (с. 46). Сверхзадача статьи заключается в том, чтобы определить положение обоих классиков в истории национальных литератур. Близость этих позиций позволяет автору прийти к еще более парадоксальному выводу, согласно которому «петербургская повесть» есть своеобразное продолжение написанного немецким классиком. Статья отражает важный тезис в эстетике Эпштейна, а именно положение о том, что вся мировая словесность образует единый текст.

Анализируемая книга есть практическая реализация предпосланных ей теоретических установок. Помимо рассмотрения достоинств современных и уже ставших классическими художественных произведений в круг первоочередных задач автора входит представление такого способа осмысления литературы, при котором философичность находится в тесном взаимодействии

с филологическим постижением текста. Однако при этом необходимо учесть, что книга и сама по себе представляет художественное целое.

Можно привести немало примеров, подтверждающих тезис о том, что анализируемая книга есть в некотором смысле литература о литературе. Эпштейн пишет свой роман-эссе, где главный герой – русская литература в ее изменчивости и парадоксальности.

Романизация эссе, или Сюжет литературно-критического высказывания

На примере книги Эпштейна можно предположить, что в литературной критике возникает схожая ситуация – романизация критического эссе, т. е. включение в него признаков и свойств художественного текста. На уровне макротекста можно определить и «главного героя». Им оказывается русская литература.

На стилистическом уровне автор пробует себя в роли писателя. Различные литературно-критические приемы позволяют Эпштейну воплотить креативную функцию. Он обосновывает новую научную дисциплину – «ре-алогию» (с. 307).

Каждая статья вне зависимости от затронутой проблематики движется в сторону максимально широких теоретических обобщений. Корпус написанного о вещах в культуре не является исключением из этого ряда, так как в отдельных эпизодах автор делает выводы в виде философских резюме.

Философский аспект в конкретных статьях рассматриваемой книги воплощается специфическим образом. Автору свойственно сопровождать рассуждения по проблемам анализируемых художественных произведений афоризмами или обобщающими тематическими отступлениями. Но нельзя не обратить внимания на эпизоды, где Эпштейн пользуется иным способом введения философского компонента в критическое суждение, а именно посредством обобщений, базирующихся на анализе художественного текста. Например, в работе *Князь Мышкин и Акакий Башмачкин* в качестве объединяющей персонажей черты выбрана «страсть к переписыванию». От установления данного факта авторская мысль устремляется не только к «архетипу писца, глубоко укорененного в мировой культуре», но и к онтологическим в своей основе смыслам: «Полюбить не смысл, который может быть сколько угодно важен, велик, поучителен, но самую букву как наименьшую, наислабейшую из вещей» (с. 71).

Таким образом, сюжет книги выстраивается из вопрошаний и личных предпочтений автора. Поиск наиболее точного определения книги приводит

к выводу о ее энциклопедическом освещении центральных для литературной критики вопросов под одной обложкой. Немаловажно, что анализируемая книга – это авторский дебют. С одной стороны, задача заключается в анализе написанного ранее и подведении некоторых промежуточных, но вместе с тем рубежных итогов. С другой стороны, книга носит манифестарный характер как первое крупное произведение автора. Здесь содержится программа будущей творческой деятельности Михаила Эпштейна. Это подтверждается и тем, что издание впоследствии было дополнено и переиздано. Существенно, что в качестве материала выбрана русская классическая литература.

References

- Epstein, Mikhail N. *Ironiya ideala: paradoksy russkoi literatury*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.
- Epstein, Mikhail N. *Kleykie listochki: mysli vrazbros i vopreki: sbornik esse*. Moskva: ArsisBooks, 2014.
- Epstein, Mikhail N. *Paradoksy novizny. O literaturnom razvitii XIX–XX vekov*. Moskva: Sovetskii pisatel, 1988.
- Epstein, Mikhail; Yurenen, Sergey. *Entsiklopediya yunosti*. Moskva: Eksmo, 2018.



Received: 27.12.2021. Verified: 06.10.2022. Accepted: 23.10.2022.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

NOTY O AUTORACH

Clayton J. Douglas – профессор Оттавского университета (Канада). Научные интересы: русская литература и русское кино. Из недавних публикаций: *Alexander Pushkin's «Boris Godunov» as Epic Theatre*, [в:] *History, Memory, Performance*, New York: Palgrave Macmillan 2015, с. 98–115; *From Meyerhold to Eisenstein: Commedia dell'Arte in Russia*, [в:] *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, New York: Routledge 2015, с. 364–369; «Болтовня» – роман – строфа: жанр «Евгения Онегина», [в:] *Производство смысла: сборник статей и материалов памяти И. В. Фоменко*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2018, с. 186–194; *Keeping the Candle Aflame: Andrey Tarkovsky's Search for Spirituality in a Foreign Land*, [в:] *Migration and Stereotypes in Performance and Culture*, Palgrave Macmillan 2020, с. 101–117; *Гурзуф как locus amoenus в житнетворчестве А. С. Пушкина*, [в:] *Tożsamość (w) przestrzeni. Сущность пространства / пространство сущности*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2022, с. 89–99.

