

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

13

Poetyka literatury rosyjskiej:
podejścia i interpretacje

Поэтика русской литературы:
подходы и интерпретации

FOLIA
LITTERARIA
ROSSICA

A c t a
Universitatis
Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

13



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

A c t a Universitatis Lodzianensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

13

Poetyka literatury rosyjskiej:
podejścia i interpretacje

Поэтика русской литературы:
подходы и интерпретации

pod redakcją
Ewy Sadzińskiej i Aleksandra Stiepanowa

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

 C O P E
Member since 2019
JM14478

ŁÓDŹ 2020

FOLIA LITTERARIA
ROSSICA

REDAKCJA „FOLIA LITTERARIA ROSSICA”

dr *Ewa Sadzińska* – Uniwersytet Łódzki (redaktor naczelna)
prof. *Larysa Lapina* – Rosyjski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny
im. A. I. Hercena w Sankt Petersburgu (redaktor językowy)
prof. dr hab. *Barbara Olaszek* – Uniwersytet Łódzki (redaktor tematyczny)
prof. *Elena Sozina* – Uralski Oddział Rosyjskiej Akademii Nauk (redaktor tematyczny)
prof. *Olga Kupcowa* – Moskiewski Uniwersytet Państwowy (redaktor tematyczny)
dr *Aleksandra Szymańska* – Uniwersytet Łódzki (sekretarz)

RADA PROGRAMOWA

prof. *Deczka Czawdarowa* – Szumenski Uniwersytet im. Konstantyna Priesławskiego (Szumen, Bułgaria), prof. *Nikołaj Fortunatow* – Uniwersytet Państwowy im. N. I. Łobaczewskiego (Niżny Nowogród, Rosja), prof. *Alexander Graf* – Uniwersytet im. Justusa-Liebiga (Giessen, Niemcy)
prof. *Dina Magomedowa* – Rosyjski Państwowy Uniwersytet Humanistyczny (Moskwa, Rosja)
prof. dr hab. *Kazimierz Prus* – Uniwersytet Rzeszowski (Rzeszów)
mgr *Wiera Sitnikowa* – Międzynarodowy Uniwersytet Moskiewski (Moskwa, Rosja)
dr hab. prof. nadzw. *Danuta Szymonik* – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny (Siedlce)
prof. *Anatolij Sobiennikow* – Instytut Wojskowy (Peterhof, Rosja)

RECENZENCI WSPÓŁPRACUJĄCY Z REDAKCJĄ

prof. dr hab. *Anna Bednarczyk* – Uniwersytet Łódzki (Łódź), prof. dr hab. *Piotr Fast* – Uniwersytet Śląski (Katowice), prof. *Galina Gumionnaja* – Państwowy Uniwersytet Lingwistyczny im. N. A. Dobrolubowa (Niżny Nowogród, Rosja), prof. *Natalia Kokowina* – Uniwersytet Państwowy w Kursku (Kursk, Rosja), prof. *Andriej Kunariow* – Moskiewski Państwowy Uniwersytet Regionalny (Moskwa, Rosja), prof. dr hab. *Eliza Małek* – Uniwersytet Łódzki (Łódź), prof. dr hab. *Halina Mazurek* – Uniwersytet Śląski (Katowice), prof. *Michail Pawłowicz* – Uniwersytet Naukowo-Badawczy „Wyższa Szkoła Ekonomii” (Moskwa, Rosja)
prof. *Wiaczesław Pozdziejew* – Wiacki Uniwersytet Państwowy (Kirow, Rosja), prof. *Tatiana Prochorowa* – Uniwersytet Federalny w Kazaniu (Rosja), prof. *Irina Romanowa* – Smoleński Uniwersytet Państwowy (Smoleńsk, Rosja), prof. *Elena Sozina* – Uralski Uniwersytet Federalny (Jekaterynburg, Rosja), dr *Aleksandr Stiepanow* – Twerski Uniwersytet Państwowy (Twer, Rosja), dr hab. *Tünde Szabó* – Uniwersytet w Peczu (Pecz, Węgry), prof. dr hab. *Wasilij Szczukin* – Uniwersytet Jagielloński (Kraków), prof. *Galina Szelogurowa* – Rosyjskie Centrum Naukowe MS – Współpraca Międzynarodowa (Moskwa, Rosja), prof. *Marina Urtincewa* – Uniwersytet Państwowy im. N. I. Łobaczewskiego (Niżny Nowogród, Rosja), prof. *Siergiej Wasiljew* – Moskiewski Miejski Uniwersytet Pedagogiczny (Moskwa, Rosja), prof. dr hab. *Halina Waszkielewicz* – Uniwersytet Jagielloński (Kraków), prof. *Natalia Wiesielowa* – Uniwersytet Ottawski (Ottawa, Kanada), prof. *Natalia Wołodina* – Czerepowiecki Uniwersytet Państwowy (Czerepowiec, Rosja), prof. dr hab. *Urszula Wójcicka* – Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy (Bydgoszcz), prof. *Tatiana Żurczewa* – Samarski Uniwersytet Badawczy im. Akademika S. P. Korolowa (Samara, Rosja)

KOREKTA I REDAGOWANIE STRESZCZEŃ W JĘZYKU ANGIELSKIM

dr *Marta Kaźmierczak* – Uniwersytet Warszawski (Warszawa)

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

От редакции	7
Ольга Кузнецова, <i>Carmen echiicum</i> : Разговоры с эхом в школьной поэзии конца XVII в.	9
Илья Снегирев, Северный текст и северный миф в поэзии Николая Гумилева	17
Аркадий Чевтаев, Стихотворение А. Ладинского <i>Аргонавты</i> : рецепция мифа и художественная символика	29
Ольга Бараш, О мандельштамовских подтекстах у И. Бродского: <i>Колыбельная Трескового мыса</i>	43
Игорь Каргашин, Мандельштам в «стишках» Умки (Анны Герасимовой)	57
Оксана Замятина, Принципы взаимоотношения «детского» и «взрослого» в лирике В. Маяковского	67
Юрий Никишов, Лирическая спиральная композиция	81
Наталья Рогачева, Стихovedческая метафора в поэзии и прозе Георгия Шенгели	91
Лариса Павлова, Ирина Романова, Доминантные и факультативные компоненты лексических комбинаций в русской поэзии	103
Виктория Малкина, Визуальные аспекты лирического стихотворения	119
Ewa Sadzińska, Поэт перед статуей (о примере скульптурного экфрасиса у А. Кушнера).....	131
Мария Самаркина, Поэтика заглавия в лирике о фотографии	141
Антон Филатов, О возможных гумилевских подтекстах в рассказе В. В. Набокова <i>Порт</i>	149
Ирина Васильева, Федор Двинятин, Андрей Степанов, Два вида топосов	161
Александр Ефименко, Аналеписис: «ретроспекция» или «экскурс в прошлое»?	173
Нина Семенова, Функционирование итератива в рассказах А. П. Чехова	189
Александр Степанов, О поэтике рассказа Ирины Полянской <i>Пенал</i>	201
Наталья Няголова, Новая телесность «оттепели» в повести В. Аксёнова <i>Коллеги</i> и ее экранизации	213
Aleksandra Szumańska, Дон Жуан уходит в сеть. (О специфике мирового образа в условиях интернета)	223
Magdalena Zyśk, Жанровые особенности пьесы <i>Баба Шанель</i> (2010) Николая Коляды	231
Noty o Autorach	241

ОТ РЕДАКЦИИ

Выпуск журнала составили статьи по материалам докладов, которые прозвучали на международной филологической конференции *Поэтика текста* 8–9 февраля 2019 года в Твери. Организованная кафедрой истории и теории литературы Тверского государственного университета совместно с Тверской областной универсальной научной библиотекой им. А. М. Горького, она объединила ученых из России (Тверь, Москва, Санкт-Петербург, Смоленск, Нижний Новгород, Калуга, Тюмень), Болгарии (Велико Тырново) и Польши.

Целью конференции было скоординировать усилия исследователей, которые занимаются вопросами поэтики, стилистики, стиховедения и других филологических дисциплин, базирующихся на эмпирическом подходе к тексту. Отсюда интерес к его материально выраженной структуре (поэтической форме), механизмам смыслообразования, практикам чтения, которые предполагают аргументированное понимание (интерпретацию) художественного высказывания.

Этот подход определил содержание журнала, представленное тремя типологическими группами: поэзия, проза и драма. Внутри каждой из них статьи располагаются с учетом хронологии и тематики. Публикуемые исследования отвечают принципам теоретической значимости, культурно-исторической достоверности и позволяют расширить профессиональные знания о специфике русской литературы.

Александр Степанов
Ewa Sadzińska

ОЛЬГА КУЗНЕЦОВА

 <https://orcid.org/0000-0002-9624-5779>

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
Школа юного филолога
119991 Москва
1-й корпус гуманитарных факультетов
o_kuznetsova@mail.ru

CARMEN ECHICUM: РАЗГОВОРЫ С ЭХОМ В ШКОЛЬНОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XVII В.

CARMEN ECHICUM: ECHO-CONVERSATIONS IN 17TH-CENTURY SCHOOL POETRY

В статье публикуется малоизвестный текст конца XVII в. – образец поэтической формы *carmen echicum*. Комментируются сложные для понимания фрагменты, анализируется сюжет. Предлагается гипотеза о месте этого произведения в культуре конца XVII – начала XVIII вв. Кратко рассматривается история эхо-диалога в русской литературе.

Ключевые слова: русская поэзия XVII в., диалог, декламация, эхо-прием.

The aim of the article is to publish and discuss a little-known text from the end of the 17th century – a model representative of the poetic form called *carmen echicum*. Difficult fragments are commented upon and the plot is analyzed. A hypothesis about the piece's place in its broader cultural context is put forward. A history of *carmen echicum* in Russian literature is briefly outlined.

Keywords: 17th-century Russian poetry, dialogue, recitation, *carmen echicum*.

Суть поэтического приема эха состоит в обыгрывании стихотворных строк как реплик диалога, при котором ответная рифмующаяся реплика заключена в короткой строке, зачастую всего в одно слово. Разные авторы обращались к эхо-поэзии на протяжении всей истории русской литературы. Эхо-репликой, усиливающей драматизм развязки, завершается поэма М. Ю. Лермонтова *Кавказский пленник*; на риторических вопросах и эхо-ответах построена сатирическая часть *Кончайте войну!*.. поэмы В. В. Маяковского *Хорошо*; иронически обыгрывается взаимозамена ответов «да» и «нет» в стихотворении А. А. Вознесенского *Диалог Джерри, сан-францисского поэта*. Сходные приемы использованы в поэзии В. С. Курочкина

(*Я не поэт – и, не связанный узами...*), диалоговом стихотворении Н. С. Гумилева *Сон. Утренняя болтовня* и др. Однако эхо как аллегорический персонаж, отвечающий на предлагаемые вопросы или продолжающий мысль собеседника, почти не встречается в русской поэзии со второй половины XVIII в. Отголосками этой традиции можно считать стихотворение *Пастишка и эхо* (опубликовано в 1799 г.) княжны Е. С. Урусовой и краткий сатирический текст неизвестного автора *Новогодние шалости эха* (1906), который целиком строится на искажении эхом предшествующих реплик. Между тем культура использования эха-приема связана с курьезной поэтической формой *carmen echicum* – особой разновидностью диалога¹, который может быть частью декламации в XVII–XVIII вв.

Среди *carmen echicum* в большей степени изучены тексты Симеона Полоцкого – образцы барочной поэзии, выстроенные в вопросно-ответной форме и рассчитанные на устное воспроизведение, возможно, чтение по ролям: *Фаэтон и эхо*², *Диалог краткий* (с Фортуной) и *Диалог краткий о государе...*³. Особенно интересно первое стихотворение с указанием двух действующих лиц: Фаэтон перекликается с эхом. Во всех трех текстах с помощью вопросно-ответной формы прославляются государь и члены царской семьи. В каждом из стихотворений *carmen echicum* происходит сюжетное движение: вопрошающий оказывается переубежден, конфликтная ситуация преодолена, а спорившие действующие лица к концу произносят свои реплики в унисон.

В рукописном сборнике⁴ конца XVII в. есть еще один примечательный пример эхо-поэзии. Он читается в составе комплекса поэтических и прозаических текстов, воспринимаемых как риторические образцы, а кроме того, их соседство отчасти обусловлено рождественской темой. Собрание этих текстов начинается неполным и отредактированным списком приветственных «метров» Симеона Полоцкого *На пришествие во град отчинный Полоцк...*, далее следуют прозаические «приветствования» на разные бытовые случаи – образцовые речи, поздравления, завершающиеся текстом на рождение сына. Поэтическую часть продолжают стихотворный текст об убиении младенцев, обращенный к Иерусалиму; стихи о Рождестве, в которых переписчик,

¹ В. И. Резанов, *Из истории русской драмы. Школьные действия XVII – XVIII вв. и театр иезуитов*, Москва: Издание Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском Университете 1910, с. 10.

² Симеон Полоцкий, *Орел Российский, геральдико-эмблематическая поэма русского барокко, объединяющая искусство слова и изображения, предподнесена царю Алексею Михайловичу по случаю официального объявления наследником престола царевича Алексея Алексеевича*, издание подготовлено Л. И. Сазоновой, Москва: Индрик 2015, л. 48 об. – 49; с. 286–287.

³ А. Хипписли, «*Carmen echicum*» у Симеона Полоцкого, «Труды Отдела древнерусской литературы», т. 29, Ленинград: Наука 1974, с. 361–364.

⁴ Российская государственная библиотека, фонд 299, собр. Н. С. Тихонравова, № 249.

по-видимому, случайно сохранил ремарку с указанием на прямую речь: «Дух Святый рек»; на листах 299 об. – 303 с пометой на полях «звездословцы» следуют интересующие нас стихи, затем еще несколько поэтических текстов на рождественскую тему. Судя по конвою текстов, перед нами драматическое произведение, предназначенное для декламации.

Непосредственно эхо-диалогу предшествует вступительная часть, при чтении которой, возможно, представлялись живые картины. В ней кратко описываются события книги Бытия (автором традиционно называют пророка Моисея) с элементами апокрифов. Подобно иллюстрациям народной Библии, яркие эпизоды в тексте следуют один за другим: сотворение мира и иерархии ангельских чинов; падение лучшего из ангелов, Люцифера (Денницы); сотворение неба и небесных тел, следующих за солнцем вокруг земли; создание человека, «ангела во плоти», из четырех стихий; создание женщины и воцарение человека в Эдеме; запрет вкушать плоды с заповедного дерева; зависть дьявола, принимающего облик змеи, и его встреча с Евой. В этот момент меняется форма повествования. На реплику змея, обращенную к Еве, неожиданно отзывается другой голос, с которым рассказчик вступает в диалог. Новое действующее лицо отвечает эхом, но не называет себя – возникает строка, аналогичная тексту княжны Урусовой: «Кто мне отвечает, себя в лесу тая? – я»⁵. «Эхо» и рассказчик продолжают повествование о грехопадении, но уже не в виде упорядоченного рассказа: персонажи проверяют знания друг друга и полемизируют. Одновременно этот диалог напоминает райское прение: задаются вопросы о том, насколько виновно то или иное лицо в изгнании людей из рая. Многие обороты с рассуждениями стилистически снижены, если не шуточны: говорится, что Адам своих потомков «проел», соблазнившись яблоком, а также что земля, «клятая» Богом, не может быть виновата, так как не рвала яблок, в отличие от Евы. С одной стороны, земля в русском Средневековье осмыслялась как аллегорический персонаж (см., например, псковскую икону *Собор Богоматери* конца XIV – начала XV в.), однако нельзя не увидеть стилистического снижения как в этой фразе, так и во всей цепочке поиска виновных (аналогичный комический эффект достигается в сочинении протопопа Аввакума о пьянстве *Списание и собрание о Божестве и о твари и како созда Бог человека*).

После обвинительной части происходит сюжетный перелом, смена ролей. Теперь испытывает собеседника тот, кто отвечает эхом, но в силу ограниченности объема реплик он лишь дает краткие подтверждения или опровержения в ответ на догадки. Действующие лица обыгрывают

⁵ *Русская песня и европейский романс в рукописном сборнике начала XIX в.: эмоциональная культура на переломе эпох*, сост., подгот. текстов Л. С. Соболева, О. А. Михайлова, Екатеринбург: Издательство Уральского университета 2017, с. 496.

традиционное наименование Христа – «Слово», оно становится загадкой. Отвечающий перебирает ветхозаветные сцены, символически связанные с жизнью Христа: явление Моисею Бога в купине, создание медного змея на кресте, предательский поцелуй Иоава и убийство им Амессы. После подсказки о Назарете вопрошающий уверенно говорит о Христе, рожденном Богоматерью (руно Гедеона – прообраз Благовещения), об архангеле Гаврииле, евангелисте Иоанне Богослове (его наименование «сын грома» также имеет библейское происхождение) и Иуде Искарите. Текст завершается пасхальными формулами и приветствием, в котором говорящие вторят друг другу.

В построении этих разнообразных вопросов и ответов проявляется интерес к риторическому искусству, особенно актуализировавшийся в русской литературе второй половины XVII – начала XVIII вв. По форме и стилю стихотворение лучше всего вписывается в традицию рождественской школьной поэзии. Оно продолжает тему «райской игры» и этим напоминает *Жалобную комедию об Адаме и Еве* (70-е гг. XVII в.). В тексте этой пьесы, созданной под влиянием европейских действий⁶, архангел Михаил перед началом судебного прения кратко рассказывает о сотворении мира и запрете, который был нарушен; Адам, Змей и Ева перебивают друг друга, перекладывая вину, и их диалог комически снижен. В драматургии этого времени еще одним условным аналогом, проясняющим контекст возникновения произведения, можно назвать *Беседы пастушеские*⁷ – текст, в котором рассказ о рождественских событиях оформлен в виде ролевого диалога. Однако тематически и формально ближе всего к исследуемому тексту эхо-стихотворение, опубликованное П. Н. Берковым в разделе школьной лирики начала XVIII в. – плач Адама («Что плачешь, Адаме, ты: земного ли края? – Рая...»)⁸. Оно гораздо короче и не столь стилистически окрашено, однако в нем сцена изгнания занимает центральное место и в финале звучит тема Христова Рождества. Возникает даже типологически общая рифма «древа – Ева».

Что касается публикуемого ниже текста, то нельзя не отметить его близость к культуре начала XVIII в.: во вступительной части говорится, что рай для человека был наполнен различными «потехами», Ева названа «товарищем», а змей, подобно куртуазному кавалеру, обращается к собеседнице: «богиня рая, прекрасная девица».

⁶ *Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.*, коммент. О. А. Державиной, Москва: Наука 1972, с. 23–28.

⁷ С. А. Щеглова, *Русская пастораль XVII века («Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого)*, [в:] *Старинный театр в России XVII–XVIII вв.*, Петербург: Academia 1923, с. 65–92.

⁸ *Вириши. Силлабическая поэзия XVI–XVIII веков*, подгот. текстов и коммент. П. Н. Беркова, Москва: Советский писатель 1935, с. 271–272.

В рукописи текст не разделен на строки, эхо-реплики отделены кино-варью вертикальной чертой и точкой над строкой. При публикации текст разбит на строки, знаки препинания и заглавные буквы расставлены в соответствии с правилами современной графики, эхо-реплики выделяются разрядкой по сложившейся научной традиции. Орфография упрощена. Предположительно восстановленные под титлами буквы заключены в круглые скобки.

Боговидец сказует Моисей,
Со премудростию Бог сотворил свет сей.
Сотворил умных родов бесплотных множ(е)ство
На хваление всегда своего Божества
И раздели их по числу пределы и чины,
От них же вознесся в гордыне единый –
Денница реченный – старейшина нижний,
В чину десятом мира видимаго ближний.
Помысли бо Вышнему себе быти равна,
Низвержен со всем чином, лишен титла славна.
И не к тому восхотев Вышний хвалы его,
Отрину бо его во веки от лица Своего.
Учинивши же совет на горнем престоле,
Умыслив сотворити в его месте доле
Инаго поклонника, аггела плотяна,
От него ж(е) изгнаст есть он, гордый сатана.
И видев яго со духи плотне стерпит быти
Устроил ему покой особно где жити.
Дивно укрепил небо, всегда ходящее
Солнце – луну, звезды, свет, день, ночь водящее.
В нем четыре стихии: огонь, воздух, воду, персть –
От всех сих мудрствестно Бог человека сложил есть.
Человека чиста, проста, подобна аггелом,
Наипаче ж(е) на Образ Свой безсмертным умом.
Дал душу словесную Себе, Творца, знати,
Дал разум, в роды родов мудрость сказовати,
Рай овощеродный во Едем устроил,
Тамо его всякими потехами покоил.
Сотворил товарища, подобнаго ему,
Деву от ребра его, да не един к тому
Всякими созданными тварьми да обладает,
И дал ю в жену ему, да с ним пребывает.
Поставил его царя всем тварем животным:
Зверем, скотом, рыбам водным и птицам лётным.

Повеле же овощьми всех древ обладати,
 А иж(е) посреде рая сего – не вкушати,
 Сего им заповеда, токмо единого
 Не ясти, да не помрут смертию от него.
 Растли же ся Люцифер гневом, егда виде
 Человека почтенного от Бога – позавиде.
 Умысли от них скоро Божий дар украсти,
 Виде бо, яко тело преклонно есть пасти.
 Приял на ся ипостась ползая змии,
 В тайне пришед к девице гулящей в раи.
 Листию⁹ подпад, к ней глаголющи сице:
 Здравствуй, богини рая, прекрасная девице,
 Повеждь ми имя свое, госпоже исперва – Ева
 А там кто отвещает словеса краткая? – я
 Что то за «я»? отклик то лсти полный искони – ни
 Как «ни»? о сем днесь хощю сказати повесть всем – в ем
 Веси, рцы же, от кого Адам прелщен в раи? – от змии
 Адам ли взял преж(е) овощ з древа? – Ева
 Се солгал еси: не змей прелстил его, жена – она
 Скажи ж(е), кто промеж их виноватший был там? – Адам
 Адаму Ева дала, Ева в тем не права? – права
 Как же права, где взяла – Адам того не знал – у ней взял
 Тем ли виноват, что у ней взял? он ей рвать не велел – ел
 Когда б(ы) Адам не ел, был ли бы грех ныне? – не
 И не для яблока Адам грех, клятву, смерть к нам внес? – и в мир весь
 За яблоко отдал весь мир, дорого купил – слеп был
 Как слеп? когда у Евы взял – смотрил очима – плотским
 Очи ли человека ведут в неистовство – в лакомство
 Впрямь лакомо ел, всех нас на яблоке проел – смерть съел
 За то из рая изгнаны мы напрасно в гресе – все
 Что ж(е) мы виноваты? мы с ним яблоки не ели – ели
 Он ел, он съел, мы не умели проглотить никак(о) – было так(о)
 Чему ж(е) мы для них в клятве пребывали доднесь – и век весь
 Рцы же, кого Бог клял, аще клял нама – Адама
 Се не нас и Адама не клял, яз так внемлю – землю
 Про што землю? не рвала земля ябл(о)к з древа – Ева
 И Ева не рвала, рваные даны ей – змей
 И змей не знал, что творил завистник наш демон – он
 Кто ж(е) всех свободил, кто стерл жало демоново? – Слово
 Что то за слово? прошю тя, толк о нем дай – гадай
 То ли, что Моисеови явился в купине? – не

⁹ Имеется в виду «подпадая лестью» – подольщаясь.

То ли, что змию на крест в Хориве прибито? – не то
 То ли, что Амазе рек Иоав в Гаваоне? – не
 Кое ж(е) слово дало смертному шаху¹⁰ мечь? – в Назаре(с)т
 То, что небесный посол деве благовестил – Гавриил
 Та то дева родила Сына Божияго – истиннаго
 Та ли то красота неба и зеркало света? – та
 Она то Слову матери руном Гедеона? – она
 О том то Слове Иоан возгремел, яко гром? – о том
 Тое то Слово нашим телом есть открыто? – то
 Того то Слова словом Искарот лобзал? – продал
 То ж(е) Слово избаву плоть свою за нас – дал на страсть
 Кто терпе крест, гвоздие, копие за нас? – Христос Спас
 И умре, яко человек, гробу себе предал – смерть попрад
 Он смерть, грех, клятву, жало сокрушил демоново – Христос Слово
 И во славе, яко Бог, тридневно воскрес – воистинну воскрес.

References

- Khippisi, Antoni. "Carmen echicum u Simeona Polotskogo". *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*, Vol. 29 (1974): 361–364.
- Polotskii, Simeon. *Orel Rossiiskii, geraldiko-emblematiceskaya poema russkogo barokko, obyedinyayushchaya iskusstvo slova i izobrazheniya, prepodnesena tsaryu Alekseyu Mikhailovichu po sluchayu ofitsialnogo obyavleniya naslednikom prestola tsarevicha Alekseya Alekseevicha*, ed. L. I. Sazonova, Moskva: Indrik, 2015, l. 48 ob. – 49: 286–287.
- Rezanov, Vladimir I. *Iz istorii russkoi dramy. Shkolnye deistva XVII–XVIII vv. i teatr iezuitov*. Moskva: Izdanie Imperatorskogo Obshchestva Istorii i Drevnostei Rossiiskikh pri Moskovskom Universitete, 1910.
- Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka, fond 299, sobr. N. S. Tikhonravova, No. 249. *Russkaya dramaturgiya poslednei chetverti XVII i nachala XVIII v.*, ed. O. A. Derzhavin, A. S. Demin, V. P. Grebenyuk. Moskva: Nauka, 1972.
- Russkaya pesnya i evropeiskii romans v rukopisnom sbornike nachala XIX v.: emotsionalnaya kultura na perelome epokh*, ed. L. S. Sobolev, O. A. Mikhailov, Yekaterinburg: Izdatelstvo Uralskogo universiteta, 2017.
- Shcheglova, Sofiya A. *Russkaya pastoral XVII veka («Besedy pastusheskie» Simeona Polotskogo)*. In: *Starinnyi teatr v Rossii XVII–XVIII vv.* Peterburg: Academia, 1923.
- Virshi. Sillabicheskaya poeziya XVII–XVIII vekov*, ed. P. N. Berkov. Moskva: Sovetskii pisatel, 1935.

¹⁰ В рукописи эти слова читаются однозначно, однако, по-видимому, фраза была списана неверно, следует читать: «смертному жалу».

ИЛЬЯ СНЕГИРЕВ

 <https://orcid.org/0000-0002-1752-6071>
Российский университет дружбы народов
117198 Москва
ул. Миклухо-Маклая, 6
Snegirev_ia@rudn.university

СЕВЕРНЫЙ ТЕКСТ И СЕВЕРНЫЙ МИФ В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

THE NORTHERN TEXT AND NORTHERN MYTH IN GUMILYOV'S POETRY

Статья посвящена северному мифу, знаки которого обнаруживаются в поэзии Николая Степановича Гумилева. Наибольший интерес представляют стихи, вошедшие в книгу *Костер* (1918). Поводом для написания «скандинавского цикла» стало пребывание поэта в Швеции. Вместе с тем это вовсе не «географическая» поэзия в виде «отчета» о путешествии. Скандинавская тематика тесно связана со славянской и демонстрирует попытки Гумилева выстроить собственную концепцию исторического развития России.

Ключевые слова: Николай Гумилев, традиция, поэтика, неоромантизм.

The article is devoted to the to the Northern myth, markedly present in the poetry of Nikolai Gumilyov. The poems included in the book *Bonfire* (1918) are of most interest. The external reason for writing this kind of Scandinavian cycle was the poet's sojourn in Sweden. This is, however, by no means "geographical poetry" or a versified report from a journey. Scandinavian themes appear to be closely connected with the Slavonic ones and the interconnection even demonstrates some attempts on the part of Gumilyov to construct his own concept of Russia's historical development.

Keywords: Nikolai Gumilyov, tradition, poetics, neo-romanticism.

Северный миф, частью которого, вероятно, следует считать скандинавский текст, и к которому также можно отнести представление о кельтском фольклоре, вошел в русскую литературу в начале XIX в.

Огромное влияние на формирование представлений о европейском мифологическом Севере оказали *Сочинения Оссiana, сына Фингала* (*The Works of Ossian, the Son of Fingal*, London, 1765), знаменитая мистификация Джеймса Макферсона. Несмотря на то, что сомнения в подлинности были высказаны практически сразу после публикации, популярность этих стихов в России

была столь велика, что позволила исследователям говорить об особом явлении – «русском оссианизме»¹. В большей степени влиянию псевдо-Оссиана были подвержены карамзинисты. Так, в программном стихотворении Н. М. Карамзина *Поэзия Оссиан* упоминается в числе величайших поэтов Британии.

Одна из причин популярности Оссиана в России состоит в том, что сочинения Макферсона отличает идея величественного, столь характерная для предромантизма и романтизма, выраженная, прежде всего, в образах героев поэмы. Величественность заключается не только в описании героев, их поступков, трагической судьбы, но и в неукорененности героев в быте. Они существуют вне повседневной жизни. Ю. Д. Левин так описывает героев Макферсона: «Эти возвышенные герои живут и действуют вне быта. [...] Такая оторванность от эмпирической реальности немало способствует тому, что герои предстают как некие идеальные носители высоких этических и эстетических ценностей»².

Другой чертой, объясняющей популярность мистификации Макферсона, становится меланхолический настрой повествования. Меланхолию, свойственную русскому романтизму, вызывают унылый пейзаж, тени умерших героев, даже солнце, обреченное погаснуть. Дальнейший генезис этого сюжета в русской традиции будет либо воспроизводить весь комплекс «оссиановских» мотивов, либо обращаться лишь к одному из них. В текстах разных периодов будет преобладать или величие легендарных персонажей (в сочетании с их бытовой неукорененностью), или уныние и меланхолия.

Однако уже на самом раннем этапе рецепции северного мифа русской традицией легенды кельтов встретились с влиянием Скандинавии. Закономерно, что это взаимодействие происходит в поэтике романтизма. Наиболее активным проводником темы северных легенд, как и в случае с Оссианом, становится К. Н. Батюшков. Главным произведением, повлиявшим на функционирование скандинавского сюжета в русской традиции, стала *Песнь Гаральда Смелого* – вольный перевод текста, приписываемого норвежскому королю Харальду Смелому (или Харальду Суровому). В *Круге земном* Снорри Стурлусона упоминаются некие *Висы Радости*, которые сказал Харальд Смелый, когда он возвращался из Константинополя. Всего вис было шестнадцать, все они содержали одинаковый рефрен, который в русском переводе *Круга земного* звучит как: «Герд монет в Гардах / Знать меня не хочет» (Герд

¹ Р. В. Иезуитова, *Поэзия русского оссианизма*, «Русская литература» 1965, № 3.

² Ю. Д. Левин, *Оссиан в русской литературе (конец XVIII – первая треть XIX века)*, Ленинград: Наука 1980, с. 12.

монет – кеннинг со значением «женщина»)³. В переводе С. В. Петрова строки звучат несколько иначе: «Мне от Нанны ниток / Несть из Руси вести»⁴.

Именно этот рефрен определил композицию последующих весьма вольных переложений. В качестве посредника выступил перевод *Вис Радости* на французский язык, выполненный швейцарским историком П. А. Малле и включенный им в книгу *Введение в историю Дании (Histoire du Danemarch)*. На русский язык книга была переведена в 1785 г. Ф. Моисеенко⁵, после чего история любви Харольда Смелого к дочери Ярослава Елизавете (или Эллисив) привлекла внимание карамзинистов. Наибольшую известность среди прочих получил перевод Батюшкова. Всего же имеется девять переводов этого текста на русский язык, в том числе переводы Н. А. Львова (1793), И. Ф. Богдановича (1810), Н. М. Карамзина (1818) и А. К. Толстого (1869). Как отмечает М. И. Стеблин-Каменский, все эти переводы были выполнены с французского и латинского, и большинство из них – очень вольные пересказы.

О. А. Проскурин отмечает: «Секрет особой популярности этого текста у русских авторов (и русских читателей) объяснялся связанностью *Песни* с русским материалом: речь в ней идет о безответной любви норманнского конунга Гаральда к одной из дочерей киевского князя Ярослава Мудрого»⁶. Так, Батюшков в своей версии рефрена подчеркивает национальный аспект любовного сюжета, по-видимому, малохарактерный для средневековых текстов: «А дева русская Гаральда презирает».

Этот же текст повлиял на историю Финна в *Руслане и Людмиле* А. С. Пушкина, где «оссиановский» и скандинавский мифы почти не различимы. Само имя персонажа уже подчеркивает его литературность, восходя к имени Финна Мак Кумала, героя песен Оссиана. Общая же сюжетная линия – подвиги во имя красавицы и нелюбовь красавицы воспроизводит *Песнь Гаральда Смелого*. Повторяющийся рефрен «я не люблю тебя» лишь усиливает связь с текстом Батюшкова. Однако родство это пародическое, отражающее общую установку *Руслана и Людмилы*. Здесь северный миф – часть общей романтической образности, переосмысляя которую, Пушкин создает новую элегию.

В дальнейшем тема мифологического Севера в литературе подвергалась незначительным модификациям. Так, оссиановская тема соединилась

³ С. Стурлусон, *Круг Земной*, Москва: Наука 1980, с. 883.

⁴ *Поэзия скальдов*, Санкт-Петербург: Наука 2016, с. 66–67.

⁵ М. И. Стеблин-Каменский, *Примечания*, [в:] *Поэзия скальдов*, Санкт-Петербург: Наука 2016, с. 172.

⁶ О. А. Проскурин, *Поэзия Пушкина или подвижный палимпсест*, Москва: Новое литературное обозрение 1999, с. 30.

с «унылой, печальной» элегией. В элегии Батюшкова *На развалинах замка в Швеции* оссиановский сюжет дан через современность, сквозь оптику настоящего времени. Сходный прием в оригинальной трактовке применяет и Е. А. Баратынский в стихотворении *Финляндия*.

Закономерно, что традиция XIX в. получила свое развитие в веке XX. Развитие это было поддержано другими видами искусства, в которых в начале века актуализировался северный миф. Так, отчасти благодаря драмам Г. Ибсена и музыке Э. Грига Скандинавия становится популярна в России⁷.

В 1911 г. Н. Рерих получает заказ от К. Станиславского на изготовление декораций и костюмов к российской постановке драмы *Пер Гюнт*. Верный своей системе Станиславский даже приглашал Рериха в ознакомительную поездку по Норвегии вместе с труппой, но художник отказался (Скандинавию он посетит в 1919 г.). Выбор Рериха как художника понятен. К тому времени, помимо знаменитой картины *Заморские гости* (1901), он был автором целого ряда картин, связанных со скандинавской тематикой: *Бой* (1906), *Песнь о викинге* (1907), *Триумф викинга*, *Могила викинга* (1908), *Дочь викинга* (1910) и *Варяжское море* (1910). Последняя из перечисленных работ по своему сюжету связана с легендой о Харальде Смелом, популярной в русской литературе романтизма.

Акмеизм с его интересом к повествовательной поэзии, Средневековью, дикарству, казалось, был предрасположен к воспроизведению северного мифа. Однако акмеисты обращаются к легендарному Северу значительно реже, чем к античности или периоду Высокого Средневековья. Редкость подобных текстов не отменяет их значимости.

Е. Вагин в статье о Гумилеве пишет:

Скандинавские, северные мотивы принадлежат к числу его излюбленных. Уже в *Пути конквистадоров* звучат «мотивы Грига». Значительны также стихотворения сборника *Костер*, *Как на Северном море* и *Швеция* – в этом последнем усматривается даже «ответ» на блоковских *Скифов*. Конечно, нельзя забывать драматическую поэму *Гондла* – на исландско-ирландский сюжет⁸.

⁷ Об этом подробнее см.: О. С. Туманова, *Образ скандинавского севера в русской лирике 1890–1910 гг.*, «Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология» 2017, т. 9, вып. 3, с. 132–139.

⁸ Е. А. Вагин, *Поэтическая судьба и миропереживание Н. С. Гумилева*, [в:] *Н. С. Гумилев: pro et contra: Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей*, Санкт-Петербург: Издательство Русского христианского гуманитарного института 2000, с. 596.

Противопоставление *Скифов* (1918) и *Швеции* (лето 1917) – анахронизм, обусловленный традицией, заданной еще *Некролем* В. Ходасевича, противопоставлять А. Блока и Н. Гумилева.

Соединение скандинавских и североирландских мотивов показывает, что, вероятно, и для Гумилева, и для его исследователей не было значимой разницы между легендами кельтов и викингов. Все они представлялись частью единого северного мифа.

Тема ранних стихотворений Гумилева заслуживает отдельного рассмотрения. Упомянутое Е. Вагиным стихотворение *На мотивы Грига* содержит довольно условную связь со Скандинавией – это лирический фрагмент с традиционно-романтическим томлением. Условен и пейзаж (чайка и фьорды), и картины прошлого, предстающие воображению героя. Этот сюжет не выходит за рамки заданной Батюшковым темы. Более того, текст кажется излишне неопределенным даже на фоне стихов, порожденных эстетикой раннего романтизма.

Стихотворение *На мотивы Грига* соседствует с другим текстом, воспроизводящим топику мифологического Севера. Как это было со многими ранними стихотворениями Гумилева, текст существует в двух редакциях – в книгах *Путь конквистадоров* и *Романтические цветы*:

<i>Грёза ночная и тёмная</i>	<i>Оссиан</i>
На небе сходились тяжелые, грозные тучи, Меж них багровела луна, как смертельная рана, Зеленого Эрина воин, Кухулин могучий Упал под мечем короля океана, Сварана.	По небу бродили свинцовые, тяжкие тучи, Меж них багровела луна, как смертельная рана. Зеленого Эрина воин, Кухулин могучий Упал под мечем короля океана, Сварана.
И волны шептали сибиллы седой заклинанья, Шатались деревья от песен могучего вала, И встретил Сваран исступленный в грозе ликovanья Героя героев, владыку пустыни, Фингала.	Зловеще рыдали сивиллы седой заклинанья, Вспенённое море вставало и вновь опадало, И встретил Сваран исступленный, в грозе ликovanья, Героя героев, владыку пустыни, Фингала.
Друг друга сжимая в объятьях, сверкая доспехом, Они начинают безумную, дикую пляску, И ветер приветствует битву рыдающим смехом, И море грохочет свою вековечную сказку.	Схватились и ходят, скользя на росистых утесах, Друг другу ломая медвежьи упругие спины, И слушают вести от ветров протяжногoлoсьх О битве великой в великом испуге равнины.

Когда я устану от ласковых, нежных объятий, Когда я устану от мыслей и слов повседневных – Я слышу, как воздух трепещет от гнева проклятий, Я вижу на холме героев, могучих и гневных ⁹ .	Когда я устану от ласковых слов и объятий, Когда я устану от мыслей и дел повседневных, Я слышу, как воздух трепещет от грозных проклятий, Я вижу на холме героев суровых и гневных ¹⁰ .
--	---

Здесь уже нет образа руин, который служит своеобразным медиатором между лирическим героем и эпической древностью. Эпос оказывается альтернативой декадентской современности. Интересно, что при редактировании стихотворения Гумилев убирает чересчур экспрессивные эпитеты (например, «безумная», «дикая»). Здесь есть и предвестие предметности акмеизма и стремление уйти от декадентского словаря к эпической простоте.

Обращение к оссиановским мотивам присутствует и в ранней поэзии О. Мандельштама. Стихотворение *Я не слышал рассказов Оссиана...* построено на традиционной для поэта поэтике отрицания (ср. с черникой в лесу, «что никогда не собирал», и *Федрой*, на которую опоздал лирический субъект):

Я не слышал рассказов Оссиана,
 Не пробовал старинного вина –
 Зачем же мне мерещится поляна,
 Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
 Мне чудится в зловещей тишине,
 И ветром развеваемые шарфы
 Дружинников мелькают при луне!

Я получил блаженное наследство –
 Чужих певцов блуждающие сны;
 Свое родство и скучное соседство
 Мы презирать заведомо вольны.

И не одно сокровище, быть может,
 Минуя внуков, к правнукам уйдет,
 И снова скальд чужую песню сложит
 И как свою ее произнесет¹¹.

⁹ Н. С. Гумилев, *Полное собрание сочинений: в 10 т.* Т. 1: *Стихотворения. Поэмы (1902–1910)*, Москва: Воскресенье 2005, с. 285.

¹⁰ Там же, с. 40.

¹¹ О. Э. Мандельштам, *Собрание сочинений: в 4 т.*, Москва: Арт-Бизнес-Центр 1999, т. 1, с. 103.

Характерно, что Ю. Д. Левин, начиная свою книгу о русском Оссиане цитатой из этого стихотворения Мандельштама, замечает: «Тот мир ему чужд, он – лишь смутное воспоминание об одном из “блуждающих снов” человечества»¹². Не оспаривая подобного восприятия, следует отметить принципиальную для Мандельштама позицию – творчество как принятие чужой традиции (ср. с утверждением Т. С. Элиота о том, что «Ее (традицию) нельзя унаследовать, и, если она вам нужна, обрести ее можно лишь путем серьезных усилий»¹³). Именно в этом состоит пафос последних строк – поэт чужд миру оссианических легенд, но творчество, по сути, есть присвоение и освоение другой традиции. Мир Севера, возникающий здесь, вероятно, под влиянием неоромантизма или как дань общим стратегиям акмеизма, обернется в поздних стихах опального поэта образом Валгаллы, «пира отцов», на котором лирический герой лишился места.

Сходным образом у Гумилева мотивы легендарного Севера, обозначенные в числе прочих экзотических тем ранних книг, возникают в поздних книгах. Больше всего таких стихотворений в *Костре*. Четыре текста эксплицируют северную топику уже самими заглавиями: *Швеция, Норвежские горы, На Северном море, Стокгольм*. Это обусловлено, прежде всего, биографическими причинами.

В 1917 г., во время Первой мировой войны, Гумилев отправился в Париж, в русский добровольческий корпус. Маршрут был сложным и проходил через Швецию и Лондон. 20 мая по старому стилю (2 июня – по новому) поэт прибыл в Стокгольм, а через три дня – через Осло в Берген.

В письме Ларисе Рейснер Гумилев отправляет стихотворение *Швеция* и кратко описывает свое впечатление от Скандинавии: «Здесь горы, но какие-то неприятные, не знаю, чего не достает, может быть, солнца. Вообще Норвегия мне не понравилась: куда ей до Швеции. Та – игрушечка. Ну, до свидания, развлекайтесь, но не занимайтесь политикой»¹⁴.

Холодное отношение к Норвегии отражено в стихотворении *Норвежские горы*. По содержанию это скорее описательный текст, пейзажная лирика с ритуальным упоминанием неизменного Пер Гюнта.

Стихотворение *Швеция* содержит историософские размышления Гумилева. Вообще, *Костер* богат на такие стихи. Ю. Зобнин в очерке о жизни Гумилева пишет:

¹² Ю. Д. Левин, *Оссиан в русской литературе...*, с. 3.

¹³ Т. С. Элиот, *Традиция и индивидуальный талант*, [в:] он же, *Назначение поэзии*, Москва: Совершенство 1997, с. 213.

¹⁴ Н. С. Гумилев, *5 июня 1917 года. Берген*, [электронный ресурс] <https://gumilev.ru/letters/70/> [28.04.2019].

Швеция была страной, породившей русскую государственность.

[...]

Если Распутин олицетворял собой в поздней историософской лирике Гумилева начало «стихийное», то начало «цивилизации» символизировалось другой исторической фигурой – Рюриком, некогда победившим славянскую стихийную вольницу деспотической, дисциплинирующей государственной волей. В этом смысле *Мужику* противостоят стихотворения «шведского» цикла – *Швеция, Стокгольм, В Северном море, Ольга*. В творчестве Гумилева возникает историософская эмблематика, определяющая полярные начала, взаимодействие которых обуславливает движение русской истории. В стихотворении *Швеция* констатируется торжество «печенежьего» хаоса над творческой волей, заложенной Рюриком в русское государство¹⁵.

Удивительным образом подобная концепция русской истории оказывается близка идеям Н. Рериха, отраженным в его статье *Радость искусств*.

Стихотворение *Стокгольм* более сложно. В нем нет историософских рассуждений, нет «игрушечности», упомянутой в письме Рейснер¹⁶. Текст строится вокруг характерной для зрелого Гумилева темы времени и переживания собственной несвоевременности:

Зачем он мне снился, смятенный, нестройный,
 Рожденный из глубин не наших времен,
 Тот сон о Стокгольме, такой беспокойный,
 Такой уж почти и нерадостный сон...

Быть может, был праздник, не знаю наверно,
 Но только все колокол, колокол звал;
 Как мощный орган, потрясенный безмерно,
 Весь город молился, гудел, грохотал...

Стоял на горе я, как будто народу
 О чем-то хотел проповедовать я,
 И видел прозрачную тихую воду,
 Окрестные рощи, леса и поля.

«О, Боже, – вскричал я в тревоге, – что, если
 Страна эта истинно родина мне?

¹⁵ Ю. В. Зобнин, *Странник духа (о судьбе и творчестве Н. С. Гумилева)*, [в:] Н. С. Гумилев: *pro et contra...*, с. 49.

¹⁶ Хотя архитектура Стокгольма, в частности, архитектура Старого города (Gamla stan) до известной степени провоцирует подобное восприятие.

Не здесь ли любил я и умер не здесь ли,
В зеленой и солнечной этой стране?»

И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времен,
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещен¹⁷.

Стихотворение открывается вполне традиционным зачином с использованием мотива сна. Сон, кошмарный сон – характерны для лирики Гумилева вообще и для книги *Костер* в частности. Тем более такой мотив характерен для текстов о несовременности героя. Аналогичным образом организована композиция более ранних стихов:

Я, верно, болен: на сердце туман,
Мне скучно все, и люди, и рассказы,
Мне снятся королевские алмазы
И весь в крови широкий ятаган¹⁸.

Кроме того, сон мотивирует общую хаотичность впечатлений лирического героя.

Пейзаж дан пунктиром, набором характерных черт. Едва ли имеет смысл искать какую-то конкретную гору, упомянутую в тексте, хотя возвышенности для Стокгольма характерны. Например, это мог быть, холм в парке Observatorielunden или одна из современных обзорных площадок на Södermalm. Пейзаж здесь мотивирует тоску по несбывшемуся, обозначенную в последних двух строфах. Если в раннем *Оссиане* мифологическое пространство возникает как способ бегства от современности, то в *Стокгольме* этот разрыв между героем и воображаемым пространством уже воспринимается как трагедия.

Концепция времени, столь связанная с концепцией традиции, реализуется и в стихотворении *На Северном море*. Если в *Швеции* речь шла о событии конкретном, историческом, то в этом стихотворении – о самом вневременном феномене отважных авантюристов, присутствующих во все времена.

В дальнейшем стихотворений, которые можно уверенно связать со скандинавской тематикой, не будет. Тема «варяжьей Руси», заданная

¹⁷ Н. С. Гумилев, *Полное собрание сочинений: в 10 т.* Т. 3: *Стихотворения. Поэмы (1914–1918)*, с. 124.

¹⁸ Там же. Т. 2: *Стихотворения. Поэмы (1910–1913)*, с. 105.

в Швеции, возвращается в стихотворении *Ольга*. Но там она часть единой русской истории, движения от «Хельги» к «Ольге».

Иногда скандинавские мотивы возникают неожиданно, как в стихотворении *Душа и тело*: « – ...Меня, кто, словно древо Игдрозиль, / Пророс главою семью семь вселенных»¹⁹.

Примечательно, что по своей сути *Душа и тело* – стихотворение христианское, во всяком случае, обращаясь к христианскому средневековому жанру прений – диалогов души и тела.

Итак, в обращении Н. Гумилева к традиции изображения мифологического Севера можно отметить некоторые закономерности. Прежде всего, в образной системе поэта нет принципиальной разницы между мифом скандинавским и кельтским. Их сближает мифологическое пространство Севера, задающее такие эпитеты как «суровый» и «могучий» в равной степени для героев *Саги о Кухулине* и для пейзажа Скандинавии.

Изначально акмеисты наследуют вполне русскую традицию изображения мифологического Севера. Ранние стихи Н. Гумилева и О. Мандельштама вырастают из опыта К. Батюшкова. Однако закономерна и эволюция: меняется, прежде всего, оптика. Память о легендарном прошлом перестает быть темой для унылых медитаций лирического героя, напротив, оно становится более живым и витальным, чем современность.

Скандинавская тема стала частью рассуждений об истории вообще и истории России в частности. Она оказалась тесно связана со славянской темой. Произошло это благодаря и вопреки Блоку. Безусловно, *На поле Куликовом* актуализовало эти процессы. Вместе с тем Русь Гумилева мало похожа на Русь Блока. Здесь нет ни умильности, ни дожидающихся княгинь, ни степных кобылиц. Главное для Гумилева в формировании Руси – «варяжское» начало, одинаково авантюрное и творческое.

И наконец, наиболее важное – скандинавский текст становится частью развития акмеистического представления о времени и традиции.

References

- Gumilev, Nikolai S. *5 iyunya 1917 goda. Bergen*, <https://gumilev.ru/letters/70/>
 Gumilev, Nikolai S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 t.* Moskva: Voskresenye, 2005.
 Iezuitova, Raisa V. "Poeziya russkogo ossianizma". *Russkaya literatura*, No. 3 (1965): 53–74.
 Levin, Yurii D. *Ossian v russkoi literature (konets XVIII – pervaya tret' XIX veka)*. Leningrad: Nauka, 1980.
 Proskurin, Oleg A. *Poeziya Pushkina ili podvizhnyi palimpsest*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1999.

¹⁹ Там же. Т. 4: *Стихотворения. Поэмы (1918–1921)*, с. 64.

- Steblin-Kamenskii, Mikhail I. *Primechaniya*. In: *Poeziya skaldov*. Sankt-Peterburg: Nauka, 2016: 131–179.
- Tumanova, Olga S. “Obraz skandinavskogo severa v russkoi lirike 1890–1910 gg.” *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*. Vol. 9, No. 3. (2017): 132–139.
- Vagin, Evgenii A. *Poeticheskaya sudba i miroperezhivanie N. S. Gumileva*. In: *N. S. Gumilev: pro et contra: Lichnost i tvorchestvo Nikolaya Gumileva v otsenke russkikh myslitelei i issledovatelei*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000: 593–604.
- Zobnin, Yurii V. *Strannik dukha (o sudbe i tvorchestve N. S. Gumileva)*. In: *N. S. Gumilev: pro et contra: Lichnost i tvorchestvo Nikolaya Gumileva v otsenke russkikh myslitelei i issledovatelei*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000: 5–51.

АРКАДИЙ ЧЕВТАЕВ

 <https://orcid.org/0000-0002-6844-8560>

Российский государственный гидрометеорологический университет
Кафедра русского языка и литературы
192007 Санкт-Петербург
Рижский проспект, 11
achevtaev@yandex.ru

СТИХОТВОРЕНИЕ А. ЛАДИНСКОГО *АРГОНАВТЫ*: РЕЦЕПЦИЯ МИФА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА

ANTONIN LADINSKY'S POEM "THE ARGONAUTS": RECEPTION OF A MYTH AND LITERARY SYMBOLS

В статье рассматривается поэтика еще не исследованного стихотворения Антонина Ладинского *Аргонавты* (1926), представляющего собой авторскую интерпретацию античного мифа. Анализ данного поэтического текста показывает, что акцентированное в его структуре совмещение реалий античности и русской действительности превращает изображаемое «аргонавтическое» плавание в символическое восхождение к духовным вершинам универсума. Художественная символика, определяющая логику нарративного развертывания стихотворения, эксплицирует оппозицию «жизнь – смерть» в их ценностном единстве и продуцирует идеологему преобразования бытия. Формулируется вывод, что «аргонавтический» миф в стихотворении сопряжен с онтологическими и историософскими исканиями поэта и утверждает необходимость не только достижения идеала («золотого руна»), но и осознания его ценностной сущности.

Ключевые слова: А. П. Ладинский, «аргонавтический» миф, лирический нарратив, мифопоэтика, художественная символика.

The article deals with the poetics of Antonin Ladinsky's under-researched poem "Argonavty" ("The Argonauts", 1926), which represents the author's interpretation of the ancient myth. The analysis of this poetic text shows that the emphatic combination of elements of ancient reality and Russian reality turns the depicted "Argonautic voyage" into a symbolic ascent to the spiritual heights of the universe. The artistic symbolism, which determines the logic of the narrative development in the poem, explicates the opposition between life and death in their axiological unity and produces the ideologeme of the transfiguration of being. The conclusion is that the "Argonautic" myth in the poem is associated with the poet's enquiry in the sphere of ontology and philosophy of history; it postulates the need to achieve not only the ideal (the "golden fleece"), but also the awareness of its axiological essence.

Keywords: Antonin Ladinsky, myth of the Argonauts, narrative poetry, mythopoeia, literary symbols.

Поэтическое творчество А. П. Ладинского, представителя «первой волны» эмиграции и участника «парижской ноты» в 1920-е – 1940-е гг., являет особый художественный универсум, в котором на первый план выдвигаются рафинированные образы романтически идеализируемого мира, существующего по законам театрализованного действия. Именно эмоциональная возвышенность и бутафорская театральность лирики поэта отмечались эмигрантской критикой 1930-х годов, в целом высоко оценивавшей его творчество. При этом авторское сознание А. Ладинского оказывается сосредоточенным на вскрытии драматизма бытийных противоречий, определяющих самополагание человека в миропорядке, и стремится к их преодолению.

В настоящее время лирика А. Ладинского все еще остается практически не исследованной, и литературоведческий интерес к его творческому наследию пока проявляется на уровне рассмотрения биографических и контекстуальных связей с другими участниками «парижской ноты»¹ и отдельных граней художественного мира, связанных с географической тематикой². Вместе с тем, творчество поэта, демонстрирующее смысловую насыщенность, очевидно нуждается в детальном и всестороннем изучении как уникальное явление русской поэзии первой половины XX в., сформировавшееся в процессе рефлексивного освоения поэтических традиций и активного участия в литературной жизни Русского Парижа.

Художественная концепция А. Ладинского и ее смысловые константы отчетливо проявляются уже в первой книге стихов поэта *Черное и голубое* (1930). Состоящая из двух разделов и включающая 42 стихотворения, книга обнаруживает единство лирической рефлексии и идеологическую целостность. При всем образном и сюжетном разнообразии включенных в его состав текстов, *Черное и голубое* обладает последовательно разворачиваемым сверхсюжетом, в котором каждое стихотворение оказывается определенным этапом или событийной гранью постижения сущности миропорядка. Аксиологический каркас освоения универсума здесь задается цветовой символикой, эксплицированной в заглавии и определяющей направленность исканий

¹ О. А. Коростелев, *Лирический театр Антонина Ладинского*, [в:] А. П. Ладинский, *Собрание стихотворений*, вступит. ст. и примеч. О. А. Коростелева, Москва: Викмо-М, Русский путь 2008, с. 5–22.

² А. А. Арустамова, «Новая Америка» А. Блока и А. Ладинского, «Артикульт» 2017, № 3 (27), с. 99–105; А. А. Арустамова, М. Ю. Расторгуева, *Африка на поэтической карте А. Ладинского*, «Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология» 2015, № 3 (31).

лирического субъекта: «черное» и «голубое» мыслятся полюсами мироздания, к которым одновременно устремлено «я» человека.

Эта устремленность к «черному» и «голубому», «земному и небесному», постоянно тяготеющих к ценностной инверсии, концептуализирует событийную многомерность и разноплановость стихотворений А. Ладинского. Г. В. Адамович в рецензии на книгу *Черное и голубое* констатирует в ней «присутствие единой, основной темы», которая «с каждым стихотворением становится все очевиднее»³. Думается, что тематическая и идеологическая целостность книги обеспечивается инвариантным для поэта представлением о движении человека в макрокосме как о пути к гармонии земного и небесного начал. Мотив пути, являясь основой сюжетостроения и отдельных стихотворений, и книги в целом, явно мифологизируется, и реализуется в знаках освоения земной реальности как залога постижения небесных пределов мира.

Художественный универсум *Черного и голубого* населен множеством различных персонажей, под масками которых нередко выступает лирический субъект. Репрезентация ценностных исканий посредством присваиваемых «чужих» «точек зрения» обнаруживает явное родство поэтики А. Ладинского с творчеством Н. С. Гумилева и О. Э. Мандельштама, отмеченное Г. П. Струве⁴. Влияние акмеизма на лирику поэта также проявляется в плане актуализации культурных констант в качестве универсальных индексов самополагания человека в мире и их принципиальной реинтерпретации, посредством которой формируется индивидуальное видение бытия.

В этом отношении особый интерес представляет стихотворение А. Ладинского *Аргонавты*, написанное в 1926 году и включенное в первый раздел книги *Черное и голубое*. Эксплицируемое здесь осмысление одновременно и онтологического родства земного и небесного начал, и их трагического расподобления сопрягается, с одной стороны, с жадной обретения подлинной целостности миропорядка, а с другой – с проживанием драматизма бытийного пути к конвергенции микрокосма и макрокосма.

В предлагаемой статье мы обратимся к рассмотрению рецепции античного мифа в стихотворении *Аргонавты* сквозь призму художественной символики, вскрывающей концептуальные представления поэта о бытийном самоопределении человека. В данном тексте поэт обращается

³ Г. В. Адамович, <«Черное и голубое» А. Ладинского. – «Стихи и проза» В. Диксона>, [в:] он же, *Собрание сочинений. Литературные заметки, Кн. 1.* («Последние новости» 1928–1931), предисл., подгот. текста, сост. и примеч. О. А. Коростелева, Санкт-Петербург: Алетей 2002, с. 434.

⁴ Г. П. Струве, *Русская литература в изгнании*, Париж: YMCA-Press, Москва: Русский путь 1996, с. 229.

к мифологической истории о плавании древнегреческого героя Ясона и его спутников в Колхиду за золотым руном, которое должно было даровать ему царственное величие. Однако античный сюжет о странствии аргонавтов у А. Ладинского существенно трансформируется и становится источником поисков лирическим субъектом подлинной экзистенции в многомерном универсуме.

Итак, в первой строфе стихотворения репрезентируются изначальные условия существования лирического субъекта в моделируемой реальности:

За ледяным окном, в глухие зимы,
Лучиной озаря темный день,
Мечтали мы о море и о Риме
В сугробах непролазных деревень⁵.

Изображаемый мир локализуется в пространственно-временных координатах Русского Севера, что свидетельствует о переводе античного мифа в символический план. В пейзажных знаках актуализирована «зимняя» семантика, вскрывающая принципиально важную для художественной концепции *Черного и голубого* смысловую константу: именно северная зима в стихотворениях книги символизирует Россию, практически всегда предстающую в ее допетровском, исконном облике и обладающую исторической загадочностью (Ср.: «Скорей, скорей – все дальше! Зимней стужей / Мечту вздувает ветер. Снег валит. / Из снеговой стихии неуклюжей / Огромная страна ко мне летит» (*Стихи о Московии*, 1926) (31); «В плену у льдов стеклянных, / С десятком фонарей – / Архангельск деревянных / Бревенчатых церквей, // Полночный мир сугробов, / Мехов и тучных рыб, / Большой любви до гроба / Средь айсберговых глыб» (*Архангельск*, 1930) (37)). «Зимняя» неподвижность существования России посредством оппозиции «свет – тьма» («лучиной озаря темный день») сопрягается с жаждой бытийного преобразования. «Мечта о море и о Риме», определяющая ценностные стремления русского человека, задает одновременно историософский и онтологический векторы смыслообразования: желание приобщиться к европейской культуре и раздвинуть земные пределы универсума. «Море» и «Рим», аксиологическое родство которых для лирического субъекта подчеркнуто их аллитерационным созвучием, предстают символом идеального мира, тяготение к которому инспирирует движение человека в макрокосме.

⁵ А. П. Ладинский, *Собрание стихотворений...*, с. 39. Далее цитаты из произведений А. П. Ладинского приводятся по данному изданию с указанием в скобках номера страницы.

Как видно, в начале стихотворения эксплицирована присущая поэтике А. Ладинского в целом субъектная автопрезентация в облике лирического «мы». Лирический субъект, срастаясь с множественностью других, отождествляется и с русским народом, мечтающим об ином бытии, и с аргонавтами, стремящимися достичь аксиологической вершины миропорядка. Начало этого «аргонавтического» пути к счастью изображается во второй строфе, в которой повествуется о приготовлении к плаванию:

Мы строили большой корабль, и щепы
Под топором вскипали, как вода,
Мы порохом грузили сруб нелепый –
Мы отлетали в вечность навсегда (39).

Постройка корабля как коллективное деяние уподобляется зодческому мастерству, что указывает на родство поэзии А. Ладинского с акмеистическими представлениями о зодчестве как онтологическом акте пересотворения универсума, воплощенными в частности в «архитектурных» стихах О. Мандельштама. Создание корабля обнаруживает черты сакрального действия: «сруб нелепый» предстает не просто судном, а проводником в иные области бытия, тождественные вечности. Ключевые в мифопоэтической символике знака «корабль» значения «выхода в открытое море жизни» и «пересечения вод смерти»⁶ наделяют его статусом своеобразного храма, дающего возможность приблизиться к подлинной сущности мироустройства, о чем сигнализирует актуализация движения по пространственной вертикали: «Мы отлетали в вечность навсегда».

Невозвратность и необратимость такого движения к вечности в третьей строфе маркирована изображением прощания с родным пространством: «Ревели девки, бабы голосили. / – Ну, дуры, ничего! – Отдай концы! / – Салют! – И в пушечном дыму поплыли / Глаза, как голубые леденцы» (39). Стоическое принятие отправляющимися в плавание героями выбранного пути, противопоставленное эмоциональному надрыву покидаемых ими женщин, маркирует ценностную необходимость их движения к «морю и Риму». При этом «голубой» цвет женских глаз, запечатлеваемых в памяти русских «аргонавтов», подчеркивает мессианское значение их ухода в неведомый мир, так как в символике книги А. Ладинского «голубое» связано с обретением небесного бессмертья посредством перехода границы между «этим» и «тем» мирами (Ср.: «Среди кораблекрушений / Поэт сравнил // И бытие земное / С ладьей не раз / В бессмертье голубое / Влачившей нас» (*Корабль*, 1927 (35)).

⁶ Дж. Купер, *Энциклопедия символов*, Москва: Золотой век 1995, с. 148.