Curkan-Drózka Ełona – кандидат филологических наук, кафедра перевода и дидактики Института русистики Лодзинского университета. Научные интересы: проблемы перевода литературных произведений, дидактика перевода, преподавание РКИ. Автор монографии *Метафора в творчестве Сергея Есенина и ее перевод на польский язык*, Łódź: Wydawnictwo UŁ 2018. Из недавних публикаций: *Средства невербальной коммуникации в поэзии Сергея Есенина и способы их перевода на польский язык*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2018, № 11, с. 119–130; *Знаки препинания в поэтическом переводе с русского на польский язык (на примере анализа стихотворения О. Мандельштама)*, [в:] *Дидактика русского языка и проблемы перевода в иностранной аудитории: коллективная монография*, Łódź: Wydawnictwo UŁ 2020, с. 167–178; *Особенности перевода средств невербальной коммуникации в художественных текстах*, [в:] *Современные тенденции в изучении русского языка, культуры и истории: сборник материалов научн.-практ. конф.*, София: Университет за национално и световно стопанство 2020, с. 240–249.

Ochniak Magdalena – кандидат филологических наук, адъюнкт кафедры русского литературоведения Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета. Научные интересы: русская литература XX и XXI вв. (в особенности творчество Андрея Платонова и Виктора Пелевина), польско-русские и русско-польские литературные взаимоотношения, переводоведение. Автор монографии *Słowa-klucze w prozie Andrieja Platonowa (aspekt interpretacyjny i translologiczny)*, Kraków 2013. Из недавних публикаций: *Dekonstrukcja „nie-miejsca” w „Żółtej Strzale” Wiktora Pielewina*, [в:] *Topografie podróży* (= Perspektywy Ponowoczesności; t. 10), ред. Anita Całek, Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2020, с. 271–282; *Текст перевода и структура аудитории*, [в:] *Динамическая структура текста = Dinamičeskaâ struktura teksta = The dynamic structure of text* Kraków, ред. Mihail Lotman, Tatyana Kuzovkina, Ewelina Pilarczyk: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2019, с. 191–201; *Мотив метаморфозы в романе Виктора Пелевина «Омон Ра»*. *Literatūra «Rusistica Vilniensis»* 2015, № 56/57(2), с. 82–89; *Litera jako nośnik kultury (o trudnościach z tłumaczeniem cyrylicy)*, «Między Oryginałem a Przekładem» 2015, № 27: *Bliskość kulturowa w przekładzie*, с. 9–24.

Sadzińska Ewa – кандидат филологических наук, адъюнкт кафедры русской литературы и культуры Института русистики Лодзинского университета. Научные интересы: интертекстуальность, русская литература первой половины XIX в., современная поэзия (творчество Александра Кушнера), рецепция классики в современной русской литературе, геопэтика. Автор монографии *Motta w twórczości romantyków rosyjskich. Ich rola w dialogu idei i poetyk*, Łódź: PRIMUM VERBUM 2011. Статьи последних лет посвящены в основном лирике Александра Кушнера. Из недавних публикаций: «*Гости съезжались на дачу...*»: к вопросу о дачном топосе в лирике Александра Кушнера, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2018, № 11, с. 143–155; *Стихотворение Александра Кушнера «Поездка»: текст и контекст*, «Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки» 2019, № 9, с. 116–122; *Поэт перед статуей (о примере скульптурного экфрасиса у А. Кушнера)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2020, № 13, с. 131–140; [совместно с Witold Sadziński] *Über eine Ekphrasis von Alexander Kuschner. Zur Frage der Rezeption der Antike in der russischen Lyrik des 21. Jahrhunderts*, „Philologia Classica” 2020, т. 15, № 2, 354–370; *Образ осенней дачи в лирике Александра Кушнера*, [в:] *А Русский язык и культура в эпоху глобализации című nemzetközi konferencia tanulmánykötete*, Végvári Valentyina, Wolosz, Robert (szerk.), Pécs, Magyarország: Pécsi Tudományegyetem BTK Szlav Filológia Tanszék 2020, с. 113–121.