В четвертой и пятой строфах стихотворения усиливается нарративность сюжетного развития. Повествователь сообщает о первом этапе плавания, осуществляемом еще в знакомом пространстве и маркированном встречами с людьми, являющими собой родной мир Русского Севера: «Сначала шли по рекам, а навстречу / Ползут ладьи. Народ кричит с ладей: / Куда плывете? – Мы в слезах: – Далече! / Прощайте! Отлетаем в эмпирей!» (40) Мотивы разрыва связей с прежней реальностью и устремления в инобытие придают плаванию характер не столько движения в горизонтальном направлении, сколько перемещения по вертикали, актуализируя оппозицию «земля – небеса». Переход в «эмпирей», являющийся истинной целью пути героев, при всей жажде его обретения, вызывает тоску по оставляемой прошлой жизни. Драматизм плавания русских «аргонавтов» индексируется реакцией тех, кто остается в пределах привычного мира: «И видим, крестятся они со страху, / Скребут в затылках, смотрят в облака, / А ветер кумачовую рубаху / Раздул у рулевого мужика» (40). Страх, вызванный сознанием величия «аргонавтического» пути, подчеркивает избраннический статус героев, решившихся достичь бытийного идеала, что маркировано природным знаком «ветер», который традиционно олицетворяет «живое дыхание вселенной» и «нечто неосязаемое, преходящее, неуловимое и бестелесное»⁷ и в данном случае оказывается проводником в неведомый эмпирей.

В шестой строфе обнаруживается поворот в сюжетном развертывании текста, сопряженный с пересечением границы привычной реальности и выходом в чужое пространство:

Глядим – и море! В сырости колючей
 В тулупах зябнут плечи северян.
 Корабль шумит. Высокий лес дремучий –
 Искусство корабельное селян (40).

«Море», мечта о котором сподвигла героев отправиться в плавание, предстает областью соприкосновения материального и духовного начал бытия. В мифопоэтике данный знак символизирует «динамические силы и переходные состояния между стабильностью [...] и бесформенностью»⁸ и одновременно обозначает и вечную жизнь, и хаос, угрожающий поглотить человека. Соответственно, выход в открытое море осмысляется как расширение бытийного горизонта на пути к познанию подлинной сущности мира. Вновь эксплицированный в структуре текста «корабль», творение

⁷ Дж. Купер, *Энциклопедия символов...*, с. 35.

⁸ Х. Кирло, *Словарь символов*, Москва: Центрполиграф 2010, с. 301.

северных мастеров, противопоставляется морскому пространству как антиномия жизни (родного) и смерти (иногo) в их неизбежном родстве. При этом поморские кормчие испытывают искушение отказаться от истинной цели пути. В седьмой строфе повествователь актуализирует реалии древнегреческого мифа: «Ах, нас манили песенкой сирены / И подбирали нежные слова. / Нырлял дельфин. Над розовой пеной / Кружилась с непривычки голова» (40). Появление сирен, обнаруживающее событийную инверсию относительно мифологического сюжета (в его традиционной версии сирены угрожают Ясону и его спутниками на обратном пути из Колхиды, после обретения золотого руна), индексирует соблазн профанной смерти, не приводящей к единению земного и небесного. Морская стихия влечет аргонавтов своим ложным умиротворением, которое символизирует «розовый» цвет, традиционно связанный с плотскими и чувственными желаниями⁹. В то же время «розовая пена» обнаруживает семантическое родство с цветовой символикой в поэзии Н. Гумилева, где «розовый» одновременно является и знаком близкой гибели, и атрибутом неземного счастья (Ср.: «Пусть высоко на розовой влаге, / Вечереющих горных озер / Молодые и строгие маги кипарисовый сложат костер»¹⁰; «Ведь не домик в Галилее / Вам награда за труды, – / Светлый рай, что розовее / Самой розовой звезды»¹¹). У А. Ладинского «аргонавтическая» жажда обретения полноты бытия требует отказа от легкости «розовой» смерти ради обретения высшего ценностного смысла – «моря и Рима».

Преодоление соблазнов ведет к столкновению с хтонической ипостасью морского пространства. В восьмой и девятой строфах, отмеченных усилением событийной динамики лирического нарратива, обнаруживается подлинная граница между жизнью и смертью. «Море» подвергает «аргонавтов» инициации борьбой с неведомым врагом:

И вдруг – труба запела. Черным валом
Метнулся океан в ночную высь.
И, побледнев, мы стали к самопалам:
Ну, начинается, теперь держись! (40)

Чувство тревоги, определяющее здесь психологический план «точки зрения» лирического субъекта, поддерживается метрически: семантический ореол 5-стопного ямба, которым написано рассматриваемое стихотворение,

⁹ Там же, с. 465.

¹⁰ Н. С. Гумилев, *Полное собрание сочинений: в 10 т.* Т. 1: *Стихотворения. Поэмы (1902–1910)*, сост. Ю. В. Зобнин, Москва: Воскресенье 1998, с. 186.

¹¹ Там же, с. 277.

складывается из ощущений взволнованности и смятения¹². Именно в этой точке сюжетного развертывания текста эксплицируется ключевое событие повествования – открытое соприкосновение с мортальным полюсом бытия, которое маркировано апокалиптическими коннотациями «пения трубы». Актуализированная пространственная вертикаль, по которой к эмпирию («ночной выси») устремляется морской хаос, порождает идеологему постижения небесной области миропорядка лишь в акте смерти. Соответственно, «аргонавтическое» движение человека в горизонтальной плоскости морского пространства оборачивается его вертикальным восхождением к небу, и сражение, в которое вступают поморы-аргонавты, обнаруживает семантику избывания собственной телесно-земной природы: «Как ахнем их двенадцатидюймовых – / Все дыбом! На ногах стоять невмочь! / Ревели топки. И в дождях свинцовых / Мы погибали в эту злую ночь» (40). Прохождение героев через «ночную» смерть мыслится онтологической инициацией – обретением знания о единстве земного и небесного начал.

Однако истинный смысл сражения раскрывается в десятой строфе стихотворения, в которой результатом победы над враждебными силами моря оказывается преодоление страха небытия: «Но таяли армады, как виденья – / Вот, думаем, отбились кое-как! / Свернем-закурим! В сладком упоеньи / Кружился розовый архипелаг» (40). Исчезновение враждебных «армад», одолеваемых посредством волевой устремленности к идеальному бытию, открывает перед аргонавтами сакральную цель их плавания. Так как «путь всегда ведет к чаемому центру [...] в мифопоэтическом аксиологическом пространстве»¹³, такой сердцевиной здесь предстает «розовый архипелаг», конвенционально принадлежащий потусторонней реальности и достигаемый только в результате прохождения сквозь смерть.

Приближение к искомой мечте, сюжетно развертываемое в одиннадцатой строфе, маркируется солярной символикой, сопряженной с представлениями о «высшей космической силе»¹⁴, обеспечивающей целостность миропорядка:

О солнце, суждено нам плыть! В пучину
Лететь! И вот уже дубы растут,
И на дубах сусальную овчину
Драконы огненные стерегут (40).

¹² М. Л. Гаспаров, *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*, Москва: Фортуна Лимитед 2000, с. 174.

¹³ В. Н. Топоров, *Пространство и текст*, [в:] *Текст: семантика и структура*, Москва: Наука 1983, с. 260.

¹⁴ Дж. Купер, *Энциклопедия символов...*, с. 310.

Актуализация знака «солнца» как высшего поводыря для тех, кто стремится преобразить универсум, сближает рецепцию «аргонавтического» мифа в стихотворении А. Ладинского с художественным мировидением символистов, которые, как констатирует А. Ханзен-Лёве, «видят в самих себе новых аргонавтов, устремляющихся к “золотому руну”»¹⁵. Именно «солнце» становится бытийным маяком для символистских аргонавтов, как, например, в поэтическом диптихе А. Белого *Золотое Руно* (1903), в котором солярный смысл искомой цели обеспечивает человеку возможность прозрения вселенского абсолюта. Однако если в поэтике символизма солнечная символика «аргонавтического» мифа укорена в религиозно-мистический контекст смыслопорождения, то у А. Ладинского «солнце» является эмпирическим проводником человека на пути к желаемому счастью и символизирует торжество жизни над миром смерти.

Кульминационным событием в структуре сюжета является приближение к «золотому руну», сопряженное с актуализацией античного мифа посредством знаков «дубы» и «огненные драконы»: «золотое руно» хранилось на дубе в колхидской роще Ареса, где его «стерег [...] страшный змей»¹⁶. В поэтической интерпретации мифа А. Ладинским подчеркнута множественность «дубов» и «драконов», что продуцирует онтологический смысл «аргонавтического» плавания: каждый из русских «аргонавтов» должен испытать силу своего духа и лично преодолеть итоговое препятствие на пути к идеалу. Универсальная символика «золотого руна» связана с устремлением человека «к высшей силе духа путем обретения чистоты души», так как «овца является символом невинности, а золото олицетворяет высшую силу духа и славу»¹⁷. Поэтому для достижения мировой гармонии необходимо не только преодолеть смерть, но и быть способным постичь духовные вершины мира.

«Аргонавты» А. Ладинского остаются поморскими селянами, что акцентировано «ролевой» «точкой зрения» лирического субъекта: «золотое руно» он воспринимает как «сусальную овчину» и не сознает ее сакральной ценности, и поэтому мечта о «море и о Риме» остается недостижимой. Невозможность подлинного обретения «золотого руна» обнаруживает принципиальное расхождение рецепции данной мифологической константы А. Ладинским и О. Мандельштамом. В мандельштамовском стихотворении *Золотистого меда струя из бутылки текла...* (1917) «руно»

¹⁵ А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика*, Санкт-Петербург: Академический проект 2003, с. 690.

¹⁶ *Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т.*, под ред. С. А. Токарева, Москва: Советская энциклопедия 1991, т. 1, с. 99.

¹⁷ Х. Кирло, *Словарь символов...*, с. 373.

замещается присвоением культурного опыта античности и ценностным уплотнением времен и пространств: «Золотое руно, где же ты, золотое руно? / Всю дорогу шумели морские тяжелые волны, / И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно, / Одиссей возвратился, пространством и временем полный»¹⁸. В *Аргонантах* же констатируется разрыв между реальностью и идеалом, который помимо онтологического смысла обнаруживает историософский вектор мировосприятия А. Ладинского.

«Сусальная овчина» являет собой не только расподобление земного и небесного измерений миропорядка, но и аксиологическую разность русского и европейского видения мира. Поморы, стремящиеся к Риму как средоточию античной культуры и порожденной ею европейской модели универсума, не могут постичь его сущностные основания, сохраняя свой, исконный взгляд на бытие. Такое противопоставление русской и европейской точек зрения утверждается в двенадцатой, финальной, строфе, в которой из ранее единого лирического «мы» выделяется герой, иронически результирующий искания «русских аргонатов», не способных понять сущность «золотого руна»:

А капитан смеется: – Мореходы!
Эх, вы, «овчина», мужичье! Руно!
Не корабли вам строить, а колоды,
Сивуху вам тянуть, а не вино... (41).

Капитан поморских мореходов предстает здесь носителем европейского мировидения и констатирует профанный итог «аргонатического» пути русских северян. Ценностно возвышаясь над своими спутниками, он обретает статус поводыря, ведущего народ к мировой гармонии в европейском культурном пространстве. Проблема исторического движения России в художественной идеологии А. Ладинского решается неоднозначно. С одной стороны, эмигрантский контекст жизни поэта продуцирует его тоску по русской действительности и сакрализацию России, а с другой – осознание глубины европейской культуры порождает жажду понять и принять ее систему ценностей. Желая избежать конфликтное противостояние славянофильства и западничества, А. Ладинский в сфере историософской рефлексии, так же как и в области онтологических исканий, стремится к конвергенции русского и европейского мировидения. Однако, как «земное» и «небесное», взаимообуславливая друг друга, не достигают

¹⁸ О. Э. Мандельштам, *Собрание сочинений: в 4 т.*, сост. П. Нерлер, А. Никитаев, Москва: Арт-Бизнес-Центр 1993, т. 1, с. 128.

окончательного единства, так и исторический путь России остается иным в сравнении с европейским. Так, в первоначальном варианте *Аргонавтов*, опубликованном А. Ладинским в эмигрантском журнале «Воля России» и существенно отличающемся от окончательной редакции, представлен совершенно иной финал, акцентирующий именно историософский смысл поисков «золотого руна» и утверждающий невозможность единения русского и европейского мышления:

Ведь мы, как навигаторы Ясона / Плыдем тысячелетья напролет, / Эллада – наше дорогое лоно, / Россия – наш «Арго», а груз – народ... // [...] И радио – возвышенной волною – / Гудит, как на полях тяжелый шмель, / Мы слышим, кто-то плачет над Москвою, / Антенною поскрипывает ель: // – Куда б не занесла вас непогода, / Я всюду с вами на пути морском... – // А мы, какие мы уж мореходы, / Мы слезы вытираем рукавом (282–283).

В итоговом варианте, как видно, текст завершается утверждением «точки зрения» героя-капитана, представляющего новым Ясоном и постигающего смысл чужого (европейского) мира. Такой финал актуализирует онтологическое измерение рецепции плавания аргонавтов: обретение «золотого руна» как идеального центра мироздания требует осознания глубинного родства своего и чужого, жизни и смерти, реальности и мечты, «черного и голубого». Соответственно, «аргонавтический» миф в восприятии А. Ладинского предстает лирическим повествованием не об обретении идеала, а об извечном стремлении к мировой гармонии.

Таким образом, поэтика стихотворения *Аргонавты* раскрывает ключевые параметры художественной концепции книги А. Ладинского *Черное и голубое*, в основе которой находится поиск возможности соединения земного и небесного начал. Совмещение реалий античного мифа и исконной русской действительности обуславливает смысловую трансформацию движения героев (северных мореходов), в результате которой «аргонавтическое» плавание в эмпирическом пространстве земного мира превращается в символическое восхождение к небесным вершинам миропорядка, обязательным условием которого мыслится приближение к смерти. Художественная символика, продуцируемая такими знаками, как «зима», «корабль», «море», а также цветовыми характеристиками изображаемой реальности («голубой», «розовый» и «черный»), и определяющая логику нарративного развертывания текста, способствует экспликации соприкосновения витальной и мортальной областей мироздания. Однако постижение смерти в концепции А. Ладинского само по себе не приводит к достижению небесного идеала и требует духовного возвышения над

привычными (земными) ценностями. Носителем такого конвергентного сознания предстает капитан «аргонавтов» (новый Ясон), способный преодолеть разобщенность бытийных полюсов универсума и избыть его антиномичность. Другие же мореходы, с которыми отождествляет себя и лирический субъект, ментально привязаны к традиционному укладу жизни и поэтому не сознают онтологической сущности «золотого руна».

Предлагая собственную версию «аргонавтического» мифа, А. Ладинский констатирует глубинное расподобление земного и небесного начал и вскрывает в нем не только онтологический, но и историософский смысл. Недостигаемость мировой гармонии в *Аргонавтах* сопряжена не только с противоположностью бытийных полюсов мироздания, но и с принципиальной разностью русского и европейского миропонимания, что также не дает возможности добыть «золотое руно», то есть воплотить в действительность идеал.

В данном стихотворении поэтическая рецепция мифа о плавании аргонавтов сопрягается с концептуальной реализацией магистральной в творчестве А. Ладинского мифологемы движения к подлинному раю и утверждает необходимость не только его достижения, но и умения постичь идеал в качестве ценностной вершины миропорядка.

References

- Adamovich, Georgiy V. <"*Chernoe i goluboe*" A. Ladinskogo. – "Stikhi i proza" V. Diksona>. In: *Sobranie sochinenii. Literaturnye zametki. Book. 1. ("Poslednie novosti" 1928–1931)*, ed. O. A. Korostelev. Sankt-Peterburg: Aleteiya, 2002: 433–440.
- Arustamova, Anna A. "«Novaya Amerika» A. Bloka i A. Ladinskogo". *Artikult.* No. 3 (27) (2017): 99–105.
- Arustamova, Anna A., Rastorgueva, Mariya Yu. "Afrika na poeticheskoi karte A. Ladinskogo". *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya.* No. 3 (31) (2015): 68–76.
- Gasparov, Mikhail L. *Ocherk istorii russkogo stikha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofikha.* Moskva: Fortuna Limited, 2000.
- Gumilev, Nikolay S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 t.* Vol. 1. *Stikhotvoreniya. Poemy (1902–1910)*, ed. Yu. V. Zobnin, Moskva: Voskresenye, 1998.
- Hansen-Löve, Aage A. *Russki simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskii simvolizm. Kosmicheskaya simvolika.* Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2003.
- Kirilo, Khuan. *Slovar simvolov.* Moskva: ZAO Tsentrpoligraf, 2010.
- Korostelev, Oleg A. *Liricheskiy teatr Antonina Ladinskogo.* In: Ladinskiy, Antonin P. *Sobranie stikhotvoreniy*, ed. O. A. Korostelev, Moskva: Vikmo-M, Russkii put, 2008: 5–22.
- Kuper, Dzhordzh. *Entsiklopediya simvolov.* Moskva: Zolotoy vek, 1995.
- Ladinskiy, Antonin P. *Sobranie stikhotvoreniy*, ed. O. A. Korostelev, Moskva: Vikmo-M, Russkii put, 2008.
- Mandelstam, Osip E. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* Vol. 1, ed. P. Nerler, A. Nikitaev, Moskva: Art-Biznes-Tsentr, 1993.

Mify narodov mira. Entsiklopediya: v 2 t. Vol. 1, ed. S. A. Tokarev. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1991.

Struve, Gleb P. *Russkaya literatura v izgnanii*. Parizh: YMCA-Press; Moskva: Russkii put, 1996.

Toporov, Vladimir N. *Prostranstvo i tekst*. In: *Tekst: semantika i struktura*, ed. T. V. Tsivyan. Moskva: Nauka, 1983: 227–284.

ОЛЬГА БАРАШ

 <https://orcid.org/0000-0002-6133-021X>

Издательство «Эксмо»

Редакция зарубежной литературы

123308 Москва

ул. Зорге, 1

barasolga@yandex.ru

О МАНДЕЛЬШТАМОВСКИХ ПОДТЕКСТАХ У И. БРОДСКОГО: КОЛЫБЕЛЬНАЯ ТРЕСКОВОГО МЫСА

ON MANDELSHTAM AS A SUBTEXT IN IOSIF BRODSKY'S "LULLABY OF CAPE COD"

В статье вычленяется круг текстов О. Мандельштама, послуживших возможными источниками аллюзий для стихотворения И. Бродского *Колыбельная Трескового мыса* (с учетом работ на эту тему Д. Бетеа, Д. Ахапкина, А. Ранчина). Взаимосвязи текстов двух авторов рассматриваются на лексическом и мотивном уровнях. Предпринимается попытка анализа техники цитирования И. Бродского, а также высказываются замечания к интерпретации стихотворения *Колыбельная Трескового мыса* в контексте поэтического мира О. Мандельштама.

Ключевые слова: русская поэзия, подтекст, Иосиф Бродский, техника цитирования, межтекстовые связи, Осип Мандельштам.

The article identifies the set of texts by Osip Mandelstam which served as possible sources of allusions for Iosif Brodsky's poem "Lullaby of Cape Cod" (also related works by Bethea, Akhapikin and Ranchin are taken into account). The interrelations of the texts by the two authors are considered at the levels of lexis and motives. An attempt is made to analyze Brodsky's quoting technique, as well as to interpret the "Lullaby of Cape Cod" in the context of Mandelstam's poetic world.

Keywords: Russian poetry, Iosif Brodsky, quoting technique, intertextual links, Osip Mandelstam.

Тема «Бродский и Мандельштам» парадоксальным образом остается нераскрытой в более чем обширной литературе о Бродском. Парадоксально это потому, что, казалось бы, само собой напрашивается сопоставление

двух поэтов – «соименников», петербуржцев, входивших, пусть в разное время, в один и тот же круг – А. Ахматовой и Н. Мандельштам. Последние, кстати, первыми усмотрели некоторое сходство между двумя поэтами и даже называли Бродского «младшим Осей». При этом Бродский, обычно неохотно признававший влияние на себя других авторов (например, Джона Донна), никогда не отрицал того, что на него повлияли стихи Мандельштама. По его собственным словам, он впервые прочитал книги *Камень* и *Tristia* в конце 1961 года, взяв их в библиотеке Института земной коры, в котором тогда работал, и уже тогда ему приходило в голову написать что-либо в духе Мандельштама: «не то чтобы я думал сесть и тут же написать под Мандельштама, нет. Просто, если Мандельштам попадает тебе в кровь, ты уже сочинишь что-то в его направлении»¹.

Вместе с тем поэтика Бродского настолько несхожа с поэтикой Мандельштама, что точки соприкосновения найти не так просто. Поэтому их ищут (если ищут вообще) на мотивном, тематическом, мировоззренческом уровнях. Так, Л. Бернетт (L. Burnett) рассматривая сходное отношение двух поэтов к таким основополагающим для любого мировоззрения темам как «смертность» и «время», определяет, пользуясь классификацией влияний Х. Блума, отношения между Бродским и Мандельштамом как *tessera* – антитетическое состязание². При наличии тессера, поясняет Х. Блум, «поэт антитетически дополняет своего предшественника, стремясь сохранить его термины, но переосмыслить их, как если бы предшественнику не удалось пойти достаточно далеко»³.

Анализируя стихотворение *Натюрморт «с Мандельштамом в руках»*, если перефразировать А. Жолковского, Л. Бернетт, однако не приводит соответствий непосредственно на лексико-семантическом уровне, уровне текстовых переключек и отсылок, цитат и аллюзий. А. Ранчин, автор книги *На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского*, в которой он скрупулезно рассматривает именно цитатно-аллюзионный пласт произведений поэта, также лишь вскользь касается отсылок к Мандельштаму, мотивируя это тем, что «многие цитаты из текстов [...] Мандельштама уже были проанализированы»⁴, правда, не уточняя, какие и кем именно.

¹ И. Бродский, *Книга интервью*, Москва: Захаров 2007, с. 570–571.

² L. Burnett, *The Complicity of the Real: Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam*, [в:] *Brodsky's Poetics and Aesthetics*, ред. L. Loseff, V. Polukhina, Basingstoke, GB: Macmillan Press 1990, с. 14.

³ Х. Блум, *Страх влияния: теория поэзии. Карта перечитывания*, пер. с англ., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина, Екатеринбург: Издательство Уральского университета 1998, с. 18.

⁴ А. М. Ранчин, *На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского*, Москва: Новое литературное обозрение 2004, с. 8; см. также с. 86–90.

А. Ранчин, в частности, отмечает в стихотворении *Полевая эклога* «комбинированную цитату» из Мандельштама – сочетание в одном тексте разрозненных мандельштамовских образов: «Между тем, срубы колодцев, осы и стрекозы не встречаются вместе ни в одном поэтическом тексте Мандельштама; они соседствуют только в гипертексте, выстроенном Бродским»⁵.

Трудно сказать, правда, какую семантическую нагрузку несет данный «гипертекст» в *Полевой эклоге* – для этого требуется детальный анализ стихотворения. Но важно, что похожий «кластер» мандельштамовских образов встречается и в другом тексте: *Колыбельная Трескового мыса* [далее – *КТМ*], написанном уже в эмиграции, в 1975 году, и посвященном пребыванию поэта в городе Провинстаун на Кейп-Коде («Тресковом мысу»), где Бродский, по его собственным словам, «несколько недель околачивался. Приехал туда стишки читать и задержался...»⁶.

Осы и стрекозы – сквозные, хотя и не частотные образы в поэзии Мандельштама; срубы в значении «срубы колодцев» встречается только в стихотворении *Сохрани мою речь за привкус несчастья и дыма...* В *КТМ* видоизмененная цитата из указанного стихотворения встречается дважды: «Сохрани на холодные времена / эти слова, на времена тревоги!»⁷ и: «Сохрани эту речь; ибо рай – тупик» (3, 89). Не заметить эту цитату трудно, и ее замечают и Л. Лосев⁸, и Д. Бетеа⁹. Что касается ос и стрекоз, то и они присутствуют в тексте [ниже и далее в статье жирный шрифт в стихотворных примерах мой – О. Б.]:

[...] И только те
вещи чтимы пространством, чьи черты повторимы: **розы**.
Если видишь одну, видишь немедля две:
насекомые ползают, в алой жужжа ботве, –
пчелы, осы, стрекозы (3, 86–87).

Мандельштамовский подтекст подтверждается здесь также ситуативно (ср.: «Медуницы и осы тяжелую розу сосут», где «медуницы» – пчелы,

⁵ Там же, с. 90.

⁶ И. Бродский, *Пересеченная местность: Путешествия с комментариями*, Москва: Независимая газета 1995, с. 150.

⁷ И. Бродский, *Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т.*, общ. ред. Я. А. Гордина, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2000–2001, т. 3, с. 87. Далее цитаты из стихов И. Бродского приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

⁸ Л. Лосев, *Примечания*, [в:] И. Бродский, *Стихотворения и поэмы: в 2 т.*, Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского дома, Вита Нова 2011, т. 1, с. 627.

⁹ См.: D. Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton, New Jersey: Princeton University press 1994.

и «Над розой мускусной жужжание пчелы») и формально, с помощью рифмы (ср.: «Дайте Тютчеву стрекозу... / Веневитинову – розу...»).

О КТМ как о стихотворении с мандельштамовскими подтекстами Д. Бетеа писал в 1994 г., отметив, кроме *Сохрани мою речь...* также наличие в стихотворении «мандельштамовских мыслей о море как начале координат в длинной эволюционной цепи (например, *Ламарк*)»¹⁰. Собственно, речь идет о том, что американский исследователь называет «треугольным видением» Бродского, позволяющим поэту опираться одновременно на наследие американской (в первую очередь Р. Лоуэлл) и русской поэзии (О. Мандельштам): «*Колыбельная Трескового мыса* служит словесной чашкой Петри образов и фраз из Лоуэлла и Мандельштама, из которых недавно прибывший поэт станет конструировать свое гибридное “я”»¹¹.

Отмечено исследователями (Л. Лосевым и Д. Ахапкиным) как отсылка к Мандельштаму также начало КТМ:

Восточный конец Империи погружается в ночь. **Цикады**
умолкают в траве газонов. Классические **цитаты**
на фронтонах неразличимы. Шпиль с крестом безучастно
чернеет, словно бутылка, забытая на столе.
Из патрульной машины, лоснящейся на пустыре,
звякают **клавиши** Рэя Чарльза (3, 81).

Ср. у Мандельштама: «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Немолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре, которая и составляет самую сущность образования» (*Разговор о Данте*)¹².

По остроумному замечанию Д. Ахапкина, Бродский здесь начинает «со своеобразного объявления о начале игры» в разгадывание поэтических загадок: «В стихотворении Бродского цикады умолкают, цитаты становятся неразличимы, но клавиатура продолжает звучать, и, как показывает дальнейшая композиция *Колыбельной*, на этой “упоминательной” клавиатуре разыгрываются самые разные вариации»¹³.

¹⁰ Там же, с. 50–51.

¹¹ Там же, с. 50. Интересно, что в позднейшей переработанной версии цитируемой главы, вошедшей в книгу Д. Бетеа *The superstitious muse: thinking Russian literature mythopoetically* (Boston 2009), имя Мандельштама исчезает из этого фрагмента.

¹² О. Э. Мандельштам, *Сочинения: в 2 т.*, сост. П. М. Нерлера, подгот. текста и коммент. А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера, вступ. ст. С. С. Аверинцева, Москва: Художественная литература 1990, т. 2, с. 218. Далее тексты Мандельштама цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

¹³ Д. Ахапкин, «Источники света» *Иосифа Бродского*, «Звезда» 2018, № 5, с. 41.

Д. Ахапкин, как и Д. Бетеа в цитируемой работе, рассматривает в основном подтексты из американской литературы, к которым обращается Бродский, но не обходит вниманием и некоторые русские источники. Так, по мнению исследователя, «Краб, выползающий из моря во второй строфе первой части, в контексте “юбилейного” стихотворения вызывает в памяти строки Гумилева из *Открытия Америки*: “Дикий зверь бежит из пущей в пущи / Краб ползет на берег при луне...”»¹⁴. На наш взгляд, такое предположение ничем не подкреплено – одно совпадающее слово при несовпадении тематики и метрики стихотворений не может считаться цитатой (хотя стоит учитывать и заглавие произведения Гумилева – *Открытие Америки*, и особенности индивидуальной читательской рецепции). Логичнее, как представляется, не отходить от начатой уже цитации Мандельштама:

Как средиземный **краб** или звезда морская,
Был выброшен водой последний материк,
К широкой Азии, к Америке привык, –
Слабеет океан, Европу омывая (*Европа*; 1, 98).

У Бродского:

Выползая из недр океана, **краб** на пустынном пляже
зарывается в мокрый песок с кольцами мыльной пряжи... (3, 81).

Краб у Бродского не выброшен, но выползает из недр океана, тем не менее направление движения – «из воды» – сохранятся. А следующая строка подтверждает догадку:

Туда, где с темным содроганьем
В **песок зарылся** амулет... (*Меганом*; 1, 117).

Все эти отсылки содержатся в первых двух строфах *КТМ*, представляющих собой классическую экспозицию длинного повествования – экфрастическое описание вечернего городка на берегу океана. Описание дается с топографической точностью, так что знакомый с городом Провиденсом А. Генис узнает детали:

¹⁴ Д. Ахапкин, «Колыбельная Трескового мыса»: *открытие Америки Иосифа Бродского*, «Новое литературное обозрение» 2017, № 6, с. 255.

Это – Коммерческая авеню, одна из двух пересекающих город, но на второй – фонарей нет вовсе, да и на этой они стоят лишь вдоль приморского тротуара. Собственно, поэтому в стихотворении так темно. Зато здесь слышно, как «траулер трется ржавой переносицей о бетонный причал». И это значит, что в Провинстауне Бродский жил возле пирса, к которому рыбаки свозят дневной улов: камбалу, морских гребешков и – теперь все реже – треску¹⁵.

Как видим, А. Генис находит фактическое объяснение даже темноте в стихотворении, из-за которой, собственно, все «исчезает из виду». И мандельштамовские образы здесь получают отличные от оригинала коннотации, из концептуального плана содержания текста они переводятся в план фактуальный, обусловленный исключительно семантикой языковых единиц, но не культурной значимостью. Цикады здесь – насекомые; цитаты – своеобразная архитектурная деталь, украшающая фронтоны зданий; клавиши – синекдоха, обозначающая фортепиано, на котором играет конкретный музыкант; краб – морское животное, закапывающееся в мокрый песок пляжа.

Обращает на себя внимание синтаксическая позиция заимствований – во всех случаях это позиция подлежащего, образующего предикативную основу каждого предложения вместе со сказуемым, опять же во всех случаях содержащим в себе сему «исчезновения», «схождения на нет». В фактуальном плане содержания все они входят в смысловое поле «погружения в ночь» и служат подтверждениями исходной пропозиции: «Восточный конец Империи погружается в ночь».

При этом, как отмечает С. Преображенский, «цитата парадоксальна (или амбивалентна в отношении двух текстов), ибо сохраняет в себе двойную отнесенность к возможному миру текста-донора и реципиента»¹⁶. В случае *КТМ* мы, безусловно, наблюдаем «сохранение предикативных отношений текста-донора (модификацию этих отношений) и перенесение этих компонентов в текст-реципиент, с последующим установлением новых предикативных связей уже в тексте-реципиенте»¹⁷. Предикативные отношения текста-донора практически сохранены (с обратным знаком) в случае «цитаты-цикады» – мандельштамовского отождествления, основанного на семантическом признаке «неумолкаемости», т. е. невозможности

¹⁵ А. Генис, *Место и время*, «Новая газета» 2010, № 53, [электронный ресурс] <https://www.novayagazeta.ru/articles/2010/05/21/3297-mesto-i-vremya> [24.07.2019].

¹⁶ С. Ю. Преображенский, *К типологии межтекстовых отношений: аллюзия и цитата (на материале поэзии Л. Губанова)*, [в:] *Русская альтернативная поэзия XX века*, Москва: МГУ 1989, с. 44.

¹⁷ Там же, с. 43.

«схождения на нет». Сохранены – хотя не столь выражены – они и в случае «клавиш», соотносимых с мандельштамовской «упоминательной клавиатурой Данта». «Клавишная прогулка по всему кругозору античности», «шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с кровавыми глазами грифа и Демокрит, разъявший материю на атомы»¹⁸ (*Разговор о Данте*; 2, 218), обращаются всего лишь отдаленным «звяканьем клавиш Рэя Чарльза», американского, в 70-е годы скорее эстрадного, чем джазового певца и пианиста, чья музыка, при всей его популярности, по культурной значимости никак не соотносима с «шопеновскими полонезами».

И, наконец, краб, по Мандельштаму, – метафора Европы, «выползя» из океана, тут же исчезает, «зарывшись в песок», подобно амулету на мысе Меганом.

Таким образом с помощью слов – реализаторов межтекстовой связи Бродский последовательно выстраивает «текст в тексте», определить содержание которого можно было бы словами «закат Европы», учитывая, что для Мандельштама Данте (с его «упоминательной клавиатурой») содержал квинтэссенцию европейской поэзии и культуры. В контексте *КТМ* эта тема не чужеродна: ведь стихотворение Бродского приходится на период, когда поэт еще испытывал трудности адаптации к иноязычной и инокультурной среде, и представляет собой (наряду с циклом *Часть речи*) попытку поэтического осмысления «перемены Империи» – по словам Д. Ахапкина, «открытие Америки» и, добавим, соответственно «закрытие Европы».

Возвращаясь к первым строфам *КТМ*, отметим, что на первый взгляд, в нем остаются два номинатива в позиции подлежащего, «не охваченные» мандельштамовским подтекстом и не вписывающиеся в выстроенный выше «текст в тексте» – шпиль и часы. Сама по себе лексема «шпиль» в поэзии Мандельштама не встречается¹⁹; тем не менее ее денотат, обозначаемый другими словами и словосочетаниями («игла», «стрельчатая башня», «мачта», «стрела» – последнее в статье *Утро акмеизма*), присутствует как в стихах, так и в прозе и также относится к концептуальному полю «европейская культура». В стихотворении Бродского шпиль «чернеет», что вписывается в цепочку сказуемых с семей «исчезновения» – здесь это «исчезновение цвета». Часы, с одной стороны, деталь описания городского пейзажа («на кирпичной башне»), с другой – очередное слово – оператор перевода денотативного содержания текста «в систему культурных

¹⁸ Бродский в *КТМ* также предпринимает своеобразную ироническую «прогулку по кругозору», но не античности, а общекультурных штампов, где Цезарь не «выступает», а «бродит по спящему форуму, кличет Брута», а рядом с ним – Аладдин, «богдыхан» с соловьем, танцующий буги-буги папуас и «дева, качающая колыбель» – образ, по всей видимости, отсылающий к фильму Д. Гриффита *Нетерпимость*.

¹⁹ См.: Л. Г. Митюшин, *Конкорданс к стихам О. Мандельштама*, [электронный ресурс] https://rvb.ru/mandelstam/m_o/concordance/index.htm [24.07.2019].

значимостей»²⁰. Конечно, образ часов, актуализирующий концептуальное поле времени, что происходит и в стихотворении Бродского, – это *koínos topos* поэзии, и каким-либо образом связывать его именно с Мандельштамом исходя исключительно из данной строки было бы некорректно.

Тема времени, которую сам Бродский определял как ключевую для всего своего творчества²¹, звучит и в *КТМ*:

Время больше пространства. Пространство – вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи.
Жизнь – форма времени. Карп и лещ –
сгустки его. И товар похлеще –
сгустки. Включая волну и твердь
суши. Включая смерть (3, 87).

«Сгустки времени», по всей видимости, являются отсылкой «сгущенного пространства» из *Египетской марки* Мандельштама, где речь идет о географической карте. Мотив карты развивается с первых до последних частей *КТМ*: от «тело похоже на свернутую в рулон трехверстку» (3, 81) до «Страны путают карты, привыкнув к чужим широтам» (3, 90). Д. Ахапкин предполагает здесь связь с «излюбленным образом» Джона Донна – тела как карты или континента, что не отменяет мандельштамовского подтекста; и подобно тому, как карта служит метонимическим обозначением пространства, «часы» служат обозначением времени:

Можно сказать лишь, **который час**.
Это сказав, за движеньем **стрелки**
тут остается следить. И глаз
тонет беззвучно в **лице тарелки**,
ибо **часы**, чтоб в раю уют
не нарушать, **не бьют** (3, 89).

Л. Лосев комментирует этот фрагмент:

См. аналогичное сравнение циферблатов с тарелками в главе VI *Горбунова и Горчакова* и в *Разговоре с небожителем*. Объясняя эту метафору Райсу [переводчику *КТМ*

²⁰ Л. А. Новиков, С. Ю. Преображенский, *Ключевые слова и идейно-эстетическая структура произведения*, [в:] *Язык русской поэзии XX века: сборник научных трудов*, Москва: Б. и. 1989, с. 16.

²¹ Ср.: «Мне интересно Время само по себе. И что оно делает с человеком» (И. Бродский, *Книга интервью*, с. 80).

на английский – О. Б.], по поводу сходства с лицом Бродский говорит: «Помести <стрелки> в положение “без двадцати пять” – [получится лицо с] усами»²².

Комментатор, однако, не отмечает, что этот образ, включая отсутствующие в тексте *КТМ* «Усы», почти совпадает с фрагментом из детского стихотворения Мандельштама *Клик и Трам*:

На вокзальной **башне** светят
Круглолицые часы,
Ходят **стрелки** по **тарелке**
Словно черные усы (1, 325).

Здесь, похоже, имеет место та разновидность подтекста, которую К. Тарановский определяет как «текст, служащий простым толчком к созданию какого-нибудь нового образа»²³; такие подтексты, согласно исследователю, «не обязательно способствуют нашему более тонкому пониманию данного стихотворения»²⁴. Зато в данном случае подтекст подтверждает возможность привязки образа часов к мандельштамовскому пласту стихотворения. В него же попадает и банальное «который час»:

Который час, его спросили здесь,
А он ответил любопытным: вечность!
(О. Мандельштам, *Нет, не луна, а светлый циферблат...*; 1, 79)

И вечность **бьет** на каменных **часах**²⁵.
(О. Мандельштам, *Пешиход*; 1, 79)

«Вечность» в *КТМ* не упоминается, только перифрастически описывается: «а дальше – туман густой: / рай, где есть ангелы, ад, где черти» (3, 91) и является как бы фигурой умолчания, данной в том числе через цитаты из Мандельштама.

Заданный открывающим стихотворение цитатным кластером режим чтения текста Бродского «сквозь призму» Мандельштама позволяет прочитывать сквозной подтекст, актуализируемый порой «точечными», однословными отсылками, но при этом требуется осторожность: так, объединенные Бродским в одной строке «пространство и время», можно было бы

²² Л. Лосев, *Примечания...*, с. 628.

²³ К. Ф. Тарановский, *Очерки о поэзии О. Мандельштама*, [в:] он же, *О поэзии и поэтике*, Москва: Языки русской культуры 2000, с. 32.

²⁴ Там же.

²⁵ Ср. в *КТМ* «Часы на кирпичной башне...» (3, 81).

истолковать как отсылку к «Одиссей возвратился, пространством и временем полный», не будь сочетание этих понятий почти устойчивым. Но предположение о присутствии стихотворения *Золотистого меда струя из бутылки стекла...* в подтексте *КТМ* подтверждается, хотя следы его разнесены по разным строфам, достаточно далеко отстоящим друг от друга:

«Белозубая колоннада» (Бродский) – «Мимо **белых колонн**» (Мандельштам);

«В заросшем **саду** курзала» (Бродский) – «...в огромный коричневый **сад**» (Мандельштам);

«Неподвижность **огромных** растений, **далекий лай**» (Бродский) – «...**огромный** коричневый сад»; «сторожа и **собаки**»; «**далеко** в шалаше голоса...» (Мандельштам).

Можно заметить, что многие «точечные цитаты» отсылают к стихотворениям Мандельштама, названным Ю. Левиным «крымско-эллиническими», действие которых «происходит в некоем синкретическом пространстве, совмещающем в себе, прежде всего, черты Крыма и Эллады, но также одновременно и “царства мертвых”, и, в более слабой степени, внутреннего психологического пространства»²⁶, а также к некоторым примыкающим к ним текстам, содержащими мотивы моря и античности. Это не удивительно – ведь *КТМ*, согласно Д. Бетеа, «приморское» стихотворение (seashore poem), а для Бродского, как и для Мандельштама, топоним «провинции у моря» нередко ассоциировался с античностью²⁷.

Атрибуты Рима в стихах Мандельштама: «В прозрачном воздухе, как в **цирке** голубом», «На **форуме** полей и в **колоннаде** рощи», «Над **Форумом** – огромная **луна**» несколько иронически упоминаются и у Бродского:

Легионы спят, прислонясь к когортам,
форумы – к **циркам**. Луна вверху,
 как пропавший мяч над безлюдным кортом (3, 86).

Выбранный нами режим чтения притягивает сюда также стихотворение Мандельштама *Теннис*: «Сам собой летает мяч – / Как волшебная приманка» (1, 90), содержащее и мотив античности – «Поединок олимпийский» и т.п. Как у Мандельштама в стихах «крымско-эллинического» цикла «осуществляется “срастание” Крыма с Элладой», так и у Бродского – во

²⁶ Ю. И. Левин. *Заметки о крымско-эллинических стихах О. Мандельштама*, [в:] он же, *Избранные труды*, Москва: Языки русской культуры 1998, с. 75.

²⁷ См.: О. Я. Бараш, *О возможных подтекстах «Писем римскому другу» И. Бродского*, [в:] *Русская филология. Ученые записки кафедры литературы и методики ее преподавания*, т. 16, Смоленск: СмолГУ 2015, с. 212–218.

многим с помощью отсылок к Мандельштаму, город Провинстаун срастается с некой условной античностью «второго сорта», где «Цезаря прекрасные черты» (Мандельштам) можно увидеть при желании лишь... в кухонной раковине, где разыгрывается «сражение» с грязной посудой: «медный кран, словно цезарево чело...»²⁸.

Мандельштам объясняет свой «побег» в Крым в 1918 году:

Чужа грядущие казни, от рева событий мятежных
Я убежал к nereидам на Черное море,
И от красавиц тогдашних – от тех европейнок нежных –
Сколько я принял обиды, насады и горя!
(С миром державным я был лишь ребячески связан...; 1, 169)

В *КТМ* нет «нежных европейнок», за исключением почти вскользь упомянутой возлюбленной «в другом полушарьи». Но рифма «моря – горя» присутствует, она, конечно, весьма банальна, но в строфе фигурируют «нимфы моря», соотносимые с «нереидами». А собственный «побег» Бродский совершает, «чужа яйцами холод их злых секир» (т. е. орудий казни) и с «соленым / вкусом этой воды во рту» (ср.: «Ну а мне – соленой пеной / по губам» (Мандельштам).

Нетрудно заметить, что Бродский в *КТМ* апеллирует преимущественно к раннему творчеству Мандельштама. Отсылки к поздним стихам немногочисленны и связаны в основном с описанием внутреннего состояния протагониста: уже упоминавшаяся отсылка к *Сохрани мою речь...*, естественная для поэта в иноязычной среде; «сползшие номера телефонов» (ср.: «У меня телефонов твоих номера»); сочетание «осью скрипя сухой», в котором соседствуют ключевые для Мандельштама образы: «сосущих ось земную, ось земную»: «скрипучий поворот руля» и сквозной для всего творчества старшего поэта эпитет «сухой». А «Неизвестный Союзный Солдат», упоминающийся в *КТМ*, притом, что обозначает конкретную реалию – памятник, сочетает в себе отсылки как к Р. Лоуэллу (стихотворение *Павшим за Союз*; собственно, Бродский здесь вольно цитирует собственный перевод этого текста), так и к О. Мандельштаму (*Стихи о Неизвестном солдате*) – это точка схождения лоуэлловского и мандельштамовского подтекстов, американской и русской поэзии и культуры.

²⁸ А. Генис поясняет: «Обильные в провинциальной Америке колонны, часто – деревянные, наивно побеленные под мрамор – одновременно напоминают и профанируют привычную автору, но столь же вымышленную античность его родного города. За это он прозвал архитектуру Провинстауна обидно придуманным словом *парвенон*. (*Парфенон для парвенон*, – объяснил мне Лосев)». См.: А. Генис, *Место и время...*, [24.07.2019].

Так что же такое для Бродского Кейп-Код, или Тресковый мыс? Может показаться странным, что столь неприглядное, судя по описанию, место поэт определяет как «рай»: «Местность, где я нахожусь, есть рай...» Но это не место вечного блаженства, и уж конечно, не дантов Рай: по Бродскому «...рай – тупик. / Мыс, вдающийся в море. Конус» (3, 89). Здесь исчезает или оборачивается своей бледной копией привычное и значимое, здесь останавливается время (часы, хотя и «лязгают ножницами», и «хрипят “ку-ку”, не бьют, т.е. не отсчитывают хода времени), это не христианский рай, а – судя по антуражу «вымышленной» античности, подобие греческого Аида, вход в который, по легенде находится у мыса Меганом, являющегося восточной оконечностью Крыма, так же как Тресковый мыс является восточной оконечностью штата Массачусетс:

Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганом... (1, 117).

Отсылка к стихотворению *Меганом* встречается, как мы помним, в первой части *КТМ*. Возможно, именно для того, чтобы подчеркнуть семантику «мыса» и сближение со стихотворением Мандельштама, Бродский переводит топоним, традиционно в русской картографии обозначаемый как Кейп-Код: Тресковый мыс.

Обычно само по себе наличие в «тексте А» отсылок к «тексту Б» еще не говорит о влиянии автора второго на автора первого, но свидетельствует по крайней мере о заимствовании, говорящем, в свою очередь, о присутствии «текста Б» в творческом сознании автора «текста А». Не всегда ясно, является ли это заимствование сознательным или бессознательным подхватом некоего «носящегося в воздухе» текстового фрагмента. В данном случае представляется несомненным, что отсылки Бродского к Мандельштаму, не только сознательны, но и хорошо продуманны, что подтверждает и техника цитирования – своеобразный пунктир из «точечных» отсылок, и виртуозное оперирование планами содержания (перевод «чужих» языковых единиц из концептуального плана в фактуальный и обратно, и выстраивание внутреннего сюжета, прочитываемого лишь «с Мандельштамом в руках».

References

- Akhapkin, Denis N. «Istochniki sveta» Iosifa Brodskogo». *Zvezda*. No. 5 (2018): 5.
 Akhapkin, Denis N. «Kolybelnaya Treskovogo mysa: otkrytie Ameriki Iosifa Brodskogo». *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 6 (2017). <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/6/kolybelnaya-treskovogo-mysa-otkrytie-ameriki-iosifa-brodskogo.html>

- Barash, Olga Ya. *O vozmozhnykh podtekstakh «Pisem rimskomu drugu» I. Brodskogo*. In: *Russkaya filologiya. Uchenye zapiski kafedry literatury i metodiki ee prepodavaniya*, ed. I. V. Romanova, L. V. Pavlova, L. G. Kayanidi. Smolensk: SmolGU, 2015: 212–218.
- Bethea, David M. *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*. Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1994.
- Blum, Kharold. *Strast vliyaniya*. Yekaterinburg: Izdatelstvo Uralskogo universiteta, 1998.
- Brodskii, Iosif. *Kniga intervyu*. Moskva: Zakharov, 2007.
- Brodskii, Iosif. *Peresechennaya mestnost: Puteshestviya s kommentariyami*. Moskva: Nezavisimaya gazeta, 1995.
- Brodskii, Iosif. *Sochineniya Iosifa Brodskogo: v 7 t.*, ed. Ya. A. Gordin. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 2000–2001.
- Burnett, Leo. *The Complicity of the Real: Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam*. In: *Brodsky's Poetics and Aesthetics*, ed. L. Loseff, V. Polukhina. Basingstoke, GB: Macmillan Press, 1990.
- Genis, Aleksandr. "Mesto i vremya". *Novaya gazeta*. No. 53 (2010). <https://www.novayagazeta.ru/articles/2010/05/21/3297-mesto-i-vremya>
- Levin, Yurii I. *Zametki o krymsko-ellinskikh stikhakh O. Mandelshtama*. In: *Izbrannye trudy*. Moskva: Yazyki russkoi kultury, 1998: 82–85.
- Losev, Lev V. *Primechaniya*. In: I. Brodskii. *Stikhotvoreniya i poemy: v 2 t. Vol. 1*, ed. L. V. Losev. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Pushkinskogo doma, Vita Nova, 2011: 417–647.
- Mandelstam, Osip. *Sochineniya: v 2 t.*, ed. P. M. Nerler. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1990.
- Mityushin, Leonid G. *Konkordans k stikham O. Mandelshtama*. https://rvb.ru/mandelstam/m_o/concordance/index.htm
- Novikov, Lev A., Preobrazhenskii, Sergei Yu. *Klyuchevye slova i ideino-esteticheskaya struktura proizvedeniya*. In: *Yazyk russkoi poezii XX veka*, ed. V. P. Grigorev. Moskva: UDN, 1989: 13–35.
- Preobrazhenskii, Sergei Yu. *K tipologii mezhtekstovykh otnoshenii: allyuziya i tsitata (na materiale poezii L. Gubanova)*. In: *Russkaya alternativnaya poeziya XX veka*, ed. T. A. Mikhailova. Moskva: MGU, 1989: 43–47.
- Ranchin, Andrei M. *Na piru Mnemoziny. Interteksty Iosifa Brodskogo*. Moskva: NLO, 2004.
- Taranovskii, Kirill F. *Ocherki o poezii O. Mandelshtama*. In: *O poezii i poetike*. Moskva: Yazyki russkoi kultury, 2000: 13–208.

ИГОРЬ КАРГАШИН

 <https://orcid.org/0000-0002-3964-6242>
Калужский государственный университет
им. К. Э. Циолковского
Кафедра литературы
248000 Калуга
пер. Воскресенский, 4
iakargashin@gmail.com

МАНДЕЛЬШТАМ В «СТИШКАХ» УМКИ (АННЫ ГЕРАСИМОВОЙ)

OSIP MANDELSHTAM IN UMKA'S (ANNA GERASIMOVA'S) "RHYMES"

Статья посвящена анализу творческой рецепции О. Мандельштама в текстах Анны Герасимовой. Анна Георгиевна Герасимова – переводчик, поэт, автор первой в России диссертации по творчеству обэриутов, рок-музыкант (сценический и литературный псевдоним Умка). Как показал анализ, особенно ярко рецепция мандельштамовской поэзии в текстах Умки проявлена в тех случаях, когда обнаруживаются не отдельные лексические или ритмические «вкрапления» из его текстов, но всё стихотворение оказывается формой, аккумулирующей художественный опыт О. Мандельштама.

Ключевые слова: Мандельштам, Умка, творческая рецепция, интертекст.

The article dwells on the creative reception of Osip Mandelshtam in the texts of Anna Gerasimova. Anna Georgievna Gerasimova is a translator, poet, author of the first dissertation in Russia devoted to the work of the OBERIU writers, and rock musician (stage and pen name: Umka). The analysis shows that the reception of Mandelshtam's poetry in Umka's work becomes particularly vivid when it is not limited to separate lexical or rhythmic insertions from his texts, but when Gerasimova produces a form which as a whole accumulates Mandelshtam's artistic experience.

Keywords: Mandelshtam, Umka, creative reception, intertextuality.

«Умка» – сценический и литературный псевдоним Анны Георгиевны Герасимовой – рок-музыканта, автора песен и исполнителя группы «Умка и броневик» (первоначально, до 2005 г. – «Умка и броневичок»), а с 2015 г.

рок-группы «Умка и новый состав». Группа в разных составах выпустила два десятка альбомов, много гастролирует по стране и за рубежом. В то же время Анна Герасимова – переводчик и филолог, кандидат наук, автор первой в России диссертации по творчеству обэриутов, автор нескольких сборников стихов¹. Не лишним будет заметить, что «стишки» – ее обозначение своего поэтического творчества. В одном из ее текстов читаем: «Пока стихи у Веры Полозковой, у нас – стишки...».

При поступлении в аспирантуру А. Герасимова с кафедры перевода перешла на кафедру советской литературы, а для этого ей нужно было написать реферат, касающийся литературы данного периода. Она выбрала тему: *Поэзия О. Мандельштама в переводах на немецкий язык*. Однако на этом связь с творчеством Осипа Мандельштама не закончилась. Как мы попытаемся показать, рецепция мандельштамовской лирики нашла отражение и в оригинальном творчестве Анны Герасимовой.

При знакомстве со «стишками» Умки, во-первых, бросается в глаза обилие аллюзий на поэтический мир Мандельштама и реминисценций из его текстов. При этом отсылка к стихам Мандельштама обозначает, как правило, нечто безоговорочно принимаемое, общезначимое, знаменует опору на авторитетное мнение и слово. А иногда прямо означает возможную поддержку. Например (фрагмент из стихотворения *Лестничный пролёт*) [здесь и далее в стихотворных примерах выделено мной – И. К.]:

Мне снился сон, что мама дома
А я с портфельчиком бреду
Всё так привычно, так знакомо
Но лифт сломался на беду
А мне опять сдавать экзамен
Тургенев, Рудин, мир войне
С полужакрытыми глазами
Я лезу нАверх, как во сне
Но кажется, попала в переплёт
Лишен ступеней лестничный пролёт

**Сначала вроде было можно,
как Мандельштам, по приставной...**

¹ В настоящей статье тексты ее стихотворений приводятся по изданию: А. Герасимова (Умка), *Стишки 2009–2017*, Москва: Умка-пресс 2017.

Назовем ряд других примеров:

Ну вот просвистала я жизнь скворцом
Заела ореховым пирогом
И больше нельзя никак
Мы все равноправны перед концом
Мы все бесполезны перед лицом
И каждый – слепой дурак...

Или:

Мы живем, под собою не чуя
Ни страны, ни жены, ничего...

Встречаются и реминисценции из мандельштамовской прозы:

Мы ели **ворованный воздух**
Мы пили армянский коньяк
Над нами веселые звезды
Пятнали небесный чердак...

Во-вторых, отметим некоторые варианты «ритмических» аллюзий и реминисценций. Прежде всего это касается «длинных» и «сверхдлинных» трехсложных размеров, которые нередки в поэзии А. Герасимовой. Речь идет о 4-х-, 5-и- и 6-ст. дактилях и анапестах, которых немало в стихах Умки и которые отсылают к версификационному опыту Мандельштама. Ясно, что имеются в виду такие стихотворения Мандельштама, как *Сестры – тяжесть и нежность – одинаковы ваши приметы...* (дольник на основе 5-ст. анапеста), *О красавица Сайма, ты лодку мою колыхала...* (5-ст. анапест), *Ах, ничего я не вижу и бедное ухо оглохло...* (6-ст. дактиль), *Мы живем, под собою не чуя страны...* (4-ст. анапест) и др.

Обычно, как и у Мандельштама, у Герасимовой это достаточно протяженные, т. е. большого объема стихотворения, в которых длинные трехсложные ритмические цепи вызывают ассоциации с текстами именно этого поэта. Вне определенного контекста, может быть, они и не были бы свидетельством рецепции мандельштамовской поэтики. Однако в текстах А. Герасимовой, как правило, такого рода «ритмические реминисценции» поддерживаются и манифестируются прямым упоминанием имени поэта и/или разнообразными интертекстуальными связями. Ограничимся некоторыми примерами:

Впрочем, все это только на время пути,
 Где собака растет по часам
 Между волком и сном просто так не пройти
Лучше всех это знал Мандельштам.

Уставай же уже фильтровать распаханный рынок
Мандельштам накопил пирожков и свалил от толпы
 Керосинит веселая свадьба, не помня поминок
 А жених и невеста слепы.

Где вином нам казалось «Прибрежное», Брежнев – бессмертным
 И несметным богатством – четыре рубля на кармане,
Я найду мертвецов голоса под любой скамейкой
 Вперемежку с пустыми батлами от «Вазисубани».

Кроме того, опять-таки в контексте «мандельштамовских» образов, как ритмические реминисценции из его поэзии прочитываются у Герасимовой редкие логоэдические размеры. Так, Мандельштам угадывается в логоэдических текстах, соответствующих формуле Дак. + 2X.

Напомним у Мандельштама:

Я ненавижу свет
 Однообразных звезд.
 Здравствуй, мой давний бред –
 Башни стрельчатой рост!

Кружевом, камень, будь
 И паутиной стань:
 Неба пустую грудь
 Тонкой иглою рань!²

А вот в «стишках» Умки:

Ярый любовник – грипп
 Корку мою тирань

² О. Мандельштам, *Полное собрание сочинений и писем: в 3 т.*, сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Меца; науч. ред. Н. Г. Захаренко, т. 1, Москва: Прогресс-Плеяда 2009, с. 56. Далее цитаты из стихотворений О. Мандельштама приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Тела пустого скрип
Ржавой иглою рань.

Или:

Поезд прошел, как дождь
Быстро и без загей
Вновь полустанок ждет
Полный степных людей

В воздухе недочет
Все посмотрели вверх
Падает
Самолет
Медленно, будто снег.

Наконец, в-третьих, особенно ярко и выпукло творческая рецепция мандельштамовской поэзии проявлена в тех случаях, когда обнаруживаются не отдельные лексические или ритмические «вкрапления» из его текстов, но всё стихотворение оказывается формой, аккумулирующей художественный опыт О. Мандельштама. См., например³:

Мне на плечи бросается век-волкодав
(О. М.).

Мне желают напомнить, что мать я и дочь,
И прогнать сквозь общественный строй.
Мне на шею бросается лунная ночь,
Почему-то считая сестрой.
Мне на плечи бросается много вещей,
Перегрызть мне желая гортань.
Но вовек не видала я века тощей,
И ему повторяю: отстань!
И под лавку пихаю носком башмака,
Чтоб не лез со своей чепухой.
Еще худшим векам наминали бока,
Ну а этот и вовсе плохой.
[...]

³ Текст приводится с небольшими сокращениями.

Впрочем, все это только на время пути,
 Где собака растет по часам,
 Между волком и сном просто так не пройти
 Лучше всех это знал Мандельштам.
 Я вернусь в этот город, проклятый стократ,
 Где Сократу без яда невмочь –
 Потому что мне день – только друг, но не брат,
 И сестра моя – лунная ночь.

Как видим, текст этого стихотворения демонстрирует нечто большее, нежели использование реминисценций из Мандельштама. Помимо прямого упоминания имени поэта и эпитафия – знаменитых строчек из стихотворения *За дремучую доблесть грядущих веков...* (1931) – стихотворение «повторяет» важнейшие принципы текстопостроения из произведения Мандельштама:

За гремучую доблесть грядущих веков,
 За высокое племя людей –
 Я лишился и чаши на пире отцов,
 И веселья, и чести своей.

Мне на плечи кидается век-волкодав,
 Но не волк я по крови своей –
 Запихай меня лучше, как шапку в рукав
 Жаркой шубы сибирских степей,

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
 Ни кровавых костей в колесе,
 Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
 Мне в своей первобытной красе, –

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
 И сосна до звезды достает,
 Потому что не волк я по крови своей
 И меня только равный убьет (156–157).

С точки зрения версификации текст Герасимовой отличается только протяженностью (у нее 24 стиха, у Мандельштама 16) и астрофичностью (мандельштамовский текст состоит из четырех катренов). Оба стихотворения написаны неравноостопным (4–3-ст.) анапестом с перекрестной рифмовкой и мужской клаузулой. При этом весь текст Умки-Герасимовой представляет собой вариацию или трансформацию мандельштамовского текста.

Здесь и основанные на синтаксическом параллелизме строки: «Мне на плечи кидается век-волкодав; Я лишился и чаши на пире отцов» (Мандельштам); «Мне на шею бросается лунная ночь; Мне на плечи бросается много вещей» (Умка). Ср. также: «Потому что не волк я по крови своей» (Мандельштам); «Потому что мне день – только друг, но не брат...» (Умка).

И ключевые слова-образы: «*Запихай меня лучше, как шапку, в рукав*» (Мандельштам); «*И под лавку пихаю носком баишама*» (Умка).

И, конечно, строчки – реминисценции из других текстов Мандельштама: «Я вернусь в этот город, проклятый стократ».

Своего рода «квинтэссенцией» мандельштамовской поэтики и образов поэзии Мандельштама выступает стихотворение А. Герасимовой *Таюшеву*:

Нам с тобою не будет ни а и ни б
Кукареку нам будет одно
И не будем мы в небо лететь по трубе
А тихонько осядем на дно

Мы утонем в болоте как тот бегемот
И никто никогда не умрет
Потому что не волк я а только енот
И к тому же не знающий нот

Уведи меня в ночь где последний трамвай
Колокольчиком жалким звенит
Где поверхность воды наш потерянный рай
Наш сверкающий дальний зенит

Не родился еще тот садовник на свет
Что попробует выкопать нас
Закати-ка меня как покрывку в кювет
Ни ее нам не будет, ни дна-с.

Очевидно, что здесь:

- обнаруживаются интертекстуальные переключки с несколькими стихотворениями Мандельштама (причем упоминаются самые «знаковые» тексты его поэзии);
- использован стихотворный размер (4-х- или 4–3-ст. анапест), которым написаны стихотворения Мандельштама: *Мы живем, под собою не чуя страны...*, *За гремучую доблесть грядущих веков...*, *Нет, не спрятаться мне от великой муры...* и т. п.;

– встречаются излюбленные в поэтике Мандельштама императивные конструкции: «Запихай меня лучше, как шапку, в рукав...»; «Уведи меня в ночь, где течет Енисей...». См. у Герасимовой: «Уведи меня в ночь где последний трамвай...; Закати-ка меня как покрывало в кювет...».

Стоит сказать еще несколько слов о стихах, которые могут вызвать недоумение в контексте нашей темы. В стихах А. Герасимовой есть такие строчки:

Левой ногой своего Мандельштама
Перевожу на обычный язык.

На первый взгляд, здесь проявлено ироническое, чуть ли не пренебрежительное отношение и к самой поэзии Мандельштама, и к ее рецепции. Однако это совершенно не так. «Левой ногой» в данном случае означает «легко и непринужденно», что называется «без надрыва» – весело и естественно. Показательно, что эти строчки завершают заключительное стихотворение цикла, состоящего из трех стихотворений. Причем первое стихотворение цикла начинается так:

Мы и представить себе не могли бы
Как на рассвете земля хороша
Если бы смыслов унылые глыбы
Левой рукой не смахнула душа.

Весь цикл посвящен противопоставлению естественной и свободной жизни принужденному и зашоренному условностями существованию. Уместно вспомнить, что самая частотная реминисценция из Пушкина в стихах Герасимовой – «покой и воля» (!).

Наконец, выразительный пример осознанной творческой рецепции Мандельштама – стихотворение *Пассионариям*:

Все это было очень благородно,
А оказалось вовсе ни к чему.
Радели вы о счастье народном,
А он, народ, тупее, чем Муму.

Он обожает барыню-тираншу,
Герасима кусает своего
И только ждет спасительного транша,
Чтобы уйти в подводное пространство,
А там никто не вспомнит про него.

Я, может быть, чего не понимаю,
Но вот вам пара слов на посошок:
Не надо душу октябрю и маю,
Уж лучше, **тоненький бисквит ломаю**,
Другой рукою написать стишок.

Перед нами своего рода «программное» стихотворение А. Герасимовой – манифест жизни и творчества. И в союзники себе она выбирает Мандельштама. Есенинскому «Отдам всю душу октябрю и маю, / – но только лиры милой не отдам» (*Русь советская*) противопоставлено мандельштамовское:

Немного красного вина,
Немного солнечного мая –
И, тоненький бисквит ломаю,
Тончайших пальцев белизна... (46).

Это фрагмент из его «стихотворного натюрморта» *Невыразимая печаль...* Комментируя данный текст, М. Л. Гаспаров пишет: «[...] просыпающаяся женщина, букет в вазе у изголовья, глоток вина и бисквит; отрывистые метафорические предложения заострены антиграмматической концовкой “И, тоненький бисквит ломаю, Тончайших пальцев белизна”»⁴.

Как видим, в целом рецепция Мандельштама в творчестве Анны Герасимовой вовсе не сводится к уровню реминисценций и аллюзий. Вместе с тем тексты Мандельштама невозможно рассматривать и как своего рода «готовый макет» (формула Ю. Н. Тынянова) – даже в тех случаях, когда стихотворение А. Герасимовой, казалось бы, буквально воспроизводит его текстообразующие модели⁵. «Макет» – лишь удобная («у всех на слуху») форма, безразличная к содержанию и **направленности** нового произведения (ср. пример Тынянова: *Певец во стане русских воинов* Жуковского и его многочисленные перепевы и вариации). Произведения Герасимовой обнаруживают «внутренне убедительное» сближение с интенциями Мандельштама и в целом демонстрируют солидарность с его важнейшими эстетическими принципами.

Необходимо отметить, что внутренне обусловленное сходство лирики Анны Герасимовой с поэзией Мандельштама в целом отчетливо проявлено

⁴ М. Л. Гаспаров, *Комментарии*, [в:] О. Мандельштам, *Стихотворения. Проза*, Москва: Издательство АСТ, Харьков: Фолио 2001, с. 608–609.

⁵ Ср.: «Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения – очень частое явление». Ю. Н. Тынянов, *О пародии*, [в:] он же, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука 1977, с. 290.

в специфике субъектной организации текстов двух разных авторов. Характеризуя главную особенность субъектной сферы лирики «позднего» Мандельштама (30-е гг.), Ю. И. Левин подчеркивал, что в его стихах

почти каждое вхождение «Я» в текст отмечено напряженно личным началом, далеко выходящим за конвенциональные рамки лирического «самовыражения» [...] Это единство облика «Я» в текстах соотносится с единством личности и творчества во всех его проявлениях. Для М.-человека не существовало разных сфер: одной для домашнего употребления, другой – для «искусства»⁶.

На наш взгляд, подобный тип взаимодействия автора с лирическим героем отличает и стихотворения А. Герасимовой. Именно этим внутренним родством объясняется возможность глубинных интертекстуальных связей, задействованных на всех уровнях ее литературно-художественной формы.

В заключение хотелось бы вспомнить, что в работах о поэтике Мандельштама М. Л. Гаспаров неоднократно подчеркивал, что оценка художественного произведения «не дело науки, она – дело вкуса каждого читателя»⁷. Однако анализ интертекстуальных связей позволяет обнаружить и вкусовые пристрастия авторов, настойчиво обращающихся к переосмыслению чужого поэтического опыта. Лирика Умки (Анны Герасимовой) свидетельствует о любовном освоении и **творческом присвоении** поэзии Осипа Мандельштама.

References

- Gasparov, Mikhail L. *Kommentarii*. In: O. Mandelshtam. *Stikhotvoreniya. Proza*. Moskva: Izdatelstvo AST, Kharkov: Folio, 2001.
- Gasparov, Mikhail L. O. *Mandelshtam: Grazhdanskaya lirika 1937 goda*. Moskva: RGGU, 1996.
- Gerasimova, Anna G. (Umka). *Stishki 2009–2017*. Moskva: Umka-press, 2017.
- Levin, Yurii I. *Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika*. Moskva: Izdatelstvo Yazyki russkoi kultury, 1998.
- Mandelshtam, Osip. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 3 t.*, ed. A. G. Mets; N. G. Zakharenko. Vol. 1. Moskva: Progress-Pleyada 2009.
- Tynyanov, Yurii N. *O parodii*. In: *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. Moskva: Izdatelstvo Nauka, 1977.

⁶ Ю. И. Левин, *Тридцатые годы*, [в:] он же, *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*, Москва: Языки русской культуры 1998, с. 99.

⁷ М. Л. Гаспаров, О. Мандельштам: *Гражданская лирика 1937 года*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 1996, с. 111.

ОКСАНА ЗАМЯТИНА

 <https://orcid.org/0000-0002-4683-8728>

свободный исследователь
oksanazamiatina@gmail.com

ПРИНЦИПЫ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ «ДЕТСКОГО» И «ВЗРОСЛОГО» В ЛИРИКЕ В. МАЯКОВСКОГО

WRITTEN FOR CHILDREN AND WRITTEN FOR THE ADULTS: THE INTERRALATION IN MAYAKOVSKY'S POETRY

Статья посвящена сопоставлению корпуса «взрослых» текстов В. В. Маяковского со стихами, написанными для детей. Анализ трех из них – *Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий* (1925), *Эта книжечка моя про моря и про маяк* (1926) и *Конь-огонь* (1927) – позволяет говорить о том, что выраженное более простым языком и менее сложной образностью содержание «детских» текстов поэта подчиняется логике разработки принципиально важных для всего художественного мира Маяковского образов-мифологем: лицо, коллективное тело, «жир» и «жирные», оппозиция «голос» и «жир». Это позволяет иначе воспринимать кажущиеся простыми образы, мотивы и сюжетные ходы детской поэзии Маяковского, отметить специфику перехода поэтологических констант из текстов одной типологической группы в другую при сохранении важнейших структурных принципов.

Ключевые слова: Владимир Маяковский, стихи для детей, контекст творчества, компаративистика, поэтологические константы.

The article is devoted to comparing Mayakovsky's "adult" texts with his poems written for children. Having analyzed three of the latter – "A Fairy Tale About Petya, a Fat Boy, and Sima, Who Is Thin" (1925), "The Little Book About the Seas and the Lighthouse" (1926) and "The Fire Horse" (1927) – the author concludes that Mayakovsky's texts for children (although simpler and less complicated in terms of employed imagery) follow the logic of development of the mythological images which are fundamental for the entire work of the poet. They include: the image of face(s), the collective body, "fat" and "fatness" as characteristics of the antagonist, an opposition between "the voice" and "the fat". The conducted comparison makes it possible to gain another point of view on the deceptively simple images and plots in Mayakovsky's poems for children. It makes it possible to note how poetic constants pass from texts of one status to texts from another group, with the most important structural principles fully preserved.

Keywords: Vladimir Mayakovsky, poems for children, contexts of literary creativity, comparative studies, poetic constants.

Цикл книг для детей мыслился Маяковским как особое, принципиально новое творческое направление. Так, в 1927 г. в беседах с журналистами чехословацкой и польской газет – «Прагер пресс» и «Эпоха» соответственно – читаем:

- [...] Над чем вы теперь работаете?
- [...] Мое последнее увлечение – детская литература: надо дать детям новые представления и новые понятия об окружающих их вещах¹ [...].
- [...] Над чем в настоящее время вы работаете?
- [...] Кроме того, я сейчас с особым увлечением работаю над книжками для детей. [...] Я стремлюсь внушить детям самые простейшие общественные понятия, делая это как можно осторожнее... [...] Скажем, я пишу рассказ об игрушечном коне. Тут я пользуюсь случаем, чтобы объяснить ребенку, сколько людей должно было работать, чтобы изготовить такого коня, – допустим: столяр, художник, обойщик. Таким путем ребенок знакомится с коллективным характером труда. Или описываю путешествие, в ходе которого ребенок не только знакомится с географией, но и узнает, что одни люди бедны, а другие – богаты, и т.д. [...] (т. 13, с. 234).

По этому поводу С. Маршак в работе *Маяковский – детям* заметил:

[...] В любой детской книжке – будь то сказка, песенка или цепь смешных задорных подписей под картинками – Маяковский так же смел, так же честен, прям и серьезен, как в своей поэме «Хорошо!» или «Во весь голос».

И в то же время, работая над стихами для детей, он никогда не забывал, что его читатели – маленькие, всего по колено ему ростом [...]².

Двойственный подход к созданию Маяковским стихов для детей, обозначенный Маршаком, схож с методологией двух, пожалуй, главных литературоведческих работ, посвященных детской лирике поэта: монографии Фанни Эбин *Маяковский – детям* и работе Мирона Петровского *Книги нашего детства*, одна из глав которой посвящена анализу *Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий*.

Не имея цели заниматься обзором названных работ, мы обозначим, что оба литературоведа формулируют несомненное родство «взрослых» и «детских» текстов:

¹ В. В. Маяковский, *Из беседы с сотрудником газеты «Прагер Пресс»*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений*, Москва: ГИХЛ 1961, т. 13, с. 232. Далее цитаты из произведений Маяковского даются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

² С. Я. Маршак, *Маяковский – детям*, [в:] он же, *Собрание сочинений*, Москва: Правда 1990, т. 4, с. 413.

[...] Историки литературы также мало внимания уделяют стихам Маяковского для детей, а если и говорят о них, то вне связи с его большим творчеством. Однако только в сопоставлении с его стихами «для взрослых» можно понять всю глубину поэтического замысла его книг для детей [...]³.

Исходя из уже декларированного в маяковедении родства, мы можем утверждать, что рассмотренные в сопоставлении со «взрослыми» текстами стихи для детей оказываются наполненными образами, приобретающими совсем иное значение и звучание. Так детали, связанные с толстым Петей и его папой, восходят к образам антагонистов лирического героя Маяковского, заявленных еще в раннем творчестве и только в послереволюционном превратившихся в «буржуев». Семантика петиного обжорства транскрибируется в сопоставлении противоположных в мире Маяковского процессов говорения и поглощения пищи. Гипертрофированная петина плоть, порождающая последующее изобилие, должна прочитываться через ранние тексты. В них коллективное тело, состоящее из жира, носителями которого выступают антагонисты лирического героя, является эротическим суррогатом, имеющую связь с половой сферой и, следовательно, враждебной лирическому герою.

По наблюдению Мирона Петровского, выраженное более простым языком содержание «детских» текстов подчиняется логике принципиально важных для художественного мира Маяковского мифологем, которые составляют определенные онтологические константы.

В настоящей статье будут рассмотрены следующие тексты, входящие в цикл *Стихи детям* (1925–1929): *Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий* (1925), *Эта книжечка моя про моря и про маяк* (1926), *Конь-огонь* (1927).

Имеющими, по нашему мнению, особое смысловое наполнение в текстах Маяковского категориями, о которых пойдет речь, являются: во-первых, лицо героев; во-вторых, «жир» как основной признак онтологического антагониста лирического героя, носители данной категории, так называемые «жирные», и оппозиция «голос» и «жир».

С лицом в лирическом мире Маяковского связана идея о гармонии и воплощении мира на основах строгой упорядоченности. Одно из первых стихотворений поэта *А вы могли бы?* (1913) строится на контрасте обыденного мира миру высоких сфер. Основой подхода лирического героя к бытию становится пересоздание несовершенного. Это требует кардинальных изменений мира на новых принципах. Вселенная внутри лирического героя

³ Ф. Е. Эбин, *Вступление*, [в:] она же, *Маяковский – детям*, Москва: Детгиз 1961, с. 6.

соотносится с Вселенной снаружи, и лирический герой, предстающий демиургом, преобразует аморфную массу («блюдо студня») в четкую, структурированную, почти геометрическую деталь – «косые скулы океана». Эти скулы в сочетании с губами («на чешуе жестяной рыбы / прочел я зовы новых губ»; скулы и губы) формируют лицо. Таким образом, постижение мира начинается с описания лица. Лицом же оно и заканчивается: перед наступлением Апокалипсиса в стихотворении *Я и Наполеон* лирический герой призывает сжечь лица.

Показательно, что стихотворение *Конь-огонь* построено по сходному принципу. Процесс создания коня возможен только после появления части лица – глаз:

Выйдет лошадь бедная,
скучная и бледная.
Взять художника и краски,
чтоб раскрасил
шерсть и глазки (т. 10, с. 255).

Художник кистью лазит,
лошадке
глазки красит (т. 10, с. 255).

Более того, именно с появлением глаз обретается витальность созданной лошади:

Что за лошадь,
что за конь –
горячей, чем огонь!
Хоть вперед,
хоть назад,
хочешь – в рысь,
хочешь – в скок.
Голубые глаза,
в желтых яблоках бок (т. 10, с. 256).

Одновременно лицо – это всегда категория, противостоящая обезличенной стихии, связанной с эротическим деструктивным началом.

Необходимо отметить, что телесность как пластическая форма воплощения лирического субъекта актуализируется в творчестве авангардистов и, в первую очередь, Маяковского, усложняя оппозицию «дух-тело». Здесь

телесное характеризуется, в первую очередь, такими формальными категориями как: живое, положительно коннотированное (иконическое, гармоничное, персонифицированное) и негативное (жирное, оплывшее). А внутри телесного дискурса возникает оппозиция лица и тела, где лицо становится элементом, противопоставленным другим формам тела.

В этой связи небезынтересно сопоставление стихотворений *Порт* (1912), *Военно-морская любовь* (1915) и *Это книжечка моя про моря и про маяк* (1926).

Резко выраженная эротическая коннотация в стихотворениях *Порт* и *Военно-морская любовь* была отмечена еще М. Вайскопфом⁴.

В обоих стихотворениях на фоне подразумеваемой (*Порт*) и эксплицированной (*Военно-морская любовь*) стихии моря разворачивается настоящая вакханалия. В *Порту* в конгломерат соединяются «простѣни под брюхом» (стилистически маркированное слово «брюхо»), «вой трубы», «любовь и похоть», прильнувшие к материнской груди дети («Прижались лодки в люльках входов / к сосцам железных матерей»), «оглохшие пароходы» (ср. общую семантику глухоты и неспособности слышать и услышать в пространстве лирического мира поэта), «горящие серьги», отсылающие, возможно, к упомянутым в предыдущем по времени созданию стихотворении *Утро* (1912) «враждующему букету бульварных проституток».

В *Военно-морской любви* мы наблюдаем подобие брачных отношений между миноносцем и миноносочкой:

По морям, играя, носится,
с миноносцем миноносица.

Льнет, как будто к меду осочка,
к миноносцу миноносочка.

[...]

Плач и вой морями носится:
овдовела миноносица (т. 1, с. 80).

Стихией, объединяющей обе ситуации, становится море – начало аморфное, неуправляемое и деструктивное. Для сравнения можно привести ситуацию, упомянутую в стихотворении *Христофор Колумб* (1925):

⁴ М. Я. Вайскопф, *Во весь логос: религия Маяковского*, [в:] он же, *Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов*, Москва: Новое литературное обозрение 2003, с. 396–397.

И вновь
 океан
 с простора раскосого
 вбивал
 в небеса
 громыхающий клин,
 а после
 брался
 с волной сарагоссовой,
 и вместе
 пучки травы волокли (т. 7, с. 35).

Восприятие мира естественной природы как ущербного пространства подтверждается и общим контекстом творчества, в котором отсутствует пейзажная лирика, и известными строками главы *Необычайное* из поэтической автобиографии В. В. Маяковского *Я сам* (1922, 1928):

В расступившемся тумане под ногами – ярче неба. Это электричество. [...] После электричества совершенно бросил интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь (т. 1, с. 11).

Именно с образом рукотворного объекта в мире Маяковского появляется структура и упорядоченность.

В стихотворении *Эта книжечка моя про моря и про маяк* таким рукотворным, но, что важно, технологичным и сложным в эксплуатации объектом выступает маяк:

Лестницею винтовой
 каждый вечер,
 ближе к ночи,
 на маяк идет рабочий.
 На верху фонарище –
 яркий,
 как пожарище.
 Виден он
 во все моря,
 нету ярче фонаря.
 Чтобы всем замечиться,
 он еще и вертится.
 Труд большой рабочему –

на парафраз стихов из *Порта* («Прижались лодки в люльках входов / к сосцам железных матерей»):

Пароходы,
 корабли –
 запыхтели,
 загребли.
 Волны,
 как теперь ни ухайте, –
 все, кто плавал, –
 в тихой бухте.
 Нет ни волн,
 ни вод,
 ни грома,
 детям сухо,
 дети дома (т. 10, с. 244).

Стихия моря укрощена маяком. Выстраиваемая параллель образов «море – хаос, побеждаемый работающим на маяке человеком», завершается появлением коллективного адресата – «детей» и персонафицированного объекта – «дяди Маяковского».

В творчестве Маяковского можно выделить несколько типологических рядов, связанных с воплощением личностей, существующих в различных сферах: исторической, культурной, бытовой. Можно вспомнить Джиоконду из поэмы *Облако в штанах*, Ленина из *Разговора с товарищем Лениным* (1929) или Леонардо да Винчи из стихотворения *Надоело* (1916). Однако типологически фигура поэта Маяковского тяготеет к презентации выше-названных, что не отменяет и другой функции, характерной для культуры Серебряного века в целом – мифологизации фигуры поэта как таковой.

Здесь возможна параллель. В *Сказке о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий* возникает тот же самый образ: «Образина милая, / как твоя фамилия?» «Образина» – стилистически маркированная лексема, производная от слова «образ». Образина – это испорченный, деформированный образ. Именно образине в стихотворении *Надоело* противостоит образ Джиоконды кисти Леонардо да Винчи. В сопоставлении с образами Джиоконды, воплощающей возлюбленную лирического героя, и товарища Ленина, связанного со всем, чем лирический герой «думает», «дышит», «борется» и «живет», «готовое» лицо Леонардо да Винчи, противопоставленное «образине», получает принципиально структурированное значение. Как и название Пети «образиной» в *Сказке...* отсылает читателя к более сложной

парадигматике, чем просто желание классово близкого автору-рассказчику милиционера обругать буржуйского отпрыска.

Возвращаясь к стихотворению *Эта книжечка моя про моря и про маяк*, можем, учитывая сказанное, говорить о введении в пространство детского стихотворения образа «готового» лица «дяди Маяковского», вероятно, знакомого маленьким читателям.

Следовательно, опять «детский» текст строится на принципах, неоднократно заявленных и использованных во «взрослой» лирике: стихийно-эротическое начало развоплощается и постепенно исчезает по мере внесения в пространство лирического мира личного начала. Механизм связи «личного» начала и «аморфного» эротизированного пространства покажем на примере стихотворения *Из улицы в улицу* (1913):

У-
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы (т. 1, с. 38).

Перед нами распадающаяся структура бытия, способная к трансформации от лица к геометрической фигуре через уравнивание понятий лица человека и морды животного. С убыванием «количества» лица происходит тотальная эротизация мира. С момента утраты личного начала в мире перестают существовать цельные тела, оппозиция «душа / тело» разделяет их на части; независимо друг от друга начинают действовать «шеи», «чубы», «пасть», тело, руки, нога в чулке. Образ «лысого фонаря» становится формулой универсального торжества телесного начала. Вектор задан так, чтобы мир двигался от идеи лица к эросу.

«Жирные» – явный и самый легко транскрибируемый антагонист лирического героя Маяковского. «Жирный» всегда телесен, плоть гипертрофирована настолько, что нарицательным становится образ «желудка в панаме», поглощение – основное назначение этого образа.

Любопытно в данном контексте обращение к циклу, время создания которого совпадает с годом возникновения замысла *Сказки...* о Пете и Симе. В 1923 г. поэт работает над циклом, получившим название *Маяковская галерея*. Здесь в качестве персонажей последовательно представлены современные автору политические деятели. Характеристика Пуанкаре (*Пуанкаре*):

Пузо –
 ест дóсыта.
 Лысый.
 Небольшого роста –
 чуть
 больше
 хорошей крысы (т. 5, с. 101)

совпадает с характеристикой петиного папы:

Очень толстый,
 очень лысый,
 злее самой злющей крысы (т. 10, с. 217).

Одновременно «жирными» в стихотворениях того же периода названы барон П. Н. Врангель и патриарх Тихон, реальные облики которых далеки от такой характеристики.

Важно отметить, что «жирный» – это онтологический антагонист, населяющий лирический мир Маяковского. Его социальные признаки – связь с буржуем, политическим противником или попом – позднейшее напластование.

В этой связи превращение Пети из толстого мальчика в «вербную свищу» – принципиальная примета функционирования образа в пространстве творчества Маяковского. Петя из просто маленького буржуя, своеобразной «заготовки», превращается в полноценного врага. Глобальное поглощение, увеличение, а потом и гротесковая гипертрофия плоти, заканчивающаяся насильным ее разъятием, сопоставима с очень показательным примером из ранней лирики Маяковского.

В поэме *Облако в штанах* (1914–1915) «буржуй» заслуживает чуждой для Маяковского риторики:

Всех пешеходов морда дождя обсосала,
 а в экипажах лощился за жирным атлетом атлет,
 лопались люди,

проевшись насквозь,
и сочилось сквозь трещины сало,
мутной рекой с экипажей стекала
вместе с иссосанной булкой
животина старых котлет (т. 1, с. 191–192).

В Сказке... читаем:

С грустью
 объявляю вам:
Петя
 лопнул пополам; (т. 10, с. 228)

Тут
 к ногам компанийки
в двух мешках упала соль –
ешь, компания,
 изволь!
Вслед за солью
 с неба
 градом
монпасье
 с доставкой на дом.
Льет и сыплет,
 к общей радости,
булки всякие
 и сладости; (т. 10, с. 230)

Нет,
 не чудо это, дети,
а – из лопнувшего Пети.
Все, что лопал Петя толстый,
рассыпается на версты.
Ливнем льет
 и валит валом –
так беднягу разорвало.
Масса хлеба,
 сласти масса –
и сосиски,
 и колбасы! (т. 10, с. 230)

Важным в парадигме отношений протагониста мира Маяковского с антагонистическим началом является мотив оппозиции голоса и жира.

Петя, отправленный милиционером в виде письма «папаше», затеряется и, исхудавший, попадет в лавку:

Петя,
 скисши от поста,
 распечатался и встал.
 Петя
 плоский, как рубли.
 Он уже не шар,
 а блин (т. 10, с. 226).

А дальше происходят два события, которые, соотнесенные с аналогичными в других текстах Маяковского, превращаются в значимые: Петя улыбается (Петя / вмиг приходит в чувство / и, / взглянув на продовольствие, / расплывается от удовольствия), сообщает о своем намерении начать есть («Рот раскрыл, / слюна на нем. / – Ну, – сказал, – / с чего начнем?») и осуществляет его («Запустил в конфеты горсти / и отправил в рот для скоростности»). По мере потребления пищи Петя не только возвращает себе прежние формы («Худобы в помине нет, / весь налился, / как ранет»), но становится еще толще («Так наелся, / что не мог / устоять на паре ног»). А дальше «Петя думает: / “Ну, что же! / Дальше / буду / кушать лежа”».

В стихотворении *Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума* (1920) находим следующую ситуацию: в начале *Рассказа...* «на базаре / две кумы, / вставши хват, судачат». Мимо них проходит волшебник, который слышит все, о чем говорят женщины. Однако потом, когда одна из них оказывается в ресторане, происходит следующее:

Мчат котлеты и супы,
 вина и компоты,
 Уж из глаз еда течет
 у разбухшей бабы!
 Наконец-то
 просит счет
 бабин голос слабый (т. 2, с. 65).

По мере насыщения функция голоса у бабы и у Пети редуцируется (в случае с Петей происходит его полная утрата, у бабы голос слабеет). Положительную семантику имеет лишь голос лирического героя.

Бессмысленное нагромождение звуков – признак хаотичного безликого начала. Здесь можно вспомнить яркие образы из стихотворения *Ничего не понимают* (1913):

Ругань металась от писка до писка,
и до-о-о-о-лго
хихикала чья-то голова,
выдергиваясь из толпы, как старая редиска (т. 1, с. 57)

или поэмы *Облако в штанах*:

...вещи оживут –
губы вещицы
засюсюкают
«цаца, цаца, цаца!» (т. 1, с. 187)

Характерно, что, будучи толстым, Петя пищит: «Петя толст – / пищит, да лезет» (т. 10, с. 223).

Итак, рассмотренный в сопоставлении с другими стихотворениями поэта образ петиного тела (толстый, жирный) и утрата Петей голоса могут рассматриваться как характерная черта поэтического мира Маяковского в целом.

Представленные примеры обнаруживают следующее: основным принципом взаимодействия «детских» и «взрослых» текстов В. Маяковского является общность важнейших структурных принципов, организующих этот мир.

Мы проанализировали, как в «детских» текстах проявляются элементы поэтики, свойственные «взрослой» лирике автора. Через соотнесение «детского» и «взрослого» можно, на наш взгляд, добраться до сути таких оппозиций, как «лицо / плоть», «голос / жир», уточнить образы коллективного тела. «Детские» стихотворения Маяковского, рассмотренные в контексте его «взрослой» лирики, выявляют принципиальное единство художественного мира поэта.

References

- Ebin, Fanni E. *Mayakovskii – detyam*. Moskva: Detgiz, 1961.
Marshak, Samuil Ya. *Mayakovskii – detyam*. In: *Sobranie sochinenii*: v 4 t. Moskva: Pravda, 1990.
Mayakovskii, Vladimir V. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 13 t. Moskva: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury, 1955–1959.

Petrovskii, Miron. *Skazka-miting, skazka-plakat*. In: *Knigi nashogo detstva*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Ivana Limbakh, 2006.

Vaiskopf, Mikhail Ya. *Vo ves logos: religiya Mayakovskogo*. In: *Ptitsa troika i kolesnitsa dushi: Raboty 1978–2003 godov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003: 343–486.

ЮРИЙ НИКИШОВ

 <https://orcid.org/0000-0001-5571-712X>
Тверской государственный университет
кафедра истории и теории литературы
170002 Тверь
проспект Чайковского, 70
yunik1932@mail.ru

ЛИРИЧЕСКАЯ СПИРАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

SPIRAL LYRICAL COMPOSITION

Спиральная лирическая композиция описывается впервые. Обычно описание или размышление поэта совершается при неподвижной точке обзора. Своеобразие спиральной лирической композиции заключается в том, что одновременно с движением описания или рассуждения происходит и перемещение точки обзора. В качестве образца спиральной композиции рассматриваются стихотворения Александра Блока и Алексея Еранцева.

Ключевые слова: Александр Блок, Алексей Еранцев, композиция, спираль, точка обзора.

In the paper, spiral lyrical composition is described for the first time. Usually a poet's description or reflection is performed from a fixed point of view. The originality of a spiral lyrical composition consists in the fact that along with the movement of the description or reflection, the point of view moves as well. Poems of Aleksandr Blok and Aleksei Yerantsev are considered as examples of spiral composition.

Keywords: Aleksandr Blok, Aleksei Yerantsev, composition, spiral, point of view.

Изучение лирики в аспекте композиции нельзя признать активным. Выделяется капитальное исследование В. М. Жирмунского *Композиция лирических стихотворений* (1921). Допуская возможность изучения содержательного среза композиции, ученый строит свою работу на ином материале: «Материалом поэзии является язык; отсюда – основная задача работы: выяснить те факты языка, в которых прежде всего осуществляется композиционное задание»¹. Мне хочется постигнуть композицию как организацию содержания. Для этого нужно проследить движение мысли поэта.

¹ В. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, [в] он же, *Теория стиха*, Ленинград: Советский писатель 1975, с. 433.

Попытаюсь понять своеобразие композиции стихотворения Александра Блока *Река раскинулась. Течет, грустит лениво...* (1908), открывающее цикл *На поле Куликовом*.

Внешне композиция проста. Стихотворение состоит из семи строф-четверостиший. Роль первой, вступительной, особая. Это эмоционально насыщенный пейзаж: ничем особо не выделяющийся современный вид места знаменитого исторического события. Далее четко структурированный авторский монолог: попарно сгруппированные строфы образуют синтез, тезис и антитезис.

Данное стихотворение написано Блоком 7 июня 1908 г., в трудное для России время. Совершенно очевидно остросовременное звучание цикла *На поле Куликовом*. Создавая цикл, Блок мучительно размышлял о трагическом разобщении народа и интеллигенции. Обращаясь к давнему историческому событию, поэт менее всего стремился дать эпически объективную картину истории. Куликовская битва принадлежит, по убеждению Блока, «к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их еще впереди»². Именно поэтому образы далекого прошлого становятся пригодными для осознания настоящего и даже будущего.

Начало монолога определяет тему не только этого стихотворения, но и всего цикла, он формулируется «наш путь». А размышляет о пути Родины в истории не ученый, а поэт. Даже рассуждая, он рисует картины. Он избегает деклараций, зато акцентирует эмоциональность картин. Но получается так, что резкая контрастность эмоций в тезисе и антитезисе дана даже не на сходных деталях, но именно на тех же самых деталях и темах рассуждений.

Вот две строфы тезиса.

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
 Степную даль.
 В степном дыму блеснет святое знамя
 И ханской сабли сталь...

И вечный бой! Покой нам только снится
 сквозь кровь и пыль...
 Летит, летит степная кобылица
 И мнет ковыль...³.

² А. Блок, *Собрание сочинений: в 8 т.*, Москва; Ленинград: ГИХЛ 1960, т. 3, с. 587.

³ Там же, с. 249.

Эта часть монолога насыщена глаголами, энергией движения. Ритм упруг, экспрессии столько, что трижды двустипшия обрываются многоточиями, как будто из стремительного потока переживаний и картин резкими штрихами выхватываются некоторые, особенно необходимые. Отрывок насыщен пафосом утверждения, его центр – знаменитое восклицание: «И вечный бой!»

И наконец, заключительная пара строф, третья часть монолога:

И нет конца! Мелькают версты, кручи...

Останови!

Идут, идут испуганные тучи,

Закат в крови!

Закат в крови! Из сердца кровь струится!

Плачь, сердце, плачь...

Покоя нет! Степная кобылица

Несется вскачь!⁴

Дважды фразы обрываются многоточием и **семь** раз венчаются восклицательным знаком (в предыдущем тексте восклицания были одиночными). Интонация становится нервной, возбужденной. Только здесь в ритмическом рисунке строфы – в сочетании длинных и коротких поэтических строк – короткие строки интонационно автономны («Останови!», «Плачь, сердце, плачь...»).

Текстуально примыкая ко второй части монолога, находясь в сфере и ее проблематики, и поэтических образов, третья часть существенно отличается по смыслу и настроению. Если только что в антитезе вечного боя и покоя провозглашалась здравица вечному бою («И вечный бой! Покой нам только снится...»), то теперь восклицания «Останови!», «Покоя нет!» полны растерянности и сожаления.

Как будто устанавливаются действительно последовательные этапы: вводная экспозиционная строфа, далее общая мысль о пути Родины, затем утверждение «вечного боя» как характерной черты этого пути, наконец, сожаление о невозможности покоя. Однако описательная интерпретация стихотворения лишь фиксирует особенности конструкции, но **не объясняет** их. А объяснить требуется многое. Почему происходит такой резкий слом настроения при переходе от второй к заключительной третьей части монолога? Почему дважды повторенный образ степной кобылицы, символ

⁴ Там же, с. 249–250.

движения Родины, тоже дается в разном значении? Сравним: «Летит, летит степная кобылица / И мнет ковыль...» – и «Покоя нет! Степная кобылица / Несется вскачь!»; в одном случае горделивый, величавый бег, а в другом – неуправляемый, пугающий галоп. И еще странность: когда во второй части монолога действие переводится в будущее время («домчимся», «озарим», «блеснет»), все предметные детали воспроизводят приметы давно прошедшего события («В степном дыму блеснет святое знамя / И ханской сабли сталь»). Почему будущее предстает в старинных одеждах? Композиционный анализ должен дать ответы на все эти вопросы. Композиционный строй стихотворения относится не к линейному, а спиральному типу композиции.

Понятие спирали использовал сам Блок, правда, в осмыслении всего своего творческого пути; это понятие поддерживает, в том же значении, что и поэт, такой авторитетный исследователь Блока, как Д. Е. Максимов⁵. Понятие спирали вполне объясняет строение данного стихотворения.

Тут надо обратить внимание (пространственно) на точку обзора или размышления автора. Чаще всего в лирике эта точка неподвижна, хотя позволяет видеть движение изображаемого предмета или движение мысли. К слову, мысль, может быть, самое подвижное, что можно фиксировать на земле. Она свободно перемещается во времени назад и вперед. В мгновения ока она перемещается на любые, даже фантастические расстояния, не требуя для этого никакой внешней энергии. Что удивительного, если позволяет себе быть подвижной и точка обзора?

Спиральная композиция имеет некоторое внешнее сходство и с композицией кольцевой – ситуацией «вращательного» движения (не точки обзора, а предметов обзора). Но сами слова-термины хорошо показывают и принципиальную разницу между ними: кольцо – круг замкнутый, спираль – круги разомкнутые, когда возвращение к исходному положению происходит не встык, но на новом уровне. В стихах с кольцевой композицией в конце происходит буквальное возвращение к началу. Знаменитое блоковское:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Всё будет так. Исхода нет.

Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится всё, как встарь:

⁵ См.: Д. Е. Максимов, *Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока*, [в:] он же, *Поэзия и проза Ал. Блока*, Ленинград: Советский писатель 1975.

Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь⁶.

Здесь поэт закольцевал сам себя, он в центре пространства, из которого он не в силах выйти.

В стихах со спиральной композицией происходит возвращение к задействованному предмету (или теме размышления), но сопровождается резким изменением эмоциональной окраски. Само движение по спирали внешне не обозначается, оно остается в пробеле между строфами, но движение, и именно такого рисунка, заметно благодаря изменению эмоциональной окраски.

Сравним. При круговом обзоре знаменитого Медного всадника эмоциональное воздействие памятника меняется весьма значительно. Аналогично такому обзору Блок порознь, один за другим, именно меняя ракурс, делает (в словесной форме) свои зарисовки.

Восприятие композиции блоковского стихотворения как композиции спиральной позволяет понять его «странности». Точка обзора в первой части медитации – сзади и сверху. Взгляд в будущее с «дальнего» витка спирали различает контур будущего сквозь призму уже давно миновавшего события; будущее воспринимается как проекция событий прошлого на перспективу разомкнутого будущего. «Дальний», притом «верхний» виток позволяет с высоты истории пронзить толщу веков, «долгий путь» Родины придает мысли поэта масштабность, исторический оптимизм.

Во второй части размышления наблюдение дается взглядом сбоку: именно такой ракурс позволяет различать величавость движения.

На «ближнем» витке спирали ощущается горячее дыхание современности. Мы уже как будто опережаем движение – и ничуть не застрахованы от опасности быть смятыми копытами неуправляемой кобылицы. Чувствуется растерянность отдельного, частного человека перед лицом истории. Думается, что и различие эмоционального восприятия степной кобылицы зависит именно от ракурса восприятия.

Понятия «близи» и «дали» применительно к циклу *На поле Куликовом* требуют существенной коррекции. Мы воспользовались чисто условным **пространственным** обозначением; оно не совпадает с блоковским ощущением **времени**: долгое, особенно неопределенно долгое ожидание усиливает в поэте растерянность и тревогу, и – напротив – ощущение кануна события, близкой разрядки разрушает оцепенение, вселяет бодрость. В этом смысле контрастны вторая и третья части монолога: «Пусть ночь. Домчимся» – «Закат в крови!»

⁶ А. Блок, *Собрание сочинений...*, с. 37.

(в первом случае уже ночь накануне утреннего события, во втором – еще только закат перед томительной ночью). Точно так же контрастируют опорные настроения даже отдельных стихотворений цикла – четвертого:

И я с вековой тоскою,
Как волк под ущербной луной,
Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой!⁷ –

и пятого, завершающего:

Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал. – Молись!⁸

Логично: когда летят стрелы, паче гремят пушки, не время предаваться рефлексиям, нужно действовать.

Образы блоковского стихотворения нельзя воспринимать только в узком предметном значении. Разрывая с символизмом как с литературным течением, в рядах которого он начинал творческую деятельность, Блок до самого конца, вплоть до *Двенадцати* и *Скифов*, не расставался с символами как разновидностью художественного образа.

Символы в анализируемом стихотворении представлены широко и многообразно. Символической воспринимается сама Куликовская битва. Вот почему предметный ряд стихотворения в основном и поставляет образы данного события. В силу повтора или, по Блоку, возвращения исторических событий и возможно использовать детали предметной изобразительности, перенося их из истории в современность.

Ясно, что навеянный теми же ассоциациями образ степной кобылицы важен отнюдь не только предметностью изображения. Образ возникает в цепи рассуждений Блока о судьбах Родины. Очевидно, что бег степной кобылицы символизирует движение истории. Ход исторического события бывает руководим, управляем, бывает выражением осознаваемой закономерности, актом человеческой воли: отсюда горделивая поступь – полет кобылицы. Но событие может выходить из-под контроля, восприниматься неуправляемым, хаотичным, стихийным: отсюда зловещие краски, сопровождающие пугающий галоп кобылицы. Спиралевидный характер восприятия динамики и этого образа-символа вполне очевиден.

⁷ Там же, с. 252.

⁸ Там же, с. 253.

Структуру спиральной композиции хотелось бы показать и на современном примере. Алексея Еранцева глубоко волновали судьбы деревень, попавших в разряд «неперспективных», исчезновение их, сопровождаемое утратой людьми своих «корневых» связей. Вместе с тем поэт избегал прямых публицистических рассуждений; он напряженно искал пути реализации скрытой лирической медитации, внешне прикрытой поэтической картиной.

Вот стихотворение из трех четверостиший, где четко различаются синтез (или постановка проблемы), тезис и антитезис.

Когда умирают деревья
И ветер кустарники гнет,
Уходят ночные деревни
С нагретых картофельных гнезд⁹.

Принципу образования метафорического ряда здесь вполне прозрачен: в жизни покидают родные места люди, а брошенные дома ветшают; в стихах реализованной метафорой движение усилено, ему придан универсальный характер. Поднимаются со своих мест целые деревни. Фактически гибнут. Изображаются в облике пилигримов:

Дырявыми ставнями машут,
В железные трубы гремят.
Скрипят позвоночники матиц,
Заслонки гремят, как набат.

Композиционный рисунок движения поэтической мысли тоже прост: экспозиционная строфа информативна, во второй строфе происходит расчленение общей мысли на детали, акцент с медитации переносится на описательные картины.

Особо важное значение для понимания структуры данного стихотворения имеет перемена ракурса восприятия. Первый и самый важный, организующий, толчок восприятию дает энергичная метафора «уходят» с гнезд. Поскольку обильно включаются зрительные и слуховые образы, возникает эффект присутствия рассказчика (и вместе с ним, вслед за ним – читателя) на месте «происшествия». Трепет кустарников, взмахи ставень (да еще ночью) видеть, скрип матиц, громоханье заслонок слышать можно только вблизи. Очевидно также, что вблизи наблюдаемая

⁹ А. Еранцев, *Избранное*, сост. Ю. М. Никишов, Г. А. Травников, Курган: ООО ПК «Заураль» 2007, с. 213. Далее цитаты из стихотворения приводятся по этому источнику.

картина получает особо экспрессивный характер. Картина движения ночных деревень принимает реально-фантастический оттенок.

Тем неожиданнее эффект заключительной строфы:

Сияние звездного снега
Летит на оконную грусть...
До глаз приподымутся в небо
И в землю уходят по грудь.

В стихотворении Блока спиральное перемещение точки обзора в слове не фиксировалось, замечалось по результату (изменению описания тех же деталей). У Еранцева такое перемещение помечено в тексте; частное, конкретное соответствует характерному для поэта интересу к вертикали в общем строении мира.

Новый образ (звёзды – светящиеся снежинки) изысканно красив; он, как и другие образы стихотворения, двухпланов, т.е. обретает значение символа. Не порывая с конкретным содержанием, понятия неба (звезд) и земли, согласно элегической традиции, образуют антитезу идеального, высокого обыкновенному, преходящему.

Именно в вертикальном ракурсе дана картина итогового двуступа: «До глаз приподымутся в небо / И в землю уходят по грудь». Почти аналогично звучат строки в начале и в конце: «Уходят ночные деревни» – «И в землю уходят по грудь». Общий глагол фактически обозначает совсем разный характер движения. В первом случае мы воспринимаем движение продольным; инерция восприятия поддержана деталью описания: «уходят... с гнезд». Во втором случае движение вертикально: воображаемый порыв вверх – реальное движение вниз.

Снимем видимое противоречие. В стихотворении Блока смена точки обзора точно образует спираль. В стихотворении Еранцева иной рисунок движения точки обзора – выпрямленный, вертикальный. Только отдадим приоритет типовому сходству: тут главное – движение точки обзора; типовое сходство не исключает наличия разновидностей. Поиск особого наименования для каждого рисунка движения точки обзора был бы излишеством.

Характер композиции выявляет особенности содержания и стихотворения Еранцева. Здесь предмет изображения нарочито один, развертывается, по видимости, последовательное описание, однако стремительным динамизмом обладает точка восприятия. С одного, «нижнего» ракурса мы наблюдаем деревню покидающую нагретые гнезда. С другого, «верхнего» ракурса мы видим старые дома на своем месте, еще глубже оседающими в родную землю. Крестьянские дома не пригодны для шествий,

они не на курьих ножках. Движение продольное, движение вертикальное для них одинаково губительное. Деревни никуда не уходят, для них реально только одно движение – оседающее вниз; но они перестают жить, как будто и в самом деле уходят. Поэт убыстряет время, в минуты прессуя то, что происходит годами, даже десятилетиями.

В связи с изменением ракурса восприятия ничуть не нужно предполагать какое-либо перемещение наблюдателя. Его взгляд на уровне своего роста или вверх-вниз не нуждается в мотивировках. Все и происходит в сознании художника: и уход деревни со своего места, и приближенное к реальности (но ускоренное воображением) оседание на своем пригретом месте. То, что ближе к реальности, предстает неотвратимее и страшнее.

Стихотворение Еранцева поражает резкими контрастами лишь при первом чтении. Когда свыкаешься с манерой автора, вникаешь во все детали, представляешь общую картину мира поэта, то контрасты изображения сглаживаются. Поначалу картина ночного шествия деревни кажется экспрессивной и фантастической, но движение здесь не реальное, а воображаемое. Махание ставень, скрип матиц, громохание труб и заслонок – это совсем не обязательные признаки движения. Это признаки состояния недвижных домов под напором гнущего кустарники ветра. Под воздействием энергичной метафоры «уходят с гнезд» всё остальное воспринимается однородным рядом метафор, тогда как это – ряд метафор другого, «статичного», рода, что, в свою очередь, теперь уже воспринимается пластичной подготовкой статики восприятия «космического» ракурса. Поэт – не сказочник. Он лишь позволил себе дать толчок читательскому воображению – и первым возвращается на позиции суровой реальности.

Между прочим, этот более спокойный вариант прочтения несколько не умаляет внутренней экспрессии стихотворения: так или иначе меняется только внешняя картина изображаемого. «Скрипят позвоночники матиц», «набат» и др. – все это детали психологического состояния, они едины при любом прочтении, они передают напряженное эмоциональное состояние поэта. Оно не может не передаваться читателю. И тогда в самом читателе – уже в форме привычного ему бытового сознания – возникает размышление о судьбах деревень в стремительный век НТР. На это самостоятельное размышление, вероятно, и хотел подтолкнуть читателя поэт, обозначив свою позицию исключительно в эмоциональном ключе¹⁰.

Обобщая сказанное, заметим, что спиральную композицию можно считать своеобразной формой скрытой антитезы. Здесь нет формальной противопоставленности тезиса и антитезиса, однако есть их реальное

¹⁰ Сегодня судьбы русской деревни стали еще драматичнее.

противостояние. Посредством спиральной композиции дается изображение сложного, диалектически противоречивого предмета – непременно с одной и с другой (противоположной) стороны. В антитезе контрастность сторон подчеркнута, в спиральной композиции – стерта. Однако видеть эту реальную контрастность частей стихотворения нужно, понять характер взаимосвязи этих частей должно: здесь путь углубления в содержание стихотворения.

References

- Blok, Aleksandr A. *Sobranie sochinenii*: v 8 t. Vol. 3. Moskva; Leningrad: GIKhL, 1960.
Maksimov, Dmitrii E. *Poeziya i proza Al. Bloka*. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1975.
Yerantsev, Aleksei N. *Izbrannoe*, ed. Yu. M. Nikishov, G. A. Travnikov. Kurgan: ООО ПК «Zaurale», 2007.
Zhirmunskii, Viktor M. *Teoriya stikha*. Leningrad. Sovetskii pisatel, 1975.

НАТАЛЬЯ РОГАЧЕВА

 <https://orcid.org/0000-0001-8424-1861>
Тюменский государственный университет
Кафедра русской и зарубежной литературы
625003 Тюмень
улица Володарского, 6
n.a.rogacheva@utmn.ru

СТИХОВЕДЧЕСКАЯ МЕТАФОРА В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ ГЕОРГИЯ ШЕНГЕЛИ

METAPOETIC METAPHOR IN GEORGY SHENGELI'S POETRY AND PROSE

Статья посвящена проблеме семантики стиховедческого термина и стиховедческой метафоры в художественном и научном дискурсе поэта и стиховеда Георгия Шенгели. Рассматривается комплекс метафор, применяемых Шенгели в теоретических и лирических текстах для определения ритма, рифмы, строфы и других филологических категорий. Предложена тематическая классификация метафорических обозначений стиховой формы (милитаристская, архитектурная, органическая и др. метафоры стиха). На основе анализа пневматологической метафоры в стиховедческом и научном текстах Шенгели показано сходство и различие формирования переносного значения образа в научном и художественном контекстах.

Ключевые слова: Георгий Шенгели, стиховедческая метафора, стиховедческий термин, конверсия научного и поэтического языка, билингвизм.

The article deals with the semantics of metapoetic term and metapoetic metaphor in the artistic and academic discourse of Georgy Shengeli, poet and versification expert. The paper scrutinizes a complex of metaphors used by Shengeli in his theoretical and lyrical texts to define rhythm, rhyme, stanza, and other poetological categories. A thematic classification of such metaphoric labels is proposed (military, architectural, physiologic and other metaphors of a poetic text). An analysis of the metaphor of breath in Shengeli's poems and research texts reveals similarities and differences in shaping figurative meanings in the artistic and the academic context.

Keywords: Georgy Shengeli, metapoetic metaphor, metapoetic term, scientific and poetic language conversion, bilingualism.

Взаимопроникновение языка искусства и языка науки – тема не новая¹, но пока недостаточно изученная, особенно если речь идет не только об инверсии литературоведческого термина в художественный объект², но и – наоборот – об использовании поэтической образности в качестве аппарата литературоведения. Справедливо мнение, что «теоретический язык [...] полон обертонов расхожего языка»³. В свою очередь поэтический язык пользуется языком науки, подчиняя его себе, при этом сохраняя ироническую дистанцию между искусством и любыми попытками его рационального истолкования. Предметом статьи служит относительно небольшая группа тропов, которые можно обозначить как «стиховедческие метафоры», имея в виду два изначально противоположных значения: 1) метафора в стиховедческом дискурсе, применяемая для определения категорий поэтики, не поддающихся однозначному толкованию; и 2) метафора поэтическая, где стиховедческий термин символизируется в контексте стихотворения (т. е. выступает как означающая сторона тропа) и предназначается для передачи не филологического, а художественного смысла.

Обращение к поэзии Георгия Шенгели и его же классическому труду *Техника стиха* (1956) напрямую связано с вопросами конверсии языков науки и поэзии, поскольку являет образец «билингвизма». Как исследователь, Шенгели использовал собственные тексты в качестве стихового материала, особенно в «трудных» случаях – к примеру, демонстрируя возможности смешанных размеров – хорямба, различных типов логоэда и др. Он создавал и «искусственные» тексты, т. е. специально предназначенные для метрических упражнений. Как поэт, придавал абстрактным понятиям стиховедческих штудий пластическую визуальную форму.

Приведем фрагмент из вступительной заметки *От автора*, где индикаторная образность уместна уже в силу риторической обращенности книги к начинающим поэтам и определения жанра *Техники стиха* как «руководства»:

¹ Ю. С. Степанов, *Протей: Очерки хаотической эволюции*, Москва: Языки славянской культуры 2004, с. 208.

² Рассматриваемая проблема входит в область метапоэтических исследований, где термин-метафора относится к языку «автометаописания», представляющего «особый аспект текста, описывающего сам себя, в том числе принципы своей собственной структуры и интерпретации». См.: В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, *Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (Об одном подтексте акмеизма)*, [в:] *Ново-Басманная, 19*, Москва: Художественная литература 1990, с. 443. Подобные тексты можно найти в творчестве практически каждого поэта – см.: В. А. Маслова, *Поэтическая лингвистика как «стирание границ между наукой и искусством»* (Ю. С. Степанов), «Критика и семиотика» 2012, № 17, с. 138–148.

³ А. В. Михайлов, *Методы и стили литературы*, Москва: ИМЛИ РАН им. А. М. Горького 2008, с. 9.

[...] Специфическое **орудие**, которым пользуется поэзия, осуществляя свои изобразительные задачи, есть стих, реализующий в слове, в живом потоке осмысленной речи законы ритма. Стих – мощное **орудие** идейной, эмоциональной и смысловой выразительности, и поэт должен владеть им с виртуозностью. Только *слыша* и *чувствуя* стих в его **тончайшей пульсации**, можно достигнуть высокого уровня поэтической выразительности [...] ⁴ [курсив наш – Н. Р.].

Как видим, здесь присутствуют две метафорические конструкции: 1) орудийная («стих – орудие»), которая служит для характеристики функций стиховой речи; 2) телесно-соматическая («пульсация» стиха), предназначенная для указания на метрику стиха и ее восприятие поэтом-читателем. Подобное сближение взаимоисключающих определений не является редкостью и восходит к стиховедческим трудам Андрея Белого. С помощью сочетания несочетаемого (живой орган vs вещь) Белый противопоставлял метр и ритм: если метр – «механизм», то ритм – «организм стиха; но организация зависит сама от индивидуума организации (орган в биологии рассматривается и с точки зрения цели)»⁵. В постсимволистской поэзии обе метафоры встречаются довольно часто. Так, Владимир Маяковский отождествляет стиховые формы и с телесными органами («ладонями рифм торжествующе хлопал»⁶; «Только жабры рифм топырит учащенно // у таких, как мы, / на поэтическом песке»⁷, и с механизмами («Теперь просто: / верти ручку, // да смотри, чтоб рифмы не сбились в кучку!»⁸; «добыть / драгоценное слово // из артезианских / людских глубин»⁹). Однако в книге Шенгели взаимоисключающие сопоставления применены к одному явлению, в языке описания намеренно усилены «обертон» художественной речи.

Не только публицистическое вступление, но и основной текст исследования Шенгели содержит практически весь фонд языковых переносов, применяемых для определения стиховедческих понятий. Столь заметное проникновение художественной образности в научный текст нацелено на формирование двуплановости «технического руководства»: поверх исследовательского рассуждения складывается сюжет, в центре которого находится определение поэта как «книгопродавца», или – точнее – «продавца стиховой техники». В то же время рефлексия условности определений,

⁴ Г. В. Шенгели, *Техника стиха*, Москва: ГИХЛ 1960, с. 7.

⁵ А. Белый, *Будем искать мелодии*, [в:] он же, *Стихотворения и поэмы*, Москва: Республика 1994, с. 321.

⁶ В. В. Маяковский, *IV Интернационал*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 13 т.*, Москва: ГИХЛ 1957, т. 4, с. 99.

⁷ В. В. Маяковский, *Юбилейное*. Там же, т. 6, с. 48.

⁸ В. В. Маяковский, *Марксизм – оружие...* Там же, т. 7, с. 109.

⁹ В. В. Маяковский, *Разговор с фининспектором о поэзии*. Там же, с. 122–123.

условности самого языка описания стиха, неотчлененность инструментария исследования от изучаемого объекта свидетельствует о пограничном характере стиховедческой терминологии. Шенгели как автор метапоэтических стихов обыгрывает прозрачность границы между стихотворным текстом и текстом о стихе.

К наиболее частотным фигурам речи в *Технике стиха* относится сравнение. Чтобы подчеркнуть темпоральную природу стихотворного ритма, Шенгели сопоставляет ритм как упорядоченное распределение сильных и слабых «моментов» в стихе с работой гребца. Существенное приращение смысла к семантике термина «икт» (метрически сильный слог в стихе), уже применяемого в середине XX в., обусловлено установкой на визуализацию образа. Сравнение ритма с греблей акцентирует внимание на сочетании непрерывности и дискретности действия. Стихотворный ритм понимается как результат не только интеллектуального либо душевного, но и физического, мускульного усилия поэта.

Шенгели явно ориентируется на труды его современников, посвященные вопросам просодии русского стиха, которая характеризуется с помощью физиологии речи. Так, характеризуя специфику национальной метрики, В. М. Жирмунский в работе 1922 г. подчеркивал, что в русской просодии «восприятие ритма теснее связано с моторными ощущениями (хотя бы полученными с помощью внутренней речи), чем с ощущениями чисто акустическими»¹⁰. Для Шенгели связь стихового текста с физиологией представляется самоочевидной и научно доказанной. Так, он обосновывает развитие в XX в. леймического стиха (паузника) спецификой речепроизводительного акта:

На пленках звукозаписи леймы попросту видны, как перерыв в вибрации, как паузы. А о том, что им сопутствует напряжение гортани, свидетельствуют специальные осциллограммы. Наличие этого напряжения подтверждается и непосредственным ощущением¹¹.

В то же время метафорическое уподобление стихотворного ритма «переменным» действиям гребца и весла¹² содержит скрытую отсылку к известному стихотворению А. Фета *Одним толчком согнать ладью живую...*, что можно рассматривать как форму диалога между поэтами и толкователями их текстов.

¹⁰ В. М. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, [в:] он же, *Теория стиха*, Ленинград: Советский писатель 1975, с. 81.

¹¹ Там же, с. 190–191.

¹² Там же, с. 13.

Функцию термина, в котором еще сохраняется память о метафоре, направленной на поиск точного определения стихovedческой категории, выполняют окказионализмы. Размышляя о связи между метром и лексическим строем стихотворения, Шенгели употребляет выражение «словоемкость стихотворной строки»: «Широкая волна семистопника открывает для поэта много возможностей, доселе неиспользованных. У строки большая словоемкость, простор для словоперестановок...»¹³. Речь идет об одной из ключевых проблем стихovedения середины XX в. – о соотношении метрики и лексики (в том числе стопы и слова), о влиянии поэтического размера на семантику целого произведения. Вновь, как и в предыдущем примере, можно различить двойную отсылку – к стихovedческому дискурсу и к поэтическому. Так, в статье *Бенедиктов* (1936) Л. Я. Гинзбург отмечает, что теме «словоемкости» 6-ст. ямба посвящено целое стихотворение («трактат») П. А. Вяземского¹⁴.

К терминам-метафорам относится «теснота стихового ряда» – понятие, введенное Ю. Н. Тыняновым для характеристики воздействия ритма на все уровни языковой организации поэтического текста, в первую очередь – лексического («кажущейся семантики»¹⁵) и синтаксического¹⁶. В работе Шенгели метафоричность конструкции усилена переносом слова-термина в предикаты: двустопный дактиль «“тесен” (в строку можно вложить лишь два слова)»¹⁷. «Теснота» отмечена с явной оглядкой на определение Тынянова, но с иной расстановкой смысловых акцентов. Метр тесен буквально как форма, в которую невозможно уместить развернутый образ, достаточное число слов или относительно законченную мысль.

Значительно более показательными являются случаи иного рода. Термин, его определение и толкование вводятся как реминисценция поэтического текста. Так, Шенгели пишет, что в отброшенном варианте Н. А. Некрасова стих «спотыкается» перед цезурой после пятого слога¹⁸ (сравним у А. С. Пушкина: «...я в пятистопной строчке / Люблю цезуру на второй стопе. / Иначе стих то в яме, то на кочке...»¹⁹). Доказательством

¹³ Там же, с. 134.

¹⁴ Л. Я. Гинзбург, *Бенедиктов*, [в:] она же, *Работы довоенного времени: Статьи, рецензии, монография*, Санкт-Петербург: Петрополис 2007, с. 350.

¹⁵ Ю. Н. Тынянов, *Проблемы стихотворного языка*, [в:] он же, *Литературный факт*, Москва: Высшая школа 1993, с. 83.

¹⁶ М. Л. Гаспаров, «Теснота стихового ряда». *Семантика и синтаксис*, [в:] *Analysieren als Deuten. Wolf Schmidt zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gözl und Aage A. Hansen-Löve, Hamburg: Hamburg University Press 2004, с. 86.

¹⁷ Т. Шенгели, *Техника стиха...*, с. 46.

¹⁸ Там же, с. 31.

¹⁹ А. С. Пушкин, *Домик в Коломне*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 10 т.*, Москва: ГИХЛ 1960, т. 3, с. 251.

цитатности приведенного примера служит более явная отсылка к поэме Пушкина *Домик в Коломне*: «Это стремление Д⁵ к “цезуре на второй стопе” иногда создает иллюзию цезурного переброса»²⁰. Здесь «чужое слово» выделено графически. Пушкинский контекст влияет на восприятие собственно термина: «переброс» (или анжамбеман) попадает в область условных понятий, их ощутимость зависит не только от поэта, но и от читателя, которому предлагается некая мера вкуса, заданная, безусловно, классическим пушкинским стилем.

Игра различными значениями многозначного слова «образец» формирует основной литературный сюжет книги Шенгели. Многочисленные примеры из стихотворений XIX и XX вв. он определяет как «технические образцы» (например, «в качестве технического образца» приводится стихотворение Брюсова²¹). Но значительно более часто автор *Техники стиха* пользуется словом «образчик»: «вот образчик смены окончаний» (о Некрасове), «любопытный образчик соединения полномерного Д⁴ с полномерным же Д¹» (о Курочкине). «Образчики» находятся в поэзии Жуковского, Фета, Пушкина и других классических и современных поэтов. «Образчик» – это лоскуток, фрагмент: технологическая метафора явно не совпадает с «текстильным» значением, которое невольно ассоциируется со словом «образчик». Судя по всему, уменьшительная форма позволяет избежать излишних коннотаций – «образец для подражания», но все же не избавляет от иронии, порожденной самим фактом превращения живой поэзии в технический образец и в предмет торговли.

В поэтическом дискурсе слово «образчик» имеет радикально иное значение, служит явной отсылкой к стихотворению Осипа Мандельштама *Батюшков* (1932): «Вечные сны, как образчики крови, / Переливай из стакана в стакан»²². Заметим, что в книге Шенгели Мандельштам цитируется наряду с другими поэтами Серебряного века. О его присутствии можно судить и по скрытым реминисценциям, рассчитанным на понимание подготовленного, т. е. знакомого со стихами Мандельштама читателя. Более того, мандельштамовская метафора «стиха – стекла» близка Шенгели-поэту, писавшему в стихотворении 1922 г.:

И только зарева и радуги вверху.
Как мне их покорить стеклянному стиху,

²⁰ Г. Шенгели, *Техника стиха...*, с. 57.

²¹ Там же, с. 23.

²² О. Э. Мандельштам, *Батюшков*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 4 т.*, Москва: Терра 1991, т. 1, с. 261.

Такому хрупкому и колкому такому?
Как в нем запечатлеть бестелую истому?²³

Рефлексия условности определений, условности самого языка описания стиха, смешения инструментария исследования с изучаемым объектом проявляется в постоянном использовании кавычек, сопровождающих введение термина-метафоры. С демонстративной оценочностью Шенгели употребляет в качестве термина слово «двуликий» для наименования двойной метрической характеристики стихотворных строк: «Эта “двуликость” некоторых структур будет освещена в особом разделе»²⁴. Раздел, о котором идет речь, называется *Обратимые стихи*, а сами «структуры» определяются как стихи, «способные без перестановки слов включаться в разные размеры, повинувшись инерции предшествующих строк»²⁵. В современном стиховедении для них используется термин «биметрия», который, по наблюдениям В. Семенова, был введен А. П. Квятковским в *Поэтическом словаре* 1966 года²⁶. Заметим, что история стиховедческой терминологии нуждается в дополнительном исследовании, но случай Шенгели, где «обратимый» вводится в качестве термина, а метафора «двуликий» – в качестве толкования термина, представляется весьма характерным показателем научно-поэтического билингвизма.

Тропеичность речи усиливается в тех фрагментах книги, где автор переходит к интерпретации и оценке поэтических текстов. В вопросы «техники» неизбежно привносятся проблемы психологии, и метафоры употребляются для описания характера воздействия ритма на слушателя и исследователя. Так, в рассуждении о цезуре и типах клаузул перед цезурой Шенгели отмечает, как читатель реагирует на перебои ритма, руководствуясь отнюдь не специально научным опытом, а соображениями литературного вкуса: строка «представляется неровной, смятой», стих звучит «фальшиво» и др.

Явление противоположного характера – метафоризация научных терминов в поэтическом высказывании – активно изучается прежде всего в рамках лингвистической поэтики. Назовем лишь посвященные данной группе метатропов фундаментальные работы Д. Н. Ахапкина²⁷,

²³ Г. Шенгели, *Стихотворения и поэмы*, Москва: Водолей 2017, т. 1, с. 427–428.

²⁴ Г. Шенгели, *Техника стиха...*, с. 107.

²⁵ Там же, с. 154.

²⁶ В. Семенов, *Функциональная биметрия в стихе М. Цветаевой (на материале стихотворения «Неподражаемо лжет жизнь...»)*, 1922), «Toronto Slavic Quarterly» 2010, № 32, с. 96.

²⁷ Д. Ахапкин, «Филологическая метафора» в поэтике Иосифа Бродского, [в:] *Русская филология: сборник научных работ молодых филологов*, вып. 9, Тарту: Тартуский университет 1998, с. 228–238.