Sikora-Krizhevskaja Paulina – магистр, ассистент кафедры русской литературы и культуры Института русистики Лодзинского университета. Научные интересы: современная русская литература, русская драматургия XXI века, политическая драматургия. Из недавних публикаций: *Новейшая русская политическая драматургия в переводах на польский язык (на примере пьес «Час восемнадцать» Елены Греминой и «Три четверти грусти» Полины Бородиной)*, [в:] *Диалог языков и культур: Россия – Польша: материалы международной научной конференции 24–25 декабря 2020 года*, ред. В. С. Картавенко, Смоленск 2021, с. 77–82; *Повесть «Дядюшкин сон» Федора Михайловича Достоевского и ее театральная переработка (на материале одноименной пьесы Юрия Лотмина)*, [в:] *Świat przedstawiony w literaturze, kulturze i języku*, Łódź: Wydawnictwo UŁ 2020, с. 185–196; *Игра с драматургическими традициями в пьесе Анны Кашиной «Дума»*, «Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica» 2019, № 12, с. 241–249; *«Чужое слово» в современной русской политической драме*, «Slavia Orientalis» 2018, № 4, с. 691–702.

Szczukin Wasilij – доктор филологических наук, профессор кафедры русского литературоведения Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета (г. Краков, Польша). Научные интересы: история русской литературы и культуры, мифопоэтика, геопоэтика и геокультурология, семиотика культуры, история русской мысли, урбанистические мотивы в русской литературе. Автор книг: *Миф дворянского гнезда: геокультурологическое исследование по русской классической литературе*, Kraków: Wydawnictwo UJ 1997; *Русское западничество: генезис, сущность, историческая роль*, Łódź: Ibidem 2001; *Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей*, Москва: РОССПЭН 2007; *Sny o aniołach i diabłach: pięć esejów o wyobraźni poetyckiej*, Kraków: Wydawnictwo UJ 2014; *Город и миф: исследования в области геопоэтики*, Москва: URSS 2021; *Лекции по истории русской литературы XX века (1917–1985)*, Kraków: Wydawnictwo „Księgarnia Akademicka” 2022. Из недавних публикаций: *„А ведь тут арифметика!” О нумеропоэтике Достоевского*, [в:] *Nonum Annun. Köszöntőkötet Hetényi Zsuzsa tiszteletére*, Budapest: ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék 2020, с. 408–432; *Od Łaby do Wołgi, od Bałtyku po Adriatyk: granice kulturowe*, [в:] *Pogranicze czyli polskość: księga jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Andrzejowi Romanowskiemu*, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2022 с. 115–130.

Szymańska Aleksandra – кандидат филологических наук, адъюнкт кафедры русской литературы и культуры Института русистики Лодзинского университета. Автор монографии *Postać Don Juana w utworach pisarzy rosyjskich XIX wieku*, Łódź: Wydawnictwo UŁ 2009. Научные статьи посвящены

русско-испанским литературным связям в контексте преемственности мифов, их эволюции и русской специфики. Из недавних публикаций: *Дон Кихот русский: вечные образы как опорные элементы культурной идентичности*, [в:] *Самосознание и идентичность. Русская литература XVIII–XXI вв. / Selbstbewusstsein und Identität. Russische Literatur im 18. – 21. Jahrhundert*, München: Herbert Utz Verlag 2018, с. 121–127; *Эволюция сюжета о Дон Жуане в русской литературе (от народного предания к мифу Нового времени)*, «Przegląd Ruscystyczny» 2019, № 1(165), с. 101–110; «Чужой», «свой», «общий». *Миф Дон Жуана в русской литературе Серебряного века*, [в:] *Русский язык и культура в эпоху глобализации*, Pécs: Pécsi Tudományegyetem BTK Szláv Filológia Tanszék 2020, с. 93–101.

Бараш Ольга Яковлевна – переводчик. Научные интересы: теория и практика перевода, русская поэзия, польская поэзия, творчество Иосифа Бродского, сопоставительная поэтика. Из недавних публикаций: «Человек говорящий» в поэмах И. Бродского, [в:] *Человек говорящий, пишущий, читающий в литературе: сборник научных статей*: в 2 ч., Гродно: Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы 2019, ч. 2, с. 31–40; «Почетный поляк»: И. Бродский и Польша (1972–1976), [в:] *Поэтика Иосифа Бродского и векторы развития русской поэзии: сборник статей*, Смоленск: Свиток 2020, с. 292–312; «Никакой другой Иосиф не есть Осип Манделштам» (О. Манделштам в поэзии И. Бродского), [в:] *Другой в литературе и культуре: сборник научных трудов*: в 2 т., Москва: Ганга 2021, т. 2, с. 458–476; «Облака» Бродского: ритмико-синтаксические возможности «короткого» размера, [в:] *Восемь великих: [коллективная монография]*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2022, с. 232–247.