Л. В. Зубовой²⁸, Н. А. Фатеевой²⁹, и в особенности – М. Ямпольского, писавшего о заимствованных из квантовой физики метафорах в поэзии Аркадия Драгомощенко³⁰. В числе других филологических тропов авторы (в первую очередь – Л. В. Зубова и Н. А. Фатеева) рассматривают и лексические единицы, входящие в состав стиховедческого дискурса. По сравнению с современной поэзией, на материале которой сосредоточены данные исследования, стиховедческая метафора в поэзии Г. Шенгели, представляется случаем нечастым. В составе метафорических конструкций присутствуют слова «ямб» (например, как форма надгробной речи или памятника в стихотворениях о Пушкине и Брюсове), «ритм» (в расширительном, не специально терминологическом значении) и «рифма»: в качестве синекдохи (т. е. для обозначения стихотворчества вообще), в специальном смысле (поиск рифм) и в том сложном сочетании рифмы как темы стихотворения и каламбурной рифмовки в самом тексте:

Сафьян был легче тенора Мазини
И синь, как бы сапфировый отвар,
И от него, хочу ли, не хочу ли,
Задумчивыми веяло пачули.

При чем «хочу ли, не хочу ли» тут?
Для рифмы, что ли?..³¹

Наиболее удаленными от научного дискурса являются случаи, когда слово полностью утрачивает связи с литературоведческим контекстом, так что становится омонимом термина. Таково, например, употребление метафоры «рифма» для прояснения ассоциативных связей между образами. Именно в этом значении мы встречаем «рифму» в *Поэме воздуха* М. Цветаевой:

Полная срифмованность.
Ритм, впервые мой!
Как Колумб здороваюсь

²⁸ Л. В. Зубова, *Языки современной поэзии*, Москва: Новое литературное обозрение 2010, с. 157–163 и др.

²⁹ Н. А. Фатеева, *Поэзия как филологический дискурс*, 2-е изд., Москва: Языки славянской культуры 2017, с. 66–70, 120–138 и др.

³⁰ М. Б. Ямпольский, *Из хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия)*, Санкт-Петербург: Сеанс 2015, с. 225–234.

³¹ Г. Шенгели, *Стихотворения и поэмы...*, с. 527–528.

С новой землей –
Воздухом...³².

У Шенгели «в рифму» выстраиваются мотивы поэтического творчества и самоубийства художника, отсюда возникает «рифменная» пара: «асфальт – скальд», которая поддерживается фонетическим сходством, достаточным для точной рифмовки:

Такой хороший, такой укатанный,
Такой лощеный внизу асфальт!
Гляжу с балкона, Москвой захватанный:
Что, если шмякнет о камень скальд?
(Для рифмы? Правда! Но что тут скверного?
Ведь мы и в жизни рифмуем так:
Натужным словом – для лада мерного,
Натужным делом – добыть пятак)³³.

В то же время формулы, определения, тропы, применяемые для истолкования термина в прозе, в поэзии разворачиваются в самостоятельные образы и могут служить критерием для их выбора в *Технике стиха*. По форме мы имеем дело с тем же набором речевых приемов, которые были отмечены в стихovedческом тексте Шенгели, но по сути эти приемы уводят от терминологической точности научного дискурса. Рассмотрим данное явление на примере стихотворения *Поэту* (1921):

Да, стиснуть зубы, губы сжать, как шпагу
Перо в тугие пальцы вплавить, сердце
Взнуздать и мысль рассечь ланцетом, – вот
Поэта полуночный подвиг.
Да, только в молнийной игре, во вздохах
Насоса нагнетательного, в звонах
Дрожащих исступленных рычагов,
В порхании, в свистящем лёте поршней,
Отмеривающих стихи и строфы,
Ты золото из глубины подымешь
И вверх его по желобу косому
Тяжелой песней устремишь. А там –

³² М. Цветаева, *Поэма воздуха*, [в:] она же, *Собрание сочинений*, Москва: Терра 1997, т. 3, ч. 1, с. 139.

³³ Г. Шенгели, *Стихотворения и поэмы...*, с. 527–528.

Пусть сыплется густым золотопадом,
Расплескиваясь оземь, в дробь зернится,
В мельчайший бисер. Ах, не всё ль равно:
Ветр дует в парус и подола крутит,
Но мчится, мчится, мчится. Будь и ты
Подобен ветру. Но стреми не воздух,
А вескую, а золотую жидкость, –
Настой давно угаснувшего солнца³⁴.

Как видно, Шенгели определяет работу поэта через систему взаимозаменяемых метафор. С медицинской (хирургической) метафоры начинается стихотворение, далее следует сопоставление производства стиха с механической работой шахтера-золотоискателя, трансформация драгоценного материала в природное явление и в обесцененный «бисер». Стихотворение завершается пневматологической метафорой, возвращающей к мотиву дыхания как механического процесса (нагнетательный насос), но трансформирует его в миф о свободе дыхания-духа. Основанием для переноса во всех случаях служит сходство ритмических действий, т. е. моторика, мускульное усилие. Чужое слово – узнаваемые авторские (Пушкин и Фет) и ставшие общим местом в метапоэтических текстах метафоры творчества – формируют риторическую направленность стихотворения, что сближает его с позднейшей *Техникой стиха*. При этом есть существенное различие стиховедческих метафор в научном и поэтическом дискурсах Шенгели. Сама многочисленность, теснота метафорических образов порождает принцип логической катахрезы, известный прежде всего по построению метафор в символистских текстах. Вопреки пластичности отдельных образов, метафоры этого стихотворения невозможно перевести в визуальную форму, а работа стихотворца мифологизируется.

Споры о стиховедческой терминологии, которую во многом создавали сами поэты Серебряного века, находились в центре научных дискуссий той эпохи, к которой принадлежит творчество Георгия Шенгели. Будучи поэтом и исследователем, он лишь отчасти вписывается в сугубо научную традицию, направление которой задавали русские формалисты. Но стиховедческие штудии Шенгели отличны и от работ «стиховедов и стихотворцев» (М. Л. Гаспаров) Валерия Брюсова или Андрея Белого, прежде всего, постоянно отмечаемым конфликтом между языком поэзии и языком ее описания, что и порождает утопическое стремление к созданию языка, органически сочетающего объективность науки и субъективность поэзии.

³⁴ Там же, с. 140.

References

- Akhapkin, Denis. «*Filologicheskaya metafora*» v poetike Iosifa Brodskogo. In: *Russkaya filologiya: Sbornik nauchnykh rabot molodykh filologov*. Vyp. 9. Tartu: Tartuskii universitet, 1998: 228–238.
- Belyi, Andrei. *Budem iskat melodii*. In: *Stikhotvoreniya i poemy*. Moskva: Respublika, 1994: 320–323.
- Fateeva, Natalya A. *Poeziya kak filologicheskii diskurs*, 2-e izd. Moskva: Yazyki slavyanskoi kultury, 2017.
- Gasparov, Mikhail L. «*Tesnota stikhovogo ryada*». *Semantika i sintaksis*. In: *Analysieren als Deuten. Wolf Schmidt zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A. Hansen-Löve. Hamburg: Hamburg University Press, 2004: 85–95.
- Ginzburg, Lidiya Ya. *Benediktov*. In: *Raboty dovoennogo vremeni: Stati, retsenzii, monografiya*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 2007: 316–354.
- Mandelstam, Osip Ye. *Batyushkov*. In: *Sobranie sochinenii*: v 4 t. Vol. 1. Moskva: Terra, 1991: 261.
- Maslova, Valentina A. „Poeticheskaya lingvistika kak «stiranje granits mezhdru naukoj i iskusstvom» (Yu. S. Stepanov)”. *Kritika i semiotika*. No. 17 (2012): 138–148.
- Mayakovskii, Vladimir V. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 13 t. Moskva: GIKhL, 1955–1961.
- Mikhailov, Aleksandr V. *Metody i stili literatury*. Moskva: IMLI RAN im. A. M. Gorkogo, 2008.
- Semenov, Vadim. “Funktionalnaya bimetriya v stikhe M. Tsvetaevoj (na materiale stikhotvoreniya «Nepodrazhaemo lzhet zhizn...», 1922)”. *Toronto Slavic Quarterly*. No. 32 (2010): 96–111.
- Shengeli, Georgii. *Stikhotvoreniya i poemy*. Vol. 1. Moskva: Vodolei, 2017.
- Shengeli, Georgii. *Tekhnika stikha*. Moskva: GIKhL, 1960.
- Stepanov, Yurii S. *Protei: Ocherki khaoticheskoi evolyutsii*. Moskva: Yazyki slavyanskoi kultury, 2004.
- Toporov, Vladimir N., Tsivyan, Tatyana V. *Nervalianskii sloj u Akhmatovoi i Mandelshtama (Ob odnom podtekste akmeizma)*. In: *Novo-Basmannaya*, 19. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1990: 420–447.
- Tsvetaeva, Marina. *Poema vozdukha*. In: *Sobranie sochinenii*: v 7 t. Vol. 3. Part 1. Moskva: Terra, 1997: 137–144.
- Tynyanov, Yurii N. *Problemy stikhotvornogo yazyka*. In: *Literaturnyi fakt*. Moskva: Vysshaya shkola, 1993: 23–121.
- Yampolskii, Mikhail B. *Iz khaosa (Dragomoshchenko: poeziya, fotografiya, filosofiya)*. Sankt-Peterburg: Seans, 2015: 225–234.
- Zhirmunskii, Viktor M. *Vvedenie v metriku: Teoriya stikha*. In: *Teoriya stikha*. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1975: 5–232.
- Zubova, Lyudmila V. *Yazyki sovremennoi poezii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.

ЛАРИСА ПАВЛОВА

 <https://orcid.org/0000-0002-5105-3941>
pavlar@inbox.ru

ИРИНА РОМАНОВА

 <https://orcid.org/0000-0001-9502-6278>
Смоленский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра литературы и журналистики
214000 Смоленск
ул. Пржевальского, 4
irina.romanova@bk.ru

ДОМИНАНТНЫЕ И ФАКУЛЬТАТИВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ЛЕКСИЧЕСКИХ КОМБИНАЦИЙ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

DOMINANT AND OPTIONAL COMPONENTS OF LEXICAL COMBINATIONS IN RUSSIAN POETRY

Статья отражает опыт применения оригинального программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах», который позволяет обнаружить повторяющиеся лексические комбинации в творчестве того или иного автора («корпусное» направление исследований) или в тематически заданном определенной ключевой лексемой корпусе стихотворений разных авторов вплоть до всей русской поэзии («тематическое» направление исследований). В выявленных лексических комбинациях выделяется общий лексический ряд, обусловленный общностью объективного жизненного или языкового материала, общими особенностями человеческого восприятия, распространенными ассоциациями. Так создается лейтмотивная лексическая среда. Это доминантные компоненты лексических комбинаций. За пределами этого лейтмотивного ряда остаются вариации – лексемы, которые изредка добавляются к лейтмотивному ядру в конкретных текстах и тем самым индивидуализируют эти тексты. Это факультативные компоненты комбинаций. Выявление доминантных и факультативных компонентов лексических комбинаций эффективно для сравнения разных авторов и установления общего и отличного в их поэтических интерпретациях одной и той же темы.

Ключевые слова: программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах», лексические комбинации, доминантные и факультативные компоненты лексических комбинаций, идиостиль, межтекстовые связи.

The article reflects the experience of using the original software system “Hypertext Search for Companion-Words in Author’s Texts”, which allows one to find recurrent lexical combinations in the work of an author (the “corpus” direction of research) or in a thematically (by key lexical items) defined corpus of poems by various authors, right up to all Russian poetry (a “thematic” line of research). In the identified lexical combinations, a common lexical set is distinguished, due to the commonality of actual life or of language material, to common features of human perception, or to widespread associations. In this way a leitmotiv-based lexical environment emerges. It contains the dominant components of lexical combinations. Outside the leitmotiv set remain variations – lexemes that are occasionally added to the leitmotiv core in specific texts and thereby individualize those texts. These are optional components of combinations. Identifying the dominant and the optional components of lexical combinations is effective for comparing different authors and for establishing what they have in common and where they differ in their poetic interpretations of the same topic.

Keywords: software system “Hypertext Search for Companion-Words in Author’s Texts”, lexical combinations, dominant and optional components of lexical combinations, idiosyncrasy, intertextual links.

В последние годы вектор эволюции гуманитаристики, не входящей в приоритетные направления развития науки, все больше поворачивается в направлении Digital humanities. Цифровая текстология, составление корпусов и всевозможные методы обработки текстов – это то, чем озабочена сегодня мировая филология.

Смоленская филологическая школа имеет богатый и давний опыт использования точных методов в литературоведении. Ее основатель профессор В. С. Баевский одним из первых в мире применил математические и статистические методы к изучению стиха русской поэзии в своей докторской диссертации *Типология стиха русской лирической поэзии*, которую защитил в 1974 г. в Тарту. Основные направления исследований, в том числе коллективных, уже с применением компьютерных моделей отражены в его итоговой монографии *Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы*¹.

После ухода ученого из жизни в 2013 г. коллективные исследования – начатые при нем и абсолютно новые – продолжают его учениками и учениками учеников. Некоторые из этих исследований затрагивают проблему индивидуального стиля автора.

В ходе этих исследований удалось установить важную особенность текста: его существование основано на принципе айсберга. На разных структурных уровнях текста – от фонетики до лексики – есть явления и приемы, контролируемые авторским сознанием и создающиеся автором целенаправленно. Они воспринимаются читателем и без особых усилий выявляются

¹ В. Баевский, *Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы*, Москва: Языки славянской культуры 2001.

исследователем. Но есть некие потаенные структуры текста, существование и функционирование которых отчасти предопределяется языком, в большей же степени – особенностями писательского сознания, психологией творчества. Их невозможно увидеть без специальных технических средств, контролирующих и фиксирующих особенности индивидуальной речевой деятельности и поэтики. Именно они формируют авторский идиостиль. Для исследования скрытых структур на уровнях фоники и лексики – того, что определяет звучание и семантику поэтической речи, было разработано несколько программных комплексов.

Один из них – «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах». Идею, положенную в основу программного комплекса, инициировали наблюдения над особенностями индивидуального стиля поэта-символиста Вячеслава Иванова. В ходе анализа лексико-грамматических повторов в его лирике обнаружилось повторяющееся соседство некоторых слов и словосочетаний в произведениях, порой далеко отстоящих друг от друга и в пространстве книги, и по времени написания². Кроме появления рядом, на соседних строчках или строфах разных произведений, слова-спутники, как правило, не связаны какими-либо – грамматическими, синтаксическими, стиховыми – отношениями. Эти повторяющиеся наборы слов получили название «лексические комбинации». Например, в стихотворениях *Полет* и *Любовь* из первой книги лирики Вячеслава Иванова *Кормчих Звезд* встречается лексическая комбинация, которая состоит из восьми лексем и их производных: «конь», «крыло», «лететь», «метеор», «ночь», «пламя», «рука», «судьба».

Таблица 1

**Многокомпонентная лексическая комбинация
конь – пламя – метеор – судьба – ночь – лететь – крыло – рука
в *Кормчих Звездах* Вячеслава Иванова**

1.	Из чуткой тьмы пещер, расторгнув медь оков, Стремится Музыка, обвита бурной тучей... Ей вслед – погони вихрь, гул бездн, и звон подков, И светоч пламенный , как метеор летучий...
----	---

² Л. Павлова, *Очевидные и неочевидные повторы в лирике Вячеслава Иванова*, [в:] *Повтор в художественном тексте / Powtórzenie w tekście artystycznym*, Bydgoszcz 2012, с. 243–255; Л. Павлова, *Потаенные повторы в лирике Вячеслава Иванова (опыт применения компьютерной программы «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»)*, [в:] *Retoryka tekstu artystycznego. Gry semantyczne / Риторика художественного текста. Семантические игры*, под ред. А. Маймескулов, Bydgoszcz 2016, с. 271–283.

1.	<p>Ты, Муза вещая! Мчит по громам созвучий Крылатый конь тебя! По грядам облаков, Через ночь немых судеб и звездный сон веков, Твой факел кажет путь и сеет след горячий.</p> <p>Простри же руку мне! Дай мне покинуть брег Ничтожества, сует, страстей, самообманов! Дай разделить певцу надвременный твой бег!..</p> <p>То – Прометеев вопль, иль брань воздушных станов? Где я?.. Вкруг туч пожар – мрак бездн – и крыльев снег, И мышцы гордые напрягших мощь Титанов...</p> <p style="text-align: right;">(Полет)³.</p>
2.	<p>Мы – два грозой зажженные ствола, Два пламени полуночного бора; Мы – два в ночи летящих метеора, Одной судьбы двужалая стрела!</p> <p>Мы – два коня, чьи держит удила Одна рука, – одна язвит их шпора; Два ока мы единственного зора, Мечты одной два трепетных крыла.</p> <p>Мы – двух теней скорбящая чета Над мрамором божественного гроба, Где древняя почиет Красота.</p> <p>Единых тайн двугласные уста, Себе самим мы – Сфинкс единый оба. Мы – две руки единого креста.</p> <p style="text-align: right;">(Любовь)⁴.</p>

Комплекс позволяет в автоматическом режиме найти в текстах определенного автора или нескольких авторов устойчивые наборы лексем, «переходящие» из стихотворения в стихотворение на заданном интервале близости. Для эксперимента был выбран объем в 50 слов. При необходимости возможно варьировать размер текстового блока.

³ Вяч. Иванов, *Собрание сочинений*, под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт, Брюссель: Foyer Oriental Chrétien 1971, т. I, с. 609.

⁴ Там же, с. 610.

В ходе апробации программного комплекса стало ясно, что появление повторяющихся лексических комбинаций – дифференциальная особенность именно поэтической речи. Опыт обработки прозаического текста показал, что выявляемые лексические комбинации (чаще двух- и трехкомпонентные ввиду большого количества вспомогательных слов, попадающих в комбинацию) отражают тенденции нарратива и не выстраивают «вертикальных», как в стихотворном тексте, связей.

В отличие от прозы, в поэтических текстах устойчивые лексические комбинации могут привлекаться для описания идиостиля автора.

Так, у А. Твардовского, поэтический язык которого «прост до оскорбительности» (перефразируя Д. Быкова), в тексте выявлены разнокомпонентные и показательные лексические комбинации: «детство» – «дождь»; «свет» – «прощание» – «липа»; «срок» – «весна» – «лето» – «менять» – «мир» – «петоперепето»; «ходить» – «смерть» – «сирень» и др. Характерно вкрапление конкретной, вещественной лексики в лексические комбинации, построенные в основном на лексике абстрактной, что свидетельствует о нетривиальных авторских решениях традиционных тем.

Неоклассицист Ю. Верховский оказался приверженцем по сути одной лексической комбинации «душа» – «ночь», в разных текстах представляющей в окружении слов-спутников: «вечность», «любовь», «звезда», «тайна», «песня», «слушать», «звук», «тишина», «сон», «мечта».

Одним поэтам свойственны многокомпонентные комбинации (Вяч. Иванов, Андрей Белый, И. Бродский), другим – нет (Вл. Соловьев, Б. Пастернак, О. Мандельштам, А. Твардовский, Т. Бек).

У одних авторов появление рядом одних и тех же лексем на обозримом участке текста поддается более-менее логичному объяснению, у других – нет.

На настоящем этапе исследование развивается в двух направлениях: «тематическом» и «корпусном».

В «тематическом» направлении исследований в основе постановочной идеи находится один интересующий исследователя формальный компонент (лексема), например, «алмаз», «конь», «кипарис», «Лоррен»; в качестве изучаемого корпуса отбираются стихотворения с этой лексемой, и программа помогает обнаружить устойчивые слова-спутники этой лексемы. Так выявляются не только внутри-, но и межтекстовые связи, образующие, условно говоря, «алмазный», «конский», «кипарисовый» или «лорреновский» текст одного автора, группы авторов или всей русской поэзии, если материалом исследования будет служить соответствующий корпус текстов.

В лексических комбинациях, которые выявляются таким способом и формируют определенный гипертекст, как правило, выделяется общий

лексический ряд, обусловленный «объективностью» жизненного материала (когда поименованные явления встречаются рядом в реальности) или языкового, текстового материала (например, соседство слов обусловлено рифмой), общими особенностями человеческого восприятия, распространенными ассоциациями. Так создается «лейтмотивная» лексическая среда. Это **доминантные компоненты лексических комбинаций**. Например, если гипертекстом служит экфрасис, в лейтмотивном лексическом ряду с большой долей вероятности окажутся имя художника, эпоха и стиль, название произведения и далее, согласно каталогу – традиционному описанию экспоната на выставке. За пределами этого лейтмотивного ряда остаются «вариации» – лексемы, которые добавляются к лейтмотивному ядру в конкретных текстах и тем самым индивидуализируют эти тексты. Это **факультативные компоненты комбинаций**. Данное направление исследования можно эффективно использовать при сравнении разных авторов, устанавливая общее и отличное в их поэтических интерпретациях одной и той же темы.

В качестве примера приведем некоторые наблюдения над лексическими комбинациями с «янтарным» компонентом. Материалом исследования послужили произведения 30 русских поэтов XVIII–XXI вв. (всего – 157 «янтарных» словоупотреблений).

Некоторые компоненты выявленных «янтарных» комбинаций оказались вполне ожидаемы (ожидание мотивировано происхождением, распространением, соответствующим мифом, легендой, преданием, внешним обликом и свойствами самоцвета): «свет», «солнце», «море», «слеза», «волна», «золотой», «огонь», «блеск».

Лексические комбинации, включающие два-три указанных компонента, наиболее частотны в силу своей связи с отражаемой объективной реальностью и литературной традицией. С каждым из подобных компонентов «янтарь», по-видимому, изначально был связан грамматически («янтарный свет», «янтари моря», «золотой янтарь» и т.п.). Притяжение сохранилось даже после того, как распались очевидные связи: раз за разом эти слова появляются на одной текстовой территории. Так же легко проследить путь попадания в «янтарные» лексические комбинации частотного компонента «заря». В основе лежит стиховая традиция: «заря» – устойчивая рифма «янтаря», как и «-зарный – янтарный». «Мифологическое» объяснение уместно для характеристики соседства «янтаря со слезой»: именно в янтарь превратились слезы безутешных гелиад, скорбящих о погибшем брате – Фаэтоне.

Таблица 2
Виды связи между компонентами
«янтарных» лексических комбинаций (фрагмент)

	Очевидные связи	Неочевидные связи
Янтарь – золотой	<p>Крупные ж ягоды их, как янтарь золотой иль пурпурный, / Блещут, когда созревают они благодатью Зевеса. (<i>Одиссея</i>, пер. В. Жуковского, 1849);</p> <p>И любя, и грустя, / всех дарит лучезарностью кроткой. / Вот стоит, как дитя, / с золотисто-янтарной бородкой. (Андрей Белый, <i>Не тот</i>, 1903).</p>	<p>Все в ней мне нравится: и пестрота наряда, / И бархат, и парча, и золота струя, / И яхонт, и янтарь, и гроздья винограда, / Которыми она обвешала себя. (П. Вяземский, <i>Осень</i>, 1874);</p> <p>Льва одел золотою одеждой / И пятнистой одел леопарда, / Сделал рог, как янтарь, носорогу, / Дал газели девичьи глаза. (Н. Гумилев, <i>Судан</i> <1918, 1921>).</p>
Янтарь – блеск	<p>Вся комната янтарным блеском / Озарена. Веселым треском / Трещит затопленная печь. (А. Пушкин, <i>Зимнее утро</i>, 1829);</p> <p>В небе – и блеск изумруда, и блеск янтаря [...]. (К. Бальмонт, <i>Заря</i>, 1894);</p> <p>Не для меня небрежна эта складка, / Блеск янтаря на шейке. (Д. Самойлов, <i>Не для меня вдевают серьги в ушки...</i>, 1986).</p>	<p>Стекло пенснэйное проснется, / Переплснется блеском искр; / Развеив веером вопросы, / Он чубуком из янтаря, – Дымит струями папиросы [...]. (Андрей Белый, <i>Первое свидание</i>, 1921);</p> <p>Швыряя в стекла пригоршней янтарь, / осенним днем, за стеклами ревушим, / и гребнем, ослепительно цветущим, / когда гремит за окнами январь, / захлестывая дни, – пускай гудит, / сжимает сердце и в глаза глядит. / Но, подступая к самому лицу, / оно уступит в блеске своенравном / седому, серебристому венцу, / взнесенному над тернием и лавром! (И. Бродский, <i>Сонет</i>, 1964).</p>
Янтарь – волна ⁵	<p>У черных и янтарных волн, / Смирил Колхиду златорунну [...]. (Г. Державин, <i>Водопад</i>, 1794).</p>	<p>Как <i>блещут</i> и горят янтарные леса / В оттенках золотых, в багряных переливах! / Как солнце светится в волнах [...]. (П. Вяземский, <i>Осень 1830 года</i>);</p>

⁵ Отметим, что в соответствии с рассматриваемым аспектом здесь выделена двухкомпонентная лексическая комбинация. В полном виде «янтарная» лексическая комбинация, отмеченная в трех приведенных текстах, включает еще один компонент: «янтарь» – «волны»

	Очевидные связи	Неочевидные связи
Янтарь – волна ⁶		Кругом, кругом / Зрю отблеск <u>золотистый</u> / Закатных янтарей , / А над ручьем / Полет в туман волни- стый / Немых нетопырей... (Андрей Белый, <i>Ночь</i> , 1907).
Янтарь – заря	В дымных тучках пурпур розы, / Отблеск янтаря , / И лобзания, и сле- зы, / И заря, заря! .. (А. Фет, <i>Шепот, робкое дыхание...</i> <1850>); Неземной сменяла день / Полу- тень / Теплых трепетов янтарных , / Отголосков светозарных . (Вяч. Иванов, <i>Гелиады</i> <1904>); А вечерами за буксиром / На проб- ках тянется заря / И отликает рыбим жиром / И мгливой дымкой янтаря . (Б. Пастернак, <i>Сосны</i> , 1941).	Заря поблекла, и редет / Янтар- ных облаков гряда, / Прозрачный воз- дух холодеет, / И глухо плещется вода. (Г. Иванов, <i>Петроградские волишеб-</i> <i>ства</i> <1915>); Где деревья в сентябре / На заре стоят попарно, / И закат на их коре / Оставляет след янтарный . (Б. Пастернак, <i>Золотая осень</i> , 1956).
Янтарь – слеза	Там Мемель, в виде Фаэтонта / Стремглав летя, Нимф прослезил , / В янтарного заливах понта / Мечта- нье в правду претворил. (М. Ломоносов, <i>Ода [...] императри-</i> <i>це Елисавете Петровне, самодержи-</i> <i>це всероссийской, на торжественный</i> <i>праздник тезоименитства ее вели-</i> <i>чества сентября 5 дня 1759 года</i>); [...] На могильном на кургане / Сле- зы льем – нам нет отрады! / Будут в чи- стом Эридане / Наши слезы – янтари . (Вяч. Иванов, <i>Гелиады</i> <1904>).	Давай ронять слова, / Как сад – янтарь и цедру, / Рассеянно и щедро, / Едва, едва, едва. / Не надо толковать, / Зачем так церемонно / Мареной и лимоном / Обрызгнута ли- ства. // Кто иглы заслезил / И хлынул через жерди [...]. (Б. Пастернак, <i>Давай ронять сло-</i> <i>ва...</i> , 1917).

Наряду со словами, присутствие которых неподалеку от «янтаря» может быть объяснено указанными причинами, в «янтарных» лексических

– «золото». В двух из трех стихотворениях (у Вяземского и Андрея Белого) фиксируется еще более длинная лексическая комбинация: «янтарь» – «волны» – «золото» – «блеск».

⁶ Отметим, что в соответствии с рассматриваемым аспектом здесь выделена двухкомпонентная лексическая комбинация. В полном виде «янтарная» лексическая комбинация, отмеченная в трех приведенных текстах, включает еще один компонент: «янтарь» – «волны» – «золото». В двух из трех стихотворениях (у Вяземского и Андрея Белого) фиксируется еще более длинная лексическая комбинация: «янтарь» – «волны» – «золото» – «блеск».

комбинация у разных авторов встречаются компоненты немотивированного или неочевидного включения. Если подобного рода компоненты встречаются в лексических комбинациях у отдельного автора, мы вправе констатировать сугубо индивидуальные ассоциативные связи. Однако в ряде случаев комбинации с компонентом неочевидной мотивации присутствуют в текстах разных авторов, заставляя предположить существование некоей утраченной или не установленной связи между соседями по текстовому блоку. Кроме того, подобные лексические комбинации, повторяясь, дают повод для интертекстуальных размышлений, сближая между собой как тексты одного автора (пример см. в Таблице 3), так и тексты разных авторов (пример см. в Таблице 4), порой далеко отстоящие по времени написания, по положению в книге или сборнике стихов, по значению в творчестве автора и никогда ранее не соотносимые друг с другом.

Таблица 3
Лексические комбинации в текстах Вячеслава Иванова:
янтарный – золото – рай

Книга	Текстовый блок, очередность компонентов
<i>Кормчие Звезды</i> (1903)	<p>янтарный – золото – рай</p> <p>Пред Гиметом пурпурным в неге закатной Кипарисы рдеют лесного Ардета, Олеандры Илисса, и пиний пятна На кургане янтарном Ликабета.</p> <p>Злато смуглое – дароносицы Эрехтея; Колос спелый – столпные Пропилеи; Терем Ники – пенная Левкотей... Но белее – лилия Галилеи!</p> <p>Там, далече, где жаждут пальмы Магдалы В страстной пустыне львиной, под лобзаньем лазури, Улыбаются озеру пугливые скалы, И mreжи – в алмазах пролетевшей бури.</p> <p>И – таинницы рая – разверзли долины Растворенным наитьям благовонные лона; И цветы расцветают, как небесные крины; И колосья клонятся Эздрелона [...].</p> <p style="text-align: right;">(Аттика и Галилея)</p>

Книга	Текстовый блок, очередность компонентов
<i>Прозрачность</i> (1904)	<p>рай – янтарный – золото Встарь бывало: от зари До зари В облаках, не умирая, Трепетали дива рая.</p> <p>Кочевых садов краса В небеса Осыпала розы алы; Полночь искрила опалы. Неземной сменяла день Полутень Теплых трепетов янтарных, Отголосков светозарных. И скиталися в ночи Все лучи; И сияли, с небом слиты, Крайних холмов хрисолиты. Рдела пурпура дуга, И рога Сонных юниц златорунных Отрясали далее лунных Беловейные снега [...].</p> <p style="text-align: right;">(Гелиалы)</p>
<i>Cor Ardens</i> (1911–1912)	<p>золотой – рай – рай – янтарный Единую из золотых завес Ты подняла пред восхищенным взглядом, О Ночь-садовница! И щедрым садом Раздвинула блужданий зыбкий лес.</p> <p>Так, странствуя из рая в рай чудес, Дивится дух нечаянным отрядом, Как я хмелен янтарным виноградом И гласом птиц, поющих: «Ты воскрес» [...].</p> <p style="text-align: right;">(Золотые завесы)</p>

О том, что «янтарь» («янтарный») в поэтическом мире Иванова – указание на причастность к высшей божественной сфере, свидетельствует не только «райский» компонент в «янтарных» лексических комбинациях, но целый ряд семантически созвучных компонентов, также образующих

«янтарные» лексические комбинации: «диво», «свет», «елей», «золото», «ликовать», «небеса», «святой»⁷.

Таблица 4
«Общие» лексические комбинации (фрагмент)

Лексическая комбинация	Текстовый блок, автор, название стихотворения, дата написания
Янтарь – слово	<p>1. Где ныне Королевско слово, / Что страшно воинство готово / На Запад путь наш прекратить? / Уже окровавлена Прегла, / Крутятся, в твоей земли, пробегла / Российску силу возвестить. // Там Мемель, в виде Фаэтонта / Стремглав летя, Нимф прослезил, / В янтарного заливах понта / Мечтанье в правду претворил. (М. Ломоносов, <i>Ода [...] императрице Елисавете Петровне, самодержице всероссийской, на торжественный праздник тезоименитства ее величества сентября 5 дня 1759 года</i>);</p> <p>2. Вот в самом том саду, где также спеть все стало, / Наливное, сквозное, как янтарь, / При солнце яблоко на ветке созревало. / Мальчишка был давно тем яблоком пленен: / Из тысячи других его заметил он: / Да доступ к яблоку мудрен. / На яблоню Мальчишка лезть не смеет, / Ее потрянуть он силы не имеет / И, словом, яблоко достать не знает как. (И. Крылов, <i>Мальчик и Червяк</i>, 1818);</p> <p>3. Звездясь, янтарный мед шипит, / И ходит чаша круговая. / Все веселятся... но грустит / Одна Рогнеда молодая. / «Воспой деянья предков нам!» – / Бояну витязи вещали. / Певец ударил по струнам – / И вещие зарокотала. // Он славил Рюрика судьбу, / Пел Святославовы походы, / Его с Цимискием борьбу / И покоренные народы; / Пел удивление врагов, / Его нетрепетность средь боя, / И к славе пылкую любовь, / И смерть, достойную героя... // Бояна пламенным словам / Герои с жадностью внимали [...]. (К. Рылеев, <i>Рогнеда</i>, 1821 или 1822);</p> <p>4. [...] Озеро стеклянной степью / Бездыханно разлилось, – / И плитами светозарно, / То багряно, то янтарно, / Раскалилось и зажглось. // Кто бы в слово, в образ чистый / Смело мог сей блеск струистый, / Жизнь и свежесть зачерпнуть? (П. Вяземский, <i>Картина</i>, 1854 или 1855);</p> <p>5. Им укрепиться пищею велит; / Пшеном и медом потчует янтарным / И влагой родниковую поит. // Когда ж молитвословьем благодарным / Скончали гости трапезу, медвян / Стал солнца низкий свет [...]. (Вяч. Иванов, <i>Феофил и Мария</i> (из книги <i>Cor Ardens</i> 1911–1912));</p>

⁷ Л. Павлова, *Символика янтаря в лирике Вячеслава Иванова: явленное и скрытое*, «Известия Смоленского государственного университета» 2016, т. 3 (35), с. 22–34.

Лексическая комбинация	Текстовый блок, автор, название стихотворения, дата написания
Янтарь – слово	<p>6. Здесь горько томиться, / Забыться невмочь; / Там – сладко молиться / В янтарную ночь. // Чтоб ветер ветвями / В окошко стучал, / Святыми словами / Душе отвечал. (Г. Иванов, <i>Бродячие актеры</i>, 1914);</p> <p>7. Дыханье веера, цветы, / в янтарном небе месяц узкий... / Зевая, спрашиваешь ты, / как слово happiness по-русски. (В. Набоков, <i>Кимоно</i>, 1919);</p> <p>8. Давай ронять слова, / Как сад – янтарь и cedру, / Рассеянно и щедро, / Едва, едва, едва. (Б. Пастернак, <i>Давай ронять слова...</i>, 1923);</p> <p>9. [...] Словам, сверкнувшим, как весна, / Любви, все ведавшей заранее, / Душа останется верна. / Литовской речью, столь ветвистою, / Что новь цветет, как рдела встарь, / Тысячелетья золотистою, / Как морем вымытый янтарь, – / Хранимыми заветно тайнами, / В которых бьет хрустальный ключ, / Неумолкающими дайнами, / Твой дух, Литва, всегда могуч. (К. Бальмонт, <i>Обручение</i>, 1931);</p> <p>10. Пора снимать янтарь, / Пора менять словарь, / Пора гасить фонарь / Наддверный... (М. Цветаева, <i>Пора снимать янтарь...</i>, 1941);</p> <p>11. Выбрасывая на берег словарь, / злоречьем торжествуя над удушьем, / пусть море осаждает календарь / со всех сторон: минувшим и грядущим. / Швыряя в стекла пригоршней янтарь, / осенним днем, за стеклами ревущим, / и гребнем, ослепительно цветущим, / когда гремит за окнами январь, / захлестывая дни, – пускай гудит [...]. (И. Бродский, <i>Сонет</i>, 1964);</p> <p>12. Тихо. Половицы воровато / Полоснула лунная фольга. / Вскорости янтарные квадраты / Рухнут на пятнистые снега. / Электричество включают – и снова / Сутолока, город впереди. / Чье-то недослышанное слово / Бродит, не проклянется в груди. (С. Гандлевский, <i>Сигареты маленькое пекло</i>, 1973).</p>

Увеличение длины лексических комбинаций (т. е. числа совпадающих компонентов) позволяет внутри выделенного корпуса текстов с комбинацией «янтарь» – «слово» установить наличие добавочного тяготения между отдельными авторами. Так, Вяч. Иванов и Г. Иванов, поэты, чье эстетическое мировоззрение и творческую практику можно определить как диаметрально противоположные, единодушно к «янтарю» и «слову» добавляют «молитву», конкретизирующую сущность «слова».

Появившаяся в басне Крылова в полном согласии с описываемой конкретной ситуацией «ветка», на которой растет столь желанное ленивому мальчику яблоко, тоже, как оказалось, претендует на роль компонента в «янтарно-словесной» лексической комбинации – через сто лет К. Бальмонт (контекст см. выше) назовет «ветвистой» литовскую речь. Заметим, что у Кюхельбекера, не попавшего в рассматриваемый здесь корпус примеров по причине того, что в стихотворениях с «янтарем» на должном расстоянии у него не встречается лексема «слово», в *Сонете* (1839) воспроизводится ситуация, объединяющая столь далекие, казалось бы, дискурсы (яблоко на ветке у Крылова и ветвистая речь у Бальмонта). Бессилие поэта, чья поэтическая речь иссякла, представлено строкой с недостижимым янтарным плодом (парадигма «слово → плод»):

[...] И я живал в раю; за чашею нектарной
Молитв и песней я на небе пировал!
И вот и я, как он, с Олимпа в бездну пал;
Бежит от уст моих засохших вал коварный;
Ловлю – из-под руки уходит плод янтарный!⁸

В приведенных выше фрагментах стихотворений К. Бальмонта и И. Бродского, помимо «общих» «янтаря» и «слова» присутствует еще несколько совпадающих компонентов: «речь», «цвести», «море». И за пределами лексических комбинаций неожиданно обнаруживаются точки соприкосновения: контекстуальные синонимы «новь» и «встарь» у Бальмонта, «минувшее» и «грядущее» у Бродского; «литовская речь» у Бальмонта есть «дух», который «всегда могуч», у Бродского (литовская тема которому не чужда, хотя *Сонет* с эпиграфом из Ахматовой, казалось бы, далек от этой темы⁹) также провозглашено непоколебимое могущество речи – «зло-речьем торжествуя над удущьем».

При «корпусном» подходе заранее выбирается определенный корпус текстов, например, книги стихов определенного автора, или этот корпус формируется по тематическому принципу, например, стихотворения о революции, о войне, без указания определенных лексем. В этом корпусе и ищутся лексические комбинации.

⁸ В. К. Кюхельбекер, *Сочинения*, сост., подгот. текста и коммент. В. Д. Рака и Н. М. Романова, вступ. ст. Н. М. Романова, Ленинград: Художественная литература 1989, с. 115.

⁹ Р. Катилюс, *Иосиф Бродский и Литва*, «Звезда», 1997, № 1, с. 151–154; Е. Рейн, *Литва и Бродский, Бродский и Литва...*, «Вильнюс» 1997, № 2, с. 112–121; А. Сергеев, *О Бродском*, «Знамя» 1997, № 4, с. 139–158; Т. Венцлова, «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» (1973–1983), [в:] он же, *Собеседники на пиру: Литературоведческие работы*, Москва: Новое литературное обозрение 2012, с. 590–602.

Например, в *Кормчих звездах* Вяч. Иванова так формируются лейтмотивные ядра и вариативные периферии лексических комбинаций:

- бледный – день – небеса** – [тьнь] (*Зеркало чаяния, Сфинкс глядит, Сфинкс*);
бледный – день – небеса – [ночь] (*Утренняя Звезда, Зеркало чаяния, Сфинкс глядит, Сфинкс*);
бледный – день – небеса – [заря] (*Утренняя Звезда, Зеркало чаяния*);
бледный – небеса – [свет; сиять] (*Утренняя Звезда, Себя забывшие, Сфинкс*);
бледный – [мир; путь; ночь] (*Утренняя Звезда, Сфинкс, Ночь*);
бледный – [мир; петь; свет] (*Утренняя Звезда, Сфинкс, Ночь*).

Из приведенного примера видно, что во всех случаях употребляется лексема «бледный», формирующая ядро лексических комбинаций. В ядро можно отнести и повторяющуюся четырежды по соседству с «бледный» лексему «небеса». На границе ядра и периферии оказывается лексема «день», встречающаяся в орбите «бледный» трижды. Ближнюю периферию составляют дважды встретившиеся «ночь», «свет» и «мир». Дальняя периферия (вариации) – лексемы «тьнь», «сиять», «путь», «петь». Так постепенно на уровне претекста происходит накопление потенциальных смыслов авторских символов. Множество оттенков значений символа формируется также за счет того, что каждое слово в составе лексической комбинации способно выстраивать аналогичные отношения со своими «спутниками». Образуется сложная, разветвленная система неочевидных, потаенных связей, служащих основой образования гипертекста. Соответственно по частоте упоминаний стихотворений, содержащих лексические комбинации, видимо, можно выделить ключевые тексты, в которых символ проявляется в наибольшей полноте оттенков своих значений (в нашем примере на роль таких ключевых текстов для «бледного символа» претендуют, по-видимому, *Утренняя звезда* и *Сфинкс*).

Итак, только сопоставление повторяющихся лексических комбинаций разных авторов позволяет делать наблюдения и выводы о распространенности или уникальности той или иной лексической комбинации в поэзии. Появление одних и тех же лексических комбинаций у разных авторов может быть обусловлено нахождением элементов комбинации рядом в определенной реальности (жизненной ситуации, в мифе). В таких случаях мы имеем дело с общепозэтической тенденцией, при которой говорить об уникальности поэтического языка того или иного автора не приходится. К общепозэтическим комбинациям относятся также случаи притяжения созвучных лексем, попадающих в положение рифмы. Были выделены также менее очевидные, но восстанавливаемые случаи формирования лексической комбинации по той

же смежности, но с редуцированием некоторых промежуточных звеньев – в основном за счет тропов. Редукция отдельных звеньев повторяющихся комбинаций делает связь оставшихся компонентов менее очевидной и более индивидуальной. Последние явления могут сигнализировать о сознательных или не вполне осознанных интертекстуальных связях.

References

- Baevskii, Vadim. *Lingvisticheskie, matematicheskie, semioticheskie i kompyuternye modeli v istorii i teorii literatury*. Moskva: Yazyki slavyanskoj kultury, 2001.
- Ivanov, Vyacheslav, *Sobranie sochinenii*. Vol. 1, ed. D. V. Ivanova, O. Deshart. Bryussel: Foyer Oriental Chrétien, 1971.
- Katilyus, Ramunas. "Iosif Brodskij i Litva". *Zvezda*. No. 1 (1997): 151–154.
- Küchelbecker, Wilhelm K. *Sochineniya*, ed. V. D. Rak i N. M. Romanov. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1989.
- Pavlova, Larisa. *Ochevidnye i neochevidnye povtory v lirike Vyacheslava Ivanova*. In: *Povtor v khudozhestvennom tekste. / Powtórzenie w tekście artystycznym*. Bydgoszcz, 2012: 243–255.
- Pavlova, Larisa. *Potayonnye povtory v lirike Vyacheslava Ivanova*. In: *Retoryka tekstu artystycznego. Grysemantyczne. / Ritorika khudozhestvennogo teksta. Semanticheskie igry*, ed. A. Majmeskulov. Bydgoszcz, 2016: 271–283.
- Pavlova, Larisa. „Simvolika yantarya v lirike Vyacheslava Ivanova: yavlennoe i skrytoe”. *Izvestiya Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 3 (35), (2016): 22–34.
- Rein, Yevgenii. „Litva i Brodskij, Brodskij i Litva”. *Vilnyus*. No. 2 (1997): 112–121.
- Sergeyev, Andrei. „O Brodskom”. *Znanya*. No. 4 (1997): 139–158.
- Ventslova, Tomas. *Litovskii noktyurn: Tomasu Ventslova (1973–1983)*. In: *Sobesedniki na piru: Literaturovedcheskie raboty*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012: 590–602.

ВИКТОРИЯ МАЛКИНА

 <https://orcid.org/0000-0003-1323-7683>

Российский государственный гуманитарный университет
Институт филологии и истории
Кафедра теоретической и исторической поэтики
125993, ГСП-3, Москва
Миусская площадь, д. 6
poetika@gmail.com

ВИЗУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

VISUAL ASPECTS OF LYRICAL POEMS

Статья посвящена проблеме визуального в лирике. Визуальное при этом рассматривается как свойство поэтики вербального текста. В статье выделяются основные категории, необходимые для анализа визуального в лирическом стихотворении – в первую очередь, это зрение лирического субъекта. Главной целью статьи является анализ основных аспектов репрезентации визуального в лирическом стихотворении. Это образ, сюжет, композиционно-речевые формы и аллюзии на жанры визуальных искусств. Материалом является преимущественно лирика российских поэтов XX века.

Ключевые слова: визуальное в литературе, визуальное в лирике, лирический сюжет, лирический субъект, наблюдатель.

The paper is devoted to the issue of the visual in poetry. Visuality is considered here as a feature of the poetics of a verbal text. The author outlines main categories that are necessary for analyzing visuality in a poetic text – first of all, it is the vision (sight) of the lyrical I. The main purpose of the paper is to analyze the principal aspects of the representation of the visual in a lyrical poem. These aspects are: image, lyrical plot, compositional forms and allusions to genres of visual arts. Texts by mainly 20th-century Russian poets serve as material.

Keywords: the visual in literature, the visual in poetry, lyrical plot, lyrical I, observer.

Основная цель данной статьи – определить основные аспекты визуального в лирическом стихотворении, а также специфику их репрезентации и функций. Для реализации данной цели надо решить несколько задач. Во-первых, сформулировать наше понимание визуального в литературе. Во-вторых, определить основные понятия и категории, необходимые

для анализа визуального в лирике. И, наконец, на конкретных примерах проанализировать основные аспекты и способы создания визуального в стихотворении.

Вообще, когда говорят о визуальном применительно к лирике или поэзии, то обычно имеют в виду визуальную поэзию – т. е. использование различных графических приемов при создании стихотворения. Мы же будем говорить о визуальном как свойстве поэтики вербального лирического текста, т. е. о создании визуального образа средствами сугубо словесного искусства в лирическом стихотворении.

Визуальное мы понимаем как видимость (зримость) внутреннего мира художественного произведения, т. е. возможность его зрительной рецепции. Особенности визуального восприятия задаются автором и воспринимаются читателем в рамках его собственного зрительского и читательского опыта. То есть, проще говоря, что видит субъект рассказывания, как он нам это показывает (об этом рассказывает) и что мы (как читатели-зрители) можем увидеть, прочитав его рассказ.

В репрезентации и рецепции визуального в литературе могут быть две основные стратегии. Вслед за М. М. Бахтиным можно определить их как панорамно-историческое и гротескное зрение, либо (если позаимствовать терминологию живописи) как зрение, построенное по законам прямой и обратной перспективы, либо как прямое и трансгрессивное (Ц. Тодоров) зрение.

Стратегия прямого зрения предполагает либо неподвижность точки зрения наблюдателя, либо ее постепенное движение, дистанцирование и отделение наблюдателя от читателя (зрителя), апелляцию к привычному читателю жизненному и визуальному опыту. Прямое зрение создает жизнеподобные образы.

Трансгрессивное зрение размывает границы между субъектами либо способствует их нарушению. Как и в обратной перспективе в живописи, такое зрение допускает несколько равноправных точек зрения и втягивает читателя-зрителя во внутренний мир произведения. Соответственно, и образы, которые возникают при трансгрессивном зрении, гротескны, абсурдны или фантастичны¹.

Разумеется, точно также, как картины могут сочетать в себе прямую и обратную перспективу, так и литературное произведение может сочетать в себе обе стратегии репрезентации визуального.

¹ Подробнее об этом см.: С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина, А. М. Павлов, *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория*, [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*: сборник статей, [Б.м]: Издательские решения 2017, с. 25–69.

Специфика лирики как рода литературы заключается, согласно концепции С. Н. Бройтмана, в особых субъект-субъектных отношениях: герой становится для автора не объектом (как в эпосе), а другим – равноправным – субъектом. Отсюда – «отсутствие между субъектами четкой внешней границы»² и большая роль лирического субъекта как носителя речи и основной точки зрения на мир в лирическом стихотворении.

При репрезентации визуального лирический субъект становится носителем точки зрения в буквальном смысле слова: именно он – тот, кто видит внутренний мир произведения, и от его позиции зависит то, что видит читатель.

Если обратиться к классификации лирических субъектов, разработанной Б. О. Корманом и дополненной С. Н. Бройтманом, то, если лирический субъект представлен внеличными формами авторского высказывания (т. е. от третьего лица) он может описать мир с позиции «извне», и мы (вслед за ним) можем увидеть его целое. Лирическое «я», поскольку оно само находится в центре изображенного мира, может визуально изобразить не мир целиком, а лишь его детали. Ролевой субъект видит мир через призму той маски, которую носит (его зрение будет скорее трансгрессивным, чем прямым, особенно если маска – не антропоморфная)³.

Наиболее важным для анализа понятия визуального в литературе оказывается тип субъекта, который в этой классификации называется «собственно автором», а нам представляется более точным название «наблюдатель». В таких случаях «я» грамматически выражено, но в центре внимания не сам субъект, а некая картина и ее переживание. Так вот, картина эта в большинстве случаев визуальна. Маркером такого типа субъекта очень часто выступают глаголы зрительного восприятия (**вижу, наблюдаю, замечаю, созерцаю** и т.п.), а лирический субъект оказывается носителем не только точки зрения, но и зрения как такового, причем картину он описывает как внутренне причастный ей субъект: смотрит на нее не сверху, а изнутри (но не из центра, как лирическое «я», а сбоку).

Обратимся, например, к стихотворению М. Волошина *Как мне близок и понятен этот мир*. «Я» (да и то пассивное) здесь присутствует только в первой строке. Все дальнейшее – это описание мира, который видит и воспринимает лирический субъект. Он рисует для нас этот мир при помощи визуальных образов – очертания, цвет, свет и т.п.: «Мир живых прозрачных

² С. Н. Бройтман, *Историческая поэтика*, Москва: Российский гос. гуманитар. ун-т 2001, с. 109.

³ См.: Б. О. Корман, *Лирика Некрасова*, Воронеж: Воронежский гос. ун-т 1964, с. 63–210; С. Н. Бройтман, *Лирический субъект*, [в:] *Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины*, Москва: Высшая школа: Академия 1999, с. 141–153.

пятен / И упругих, гибких линий»; «Ярко вспыхнул бледный лист». И, наконец, в последней строфе возникает и образ рисования как таковой:

И сквозь дымчатые щели
Потускневшего окна
Бледно пишет акварели
Эта бледная весна⁴.

Самого субъекта как действующее лицо мы в этом мире не видим, он присутствует там только как видящий и воспринимающий наблюдатель, и, может быть, как художник, который рисует для нас картину художественного мира стихотворения.

Кстати, на примере этого текста мы можем увидеть и первый – пожалуй, наиболее очевидный – визуальный аспект в лирическом стихотворении: это словесный образ. Под словесным образом мы понимаем языковое выражение, создающее в художественном тексте многоплановую картину мира. Для воссоздания картины визуальной используются, соответственно, визуальные образы: цвет, свет, линия, картина, скульптура, кино, фотография, зеркало, отражение, глаза и т.п. Очень часто, разумеется, при этом используются и глаголы зрительного восприятия.

При этом визуальные образы могут выступать в качестве деталей изображенного мира (как в тексте М. Волошина), а могут являться основной темой / мотивом, той точкой отсчета, с которой начинается рефлексия лирического субъекта.

И тут мы переходим ко второму аспекту репрезентации визуального – в лирическом сюжете. Под лирическим сюжетом мы понимаем систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии. И эта рефлексия может начинаться с акта зрения. Обратимся, например, к стихотворению того же М. Волошина *Я глазами в глаза вникал*. Все начинается с описания зрения лирического «я», которое соотносится с наглядным визуальным образом – анфиладой комнат, отражающихся в зеркалах, а потому бесконечно умножающихся:

Я глазами в глаза вникал,
Но встречал не иные взгляды,
А двоящиеся анфилады
Повторяющихся зеркал.

⁴ М. А. Волошин, *Собрание сочинений*, Москва: Эллис Лак 2003, т. 1, с. 24.

Лирический сюжет стихотворения строится на соотношении видения и творчества:

Я стремился чертой и словом
Закрепить преходящий миг.
Но мгновенно пленённый лик
Угасает, чтоб вспыхнуть новым.

Я боялся, узнав – забыть...
Но в стремлении нет забвенья.
Чтобы вечно сгорать и быть –
Надо рвать без печали звенья.

Но понимание смысла этого стихотворения для нас оказывается возможным, только если сначала мы представим себе визуальный образ буквально: зеркала напротив друг друга, бесконечно двоящиеся в них анфилады и т.п., а только потом уже будем думать над возможными истолкованиями данного символа.

Событием в таком типе лирического сюжета становится смена точек зрения либо переход через какую-то видимую границу, в данном случае – утрата возможности зрения и, как следствие, собственного «я»:

Я пленён в переливных снах,
В завивающихся круженьях,
Раздробившийся в отраженьях,
Потерявшийся в зеркалах⁵.

Другой тип смены точек зрения мы наблюдаем в стихотворении Н. Заболоцкого *Чертополох*. Все начинается с прямого взгляда на букет и его подробного описания с точки зрения смотрящего на него лирического субъекта:

Принесли букет чертополоха
И на стол поставили, и вот
Предо мной пожар, и суматоха,
И огней багровый хоровод.
Эти звезды с острыми концами,
Эти брызги северной зари

⁵ Там же, с. 140.

И гремят и стонут бубенцами,
Фонарями вспыхнув изнутри.

Затем чертополох становится образом мира и образом препятствия между субъектом и его возлюбленной:

Это тоже образ мироздания,
Организм, сплетенный из лучей,
Битвы неоконченной пыланье,
Польханье поднятых мечей,
Это башня ярости и славы,
Где к копью приставлено копьё,
Где пучки цветов, кровавоглавы,
Прямо в сердце врезаны мое. [...]
И встает стена чертополоха
Между мной и радостью моей⁶.

Кроме того, в тексте происходит трансгрессия зрения: сначала через сон («Снилась мне высокая темница»), а затем потому, что уже не субъект смотрит на цветок, а на него смотрят глаза (отсутствующей) героини: «Светит мне печальный и прекрасный / Взор ее неугасимых глаз».

Однако взгляд может быть не только способом изображения (через смену точек зрения), но и предметом рефлексии. Так происходит, например, в стихотворении Н. Заболоцкого *Детство*, где изображается именно взгляд ребенка как особый способ восприятия мира. Здесь используются внеличные формы авторского высказывания (отсутствие грамматического «я»), таким образом, субъектом видения выступает не лирический субъект, а девочка. Мы же видим сначала ее глаза:

Огромные глаза, как у нарядной куклы,
Раскрыты широко. Под стрелами ресниц,
Доверчиво-ясны и правильно округлы,
Мерцают ободки младенческих зениц.

Они описываются снаружи, это внешний взгляд, со стороны. Однако затем лирический субъект описывает уже не глаза девочки, а ее зрение / взгляд:

⁶ Н. А. Заболоцкий, *Избранные сочинения*, Москва: Художественная литература 1991, с. 184.

На что она глядит? И чем необычаен
И сельский этот дом, и сад, и огород,
Где, наклонясь к кустам, хлопочет их хозяин,
И что-то, вяжет там, и режет, и поет?
Два тощих петуха дерутся на заборе,
Шершавый хмель ползет по столбику крыльца.
А девочка глядит. И в этом чистом взоре
Отражен весь мир до самого конца.
Он, этот дивный мир, поистине впервые
Очаровал ее, как чудо из чудес...⁷

Мы (вместе с субъектом) смотрим, с одной стороны, на смотрящую девочку, с другой – видим мир ее глазами, и событием здесь будет именно смена нашей, обыденной, точки зрения, на детскую: мир как чудо.

На примере двух стихотворений Н. Заболоцкого мы также можем увидеть, что визуальность не ограничивается только лишь зрением или упоминанием отдельных визуальных образов (деталей, мотивов). Мы можем говорить об использовании композиционно-речевых форм, и это третий аспект репрезентации визуального.

Вслед за Н. Д. Тамарченко, мы понимаем композиционные формы речи как «фрагменты текста произведения, имеющие типическую (повторяющуюся, узнаваемую) структуру, приписанные автором-творцом какому-либо из “вторичных” субъектов изображения (повествователю, рассказчику, персонажу)»⁸.

Теория композиционно-речевых форм лучше разработана для эпики, но и для лирики, с нашей точки зрения, вполне применима. Разумеется, «вторичным субъектом» в данном случае является лирический субъект, и мы можем выделить следующие композиционно-речевые формы, связанные с визуальным.

Во-первых, это описание. Его целью является «создание чувственно-конкретного облика [...] предмета посредством деталей, апеллирующих к внутреннему зрению [...] адресата, а также с помощью точек зрения наблюдающего субъекта», а значимым фактором – «соотношение непосредственного предмета изображения с субъектом наблюдения, с одной стороны, и с изображенным миром в целом, с другой»⁹. Например, в стихотворении Н. Заболоцкого мы видим описание букета чертополоха.

⁷ Там же, с. 193.

⁸ Н. Д. Тамарченко, *Композиционные формы речи*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Москва: Издательство Кулагиной: Intrada 2008, с. 102.

⁹ Г. А. Лобанова, Н. М. Гурович, *Описание*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов...*, с. 152–154.

Как разновидность описания можно выделить, в частности, пейзаж – описание пространства, природного или городского, тем более что пространство само по себе визуальная категория. Однако оно может только упоминаться, а может более или менее подробно описываться при помощи деталей либо движения взгляда лирического субъекта. В этом случае можно говорить о пейзаже как разновидности описания, т.е. композиционно-речевой форме. Так, например, в стихотворении А. Фета *Весенний дождь* мы видим пейзаж, наблюдаемый через окно, в которое смотрит лирический субъект. И хотя сам он в художественном мире стихотворения и в его грамматической структуре не присутствует (в тексте нет местоимений первого лица), мы можем следить за его взглядом по описанию им пейзажа: сверху вниз в первых двух строфах (от облаков – к воробью, «от неба до земли»), затем – вдаль (опушка леса), а в последней строфе – крупный план вблизи («Две капли брызнули в стекло»¹⁰).

Другие разновидности описания – это портрет, интерьер и натюрморт. Кроме того, иногда сюда относят и экфрасис, хотя, возможно, имело бы смысл обозначить его как отдельную композиционно-речевую форму. Под экфрасисом мы понимаем описание словесными средствами произведения визуального искусства, а потому экфрасис особенно важен для понятия визуального. Важно, что произведения визуального искусства (картина, фотография, скульптура и т.п.) не просто упоминается, а подробно описываются с точки зрения лирического субъекта. Его взгляд при этом может быть разным – как прямым, так и трансгрессивным. Например, в стихотворении А. Кушнера *Эль Греко. Погребении графа Оргаса* дано подробное описание картины с внешней точки зрения, как если бы зритель стоял перед полотном. Хотя осмысление и переживания этой картины субъектом также присутствуют, взгляд этот – внешний, с неподвижной точки зрения вне картины. То есть лирический субъект эмоционально причастен изображенному, но как зритель – отстранен. Мы видим тут прямое зрение и единственную точку зрения. Отсюда видимое отчуждение изображенного на картине: «Сам Оргас отчужден, отчужден. / На печальном своем погребенье / Равнодушно присутствует он»¹¹.

А вот в стихотворении А. Кушнера *Питер де Хох оставляет калитку открытой* мы видим и смену точек зрения, и трансгрессивное зрение. Там лирический субъект одновременно и смотрит со стороны, и разговаривает с изображенным на картине; мир картины оказывается миром самого лирического субъекта, и в то же время граница между мирами оказывается легко переходимой.

¹⁰ А. А. Фет, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград: Советский писатель 1986, с. 120.

¹¹ А. С. Кушнер, *Избранное*, Санкт-Петербург: Художественная литература 1997, с. 81.

Так, первая строфа стихотворения – погружение в мир картины, достаточно эмоциональное, о чем говорит восклицание «о» в третьей строке и восклицательный знак в четвертой: «О, этот дворик с кирпичной стеною, увитой / Зеленью, улочка с блеском ее золотым!». Вторая строфа – анализ картины с искусствоведческой точки зрения, т. е. появляется граница между миром картины и миром за ее пределами, а открытая калитка трактуется как прием:

Это прием, для того и открыта калитка,
Чтобы почувствовал зритель объем и сквозняк.
Это проникнуть в другое пространство попытка, –
Искусствовед бы сказал приблизительно так.

Этот прием позволяет «проникнуть в другое пространство». Естественно, возникает вопрос «в какое?» Пока их только два: пространство картины и пространство зрителя. Третья строфа может в равной степени относиться к обоим:

Виден насквозь этот мир – и поэтому странен,
Светел, подробен, в проеме дверном затенен.
Ты горожанка, конечно, и я горожанин,
Кажется, дом этот с давних я знаю времен.

Здесь появляются отсутствовавшие до настоящего момента личные местоимения «я» и «ты», причем «ты» может в равной степени относиться и к женщине рядом с «я», и к женщине на картине.

Четвертая строфа сначала возвращает нас к первой – к описанию картины («В гости приходят, соседку хотели сосватать, / В тонком бокале из дома выносят вино»). Однако строфа разделена посередине точкой, и две последние строчки снова могут относиться к двум пространствам одновременно: «Главная тайна лежит на поверхности, прятать / Незачем: видят и словно не видят ее».

Последняя строфа наделяет слова о возможности проникнуть в другое пространство новым смыслом: речь идет о том и этом мире, о жизни и смерти, и «тайна», которую «видят и словно не видят» – это знание о мире, которое человек уносит с собой:

Скоро и мы этот мир драгоценный покинем,
Что же мы поняли, что мы расскажем о нем?

Смысл в этом желтом, – мы скажем, – кирпичном и синем,
И в белокожем, и в лиственном, и в кружевном!¹²

И это знание, смысл жизни оказывается заключен в видении и осязании, и именно живопись и восприятие картин помогает лирическому субъекту этот смысл понять, что и оказывается лирическим событием в данном стихотворении. Два мира сливаются, граница между ними размыта, восприятие и понимание картины и жизни оказываются аналогичны и невозможны одно без другого.

В рамках экфрасиса может описываться как реально существующее, так и вымышленное произведение искусства; важно, что эта композиционно-речевая форма предполагает, что после прочтения стихотворения у читателя в воображении возникает визуальный образ картины – даже, если он ее никогда не видел или она в принципе не существует.