Ботвинова Екатерина Дмитриевна – магистрант. Научные интересы: русская и зарубежная поэзия, компаративистика, поэтика текста, творчество Уистена Хью Одена. Из недавних публикаций: *Единство Эроса и Танатоса в поэзии Ш. Бодлера*, [в:] *Дни науки студентов Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых: сборник материалов науч.-практ. конференций, 18 марта – 5 апреля 2019 г.*, Владимир: Владимирский гос. ун-т 2019, с. 2832–2838; *Гротескный образ тела в романе В. Гомбровича «Фердидурка»*, [в:] *Дни науки студентов Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых: сборник материалов заоч. науч.-практ. конференций, 15–30 апреля 2020 г.*, Владимир: Владимирский гос. ун-т 2020, с. 2381–2387; *Взгляды У. Х. Одена и Т. С. Элиота на концепции романтической культуры (на примере стихотворений*

«Осенняя песня», «Любовная песнь Альфреда Дж. Пруфрока»), [в:] *Дни науки студентов Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых: сборник материалов науч.-практ. конференций, 22 марта – 9 апреля 2021 г.*, Владимир: Владимирский гос. ун-т 2021, с. 2184–2191.

Валентинова Ольга Ивановна – доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: филологическая герменевтика, поэтика, историческая стилистика, системная лингвистика. Из недавних публикаций: *The systemic approach to investigating text and style: the rationale of the causal typology of texts*, [в:] O. Valentinova, V. Denisenko, S. Preobrazhenskii, M. Rybakov, *The Systemic View as a Basis for Philological Thought*, Lanham [et al.]: Lexington Books 2021, с. 141–267; *Образное мышление в науке (на материале сочинения В. О. Ключевского «История России»)*, «Филологические науки. Научные доклады высшей школы» 2022, № 4, с. 48–57; *Особенности «языкового мышления» с позиций системной лингвистики*, «Russian Journal of Linguistics» 2022, т. 26, № 1, с. 224–244 [в соавторстве с У. М. Бахтикиреевой]; *Универсальные принципы анализа вербального искусства*, 2-е изд., перераб. и доп., Москва: Рос. ун-т дружбы народов 2022, 160 с.

Захарова Елизавета Михайловна – кандидат филологических наук, научный сотрудник. Научные интересы: литературная критика, журналистика, междисциплинарные связи литературы и философии. Из недавних публикаций: *Время как инструмент философской критики (Ю. Н. Говорухо-Отрок, И. И. Виноградов, И. Б. Роднянская, М. Н. Эпштейн)*, [в:] *Пространство и время в русской философии и культуре: сборник трудов молодых ученых*, Москва: МАКС Пресс 2021, с. 128–136; «Что значит быть самим собою?»: писатель и публицист Ю. Н. Говорухо-Отрок, «Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология» 2021, № 1 (68), с. 7–18; *Жанрово-тематические особенности литературных и критических публикаций газеты «Южный край» (1900–1905)*, [в:] *Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: формы взаимодействия и методология анализа: [коллективная монография]*, Москва: ИМЛИ РАН 2021, с. 157–168; *Трехмерная модель времени в литературно-критическом тексте: художественный мир В. С. Маканина в рецепции И. Б. Роднянской*, «Русская словесность» 2021, № 1, с. 93–102.

Звоняцковский Владимир Янович – доктор филологических наук, профессор Института славистики Масарикова университета (Брно, Чехия). Научные интересы: жизнь и творчество Антона Чехова, Николая Гоголя.

Из недавних публикаций: *Южная ссылка* А. С. Пушкина, «Радуга» 2020, № 1–2, с. 124–152; № 3–4, с. 191–209 [в соавторстве с Д. Клэйтоном], «Юбилей» А. П. Чехова: *неизвестное начало сценической истории*, «Русская литература» 2021, № 4, с. 231–232.

Зейферт Елена Ивановна – доктор филологических наук, доцент. Научные интересы: жанр, стих, литературное творчество, компаративистика, русская литература первой трети XIX века, современная русская литература, немецкая литература, литература российских немцев, этническая картина мира в литературе, античная литература, переводоведение (немецкий язык, латинский язык), художественный билингвизм, рок-поэзия, иерархия литературного процесса, методика преподавания литературы. Из недавних публикаций: *Доминанты поэтики (носители эмоционально-смысловой доминанты) стихотворения Марины Цветаевой «Попытка ревности»*, «Вестник Московского государственного лингвистического университета» 2022, № 4 (859), с. 126–134; *О чём говорит молчащий? («Silentium!» Ф. Тютчева и «Silentium» О. Мандельштама)*, [в:] *Вещество поэзии: к 70-летию Юрия Борисовича Орлицкого: сборник научных статей*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2022, с. 52–61; *Шпрук как источник специфических жанровых форм Vierzeiler и Achtzeiler в поэзии российских немцев*, [в:] *Vor dem Vergessen bewahren. Festschrift für Alfred Eisfeld zum 70. Geburtstag*, Göttingen: Göttinger Arbeitskreis e. V. 2022, с. 291–299; *Рок-музыканты с потенциалом (и реализацией) дара поэта*, [в:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов*, Екатеринбург: [б. и.]; Тверь [б. и.] 2022, спецвыпуск: *Полвека без Джима Моррисона*, с. 103–111.

Иванюк Борис Павлович – доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: поэтика текста, жанрология, метафорология. Из недавних публикаций: *«Державин. Жизнь званская» С. Петрова – «Евгению. Жизнь званская» Г. Державина: диалог с прототекстом*, «Вестник Томского государственного университета. Филология» 2020, № 65, с. 193–203; *Метафорический код восприятия художественного текста*, «Питання літературознавства = Problems of Literary Criticism» 2020, № 101, с. 47–63; *«Я не забуду своей колыбельной» Петра Вегина: жанрологический анализ*, «Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica» 2021, № 14, с. 203–213; *Стихотворные травелог, анабасис и катабасис: словарный формат*, «Филологос» 2022, вып. 3 (54), с. 63–67; *«Доктор Лето» М. Генделева: версия прочтения*, [в:] *Вещество поэзии: к 70-летию Юрия Борисовича Орлицкого: сборник научных статей*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2022, с. 80–90.

Кузнецова Ольга Александровна – кандидат филологических наук. Научные интересы: история литературы, текстология, русская поэзия XVII–XVIII вв., эпиграфика, фольклор. Из недавних публикаций: *Три любимых коня*, [в:] *Зело: центр исследований древнерусской культуры 2021*, [электронный ресурс] <https://zelomi.ru/blog/trikonuya>; *Ненависть в форме медузы (XVII–XVIII вв.)*, [в:] *Неканоническая эстетика, вып. 8: Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве: сборник статей*, Санкт-Петербург; Москва: Сам Полиграфист 2021, с. 9–22; *Похищение чудовищ: Античность на Руси*, Москва: АСТ 2022, 288 с.

Кунарёв Андрей Александрович – кандидат филологических наук, доцент. Научные интересы: история и поэтика русской литературы XVIII–XXI веков, интерпретация художественного текста, анализ лирического произведения. Из недавних публикаций: *Комментарий к драме М. Горького «На дне»*, «Литература в школе» 2007, №№ 2–3, 5–6, 10–11 и 2008, №№ 3–6; *А был ли мальчик? (из комментариев к V главе «Евгения Онегина»)*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2014, № 7, с. 27–46; *Громко-голосый граф*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2017, № 10, с. 39–46; *Зарецкий, Гораций и кануста (о VII строфе главы 6 «Евгения Онегина»)*, [в:] *Опыты медленного чтения: коллективная монография*, Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация» 2021, с. 68–121; *Smoogleaya муза. Степная дуэль*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2021, № 14, с. 39–57.

Малкина Виктория Яковлевна – кандидат филологических наук, доцент. Научные интересы: визуальное в литературе и культуре, лирический сюжет, поэтика лирики, фантастическое в лирике, историческая поэтика, историческая память в литературе, поэтика исторического и готического романа. Из недавних публикаций: *«Мы гордо раздвинем пределы Земли»: фантастические путешествия в лирическом сюжете*, [в:] *В поисках границ фантастического: средства передвижения и перемещения в пространстве: сборник научных статей*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2022, вып. 4, с. 35–46; *Визуальная образность в элегии К. Н. Батюшкова «На развалинах замка в Швеции»*, [в:] *«Чужое: мое сокровище!»: сборник статей памяти В. А. Кошелева*, Великий Новгород: Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого 2022, с. 91–101; *«Точка и линия на плоскости» В. Кандинского и анализ художественного текста*, [в:] *Визуальное во всём: сборник статей*, Москва: Эдитус 2022, вып. 3, с. 7–15; *Музей в лирическом сюжете*, [в:] *Учителя, ученики, коллеги...: сборник статей к 60-летию Дмитрия Петровича Бака*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2021, с. 67–82; *Жанровый канон и внутренняя мера*

жанра в беллетристике, «Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология» 2022, № 6, с. 12–26.