Еще одна важная композиционно-речевая форма – это сон. Сон всегда связан с границей разных типов зрения, и так или иначе представляет нам визуальную картину, т. е. сновидение. Так, например, в стихотворении О. Мандельштама *Мой тихий сон, мой сон ежеминутный*, лирический субъект видит невидимое и даже то, что невозможно увидеть обычным зрением («Невидимый, заворожённый лес», «Невидимый и непонятный шорох»).

И, наконец, есть еще один аспект визуального в лирическом стихотворении – это аллюзии на жанры и приемы визуальных искусств, например, живописи, кино, фотографии. Часто такая аллюзия встречается в заглавии стихотворения, что сразу заставляет читателя воспринимать поэтический текст на фоне его собственного зрительского опыта, например, «Натюр-морт» И. Бродского, «Пейзаж» И. Сельвинского, «Колорит» Д. Самойлова, «Автопортрет» О. Мандельштама и др. В отличие, скажем, от «Портрета» Н. Заболоцкого, который является экфрасисом и описывает совершенно определенную картину, ни один из этих текстов ни к какому живописному произведению на самом деле не отсылает, а пытается воссоздать жанр живописи в поэзии.

Таким образом, визуальное в лирическом стихотворении – это зримость и наглядность внутреннего мира стихотворения, видимая как для лирического субъекта, так и для читателя.

Центральной категорией для анализа визуального в лирике является эксплицитное или имплицитное зрение лирического субъекта, которое может быть как прямым, так и трансгрессивным, как статичным, так и движущимся (отсюда смена точек зрения), как непрерывным, так и дискретным.

¹² А. С. Кушнер, *Времена не выбирают...*, Москва: Эксмо 2014, с. 393.

Движение взгляда может становиться не только предметом, но и способом изображения. А основные аспекты репрезентации визуального – это сюжет, образ, композиционно-речевые формы (описания, экфрасис, сон) и аллюзия на жанры визуальных искусств.

References

- Broitman, Samson N. *Istoricheskaya poetika*. Moskva: RGGU, 2001.
- Broitman, Samson N. *Liricheskii subyekt*. In: *Vvedenie v literaturovedenie: Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy*. Moskva: Vysshaya shkola: Akademiya, 1999: 141–153.
- Korman, Boris O. *Lirika Nekrasova*. Voronezh: Voronezhskii gosudarstvennyi universitet, 1964.
- Lavlinskii, Sergei P., Malkina, Viktoriya Ya., Pavlov, Andrei M. *Fantasticheskoe kak teoretiko-literaturnaya i esteticheskaya kategoriya*. In: *Grotesknoe i fantasticheskoe v kulture: vizualnye aspekty*. [B.m]: Izdatelskie resheniya, 2017: 25–69.
- Lobanova, Galina A., Gurovich, Nadezhda M. *Opisanie*. In: *Poetika: slovar aktualnykh terminov i ponyatii*, Moskva: Izdatelstvo Kulaginoi: Intrada, 2008: 152–154.
- Tamarchenko, Natan D. *Kompozitsionnye formy rechi*. In: *Poetika: slovar aktualnykh terminov i ponyatii*, Moskva: Izdatelstvo Kulaginoi: Intrada, 2008: 102.

EWA SADZIŃSKA

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

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

ПОЭТ ПЕРЕД СТАТУЕЙ (О ПРИМЕРЕ СКУЛЬПТУРНОГО ЭКФРАСИСА У А. КУШНЕРА)¹

A POET IN FRONT OF THE STATUE (ABOUT AN EXAMPLE OF SCULPTURAL EKPHRASIS BY ALEKSANDR KUSHNER)

В статье рассматриваются разные репрезентации форм поэтического описания скульптур в лирике А. Кушнера. Особое внимание уделяется анализу стихотворения «Перед лучшей в мире конной статуей...» (2008). Выявляются специфика и функции скульптурного экфрасиса. Реконструируется культурно-историческая парадигма поэтического образа конных статуй, присутствующих в произведении. Раскрываются не только явные аллюзии к монументам, но и имплицитные реминисценции, отсылающие к философии римских стоиков (в том числе, Марка Аврелия). Делается вывод о том, что экфрасис скульптуры не только элемент художественного пространства, но и важнейшая структурно-семантическая единица текста; он не только обеспечивает внутреннюю целостность стихотворения, но и заостряет его философскую составляющую.

Ключевые слова: скульптурный экфрасис, статуя, стоицизм, поэзия, Александр Кушнер.

The article discusses various representations of the forms of poetic description of sculptures in the lyrics of Aleksandr Kushner. Particular attention is paid to the analysis of the poem "Pered luchshey v mire konnoy statuyey..." (2008). The specificity and functions of sculptural ekphrasis are revealed. The cultural and historical paradigm of the poetic image of equestrian statues presented in the work are being reconstructed. It reveals not only explicit allusions to the monuments, but also implicit reminiscences, referring to the philosophy of the Roman Stoics (including Marcus Aurelius). It is concluded that the ekphrasis of sculpture is not only an element of the artistic space,

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке филологического факультета Лодзинского университета (Fundusz Rozwoju Wydziału Filologicznego UŁ; проект "Poetyka przestrzeni w lirycе Aleksandra Kusznera", 2019–2020).

but also the most important structural and semantic unit of the text; it not only ensures the internal integrity of the poem, but also intensifies its philosophical component.

Keywords: sculptural ekphrasis, statue, stoicism, poetry, Aleksandr Kushner.

Традиция словесного описания статуй, как известно, широко представлена в русской поэзии, начиная с XVIII в. Объектом такого рода описаний становятся, как правило, изваяния античных богов и героев, мифологических персонажей, а также философов, писателей, вождей и других исторических персонажей². Вплетенные в канву стихотворений они умножают ассоциативные ряды, углубляют аллюзивные пласты и символический подтекст произведений, являясь нередко ключом к их глубинным смыслам.

В дальнейшем по отношению к скульптурным описаниям в лирическом тексте мы будем применять термин экфрасис. Традиционно экфрасисом (экфразой) принято считать упоминание в художественном тексте текста другого вида искусства – живописи, скульптуры, архитектуры, графики. Возникший в античности термин, в XIX в. использовался в классической филологии, а с XX в. распространился на анализ литературы нового времени³. Актуализация термина значительно расширила объем понятия и сферу его применения⁴. В современном литературоведении экфрасис толкуется по-разному (в качестве приема, топоса, стилистической фигуры), что обуславливает различные подходы к его изучению⁵. Так, Л. Геллер трактует экфрасис в широком смысле как «всякое воспроизведение одного

² См.: А. Г. Разумовская, *Предметный мир петербургских садов в русской поэзии*, [в:] *Cultural studies III. The world of objects in literature and culture*, Daugavpils 2011, с. 145–153; она же, «Девушка с веслом» как объект экфрасиса, [в:] «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сборник статей, сост. и науч. ред. Д. В. Токарева, Москва: Новое литературное обозрение 2013, с. 558; Р. О. Якобсон, *Статуя в поэтической мифологии Пушкина*, [электронный ресурс] <http://sobolev.franklang.ru/index.php/pushkin-i-ego-vremya/212-r-o-yakobson-statuya-v-poeticheskoi-mifologii-pushkina> [10.12.2019].

³ См.: Н. С. Бочкарева, *Введение*, [в:] *Экфрастические жанры в классической и современной литературе*: монография, под общ. ред. Н. С. Бочкаревой, Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет 2014, с. 5.

⁴ *Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия*: учебное пособие для студентов и магистрантов гуманитарных специальностей, под ред. Н. С. Бочкаревой и др., Пермь: Пермский гос. нац. исслед. ун-т 2012, с. 15–16.

⁵ См. освещение проблемы в работах Л. Геллера, М. Рубинс, Н. Е. Меднис, Н. В. Брагинской, Е. В. Яценко и др., а также *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума*, под ред. Л. Геллера, Москва: Издательство «МИК» 2002; «Невыразимо выразимое»...; *Экфрастические жанры в классической и современной литературе...*; *Мировая литература и другие виды искусства...*

искусства средствами другого»⁶. Исследователь называет экфрасичными словесные описания не только объектов изобразительного и декоративно-прикладного искусств (по его определению, «застывших пространственных объектов»), но и синтетическое искусство – кино, танец, пение («временных»)⁷.

Экфрасис не только многообразен⁸, но и полифункционален⁹. Согласно Э. Берару, экфрасисы чаще всего используются для того, чтобы «незаметно открыть другие перспективы», ввести темы, иногда только косвенно и посредственно связанные с изобразительным искусством¹⁰. По мнению Е. Яценко, «смысловый взрыв», достигаемый в экфрасисе, позволяет автору опосредованно донести до реципиента свои эстетические и философские идеи¹¹.

Современные авторы по-разному используют возможности экфрасиса. Наиболее частотной является форма, в которой акцент переносится с описания самого произведения искусства на описание субъективного впечатления¹². При этом в поэзии, как правило, всё чаще произведения искусства скорее упоминаются, нежели подробно описываются¹³.

В статье, являющейся частью большого исследования темы, рассматриваются различные репрезентации форм поэтического описания скульптур в лирике А. Кушнера. Особое внимание уделяется анализу стихотворения «Перед лучшей в мире конной статуей...» (2008), которое до сих пор не становилось объектом самостоятельного научного исследования. Выявляются специфика и функции скульптурного экфрасиса.

Александр Кушнер – экфрасичный поэт. Он обращается к самым разным видам искусства: живописи, скульптуре, архитектуре, графике. Восприятие окружающего мира сквозь призму других художественных языков – характерная черта его поэтики. Скульптурный экфрасис, вслед за живописным, пожалуй, самый частотный в лирике поэта. В качестве объектов

⁶ Л. Геллер, *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*, [в:] *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума*, под ред. Л. Геллера, Москва: Издательство «МИК» 2002, с. 13.

⁷ Там же.

⁸ Наиболее подробную типологию экфрасиса предложила Е. В. Яценко в статье «Любите живопись, поэты...». *Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель*, «Вопросы философии» 2011, № 11, [электронный ресурс] http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52 [10.12.2019].

⁹ О многообразии функций экфрасиса см.: М. Нике, *Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» Максима Горького*, [в:] *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума...*, с. 123–134.

¹⁰ Э. Берар, *Экфрасис в русской литературе XX в. Россия малёванная и каменная*, [в:] *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума...*, с. 146.

¹¹ Е. В. Яценко, «Любите живопись, поэты...», [10.12.2019].

¹² См.: там же; Н. С. Бочкарева, *Введение*, [в:] *Экфрасические жанры...*, с. 14.

¹³ См.: Э. Берар, *Экфрасис в русской литературе XX в...*, с. 146.

описания выступают изваяния петербургских садов, отсылающие, как правило, к античности (Аполлон) либо памятники историческим лицам (Петр Великий, Марк Аврелий, Гальбе) и писателям (Пушкин, Гоголь)¹⁴.

У Кушнера экфрастический принцип работает на разных уровнях текста, осуществляя различные функции (сюжето- и смыслообразующую, символическую, психологическую, мировоззренческую, философскую). Экфрастические описания многообразны и различаются по объему транслируемой визуальной информации, по специфике описываемого визуального источника. Наиболее частотными вариантами скульптурного экфрастиса являются: стихотворение как лирический комментарий к скульптуре, стихотворение, имеющее в заглавии/в первой строке указание на жанр изобразительного искусства, включение название изваяния (реже имени художника) в текст стихотворения, наличие явной/скрытой скульптурной аллюзии, отсылающей к одной или сразу нескольким скульптурам (как в рассматриваемом стихотворении).

Итак, стихотворение «Перед лучшей в мире конной статуей...» (2008) было опубликовано в журнале «Знамя» (2009, № 4), а затем вошло в сборник *Мелом и углем* (2010). В композиционном плане стихотворение состоит из 16 строк, разбитых на два восьмистишия. В первом дан некий (субъективный) тезис, во втором – его объяснение. Стихотворение начинается с констатации факта:

Перед лучшей в мире конной статуей
Я стоял – и радовался ей.
Кондотьер в Венеции ли, в Падуе,
Русский царь вблизи речных зыбей
Не сравнятся с римским императором.
Почему? – не спрашивай меня.
Сам себе побудь экзаменатором,
Верность чувству смутному храня¹⁵.

В качестве экфрастического объекта выбран древнейший вид монументальной скульптуры – конные памятники, которые, как правило, воздвигались властителям и военачальникам. В процитированном фрагменте упомянуты четыре произведения искусства, подробное их описание отсутствует. В этом

¹⁴ См. стихотворения: *Аполлон в снегу*, *Аполлон в траве*, «Если хочешь, вот Аполлон в снегу...», «Когда бы град Петров...», *Два наводнения*, *Дворец*, *Перед статуей*, «Быть классиком...», «Вот статуя в бронзе...», «Если бы ведала статуя...» и др.

¹⁵ А. Кушнер, *Избранные стихи*, Санкт-Петербург: Журнал «Звезда» 2016, с. 368. Далее цитаты из стихотворения приводятся по этому источнику.

случае мы имеем дело с нулевым неатрибутированным экфрасисом (эксплицитно обозначено либо местонахождение двух из них, либо национальная принадлежность изображенных на монументах императоров).

Чтобы выявить смысловой потенциал стихотворения, целесообразно раскрыть, кому посвящены статуи. И если фигура «русского царя вблизи речных зыбей» легко узнается (речь идет, конечно, о Медном всаднике Фальконе) и не нуждается в описании, то остальные, как представляется, требуют комментария.

Итак, памятник кондотьеру в Венеции посвящен Бартоломео Коллеони из Бергамо, одному из выдающихся наемных военачальников в Италии XV в. После смерти он оставил свое состояние городу и завещал установить его конную статую на площади Сан-Марко. Изваял скульптуру Андреа Верроккьо, однако, вопреки желанию Коллеони, ее поставили в другом месте, т. е. на площади Сан Джованни э Паоло (1496)¹⁶. Скульптор изобразил всадника и его коня в энергичном движении вперед. Горячий и порывистый конь шагает, подняв высоко вверх левую переднюю ногу и широко расставив задние. Фигура Коллеони отличается воинственностью и внутренней напряженностью. Кондотьер, привстав в стременах, вытянувшись и выпрямив свой стан, высоко подняв голову, сурово всматривается в даль. На его лице гримаса гнева или напряжения, глаза широко раскрыты, его горбатый нос похож на клюв. Правой рукой кондотьер сжимает поводья, в левой властно держит жезл, которым указывает вперед. В изображении всадника чувствуются властность и суровая решимость, а также уверенность в себе. По мнению исследователей, бронзовый кондотьер, воздвигнутый Верроккьо, – памятник воле, энергии, решимости, героизму человека¹⁷.

Второй упомянутый в стихотворении Кушнера конный памятник кондотьеру – это так называемый «Гаттамелата». Он посвящен другому выдающемуся итальянскому военачальнику, а затем правителю Падуи Эразмо да Нарни (за смелость и коварство получившему прозвище «пестрая/льстивая кошка»). Его создал Донателло (1453), первый скульптор эпохи Возрождения, на площади дель Санто возле падуанской Базилики Святого Антония¹⁸.

В отличие от Коллеони, кондотьер Донателло спокойно и уверенно сидит на коне. Такой посадке всадника соответствует и сдержанная сила поступи лошади.левой рукой полководец держит поводья, а правой – жезл, символ

¹⁶ См.: [электронный ресурс] https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/2_2_v/2_2_v_277/index.php?lang=ru [12.12.2019].

¹⁷ См.: Д. К. Самин, *Сто великих памятников*, Москва: Вече 2001, [электронный ресурс] <https://www.booksite.ru/localtxt/mon/ume/nts/sto/35.htm> [12.12.2019].

¹⁸ Д. К. Самин, *Сто великих памятников...*, [электронный ресурс] <https://www.booksite.ru/localtxt/mon/ume/nts/sto/32.htm> [12.12.2019].

власти. Лицо Гаттамелаты волевое и спокойное, но суровое: нос с горбинкой, четко очерченный рот, небольшой подбородок. Он изображен в военном костюме полководца, который составляют короткая туника, облегающий торс колет, сандалии на босых ногах и непокрытая голова. Всё это создает образ гордого триумфатора, наследника величия и славы истории Древнего Рима¹⁹.

Небезынтересно отметить, что прообразом памятника Гаттамелате послужила знаменитая бронзовая конная статуя римского императора, «философа на троне», Марка Аврелия (170 г.). Первоначально она стояла на склоне Капитолийского холма, напротив Римского форума. Затем она была установлена Микеланджело на Капитолийской площади в Риме (1538), сейчас хранится в музее Капитолия (а на площади поставлена копия)²⁰. Именно она образует смысловой центр стихотворения, ей отдает предпочтение лирический герой Кушнера.

Так, во второй строфе происходит своеобразное «проникновение» в скульптуру. Поэт не столько передает свои субъективные впечатления от античного монумента, сколько размышляет о человеческой жизни, ее смысле и главных ценностях, о славе:

И поймёшь, разглядывая медного,
 Отстраняя жизни смертный шум:
 Потому что конь ступает медленно,
 Потому что всадник не угрюм,
 Потому что взвинченность наскучила
 И жестокость сердцу не мила,
 А мила глубокая задумчивость,
 Тихий сумрак поэзы и чела.

Итак, статуарный образ/образы вводится как код лирического сюжета и поэтической рефлексии. Автор стихотворения наводит читателя

¹⁹ См.: Д. К. Самин, *Сто великих памятников...*, [электронный ресурс] <https://www.booksite.ru/localtxt/mon/ume/nts/sto/32.htm> [12.12.2019]. Отметим, что обе конные статуи итальянских кондотьеров – Коллеони и Гаттамелаты – известны многим, потому что их полноразмерные копии украшают входную зону ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве. См.: [электронные ресурсы] https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/2_2_v/2_2_v_277/index.php?lang=ru, https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/2_2_v/2_2_v_422/index.php?lang=ru [20.12.2019]. Оба памятника вошли также в один из эпизодов популярного фильма Эльдара Рязанова *Старики-разбойники* (1971).

²⁰ Это единственная античная статуя, сохранившаяся до наших дней (она уцелела чудом, потому что ее считали изображением Константина Великого). См.: Д. К. Самин, *Сто великих памятников...*, [электронный ресурс] <https://www.booksite.ru/localtxt/mon/ume/nts/sto/24.htm> [20.12.2019].

на размышления с помощью едва уловимого описания культурного объекта (свернутый, или мотивирующий экфрасис). Он умело выхватывает наиболее значительные детали: сосредоточенное лицо, нежное печальное чело. Задумчивая поза философа-аскета, его спокойствие передаются и лошади, которая ступает медленно и величественно. Анафоры подчеркивают направление внутреннего монолога. Внимание поэта движется от лаконичного, но меткого замечания о поступи коня к описанию (осмыслению) позы и выражения лица всадника.

Античная статуя, вспомним, очень проста по замыслу и композиции. Сильное впечатление производит образ Марка Аврелия. Не полководца, победителя, а одетого в простую одежду римлянина, в тунике и сандалиях, без императорских отличий. Умиротворяющим жестом оратора он обращается к народу (или к своему войску), воплощая тем самым гражданственный идеал и гуманность.

В статуе Аврелия нет той вычурной торжественности и величия, «взвинченности» и «жестокости», которые присущи изображениям других, (не только) упомянутых в стихотворении, военачальников. Лицо Марка Аврелия сосредоточенное, спокойное, несколько идеализировано: у него густые вьющиеся волосы, длинная борода, губы плотно сжаты, глаза полуприкрыты верхними веками. Голова слегка наклонена вперед. Фигура коня, шагающего медленной поступью, дополняет величественный образ всадника. В портрете императора скульптор точно раскрыл настроения человека, который чувствует противоречия окружающей его действительности и стремится уйти от них в мир собственных переживаний²¹. Это образ философа-мыслителя, автора философских записок, безразличного к славе и богатству.

В рассматриваемом стихотворении в семантическую сферу вовлекается не только зрительный образ конкретного памятника Марку Аврелию, но и всё то, что связано с бытованием его имени в культурно-исторической среде. Такое восприятие памятника современным поэтом, как представляется, обусловлено его этическими, философскими взглядами.

Внимание к фигуре Марка Аврелия продиктовано интересом Кушнера к античности, в том числе и к философии римских стоиков, последним представителем которых был и сам римский император, в частной жизни мыслитель и аскет. После смерти Аврелия, как известно, были найдены его философские записки под условным названием *Наедине с собой. Размышления*, представляющие целую философскую систему. Свои наблюдения автор записывал в форме сентенций, кратких афоризмов. Это своеобразный разговор «наедине с собой», внутренний диалог, направленный

²¹ См.: [электронный ресурс] <https://architectureguru.ru/statuya-marka-avreliya/> [21.12.2019].

на нравственное переживание и осмысление экзистенциальных основ человеческого бытия. Важнейшие из них – идея бренности и текучести всего мирского, бессмысленности и ничтожности человеческой жизни. По мнению Марка Аврелия, стремление к власти и славе не имеет смысла (слава прижизненная – недостоверна, посмертная – забвение, вечная – сущая суета)²². Человек должен искать духовную опору в вере в некое Единое-Целое. Оно управляет миром и диктует нравственные ценности, которым надо следовать («справедливость, истина, благоразумие, мужество», а также общепользная деятельность, проявляющаяся в безропотном исполнении своего морального долга). Понятие свободы, свободы морального выбора – ключевая в учении стоиков, идею духовной свободы отстаивал еще Сенека, предшественник Марка Аврелия. Император считал, что человек должен жить согласно с природой и принимать жизнь такой, какова она есть и быть довольным ею. В целом же, возвышенный трагизм стоиков, по мнению исследователей, утверждает существование гармонии добра и зла в мире²³.

Сходные идеи звучат в стихотворениях Кушнера разных лет. Наиболее четко, с явной ссылкой на философию римских стоиков, они представлены в стихотворении «Как римлянин, согласный с жизнью в целом...», открывающем сборник *Мелом и углем*, в котором помещено и рассматриваемое нами произведение. Приведем его полностью:

Как римлянин, согласный с жизнью в целом,
Живи себе пристойно, день за днем,
Благополучный день отметив мелом,
А неблагоприятный день углем.

Да будет календарь, как ствол березы,
Бел, кое-где лишь черные видны
На нем пометы, – что ж, нужны и слезы,
И боль, и гнев. Как римляне умны!

Их стойки считают, что из жизни
По меньшей мере сто ведут дверей,
А в жизнь – одна. Поэтому не кисни,
Не жалуйся, живущий, не робей.

²² С. В. Перевезенцев, *Марк Аврелий*, [электронный ресурс] <https://www.portal-slovo.ru/history/35528.php> [21.12.2019].

²³ См.: С. Ю. Суханова, П. А. Цыпилова, *Функции античного претекста в лирике А. Кушнера*, «Вестник Томского государственного университета. Филология» 2014, № 2 (28), [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-antichnogo-pretekstav-lirike-a-kushnera> [19.12.2019].

В любой момент на волю можно выйти,
Через дверной перешагнуть порог –
И звездные тебя обхватят нити,
Космический обнимет холодок (362).

Стойческая философская подоплека стихотворений Кушнера не раз отмечалась исследователями. На эту особенность поэтики Кушнера указывал в свое время И. Бродский: «Поэтика Кушнера, говоря коротко, поэтика стоицизма, и стоицизм этот тем более убедителен и, я бы добавил, заражающ, что он не результат рационального выбора, но суть выдох или послесловие невероятно напряженной душевной деятельности»²⁴. Отметим, что в стихотворениях Бродского также неоднократно упоминается философия стоиков. Как считает И. Смирнов, интерес поэта к этому философскому учению, был вызван сходством историко-культурной ситуации, в которой созревало его творчество²⁵. То же самое, как представляется, можно сказать и о Кушнере, современнике и друге Бродского.

Наконец, отметим и некоторое формальное сходство рассматриваемого стихотворения с записками античного философа. Современный поэт использует подобный прием – форму разговора «наедине с собой». Он обращается к читателю или самому себе (внутренний диалог): задается вопросом «Почему?», пытаясь философски осмыслить окружающую действительность, ответить для себя на вечные вопросы.

Подводя итоги сказанному, отметим, что в стихотворении Кушнера упомянутые монументы выступают в качестве идолов. Каждый из них – это своего рода *genius loci* отдельного государства, местности, определенной жизненной позиции. Выдающиеся деятели прошлого присутствуют в едином для всех эпох художественном пространстве²⁶. По справедливому замечанию С. Ю. Сухановой и П. А. Цыпиловой, четкие временные границы между прошлым и настоящим отсутствуют. Поэт в стихотворении часто смешивает эпохи, что позволяет выразить эстетические, философские взгляды, сопоставить их с другими.

Таким образом, скульптурный экфрасис становится не только элементом художественного пространства, но и важнейшим семантическим компонентом текста (и авторской стратегии в целом), обеспечивая внутреннюю целостность стихотворения, подчеркивая и заостряя его философскую составляющую.

²⁴ См.: [электронный ресурс] http://poet-premium.ru/laureaty/kushner_otzyvy.html [19.12.2019].

²⁵ И. Смирнов, *По ту сторону себя. Стоицизм в лирике И. Бродского*, «Звезда» 2010, № 8, <https://magazines.gorky.media/zvezda/2010/8/po-tu-storonu-sebya-stoicizm-v-lirike-brodskogo.html> [19.12.2019].

²⁶ С. Ю. Суханова, П. А. Цыпилова, *Функции античного претекста в лирике Александра Кушнера...*, [19.12.2019].

References

- Bérard, Ewa. *Ekfrasis v russkoi literature XX v. Rossiya malevannaya i kamennaya*. In: *Ekfrasis v russkoi literature: trudy Lozannskogo simpoziuma*, ed. L. Geller. Moskva: Izdatelstvo «MIK», 2002: 145–151.
- Bochkareva, Nina S. *Vvedenie*. In: *Ekfrasticheskie zhanry v klassicheskoi i sovremennoi literature: monografiya*, ed. N. S. Bochkareva, K. V. Zagorodneva. Perm: Permskii gosudarstvennyi natsionalnyi issledovatel'skii universitet, 2014: 5–11.
- Ekfrasis v russkoi literature: trudy Lozannskogo simpoziuma*, ed. L. Geller. Moskva: Izdatelstvo «MIK», 2002.
- Heller, Leonid. *Voskreshenie, ili Slovo ob ekfrasisie*. In: *Ekfrasis v russkoi literature: trudy Lozannskogo simpoziuma*, ed. L. Geller. Moskva: Izdatelstvo «MIK», 2002: 5–22.
- Jakobson, Roman O. *Statuya v poeticheskoi mifologii Pushkina*. <http://sobolev.franklang.ru/index.php/pushkin-i-ego-vremya/212-r-o-yakobson-statuya-v-poeticheskoi-mifologii-pushkina>
- Kushner, Aleksandr S. *Izbrannye stikhi*. Sankt-Peterburg: Zhurnal «Zvezda», 2016: 362; 368.
- Mirovaya literatura i drugie vidy iskusstva: ekfrasticheskaya poeziya*, ed. N. S. Bochkareva. Perm: Permskii gosudarstvennyi natsionalnyi issledovatel'skii universitet, 2012: 15–16.
- Niqueux, Michel. *Tipologiya ekfrasisa v «Zhizni Klima Samgina» Maksima Gorkogo*. In: *Ekfrasis v russkoi literature: trudy Lozannskogo simpoziuma*, ed. L. Geller. Moskva: Izdatelstvo «MIK», 2002: 123–134.
- Perezentsev, Sergei V. *Mark Avrelii*. <https://www.portal-slovo.ru/history/35528.php>
- Razumovskaya, Aida G. *“Devushka s veslom” kak obyekt ekfrasisa*. In: *“Nevyrazimo vyrazimoe”: ekfrasis i problemy reprezentatsii vizualnogo v khudozhestvennom tekste: sb. statei*, ed. D. V. Tokarev. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013, s. 558–568.
- Razumovskaya, Aida G. *Predmetnyi mir peterburgskikh sadov v russkoi poezii*. In: *Cultural studies III. The world of objects in literature and culture*. Daugavpils, 2011.
- Samin, Dmitriy K. *Sto velikikh pamyatnikov*. Moskva: Veche, 2001.
<https://www.booksite.ru/localtxt/mon/ume/nts/sto/35.htm>
- Smirnov, Igor. “Po tu storony sebya: stoitsizm v lirike I. Brodskogo”. *Zvezda*. No. 8 (2010).
<https://magazines.gorky.media/zvezda/2010/8/po-tu-storonu-sebya-stoicizm-v-lirike-brodskogo.html>
- Sukhanova, Sofiya. Yu., Tsypileva, Polina A. “Funktsii antichnogo preteksta v lirike A. Kushnera”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*. No. 2 (23) (2014).
<https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-antichnogo-preteksta-v-lirike-a-kushnera>
- Yatsenko, Yelena V. “«Lyubite zhivopis, poety...». Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model”. *Voprosy filosofii*. No. 11 (2011).
http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52
http://poet-premium.ru/laureaty/kushner_otzyvy.html
<https://architectureguru.ru/statuya-marka-avreliya/>
https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/2_2_v/2_2_v_277/index.php?lang=ru
https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/2_2_v/2_2_v_422/index.php?lang=ru

МАРИЯ САМАРКИНА

 <https://orcid.org/0000-0001-9489-8509>

Российский государственный гуманитарный университет
Кафедра теоретической и исторической поэтики
125993 Москва
Миусская площадь, 6
enkelinaiivius@gmail.com

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ В ЛИРИКЕ О ФОТОГРАФИИ

THE POETICS OF THE TITLE IN POETRY ABOUT PHOTOGRAPHY

Статья посвящена проблеме заглавия в лирике о фотографии. На примере анализа русской, польской и американской лирики ставится проблема соотношения заглавия и фотопоэтики, которая может обнаруживаться в стихотворении, может быть спровоцирована названием или может вовсе отсутствовать в тексте. Заглавие не является обязательной частью фотопоэтики лирического текста, поскольку может служить лишь метафорой, за которой не стоит материальный артефакт или его создание. Заглавие необходимо включать в анализ лирики о фотографии в тех случаях, когда в самом тексте можно обнаружить признаки фотопоэтического, и его название мотивировано содержанием. Из-за своей документальности упоминание фотографии, наверное, чаще других объектов будет восприниматься как апелляция к реальному артефакту, и чем точнее указание на сопутствующие обстоятельства или изображенные объекты, тем конкретнее для нас как читателей будет ее визуальность.

Ключевые слова: визуальное в литературе, фотография в литературе, фотография в лирике, поэтика фотографического.

The article is dedicated to the issue of the title in poetry about photography. Based on the analysis of Russian, Polish and American poetry the author raises the question of a correlation between the title and the photopoetics, which can be found in the poem, can be triggered by the title or may be completely absent in the text. The title is not an indispensable part of a photopoetic text, since it can only serve as a metaphor, beyond which there is no material artifact or its creation. The title should, however, be included in the analysis of poems about photography in cases where the text itself displays signs of photopoetics, and when its title is motivated by the content. Because of the documentary nature of photography, a reference to a photo (rather than to any other object) is probably most strongly perceived as an appeal to a real artifact. Consequently, the more precise the indication of any accompanying circumstances or depicted objects, the more specific its visibility will be for the readers.

Keywords: the visual in literature, photography in literature, photography in poetry, photopoetics.

В нашей статье мы рассмотрим проблему соотношения фотопоэтического текста и его заглавия. Под фотопоэтикой в лирическом тексте мы понимаем тип визуального в литературе, т. е. комплекс структурных особенностей текста, связанных с упоминанием в нем фотографии и процесса, относящегося к фотографированию. Такими особенностями являются: точка зрения (положение субъекта относительно фотографии), хронотоп (в частности, употребленные формы грамматического времени), сюжет (позирование или разглядывание), модус художественности (элегический, иронический или героический). Каждая из них может воплощать тот или иной признак поэтики фотографии как таковой, ее трансгрессивность, дискретность, замкнутость, документальность и метонимию объекта.

Цель нашей статьи – систематизировать и типологизировать «фотографические» заглавия.

Материалом для статьи послужила российская, отчасти польская и американская поэзия, но, несмотря на широкий выбор текстов, мы пока не претендуем на полноту исследования, намечая лишь отдельные его направления.

Анализ заглавий, в том числе в лирике, – широко исследованная проблема, но мы хотели бы обратить внимание на некоторые особенности, связанные с заявленной нами темой. В статье *О стихотворениях с одинаковым заглавием* В. Я. Малкина пишет, что случаи, когда лирические тексты имеют авторские названия, не отсылающие при этом к жанровой традиции, следует рассматривать особенно внимательно, поскольку в лирике заглавия часто отсутствуют вообще. Кроме того, «в лирике оказывается особенно значимой связь заглавия с лирическим сюжетом. [...] Заглавие задает в свернутом виде лирическую ситуацию стихотворения»¹. Мы, конечно, будем анализировать не одинаковые и целиком совпадающие заглавия, но заглавия, которые задают схожие ситуации читательского ожидания, обладающие «общим взаимодействием с внетекстовой реальностью»². В соответствии с этим мы для начала выстраиваем предварительную классификацию, которая отражает первичную логику восприятия текстов: мы смотрим на названия текстов, формируя некоторый комплекс ожиданий, и лишь затем его связь с непосредственным содержанием побуждает нас корректировать свои начальные установки.

Стихотворения, посвященные фотографии, с точки зрения только заглавий можно разделить на четыре группы: конкретно-предметные (посвященные одной фотографии, названные *Фотография* или *Снимок*),

¹ В. Я. Малкина, *О стихотворениях с одинаковым заглавием*, [в:] *Лирическая эволюция: к 70-летию Дарвина (Михаила Николаевича)*: сборник статей, сост. и ред. В. Я. Малкина и В. И. Тюпа, Москва: Эдитус 2017, с. 201.

² Там же, с. 202.

обобщенно-предметные (посвященные нескольким фотографиям, например, *Старые негативы* и *Военные фотографии*), исторически-предметные (описывающие фотографии исторических событий или лиц, как *Фотография 11 сентября*) и конкретно-обстоятельственные (обращенные к лицу или обстоятельствам, в которых создается фотография, например, *Фотограф-любитель* или *Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину*). Такие критерии выбраны нами не случайно. Каждый из них отражает особенность бытования фотографии, как то: нахождение в альбоме, в ряду похожих и однообразных снимков, или, напротив, ее исключительность; отношение к истории или включенность в личный архив. Еще раз оговоримся, что мы строим данную классификацию, учитывая только заглавия и не заглядывая пока в содержание текстов; так, из фокуса нашего внимания выпадает, например, текст Г. Сапгира *Из альбома* или стихотворение В. Шимборской *Неподвижность (Фигура, на месте замри* в одном из переводов), каждый из которых, несомненно, фотопоэтичен, но это свойство не отражено в их названиях.

Проблема состоит в том, что каждый текст внутри этих групп имеет свои особенности соотношения текста и заглавия, и они не абсолютны. Наша задача состоит в том, чтобы определить границы такого соотношения и ответить на вопрос о том, является ли заглавие частью фотопоэтики лирического текста, необходимо ли включать его в анализ лирики о фотографии и всегда ли на нас, как читателей, такое заглавие влияет на восприятие визуальности текста. Разумеется, при таком анализе мы оставляем в стороне вопросы фотопоэтики каждого отдельного текста и его смысловую глубину, но нас в данном случае интересует комплексный подход и возможность рассмотреть целый ряд текстов с выбранного нами теоретического угла.

Начнем с первой группы – конкретно-предметной, в заглавиях которых содержится единственный снимок.

Сравним параллельно три текста: *Фотография* Александра Кушнера, *Снимок* Беллы Ахмадулиной и Владимира Набокова, в которых мы видим не только описание отдельной фотографии, но и процесс его появления. Рассмотрим: экспозиция снимка, показанная в прошедшем времени, позирование («Ты заснял меня, любитель»³; «так села, как велел фотограф»⁴; «снимал купальщик полосатый»⁵), затем отражение объекта на снимке, данное

³ А. Кушнер, *Фотография*, [в:] он же, *Избранное: стихотворения*, Санкт-Петербург: Художественная литература 1997, с. 25–26.

⁴ Б. Ахмадулина, *Снимок*, [в:] она же, *Сочинения*, Москва: ПАН; Корона-принт 1997, т. 1, с. 217–218.

⁵ В. Набоков, *Снимок*, [в:] он же, *Стихи*, Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус 2015, с. 233–234.

в настоящем («Я иду с двумя носами»; «Глядит из кружевного нимба»; «И замирает мальчик голый»), и взгляд со стороны, устремленный из будущего («Дома скажут: очень мило»; «И запоздалый соглядатай / застанет на исходе века»; «покажут бабушке альбом»). Разница их будет лишь в модусах художественности, продиктованное положением субъекта: стихотворение Набокова и Кушнера написано в ироническом, Ахмадулиной – в элегическом. При этом такое постепенное разворачивание сюжета фотографирования дает нам возможность увидеть довольно детальное и единичное изображение.

Фотография его матери Анны Каменьской формально обладает признаками фотопэтики (настоящее время, продлевающее присутствие объекта снимка для лирического субъекта в момент наблюдения), но в самом тексте ни процесса создания, ни упоминания фотографии нет. Тем не менее, в заглавии – материальный объект, документ, который говорит «это было», или, точнее, это есть – и этого уже нет. Антиномичность явлений, описанных в стихотворении («Она же всё идет / моя давно убитая свекровь»⁶) имеет соотношение с тем, на что указывает заглавие, потому, на наш взгляд, в данном случае можно с уверенностью сказать, что текст носит описательный характер.

Итак, в первой группе оказываются тексты, вопреки ожиданиям содержащие не статичные описания конкретных артефактов, а включающие процесс создания, получившийся результат и проецируемый из будущего взгляд со стороны. Исключение составляет последний текст, где фотография дана только в названии, которое задает, хоть и имплицитное, разглядывание.

Вторая группа – обобщенно-предметные, объединяющие несколько фотографий по какому-либо признаку.

Рассмотрим *Старые негативы* Александра Городницкого. Множественное число в заглавии отвечает содержанию – проявляется несколько снимков, которые, однако, только поначалу имеют личное отношение к автору, а затем становятся всего лишь «белыми ветками и черными лицами»⁷. Важно, что в заглавии не фотографии, а негативы, с которых печатают снимки, и описание этого процесса также находит отражение в тексте. В последних строках процессуальность проявки становится образом для связи жизни и смерти, моментальность фотографии, констатирующая смерть, преодолевается: «Значит, мгновение всё-таки длится».

Военные фотографии Юрия Визбора скорее указывают на множественность одинаковых фотографий, которые снимаются в условиях войны.

⁶ А. Каменьская, *Фотография его матери*, [в:] *Польские поэты XX века. Антология*, Санкт-Петербург: Алетейя 2000, т. 1, с. 439.

⁷ А. Городницкий, *Старые негативы*, [в:] он же, *За временем вдогонку: авторский сборник*, Москва: Книжный магазин «Москва» 1999, с. 172.

Героический модус здесь задается отсутствием личного интереса к изображенному на фотографии. Потому здесь вообще отсутствует «я», заменяясь на «мы», и потому здесь нет описания каких-либо снимков, на которых себя бы видел и узнавал лирический субъект. Фотографии эти нигде и никем не собраны, потому что они фиксируют то, что на войне сиюминутно и преходяще – живых людей. И тем, кто вернулся с войны, они не нужны, они нужны для других, «для отчизны»⁸ и для истории.

Таким образом, во второй группе мы видим, что множественность фотографий не всегда значит их исключительность для лирического субъекта, если процесс получения снимков продиктован внешними обстоятельствами.

Третья группа близка первой, однако здесь в заглавии дается конкретный исторический образ, который был или мог быть запечатлен на фотографии.

Текст *Фотография 11 сентября* Виславы Шимборской обнаруживает сходство со стихотворениями из первой группы: здесь есть экспозиция, описанная в первых трех стихах, затем – момент снимка и описание того, что на нем можно увидеть; с тем только отличием, что лирический субъект является свидетелем и потому видит фотографию сейчас, в настоящем: «Только две вещи я могу для них сделать – / описать их полет / и не добавлять последней фразы»⁹. При этом нигде, кроме заглавия, не обозначено конкретное событие именно потому, что в самом тексте эта самая «последняя фраза» отсутствует.

Следующее стихотворение – *Первая фотография Гитлера* Шимборской. Здесь и в самом тексте есть упоминание Гитлера, однако дистанцированное восприятие его личности позволяет поэтессе обыгрывать эффект остранения, заданный в заглавии, ведь его первая фотография оказывается сделана еще в младенчестве, ребенок не вызывает у окружающих ничего, кроме умиления. Тем не менее она всё равно оказывается погруженной в историю: финал стихотворения, в котором «учитель истории зевает»¹⁰, заставляет нас вернуться в настоящее, в котором история уже свершилась. Образ Гитлера в глазах читателя перестает быть иронично двоящимся именно потому, что нет необходимости говорить о дальнейших событиях; за счет последних двух строк обретается элегический модус стихотворения.

Еще одно стихотворение в этой группе – *Военная фотография* Кейт Дэниелз, источник которой становится ясен только из описания, содержащегося в тексте: это снимок Ника Ута *Девочка под напалмом*. Узнаем мы его в том

⁸ Ю. Визбор, *Военные фотографии*, [в:] он же, *Сочинения: в 2 т.* Т. 1: *Стихотворения и песни*, сост. Р. Шипов, Москва: Локид 1999, с. 452.

⁹ В. Шимборская, *Фотография 11 сентября*, «Иностранная литература» 2003, № 5, с. 81–82.

¹⁰ В. Шимборская, *Первая фотография Гитлера*, «Новый мир» 1995, № 3, с. 113–114.

числе потому, что текст носит экфрастический характер, воссоздающий поэтику фотографии в глагольных формах настоящего времени и рефлексии о замкнутости запечатленного момента («A naked child is running / along the path toward us»¹¹; «From the distance, we look / so terribly human»). Особенность этого заглавия, в отличие от *Военных фотографий* Визбора – именно единственное число, задающее, как и в первой группе, ожидание единичного, исключительного события, схваченного фотокамерой.

Следовательно, стихотворения в третьей группе, вопреки своему заголовку, не всегда являются экфрастическими, но они, благодаря апелляции к конкретному случаю из мировой истории, позволяют читателю воссоздать либо обнаружить наиболее четкий и конкретный визуальный источник, который служил бы иллюстрацией данному тексту.

Наконец, перейдем к конкретно-обстоятельным заглавиям, которые указывают на внеобъективную реальность, связанную с фотографией: внешнюю обстановку, людей или приемы фотографирования.

У Булата Окуджавы в стихотворении *Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину* заданная в заглавии ситуация является лишь формальным поводом, которая повторяется рефреном на протяжении всего текста: «На фоне Пушкина снимается семейство, / На фоне Пушкина, / И птичка вылетает»¹². Важна та оппозиция настоящего и вечности, которая заключена в памятнике, и субъектная организация, местоимение «мы», перемещающая иронический взгляд на семью со стороны как бы внутрь снимка, принимая в нем участие. Именно с этим «мы» можно вырваться за пределы фотографии, на Тверскую, а затем – в настоящую жизнь.

Фотограф-любитель Давида Самойлова содержит в себе то же противопоставление сиюминутного и вечного. Первое дано в неописательных перечислениях окружающих этого фотографа объектов реальности, объединенных через неоднократно употребленное местоимение «себя». Повтор же «на фоне» здесь имеет тот же смысл, что и в предыдущем тексте: задается двойная действительность, материальная, существующая здесь и сейчас, и нематериальная, которую нельзя поместить в объектив («А сам живет на фоне звезд, / На фоне снега и дождей, / На фоне слов, на фоне страхов, / На фоне снов, на фоне ахов!»¹³). Фотограф-любитель в таком контексте приобретает двоякий смысл: и как непрофессионал своего дела, и как человек,

¹¹ K. Daniels, *War Photograph*, [электронный ресурс] <https://www.poets.org/poetsorg/poem/war-photograph> [28.03.2019].

¹² Б. Окуджава, *Приезжая семья снимается у памятника Пушкину*, [электронный ресурс] <http://www.ruthenia.ru/60s/okudzhava/pamjatnik.htm> [28.03.2019].

¹³ Д. Самойлов, *Фотограф-любитель*, [в:] он же, *Мне выпало всё...*, сост. А. Д. Давыдов, Москва: Время 2000, с. 125.

не знающий о собственном бессмертии, хоть и бессознательно к таковому стремящегося.

У Томаса Венцловы в стихотворении *Двойной снимок* тоже отсутствует какое-либо упоминание фотографии как таковой. Тем не менее заглавие провоцирует читателя на поиск признаков именно этого фотографического эффекта – двойной экспозиции – на уровне образов, мотивов или точек зрения. Действительно, такой взгляд на мир отражен в тексте («сокрытые льдом, незримы проблески рыбьих тел»¹⁴ или «Вода незаметно тает / сквозь трещину в глине кувшина»), но трудно сказать, насколько он мотивирован именно фотографией и ее приемами, не является ли заголовок здесь всего лишь метафорой подобного способа видения.

Как мы видим, четвертая группа разнородна как в плане заглавий, так и в плане содержания. Заглавие Окуджавы – указание на мотивацию, заглавие Самойлова – не прямое обозначение рода занятий, заглавие Венцловы – метафора.

Проведенный нами анализ вносит существенные коррективы в выстроенную нами предварительную классификацию. Стоит ее уточнить, основываясь теперь на взаимодействии заглавия и содержания фотопоэтического текста. Таким образом, мы получаем следующие категории:

- 1) иллюстративные, где заглавие действительно обозначает описанный в тексте визуальный объект (*Снимок, Фотография, Фотография 11 сентября, Военная фотография, Старые негативы*);
- 2) индексные, в которых сюжет шире обозначенной в заглавии ситуации (*Фотограф-любитель, Первая фотография Гитлера, Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину, Военные фотографии*);
- 3) наконец, тексты, названия которых провоцируют читателя на интерпретацию через образ фотоснимка, формально отсутствующего в стихотворении (*Двойной снимок, Фотография его матери*).

Возвращаясь к поставленным вначале вопросам, мы можем сказать, что заглавие не является обязательной частью фотопоэтики лирического текста, поскольку может служить лишь метафорой, за которой не стоит материальный артефакт или его создание, как это было в случае *Двойного снимка* Венцловы. Заглавие необходимо включать в анализ лирики о фотографии в тех случаях, когда в самом тексте можно обнаружить признаки фотопоэтического, и его название мотивировано содержанием, как у Шимборской и ее *Фотографией 11 сентября*. Из-за своей документальности упоминание фотографии, наверное, чаще других объектов будет

¹⁴ Т. Венцлова, *Двойной снимок*, [в:] *Негатив белизны: стихи разных лет*, Москва: Новое издательство 2008, с. 105.

восприниматься как апелляция к реальному артефакту, и чем точнее указание на сопутствующие обстоятельства или изображенные объекты, тем конкретнее для нас как читателей будет ее визуальность.

References

- Akhmadulina, Bella. *Snimok*. In: *Sochineniya*. Vol. 1. Moskva: PAN; Korona-print, 1997: 217–218.
- Daniels, Kate. *War Photograph*. <https://www.poets.org/poetsorg/poem/war-photograph>
- Gorodnitskii, Aleksandr. *Starye negativy*. In: *Za vremenem vdogonku: avtorskii sbornik*. Moskva: Knizhnyi magazin «Moskva», 1999: 172.
- Kamenskaya, Anna. *Fotografiya ego materi*. In: *Polskie poety XX veka*. Antologiya. Vol. 1. Sankt-Peterburg: Aleteiya, 2000: 439.
- Kushner, Aleksandr. *Fotografiya*. In: *Izbrannoe: stikhotvoreniya*. Sankt-Peterburg: Khudozhestvennaya literatura, 1997: 25–26.
- Malkina, Viktoriya Ya. *O stikhotvoreniyakh s odinakovym zaglavim*. In: *Liricheskaya evolyutsiya: k 70-letiyu Darvina (Mikhaila Nikolaevicha): sbornik statei*, ed. V. Ya. Malkina i V. I. Tyupa. Moskva: Editus, 2017: 198–202.
- Nabokov, Vladimir. *Snimok*. In: *Stikhi*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus, 2015: 233–234.
- Okudzhava, Bulat. *Priezhhaya semya snimaetsya u pamyatnika Pushkinu*. <http://www.ruthenia.ru/60s/okudzhava/pamjatnik.htm>
- Samoilov, David. *Fotograf-lyubitel*. In: *Mne vypalo vse...*, ed. A. D. Davydov. Moskva: Vremya, 2000: 125.
- Szyborska, Wisława. “Fotografiya 11 sentyabrya”. *Inostrannaya literatura*. No. 5 (2003): 81–82.
- Szyborska, Wisława. “Pervaya fotografiya Hitlera”. *Novyi mir*. No. 3 (1995): 113–114.
- Ventslova, Tomas. *Dvoinoi snimok*. In: *Negativ belizny: Stikhi raznykh let*. Moskva: Novoe izdatelstvo, 2008: 105.
- Vizbor, Yurii. *Voennye fotografii*. In: *Sochineniya: v 2 t*. Vol. 1: *Stikhotvoreniya i pesni*, ed. R. Shipov. Moskva: Lokid, 1999: 452.

АНТОН ФИЛАТОВ

 <https://orcid.org/0000-0001-6683-9376>

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Научная лаборатория

«Rossica. Русская литература в мировом культурном контексте»

121069 Москва

ул. Поварская, 25 а

avphilatov@yandex.ru

О ВОЗМОЖНЫХ ГУМИЛЕВСКИХ ПОДТЕКСТАХ В РАССКАЗЕ В. В. НАБОКОВА *ПОРТ*

ON GUMILYOV AS A POSSIBLE SUBTEXT IN VLADIMIR NABOKOV'S STORY "PORT"

В статье рассматриваются элементы поэтики и биографической легенды Николая Гумилева в рассказе Владимира Набокова *Порт*. Значение личности и творчества лидера акмеистов для писателя-эмигранта позволяет отнести главного героя рассказа Никитина к героическому типу, черты которого восходят к мифологизированному образу Гумилева. Высказывается предположение, что сюжет рассказа содержит смысловые переключки с гумилевским стихотворением *Разговор*. Анализ двух произведений позволяет обнаружить другие подтексты Гумилева, которые актуализируются в мотивной и образной структуре рассказа. Делается вывод, что обращение к наследию старшего поэта является сознательной установкой автора.

Ключевые слова: Николай Гумилев, Владимир Набоков, влияние, реминисценция, подтекст.

The article deals with the absorption of Nikolai Gumilyov's poetics and biographical legend in Vladimir Nabokov's short story "Port". The great importance of Gumilyov's works and personality for the émigré writer makes it possible to classify Nikitin, the protagonist of the story, as a heroic type, whose features go back to the mythologized image of Gumilyov. The author of the article argues that the plot of the story displays semantic similarities with Gumilyov's poem "Conversation". The analysis of the two works allows one to discover further possible parallels with Gumilyov, which are actualized in the structure of the story (in motifs and imagery). The author comes to the conclusion that such forms of borrowing are on the part of Nabokov a conscious artistic strategy.

Keywords: Nikolai Gumilyov, Vladimir Nabokov, influence, reminiscence, subtext.

Яркая личность и биография Николая Гумилева – поэта, путешественника и воина, расстрелянного в августе 1921 г., оказала огромное влияние на литературу русского зарубежья, представители которого органично восприняли и продолжили традиции Серебряного века. Синтез поэта и человека в Гумилеве, соответствие между созданными им лирическими масками и жизненными стратегиями поведения определили специфику гумилевского влияния на младших современников, покинувших Россию, многие из которых (например, Г. В. Адамович и Г. В. Иванов) были знакомы с поэтом. По словам А. В. Леденева, «для молодых литераторов эмиграции характерны не только тематические и стиливые переключки с его поэзией, но и использование ими самой биографической легенды Гумилева»¹.

Настоящая статья посвящена анализу литературных и жизненных гумилевских подтекстов², которые, на наш взгляд, присутствуют в рассказе В. В. Набокова *Порт*. Данные подтексты демонстрируют два способа обращения к наследию Гумилева: с одной стороны, это заимствование из его произведений мотивов и образов, раскрывающих смысл событий художественного мира Набокова; с другой стороны, это создание образа героической личности с легко узнаваемыми чертами Гумилева, скорее, мифологизированного, чем реального. Эти типы подтекстов могут комбинироваться, что оправдано все той же корреляцией между биографией поэта и моделью поведения его героев. Отметим, что у зрелого Гумилева такая установка на жизнотворчество не носила «игрового» характера, свойственного его раннему символистскому периоду.

Известно, что «образ, поэтика и манера литературной критики Гумилева в разной степени, но всю жизнь привлекали Набокова»³. Не удивительно, что большое количество «отражений» гумилевских текстов в поэзии и прозе писателя-эмигранта привлекало внимание исследователей⁴. Аллюзии на тексты вождя акмеистов содержат стихотворения Набокова *У камина* (1921), *Автобус* (1923), «Я Индией невидимой владею...» (1923),

¹ А. В. Леденев, *Гумилевские подтексты в романах Г. Газданова и В. Набокова*, [в:] *Творчество А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: материалы международной научной конференции 21–23 мая 2004 г.*, под ред. В. А. Редькина, Тверь: Тверской гос. ун-т 2004, с. 251.

² Термин «подтекст» в статье используется в значении, которое он получил в работах К. Тарановского и его последователей. См.: К. Тарановский, *О поэзии и поэтике*, Москва: Языки русской культуры 2000, с. 31.

³ М. Э. Маликова, *Примечания*, [в:] В. В. Набоков, *Русский период. Собрание сочинений: в 5 т.*, сост. Н. Артемченко-Толстой, Санкт-Петербург: Симпозиум 2004, т. 1, с. 798.

⁴ Помимо указанной работы А. В. Леденева, см.: Е. П. Чудинова, *Поэзия Владимира Набокова*, «Русская речь» 1990, № 3, с. 28–29; В. Е. Александров, *Набоков и тотусторонность: метафизика, этика, эстетика*, пер. с англ. Н. А. Анастасьева, Санкт-Петербург: Алетейя 1999, с. 144, 235, 266–270.

Паломник (1927) и др. В прозе Набокова влияние Гумилева ощущается в особом типе героической личности и мотивах опасного приключения, которые присутствуют в романах *Подвиг* (1932), *Приглашение на казнь* (1936), *Дар* (1938), *Бледный огонь* (1962)⁵. Истоки этого типа следует искать в малой прозе раннего Набокова, созданной в то время, когда влияние Гумилева на молодого писателя было особенно сильным.

Рассказ *Порт* впервые был напечатан в берлинской эмигрантской газете «Руль» 24 мая 1924 г. К этому времени Набоковым уже написано стихотворение *Памяти Гумилева* (19 марта 1923), в котором погибший поэт удостоивается чести вести посмертные беседы с самим Пушкиным. В 1922–1923 гг. в Берлине, где в то время жил Набоков, издательство «Петрополис» выпускает книги стихов Гумилева *Костер* (2-е и 3-е изд., 1922), *Огненный столп* (2-е изд., 1922) и *Колчан* (2-е изд., 1923), а также выходит не изданный при жизни сборник любовной лирики *К синей звезде* (1923)⁶. Несмотря на то, что большая часть этих книг «с указанием места издания “Берлин-Петроград”» была ориентирована «в первую очередь на российский рынок»⁷, можно полагать, что какая-то часть тиражей попадала в книжные лавки Берлина, где их мог приобрести Набоков, впрочем, познакомившийся с поэзией Гумилева еще в России.

Герой рассказа *Порт* – русский эмигрант Никитин, приехавший накануне из Константинополя в неназванный «древний южнофранцузский порт». В поисках работы он посещает русское консульство, бюро труда, затем заходит в русский ресторан перекусить, разговаривает там с матросами и возвращается в свою гостиницу. Обстановка ресторана навевает Никитину воспоминания о покинутой России. Вечером он выходит прогуляться по улицам города и встречает женщину легкого поведения, которая сначала кажется ему знакомой. Герой пытается заговорить с ней, но выясняет, что она не понимает русского языка. Осознав, что ошибся, Никитин отдает женщине свои последние деньги и в одиночестве идет к морю.

Первое, что может связывать героя с Гумилевым – это сон Никитина. Его он видит в гостинице:

Ему приснилось, что он снова офицер, идет по крымскому косогору, поросшему молочаем и дубовым кустарником, – и на ходу стэком скашивает пушистые головки

⁵ В. Е. Александров, *Набоков и потусторонность...*, с. 266–270.

⁶ См.: *Русские поэты XX века: Материалы для библиографии*, сост. Л. М. Турчинский, Москва: Знак 2007, с. 156–157.

⁷ *Русский Берлин*, сост. предисл. и персоналии В. В. Сорокиной, Москва: Изд-во Московского ун-та 2003, с. 123.

чертополоха. Он проснулся оттого, что во сне засмеялся: проснулся, а в окне уже синели сумерки⁸.

Фигура офицера и стэк (в современной орфографии «стек» – «тонкая палочка с ремненной петлей на конце, применяемая как хлыст при верховой езде»⁹) воспринимаются как отсылки к образу Гумилева – гусарского офицера и автора *Записок кавалериста* (1914–1915). Во сне Никитин орудует стеком, словно мечом, метафорически реализуя бравирующую фразу из гумилевских записок:

Теперь я понял, почему кавалеристы так мечтают об атаках. Налететь на людей, которые, запрятавшись в кустах и окопах, безопасно расстреливают издали видных всадников, заставить их бледнеть от все учащающегося топота копыт, от сверкания обнаженных шашек и грозного вида наклоненных пик, своей стремительностью легко опрокинуть, точно сдунуть, втрое сильнеешего противника – это единственное оправдание всей жизни кавалериста¹⁰.

Другой характерной чертой является улыбка героя, которую Набоков многим позже, в лекции *Искусство литературы и здравый смысл* (1942), припишет Гумилеву в момент смерти:

Одной из главных причин, по которой... ленинские бандиты казнили Гумилева, русского поэта-рыцаря, было то, что на протяжении всей расправы: в тусклом кабинете следователя, в застенке, в плутающих коридорах по дороге к грузовику, в грузовике, который привез его к месту казни, и в самом этом месте, где слышно было лишь шарканье неловкого и угрюмого расстрельного взвода, – поэт продолжал улыбаться¹¹.

Мотив предсмертной улыбки, символизирующей внутреннее торжество жертвы над палачами, присутствует в романах *Дар* и *Бледный огонь*, являясь важной чертой в образах, воплощающих гумилевский тип личности. В *Порте* улыбка еще не наделена этим героическим ореолом, но содержит его в зачатке, поскольку помогает Никитину скрыть истинные чувства при осознании своей ошибки:

⁸ В. В. Набоков, *Русский период. Собрание сочинений...*, т. 1, с. 119. Далее цитаты из рассказа Набокова приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁹ *Словарь русского языка*: в 4 т., гл. ред. А. П. Евгеньева, Москва: Русский язык; Полиграфресурсы 1999, т. 4, с. 258.

¹⁰ Н. С. Гумилев, *Полное собрание сочинений: в 10 т.*, гл. ред. Н. Н. Скатов, Москва: Воскресенье 1998–2007, т. 6, с. 120. Далее цитаты из произведений Гумилева приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

¹¹ *Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе*, ред.-сост. Н. Мельников, Москва: Изд-во Независимая газета 2002, с. 473.

Никитин сдался, усмехнулся, сунул ей в руку пятифранковую бумажку и, быстро повернувшись, стал переходить покатую площадь. [...]

Он вздохнул, усмехнулся опять, глубоко засунул кулаки в карманы штанов... (с. 121).

Герой Набокова здесь как будто следует урокам Гумилева, которые поэт оставил в стихотворении *Мои читатели* (1921):

И когда женщина с прекрасным лицом,
Единственно дорогим во вселенной,
Скажет: «Я не люблю вас», –
Я учу их, как улыбнуться,
И уйти, и не возвращаться больше (4, 134).

И хотя рассказ не в точности воспроизводит лирическую ситуацию стихотворения (героиня не отказывает Никитину; наоборот, она приветливо улыбается, пытаясь понять национальность собеседника), сама реакция героя – улыбка и уход от женщины, не оправдавшей ожиданий – актуализирует гумилевский подтекст. Жест убранных в карманы кулаков говорит о внутреннем напряжении, которое герой за улыбкой прячет от женщины и самого себя (ср. подобную ситуацию в *Пятистопных ямбах* Гумилева; 2, 144). Однако можно предположить, что общность между героем *Порта* и личностью Гумилева – только первый слой гумилевского подтекста. Проницательного читателя он заставляет обратить внимание на творчество расстрелянного поэта, чтобы понять замысел Набокова.

Внутренний конфликт Никитина, порожденный разрывом между прошлым и настоящим, жизнью в России и эмиграцией, близок тональности гумилевского стихотворения *Разговор*, вошедшего в книгу стихов *Колчан* (1916) (переиздана в Берлине 1923 г.). В нем выражено противоречие между устремлениями вечной души и тленного тела – двух противоборствующих начал в человеке. Третья строфа открывается монологом тела, в котором перечислены земные радости жизни:

«Как хорошо теперь сидеть в кафе счастливым,
Где над людской толпой потрескивает газ,
И слушать, светлое потягивая пиво,
Как женщина поет “La p'tite Tonkinoise” [...]» (2, 167).

Мечтам тела соответствует атмосфера расслабленности и отдыха в центральном эпизоде *Порта*. Только у Набокова кафе заменено рестораном, а вместо популярной французской песенки, название которой

переводится как «Маленькая тонкинка», т. е. девушка из Тонкина – французской колонии в северном Вьетнаме, главный герой расспрашивает собеседника-моряка о его рейсе в Индокитай¹², раздумывая, не наняться ли ему кочегаром на корабль. Так, Никитину в ресторане «хотелось смиренно сидеть, тихо беседовать. В пройму двери вливалось яркое солнце... и поблескивали очки у русского старичка, сидевшего в углу, под газовым счетчиком» (с. 116). Русскоязычная атмосфера ресторана вселяет уверенность в героя, который заражается романтикой путешествий, также ассоциирующейся с поэзией Гумилева:

[...] Пахнуло нежностью русских захолустных будней, и сразу, по чудному и тайному сочетанию мысли, мир показался еще шире, захотелось плыть по морям входить в баснословные заливы, везде подслушивать чужие мысли (с. 118).

Эпизод вечерней прогулки Никитина усиливает смысловые связи рассказа со строфой из *Разговора*. Герой проходит мимо кафе, слышит доносящуюся из него музыку и испытывает почти те же телесные желания:

Тут и там, словно цветистый огонь застывшего фейерверка, пылало в лиловом сумраке кафе: круглые столики прямо на тротуаре, тени черных платанов на освещенном изнутри полосатом навесе. Никитин остановился, представив себе мысленно кружку пива, ледяную, тяжелую. В глубине за столиками, как руки, заламывались звуки скрипки, и густым звоном переливалась арфа. Чем банальней музыка, тем ближе она к сердцу (с. 120).