Марков Александр Викторович – кандидат философских наук, доктор филологических наук, доцент, профессор. Научные интересы: теория литературы, теория искусства, визуальные исследования. Из недавних публикаций: *Красота. Концепт. Катарсис: четыре лекции по теории искусства*, Москва: РИПОЛ классик 2018, 180 с.; *Как начать разбираться в искусстве: язык художника*, Москва: АСТ 2019, 302 с.; *Development of the «literary evolution» concept by Yuri Tynyanov in the works of Sergei Averintsev*, «Enthymema» 2021, № 28, с. 160–170; *Иконология изобразительных элементов «стихотворений» князя Владимира Палея*, «Праксема. Проблемы визуальной семиотики» 2022, № 2 (32), с. 68–87; *Плотин, Элитис и «отказ трудиться»*, «Платоновские исследования» 2022, т. 16, № 1, с. 206–225.

Прохоров Георгий Сергеевич – доктор филологических наук, доцент. Научные интересы: нарративные и дискурсивные исследования, эгоповествования, культурный трансфер, нарративы ассимиляции и русификации, еврейско-русская литература. Из недавних публикаций: *From Eyewitness Narratives to Retellings and Literary Adaptations: The Russian Time of Troubles in Early Modern Europe*, «Anafora: Journal of Literary Studies» 2017, vol. 4, № 2, с. 401–417; *Московия: нисхождение во Ад или путешествие по профанному пространству? Травелогии раннего Нового времени*, [в:] *Mit narodowy w sferze sacrum i profanum*, Siedlce; Warszawa: Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2018, с. 33–42; *Вариация к Достоевскому? Роман И. Эренбурга «Хулио Хуренито»*, «Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология» 2021, № 8, с. 30–42; *Рудименты еврейской идентичности в мемуарах русских выкrestов конца XIX века в свете современного опыта*, [в:] *Ежегодник еврейского евро-азиатского конгресса. Евреи Европы и Азии: состояние, перспективы, наследие: сборник научных и публицистических статей*, Герцлия: Еврейский университет Иерусалима 2021, т. 3, с. 399–412; *Amidst Narratives and Counter-Narratives: A Traveler's Report*, [в:] *Routledge Handbook of Counter-Narratives*, London; New York: Routledge 2021, с. 283–293 [в соавторстве с С. Савелиевым].

Соколов Кирилл Сергеевич – кандидат филологических наук, доцент. Научные интересы: русская поэзия, поэтика текста, компаративистика, преподавание литературы, формирование авторской идентичности, творчество Иосифа Бродского. Из недавних публикаций: *Герой азиатского фронта в советской поэзии конца 20–30-х годов*, «Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология» 2019, т. 11, вып. 4, с. 123–130; *Закон*

и любовь в поэзии Уистена Хью Одена 1939 года, «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки» 2019, № 7, с. 169–171; *О функции жанровой цитации в «Монголии» Ф. Сваровского*, «Бюллетень науки и практики» 2020, т. 6, № 6, с. 318–322 [в соавторстве с Е. А. Платоновой]; *Песенные названия у Бродского: контексты и подтексты*, [в:] *Восемь великих: [коллективная монография]*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2022, с. 292–297.

Степанов Александр Геннадьевич – кандидат филологических наук, доцент. Научные интересы: поэтика, семантика стиха, русская поэзия, творчество Иосифа Бродского. Из недавних публикаций: *О визуально-графических экспериментах в прозаическом тексте (Книшка Полок. «Письмо в четвертой степени»)*, «Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica» 2021, № 14, с. 261–273; *«Песнь о вещем Олеге» в ритмической памяти русских поэтов 1820–1930-х годов*, [в:] *Мир романтизма*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2022, вып. 20 (44): *Памяти Ирины Вячеславовны Карташовой*, с. 86–114; *Стихотворение Беллы Ахмадулиной «Твой дом»: поэтика обмана*, [в:] *Si sapis, sis apis: юбилейный сборник, посвященный на 65-ю годовщину от проф. д.ф.н. Денка Кръстева*, Шумен: Университетско издателство «Епископ Константин Преславски» 2022, с. 253–263; *Что слышит поэт? Бродский и поэтика перекличек*, Москва: Издательский Дом ЯСК 2022, 280 с.

Сундукова Ксения Алексеевна – кандидат филологических наук. Научные интересы: поэтика и поэтология памяти, мнемонический повествовательный метод, первая волна русской эмиграции, творчество Юрия Трифонова, творчество Гайто Газданова. Из недавних публикаций: *Ф. М. Достоевский: у истоков мнемонического повествовательного метода*, [в:] *История. Семиотика. Культура: сборник материалов Междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию Ф. М. Достоевского и 150-летию С. Н. Булгакова*, Самара: Самарская гуманитар. академия 2021, с. 127–134; *Память и воспоминание в эстетике модернизма*, [в:] *Современное как проблема в истории литературы и культуры: слова и границы понятий «модерн», «модернизм», «постмодерн», «постмодернизм»: к 75-летию профессора Н. Т. Рымаря: коллективная монография*, Самара: Слово 2021, с. 219–229; *Память об отце как память о Другом: «Отблеск костра» Ю. В. Трифонова и «Дар» В. В. Набокова*, [в:] *Другой в литературе и культуре: сборник научных трудов: в 2 т.*, Москва: Ганга 2021, т. 2, с. 185–205; *Границы исторического в современной отечественной романистике (В. Шаров, Л. Улицкая, Д. Быков, Е. Водолазкин)*, «Филология и культура» 2022, № 3 (69), с. 161–167 [в соавторстве с Е. Н. Сергеевой].

Танхилевич Александр Борисович – магистр востоковедения и африканистики. Научные интересы: нарратология, событийность, проза Исаака Бабея. Из недавних публикаций: *Нарушение культурного запрета как сюжетный инвариант рассказов И. Бабея*, [в:] *Неканоническая эстетика*, вып. 7: *Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2020, с. 96–104; *Живые и мертвые старики у Исаака Бабея*, [в:] *Старость как сюжет: [статьи и материалы]*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2020, с. 107–117; *Дискурс и язык в эпоху «больших данных»: пределы и возможности лингвокреативности*, «Вестник Московского университета. Серия 9: Филология» 2021, № 2, с. 215–219 [в соавторстве с А. К. Масловой]; *Поход Конармии как «не-событие»*, «Вестник Московского университета. Серия 9: Филология» 2022, № 3, с. 134–144.

Федотов Олег Иванович – доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: теория и история литературы, стиховедение. Из недавних работ: цикл статей по стихопоэтике, опубликованный в журнале «Новое литературное обозрение», а также три монографии: *Между Моцартом и Сальери: о поэтическом даре Набокова: монография*, Москва: Флинта: Наука 2014, 396 с.; *Стихопоэтика Ходасевича*, Москва: Азбуковник 2017, 432 с.; *Стихопоэтика Иосифа Бродского: монография*, Москва: Директ-Медиа 2022, 596 с.

Чевтаев Аркадий Александрович – кандидат филологических наук. Научные интересы: теория лирики, нарратология, повествовательные формы в русской поэзии, поэтика символизма и постсимволизма, поэтическое творчество Николая Гумилева, Анны Ахматовой, Михаила Зенкевича, Осипа Мандельштама, Антонина Ладинского, Бориса Пастернака, Иосифа Бродского. Из недавних публикаций: «Архитектурные» стихотворения О. Мандельштама: сюжетная динамика и эпическая перспектива, «Известия Смоленского государственного университета» 2018, № 2 (42), с. 69–88; *Проблема лирического сюжета в свете теоретико-литературных воззрений В. А. Грехнева*, [в:] *Профессия: литератор. Год рождения: 1938: коллективная монография*, Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина 2019, с. 87–96; *Стихотворение И. Бунина «Айя-София»: архитектурный «космизм» в структуре лирического сюжета*, «Сюжетология и сюжетография» 2020, № 1, с. 191–206; *Стихотворение Н. С. Гумилева «Он поклялся в строгом храме...» как «балладный» нарратив (В поисках «вечной женственности»)», [в:] *Тю/ипология дискурсов. К 75-летию Валерия Игоревича Тюпы: сборник научных статей*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2020, с. 407–418.*

Spis treści

Folia Litteraria Rossica 14/2021

От редакции / Introduction

Ольга Кузнецова, Птичий Рай: о судьбе райских птиц на Руси в Новое время / Birds' Eden: Birds of Paradise in Early Modern Russian Culture

Нина Корзина, Становление жанровой формы путешествия в Россию во французской литературе XVIII века / The Formation of a Variety of the Travelogue Genre: Travels through Russia in 18th-Century French Literature

Екатерина Пастернак, «И чрез пример явил сей свой»: о некоторых особенностях метрико-строфического репертуара позднего Державина / On Some Features of Derzhavin's Late Metric-Stanzaic Repertoire