Прежде чем перейти к рассмотрению душевного состояния Никитина, перечислим другие образы и мотивы, перекликающиеся с гумилевскими. Портовая тематика заставляет вспомнить стихотворение «Только глянет сквозь утесы...» из цикла *Капитаны* (1909), действие которого тоже происходит в неназванном французском порту. В первую очередь, это образы, составляющие предмет мечтаний моряков в долгом плавании – вкусная еда и женщины («Темнокожие мулатки / И гадают, и поют, / И несетя запах сладкий / От готовящихся блюд»; 1, 238), а также мотивы беседы, блуждания в порту («Хорошо по докам порта и слоняться, и лежать...»; 1, 238),

¹² *Индокитай* – название второго раздела *Фарфорового павильона* (1918), сборника переводов восточной поэзии, выполненных Гумилевым. В него было помещено стихотворение *Странник*, в котором очень точно описана ситуация Никитина, оказавшегося в чужой стране: «Странник, далеко от родины, / И без денег и без друзей, / Ты не слышишь сладкой музыки / Материнского языка». Н. С. Гумилев, *Фарфоровый павильон: китайские стихи*, [электронный ресурс] <https://gumilev.ru/collections/7/> [30.03.2019].

финансовой нужды («Иль у знатных иностранок / Дерзко выклянчить два су...»; 1, 238) и азартной игры («...Мечут ряд колод неверных / Завитые шулера»; 1, 238). Последний мотив звучит и в *Разговоре*, продолжая речь тела:

«[...] Уж карты весело порхают над столами,
Целят скучающих, мира их с бытием.
Ты знаешь, я люблю горячими руками
Касаться золота, когда оно мое [...]» (2, 167).

Мотив азартной игры имплицитно присутствует и в рассказе Набокова – в описании обстановки вечернего города: «Из матросских кабаков, горевших желтым блеском, неслись трудные звуки шарманки, стук ладоней об стол, металлический возглас» (с. 119–120). Металлический возглас ассоциируется со звоном монет, а стук ладоней может быть вызван как напряженной игрой в карты или в кости, так и просто эмоциональным разговором. Введение мотива денег подчеркивает значимость материального благополучия для тела. Заметим, что Никитин в рассказе ищет работу, о ней он говорит в ресторане с моряками, которые предлагают ему устроиться кочегаром. Также герой живет в «убогой» гостинице, а в кошельке у него после обеда остается только пять франков. Именно поэтому ему так сложно решиться их потратить, когда тело диктует свои желания: «Выпью, – решил Никитин, – нет, не выпью... А впрочем...» (с. 120).

После этих размышлений на первый план выходит душевная ипостась героя. Катализатором смены состояний становится женщина:

У крайнего столика сидела женщина, вся в зеленом, усталая, гуляющая, покачивала острым носком башмака.

[...]

[...] Что-то был очень знакомое в этих глазах, в длинной линии ноги. Подхватив сумку, она встала, словно заторопилась куда-то. На ней была длинная кофточка изумрудной шелковой вязки... (с. 120).

Ее образ заставляет Никитина перенестись в мир собственных воспоминаний: «В памяти у него пронеслось что-то, как сорвавшаяся звезда, – и, забыв о пиве, он завернул следом за ней в черный, блестящий переулок» (с. 120). Сравнение со звездой актуализирует гумилевский образ синей звезды из стихотворения «Я вырван был из жизни тесной...», впервые опубликованного в сборнике *К синей звезде* в Берлине в 1923 г. и восходящий к софийным героиням младших символистов. Это небесная дева, встреча с которой на время переносит героя высший мир:

Я вырван был из жизни тесной,
Из жизни скудной и простой
Твоей мучительной, чудесной,
Неотвратимой красотой.

И умер я... и видел пламя,
Не виданное никогда:
Пред ослепленными глазами
Светилась синяя звезда.

[...]

И вдруг из глубы осиянной
Возник обратно мир земной,
Ты птицей раненой неожиданно
Затрепетала предо мной.

Ты повторяла: «Я страдаю», –
Но что же делать мне, когда
Я наконец так сладко знаю,
Что ты – лишь синяя звезда (3, 143).

Лирический герой Гумилева осознает, что он не может быть вместе с любимой. Принятие этой ситуации отвечает эстетической программе акмеизма, отказавшегося от попыток познать непознаваемое: «Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе» (7, 149). Слова лирического героя о своем «сладком знании», по сути, констатируют «закрытость» иного мира для человека и перекликаются с еще одной фразой из акмеистического манифеста: «Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания, – вот то, что нам дает неведомое» (там же).

В рассказе Набокова синий цвет является лейтмотивом, предвещающим поворотные моменты сюжета: «Сойдя к морю, Никитин с волнением поглядел на его густую синеву, переходившую вдали в ослепительную серебристость...» (с. 116). Затем следует эпизод в русском ресторане, где Никитин разговаривает с русскими моряками и вообще чувствует себя, как в России: «Конечно, за дверью никакой Франции нет. Кисейные движения. Солнечная чепуха» (с. 117). Когда герой выходил из ресторана, «было часов пять пополудни. На синеву моря в пролетах переулков больно было смотреть» (с. 119). После этого он идет домой, где ему снится сон о Крыме. Когда Никитин проснулся, «в окне уже синели сумерки» (с. 119). Сумеречная синева как бы подталкивает героя на вечернюю прогулку: «Подумал, высунувшись в прохладную бездну: бродят женщины. Среди них есть русские.

Какая большая звезда» (с. 119). Отметим контекстное сближение мотива синевы с образами женщины и звезд в этом внутреннем, логически не мотивированном монологе, подкрепляющем гумилевский подтекст.

Однако у Набокова загадочная женщина одета в зеленые, изумрудные тона, что возвращает нас к *Разговору*, где этот цвет встречается уже в первой строфе:

Когда зеленый луч, последний на закате,
Блеснет и скроется, мы не узнаем где,
Тогда встает душа и бродит, как лунатик,
В садах заброшенных, в безлюдье площадей (2, 167).

Зеленый луч здесь не только известное оптическое явление, но и предвестник прихода ночи, времени, когда оживает душа человека. Женщина в зеленом, подобно этому лучу, вызывает перемену в Никитине. Он идет за ней в темный переулок, где женщина временно исчезает из поля зрения героя: «Тень мелькнула по стене, перегнулась. Она шла тихо, и Никитин сдерживал шаг, почему-то боясь ее догнать ...» (с. 120). В этот момент героиня как будто растворяется в ночи, становится бесплотной тенью – не просто знакомой из прошлого, как кажется Никитину, а как бы гостьей из иного мира. Однако в следующей сцене она будто материализуется вновь, остановившись под малиновой лампочкой двери, где с ней заговаривает Никитин. Признав свою ошибку, он отдает ей деньги и уходит. Герой понимает, что по иронии судьбы движение его души расценивается женщиной как банальный зов плоти. Щедрым жестом он делает выбор в пользу душевного начала, не желая опозлить минутное наваждение. Поэтому реальная действительность лишь на минуту затемняет иную реальность, а потом опять отступает – женщина вновь исчезает, словно еще раз становится тенью: «Через мгновенье он услышал за собой поспешный шаг, дыханье, шорох платья. Обернулся. Никого. Пустая, темная площадь» (с. 121). Никитин остается бродить один «в безлюдье площадей».

Финал рассказа утверждает торжество душевного начала. Герой спускается к морю, «глядя на звезды, которые вспыхивали и бледнели, словно их раздували гигантскими мехами» (с. 121), и видит на небе падающую звезду: «Прокатилась падающая звезда с нежданностью сердечного перебора» (с. 121). Тело в стихотворении Гумилева подчеркнуто равнодушно к звездам, в отличие от души, внимающей небесным голосам. Так, оно обращается с жалобами к земле:

«[...] Подумай, каково мне с этой бесноватой,
Воображаемым внимая голосам,
Смотреть на мелочь звезд; ведь очень небогато
И просто разубрал Всевышний небеса» (2, 167).

Взгляд Никитина, обращенный к звездам, и увиденная им «падучая звезда» под влиянием подтекста воспринимаются как безмолвный разговор души с другим миром, знак, обещающий герою встречу с синей звездой в инобытии. Россия прошлого здесь становится тем запредельным миром, в который уже нельзя вернуться. Эпитет «падучая» (как и использованный при описании женщины эпитет «гуляющая») имеет подчеркнута двойственную семантику. Упавшая звезда вызывает смятение в душе героя, обостряя конфликт с телом и земным миром настоящего. Однако можно предположить, что прошлое останется для Никитина высшей ценностью, а мир воспоминаний будет тем идеалом, к которому никогда не сможет приблизиться реальность. Такой же аксиологический статус имела прошлая жизнь для Ганина, героя набоковского романа *Машенька* (1926). Для подобных людей коллизия души и тела, ирреального и реального всегда будет решаться в пользу первого начала.

Фамилия героя, тоскующего по России и собирающегося отправиться в путешествие в далекий Индокитай, наводит на мысль, что еще одним подтекстом рассказа могло быть *Хождение за три моря* Афанасия Никитина, для которого «Индийское царство» было подобно иному, волшебному миру. Гумилев упоминает русского путешественника в ранней статье, посвященной выставке русского искусства в Париже в 1907 г.: «Наверно, такие же грезы смущали сон Афанасия Никитина, Божьего человека, когда, опираясь на посох, он шел по бесконечным степям к далекому и чудесному царству Индийскому» (7, 10). К образу Индии Набоков обращается в упоминавшемся стихотворении «Я Индией невидимой владею...». Возможно, не случайно фамилия героя этимологически и паронимически связана с именем Гумилева (Никитин – Николай). Тогда французским городом-портом в рассказе вполне может быть Ницца, древнее название которой (Никея) было дано в честь античной богини победы Ники.

References

- Aleksandrov, Vladimir Ye. *Nabokov i potustoronnost: metafizika, etika, estetika*, transl. N. A. Anastasyev. Sankt-Peterburg: Aleteiya, 1999.
- Chudinova, Elena P. "Poeziya Vladimira Nabokova". *Russkaya riech*. No. 3 (1990): 28–29.
- Gumilev, Nikolai S. *Farforovyi pavilyon: Kitaiskie stikhi*. <https://gumilev.ru/collections/7/>

- Gumilev, Nikolai S. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 10 t. Vol. 1–7, ed. N. N. Skatov. Moskva: Voskresenye, 1998–2007.
- Ledenev, Aleksandr V. *Gumilevskie podteksty v romanakh G. Gazdanova i V. Nabokova*. In: *Tvorchestvo A. A. Akhmatovoi i N. S. Gumileva v kontekste russkoi poezii XX veka*: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 21–23 maya 2004 g., ed. V. A. Redkin. Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet, 2004: 251–260.
- Malikova, Mariya Ye. *Primechaniya*. In: Nabokov, Vladimir V. *Russkii period. Sobranie sochinenii*: v 5 t. Vol. 1, ed. N. Artemenko-Tolstaya. Sankt-Peterburg: «Simpozium», 2004: 755–815.
- Nabokov o Nabokove i prochem. Intervyu. Retsenzii. Esse*, ed. N. Melnikov. Moskva: Izdatelstvo Nezavisimaya gazeta, 2002, s. 473.
- Nabokov, Vladimir V. *Russkii period. Sobranie sochinenii*: v 5 t. Vol. 1, ed. N. Artemenko-Tolstaya. Sankt-Peterburg: «Simpozium», 2004.
- Russkie poety XX veka: Materialy dlya bibliografii*, ed. L. M. Turchinskii. Moskva: Znak, 2007.
- Russkii Berlin*, ed. V. V. Sorokina. Moskva: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 2003.
- Slovar russkogo yazyka*: v 4 t. Vol. 4, ed. A. P. Evgenyev. Moskva: Russkii yazyk; Poligrafresursy, 1999.
- Taranovskii, Kirill. *O poezii i poetike*. Moskva: Yazyki russkoi kultury, 2000.

ИРИНА ВАСИЛЬЕВА

 <https://orcid.org/0000-0003-4732-665X>
i.vasileva@spbu.ru

ФЕДОР ДВИНЯТИН

 <https://orcid.org/0000-0001-7111-0133>
f.dvinyatin@spbu.ru

АНДРЕЙ СТЕПАНОВ

 <https://orcid.org/0000-0003-0798-4914>
Санкт-Петербургский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы
199034 Санкт-Петербург
Университетская наб., д. 11
st002625@spbu.ru

ДВА ВИДА ТОПОСОВ¹

TWO KINDS OF TOPOI

В статье ставится вопрос о разновидностях топосов и предлагается классификация, включающая **топосы-концептуализаторы**, в основе которых лежит уподобление и сопоставление или концептуальный элемент риторического аргумента, и **топосы-дескрипторы**, описывающие мир и человека и близкие к формулам и клише. Два вида топосов соответствуют фундаментальным категориям аргументации: «рассуждению» и «описанию». Функционирование этих топосов демонстрируется на многочисленных примерах из литературы постриторической эпохи (XIX в.), чем доказывается ее преемственность по отношению к «эпохе готового слова».

Ключевые слова: топосы, общие места, концептуализация, дескрипция, русская литература XIX века.

The article deals with the classification of *topoi* and offers a distinction between *conceptualizing topoi*, based on similarity and juxtaposition or on the conceptual element of a rhetorical argument, and *descriptive topoi*, describing the world and the human being, which are close to formulae and clichés.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект «Топика постриторической эпохи: теория и практика», грант № 18-012-00570).

The two kinds of *topoi* correspond to two fundamental categories of argumentation: “reflection” and “description”. The functions of these *topoi* are demonstrated on numerous examples from the literature of the post-rhetorical era (19th century), proving the continuity between this literature and the so-called “epoch of the ready-made word”.

Keywords: *topoi*, *loci communi*, conceptualization, description, Russian literature of the 19th century.

Понятие топоса (топосов), античное по происхождению, было актуализировано в классическом исследовании Э. Р. Курциуса², одновременно с этим понятию был придан дополнительный смысл. В узком смысле, соответствующем концепции Курциуса, топосы должны пониматься не просто как общие места какой-либо текстуальной традиции, но как специфические общие места традиции, охватывающей античность, западное Средневековье и тексты Нового времени, причем роль медиатора играет средневековая латынь. Все это свидетельствует о единстве европейской традиции, подерживаемой в том числе общим фондом топосов. Но топосы можно понимать и иначе, в более широком культурно-историческом смысле, и при этом практически не отступая от структурного понимания, заданного Курциусом. Топосы – единицы топики, а термин «топика» употребляется как нейтральный в историко-культурном и смысловом отношении, обозначая практически любые «общие места» самых разных традиций. Топика – ослабленная, размытая, «облачная» форма межтекстовых взаимодействий (интертекстуальности); она относится к области текстуально ограниченных, синтагматических, фрагментарных заимствований; она охватывает случаи воздействия на данный фрагмент данного текста не какого-либо одного другого фрагмента другого текста, а целого множества, обычно обширного, подобных фрагментов (при этом не разнородных, как в случае полигенетической интертекстуальности³, а именно однотипных); при этом топика подразумевает небуквальность заимствования, возможность варьирования. «Топика» в таком понимании погранична понятию «формульность»: формулы также фрагментарны, источник их множествен и размыт, но варьирование может как наличествовать, так и отсутствовать, при этом о формулах книжной словесности говорят в случае повторяющихся достаточно кратких коллокаций, что не характерно для топики⁴.

² См.: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern: A. Franke 1948.

³ О полигенетической интертекстуальности см., например: З. Г. Минц, *Функции реминисценций в поэтике Ал. Блока*, [в:] она же, *Блок и русский символизм. Избранные труды: в 3 кн.*, кн. 1: *Поэтика Александра Блока*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб 1999, с. 362–388.

⁴ Подробнее об этом см.: Ф. Н. Двинятин, *Поэтическая традиция – топика – интертекстуальность*, [в:] *Интертекстуальный анализ: принципы и границы*, ред. А. А. Карпов, А. Д. Степанов, Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та 2017, с. 80–92.

Настоящая работа выполнена в рамках проекта, задачей которого является критическая проверка господствующего в филологии представления о четких границах между эпохой «готового слова» (другие названия – «риторическая эпоха», «эпоха рефлексивного традиционализма», «эйдетическая эпоха»), в которой господствовали явления схематизма, «готовых форм», «канона» – с одной стороны, и «индивидуально-творческой» (другие названия – «неканоническая», «лишенная схематизма») эпохи, когда искусство окончательно перестало зависеть от риторики, а художественное слово стало автономным и принципиально отличным от условно-поэтического – с другой.

В большинстве концептуализаций русского реализма доминирует тезис о непосредственном отражении действительности, «жизни в формах самой жизни», воспроизведении реальности без помощи готовых схем. Однако уже А. Н. Веселовский высказывал сомнения в безусловной «индивидуально-творческой» природе современного ему искусства, предупреждая, что когда оно

очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое – и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении⁵.

Проделанная работа над темой «Топосы в русской прозе постриторической эпохи» позволяет сделать некоторые обобщения, подтверждающие эту мысль.

В русском романе и рассказе постриторической эпохи обнаруживается новый этап жизни топосов Курциуса и таких топосов, которые подобны им, хотя и не входят в изначальный список Курциуса. В рамках предлагаемой классификации мы называем их **топосами-концептуализаторами**. Топосы-концептуализаторы не только подобны тем, которые выделял Курциус, они также отчасти похожи на дескриптивные системы в понимании М. Риффатерра⁶ и на концептуальные метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона⁷. В их основе может лежать концептуальное уподобление или сопоставление – как, например, в таких топосах, как «мир – книга» или «юноша (и) старик». Другой тип топоса-концептуализатора, представленный, например, первым

⁵ А. Н. Веселовский, *Поэтика сюжетов*, [в:] он же, *Историческая поэтика*, Москва: Высшая школа 1989, с. 301.

⁶ См.: M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press 1978.

⁷ См.: G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, London: University of Chicago Press 2003.

топосом Курциуса, подробно исследованным применительно к интересующей нас традиции А. Д. Степановым – «все люди смертны»⁸. В основе таких топосов-концептуализаторов второго типа – концептуальный элемент риторического аргумента; это, так сказать, аргумент без (окончательной) иллюстрации, которая в каждом конкретном случае использования топоса избирается заново и не принадлежит, таким образом, топосу как таковому. У топосов-концептуализаторов обоих типов есть концептуальное ядро, частично реализуемое в лексическом ядре, и налицо разнообразие функций.

Однако набор этих функций меняется со временем. Как показал А. Д. Степанов в указанной выше работе, для топоса-концептуализатора «все люди смертны» на протяжении многих веков были характерны функции либо «утешительная» (цель говорящего – смягчение потери, которую испытал слушатель), либо побудительная (побуждение собеседника не дорожить жизнью во имя высшей цели), но в середине XIX в. их сменяют другие: опровержение банальной мудрости, которая ассоциируется с эпохой господства риторики и схоластики; приписывание этой дискредитированной мудрости священнослужителям, старикам, глубоко верующим людям и др. При смене функций и значительных различиях лексико-грамматического выражения («человек смертен», «все померем» и т.п.), топос-концептуализатор сохраняет единое концептуальное ядро, обеспечивающее его узнаваемость.

Наряду с топосами-концептуализаторами в русской прозе XIX в. обнаруживается наличие общих мест другого рода: назовем их **топосы-дескрипторы**. Топосы-дескрипторы похожи на формулы и клише; у них есть лексическое и грамматическое ядро⁹, а также периферия, но нет концептуального ядра. Разнообразие функций у топосов-дескрипторов ослаблено, но общий объем элементов (большой, чем у формулы) и ситуативно-характеристическая обусловленность переводят их из формул в топосы. Областью реализации топосов-дескрипторов являются основные тематические классы описательности: во-первых, человек, и значит, в том числе портрет¹⁰; во-вторых, природа, т. е. пейзаж; в-третьих, быт, следовательно,

⁸ См.: А. Д. Степанов, *Топос «все люди смертны» в русской литературе постриторической эпохи*, [в:] *Русское слово в многоязычном мире: материалы XIV Конгресса МАПРЯЛ*, (г. Нур-Султан, Казахстан, 29 апр. – 3 мая 2019 г.), ред. Н. А. Боженкова, С. В. Вяткина, Н. И. Клушина и др., Санкт-Петербург: МАПРЯЛ 2019, с. 1947–1951.

⁹ Под лексическим ядром в данном случае понимаются наиболее устойчивые в реализациях топоса слова, под грамматическим – устойчивые граммы.

¹⁰ См.: Е. А. Филонов, «И скорби начертали морщины на челе...»: о судьбе романтического топоса, [в:] *Интертекстуальный анализ: принципы и границы*, с. 298–315; К. С. Оверина, «Фиалковые глаза»: топос и его функционирование, [в:] *Интертекстуальный анализ: принципы и границы...*, с. 284–297.

вещный мир и обиход; также иногда – некая общая перцептивность, не приуроченная специально к одному из фрагментов предметного мира.

Топосы – разновидность текстуальных стандартов, но топосы – не любые стандарты: во-первых, не собственно языковые (не стандарты поэтического языка и не стандарты языка вообще) и, во-вторых, не собственно повествовательные, т. е. в первую очередь не мотивы, которые изучаются отдельно и, какова бы ни была мера их совпадений, не именуется топосами. Это соотносится с классификацией жанров: стандарты поэтического языка и стиха характерны в основном (не только, но в основном) для поэзии, мотивные клише и подобные им явления – для нарратива, а топосы – для риторических жанров / эссеистики. Риторические жанры – колыбель и наиболее естественная «среда обитания» топосов, но это не значит, что они не характерны для нарративных жанров. В повествовании они, естественно, тоже встречаются, но обычно для сообщения внефабульной информации.

Из трех выделяемых традицией видов изложения – повествования, описания и рассуждения – топика относится к двум последним, описанию и рассуждению. Отсюда понятно эмпирическое распределение топосов – концептуализаторы (рассуждение) и дескрипторы (описание). Подобно тому, как топосы-коцептуализаторы обслуживают преимущественно область рассуждения, топосы-дескрипторы, что естественно, реализуются преимущественно в области описания.

Топос **«посиневшие губы дрожали»** неоднократно представлен в русской литературе 1820–1840-х гг. Он явно исторически локализован прежде всего в романтическом романе 1830-х. Он имеет лексический и мотивно-образный центр и область переменных элементов, в которой есть свои предпочтения; он обладает внешним контекстом, набором типичных позиций его реализации в литературных текстах. Будучи кратким топосом «формульного» типа, он балансирует на грани топоса и формулы, обладая, однако, небольшим, но достаточным набором признаков, позволяющих говорить о нем как о топосе, а не как о формуле. Лексическое ядро топоса – а) элемент **губы**; б) элемент **дрожать**, обычно в форме **дрожали**; в) элемент **посинеть**, либо в форме **посинели (и дрожали)** либо в форме **посиневшие (губы)**. Также регулярными элементами являются – непонятно, относить их к устойчивым фрагментам периферии или к самому ядру – г) **бледность лица** или **щек**, **бледное лицо** или **щеки**; д) **горящие** или **сверкающие** (а также помутневшие или бродящие) **глаза**. Грамматически топос обычно реализуется в прошедшем времени, в несовершенном виде.

Абсолютный «чемпион» по использованию этого топоса – М. Н. Загошкин. Он использовал его во многих своих романах, причем в некоторых неоднократно, иногда с самоповторами: «глаза его сверкали, ужасная бледность

покрывала лицо, губы дрожали; казалось, он хотел одним взглядом превратить в прах рыжего земского»¹¹ (*Юрий Милославский, или русские в 1612 году*, 1829); «лицо его было бледно; посиневшие губы дрожали» (*Рославлев, или Русские в 1812 году*, 1830); «вздрогнул и хватился за рукоятку своего меча; его посиневшие губы дрожали, а из-под нахмуренных бровей, как молния из-за черных туч, засверкали его грозные очи» (*Аскольдова могила*, 1833); «неподвижные взоры Рогнеды горели каким-то диким огнем, ее посиневшие губы дрожали, грудь сильно волновалась» (там же); «грудь его волновалась, посиневшие губы дрожали, волосы приметным образом становились дыбом, крупные капли пота текли по лицу» (*Искуситель*, 1838); «с бароном происходило что-то чудное: глаза его помутились, посиневшие губы дрожали, и он в ужасной тоске метался из стороны в сторону» (там же).

Подобные фрагменты обнаруживаются у В. Т. Нарезного, Ф. В. Булгарина, О. М. Сомова, А. А. Бестужева-Марлинского, К. П. Масальского, И. И. Лажечникова, В. А. Сологуба. Примечательно появление этого топоса в ранней прозе Лермонтова, стилистическую и образную восприимчивость которой по отношению к ближайшему к ней литературному контексту не раз отмечали исследователи¹²: «Полоса яркого света... упала на губы, скривленные ужасной, оскорбительной улыбкой... на синих его губах сосредоточилась вся жизнь Вадима, и как нарочно они одни были освещены...» (*Вадим*, 1833). Из авторов постромантической эпохи данный топос встречается у А. И. Герцена (Искандера): «Никто не заметил, что он был бледен, как воск, и что посинелые губы у него дрожали, может, потому, что гостям казалось, что весь земной шар дрожит» (*Кто виноват?*, 1846) и молодого Ф. М. Достоевского: «Лицо его было бледно; глаза то мутились, то вспыхивали ярким огнем; побелевшие губы дрожали, и неровным, смятенным голосом, в котором сверкал минутами какой-то странный восторг» (*Хозяйка*, 1847).

В подавляющем большинстве обнаруженных случаев речь идет об описании внешности и психосоматической реакции персонажа-мужчины (а если описывается героиня, выделенные признаки не характеризуют ее привлекательного эмоционального возбуждения – она одержима нечистой силой, как в *Сказках о кладах* Сомова или находится в исступлении, как в *Ледяном доме* Лажечникова). Причиной душевного состояния, заставляющего лицо бледнеть, глаза сверкать, а губы – синеть и дрожать, сам

¹¹ Здесь и далее цитаты из художественных произведений приводятся по электронной библиотеке Lib.ru: Русская классика, [электронный ресурс] <http://lib.ru/LITRA/> [30.05.2019].

¹² См., например, ставшую классической работу: Б. М. Эйхенбаум, *Литературная позиция Лермонтова*, [в:] он же, *О прозе. О поэзии*, Ленинград: Художественная литература 1986, с. 94–185.

повествователь может называть самолюбие и злобу, а также ярость, страх, испуг; он также может не называть чувства, но довольно точно дать понять, что причина изменений в лице героя – злобная радость и предвкушение мести. Топос делает единичные попытки перейти в постромантическую традицию (через промежуточные жанры), но в целом он оказывается замурованным в романтическом романе 1830-х годов. Показательно, что у зрелого Лермонтова в *Герое нашего времени* (1840) данный топос используется в сцене дуэли Печорина с Грушницким: «я видел, как посиневшие губы его дрожали». В многоуровневой повествовательной структуре романа топос оказывается полифункциональным: с одной стороны, будучи характерным прежде всего для литературы «второго плана», топос придает Грушницкому дополнительную оценочную характеристику; с другой стороны, топос выступает и как «писательская» характеристика Печорина, поскольку в художественной реальности романа принадлежит его «журналу». Этот пример демонстрирует потенциал топосов такого типа в литературе постриторической эпохи. Во все усложняющейся повествовательной и идеологической структуре текста топосы начинают выполнять роль дополнительной характеристики как субъекта речи, так и объекта описания¹³. Тем самым граница между топосами-дескрипторами и топосами-концептуализаторами становится все более условной. Развитие данный повествовательный принцип опосредованной психологической характеристики получит в прозе Толстого и Достоевского.

Близкому (иногда пересекающемуся с предыдущим) и все же отличному топосу – «**глаза горели диким огнем**» – удалось перешагнуть в прозу реалистической эпохи. Он обнаруживается у того же М. Н. Заголкина, В. Ф. Одоевского, Н. В. Гоголя, В. П. Боткина, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Р. М. Зотова, Н. Д. Ахшарумова, А. И. Эртеля, М. П. Арцыбашева, Д. С. Мережковского, В. В. Вересаева: «он не узнал нас, хотя глаза его были открыты; в них горел какой-то дикий огонь» (Одоевский, *Сильфида*, 1837); «глаза гостя были совершенно ясны, не было в них дикого, беспокойного огня, какой бегаёт в глазах сумасшедшего человека» (Гоголь, *Мертвые души*, 1842); «с изумлением и почти даже с испугом встречала сверкающие диким огнем взгляды друга своего брата» (Достоевский, *Преступление и наказание*, 1866); «глаза Ефима загорались тогда каким-то диким огнем, синеватые губы твердо сжимались, все лицо получало отпечаток мрачной и сосредоточенной остервенелости» (Эртель, *Гарденины*, 1889); «глядел на лицо его, искаженное яростью, на глаза, горевшие диким

¹³ Подробнее о специфических функциях топосов, формирующихся в постриторическую эпоху, см.: И. Э. Васильева, *Топос в культуре Нового времени: к постановке проблемы*, «Мир русского слова» 2018, № 4, с. 70–78.

огнем» (Мережковский, *Петр и Алексей*, 1905); «с недоумением оглядывал нас, и глаза при воспоминании загорались диким, зеленоватым огнем» (Вересаев, *К жизни*, 1908) и др.

Рассмотренные выше топосы относились к внешности персонажа, статической и динамической (проявлению душевных движений в телесных реакциях). Бытовые топосы могут быть проиллюстрированы общим местом «**хозяйка разливала чай**». О нем можно в принципе сказать то же, что и о топосе «посиневшие губы»: он имеет лексический и мотивно-образный центр и периферию; он обладает внешним контекстом, набором типичных позиций его реализации в литературных текстах; он связан с литературным воспроизведением элементов социальной и бытовой реальности; будучи кратким топосом «формульного» типа, он балансирует на грани топоса и формулы, обладая, однако, небольшим, но достаточным набором признаков, позволяющих говорить о нем больше, чем о формуле, т. е. о топосе. Преимущественная эпоха реализации топоса – начало и середина XIX в. Позднее начинается его размывание, фактически превращающее довольно четкий и узнаваемый топос в свободное сочетание мотивов «чай + разливать». Более ранние упоминания, в XVIII в., тоже довольно редки и, кроме того, топос еще не представлен в них в своей наиболее частой, устойчивой лексической и грамматической форме и в стандартных повествовательных позициях.

Лексическое ядро топоса – а) лексема **чай**; б) лексема **разливать**; к ним примыкает, будучи вариативным, но столь же структурообразующим элементом, в) указание на особу женского пола, обычно хозяйку, выполняющую действие. Грамматические признаки топоса – а) несовершенный вид глагола **разливать** (обычно являющийся указанием на протяженность действия, но иногда – на его регулярность, итеративность); б) обычно прошедшее время; в) всегда женский род этого прошедшего времени: **разливала**; г) обычно соблюдаемые синтаксические роли – указание на героиню в позиции подлежащего, **чай** как прямое дополнение при глаголе. Очень важным признаком топоса (этот признак теряется одним из первых, когда топос начинает разрушаться) является полное отсутствие каких-либо расширителей при формуле **разливать чай**: нет указаний типа ***кому (гостям, родственникам, всем присутствующим...)**, ***по чему (по чашкам, стаканам, блюдам...)** или ***во что (в чашки, стаканы, блюда...)** – разливание чая мыслится как деятельность, не переходящая на субъекты или другие (чем сам чай) объекты, это просто некое исполнение своего рода русской чайной церемонии. К лексической периферии топоса относятся время от времени появляющиеся указания на специальный **стол**, у которого сидит разливающая чай героиня, или на **самовар**.

В эту же лексическую периферию входят указания на статус дамы, разливающей чай: слова **хозяйка** или **сама** при ее имени; может прямо указываться, или из других фрагментов текста легко догадаться, что дама является либо полноправной хозяйкой дома, где происходит дело, либо женой или дочерью хозяина; возможны указания на другие (но также довольно близкие) степени родства и свойства: «любезная хозяйка разливала чай» (М. Е. Салтыков-Щедрин, *Письма к тетеньке*, 1882); «княжна сама разливала чай» (И. И. Панаев, *Белая горячка*, 1840); «матушка сидела в гостиной и разливала чай» (Л. Н. Толстой, *Детство*, 1852); «невестка разливала чай» (С. Т. Аксаков, *Семейная хроника*, 1856); «его жена, полная и красивая женщина, лет тридцати, с немного ленивым и томным выражением на лице, разливает чай» (А. К. Шеллер-Михайлов, *Лес рубят – щепки летят*, 1871). Особая группа случаев – те, где речь идет о героине, которой не полагалось бы по статусу, по иерархии **разливать чай**, но обстоятельства складываются таким образом, что ей приходится (или она вполне рада) это делать: «за отсутствием хозяйки, Юлия Ивановна разливала чай» (Н. П. Шаликова, *Семейные сцены*, 1856). Одновременно это первая типичная повествовательная позиция топоса; другая – ситуация «героине не до исполнения семейных и светских обязанностей, ей тяжело, но приходится разливать чай»: «однажды утром бедная женщина, проплакав всю ночь, не вышла исполнять должность хозяйки – разливать чай» (С. П. Жихарев, *Записи современника*, 1806–1809). Предел развития ситуации – героиня отказывается разливать чай. Для этого топоса «чемпион», кажется, А. С. Пушкин, обращавшийся к нему многократно и заставивший участвовать в этой русской чайной церемонии многих своих героинь: «я похожа на героиню только тем, что живу в глухой деревне и разливаю чай, как Кларисса Гарлов» (*Роман в письмах*, 1829); «она разливала чай, и получала выговоры за лишний расход сахара» (*Пиковая дама*, 1833); «она разливала чай – слушая неистощимые рассказы любезного говоруна» (*Дубровский*, 1833); «Марья Ивановна разливала чай, я сел подле нее и занялся ею исключительно» (*Капитанская дочка*, 1836); ср. «А Дуня разливает чай» (*Евгений Онегин*, 2: XII). Первой чертой кризиса этого топоса в более поздних текстах (чертой внеязыковой и внетекстовой по преимуществу) становится появление персонажей-мужчин, разливающих чай, или же женщин, не являющихся в широком смысле хозяйками. Второй (и уже собственно языковой и текстовой) приметой разложение топоса становится появление прежде отсутствовавших уточнений, куда и для кого разливается чай. Едва ли не первый пример на «разливать чай по» – *Цусима* А. С. Новикова-Прибоя.

Заметим в заключение, что границы между двумя описанными выше классами топосов не являются непроницаемыми. В определенных случаях

более «низкий» по рангу топос-дескриптор может включать скрытое символическое значение, актуализируемое автором для того, чтобы подняться над эмпирической реальностью в область сакрального. Так, например, топос «худой и бледный» несомненно относится к дескрипторам и встречается в литературе XIX в. так часто, что может быть смело отнесен к числу клише. Однако присмотревшись к словоупотреблениям, можно заметить, что это выражение часто коннотирует, среди прочего, «монашество», «аскетизм», «подвижничество», создает образ человека «не от мира сего» за счет метонимической связи с болезнью и близостью к смерти. Этот потенциал реализует Достоевский в *Преступлении и наказании* (1866). Первое появление Сони Мармеладовой описывается следующим образом: «Из-под этой надетой мальчишески набекрень шляпки выглядывало **худое, бледное**¹⁴ и испуганное личико с раскрытым ртом и с неподвижными от ужаса глазами». Дальше топос снова появляется в момент приобщения Раскольникова к христианским ценностям: «С новым, странным, почти болезненным, чувством всматривался он в это **бледное, худое** и неправильное угловатое личико, в эти кроткие голубые глаза». Наконец, в эпилоге «воскресение» героя описывается таким образом, что атрибут приписывается также и Раскольникову; он как бы «передается» ему от Сони, коннотируя его приобщение к истине: «Они оба были **бледны и худы**; но в этих больных и **бледных** лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь». Подобные примеры убеждают в том, что предложенная классификация может быть расширена и детализирована.

References

- Curtius, Ernst R. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Franke, 1948.
- Dvinyatin, Fedor N. *Poeticheskaya traditsiya – topika – intertekstualnost*. In: *Intertekstualnyi analiz: printsipy i granitsy*, ed. A. A. Karpov, A. D. Stepanov. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2017: 80–92.
- Eichenbaum, Boris M. *Literaturnaya pozitsiya Lermontova*. In: *O proze. O poezii*. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1986: 94–185.
- Filonov, Evgenii A. «*I skorbi nachertali morshchiny na chele...*»: *o sudbe romanticheskogo toposa*. In: *Intertekstualnyi analiz: printsipy i granitsy*, ed. A. A. Karpov, A. D. Stepanov. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2017: 298–315.
- Lakoff, George, Johnsen, Mark. *Metaphors We Live By*. London: University of Chicago Press, 2003.
- Mints, Zara G. *Funktsii reminitsentsii v poetike Al. Bloka*. In: *Blok i russkii simvolizm. Izbrannye trudy: v 3 kn. Book 1: Poetika Aleksandra Bloka*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo–SPb, 1999: 362–388.
- Overina, Kseniya S. «*Fialkovye glaza*»: *topos i ego funktsionirovanie*. In: *Intertekstualnyi analiz: printsipy i granitsy*, ed. A. A. Karpov, A. D. Stepanov. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2017: 284–297.

¹⁴ Выделения в цитатах принадлежат нам – И. В., Ф. Д., А. С.

- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Stepanov, Andrei D. *Topos «vse lyudi smertny» v russkoi literature postritoricheskoi epokhi*. In: *Russkoe slovo v mnogoyazychnom mire: Materialy XIV Kongressa MAPRYaL*, (g. Nur-Sultan, Kazakhstan, 29 apr. – 3 maya 2019 g.), ed. N. A. Bozhenkova, S. V. Vyatkina, N. I. Klushina, Sankt-Peterburg: MAPRYaL, 2019: 1947–1951.
- Vasilyeva, Irina E. “Topos v kulture Novogo vremeni: k postanovke problemy”. *Mir russkogo slova*. No. 4 (2018): 70–78.
- Veselovskii, Aleksandr N. *Poetika syuzhetov*. In: *Istoricheskaya poetika*. Moskva: Vysshaya shkola, 1989: 300–306.

АЛЕКСАНДР ЕФИМЕНКО

 <https://orcid.org/0000-0002-1922-7833>

Ланьчжоуский университет (КНР)

Институт иностранных языков и литератур

Факультет русского языка

730000 Ланьчжоу

ул. Тяньшуйнаньлу, д. 222

efimenko200466@mail.ru

АНАЛЕПСИС: «РЕТРОСПЕКЦИЯ» ИЛИ «ЭКСКУРС В ПРОШЛОЕ»?

ANALEPSIS: “RETROSPECTION” OR AN “EXCURSION INTO THE PAST”?

Анализируются мотивировки аналепсиса как одного из приемов построения сюжета. В русской филологической литературе данный прием именуется то вводимой воспоминаниями ретроспекцией, то обусловленным аукториальной активностью экскурсом в прошлое. Анализ повести Ю. Полякова *Апофегей* и привлекаемых попутно других произведений русской литературы показывает, что приемами мотивировки аналепсиса служат не только прием воспоминания, но и ряд других: ввод нового референта, стык информационных контекстов, анонсирующее сообщение. Поэтому наряду с терминами «ретроспекция» и «экскурс в прошлое» предлагается употреблять термины «доминантный аналепсис» и «недоминантный аналепсис». Подчеркивается, что в составе и доминантного, и недоминантного аналепсиса могут употребляться и приемы-ретроспекции, построенные на основе воспоминаний персонажа, и «экскурсы в прошлое», произведенные конструктивной активностью нарратора.

Ключевые слова: аналепсис, ретроспекция, экскурс в прошлое, прием воспоминания, приемы мотивировки аналепсиса, доминантный аналепсис, недоминантный аналепсис.

Possible motivations for analepsis as a plot-shaping device are analyzed in the paper. In the Russian scholarship this device is interpreted either as retrospection introduced by remembrances, or as an excursion into the past conditioned by auctorial activity. An analysis of Yuri Polyakov's novella *Apofegei*, supported by references to other Russian works, demonstrates that to motivate analepsis not only remembrance but also many other devices are used, such as introducing a new referent, anadiplosis of informative contexts, or an announced message. That is why the author of the paper proposes to use along with the terms *retrospection* and *excursion into the past* also the terms *dominant analepsis* and *non-dominant analepsis*. It is underlined

that both the retrospection built on basis of a character's remembrances and excursions into the past produced by the narrator's constructing activity can be used within the frames of dominant and non-dominant analepses.

Keywords: analepsis, retrospection, excursion into the past, remembrance device, analepsis motivation devices, dominant analepsis, non-dominant analepsis.

Аналепсис¹ – это прием объектной организации повествовательного текста², заключающийся в нарушении хронологической последовательности изложения данных диегезиса, относящихся к «настоящему персонажей»³. В тексте, ведущемся из «настоящего нарратора» (или «настоящего наррации») и повествующего о «настоящем персонажей», в какой-то момент излагаются события из «прошедшего персонажей», т. е. в «исходный» текст вводится «производный» текст, в котором сообщаются более ранние, предшествующие «настоящему персонажей» элементы диегезиса, после чего сюжет, как правило, вновь возвращается в «настоящее персонажей».

В отечественной филологической литературе рассматриваемое явление именуется ретроспекцией. Этот термин появился в работах Н. С. Лейтес⁴ и Н. Ф. Ржевской⁵ в целях теоретически и терминологически осмыслить увеличение двупланово построенных художественных произведений (поначалу только иностранных: *Бильярд в половине десятого* Генриха Белля, *Расколотое небо* Кристи Вольф и др.), включающих большое количество ретроспекций. Вскоре термин «ретроспекция» был институционализирован усилиями И. Р. Гальперина⁶, который включил ретроспекцию (наряду с проспекцией) в состав категорий художественного текста вместе с такими выделенными им текстовыми категориями, как информативность, цельность, когезия и др.

¹ Ж. Женетт, *Повествовательный дискурс*, [в:] он же, *Фигуры: в 2 т.*, Москва: Издательство им. Сабашниковых 1998, т. 2, с. 75.

² В. И. Тюпа, *Анализ художественного текста*: учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений, 3-е изд., Москва: Издательский центр «Академия» 2009, с. 35.

³ Ю. С. Маслов, *Структура повествовательного текста и типология претериальных систем славянского глагола*, [в:] он же, *Избранные труды: Аспектология. Общее языкознание*, Москва: Языки славянских культур 2004, с. 217.

⁴ Н. С. Лейтес, *О некоторых новых особенностях функции времени в композиции романа (На материале немецкой литературы)*, [в:] *Сборник материалов к научной сессии вузов Уральского экономического района (февраль 1963)*. Филологические науки. Литературоведение, ред. Б. А. Базилевский, Свердловск 1963, с. 60–65.

⁵ Н. Ф. Ржевская, *Концепция художественного времени в современном романе (Функция «ретроспекций» в романе)*, «Филологические науки» 1970, № 4, с. 28–40.

⁶ И. Р. Гальперин, *Текст как объект лингвистического исследования*, 5-е изд., Москва: КомКнига 2007, с. 105–113.

С давних пор значительное число исследователей, занимающихся анализом повествований с ретроспекцией (аналепсисом), полагает, что абсолютно преобладающим приемом, мотивирующим сюжетный ввод «прошедшего персонажей», является прием воспоминаний этого персонажа (акториальных воспоминаний). Так, Г. И. Рогова⁷ даже вводит соотносительные понятия «мотив воспоминаний» и «тема памяти», понимаемые как основа «ретроспективного повествования»:

В первой главе данного исследования [ее кандидатской диссертации – А. Е.] [...] выявляются социально-исторические и художественные предпосылки развития ретроспективного повествования. [...] Пристальное внимание сконцентрировано на анализе романа Л. Леонова *Русский лес* с точки зрения проблемы памяти и выявления художественных функций мотива воспоминаний, широко используемого писателем⁸.

Ей вторит Н. И. Бернадская: «Путем обращения к памяти, которая способна анализировать прошлое [...] достигается смещение разновременных событий»⁹. Из исследований последних лет приведем высказывание Г. А. Горбуновой, акцентируя внимание на начале цитаты: «Обычно выраженный воспоминанием, этот прием [ретроспекции – А. Е.] сообщает о “прошлой истории персонажей”, оценивает события, подбирает “ключи к пониманию персонажей или их мотивации”, усиливает драматичность текущего действия»¹⁰ (во внутренних кавычках – ее цитаты из работы М. Г. Меркуловой, исследовавшей ретроспекцию на драматургическом материале¹¹).

В самом деле, воспоминание как сильный и удобный прием порождения analepsis употребляется достаточно часто. Сошлемся на пример из романа М. А. Булгакова *Мастер и Маргарита*, который содержит и ввод воспоминаний как мотивировки analepsis, и сами эти воспоминания. Одна из глав романа начинается со сцены пробуждения директора Театра

⁷ Г. И. Рогова, *Ретроспекция как форма композиционных поисков в современной советской прозе*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1983.

⁸ Там же, с. 10.

⁹ Н. И. Бернадская, *Идейно-художественная функция временных смещений в композиции современного романа*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Киев 1986, с. 9.

¹⁰ Г. А. Горбунова, *Диалогичность и ретроспекция как способы композиционного построения романа Я. Л. Вишневого «Одиночество в сети»*, [в:] *Молодая наука: сборник научных трудов научно-практической конференции для студентов и молодых ученых*, ред. Н. Г. Гончарова, Симферополь: ИТ «АРИАЛ» 2016, с. 332.

¹¹ М. Г. Меркулова, *Ретроспекция: шекспировская модель ретроспекции в «Гамлете»*, «Филологические науки» 2006, № 5, с. 33–43, [электронный ресурс] <http://www.worldshakeru.ru/Encyclopaedia/3770.html> [4.08.2019].

«Варьете» Степы Лиходеева, который неясно помнит события минувшего вечера и ночи: «...припоминалось только одно – что, кажется, вчера и неизвестно где он стоял с салфеткой в руке и пытался поцеловать какую-то даму... Дама от этого отказывалась...»¹². Позже, после появления в его квартире Волаанда, он припоминает всё яснее:

[...] стали выговариваться слова, и, главное, Степа кое-что припомнил. Именно, что дело вчера было на Сходне, на даче у автора скетчей Хустова, куда этот Хустов и возил Степу в таксомоторе. Припомнилось даже, как занимали этот таксомотор у «Метрополия»... Да, да, да, это было на даче!¹³

Тем не менее более тщательная работа с текстами показывает, что мотивировка «прошедшего персонажей» вводом исключительно акториального воспоминания является далеко не единственным приемом порождения аналепсиса: его роль не следует абсолютизировать, как, впрочем, и преуменьшать. Ниже, на материале повести Ю. М. Полякова *Апофегей*, сюжет которой построен на основе сочетания «настоящего персонажей» и «прошедшего персонажей», мы покажем, какими именно мотивировками введены в ее сюжет аналептические сегменты.

Но сначала необходимо отметить, что, анализируя ретроспекцию, Рогова внесла важное уточнение в исходную концепцию. Она указала на различие двух схожих явлений в сюжете текста: это собственно ретроспекция и экскурсы в прошлое. Если ретроспекция – это такой «переход от настоящего к прошлому», который «представляет собой самосознание субъекта повествования»¹⁴, то

экскурс в прошлое представляет собой повествование, в котором переход от настоящего к прошлому осуществляется по воле автора, [...] это одна из разновидностей отступлений от главной темы, ввод, описание побочного или дополнительного по отношению к главной теме вопроса. Экскурсы в прошлое, в отличие от ретроспекций, – традиционная форма сообщения предыстории героя, свойственная классическим формам романа, это неизбежные звенья в эпическом повествовании¹⁵.

В предлагаемом далее анализе конкретного литературного материала мы намерены также оценить точность этих дефиниций.

¹² М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 10 т.*, Москва: Голос 1999, т. 9, с. 220.

¹³ Там же, с. 224.

¹⁴ Г. И. Рогова, *Ретроспекция как форма композиционных поисков...*, с. 3.

¹⁵ Там же.

Перейдем к сюжетному анализу повести Полякова *Анофегей*. В ее сюжете вслед за каждым фабульным блоком эпизодов, данных в диалогических и недиалогических сценах и развертывающихся в «настоящем персонажей», несколько раз следует блок эпизодов, преимущественно в резюме, из «прошедшего персонажей», передающих информацию о *Vorgeschichte* (предыстории) этих персонажей. Такой прием, воспроизводимый трижды, структурирует классическую двухплановую сюжетную конструкцию: в «настоящем персонажей» представлено четыре сквозных фабульных блока А, В, С, D: А «Записка Нади Печерниковой»; В «Устная просьба Нади Печерниковой спасти больного сына»; С «Чистяков узнает, что сын Нади – это его сын»; D «Чистяков становится 1-м секретарем райкома»; в «прошедшем персонажей», или в analeпсисе, порождены три также сквозных фабульных блока А1, В1 и С1: А1 «Любовь Валеры и Нади»; В1 «Разрыв Валеры с Надей»; С1 «Валерий Павлович Чистяков – секретарь парткома института, а затем секретарь райкома по идеологии».

Рассмотрим, какими приемами осуществлен в сюжете переход от повествования в «настоящем персонажей» к analeпсису.

Диегезисом фабульного блока А является ряд следующих событий: открытие партийной конференции; получение секретарем райкома Валерием Павловичем Чистяковым записки от некоей Печерниковой; диалог о ней:

- Печерникова... Печерникова... – тужился вспомнить Мушковец. – По жилью она у меня не проходит. Кто такая?
- Понятия не имею, – спокойно ответил Валерий Павлович и положил записку в карман¹⁶.

Словно в ответ на это утверждение, после отбивки, графически знаменующей окончание блока А в «настоящем персонажей», следует информативное сообщение¹⁷ аукториального нарратора: «Двенадцать лет назад Надя Печерникова и Валера Чистяков чуть-чуть не поженились» (с. 15).

На уровне диегезиса это сообщение указывает на то, что Чистяков говорит Мушковцу заведомую неправду. Однако у этого сообщения есть и другие функции – на уровне сюжета.

¹⁶ Ю. М. Поляков, *Анофегей*, Москва: Издательство АСТ: 2015, с. 14. Далее цитаты из повести даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

¹⁷ Об информативном сообщении как о сюжетной мотивировке analeпсиса см. ниже, а также: А. Е. Ефименко, *Аналептическое информативное сообщение как фактор текстопорождения*, [в:] *Русская словесность в научном, культурном и образовательном пространстве (к 90-летию со дня рождения профессора В. И. Максимова)*: материалы докладов и сообщений XXI международной научно-методической конференции, ред. Н. Т. Свидинская, Санкт-Петербург: ФГБОУВО «СПбГУПТД» 2016, с. 228–233.

Во-первых, оно служит сюжетной мотивировкой для перехода от блока А в «настоящем персонажей» к аналептическому блоку А1 в «прошедшем персонажей». Основой для этого перехода выступает стык информационных контекстов, прежде всего, за счет повтора в них имен персонажей в концовке блока А и в зачине блока А1: *Печерникова* и *Надя Печерникова*, *Валерий Павлович* и *Валера Чистяков*. Различие в номинации персонажей вызвано различием их изменившихся социальных статусов в диегезисах блоков А и А1: *Печерникова* – это некая неизвестная просительница, *Надя Печерникова* – молодая красивая аспирантка; *Валерий Павлович* – могущественный секретарь райкома, *Валера Чистяков* – лишь молодой неопытный аспирант.

Прием стыка информационных контекстов как мотивировка ввода аналепсиса – отнюдь не открытие Полякова. Например, в рассказе А. Н. Толстого *Гадюка* такой же стык позволяет осуществить аналогичный переход от «настоящего персонажей» к «прошедшему персонажей». В абсолютном конце первой главы *Гадюки* в ответ на вопрос начальника отделения милиции: «– Ваше имя, фамилия, адрес?» звучит ответ: «– Ольга Вячеславовна Зотова...»¹⁸. И сразу начинается вторая глава, которая открывается информативным сообщением во внешней фокализации об убийстве десять лет назад купца Вячеслава Илларионовича Зотова и об обнаружении его полуживой дочери:

Десять лет тому назад в Казани загорелся среди бела дня на Проломной дом купца... Вячеслава Илларионовича Зотова. Пожарные обнаружили в первом этаже два трупа, связанные электрическими проводами: самого Зотова и его жены, и наверху – бесчувственное тело их дочери Ольги Вячеславовны, семнадцатилетней девицы, гимназистки¹⁹.

Хотя у Толстого в *Гадюке* имена-коннекторы обоих контекстов почти одни и те же – *Ольга Вячеславовна Зотова* и *Ольга Вячеславовна*, перед нами, несомненно, тот же прием стыка мотивов в двух сильных позициях глав, что и у Полякова в повести *Апофегей*.

Во-вторых, открывающее блок А1 информативное сообщение-анонс «Надя Печерникова и Валера Чистяков чуть-чуть не поженились» по своей экстенциональной семантике является потенциально аналептическим. Оно задает определенную перспекцию развития событийного содержания диегезиса аналепсиса А1: персонажи, очевидно, любили друг друга, но любовь не привела их к браку.

¹⁸ А. Н. Толстой, *Гадюка*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 8 т.*, Москва: Правда 1972, т. 4, с. 69.

¹⁹ Там же.

Этот прием – еще более распространенный способ ввода analepsиса («экскурса в прошлое?»). При этом analepsис, введенный таким приемом, может быть очень разным по своему текстовому размеру: он может занимать и почти весь текст произведения, и лишь его составную часть, например, главу, и даже только часть главы.

Пример исходного сообщения, которое анонсирует диегезис почти всего текста произведения, – повесть Л. Н. Толстого *Смерть Ивана Ильича*. Ее вторая глава открывается анонсирующим сообщением aukториального нарратора: «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная»²⁰. Благодаря интенциональной, интерпретирующей семантике эта анонсирующая фраза нарратора выступает в роли сюжетной мотивировки всей analeптической части повести. Данное нарраторское информативное сообщение-обобщение состоит из двух пропозиций: 1) жизнь Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и 2) жизнь Ивана Ильича была самая ужасная. Затем на протяжении всех analeптических глав, со второй по тринадцатую (финальную), эти две пропозиции разносторонне раскрываются и демонстрируются в эпизодах повествования²¹.

Примером анонса информативным сообщением не целого текста, а лишь одной его главы может служить повесть А. С. Грина *Алые паруса*. Ее вторая глава *Артур Грэй* начинается фразой: «Если Цезарь находил, что лучше быть первым в деревне, чем вторым в Риме, то Артур Грэй мог не завидовать Цезарю в отношении его мудрого желания. Он родился капитаном, хотел быть им и стал им»²². Три сказуемых второго предложения-информативного сообщения содержат три соответствующие пропозиции: 1) Грэй родился капитаном; 2) Грэй решил быть им; 3) Грэй стал им. Они задают семантическое (или фабульное) развертывание трех частей диегезиса этой главы²³.

Пример анонса только части главы – первое предложение главы девятой романа Булгакова *Мастер и Маргарита*: «Никанор Иванович Босой, председатель жилищного товарищества дома № 302-бис по Садовой улице в Москве, где проживал покойный Берлиоз, находился в страшнейших хлопотах, начиная с предыдущей ночи со среды на четверг»²⁴.

²⁰ Л. Н. Толстой, *Смерть Ивана Ильича*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений: в 90 т.*, Москва: Художественная литература 1936, т. 26, с. 68.

²¹ А. Е. Ефименко, «*Смерть Ивана Ильича*» Л. Н. Толстого: мотивировки порождения диегезиса, [в:] *Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты: материалы XI Международной научной конференции*, ред. Л. В. Бутыльская, Чита: ЗабГУ 2018, с. 36–39.

²² А. С. Грин, *Алые паруса*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 6 т.*, Москва: Правда 1980, т. 3, с. 19.

²³ А. Е. Ефименко, *Аналептическое информативное сообщение...*, с. 230–233.

²⁴ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 238.

Далее следует закономерное разъяснение этих хлопот: в резюме сообщается об опечатании квартиры Берлиоза и о последующем приходе к Никанору Ивановичу множества людей «с заявлениями, в которых содержались претензии на жилплощадь покойного»²⁵. С момента, когда Никанор Иванович идет в «нехорошую квартиру», повествование возвращается в «настоящее персонажей» и разворачивается вновь в репродуктивном (изобразительном) регистре.

Вернемся к анализу аналептических мотивировок в сюжете *Апофегея*. В аспекте экстенциональной семантики ситуация аналепсиса при переходе от блока А к блоку А1 наступает также благодаря вводу в диегезис нового для данного диегетического поля предмета. Этот предмет – записка Нади Печерниковой.

Прием ввода в диегезис некоторого предмета, выступающего как знак, заместитель вводимого или уже введенного персонажа, также принадлежит к числу самых употребительных мотивировок аналепсиса. Достаточно вспомнить мотивировку портретом на могильном памятнике у И. А. Бунина в *Легком дыхании*:

На кладбище над свежей глиняной насыпью стоит новый крест из дуба...

[...]

В... крест вделан довольно большой, выпуклый фарфоровый медальон, а в медальоне – фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами.

Это Оля Мещерская²⁶.

Далее повествуется о событиях жизни и смерти Оли Мещерской²⁷.

Другой пример предмета, служащего мотивировкой для аналепсиса, – комсомольский билет в *Тугом узле* В. Ф. Тендрякова. Юный Саша разглядывает свой комсомольский билет, и этот референт выступает мотивировкой для ввода в диегезис аналептической сцены «прощания с комсомольским билетом», т. е. сцены партсобраний, прошедшего две недели назад с момента разглядывания, протекающего в «настоящем персонажей»²⁸.

²⁵ Там же.

²⁶ И. А. Бунин, *Легкое дыхание*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 6 т.*, Москва: Художественная литература 1988, т. 4, с. 94.

²⁷ А. Е. Ефименко, *Нарративная композиция новеллы И. А. Бунина «Легкое дыхание»*, [в:] *Нарративные традиции славянских литератур: Повествовательные формы средневековья и нового времени*, ред. Е. К. Ромодановская, И. В. Силантьев, Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т 2009, с. 258–269.

²⁸ В. Ф. Тендряков, *Тугой узел*, [в:] он же, *Избранные произведения: в 2 т.*, Москва: Гослитиздат 1963, т. 1, с. 145–376.

Все эти предметы – записка, портрет, билет и многие другие – играют роль внешнего толчка для диегетической мотивировки рассказа о них.

Итак, стык информационных контекстов; анонсирующее информативное сообщение; ввод нового референта, – все эти разнородные приемы в комплексе служат мотивировками analeпсиса А1: большого, на много страниц, текстового блока в «прошедшем персонажей» о том, как именно персонажи *Апофегея* «чуть-чуть не поженились». Более того, каждого из этих приемов было бы достаточно для мотивировки analeпсиса. И лишь прием воспоминания, которому, как говорилось ранее, уделяют повышенное внимание многие исследователи ретроспекции, среди этих приемов не представлен.

Впрочем, надо сказать, что воспоминание как мотивировка analeпсиса все же будет позднее использоваться для порождения сюжета *Апофегея*. Однако этот прием употреблен уже после ввода рассмотренного нами комплекса мотивировок analeпсиса А1. Дело в том, что ввод воспоминания как мотивировки analeпсиса потребовал перестройки повествовательной ситуации с аукториальной на акториальную.

Рассмотрим это подробнее.

Повествование в блоке А ведется всезнающим аукториальным нарратором, присутствие которого сигнализируется многочисленными метатекстовыми пометами: «К сведению» (с. 5), «Отметим» (с. 10), «Но об этом позже» (там же), (но также и значительно ниже, причем в analeпсисе В1: «Поясим»; с. 50). И analeптическое повествование А1, введенное комплексом трех вышеназванных analeптических приемов, идет, как в блоке А, поначалу в аукториальном дискурсе. Однако вскоре, благодаря фразе «*До сих пор* Чистяков отлично *помнил* первое появление Нади» (с. 16), содержащей временную и психологическую точки зрения персонажа [здесь и далее в статье курсив наш – А. Е.], повествование переводится в акториальное, которое ведется во «вспоминательном» режиме Чистякова. Периодически появляющаяся несобственно-прямая речь Чистякова, передающая его оценочное отношение давно прошедших итеративных событий на «картошке» и содержащая дейктическое **теперь** (**теперь**, как в предыдущем примере **до сих пор**, находится во временных координатах персонажа), еще больше усиливает эту акториальность:

Спать расходились обычно часа в два-три, а в семь уже вскакивали, умывались ледяной водой и, вибрируя от утреннего холода, расталкивали невменяемо-сонных студентов, которые втихаря тоже колобродили всю ночь. И ведь ничего: завтракали и, как выражалась Надя, бодренько отходили в поля, трудились, а вечером все начиналось сначала. А *теперь* вот поспишь вместо положенных восьми часов, скажем, шесть, и целый день скрипишь так, словно тебя палками отвалтузили (с. 37–38).

Затем аналептический блок А1 прекращается и сюжет переходит к диегезису В «Просьба Нади Печерниковой спасти больного сына», возвращаясь в «настоящее персонажей». Лишь здесь нарратор ясно обозначает, что изложенные в «прошедшем персонажей» события мотивированы воспоминаниями героя:

«Ковалевский, конечно, тоже воздал бы должное докладчику, но сначала глянул в программу сверить имя-отчество, а этот на память шпарит, душегуб!» – подумал Чистяков, мгновенно возвращаясь из Надиной «хрущобы» в большой зал ДК (с. 47)²⁹.

Таким образом, воспоминание как мотивировка аналепсиса (очевидно, по Роговой, ретроспекции) использовано лишь во второй половине и в концовке блока А1 и при переходе к блоку В.

Еще раз подчеркнем, что рассматриваемая часть сюжета, формируемая блоками А и А1, порождается на основе трех одновременных приемов: собственно переход от А к аналепсису А1 мотивирован стыком контекстов и сценами с запиской, а событийный состав этого аналепсиса анонсирован во вводном информативном обобщающем сообщении, выступающем мотивировкой для своего последующего подробного разъяснения. Говоря еще шире, эта первая половина сюжета в целом разворачивается благодаря конструктивной активности нарратора³⁰, или, по Роговой, «проявлению авторской активности»³¹, ответственной, по ее мнению, за вводы «экскурсов в прошлое».

Однако в последующих частях текста повести специальные приемы порождения аналепсиса и выхода из него, подобные рассмотренным выше, уже не употребляются: переходы от блока В к блоку В1, а затем от С к С1 никак внешне не мотивированы. В частности, разворачивание диегезисов аналепсисов В1 и С1 никакими начальными вводными сообщениями не обеспечивается. Здесь в силу вступает самодвижущаяся логика рассказываемой истории³². Историю, уже разделенную нарратором на два хронологических плана «сейчас» и «тогда», надо далее просто дорассказать с соблюдением этого двупланового режима.

²⁹ «Возвращаясь» здесь означает «мысленно возвращаясь», «возвращаясь в воспоминаниях».

³⁰ В. М. Маркович, «Архаические» конструкции в «Палате № 6», [электронный ресурс] <https://www.academia.edu/37426139/> [4.08.2019].

³¹ Г. И. Рогова, *Ретроспекция как форма композиционных поисков...*, с. 3.

³² А. Е. Ефименко, *Логика саморазвития события и конструктивная активность нарратора*, [в:] *Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: статьи и материалы Восьмой международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков». 24–25 февраля 2016 г.*, ред. Т. Л. Масыч [и др.], Санкт-Петербург: РГГМУ 2016, с. 74–80.

Для его поддержания движение диегезиса в обоих планах идет по строго хронологическому принципу: в фабульном блоке В изображены события, разворачивавшиеся во время первого перерыва в заседании, когда Чистяков узнает, что у Нади серьезно болен сын; в блоке С – события во время второго перерыва, когда выясняется, что этот мальчик – сын Чистякова; в блоке D – события во время конца заседания и в ходе вечера после него, когда Чистяков решается на отказ от партийной карьеры, чего, впрочем, не произойдет; в соответствующих им аналептических блоках В1 и С1 изложение диегезиса дается также в строго хронологическом порядке и разворачивается в форме то явных, то неявных воспоминаний Чистякова о пройденном им извилистом пути партийного функционера.

Однако в аспекте наррации и в блоке В1, и в блоке С1 фокализация повествования носит двойственный характер, проявляющийся порой на пространстве одной страницы. Так, с одной стороны, в блоках В1 и С1 сохраняется внутренняя фокализация Чистякова, вызванная ее «вспоминательной» мотивировкой, введенной, как мы показали, в ходе развертывания А1, т. е. интенциональными усилиями «мысленного возвращения» персонажа из одного временного пласта в другой. В блоке В1:

Скажи *тогда* Валера эту длинную, продуманную фразу – и жизнь его пошла бы совсем по-другому: он никогда бы не стал секретарем райкома, он бы женился на Наде, и у их ребенка, в это Чистяков твердо *верил*, были бы самые здоровые почки.

Но *тогда, одиннадцать лет назад*, прежде чем раскрыть рот, Валера глянул на Семеренко, а тот, сурово нахмурившись, в упор смотрел на своего любимца и медленно шевелил губами, точно жевал что-то (с. 99);

в блоке С1:

И еще одна неловкость, *запомнившаяся с тех приймацких времен*: Ляля [жена Чистякова – А. Е.] имела обыкновение любить в полный голос... [...] Чистяков умолял молодую жену быть посподержаннее, она обещала, крепилась, но внезапно забывалась... Постепенно Лялька сублимировала вопли в зубовный скрежет, да так и осталось. *Сегодня* в их большой бездетной квартире, где при желании можно оборотиться, она в минуты довольно-таки редких объятий только громко скрипит зубами, отчего у Чистякова пробегает по спине озноб... (с. 138–139)³³.

³³ Курсивом выделены лексемы и сочетания *тогда, одиннадцать лет назад, запомнившаяся с тех приймацких времен, сегодня*, указывающие на двуххронотопичность повествования, передаваемую в первом примере временной и психологической, а во втором – психологической и временной точками зрения Чистякова.

С другой стороны, чуть ниже в том же массиве авторской речи и в В1, и в С1 звучит ироничный голос аукториального нарратора, который вновь, как в начальном блоке А, использует для самоманифестации приемы «старого письма», т. е. эксплицитную (или актуализованную) наррацию. В В1 это императив в обращении к читателю:

Таким образом, размолвка, случившаяся между ними в связи с вызовом Чистякова в партком, не была ни первой, ни последней. Валера даже привык к Надиной резкости и чем сильнее обижался на нее, тем больше вождедел. *Согласитесь*, в обладании умной и язвительной женщиной есть особая острота... (с. 78);

в С1 – авторское **мы**:

Николай Поликарпович [тесть Чистякова Кутепов – А. Е.] в течение многих лет покупал издательскую продукцию по специнформсписку, но читать ему, собственно, было и некогда, а для душевного отдыха у него, *как мы уже знаем*, имелся баян (с. 140)³⁴.

Эта возвращенная в блоках В1 и С1 аукториальность позволяет вводить в текст несобственно-прямую речь не только Чистякова, но и его тестя (после двоеточия – несобственно-прямая речь Николая Поликарповича):

Между прочим, Николай Поликарпович был чрезвычайно доволен выбором своей дочери: страшно подумать, какого шалопая Лялька при своей доверчивости могла привести в дом! А Валера... Его не нужно было тащить за уши, доказывая, например, что нерасторопность – это не тупость, а привычка к обдуманности и обстоятельности, не нужно было вытаскивать из нехороших историй, объясняя, будто все они подстроены с исключительной целью – навредить ему, Кутепову... (с. 153).

Этот анализ фокализаций позволяет сделать вывод о том, что аналептическое повествование в блоках В1 и С1, передающее один и тот же компонент фабулы – *Vorgeschichte*, не привязано только к сознанию Чистякова, но может отражать также сознание аукториального нарратора и, следовательно, носит черты попеременно то «ретроспекции», то «экскурса в прошлое».

Обобщим наши наблюдения. Как было показано, аналепсис А1 мотивирован следующими приемами:

³⁴ Курсивом выделены признаки нулевой фокализации всезнающего нарратора, являющиеся одновременно проявлением его эксплицитованности.

- приемом **стыка** информационных контекстов;
- введением в абсолютное начало analeпсиса **анонсирующего информативного сообщения**, задающего экстенциональную семантику развертываемого ниже analeптического фрагмента;
- введением в диегезис сцен с новым для данного диегетического поля **предметом**;
- приемом **воспоминаний** персонажа о прошлом, внешним (диегетическим) толчком к которым послужил этот предмет.

Употребление первых трех в блоке А1 и отказ от них в блоках В1 и С1 говорят о том, что в повествовании с analeпсисом наиболее уместный момент применения подобных средств приходится на начало развертывания диегезиса. Использование их в середине диегезиса и тем более в его конце избегается, поскольку образованная этими приемами хронотопическая двуплановость сюжета, установленная в первой половине повествования, далее поддерживается лишь вводимыми время от времени мотивировками, и этими мотивировками действительно являются воспоминания персонажа. Однако мы выяснили, что прием воспоминания не может считаться единственным способом мотивировки analeпсиса.

Между тем возникает вопрос: как квалифицировать первый в сюжете analeптический блок А1 – как «экскурс в прошлое» или как «ретроспекцию»? Введенный в сюжет по воле нарратора, он должен считаться «экскурсом в прошлое», в то время как аналогичные ему блоки В1 и С1 – это «ретроспекции», поскольку в их порождении участвует акториальный персонаж – носитель воспоминаний. При этом функционально блок А1 и блоки В1 и С1 играют роль «экскурсов». Они все являются означаемым для *Vorgeschichte*, «традиционной формы сообщения предыстории героя»³⁵.

Выходом из замкнутого круга неустойчивых дефиниций в современной сюжетологии может быть использование категории analeпсиса, поскольку этот термин охватывает оба явления: и ретроспекцию, и экскурс в прошлое. Анализ показал, что различие между ними не зависит от того, как вводится analeптический сегмент – авторской активностью или воспоминаниями персонажа. Фактор различения «экскурса в прошлое» и «ретроспекции» следует искать не в субъектной, а в объектной организации текста: планом выражения какого компонента фабулы выступает этот сегмент.

Вот почему наряду с терминами «ретроспекция» и «экскурс в прошлое» мы предлагаем использовать термины «доминантный analeпсис» и «недоминантный analeпсис». При развертывании в analeптическом «прошедшем

³⁵ Г. И. Рогова, *Ретроспекция как форма композиционных поисков...*, с. 3.

персонажей» **всей** завязочно-развязочной «пятичленки»³⁶ событий излагаемой фабулы имеет место доминантный аналепсис, который в литературе встречается реже (повесть И. Тургенева *Вешние воды*, роман О. Форш *Оде-ты камнем*, рассказ А. Платонова *Афродита*). При развертывании в «прошедшем персонажей» лишь *Vorgeschichte* и свободных мотивов диегезиса (незавязочно-неразвязочных единиц фабулы) имеет место недоминантный аналепсис, который в литературе встречается чаще: от первой главы романа А. Пушкина *Евгений Онегин* до первой главы повести А. Куприна *Олеся*, а также в таких романах, как *Двенадцать стульев* И. Ильфа и Е. Петрова, *Как закалялась сталь* Н. Островского, *Жизнь и судьба* В. Гроссмана и многих других. При этом в составе и доминантного, и недоминантного аналепсиса могут использоваться и приемы-ретроспекции, построенные на основе воспоминаний персонажа, и «экскурсы в прошлое», произведенные конструктивной активностью нарратора.

Наша статья показала, что в повести Ю. Полякова *Анофегей* эпизоды в «настоящем персонажей» изображают основное действие фабулы и одновременно содержат разнообразные мотивировки для ввода эпизодов в «прошедшее персонажей», которые в свою очередь являются лишь планом выражения *Vorgeschichte*. Следовательно, нами было предложено описание сюжета с вторым типом аналепсиса – недоминантным аналепсисом.

Обнаружение и типологизация всех аналептических мотивировок, порождающих и доминантный, и недоминантный типы аналепсиса, – перспективное и многообещающее направление в изучении аналепсиса как одного из приемов построения сюжета.

References

- Bernadskaya, Nina I. *Ideino-khudozhestvennaya funktsiya vremennykh smeshchenii v kompozitsii sovremenno romana*. Avtoreferat dissertatsiyi na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Kiev, 1986.
- Bulgakov, Mikhail A. *Master i Margarita*. In: *Sobranie sochinenii*: v 10 t. Vol. 9. Moskva: Golos, 1999: 156–522.
- Bunin, Ivan A. *Legkoe dykhanie*. In: *Sobranie sochinenii*: v 6 t. Vol. 4. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1988: 94–98.
- Galperin, Igor R. *Tekst kak obyekt lingvisticheskogo issledovaniya*, 5-e izd. Moskva: KomKniga, 2007.
- Gorbunova, Galina A. *Dialogichnost i retrospektiya kak sposoby kompozitsionnogo postroeniya romana Ya. L. Vishnevskogo «Odinochestvo v seti»*. In: *Molodaya nauka: sbornik nauchnykh trudov nauchno-prakticheskoi konferentsii dlya studentov i molodykh uchenykh*, ed. N. G. Goncharova. Simferopol: IT «ARIAL», 2016: 332–333.
- Grin, Aleksandr S. *Alye parusa*. In: *Sobranie sochinenii*: v 6 t. Vol. 3. Moskva: Pravda, 1980: 3–69.

³⁶ И. Н. Сухих, *Теория литературы. Практическая поэтика*: учебник, Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ 2014, с. 171.

- Leites, Natalya S. *O nekotorykh novykh osobennostyakh funktsii vremeni v kompozitsii romana (na materile nemetskoj literatury)*. In: *Sbornik materialov k nauchnoi sessii vuzov Uralskogo ekonomicheskogo raiona (fevral 1963)*. Filologicheskie nauki. Literaturovedenie, ed. B. A. Bazilevskii. Sverdlovsk, 1963: 60–65.
- Markovich, Vladimir M. «Arkhaicheskie» konstruksii v «Palate № 6»: <http://lit.phil.spbu.ru/article.php?id=22>
- Maslov, Yurii S. *Struktura povestvovatel'nogo teksta i tipologiya preterialnykh sistem slavyanskogo glagola*. In: *Izbrannye trudy: Aspektologiya. Obshchee yazykoznanie*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kultur, 2004: 216–249.
- Merkulova, Maiya G. *Retrospektsiya: shekspirovskaya model retrospektsii v «Hamlete»*. <http://www.worldshake.ru/ru/Encyclopaedia/3770.html>
- Polyakov, Yurii M. *Apofegei*. Moskva: Izdatelstvo AST, 2015.
- Rogova, Galina I. *Retrospektsiya kak forma kompozitsionnykh poiskov v sovremennoi sovetskoj proze*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Moskva, 1983.
- Rzhevskaya, Nelli F. «Kontseptsiya khudozhestvennogo vremeni v sovremennom romane (funktsiya «retrospektsii» v romane)». *Filologicheskie nauki*. No. 4 (1970): 28–40.
- Sukhikh, Igor N. *Teoriya literatury. Prakticheskaya poetika*: uchebnyk. Sankt-Peterburg: Filologicheskii fakultet SPbGU, 2014.
- Tendryakov, Vladimir F. *Tugoi uzel*. In: *Izbrannye proizvedeniya*: v 2 t. Vol. 1. Moskva: Goslitizdat, 1963: 145–376.
- Tolstoi, Aleksei N. *Gadyuka*. In: *Sobranie sochinenii*: v 8 t. Vol. 4. Moskva: Pravda, 1972: 65–104.
- Tolstoi, Lev N. *Smert Ivana Iliche*. In: *Polnoe sobranie sochinenii*: v 90 t. Vol. 26. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1936: 61–113.
- Tyupa, Valerii I. *Analiz khudozhestvennogo teksta*: uchebnoe posobie dlya studentov filologicheskikh fakultetov vysshikh uchebnykh zavedenii, 3-e izd. Moskva: Izdatelskii tsentr «Akademiya», 2009.
- Yefimenko, Aleksandr E. *Analepticheskoe informativnoe soobshchenie kak faktor tekstoporozhdeniya*. In: *Russkaya slovesnost v nauchnom, kulturnom i obrazovatelnom prostranstve (k 90-letiyu so dnya rozhdeniya professora V. I. Maksimova)*: materialy dokladov i soobshchenii XXI mezhdunarodnoi nauchno-metodicheskoi konferentsii, ed. N. T. Svidinskaya. Sankt-Peterburg: FGBOUVO «SPbGUPTD», 2016: 228–233.
- Yefimenko, Aleksandr E. *Logika samorazvitiya sobytiya i konstruktivnaya aktivnost narratora*. In: *Aktualnye voprosy filologii i metodiki prepodavaniya inostrannykh yazykov*: stati i materialy Vosmoi mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Aktualnye voprosy filologii i metodiki prepodavaniya inostrannykh yazykov». 24–25 fevralya 2016 g., ed. T. L. Masykh. Sankt-Peterburg: RGGMU, 2016: 74–80.
- Yefimenko, Aleksandr E. «Smert Ivana Iliche» L. N. Tolstogo: motivirovki porozhdeniya diegezisa. In: *Interpretatsiya teksta: lingvisticheskii, literaturovedcheskii i metodicheskii aspekty: materialy XI Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*, ed. L. V. Butylskaya. Chita: ZabGU, 2018: 36–39.

НИНА СЕМЕНОВА

 <http://orcid.org/0000-0002-8433-8396>

Тверской государственный университет
Кафедра истории и теории литературы
170002 Тверь
Проспект Чайковского, 70
ninasemenova@yandex.ru

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ИТЕРАТИВА В РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА

THE FUNCTIONING OF THE ITERATIVE IN ANTON CHEKHOV'S STORIES

В статье излагается гипотеза об увеличении доли итеративного повествования как следствии редукции события в поздних рассказах А. П. Чехова. Представлены соотношения сингулятива и итератива в рассказе *Володя большой и Володя маленький*. Рассматриваются лексические индикаторы итератива, что позволяет произвести реконструкцию события в логике движения от глубинного, словесного, уровня к «поверхностным» структурам.

Ключевые слова: итератив, сингулятив, событие, А. П. Чехов, *Володя большой и Володя маленький*.

The article presents the hypothesis that in Chekhov's late stories the increasing share of iterative storytelling is a consequence of the reduction of eventfulness. The relations between the singular and the iterative in the story "The Two Volodyas" are presented. Lexical markers of the iterative are considered, which makes it possible to reconstruct the event in the logic of movement from the deep, verbal, level to the "surface" structures.

Keywords: iterative, singulative, event, Anton Chekhov, "The Two Volodyas".

Ослабление событийности в рассказах А. П. Чехова разные исследователи объясняют невыделенностью события из полного случайностей жизненного потока¹; «общим чеховским мироощущением, в частности ощущением безвыходности большинства жизненных ситуаций, находящихся в тисках застойности быта и социальной неподвижности»². Чисто гипотетически

¹ А. П. Чудаков, *Поэтика Чехова*, Москва: Наука 1971, с. 146, 163, 165, 167 и др.

² Е. М. Мелетинский, *Историческая поэтика новеллы*, Москва: Наука 1990, с. 242.

можно предположить, что редукция события должна получить отражение в возрастании роли итератива в коротких чеховских текстах.

В литературном и бытовом дискурсе повторяемость передается итеративом. При этом само понятие «итератив» в нарратологии и лингвистике трактуется по-разному. В коллективной монографии *Типология итеративных конструкций* авторы сосредоточены на том, как категория множественности ситуаций передается грамматическими средствами³.

В качестве особой повествовательной техники определяет итератив Ж. Женетт в работе *Повествовательный дискурс*. Соотнося событие с языком, Женетт рассматривает, с одной стороны, повторение излагаемых событий, а с другой – повторение нарративных высказываний. Четыре типа отношений повторяемости отражены в «псевдоматематических формулах», где **П** значит произошло, **И** – изображено.

1П/1И – «повествование может излагать один раз то, что произошло один раз»⁴. Такую форму повествования Женетт считает самой распространенной. **nП/nИ** – «излагать n раз то, что произошло n раз» – также характеризуется равенством повторений с двух сторон⁵. Оба эти случая представляют сингулятивный тип повествования. **nП/1И** – итератив: «излагать один единственный раз (или скорее за один единственный раз) то, что произошло n раз». Повествование «прибегнет здесь к какой-либо силлептической формулировке, например: “все эти дни”, или “всю неделю”, или “ежедневно на этой неделе он ложился спать рано”»⁶. Повторный тип **1П/nИ** – «излагать n раз то, что произошло один раз» – Женеттом не рассматривается как не имеющий никакой литературной значимости⁷.

Сравнивая традиционное повествование и прозу модернизма, Женетт отмечает, что в классическом романе доля итератива менее 10%, хотя у Флобера она значительно выше. В романе М. Пруста *В поисках утраченного времени* итератив всегда преобладает: 115 страниц итератива против 70 сингулятива в *Комбре*; 91 против 103 в *Любви Свана*; 145 против 113 в *Жильберте*⁸. В своих подсчетах Женетт исходит из количества страниц.

Мы использовали ту же методику, определяя процент итератива в чеховских рассказах по числу знаков. Полученные результаты свидетельствуют о том, что разброс очень велик: *Невеста* – 2% итератива; *Володя большой*

³ *Типология итеративных конструкций*, Ленинград: Наука, Ленинградское отделение 1989.

⁴ Ж. Женетт, *Повествовательный дискурс*, [в:] он же, *Работы по поэтике. Фигуры*, Москва: издательство имени Сабашниковых 1998, т. 2, с. 145.

⁵ Там же, с. 142.

⁶ Там же, с. 143.

⁷ Там же, с. 142.

⁸ Там же, с. 145.

и *Володя маленький* – 10%; *Попрыгунья* – 14%; *Человек в футляре* – 23%; *Скрипка Ротшильда* – 27%, *Скучная история* – 50%; *Душечка* – 63%. Эти цифры по отношению к текстам, выбранным в достаточной мере произвольно, позволяют увидеть, что, хотя показатель итератива в поздний период творчества Чехова возрастает, эта закономерность далеко не абсолютна. В то же время очевидно, что во всех названных новеллах итератив функционирует по-разному.

Вопрос о наличии полноценного события В. Шмид соотносит с тем, имеет ли место «изменение жизненной ситуации или же это лишь повторение одной и той же ситуации»⁹. Во втором случае «потребность повторения» предполагает использование итератива.

Рассмотрим с этих позиций рассказ А. П. Чехова *Володя большой и Володя маленький*. Современники увидели в этом произведении историю с адюльтером. Критик С. А. Андреевский писал, что *Володя большой и Володя маленький* относится к рассказам, которые «в новых тонких варьянтах затрагивают амурные вопросы»¹⁰.

Заглавие *Володя большой и Володя маленький* как будто на это указывает, равно как и визуализация любовного треугольника в первой сцене: Софью Львовну, которая стоит на быстро несущейся тройке, удерживают сидящие по сторонам муж, Владимир Никитич, и «друг детства», Владимир Михайлыч. Однако это событие слишком незначительно, ничего не меняет в отношениях персонажей и к тому же ослаблено итеративом.

Ритм рассказа определяется чередованием сингулятивных и итеративных фрагментов. «– Пустите меня, я хочу сама править! Я сяду рядом с ямщиком! – говорила громко Софья Львовна. – Ямщик, погоди, я сяду с тобой на козлы»¹¹, – с этого начинается рассказ. Следующий за этим итеративный эпизод подчинен сингулятивной сцене, в соответствии с особой спецификацией в итеративе¹² передавая состояние героини: «И когда в ее душе торжество и любовь к мужу мешались с чувством унижения и оскорбленной гордости, то ею овладевал задор и хотелось тогда сесть на козлы и кричать, подсвистывать...» (т. 8, с. 214) [здесь и далее выделено мною – Н. С.]. Итеративный сегмент, в свою очередь, составляет проекцию на эпизод, оформленный в сингулятиве; последний как бы «заражен» итеративом: «Ею опять овладел тот же задор; она поднялась на ноги и крикнула плачущим голосом:

⁹ В. Шмид, *Нарратология*, Москва: Языки славянской культуры 2003, с. 245.

¹⁰ Цит. по: Е. М. Сахарова, *Примечания*, [в:] А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т.*, Москва: Наука 1977, т. 8, с. 487.

¹¹ А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем...*, с. 214. Далее цитаты из произведений А. П. Чехова даются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

¹² Ж. Женетт, *Повествовательный дискурс...*, с. 154.

– Я хочу к утрене! Ямщик, назад! Я хочу Олю видеть!» (т. 8, с. 218).

Параллельное обозначение одного и того же действия сначала в итеративе, а потом в сингулятиве («овладевал задор» / «овладел задор») ослабляет событийность.

Другой вариант присутствия итеративных пассажей внутри сингулятивных сцен Женетт называет «обобщающими, или внешними итерациями». «В данном случае временная область, охватываемая итеративным сегментом, явно шире, чем временная область, в которую он вставлен: итератив как бы открывает окно во внешнюю длительность повествования»¹³. Таким итеративом передана в рассказе история тети:

Мысли у нее путались, и она вспоминала, как полковник Ягич, ее теперешний муж, когда ей было лет десять, ухаживал за тетей, и все в доме говорили, что он погубил ее, и в самом деле тетя часто выходила к обеду с заплаканными глазами и всё куда-то уезжала, и говорили про нее, что она, бедняжка, не находит себе места (т. 8, с. 215).

Этот итеративный фрагмент соотнесен с двумя переданными сингулятивом эпизодами. После первого свидания Софья Львовна бесцельно ездит по городу на извозчике: «И почему-то при этом вспоминалась ей та самая тетя с заплаканными глазами, которая не находила себе места» (т. 8, с. 225). И на завтра повторяется то же: «А на другой день было свидание, и опять Софья Львовна ездила по городу одна на извозчике и вспоминала про свою тетю» (там же). С точки зрения производимого эффекта безусловное ослабление событийности происходит в эпизоде, выделенном из множества ему подобных. Корреляция переданных сингулятивом и итеративом эпизодов усиливается за счет того, что здесь имеет место одновременное восприятие выражения «Не находить себе места» как устойчивого оборота, идиомы в значении «быть в состоянии крайнего беспокойства, волнения, тревоги»¹⁴; «о состоянии крайнего беспокойства, мучения»¹⁵ и как свободного словосочетания.

Итеративом передан рассказ о победах над женщинами Володи большого и Володи маленького: «Он [Володя большой] был тогда очень красив и имел необычайный успех у женщин, так что его знал весь город, и рассказывали про него, будто он каждый день ездил с визитами

¹³ Там же, с. 145.

¹⁴ *Фразеологический словарь русского языка*, под ред. А. И. Молоткова, Москва: Советская энциклопедия 1968, с. 270.

¹⁵ *Словарь современного русского литературного языка*, Москва, Ленинград: издательство АН СССР 1958, т. 8, стлб. 630.

к своим поклонницам, как доктор к больным» (т. 8, с. 215); «Про него [Володю маленького] недавно кто-то рассказывал, будто бы он, когда был студентом, жил в номерах, поближе к университету, и всякий раз, бывало, как постучишься к нему, слышались его шаги и затем извинение вполголоса: «*Pardon, je ne suis pas seul*» (т. 8, с. 216).

Как пример «точечного итератива» можно привести следующую, переданную сингулятивом ситуацию: «Ягич в третий раз вошел в спальню, нагнулся к жене, перекрестил ее, дал ей поцеловать свою руку (женщины, которые его любили, целовали ему руку, и он привык к этому) и сказал, что вернется к обеду. И вышел» (т. 8, с. 222).

Об осознанности использования итеративных конструкций свидетельствуют случаи замены в окончательной редакции глагола совершенного вида глаголами несовершенного вида, поскольку в русском и славянских языках итератив в норме передается глаголами несовершенного вида, исключая случаи с ярко выраженной экспрессивностью¹⁶.

Так, при первой публикации в «Русских ведомостях» автор пишет о Володе маленьком: «Он тоже имел необыкновенный успех у женщин, чуть ли не с четырнадцати лет, и дамы, которые для него изменили своим мужьям, оправдывались тем, что Володя маленький» (т. 8, с. 399). В сборнике *Повести и рассказы*: «...и дамы, которые для него изменяли своим мужьям...» (т. 8, с. 216). Итеративная замена происходит и в следующем эпизоде, где первоначальный вариант выглядел так:

Заезжая почти каждый день в монастырь, она надоедала Оле, жаловалась ей на свои невыносимые страдания, плакала и при этом чувствовала, что в келью вместе с нею вошло что-то нечистое, жалкое, поношенное, а Оля машинально, тоном заученного урока говорила ей, что все это ничего, все пройдет, и бог простит (т. 8, с. 401).

В окончательной редакции: «...что в келью вместе с нею входило что-то нечистое, жалкое, поношенное...» (т. 8, с. 225).

Наконец, в последней редакции можно найти расположение глагольных форм, которое создает эффект «соскальзывания» сингулятива в итератив внутри одной фразы. В финале рассказа описывается катание на тройке: «А ночью опять катались на тройках и слушали цыган в загородном ресторане. И когда опять проезжали мимо монастыря, Софья Львовна...» Грамматически здесь должно последовать продолжение: «И когда опять проезжали мимо монастыря, Софья Львовна вспомнила про Олю,

¹⁶ Ю. П. Князев, *Выражение повторяемости действия в русском и других славянских языках*, [в:] *Типология итеративных конструкций...*, с. 140.

и ей стало жутко от мысли, что для девушек и женщин ее круга нет другого выхода, как не переставая кататься на тройках и лгать или же идти в монастырь убивать плоть...». Правомерность именно такой конструкции очевидна из контекста, так как дальше дается описание событий третьего дня: «А на другой день было свидание, и опять Софья Львовна ездил по городу одна на извозчике и вспоминала про тетю» (т. 8, с. 225). Использование глаголов несовершенного вида создает путаницу между сингулятивом и итеративом, придает событиям одного дня масштаб бесконечного повторения: «И когда опять проезжали мимо монастыря, Софья Львовна вспоминала про Олю, и ей становилось жутко от мысли, что для девушек и женщин ее круга нет другого выхода, как не переставая кататься на тройках и лгать или же идти в монастырь убивать плоть...» (т. 8, с. 225).

Констатируя ослабление событийности вследствие применения техники итератива, нельзя не задаться еще одним вопросом: чему служит использование итеративного повествования в чеховских рассказах? Передает ли итератив, как в романе Пруста, «возврат часов, дней, времен года, цикличность космического движения»¹⁷, или его назначение – засвидетельствовать «внеперспективное» мировосприятие¹⁸?

Ответить на этот вопрос, очевидно, невозможно, не проанализировав языковые способы выражения множественности описываемых ситуаций. В. С. Храковский предлагает следующую классификацию типов такой множественности по обстоятельствам: а) цикличности; б) интервала; в) узуальности; г) кратности¹⁹.

Обстоятельства цикличности «обозначают регулярно повторяющиеся, хронологически определенные, преимущественно календарные периоды времени: каждую минуту, ежегодно, по субботам»²⁰. Регулярность действий Володи большого и Володи маленького связана с их любовными похождениями, однако это псевдоцикличность, качество цикличности приписывает им молва; референтная и грамматическая множественность здесь могут не совпадать: «...И рассказывали про него [Володю большого], будто он каждый день ездил с визитами к своим поклонницам, как доктор к больным» (т. 8, с. 216). Очевидно, что эти визиты были продиктованы не попыткой гармонизировать ситуацию, но желанием вести себя как подобает светскому человеку. Этикетность ситуаций, как и недостоверность

¹⁷ Ж. Женетт, *Повествовательный дискурс...*, с. 163.

¹⁸ В. Шмид, *Нарратология...*, с. 267.

¹⁹ В. С. Храковский, *Семантические типы множества ситуаций и их естественная классификация*, [в:] *Типология итеративных...*, с. 20.

²⁰ Там же, с. 20.

информации о них, подчеркнута в эпизоде с Володей маленьким: «Про него недавно кто-то рассказывал, будто бы он, когда был студентом, жил в номерах, поближе к университету, и всякий раз, бывало, как постучишься к нему, то слышались за дверью его шаги и затем извинение вполголоса: «*Pardon, je ne suis pas seul*» (т. 8, с. 216).

К этому типу примыкают обстоятельства при итеративе, обозначающие нерегулярно повторяющиеся периоды времени. Такие конструкции используются при описании Маргариты Александровны: «Рита, кухня госпожи Ягич... курившая папиросы без передышки даже на сильном морозе; всегда у нее на груди и на коленях был пепел» (т. 8, с. 216). В характеристике этой барышни-эмансипе повторяемость действий в соединении с их незначительностью выступает синонимом механистичности существования. В свете этого и «мороженые яблоки» выступают не «случайностной» деталью. Рита машинально, одну за другой, курит папиросы, машинально («от утра до вечера») поедает мороженые яблоки и так же машинально читает толстые журналы: «Дома она от утра до вечера читала толстые журналы, обсыпая их пеплом, или кушала мороженые яблоки» (т. 8, с. 216). Союз «или» создает синтаксическую эквивалентность, уравнивая эти два действия и перенося признаки одного (поедание яблок) на другое (чтение).

Обстоятельства узуальности «обычно», «обыкновенно», которые обозначают «эмпирически наблюдаемое, регулярное повторение ситуаций»²¹, встречаются в рассказе два раза. Обстоятельство «обыкновенно» присутствует в итеративной вставке и выдает точку зрения героини, Софьи Львовны, на поведение Володи маленького, которое она всякий раз наблюдает, находясь в ресторане в обществе двух мужчин:

Сегодня весь вечер он казался ей вялым, сонным, неинтересным, ничтожным, и его хладнокровие, с каким он обыкновенно уклоняется от платежа по ресторанным счетам, на этот раз возмутило ее, и она едва удержалась, чтобы не сказать ему: «Если вы бедный, то сидите дома». Платил один только полковник (т. 8, с. 215).

Второй раз обстоятельство «обыкновенно» употребляется совместно с «факультативным членом предложения, входящим в [его] сферу действия»²². Выражение «по попыту» указывает на полученное эмпирическим путем знание о том, как разрешаются подобные ситуации:

²¹ Там же, с. 21.

²² Там же.

Полковник знал по опыту, что у таких женщин, как его жена Софья Львовна, вслед за бурною, немножко пьяною веселостью обыкновенно наступает истерический смех и потом плач. Он боялся, что теперь, когда они приедут домой, ему, вместо того чтобы спать, придется возиться с компрессами и каплями (т. 8, с. 214).

Оба эти примера характеризуют повседневную жизнь и далеки от разрешения «вопроса жизни», о чем задумывается главная героиня.

Выделенность Софьи Львовны из системы персонажей подтверждается в грамматическом плане тем, что только по отношению к ней итератив передает «устойчивые (ментальные и эмоциональные) состояния»: «В последние два месяца... ее томила мысль, что она вышла за полковника Ягича по расчету...» (т. 8, с. 214); «...забродили в голове мысли о боге и неизбежной смерти...» (т. 8, с. 221).

В финале, в трех последних абзацах, используются разные повествовательные техники. Первый из них написан сингулятивом, что не исключает неоднократности действий (**2П/2И**). Троекратно употребленное слово «опять» фиксирует обыденность жизненных ситуаций и возвращение к вечным вопросам, которые остаются неразрешимыми:

А ночью опять катались на тройках и слушали цыган в загородном ресторане. И когда опять проезжали мимо монастыря, Софья Львовна вспоминала про Олю. И ей становилось жутко от мысли, что для девушек и женщин ее круга нет другого выхода, как не переставая кататься на тройках и лгать или же идти в монастырь, убивать плоть... А на другой день было свидание, и опять Софья Львовна ездила по городу одна на извозчике и вспоминала про тетю (т. 8, с. 225).

Сингулятив в первом предложении предпоследнего абзаца завершает историю с адюльтером («Через неделю Володя маленький бросил ее», т. 8, с. 225), но это не конец рассказа. В сильной позиции – последнем абзаце текста – использован итератив, при этом обстоятельство со значением цикличности «почти каждый день» может быть отнесено к образу жизни и Софьи Львовны, и монахини:

Заезжая почти каждый день в монастырь, она [Софья Львовна] надоедала Оле, жаловалась ей на свои невыносимые страдания, плакала и при этом чувствовала, что в келью вместе с нею входило что-то нечистое, жалкое, поношенное, а Оля машинально, тоном заученного урока говорила ей, что все это ничего, все пройдет и бог простит (т. 8, с. 225).

По-другому взаимодействуют сингулятив и итератив в рассказе А. П. Чехова *Попрыгунья*. О явлении повторяемости эпизодов в этом рассказе писал

А. П. Чудаков. Не используя нарратологические подходы, Чудаков по существу дал описание итеративных сцен в рассказе (он называет их «характеристическими эпизодами»), причем «характеристичность» маркируют слова «часто», «обыкновенно», «всякий раз», «всегда», «ежедневно». Те же слова традиционно выступают знаками итератива. Таких эпизодов, «открыто квалифицированных повествователем в качестве характеристических»²³, исследователь насчитывает в рассказе более трети (по нашим подсчетам, итеративных эпизодов в *Попрыгунье* 14%). Отмечается также несоответствие между разнообразием описываемых эпизодов и «сигналами характеристичности» (знаками итератива).

Чудаков приводит множество примеров подобных несоответствий в рассказе *Попрыгунья*. Вот один из них:

Почти каждый день к ней приходил Рябовский, чтобы посмотреть, какие она сделала успехи по живописи. Когда она показывала ему свою живопись, он засовывал руки глубоко в карманы, крепко сжимал губы, сопел и говорил:

– Так-с... Это облако у вас кричит: оно освещено не по-вечернему. Передний план как-то сжеван, и что-то, понимаете ли, не то... А избушка у вас подавилась чем-то и жалобно пищит... надо бы угол этот потемнее взять. А в общем недурственно... Хвалю (т. 8, с. 12).

К этому и подобным эпизодам дается следующий комментарий: «Рябовский не всякий день говорил про облако и избушку; не за каждым обедом Ольга Ивановна упрекала Дымова в одинаковых выражениях в том, что он отрицает искусство. Михаил Аверьяныч не рассказывал, как маньяк, все одну и ту же историю про жену батальонного командира»²⁴. С позиций интересующей нас проблемы здесь можно говорить о подчиненной роли «сингулятивных вставок» в составе итеративных фрагментов, тогда как в традиционном романе итератив подчинен сингулятиву.

Этот принцип построения используется в *Скучной истории*. Бесконечная повторяемость ситуаций, эпизодов, разговоров создает эффект бесперспективности жизни, а история, рассказанная сингулятивом (поездка главного героя в Харьков), по существу, ничего не меняет.

В рассказе *Человек в футляре* характеристика Беликова дана исключительно в итеративе. Итератив сосредоточен в рамке и выступает в функции, близкой описанию. Три раза употребляется слово «всегда» – знак неограниченной повторяемости в итеративе²⁵:

²³ А. П. Чудаков, *Поэтика Чехова...*, с. 145.

²⁴ Там же, с. 207.

²⁵ Ю. П. Князев, *Выражение повторяемости...*, с. 140.

Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. [...] Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него в сущности те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни.

[...]

[...] В разрешении же и позволении скрывался для него всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное (т. 10, с. 43).

Даже абсурд, переданный итеративом, представляется в силу повторяемости обязательным элементом жизни. Таково упоминание «повара Афанасия, старика лет шестидесяти, нетрезвого и полоумного»: «Этот Афанасий стоял обыкновенно у двери, скрестив руки, и всегда бормотал одно и то же с глубоким вздохом:

– Много уж *их* нынче развелось!» (т. 10, с. 45).

В рамочном обрамлении, которое в новелле XX века представляется уже архаической формой, сосредоточены оценки и суждения. История, рассказанная сингулятивом, содержит все признаки новеллистического события. Есть «неслыханное происшествие» (*Kolossalische Skandal*), в наличии парадоксальное сюжетное ядро – «влюбленный антропос». Есть особенный, странный герой, которого немецкие исследователи называют *Kauz, Sonderling*. Присутствует деструктивный финал, который ничего, однако, не меняет в сознании персонажей и течении жизни.

В рассказе *Володя большой и Володя маленький*, напротив, история с адюльтером многократно ослаблена параллельными итеративными фрагментами. В *Попрыгунье* и *Скучной жизни* «сингулятивные элементы» оказываются постоянно встроены в эпизоды, где преобладает итератив. Рассказанная сингулятивом история либо не составляет события, либо не имеет всех признаков события (прозрение Ольги Ивановны, как это показал Чудаков, – мнимое: она понимает только, что в поисках знаменитостей не заметила будущую знаменитость, с которой жила под одной крышей²⁶).

Предварительный вывод может быть таким: в чеховских рассказах важен не только объем итератива в тексте, но и его место в композиции, и характер отношений сингулятива с итеративом.

²⁶ А. П. Чудаков, *Поэтика Чехова...*, с. 215.

References

- Chudakov, Aleksandr P. *Poetika Chekhova*. Moskva: Nauka, 1971.
- Frazeologicheskii slovar russkogo yazyka*, ed. A. I. Molotkova. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1968.
- Genette, Gérard. *Povestvovatelnyi diskurs*. In: *Raboty po poetike. Figury*. Vol. 2. Moskva: izdatelstvo im. Sabashnikovykh, 1998.
- Khrakovskii, Viktor S. *Semanticheskie tipy mnozhestva situatsii i ikh estestvennaya klassifikatsiya*. In: *Tipologiya iterativnykh konstruktii*. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1989: 5–53.
- Knyazev, Yurii P. *Vyrazhenie povtoryaemosti deistviya v russkom i drugikh slavyanskikh yazykakh*. In: *Tipologiya iterativnykh konstruktii*. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1989: 132–145.
- Meletinskii, Eleazar M. *Istoricheskaya poetika novelly*. Moskva: Nauka 1990.
- Sakharova, E. M. *Primechaniya*. In: A. P. Chekhov. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Vol. 8*. Moskva: Nauka 1977: 213–214.
- Schmidt, Wolf. *Narratologiya*. Moskva: Yazyki slavyanskoi kultury, 2003.
- Slovar sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka*. Vol. 8, Moskva, Leningrad: izdatelstvo AN SSSR, 1958.

АЛЕКСАНДР СТЕПАНОВ

 <https://orcid.org/0000-0001-5342-3945>

Тверской государственный университет
Кафедра истории и теории литературы
170002 Тверь
Проспект Чайковского, 70

Институт иностранных языков
Ланьжоуского университета (Китай)
poetics@yandex.ru

О ПОЭТИКЕ РАССКАЗА ИРИНЫ ПОЛЯНСКОЙ *ПЕНАЛ*

ON THE POETICS OF IRINA POLYANSKAYA'S STORY *THE PENCIL CASE*

Предмет исследования – поэтика рассказа Ирины Полянской *Пенал*. Когда говорят о специфике «женского письма» (Э. Сиксу), обычно упоминают повышенную телесность, субъектность, иррациональность, нелинейность, фрагментарность, имитацию внелитературных форм, ограниченность изображения приватной сферой. Эти характеристики могут присутствовать и в произведениях авторов-мужчин, поэтому считать их признаком женского творчества едва ли корректно. Наша цель – рассмотреть поэтику рассказа, но не как воплощение особого, женского, мировосприятия, а как процесс смыслообразования, позволяющий передать индивидуально-авторские смыслы, в том числе гендерно маркированные. Я попытаюсь проследить смысловую динамику ключевого образа, вынесенного в заглавие и определяющего семантическую структуру текста. Задача статьи – показать, как автор «работает» с языком, предметной деталью, создавая зрелое и оригинальное произведение.

Ключевые слова: поэтика, анализ и интерпретация, метафора, Ирина Полянская.

The subject of research is the poetics of Irina Polyanskaya's story "Penal" ("The Pencil Case"). Deliberations on the specific character of a "feminine mode" of writing (cf. Hélène Cixous) usually mention an enhanced physicality, subjectivity, irrationality, nonlinearity, fragmentation, imitation of non-literary forms and limiting the presentation to the private sphere. These characteristics are equally present in the works of many a male author, therefore considering them signs of women's writing is hardly correct. I am interested in the poetics of the story not as an embodiment of a special, feminine worldview, but as a process of meaning formation, one allowing Polyanskaya to convey individual authorial meanings, including gender-marked ones. I try to trace the semantic

dynamics of the key image which is present in the title and which defines the semantic structure of the text. The purpose of the article is to show how the author “works” with the language, with material detail, creating a mature and original work.

Keywords: poetics, analysis and interpretation, metaphor, Irina Polyanskaya.

Рассказ Ирины Полянской *Пенал*¹ – образец малой прозы, сочетающий компактность изложения с языковой (метафорической) «плотностью» и нетривиальностью семантики. Его можно анализировать на семинарах по поэтике и литературному мастерству, чтобы понять, как «жизненная муть» (Л. С. Выготский) превращается в произведение искусства. Между тем в школьную программу рассказ вряд ли войдет, потому что не соответствует этическим требованиям, возрасту и эстетическому опыту учащихся. Во-первых, его герои легко отдаются буйной слепоте страстей, уходя из семьи к бывшим школьным друзьям и подругам². Во-вторых, повествовательная техника вобрала в себя опыт модернистского письма. Многокомпонентный, но логически безупречный синтаксис передает ассоциативность мышления внутреннего «я» рассказчицы, основанного на тревожных, болезненных аналогиях:

И я испытывала двойное давление; чувствовала, как ребра медленно сдавливают, едва позволяя дышать, внешняя сила обстоятельств – например, отсутствие для нас жилья, эта внешняя сила неотвратимо давила на ребра, точно я ехала в переполненном трамвае, а людей все вталкивали и вталкивали в него, в том числе моего мужа и его жену, так что мы все время от времени буквально соприкасались ноздрями и натирали ребра, – еще я ощущала давление изнутри, которое, напротив, раздвигало грудную клетку, точно я лежу на операционном столе и слышу сквозь наркоз, как с левой стороны в грудь бьет мягкий, упорный кулак³.

В этом мучительном воспоминании воплощается механизм реализованной метафоры («Поскольку я лирик и прозу пишу лирическую, для меня важны все эти выходы на метафору...»⁴), когда привычно-формульные выражения «сила обстоятельств» и «давление изнутри» получают физическую, вещественно-телесную конкретность – поездка в переполненном городском транспорте и пребывание на операционном столе.

¹ Первая публикация: И. Полянская, *Пенал*, «Знамя» 1993, № 5, с. 92–95.

² Ср. с аналогичной ситуацией в повести Л. Петрушевской *Свой круг* (1979).

³ И. Полянская, *Пенал*, [в:] она же, *Прохождение тени*: роман, рассказы, Москва: Вагриус 1999, с. 398. Далее цитаты из рассказа *Пенал* приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁴ И. Полянская, *Литература – это послание*, беседа вела Е. Черняева, «Вопросы литературы» 2002, № 1, с. 252.

Повышенная телесность, субъектность, иррациональность, нелинейность, фрагментарность, имитация внелитературных форм, ограниченность изображения приватной сферой – всё это признаки «женского письма» (Э. Сиксу)⁵, которое достаточно подробно исследовано.

Предмет статьи – поэтика рассказа, но не как воплощение особого, женского, мировосприятия, а как процесс смыслообразования, позволяющий передать индивидуально-авторские смыслы, в том числе гендерно маркированные. Я попытаюсь проследить смысловую динамику ключевого образа, вынесенного в заглавие и определяющего семантическую структуру текста. В ней известный интерес могут представлять интертекстуальные связи. Мы будем фиксировать их в ходе анализа, но сосредоточим внимание на другом – на том, как автор «работает» с языком, предметной деталью, создавая зрелое и оригинальное произведение.

Рассказ открывается диалогом, который соответствует речевому жанру клятвы. Его монологическая часть, метафорически истолковывая устройство обычного школьного предмета, оказывается прологом к судьбе героя:

– Поклянись, что никому не скажешь!

– Клянусь.

– В детстве, в первом классе, вечный страх моей жизни представлял пенал, обыкновенный пенал. С одной стороны, я понимал, что без него не обойтись, должен быть у ручки, перьев, ластика и перочистки свой домик, с другой – просто страдал из-за того, что эти живые для меня вещи лежат «в такой тесноте и в такой темноте». [...] И знаешь, что я делал? Я лобзиком пропиливал им маленькое окошко в пенале, чтобы они могли дышать... (с. 397).

Это парадоксальное признание отсылает к детскому миру героя с его фантазиями и фобиями. Оно задает школьную тему, предваряя ситуацию нравственного и психологического тупика, пребывания в замкнутом пространстве (здесь реализуется буквальное и метафорическое значение тесноты и темноты), из которого рассказчица и ее возлюбленный отчаянно пытаются выбраться. «В такой тесноте и в такой темноте» – почти дословная строка из стихотворения В. Ф. Ходасевича *Окна во двор* (1924) (сборник *Европейская ночь*):

Вода запищала в стене глубоко:

Должно быть, по трубам бежать нелегко,

⁵ Указанные характеристики присутствуют и в произведениях авторов-мужчин, поэтому считать их признаком исключительно женского творчества едва ли корректно.

Всегда в тесноте и всегда в темноте,
В такой темноте и в такой тесноте!⁶

Повтор близкозвучных слов «теснота» и «темнота» символизирует у Ходасевича «трагическую сущность самой жизни, замкнутой во времени и пространстве, монотонной, подневольной, беспросветной»⁷. Похожее ощущение испытывают герои И. Полянской, а характер ассоциаций, вызванных словом «пенал», близок детским воспоминаниям лирического «ты» в стихотворении О. Мандельштама:

Не говори никому,
Всё, что ты видел, забудь –
Птицу, старуху, тюрьму
Или еще что-нибудь...

Или охватит тебя,
Только уста разомкнешь,
При наступлении дня
Мелкая хвойная дрожь.

Вспомнишь на даче осу,
Детский чернильный пенал
Или чернику в лесу,
Что никогда не собирал⁸.

Интересно, что «детский чернильный пенал» оказывается в одном контексте с «тюрьмой». Метафорическая связь пенала с тесным, душным пространством, из которого нет выхода, не раз возникает в рассказе:

И вот они живут у меня в пенале, мучаются, как мучался бы я сам, вздумай кто-нибудь посадить меня в комнатку без окон (с. 397);

⁶ В. Ходасевич, *Собрание сочинений: в 8 т.*, сост., подгот. текста и коммент. Дж. Малмстада, Р. Хьюза; вступ. ст. Дж. Малмстада, Москва: Русский путь 2009, т. 1, с. 181.

⁷ Л. Л. Бельская, *Колодец двора – метафора А. Блока и В. Ходасевича*, «Русская речь» 2015, № 2, с. 28. Об этом стихотворении В. Ходасевича см. подробнее: Е. Ю. Куликова, *Звучание «Европейской ночи» («Окна во двор» В. Ф. Ходасевича)*, «Литературоведческий журнал» 2005, № 19, с. 108–116; В. Буяновская, *«Осмысленный абсурд» в стихотворении В. Ф. Ходасевича «Окна во двор»*, «Летняя школа по русской литературе» 2016, т. 12, № 2, с. 207–220.

⁸ О. Мандельштам, «Не говори никому...», [в:] он же, *Полное собрание сочинений и писем: в 3 т.*, сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Меца; науч. ред. Н. Г. Захаренко, Москва: Прогресс-Плеяда 2009, т. 1, с. 150.

Алеша не заметил, как угодил в тесный, душный пенал, который, рассказывал он, иногда ему снится, он снился сам себе в пенале в компании с перочисткой (с. 401);

[...] Может, и любовь в самом деле... теперь-то мы платили за нее по-настоящему, то есть деньгами, 70 рублей за тесную, как пенал, комнатку в коммуналке (с. 402–403).

Эта мотивная переключка свидетельствует об эмоциональной общности двух детских миров с их недобрыми приметами («птица, старуха, тюрьма»), тревогой («мелкая хвойная дрожь»), ребячьим страхом («вспомнишь на даче осу»).

Если обратиться к прозаическим текстам, то рассказ И. Полянской скорее всего вызовет ассоциации с *Человеком в футляре* А. П. Чехова. И хотя футляр как предметная деталь здесь отсутствует (Чехов использует его функциональный аналог – чехол), он, как и пенал Алеши, в ходе метафорических трансформаций увеличивает свой семантический вес до символа⁹ («– А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр?»¹⁰).

Композиция чеховского рассказа, личность героя, характер проблематики не дают выхода на текст Полянской. Вместе с тем в финале произведений возникают мотивы внезапной смерти и похорон. Герои оказываются внутри предмета, с которым Беликов был символически связан еще при жизни («Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!»¹¹) и перед которым Алеша всегда испытывал безотчетный страх.

Произведения Чехова и Полянской сближают фигура рассказчика, устная тональность повествования, связь с долитературными жанровыми образованиями – анекдотом и притчей¹². Если в *Человеке в футляре* история Беликова рассказывается Буркиным как анекдот, но в контексте

⁹ См: Н. М. Шаренская, *Концепт «футляр»*, [в:] *Концептосфера А. П. Чехова: сборник статей*, Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета 2009, с. 145–172.

¹⁰ А. П. Чехов, *Человек в футляре*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т.*, Москва: Наука 1977, т. 10, с. 53.

¹¹ Там же, с. 52.

¹² Ср.: «Анекдот предлагает фрагментарную и сиюминутную (преходящую), *оказиональную* в своей авантюрной разомкнутости, картину мира, где всеислен случай. Притча же творит картину мира внутренне единую и замкнутую, вневременную, *телеологическую* в своем универсализме; в ней владычествует закономерность судьбы». См.: В. И. Тюпа, *Художественность чеховского рассказа*, Москва: Высшая школа 1989, с. 24.

произведения воспринимается слушателем как притча¹³, то в *Пенале* анекдотичность представлена любовными «похождениями» героев внутри своего школьного круга:

[...] Валечка увядает, как тонкий бутон, который почему-то так и не раскрылся, хотя нарожал от нашего одноклассника Гены Воронова, летчика, настоящего парня, на которого Валя променяла моего Алешу, троих детей, а как Алеша плакал после этого, знаю только я, прекрасно помню вкус этих слез (с. 400);

Это началось вдруг – на одной из наших вечеринок, где Оксана, как с цепи сорвавшись, впилась в Гену Воронова, потому что он действительно летал... тогда как Алеша все еще выражал готовность неведомого полета; но, выпив несколько стаканов шампанского, он взлетел и приземлился около меня (там же);

[...] Оксана отмочила номер: махнув серебряным крылом, вдруг умчалась на юг, а через день Алеша позвонил Вале Леваде и выяснил, что ее муж взял отпуск и загорает в санатории в Ливадии (с. 402).

Между тем доминирует в рассказе Полянкой притчевое начало с необходимостью «этического выбора» (С. С. Аверинцев) и «символической глубиной иносказательности»¹⁴.

Для рассказчицы этот выбор в преддверии взрослой жизни с ее пародийно-гоголевскими (Русь-тройка) мотивами («[...] на нас со всех сторон наезжала, громыхая, летела, посвистывая, неслась, брызжа злою слюною, взрослая жизнь, к которой мы все еще не были готовы, хотя врали, как пионеры, что готовы...»; с. 398) оказался предопределен:

И что было мне делать... с этой разящей инверсией в детство, которому он был горячо привержен, этот усталый, беззащитный, тридцатипятилетний мальчишка, рассказывающий все это, наставив на меня круглый, блестящий карий глаз... [...] И что было делать с его наивным, грустно заглядывающим в душу птичьим глазом, когда ее и без того мучала глухая, как давняя обида, любовь (с. 397–398).

Но сделан выбор был не сразу, а после попыток избавиться от любовного морока, превращающего героиню в объект изошренных психологических самоистязаний:

¹³ В. И. Тюпа, *Рассказ прозаический*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Москва: Издательство Кулагиной; Intrada 2008, с. 202.

¹⁴ Там же.

И я ждала, когда это мучение достигнет апогея, когда, наконец, кулак сожмет мое сердце и выжмет из него всю кровь и освободит меня от круглого, детского взгляда этого беспомощного, бьющегося в житейской паутине существа, потому что я уже перепробовала все: пригубила от его сердитой, мимолетной ревности, посыпала свои раны крупной ссорой... (с. 399).

На уровне стиля это мучительное состояние выражается в метафоризации высказывания за счет нарушения привычной сочетаемости лексем. В комбинации «глагол + существительное» на месте второго элемента оказывается слово, называющее не предмет, а негативный характер чувств, отношений. Это повышает образность высказывания, дополняя его семантику окказиональной метафорой: «пригубить от ревности» (вместо «из бокала»), «посыпать раны крупной ссорой» (вместо «солью»).

Характерна парадоксальность поведения рассказчицы. Сознвая уязвимость избранника («беспомощное, бьющееся в житейской паутине существо», «слабый фантазер»), она ни на минуту не сомневается в своем чувстве к нему. Эта преданность возлюбленному, который «не по хорошу мил, а по милу хорош», имеет литературные предпосылки. Любовь-жалость, любовь-сострадание – отличительная черта многих героев (и героинь) Ф. М. Достоевского. Да и имя Алеша, прочитывается как возможная отсылка к образу Алеши Карамазова, связанного с детской темой. Не случайно доброта и сострадание к Божьему миру обнаруживаются у героя Полянской еще в детстве:

Самое трудное: он действительно был нежный мальчик. Вечно то птичку пожалеет, выменяет ее у ловцов на перочинный ножик и отпустит, деревцу сломанную ветку перевяжет, нищему со скомканной улыбкой воровато, втайне от нас, даст монетку (с. 399).

Что касается взрослой жизни, то любовь к Алеше знаменует настоящую жизнь героини, отличную, с одной стороны, от понятия «долг», а с другой – от того, что можно назвать «тихим семейным счастьем». Рассказчица, не колеблясь, выбирает страдание, маркируя его масштабностью оппозиций:

Взрослая жизнь моя без Алеши имеет странное ко мне отношение, какое-то обратно пропорциональное, когда ты знаешь, что тебя много, так много в непонятно каком измерении, а в понятно каком почти нет тебя... а как только начался в моей жизни Алеша, сразу она и началась, жизнь, точно не было для меня дела более важного, чем мучения, стояния между небом и землею, зависания между жизнью и смертью (с. 400).

Впрочем, «просторный внутренний мир» героини, в котором «мерцала некая загадочность и чужедальность», не более чем иллюзия. В действительности Алеша «угодил в тесный, душный пенал» (с. 401), и все его попытки выбраться наружу переживаются рассказчицей крайне болезненно. Языковой ресурс, к которому прибегает автор, – телесная метафора. Разумеется, она встречается и у писателей-мужчин (например, у В. Маяковского). А вот чего у них нет и что есть в *Пенале* Полянской – это «перинатальная» метафора. Она строится на неразличении того, что находится извне и внутри женского тела («Женщина вечно путает, нарушает границы, она не знает, что внутри, что снаружи»¹⁵):

Он тут же стал царапаться в темноте, разрывая мне внутренности то своим уходом от Оксаны, потому что она известная стервоза, то неуходом от нее... Он стал биться во мне, как когда-то бился мой ребенок, и ничего путного из этого родиться не могло (с. 401).

Здесь актуализируется другая важная для семантической структуры рассказа метафора – мужчина-ребенок. Алеша остается ребенком в своих привязанностях, воспоминаниях, поступках:

Как будто мы все доверяли друг другу, он показал мне свои любимые деревья в парке, я ему рассказывала про свою любовь, он мне показал качели-карусели, на которых катался в детском саду, я ему рассказывала про свою любовь, он принес от матери свои детские снимки, я ему... (с. 401).

Так ситуация неравномерного взросления девочек и мальчиков продолжается в их взрослой судьбе. Любящие способны заново выложить пазл звездного неба, но не в силах изменить земные обстоятельства:

[...] Мы решили, что смотрим на мир и людей из одного уголка Вселенной, отсюда общность взглядов, мы переворошили на небе звезды, поскольку созвездия, под которыми мы родились, были враждебны друг другу, мы поставили их как надо, но со звездами справиться было легче, чем с обожаемой Алешей дочкой и Оксаниной опухолью, разраставшейся на моем собственном теле. Я уже есть и спать почти перестала, а Алеша бесцельно бился во мне слева, как колокол, и высекал одинокий, сдавленный звук... (с. 401).

¹⁵ Э. Сиксус, *Женщина – тело – текст*, пер. О. Вайнштейн, «Художественный журнал» 1995, № 6, [электронный ресурс] <http://moscowartmagazine.com/issue/63/article/1322> [29.05.2019].

Звуковая метафора как сигнал опасности или отчаяния возникает в наиболее напряженных моментах повествования, предвещая неожиданный поворот в сюжете или близость развязки:

Телефон тогда меня чуть не доконал. Он звенел, отдаваясь в сердце могучим звоном, я летела как сумасшедшая к трубке, из нее выползал, как змей, чей-то голос, казавшийся жутким, оттого что не Алешин... Тут-то, когда я уже не знала, что поделать с собой, Оксана отмочила номер... (с. 402);

Случалось, он сидел, обхватив голову руками, думал о дочери, и в эти минуты колокольца капканов, которыми мы были с самого начала этого предприятия обложены, слабо позвякивали.

Потом даже вспоминать не хочется череду событий... (с. 403).

В этом потоке событий никакая любовь, тем более «в условиях развитого социализма», не спасает. И хотя оба отчаянно сопротивляются надвигающемуся краху, избежать катастрофы не удастся. Первым не выдерживает тот, кто слабее; у Полянской это – мужчина:

Мы все еще сжимали друг друга в объятиях, как утопающие, и кричали, как глухие, друг другу гордые слова о том, что любовь все вытерпит... А вечером этого дня Алеша отпросился позвонить из автомата, чтобы не мешать соседям, и больше не вернулся (с. 403).

И когда на третий год после описанных событий рассказчица случайно встретила Алешу, не узнав его в новом длинном пальто, он «побледнел и метнулся в сторону» (с. 403).

В отличие от тех чувств, которые мог испытывать этот «тридцатипятилетний мальчишка», страх героини после его ухода качественно иной – гендерный:

Первый год я очень заботилась о своем нижнем белье, опасаясь свалиться где-нибудь прямо на улице, потом ничего, отошло (с. 403).

Любопытная деталь – упоминание о смерти Алеша дается не прямо, а через развернутое перифрастическое описание. Начало фразы и ее синтаксический облик заставляют вспомнить пассаж о гибели Оли Мещерской из новеллы И. Бунина *Легкое дыхание*:

И. Полянская	И. Бунин
[...] А через три года меня наконец пригласили – на первые похороны в нашем классе одноклассника, который ушел от сердечной недостаточности во время дежурства, как часто умирают врачи, он много работал в последнее время (с. 404).	А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом ¹⁶ .

Данный стилистический ход показывает, в частности, что из русской классической прозы прочно вошло в художественное сознание Полянско́й. Это не мешает ей быть оригинальной, нацеленной на то, чтобы «чувствовать, осязать и передавать тактильные ощущения через голос. [...] Текст не строится по обычным законам композиции, скорее он течет, вольно растекается, как внезапно разлитая жидкость»¹⁷.

Впрочем, и у этой свободы письма могут быть свои композиционные особенности. Автор закольцовывает текст, эксплицируя в финальном высказывании ключевые детали и мотивы рассказа (взгляд Алеши – немного снизу и сбоку, граничащая с сумасшествием «тайна» героя, пенал как «вечный страх» его жизни, который он так и не смог преодолеть):

Мы стояли вокруг него: я видела устремленный из-под пушистых ресниц немного сбоку и снизу взгляд Алеши, о чем-то молящий, потом я догадалась, о чем, но это было бы уже чистым сумасшествием с моей стороны, положить ему в гроб лобзик (с. 404).

Рассуждая о новеллистике Т. Толстой, И. Л. Савкина замечает, что с точки зрения фабулы это «очень грустные, трагически безысходные истории, практически всегда заканчивающиеся смертью или катастрофой». Но благодаря языку их чтение «порождает совсем другой эффект... Этот темный, но одновременно теплый, обнимающий хаос жизни, чувственную вещность, конкретность мира... удастся передать через прихотливый, орнаментальный, метафорически насыщенный стиль повествования, в котором при этом сохраняются непосредственные интонации живой, устной речи»¹⁸.

¹⁶ И. А. Бунин, *Легкое дыхание*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений: в 13 т.*, Москва: Воскресенье 2006, т. 4, с. 277.

¹⁷ Э. Сиксус, *Женщина – тело – текст...*, [29.05.2019].

¹⁸ И. Л. Савкина, *Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе)*, «Преобразование: Русский феминистский журнал» 1996, № 4, с. 62–67, [электронный ресурс] <http://www.a-z.ru/women/texts/savkina1.r.htm> [29.05.2019].

Думаю, эти суждения вполне могут быть отнесены к метафорической, парадоксальной, талантливой прозе И. Полянской.