Андрей Кунарёв, Smoogłaya муза. Степная дуэль / A Dark-Skinned Muse: A Duel in the Steppe

Анатолий Собенников, Любовь, гендерные роли и стереотипы в рассказах Антона Чехова из народной жизни (*Агафья*, *Бабы*) / Love, Gender Roles and Stereotypes in Chekhov's Stories From Peasants' Life ("Agafya", "Baby")

Aleksandra Szymańska, The Dialogical Quality of the Russian Poetry of the Silver Age: A Case Study of Poems about Don Juan / Диалогичность русской поэзии Серебряного века (на материале стихотворений донжуанского круга)

Аркадий Чевтаев, Стихотворение Николая Гумилева «Неслышный, мелкий падал дождь...»: мотив двойничества и постижение природы зла / The Poem "Neslyshnyi, melkyi padal dozhd'..." by Nikolai Gumilev: The Motive of the Double and the Quest to Understand the Nature of Evil

Ольга Бараш, Двустопный анапест Иосифа Бродского: ритмика и семантика / Iosif Brodsky's Anapestic Dimeter: Rhythm and Semantics

Джонгхён Ли, *Ветер (четыре отрывка о Блоке)* Бориса Пастернака как неотрадиционалистский цикл / Boris Pasternak's "Wind (Four Fragments about Blok)" as a Neotraditionalist Cycle

Диана Молчанова, Мотив палингенезиса в мегатексте Первой мировой войны / The Motif of Palingenesis in the Megatext of World War I

Алексей Масалов, Метабола как доминантный тип словесного образа в метареализме: причины выделения и способы анализа / Metabole as a Dominant Type of Verbal Image in Metarealism: Reasons for Distinguishing and Ways of Analysing It

Владимир Карасик, Библийские аллюзии в современной русской поэзии / Biblical Allusions in Contemporary Russian Poetry

Виктория Малкина, «Автопортрет» и проблемы визуального в российской поэзии XX века / “Self-Portrait” and the Issues of the Visual in the Russian Poetry of the 20th Century

Мария Самаркина, Структура фотопоэтического: «Фотокамера страшная вещь...» Бориса Херсонского / Photopoetics as Structure: ‘A Camera Is a Scary Thing...’ by Boris Khersonsky

Елена Балашова, Игорь Каргашин, Генрих Сапгир: «...детское мышление гораздо более сродни поэтическому» / Genrikh Sapgir: “...Children’s Thinking Is Much like Poetry”

Светлана Артёмова, *Парад идиотов* Генриха Сапгира в контексте поэзии XX века / “Parad idiotov” by Genrikh Sapgir in the Context of Twentieth-Century Poetry

Борис Иванюк, «Я не забуду своей колыбельной...» Петра Вегина: жанрологический анализ / “Ya ne zabudu svoey kolybelnoi” by Pyotr Vegin: A Genre-Oriented Analysis

Дечка Чавдарова, «Всё не так, как надо...»: от пародии Владимира Высоцкого до ремейка Вячеслава Пьецуха (аксиологизация русской классики) / “Vsyu ne tak, kak nado...”: From Vysotsky’s Parody to Pyetzukh’s Remake (Axiologization of Russian Classics)

Тюнде Сабо, Феномен молчания в современной русской прозе (романы Евгения Водолазкина, Людмилы Улицкой и Гузель Яхиной) / The Phenomenon of Silence in Contemporary Russian Fiction (the Novels of Yevgeny Vodolazkin, Lyudmila Ulitskaya and Guzel Yakhina)

Piotr Valeja, Атрибуты времени в романе *Авиатор* Евгения Водолазкина / Determinants of Time in Yevgeny Vodolazkin’s Novel *The Aviator*

Александр Степанов, О визуально-графических экспериментах в прозаическом тексте (Книшка Поллок *Письмо в четвертой степени*) / On Visual and Graphic Experimentation in a Prose Text (Knishka Pollok’s “Writing in the Fourth Degree”)

Елена Новосёлова, Ольга Иост, К вопросу о специфике творчества молодого Павлодарского поэта Ильи Аргентума / A Young Poet from the Pavlodar Region: The Originality of the Poetry of Ilya Argentum

Aneks do artykułu Olgi Kuzniecovej / Appendix

Noty o Autorach / Notes about Contributors

PROJEKT OKŁADKI

Barbara Grzejszczak, Agencja Komunikacji Marketingowej efectoro.pl

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Authors, Lodz 2022

© Copyright for this edition by University of Lodz, Lodz 2022

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10766.22.0.Z

Ark. druk. 19,375

ISSN 1427-9681

e-ISSN 2353-4834

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 635 55 77