References

- Belskaya, Liliya L. "Kolodets dvora – метафора А. Блока и В. Khodasevicha". *Russkaya riech*. No. 2 (2015): 26–29.
- Bunin, Ivan A. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 13 t. Vol. 4. Moskva: Voskresenye, 2006.
- Buyanovskaya, Viktoriya I. "«Osmyslennyi absurd» v stikhotvorenii V. F. Khodasevicha «Okna vo dvor»". *Letnyaya shkola po russkoi literature*. Vol. 12, No. 2 (2016): 207–220.
- Chekhov, Anton P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*: v 30 t. *Sochineniya*: v 18 t. Vol. 10. Moskva: Nauka, 1977.
- Cixous, Hélène. "Zhenshchina – telo – tekst", transl. O. Vainshtein. *Khudozhestvennyi zhurnal*. No. 6 (1995). <http://moscowartmagazine.com/issue/63/article/1322>
- Khodasevich, Vladislav F. *Sobranie sochinenii*: v 8 t. Vol. 1, ed. Dzh. Malmstad, R. Khyuza. Moskva: Russkii put, 2009.
- Kulikova, Elena Yu. "Zvuchanie «Evropeiskoi nochi» («Okna vo dvor» V. F. Khodasevicha)". *Literaturovedcheskii zhurnal*. No. 19 (2005): 108–116.
- Mandelstam, Osip Ye. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*: v 3 t. Vol. 1, ed. N. G. Zakharenko. Moskva: Progress-Pleyada, 2009.
- Polyanskaya, Irina N. "Literatura – eto poslanie", besedu vela E. Chernyaeva. *Voprosy literatury*. No. 1 (2002): 243–260.
- Polyanskaya, Irina N. "Penal". *Znamiya*. No. 5 (1993): 92–95.
- Polyanskaya, Irina N. *Penal*. In: *Prokhozhdenie teni: roman, rasskazy*. Moskva: Vagrius, 1999: 397–404.
- Savkina, Irina L. "Govori, Mariya! (Zametki o sovremennoi zhenskoi proze)". *Preobrazhenie: Russkii feministskii zhurnal*. No. 4 (1996): 62–67. <http://www.a-z.ru/women/texts/savkina1r.htm>
- Shcharenkaya, Natalya M. *Kontsept «futlyar»*. In: *Kontseptosfera A. P. Chekhova: sbornik statei*. Rostov-na-Donu: Izdatelstvo Yuzhnogo federalnogo universiteta, 2009: 145–172.
- Tyupa, Valerii I. *Khudozhestvennost chekhovskogo rasskaza*. Moskva: Vysshaya shkola, 1989.
- Tyupa, Valerii I. *Rasskaz prozaicheskii*. In: *Poetika: slovar aktualnykh terminov i ponyatii*, ed. N. D. Tamarchenko. Moskva: Izdatelstvo Kulaginoi; Intrada, 2008: 201–202.

НАТАЛИЯ НЯГОЛОВА

 <https://orcid.org/0000-0001-5535-7224>

Великотырновский университет
им. Святых Кирилла и Мефодия
Кафедра русистики
5003 Велико-Тырново
ул. Теодосий Тырновский 2

МГУ им. М.В. Ломоносова
Кафедра славянской филологии
119992 Москва
Ленинские горы
I корпус гуманитарных факультетов
nniagolova@abv.bg

НОВАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ «ОТТЕПЕЛИ» В ПОВЕСТИ В. АКСЁНОВА *КОЛЛЕГИ* И ЕЕ ЭКРАНИЗАЦИИ

THE NEW BODY OF THE “THAW” IN VASILY AKSYONOV’S NOVELLA *COLLEAGUES* AND ITS FILM ADAPTATION

В статье рассматривается концепция телесности в повести Василия Аксенова *Коллеги* и одноименном фильме 1962 года режиссера Алексея Сахарова. Исследуются новые моменты презентации тела в эпоху «оттепели» – медиализация, эротизация, электронизация. Дефинируются три модели телесности в произведении и прослеживаются их трансформации в экранизации повести.

Ключевые слова: поэтика, телесность, «оттепель», сексуальность, медицинский дискурс.

The article focuses on the concept of body representation in Vasily Aksyonov’s short novel *Colleagues* and in Aleksei Sakharov’s 1962 film of the same title. The new ways in which the body began to be represented during the “Thaw” are reported – its medicalization, eroticization, and electronization. The paper describes the three models of corporality from the novella and traces their transformations in the screen adaptation.

Keywords: poetics, body, “Thaw”, sexuality, medical discourse.

Репрезентация человеческого тела в повести В. Аксенова *Коллеги* и одноименном фильме А. Сахарова демонстрирует параметры оппозиции

«физическое – духовное» времен хрущевской «оттепели». Телесный код является важнейшей координатой художественной структуры этих произведений. В нем динамическим образом сочетаются семы «здоровье» – «болезнь», «гармоничность» – «ущербность», «норма» – «патология». По мнению Е. И. Викулиной, телесный дискурс «оттепели» отличается медикализацией, эротизацией, электронизацией¹. Выносливости, гигиене, репродуктивности тела в советском искусстве сталинской эпохи «оттепель» противопоставляет естественность и одухотворенность телесности.

Повесть В. Аксенова *Коллеги* (1959) выявляет целый ряд стилевых особенностей «оттепели» – двойственность финала, недосказанность, неразрешимость конфликтов, лиризация повседневности. Несмотря на новизну эстетической парадигмы, искусство «оттепели» сохраняет клише преодоления и жертвенности «большого стиля»². Инициационный сюжет повести, связанный с нравственным и профессиональным «крещением» трех молодых врачей, восходит к глобальному инициационному сюжету соцреализма, по правилам которого, как пишет К. Кларк, «молодой человек подвергается ряду испытаний и в случае успешного их преодоления посвящается и становится полноценным членом родового сообщества»³.

В повести телесный дискурс разворачивается в двух планах – в медицинско-профессиональном, поскольку главные персонажи – врачи, и на уровне художественного метаязыка – «того неизбежно искусственного языка»⁴, по Р. Барту, на котором строится литературное изображение.

Однако клинические случаи в произведении Аксенова представлены минимально. Подробности врачебных будней являются только средством для выявления нравственных дилемм. Их должны решать молодые люди, сталкиваясь с косностью системы и общественными «вредителями»: мещанами, алкоголиками, преступным миром.

Тело в повести – это не столько объект инвазии и терапии, сколько субъективный, приватный феномен человеческого существования. И в этом смысле его семиотические проекции – многогранные, сложные, показанные сквозь новую, «оттепельную», оптику изображения героя.

¹ Е. И. Викулина, *Конструирование новой телесности: медикализация и забота о себе в годы «оттепели»*, «Социс» 2010, № 9, с. 118–119.

² Е. Ярская-Смирнова, П. Романов, *Герои и туняядцы: иконография инвалидности в советском визуальном дискурсе*, [в:] *Визуальная антропология: режимы видимости при социализме*, под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, Москва: Вариант, ЦСПГИ 2009, с. 313.

³ К. Кларк, *Анализ условного советского романа. Основополагающая фабула*, [в:] *Советский роман: история как ритуал*, Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та 2002, [электронный ресурс] <https://www.media.ls.urfu.ru/493/1258/2725/2589/1218/> [22.03.2020].

⁴ Р. Барт, *Литература и метаязык*, [в:] *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва: Прогресс 1994, с. 131.

Телесность как визуально-поведенческая характеристика персонажа представлена в повести тремя моделями:

Модель инвалида. Она воплощена в образе ветерана войны, председателя поселкового совета Егорова. Данный образ вписывается в типологический ряд персонажей советского искусства послевоенных лет, где вернувшийся с фронта герой-калека – общее место⁵. Этот персонаж в контексте советской идеологии связывается с «второстепенными фигурами авторитетных и идеологически сознательных помощников, выполняющих роль отцов-наставников, указывающих правильный путь и воспитывающих молодого героя»⁶. В соцреализме инвалидность эксплицирует «патриотизм, военную героику, представления о “настоящих людях”, отважных супер-калеках, преодолевающих все преграды»⁷. При знакомстве с молодыми людьми Егоров, этот «кругленький, толстенький инвалид с костылем в правой руке», произносит, будучи навеселе, запутанную фразу: «Куда клонится индекс, точнее индифферент ваших посягательств?»⁸. Несмотря на его физическую ущербность, многократные упоминания «круглости» Егорова связываются с его внутренней гармоничностью и уверенностью. Он воспринимает свой недуг как парадоксальное условие для налаженной личной жизни: «Я сейчас подумал, доктор, что будь у меня обе ноги целы, я вряд ли имел бы сейчас тихую семейную жизнь» (с. 105). Егоров продолжает ряд экранных героев-инвалидов в советском искусстве, чьи физические дефекты «представляют метафору контраста (слабость тела – сила духа)»: Павел Корчагин, Алексей Мересьев, Юрий Ершов из *Неоконченной повести. «Оттепель»* сохраняет таким образом клише «большого стиля», интерпретируя инвалидность как «олицетворение силы народа», а девиантный герой становится «alter-ego главного героя, ведущий его к просветлению»⁹.

Двойником Егорова в фильме является доктор Дампфер – «морской волк» карантинной службы, «волшебник в драпвелюровом пальто», опекун Леши и Владьки, который лишен телесных девиаций, но зато, так же как и Егоров, имеет особый статус посвященного героя (оборона Кронштадта, путешествия в дальние страны).

⁵ А. Куляпин, О. Скубач, *Тело как текст, или Body-art тоталитаризма*, [в:] *Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи*, Москва: Языки славянской культуры 2013, с. 93.

⁶ Х. Гюнтер, *Архетипы советской культуры*, [в:] *Соцреалистический канон*, [электронный ресурс] <https://media.ls.urfu.ru/493/1258/2726/2592/1235> [22.03.2020].

⁷ Е. Ярская-Смирнова, П. Романов, *Герои и туняядцы...*, с. 305.

⁸ В. Аксёнов, *Коллеги*, [в:] *Звездный билет*, Москва: Эксмо 2014, с. 21. Далее цитаты из повести В. Аксёнова даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁹ Е. Ярская-Смирнова, П. Романов, *Герои и туняядцы...*, с. 291.

Модель «здоровяка». Олицетворением грубой физической силы в фильме становится Федор Бугров – тунеядец и криминальный тип. Этими социальными характеристиками он вписывается в клише «вредителя», который в эпоху «оттепели» уже не отождествляется с иностранным шпионом или «врагом народа» с партбилетом, а приобретает «мещанско-индивидуалистический» облик¹⁰. Первая встреча Зеленина с Бугровым заставляет молодого врача почувствовать себя слабым и незащищенным:

Теперь он понял, чем это вызвано: в упор на него, не мигая, смотрели серые страшные глаза. Они принадлежали парню атлетического сложения, который лежал поверх одеяла, скрестив на груди голые руки. Могучие эти татуированные руки с вяло перекачывающимися под кожей шарами бицепсов напоминали нажравшегося питона. Вообще казалось, что парень только потому не крушит все вокруг себя, что в эту минуту он дьявольски сыт (с. 94).

Несмотря на свою атлетическую форму, Бугров напоминает скорее машину, злой механизм – его легкие дышат «как мехи», а пульс сравнивается с работой мотора. Портрет Бугрова и его биография (у него бабка в Гатчине – «известная травница, богатящая, ведьма»; он неожиданно исчезает и зловеще-мистически появляется) вписывают персонажа в мифологическую парадигму нечисти. После нападения на Зеленина Бугров прячется в севастиановской баньке, чей топос в его фольклорно-мифологическом прочтении связан с нечистой силой. К «вредителям» Бугрова позволяют отнести не только особенности его телесности. Довольно странным на фоне остальных героев кажется костюм героя. Хромовые сапоги «в гармошку», кепочка-«лондонка», синий костюм отличного бостона, голубая «бобочка» с молнией – всё это элементы несоветского дресскода. В этом костюме Н. Лебина видит смесь «криминального шика» 1940-х годов и элементов «сталинского гламура»¹¹. В фильме А. Сахарова Бугров одет проще, семиотика его костюма репрезентирует мифологический подтекст образа: самым представительным элементом его одежды является меховая шуба, которая демонстрирует состоятельность героя и его brutальное, животное начало.

Аналогичный художественный инструментарий используется при создании портрета «амбарного вредителя», заведующего складом Ярчука. В его описании присутствуют сравнения с материальным миром («пасхальное яичко», «пружины»), а также анималистический код («жук», «собака», «клещ»).

¹⁰ В. Семерчук, *Смена вех на исходе оттепели*, [в:] Проза.ру [электронный ресурс] <https://www.proza.ru/2011/11/09/878> [22.03.2020].

¹¹ Н. Лебина, *Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – Оттепель*, Москва: Новое литературное обозрение 2014, с. 120.

Модель спортсмена. К этой модели относится образ трех молодых «коллег». Он строится на принципах эстетико-идеологической программы «оттепели»: реабилитация заботы о собственном теле, медицинализация телесности и занятия спортом, которые теряют брутальность сталинских времен, приобретая элементы мужественной интеллигентности и романтики. Вслед за медициной спорт для героев становится самой репрезентативной сферой. Именно на период «оттепели» приходится пик развития советского спорта, а спортивным соревнованиям отводится особая роль в противостоянии коммунистического общества капиталистическому Западу¹². Владька Карпов и Алексей Максимов представляют себя, в первую очередь, через спорт: «Да, конечно, я спортсмен. Разве не видно? Всеми видами спорта. Больше всего люблю бильярд» (с. 9); «В школе я играл в футбол, а в институте – в волейбол. Я и сейчас играю в волейбол и всегда буду в него играть» (с. 10). На волейбольной площадке после блестящего удара Саша впервые видит Инну, которая «водит сбоку гоночный велосипед». Парни плавают и катаются на лыжах. Саша не изменяет утренней зарядке даже в трудные дни распределения, а его спортивный костюм оттеняет неодобряемый жителями поселка вид доктора, который гоняется за мячом в одном «исподнем». Тело самого красивого из них – Владьки Карпова – как бы живет собственной жизнью, ошеломляя окружающих: «извивающееся тело», «бронзовые плечи», «мускулы играли под глянцевиной кожей, как рыбы». Однако именно этому «мулатоподобному южанину» меньше всех везет в любви. В фильме образ Карпова сильно изменен. Внешне он самый незаметный среди троих друзей, веселый, немного смешной. На фоне красавцев Зеленина и Максимова (в исполнении В. Ливанова и В. Ланового) герой О. Анофриева несколько похож на Санчо Панса, тем более, что Саша неоднократно назван в тексте «рыцарем» и даже «рыцарем печального образа». По-видимому, Сахаров старается редуцировать идеальность «коллег». Эмоциональные пристрастия Владьки в повести выражаются в ряде «встреч», а единственная любимая женщина Вера его отвергает.

Молодые врачи не только спортсмены, но и танцоры. Н. Лебина отмечает, что «танцевальные пристрастия у Аксёнова выступают маркером социальной позиции личности» и связь каждого героя с определенным танцем демонстрирует «в условиях цензуры отношение власти к разным видам танцев»¹³. Так, Саша предпочитает вальс, Владька – фокстрот, а мрачный

¹² Л. Л. Агаджанян, *«Оттепель» в истории отечественной культуры: конъюнктурное и непреходящее*, «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств» 2015, № 4 (66), с. 88–89.

¹³ Н. Лебина, *Мужчина и женщина...*, с. 22.

Максимов «знает о существовании буги-вуги». Правда, всё это происходит в фильме, а в повести первый танец Зеленин и Инна исполняют под звуки танго *Кампарасита*. Режиссер отступает от литературного источника, чтобы подчеркнуть интеллигентность Саши и противопоставить его Бугрову, предлагающему Даше «сбачать танхо».

В тесной связи с танцевальными пристрастиями развивается и любовная жизнь молодых врачей. Легкомысленный фокстрот проецируется на мимолетные отношения очаровательного Карпова с женщинами. Его «подвиги» сообщаются только как история героя, но остаются «за кадром». Сюжет повести пронизывают две бурные любовные линии – романтическая история Зеленина и Инны и тайная связь Максимова и Веры. Возвышенные чувства Саши сочетаются со свободными сексуальными отношениями. Исследователи отмечают, что в кинематографе «оттепели» добрачные связи нередко «выступают как норма частной жизни советской интеллигенции»¹⁴. Страстная любовь нигилиста Максимова к Вере ослепляет его, лишает уверенности и втягивает в заколдованный круг встреч и расставаний. В эпизодах любовных свиданий присутствие и эмоции Веры даны через описание ее лица («странный, слепящий блеск в глазах Веры», «ставшие озорными глаза», «большие, дрожащие глаза», «печальное и изучающее лицо», «спокойная, ласковая улыбка») и через изменения голоса Алексея – неестественный, насмешливый, мрачный голос.

По мнению Т. Дашковой, одна из основных особенностей «оттепельного» кино – наличие эротической составляющей¹⁵. Эту составляющую легко увидеть в повести Аксенова. Она продолжает традицию Э. М. Ремарка и Э. Хемингуэя – страстный жест на фоне молчания или словесной скудости¹⁶. Однако в фильме А. Сахарова линия любви Алексея Максимова к замужней однокурснице Вере отсутствует, отношения Зеленина и Инны лишены эротизма, а самая страстная сцена – их вальс. Остальное общение подается в духе женско-мужских отношений «товарищества» и «дружбы», хорошо известных по текстам «большого стиля». В фильме неоспорима сексуальная внешность Инны (Н. Шацкая). Она никогда не появляется

¹⁴ Н. Лебина, *Мужчина и женщина...*, с. 39. Исследовательница приводит в качестве примера отношения между Гусевым и Лёлей в фильме М. Ромма *Девять дней одного года* (1962).

¹⁵ Т. Дашкова, *Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода*, [в:] *Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность*, Москва: Новое литературное обозрение 2013, с. 146–147.

¹⁶ Некоторые аспекты данного соотношения комментируются в статье: Т. В. Шумакова, *Повести Василия Аксенова «Коллеги» и «Звездный билет» в контексте зарубежной литературы*, «Вестник Челябинского государственного университета» 2001, т. 2, № 1, с. 80–88.

в «брючках», как в повести, а только в диоровских платьях; даже в квартире доктора в Круглогорье на героине вечерний туалет.

Обрами героев-любовников, Зеленина и Максимова, Аксенов отдает дань основным литературным кумирам «оттепели» – Ремарку и Хемингуэю и их героям. Ремарковское отношение к женщинам и любви проявляется в отношении Зеленина к Инне: герой стремится создать «мирок» для двоих посреди профессиональных и общественных коллизий. Если в сфере частной жизни Зеленин напоминает Роберта Локампа, то профессиональное бытие роднит его с Чеховым. Внешность Зеленина имеет сходство с внешностью Чехова (худощавый, высокий, бледный, в очках), а в фильме сходство визуализируется: в его квартире висит портрет Антона Павловича. Эта интертекстуальная параллель подчеркивает интеллигентское происхождение доктора Зеленина, актуализирует связь поколения молодых врачей с дореволюционной русской интеллигенцией¹⁷.

Алексей Максимов – герой хемингуэевского типа. Его поведенческие черты – нигилизм, невыносимость к «высоким словесам», решительность и резкость. Любовь героя к Вере – немногословная и страстная, и он, страдая, но не жалуясь, готов нести бремя привязанности к замужней женщине. Диалоги между героями отличаются хемингуэевской недосказанностью: «Каждое слово в тот день было подобно заголовку интересной книги: оно интриговало, но не раскрывало смысла» (с. 123). В духе оттепельного стремления к естественности любовь подчиняется новым правилам – «любить не из-за чего-то, а просто так»; знак равенства между браком и любовью не обязателен. Алексей убеждает себя: «Это я ее муж! Только я, и никто другой» (с. 132). Для Максимова любовь к Вере изменяет мироздание: «Скрипнула ось земли, и планета отлетела куда-то в сторону. Мир изменился, замелькал. В центре вселенной, пронизывая Млечный Путь, выросла и зашаталась гигантская тень влюбленной пары» (с. 125). Во вселенских трансформациях, спровоцированных любовью, можно рассмотреть переключку с ощущениями Марии и Роберта Джордана у Хемингуэя: «[...] и вдруг в неожиданном, в мгновение, в последнем весь мрак разлетелся и время застыло, и только они двое существовали в неподвижном остановившемся времени, и земля под ними качнулась и поплыла»¹⁸.

Любовь к Вере Алексей переносит на ее дом; он исследует его, подобно телу любимой женщины:

Окна широкие, как в современных домах, а по фасаду разбросаны добротные излишества, над парадным возлежит гранитная наяда. Седьмой этаж мансардный, там

¹⁷ Проблема преемственности и связи между поколениями – одна из основных в повести.

¹⁸ Э. Хемингуэй, *По ком звонит колокол*, Москва: АСТ 2019, с. 223.

крутые скаты крыши, какие-то мелкие башенки. Немного готики, и романский стиль, и даже барокко (с. 133).

И дальше: «Люблю ее глаза, волосы, губы, ее тело, ее слова и ее костюмы, привычки, смех, ошибки, печаль, ее дом, ее улицу, весь этот район, люблю и доброжелательно отношусь к милиционеру, который в третий раз проходит мимо» (с. 133). Архитектурная образность очень характерна для кинематографа «оттепели» как проявление слияния природы и городской среды, живого и неживого в художественной концепции шестидесятников¹⁹.

Все указанные модели телесности в фильме можно рассмотреть и как актанты инициационного сюжета. Образ инвалида Егорова относится к архетипу мудрого старика – своеобразный психопомп для «подвигов» Зеленина. Стихийная монструозность Бугрова в сочетании с его анималистическими характеристиками восходит к архетипу Змея, а образы трех коллег – варианты героя-подростка, который проходит через все этапы инициации: изоляция, мнимая смерть, воскресение.

Экранизация повести оказывается более консервативной, чем сама повесть. В фильме отсутствуют те сюжетные линии, которые вносят характерную для «оттепели» многозначность и неразрешимость конфликта. Сюжетная редукция компенсируется ярким визуальным рядом, а доминантный телесный код оживлен целой плеядой молодых актеров, превратившихся в олицетворение духа «оттепели» – Василий Ливанов, Василий Лановой, Нина Шацкая, Тамара Сёмина.

References

- Agadzhanian, Leon L. "Ottepel' v istorii otechestvennoi kultury: konyunktornoe i neprekhdnyashchee". *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*. No. 4 (66), (2015): 85–89.
- Aksenov, Vasilii. *Kollegi*. In: *Zvezdnyi bilet*. Moskva: Eksmo, 2014.
- Barthes, Roland. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Moskva: Progress, 1994.
- Dashkova, Tatyana. *Telesnost – Ideologiya – Kinematograf: Vizualnyi kanon i sovetskaya povsednevnost*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
- Gyunter, Hans. *Arkhetipy sovetskoi kultury*. <https://media.ls.urfu.ru/493/1258/2726/2592/1235>
- Hemingway, Ernest. *Po kom zvonit kolokol*. Moskva: AST, 2019.
- Klark, Katerina. *Analiz uslovnogo sovetskogo romana. Osnovopolagayushchaya fabula*. <https://www.media.ls.urfu.ru/493/1258/2725/2589/1218/>
- Kulyapin, Aleksandr, Skubach, Olga. *Mifologiya sovetskoi povsednevnosti v literature i kulture stalinskoi epokhi*. Moskva: Yazyki slavyanskoi kultury, 2013.
- Lebina, Natalya. *Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kultura. SSSR – Ottepel*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.

¹⁹ Д. И. Михейкин, *Архитектура в кино 1960-х*, [в:] *Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре*, Москва: РОССПЭН 2013, с. 292.

- Mikheikin, Dmitrii I. *Arkhitektura v kino 1960-kh.* In: *Estetika 'ottepeli': novoe v arkhitekture, iskusstve, kulture*, ed. O. V. Kazakovaya. Moskva: ROSSPEN, 2013: 291–327.
- Semerchuk, Vladimir. *Smena vekh na iskhode ottepeli.* <https://www.proza.ru/2011/11/09/878>
- Shumakova, Tatyana V. “Povesti Vasiliya Aksenova “Kollegi” i “Zvezdnyi bilet” v kontekste zarubezhnoi literatury”. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. Vol. 2. No. 1 (2001): 80–88.
- Vikulina, Yekaterina I. “Konstruirovanie novoi telesnosti: medikalizatsiya i zabota o sebe v gody ‘ottepeli’”. *Sotsis*. No. 9 (2010): 113–119.
- Yarskaya-Smirnova, Yelena R., Romanov, Pavel V. *Geroi i tuneyadtsy: ikonografiya invalidnosti v sovetskom vizualnom diskurse.* In: *Vizualnaya antropologiya: rezhimy vidimosti pri sotsializme*, ed. Ye. Yarskaya-Smirnova, P. Romanova. Moskva: Variant, TsSPGI, 2009: 289–331.

ALEKSANDRA SZYMAŃSKA

 <https://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

ДОН ЖУАН УХОДИТ В СЕТЬ. (О СПЕЦИФИКЕ МИРОВОГО ОБРАЗА В УСЛОВИЯХ ИНТЕРНЕТА)¹

DON JUAN GOES ONLINE: THE FUNCTIONING OF A WORLD-LITERATURE FIGURE IN INTERNET CONDITIONS

Статья представляет собой продолжение рассуждений по поводу изменений, которые претерпевает образ Дон Жуана в условиях сетевой литературы. Произведения сетевых авторов, апеллирующие к литературной классике, являются довольно распространенным явлением. Кажется, что установка на интертекстуальность является одной из писательских стратегий в интернете. Предметом нашего интереса стали произведения, отсылающие к образу Дон Жуана, опубликованные на русских литературных интернет-порталах, не включенные в процесс офф-лайн, не замеченные критиками. Основной задачей было выявление ведущих при создании образа тенденций, а также результаты, к которым привело их употребление. Рассмотрение группы текстов, принадлежащих к сетевой литературе, позволило нам сделать замечания по поводу бытования образа, рожденного в недрах испанской литературы XVII века, в специфических условиях интернета.

Ключевые слова: Дон Жуан, сетевая литература, интертекстуальность, авторские стратегии.

The article is a continuation of discussions about the changes that the literary image of Don Juan undergoes at present in online literature. Appealing to literary classics is quite common in the works of Internet authors. Intertextuality seems to be one of the writing strategies on the web. The subject of our interest are the works referring to the literary image of Don Juan published on Russian literary websites, not included in the offline process and overlooked by literary critics. The main task

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке филологического факультета Лодзинского университета (Fundusz Rozwoju Wydziału Filologicznego UŁ; проект „Mit Don Juana w literaturze rosyjskiej”, 2019–2020).

has been to identify the leading tendencies in creating the image of Don Juan, as well as the results to which employing them led. Analyses of a group of texts belonging to online literature allow the author of the paper to comment on the ways in which a literary image born in the Spanish literature of the 17th century continues to exist in the peculiar Internet conditions.

Keywords: Don Juan, online literature, intertextuality, writing strategies.

Предметом нашего интереса в статье станут размещенные на русских общедоступных литературных порталах произведения, в которых авторы обращаются к знаковому имени Дон Жуан и связанному с ним кругу тем и мотивов. Повышенный интерес к данному литературному образу на интернет-порталах послужил поводом для рассуждений о причинах его популярности в сети, а также для обобщений по поводу специфики образа в новой среде существования. Мы не претендуем на анализ сложного явления самостоятельной интернет-литературы, поскольку ее развитие – постоянный процесс *in statu nascendi*. Мы сосредоточимся на выявлении особенностей трактовки известного мотивно-образного комплекса литературного мифа о Дон Жуане сетевыми авторами.

В качестве объекта исследования мы выбрали произведения, опубликованные на четырех литературных порталах: Проза.ру, Стихи.ру, Поэзия.ру и Театральная библиотека Сергея Ефимова, не включенные в литературный процесс офф-лайн, не замеченные литературоведами и критиками².

Интернет с его общедоступностью привлекает непрофессиональных авторов возможностью получить быстрый отклик на свое произведение. Однако читательский интерес, как правило, оказывается непродолжительным. Этот факт не останавливает желающих использовать интернет для самовыражения. В то же время обилие авторов в сети не гарантирует

² Пьеса Ирины Мухометовой *Дон Жуан и Дон Кихот* (Проза.ру, 2010), драма Дмитрия Подчуфарова *Гибель Дон Жуана* (Стихи.ру, 2002), пьеса в стихах Татьяны Ширяевой *Несчастный Дон Жуан* (Театральная библиотека Сергея Ефимова, информация о дате публикации отсутствует), музыкальная народная комедия Николая Чапайкина и Юрия Войтова *Дон-Жуан по-царицынски* (Театральная библиотека Сергея Ефимова, 2015), пьеса Галины Силиной *Дон Жуан. Двадцать четыре часа* (Театральная библиотека Сергея Ефимова, 2016), стихотворение Станислава Минакова *Дон Жуан. Курение пейота* (2003, количество посещений на 6 ноября 2019 г. – 2531), Надежды Бурановой «Мужчина с прошлым Дон Жуана...» (2006, количество посещений на 6 ноября 2019 г. – 2021), Александра Карпенко «И женщины приходят к Дон Жуану...» (2009, количество посещений на 6 ноября 2019 г. – 1550), Александра Мельника «Отдохни, дон Хуан...» (2010, количество посещений на 6 ноября 2019 г. – 1302), Иосифа Когана *Дон Жуан* (2010, количество посещений на 6 ноября 2019 г. – 1237), М. Галина «Когда бы Дон Жуан...» (2010, количество посещений на 6 ноября 2019 г. – 1795), Михаила Резницкого *Дон Жуан из Севильи* (2011, количество посещений на 6 ноября 2019 г. – 1607), Марка Луцкого *Двустышняя старода Дон Жуана* (2017, количество посещений на 6 ноября 2019 г. – 452) – все на сайте Поэзия.ру, стихотворение Виктора Байгужакова *Монолог Дон Жуана* (2012) на сайте Стихи.ру.

появление новых и оригинальных литературных тем. Распространенным явлением на литературных сетевых порталах становится эксплуатация классического наследия. Один из примеров тому – обращение к общеизвестному мировому образу Дон Жуана.

Во всех обнаруженных нами в сети произведениях, несмотря на их родовую принадлежность (драма или лирика), связь с известным литературным образом и сюжетом маркирована уже в заглавии – *Гибель Дон Жуана*, *Несчастный Дон Жуан*, *Дон-Жуан по-царицынски*, *Дон Жуан. Двадцать четыре часа*, *Дон Жуан из Севильи*, *Монолог Дон Жуана*, *Двустийшия старого Дон Жуана*, «Отдохни, дон Хуан...» и др. Заглавие обещает, таким образом, присутствие знакомого героя. Прецедентное имя позволяет реципиенту узнать его, несмотря на меняющийся внешний антураж. Это, в свою очередь, пробуждает в читателе чувство удовлетворенности собственной культурной компетентностью в сфере культурных феноменов. Выбор заглавия приобретает особое значение при публикации произведения в интернете. Здесь оно выступает в роли важнейшего поискового слова, которое влияет на посещаемость сайта.

Почти во всех найденных нами произведениях сохраняются также традиционные для участников донжуанского сюжета имена, отсылающие, правда, к разным литературным традициям: Лепорелло, Сганарель, Анна, Эльвира. Авторы, помещающие героя в экзотическое для современного читателя пространство и время, заменяют его имя и титул узнаваемым вариантом или придумывают достоверные обстоятельства, которые объясняют его непривычное наименование. Так, например, Дон Жуан становится Иваном³ (Г. Силина, *Дон Жуан. Двадцать четыре часа*) или гангстером по кличке Дон Жуан (Т. Ширяева, *Несчастный Дон Жуан*).

Главный герой во всех найденных нами произведениях создается с опорой на доминантные черты Дон Жуана, но в разных текстах они проявляются с разной интенсивностью. Герои, соотносимые с Дон Жуаном, изображаются уверенными в себя любимцами женщин, противниками брака, изгнанниками, неустрашимыми грандами, поэтами; их именуют развратниками, совратителями и безбожниками, врагами инквизиции, проклятыми людьми, убийцами. В некоторых произведениях подчеркивается лицемерие Дон Жуана, в других, напротив, герой – враг и обличитель лицемерия. Достаточно устойчивым является мотив его усталости и старости, а также мотив пьянства.

Немногие из доступных нам произведений сохраняют традиционные пространственно-временные координаты истории о Дон Жуане. Их авторы

³ Как известно, имя Иван является русским вариантом имени Жуан – в переводе с испанского (Хуан) на французский, а затем на русский.

не слишком заботятся о воспроизведении испанского колорита, используя лишь некоторые его атрибуты: серенады, монархический строй, деятельность инквизиции, испанские имена или названия городов. Ряд авторов помещает героя в другое, нетрадиционное пространство либо в настоящее время, делая его более узнаваемым и близким современному русскому читателю.

Сетевые авторы, пишущие о Дон Жуане, стремятся сохранить установку на жизнеподобие. Это проявляется, в частности, в интерпретации образа Командора и связанного с ним мотива загробной мести. Достоверность образа достигается за счет наделения его чертами, а точнее, пороками, не чуждыми современному человеку, знакомыми либо по собственному опыту, либо благодаря телевидению или публикациям прессы. Например, Командор превращается в наглого пьяницу, который ругается грубыми словами и издевается над своей женой (Т. Ширяева, *Несчастный Дон Жуан*), или в женщину – вдову военного, неуравновешенную феминистку, которая ненавидит мужчин и заступает за честь своей единственной дочери (Г. Силина, *Дон Жуан. Двадцать четыре часа*). Стремление к рационализации фантастических элементов проявляется и иным образом – фантастическая история о чудесном оживлении статуи оказывается хитрой интрижкой братьев инквизиторов (Н. Чапайкин и Ю. Войтов, *Дон-Жуан по-царицынски*). В некоторых произведениях Командор только упоминается в связи с прошлым Дон Жуана, но он не оказывает никакого влияния на дальнейшую судьбу соблазнителя (Д. Подчуфаров, *Гибель Дон Жуана*).

Предложенные сетевыми авторами сюжетные решения обусловлены мировоззренческими переменами. Они свидетельствуют об устройстве жизни на основе рациональных норм, что отражается в подходе к таким понятиям как «преходящее» и «вечное», а также в погоне за все новыми ощущениями. Отход от важной, если не самой важной, составляющей донжуанского сюжета ведет к серьезным последствиям – чаще всего к его упрощению или даже к тривиализации.

Ряд рассматриваемых нами произведений заканчивается либо подготовкой к свадьбе, либо венчанием Дон Жуана. Именно, такой финал оказывается самым распространенным. Вместо развязки с появлением карающей статуи, авторы выводят героя на новый жизненный путь, который противоречит идее Дон Жуана. Брак для него равнозначен завершению скитаний, отдыху от прежней – бурной жизни. Героя к этому шагу, чаще всего, приводит мысль о приближающейся старости и связанных с ней недугах.

Помимо Дон Жуана и Командора, некоторые изменения претерпевает также образ слуги, выполняющего в большинстве анализируемых произведений функцию хитрого шута и комедианта. В одном случае слугой Дон Жуана становится переодетая влюбленная женщина, которая заставляет

его вступить с нею в брак. Стоит отметить возрастающую роль слуги для развития сюжета, а также приобретенный им за долгие годы скитаний с Дон Жуаном опыт в отношениях с женщинами.

Интересными изменениями сопровождается образ Анны. Перенос известных мировых героев в современную Россию с ее проблемами и острыми социальными вопросами (эмиграция, феминизм, СПИД, насилие в семье, отсутствие равенства полов, алкоголизм, депрессия и др.) отразился на женских образах. Анна из испанской матроны превращается то в жертву мужа-пьяницы, которая сравнивается с алмазом на том основании, что она не гуляющая, не пьющая и не курящая, то в библиотекаршу-скромницу – одну из последних в городе непорочных и невинных девушек.

Апелляция сетевых авторов к общеизвестному образу связана с явлением интертекстуальности. Стоит, однако, отметить, что игра с текстами классической литературы в большинстве случаев не требует от читателя глубоких литературных знаний. Она основана на тиражируемости узнаваемых словесных формул, ситуаций и мотивов, представленных в новом антураже. Обнаружение литературного источника чаще всего не привносит в текст произведения новых смыслов. Оно может доставить читателю удовольствие оттого, что он замечает сходство с классическими произведениями русской литературы, такими как: *Маскарад* Лермонтова, *Стихи о Прекрасной Даме* Блока или стихотворение «Умом Россию не понять...» Тютчева. Обращение к хрестоматийным текстам ограничено, в основном, использованием легко узнаваемых мотивов – мести, ревности, скуки, обмана, яда, рока, клеветы, злодейства, страха и образов – ревнивого, опытного мужа, верной, молодой жены, танцующих масок.

Иным примером установки на интертекстуальность является введение в текст фрагментов произведений донжуанского круга, либо воспроизведение в новой обстановке хорошо известных диалогов. Отметим, что цитация здесь не выполняет смыслообразующей функции, а лишь создает иллюзию включенности произведения в литературную традицию. Подобный эффект достигается авторами за счет иронического перефразирования классических (но не только) цитат: «Нельзя же первым встречным доверяться, / В России мудрено не растеряться. / Ее аршином общим не измеришь – / Не сломишь, не раздавишь, не похеришь!»⁴).

В большинстве произведений обнаруживается тенденция к снижению и дискредитации понятий или фигур из сферы *sacrum*. Так, ангелы становятся проститутками, монах – гомосексуалистом, поэт – пьяницей, Дон

⁴ Т. Ширяева, *Несчастный Дон Жуан*, [электронный ресурс] <http://www.theatre-library.ru/authors/sh/shiryayeva> [9.12.2019].

Кихот – постаревшим несостоявшимся героем. В произведении Ирины Мухаметовой *Дон Жуан и Дон Кихот* встреча Дон Жуана с Дон Кихотом обрачивается эффектом обманутого ожидания. Вместо столкновения двух жизненных установок читатель становится свидетелем фарсовой ситуации, в которой Дон Жуан и Дон Кихот оказываются жертвами хитрых женщин, заставляющих их вступить в брак.

Отдельную часть рассматриваемых произведений составляют стихотворения, среди которых мы выделили две основные группы. В первую из них вошли стихотворения, авторы которых стремились дать «серьезную» интерпретацию образа, насыщая свои тексты раздумьями экзистенциального характера.

Медиативной настроенности героя способствует психоделическое, галлюциногенное состояние, возникшее в результате курения пейота. Оно оказывается видом убежища либо от скудной действительности, в которой Дон Жуан остался одиноким, лишенным жизненной цели, разочарованным («Одиноко? Уныло ли? Голо?..»⁵), либо от всеохватывающего страха («Страх вползает в меня ниоткуда. / Очарованный желтизной, / я сегодня шаманить не буду. / Что-то станется нынче со мной»⁶). К подобным размышлениям о познавательных возможностях человека, о мимолетности жизни, неизбежности смерти, болезни души приводит героя осознание безысходности своего положения.

Вторую группу составляют стихотворения, иронически освещающие известный образ. Значительным является «обыгрывание» авторами темы старости и потери сексуальных сил Дон Жуаном. Герой, теряя свои жизненные силы, не в состоянии осчастливить всех нуждающихся женщин («Уходит невостребованной дама. / Звучат шаги – и плачет Дон Жуан»⁷), из соблазнителя он превращается в импотента («В его глазах – боязнь инфаркта, / Тахикардия ... Весь букет. / К тому же новый страх – фальстарта... / Он – Дон Жуан? Теперь уж – нет»⁸). С годами он становится склеротиком, теряет память («Имел я даму? Вот вопрос! / Не помню, хоть убей! Склероз!»⁹). Сомнению подвергается на только слава Дон Жуана-соблазнителя,

⁵ С. Минаков, *Дон Хуан. Курение пейота*, [электронный ресурс] <https://poezia.ru/works/19893> [10.12.2019].

⁶ А. Мельник, «Отдохни, дон Хуан...», [электронный ресурс] <https://poezia.ru/works/81765> [10.12.2019].

⁷ А. Карпенко, «И женщины приходят к Дон Жуану...», [электронный ресурс] <https://poezia.ru/works/71380> [10.12.2019].

⁸ Н. Буранова, «Мужчина с прошлым Дон Жуана...», [электронный ресурс] <https://poezia.ru/works/43658> [10.12.2019].

⁹ М. Луцкий, *Двустышняя старого Дон Жуана*, [электронный ресурс] <https://poezia.ru/works/126527> [10.12.2019].

но и Дон Жуана-поэта («И пусть тебе удался добрый хит, / Но ты всего лишь сочинитель песен... / Когда бы Дон Жуан писал стихи, / Он был бы никому не интересен!»¹⁰). Ироническая интерпретация образа приводит к грустному заключению: от прежних подвигов Дон Жуана осталась лишь слава соблазнителя («И унесся прах по ветру, / Не осталось ничего, / Лишь восславили поэты / Хобби грешное его»¹¹).

Как в драматических, так и в поэтических опытах сетевых авторов не была упущена возможность обратиться к литературной классике. Пожалуй, самым ярким примером являются аллюзии на стихотворение Блока *Шаги Командора*, которое послужило автору точкой отсчета при разработке образа. Узнаваемыми в тексте становятся: образ Командора, олицетворяющего время, атмосфера тишины, вызванной смертью Донны Анны, лунный и туманный пейзаж:

Что ты знаешь о жизни моей, человек?
Что ты знаешь о жизни вообще?
Ты послушай шаги – это топает Век
Командором в испанском плаще.
«Донна Анна!» – кричу, а в ответ тишина,
Словно я в этом мире один.
Только дыней на небе желтеет Луна –
Я не видел прекрасней картин¹².

В обоих случаях – в драматических и лирических интерпретациях – наблюдается тенденция к дегероизации Дон Жуана. Слабость характера сетевые авторы компенсируют динамикой действия, обилием невероятных происшествий, неожиданным освещением героя. Однако ориентация на вкусы сетевого читателя, который привык к погоне за новыми ощущениями, неожиданными поворотами действия, шокирующими превращениями героев, варианты развития сюжета, предлагаемые сетевыми авторами, не гарантируют приращения смысла. Наоборот, большинство текстов отличается редукцией смыслов. В такой ситуации известный мировой образ вместо того, чтобы стать объектом креативной рецепции, ведущей к рождению оригинального высказывания художника о своей

¹⁰ М. Галин, «Когда бы Дон Жуан...», [электронный ресурс] <https://poezia.ru/works/82539> [10.12.2019].

¹¹ М. Резницкий, *Дон Жуан из Севильи*, [электронный ресурс] <https://poezia.ru/works/90515> [10.12.2019].

¹² В. Байгужаков, *Монолог Дон Жуана*, [электронный ресурс] <https://www.stihi.ru/2012/02/01/11098> [10.12.2019].

реальности, превращается в легко узнаваемый стереотип. Стереотип, в свою очередь, гарантирует читателю чувство безопасности, позволяет получить удовлетворение от погружения в описываемые перипетии, тем самым отвечая потребности уйти от повседневной жизни, а главное – потребности в развлечении. Таким образом, успех текста основан не на его оригинальности, а напротив, на узнаваемости и повторяемости.

Эффект узнаваемости обеспечивается также актуализацией классики. Сетевые авторы сознательно используют приемы интертекстуальности и литературной игры. Одна из принципиальных черт сетевой литературы – ее вторичность, когда литературный процесс не генерирует новое содержание, а воспроизводит известное. Итак, отличительными чертами поэтики исследуемых произведений являются перекодирование и игра с текстами классической литературы, актуализация стереотипов, а также тиражирование формул и приемов.

References

- Bayguzhakov, Viktor. *Monolog Don Zhuana*. <https://www.stihi.ru/2012/02/01/11098>
- Buranova, Nadezhda. *Muzhchina s proshlym Don Zhuana...* <https://poezia.ru/works/43658>
- Galin, M. *Kogda by Don Zhuan...* <https://poezia.ru/works/82539>
- Karpenko, Aleksandr. *I zhenshchiny prikhodyat k Don Zhuanu...* <https://poezia.ru/works/71380>
- Lutskii, Mark. *Dvustishiya Don Zhuana*. <https://poezia.ru/works/126527>
- Melnik, Aleksandr. *Otdokhni, don Khuan...* <https://poezia.ru/works/81765>
- Minakov, Stanislav. *Don Khuan. Kurenje peiota*. <https://poezia.ru/works/19893>
- Reznitskii, Mikhail. *Don Zhuan iz Sevili*. <https://poezia.ru/works/90515>
- Shiryayeva, Tatyana. *Neschastnyi Don Zhuan*. <http://www.theatre-library.ru/authors/sh/shiryayeva>

MAGDALENA ZYŚK

 <https://orcid.org/0000-0002-6591-567X>

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Rusycystyki
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-226 Łódź
ul. Pomorska 171/173
magdalena.zysk7@gmail.com

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ БАБА ШАНЕЛЬ (2010) НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ

GENERIC SPECIFICITY OF NIKOLAI KOLYADA'S PLAY *BABA CHANEL* (2010)

В статье рассматриваются особенности пьесы *Баба Шанель* Н. В. Коляды с целью определить ее драматический жанр. Опираясь на работы предшественников, автор исследует типы героев, тематику, язык, формы присутствия автора в пьесе. Анализируется также конфликт персонажей с окружающим их миром. Важное место в статье отводится выявлению черт репортажа, опыт описания которого дан в работе Я. С. Жарского. В заключении подводятся итоги исследования и дается характеристика жанровой специфики пьесы *Баба Шанель* с учетом представленных ранее особенностей и авторского определения.

Ключевые слова: *Баба Шанель*, Николай Коляда, новая «новая» драма, современная драматургия, жанр.

The article is dedicated to the study of distinct features of Nikolai Kolyada's play *Baba Chanel* [The Hag Chanel], with the view to defining the piece's genre. The author, referencing work of other scholars, pays attention to the types of characters, the topic, the language and the presence of the author in the play. Moreover, the conflict between the characters and the world is described. A substantial part of the article is devoted to showing the features which are characteristic of reportage, in line with Iakov Zharski's research. The article ends with a summary of the study and with the presentation of *Baba Chanel's* generic specificity: this takes into account the features discussed and the authorial definition.

Keywords: *Baba Chanel*, Nikolai Kolyada, new "new" drama, contemporary dramaturgy, genre.

Пьесы Николая Владимировича Коляды относят к новой «новой» драме, которая в значительной степени отличается от драматургической классики.

В работах многих исследователей (О. В. Журчева, Н. Л. Лейдерман, М. И. Сицова и др.) рассматриваются отличительные особенности пьес рубежа веков. При этом роль Коляды в формировании новейшей драматургии настолько значима, что Е. А. Старова назвала его «солнцем русской драматургии»¹. Объектом анализа становились многие пьесы уральского драматурга, в том числе *Канотье* (1992), *Полонез Огинского* (1993), *Мертвые души* (2013). Вместе с тем никто не пытался исследовать поэтику драмы *Баба Шанель* (2010), получившей известность во многих театрах, в том числе в Польше. Настоящая статья посвящена выявлению жанровых особенностей этой пьесы.

Одна из особенностей драматургии Коляды в том, что в центр своих пьес он ставит «маленьких героев»². Его персонажи – ничем не примечательные люди, которые сталкиваются с проблемами существования. Состав действующих лиц подчеркнуто обобщен:

Солисты ансамбля «Наитие»:

Капитолина Петровна – 90 лет

Сара Абрамовна – 85 лет

Ираида Семеновна – 80 лет

Нина Андреевна – 75 лет

Тамара Ивановна – 70 лет

Роза Николаевна – 55 лет

Сергей, 30 лет, баянист, руководитель ансамбля «Наитие»³.

Автор не дает подробных характеристик действующим лицам, все они определяются одинаково – солистки музыкального коллектива. Чуть больше мы узнаем лишь о руководителе ансамбля. Единственная характеристика женских персонажей – их возраст. Эта деталь, а также возрастной диапазон между старшими и младшими позволяют предположить, что основная проблема пьесы – старость и уход с жизненной сцены старшего поколения.

Н. Л. Лейдерман обращает внимание на то, что действующие лица Коляды находятся в так называемой «пограничной ситуации», когда

¹ Е. А. Старова, *Николай Коляда – солнце русской драматургии*, [в:] *Новая драма рубежа ХХ–ХХI веков: предварительные итоги*, под общ. ред. Т. В. Журчевой, Самара: Изд-во «Самарский университет» 2016, с. 143, [электронный ресурс] <http://repo.ssau.ru/handle/Uchebnyye-posobiya/Noveishaya-drama-rubezha-XXXXI-vekov-predvaritelnye-itogi-Elektronnyi-resurs-kollektiv-monogr-63522> [24.06.2019].

² Н. Л. Лейдерман, *Драматургия Николая Коляды*, Екатеринбург: ОГУП «Первоуральская типография» 2002, с. 12.

³ Н. В. Коляда, *Баба Шанель*, Логиново 2010, [электронный ресурс] <http://kolyada.ur.ru/chanel/> [24.06.2019]. В дальнейшем все цитаты их пьесы приводятся по этому источнику.

кардинальным образом меняется их жизнь. Исследователь использует определение «апокалипсис героев»⁴. В контексте сюжета пьесы такое замечание представляется верным. Жизнь пяти солисток связана с деятельностью музыкального ансамбля «Наитие». Пожилые женщины регулярно ходят на репетиции, спорят о том, кто лучше исполнил свою партию, и, главное, борются за внимание своего молодого руководителя Сергея. В какой-то момент жизнь героинь едва не рушится: их кумир решает сделать «ребрендинг» группы, редуцировав роль солисток. Он предлагает сместить их на задний план, выдвинув вперед новую исполнительницу – Розу Николаевну, которая моложе всех.

Участницы коллектива бурно реагируют на эту новость. Сначала они наотрез отказываются от предложения руководителя:

ИРАИДА. Да какая разница? У нас тут вообще никто петь не может, это все знают. И что? Главное – наитие, вдохновение! Потому так ансамбль и называется. Я, конечно, понимаю вас: ребрендинг, файндрейзинг, контент, компьютеризация всей страны, логистика, фьючерсы и прочее – очень важно. Но ведь и суть нельзя забывать.

Постепенно героини осознают свое положение, примиряются с судьбой и соглашаются на новые условия, лишь бы сохранить с Сергеем Сергеевичем дружеские отношения. Эта модель поведения характерна для героев Коляды. Как замечает Е. А. Старова, драматург погружает своих героев в «МОЙМИР», в котором они пытаются разрешить внутренний конфликт и смириться с самими собой⁵.

Во втором действии автор показывает нравственную борьбу героинь, потерявших смысл жизни:

ТАМАРА (плачет). Так надо! Таков закон жизни! Я прожила жизнь и не знаю, из чего делают мыло, зачем идет снег, как летают самолеты, что такое электричество, почему река бежит туда, а не сюда! Я прожила так много и так глупо, не поняла главное – а как оно все устроено и почему так, а не так?

Многие высказывания могут показаться смешными, но им присущ также драматический пафос, который усиливается в последующих сценах. В первом действии пожилые героини стараются доказать, что они удовлетворены жизнью. Однако во втором действии солистки признаются в печальной участи, а в заключительных сценах смиряются с судьбой.

⁴ Н. Л. Лейдерман, *Драматургия Николая Коляды...*, с. 12.

⁵ Е. А. Старова, *Николай Коляда – солнце русской драматургии...*, [25.06.2019].

Говоря о новой «новой» драме, нельзя не упомянуть о ее языковых особенностях. В период становления драмы на рубеже XX и XXI вв. многие литературоведы упрекали драматургов в излишнем употреблении просторечия и обценной лексики. Однако со временем они оценили этот авторский эксперимент. Рубеж веков всегда характеризуется нестабильностью общества, вызванной экономическими и социальными переменами. Язык связан с реальностью, он фиксирует мыслительный процесс и поведение героев. Именно поэтому современные драматурги нередко употребляют в своих произведениях ненормативную лексику.

Новейшая драма активно привлекает в свой художественный арсенал «чернуху». Н. Л. Лейдерман определил ее как изображение пошлого человеческого быта с помощью языка и поведения персонажей. Пьесы Коляды изобилуют этими элементами. По замечанию И. В. Дубровиной, уральский драматург обращается к подобным приемам, чтобы показать дисгармонию мира и непонимание человека человеком⁶. Комедия *Баба Шанель* – характерная тому иллюстрация. Уже заглавие пьесы представляет собой стилистический оксюморон, соединяя два контрастных слова: грубо-просторечное именование женщины и название одного из мировых брендов, ставшего синонимом изысканности и элегантности. В процессе развития действия словосочетание *Баба Шанель* приобретает отрицательные коннотации:

НИНА. А что тут такого? Баба Шанель. Нормально.

РОЗА. Кто «Баба Шанель», карочи?

ТАМАРА. Вы – Баба Шанель. «Шанель» – духи такие. Есть еще такое черненькое платьице скромненькое, маленькое, выше коленки – оно тоже называется «Платье Коко Шанель». Так что – все в порядке. (Кричит). Мы тут кровь мешками проливаем, а она?!

Новая солистка противопоставляется всем участницам ансамбля «Наитие». В диалогах контраст между ними подчеркивается повторением слова «шанель», которое ассоциируется с приятным запахом:

СЕРГЕЙ. От вас от всех пахнет! Старостью пахнет!

ИРАИДА. А от Бабы Шанель – Шанелью пахнет, так, что ли?

СЕРГЕЙ. Да! Шанелью! Я хотел обновить ансамбль, влить в него новую кровь, новую!

⁶ И. В. Дубровина, «Чернуха» и сентиментальность: реализация стратегии парадокса в драматургии Н. Коляды, [в:] *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*, Краснодар: Наука и образование 2014, с. 2, [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/chernuha-i-sentimentalnost-realizatsiya-strategii-paradoksa-v-dramaturgii-n-kolyady> [26.06.2019].

Несмотря на то, что все солистки – немолодые женщины, они используют в речи бранную лексику:

КАПИТОЛИНА. Ну, какой вы придираст, а? Вам надо за копейку канарейку и чтоб басом пела? Да хватит выкобениваться? Сказала – садитесь! Пить будем!

НИНА. А мне очень, очень нравится. Спасибо надо сказать ДК, что сшили костюмы.

КАПИТОЛИНА. Вот именно. Нет сёмги, так ешь и свёклу, ясно? Сидите и помалкивайте, а?

ТАМАРА. Да что вы со своими поговорочками лезете тут?

Обращение к вулгаризмам в начале пьесы мотивировано недовольством, которое солистки ансамбля испытывают к вокальному мастерству друг друга. Количество этих стилистических элементов сначала относительно умеренно. Однако ситуация меняется, когда руководитель ансамбля объявляет о своем решении. Конфликт усиливается, следовательно, увеличивается и использование «чернухи». Герои Коляды не избегают речевой грубости даже в разговорах о смерти. На причину совмещения «вечной темы» и ненормативной лексики указывает Т. Н. Денисова: «Грубая брань отражает внутреннюю опустошенность, отсутствие жизненной гармонии»⁷.

Другая причина обращения современных драматургов к «чернухе» – их тяготение к натурализму. Он проявляется не только в языке пьесы, но и в поведении действующих лиц, описании их внешности, окружения. В высказываниях персонажей и авторских ремарках неоднократно дается описание жизненной ситуации героев. Ср.: «РОЗА. Ну да. Тамара. Кличка во дворе – «Томка-стакан». Хотят переименовать в «Томка-ведро». Потому что халкает каждый день. Инвалидка».

Исследуя жанровую специфику пьесы *Баба Шанель*, следует упомянуть об авторе в произведении, чья роль на рубеже XX и XXI вв. значительно возросла. В классических драмах вплоть до XVIII в. автор проявляется не только в тексте произведения, но также в паратексте (ремарках, наименованиях, характеристике персонажей, помещенной в списке действующих лиц). Если начиная с XIX в. реципиенты догадывались о переживаниях героев и их конфликте с миром посредством косвенных признаков, то на рубеже XIX и XX вв. возникают новые драматические жанры: лирическая драма, драма-притча, экзистенциальная драма и др. Современных драматургов волнует не только сама пьеса, но и ее восприятие. Отсюда их повышенное

⁷ Т. Н. Денисова, *Поэтика театра Николая Коляды*, [в:] «Вестник Северного (Арктического) Федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки» 2013, № 6, с. 73, [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-teatra-nikolaya-kolyady> [27.06.2019].

внимание к заглавию и подзаголовку, списку действующих лиц, ремаркам, которые могут разворачиваться в лирические отступления. Вместе с тем стоит заметить, что авторский голос в новейших драматических произведениях представлен также имплицитно, преимущественно в разных тенденциях новейшей драматургии⁸.

По мнению О. В. Журчевой, формами выражения авторского присутствия в пьесах являются: деформация конфликта, «дегероизация» героя, размывание концентрации драматургического действия из-за эпизодии или лиризации драмы, дискредитация традиционных жанров и т.д.⁹ По характеру конфликта исследовательница выделяет в современной драматургии три группы пьес: рецептивную драму, натуралистическую драму и театр.doc. К первой группе она относит все драматические произведения, которые перекликаются с классическими текстами, например, *Мертвые души* (2013) и *Коробочку* (2009) Н. Коляды. Натуралистическую драму представляют, прежде всего, произведения, «екатеринбургской школы» и «тольяттинской драматургии». Здесь внимание сосредоточено на противостоянии героя кромешному миру, а разрешением конфликта становится смерть героя. К третьей группе исследовательница относит документальные пьесы, например, *Кислород* (2003) И. А. Вырыпаева и *Док.тор* (2006) Е. Исаевой. В них драматургический конфликт не разворачивается в сюжет¹⁰.

Исходя из данной классификации, мы можем назвать *Бабу Шанель* натуралистической пьесой. Автор отчасти пародирует классических персонажей драмы. Его героини не способны самостоятельно принимать решения и совершать действия. Их речь, пересыпанная цитатами их русских народных песен и стихов А. Ахматовой и М. Цветаевой, также зачастую лишена смысла. Здесь стратегия Коляды обнаруживает родство с театром абсурда, показывающим, насколько обесмыслилась и обесценилась повседневная речь, а репетиции ансамбля «Наитие» проходят в актовом зале Всероссийского общества глухих, где солисток никто не услышит¹¹.

Сюжет произведения сосредоточен на конфликте героинь и окружающего мира. Персонажи не в состоянии принять этот мир. Как отмечает Журчева,

⁸ А. Maroń, *Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды*. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук, Rzeszów 2016, с. 47–51, [электронный ресурс] <http://repozytorium.ur.edu.pl/bitstream/handle/item/1481/Formy%20wyrazenia%20obecności%20autora%20w%20dramaturgii%20Nikolaja%20Kolady.pdf?sequence=1> [27.06.2019].

⁹ О. В. Журчева, *Формы выражения авторского сознания в новейшей русской драме*, «Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica» 2014, № 7, с. 285.

¹⁰ Там же, с. 285–286.

¹¹ А. Maroń, *Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды...*, с. 114–116.

Разрешение подобной ситуации возможно только за счет свершившейся жизненной трагедии, т. е. смерти, что представляется и героям, и драматургам единственным освобождением от всех возможных противостояний героя миру¹².

Участницы ансамбля переживают экзистенциальную драму: в конце первого действия одной из них кажется, что она умирает, но на самом деле печальным является другой факт – осознание ими своей ничтожности и бессмысленности происходящего. В конце пьесы пожилые женщины соглашаются на «рембрендинг», просят прощения у руководителя и принимают в коллектив новую солистку Розу Николаевну, а сами уходят в тень.

Тень в пьесе имеет символический смысл. Согласно Е. Ю. Лазаревой, произведения Коляды многоплановы: «Первый план – натуралистический – максимально отражает повседневный быт героев. Второй план – условный – содержит в себе мощный метафорический свертхтекст»¹³. Тень, во-первых, можно понимать в буквальном смысле – бывшие солистки становятся хором и смещаются в глубину сцены. Во-вторых, актуализируется метафорический смысл: участницы ансамбля понимают, что молодой Сергей никем из них не дорожит. Несмотря на то, что их кумир отдает предпочтение другой женщине, они готовы на все, чтобы быть рядом с ним, даже если им придется держаться «в тени».

В поисках определения жанра пьесы уральского драматурга обратимся к работе Я. С. Жарского. Рассматривая признаки репортажа в пьесах Коляды, исследователь указывает следующие черты этого жанра: последовательное воспроизведение события, наглядность, предельная документальность, обзорная аналитичность, эмоционально окрашенный стиль повествования, активная роль личности самого репортера¹⁴. Все эти признаки присутствуют в рассматриваемой пьесе. В *Бабе Шанель* Коляды легко обнаружить завязку действия, кульминацию и развязку. Помимо сценических событий, читатели становятся свидетелями предысторий героев. Наглядность предполагает детальное описание окружающего пространства, в котором происходит действие. Автор добивается этого, прежде всего, развернутыми ремарками:

¹² Там же, с. 281.

¹³ Е. Ю. Лазарева, *Многоплановость драматургии Н. Коляды*, «Известия Волгоградского государственного педагогического университета» 2010, № 2, с. 166, [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/mnogoplanovost-dramaturgii-n-kolyady> [27.06.2019].

¹⁴ Я. С. Жарский, *Черты репортажа в пьесах Н. Коляды*, «Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета» 2014, № 98(04), с. 3–4, [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/cherty-reportazha-v-phiesah-n-kolyady> [27.06.2019].

Здесь, в актовом зале, есть маленькая эстрада, она в углу чуть-чуть возвышается над всем полом. На эстраде стоит фортепиано, возле него – журнальный столик, на нем – ваза с цветами. Рядом, прикрытая старой кулисой, на постаменте возвышается чья-то огромная белая гипсовая голова – не понять чья, профиль едва под тряпкой вырисовывается. Тут же стоят большие напольные, вычурные часы. Маятник в них качается. Тут же – трибуна для выступлений.

При этом герои могут сами описывать обстановку и свои костюмы.

О документальности в художественном произведении, которое представляет собой вымышленный мир, говорить сложно. Между тем автор стремится к правдоподобию, используя приемы создания репортажа: дается множество деталей, например, прозвища персонажей и мнение соседей о них, истории их болезней или повседневные привычки. Важна также позиция автора, который наблюдает за событиями, но не вмешивается в них.

Аналитическое начало проявляется, прежде всего, в ремарках, фиксирующих эмоциональное состояние действующих лиц: «Все поражено смотрят друг на друга». В авторских отступлениях обнаруживается еще одна черта репортажа, указанная Жарским, – эмоционально окрашенный характер повествования. В первой ремарке дается следующее описание участниц ансамбля: «Но все они выглядят на один какой-то такой не дряхлый стариковский возраст – весьма моложавы, суетливы, подвижны». На протяжении действия пьесы эмоционально окрашенные характеристики повторяются. При этом репортером в пьесе выступает сам автор, о чем мы упоминали выше.

Используя в пьесе черты репортажа, автор, подобно публицисту, хочет социально заострить изображаемое действие. На примере судьбы пяти солисток Коляда поднимает одну из важнейших проблем современного общества – отчуждение людей и разрыв между поколениями.

Рассмотрев особенности пьесы Коляды, попытаемся определить ее жанр. На первый взгляд, это может показаться избыточным, поскольку авторское определение жанра – «комедия в двух действиях». Однако для драмы рубежа XX–XXI вв. характерно следующее:

Бывает, что эти жанровые определения не согласуются с объективной жанровой природой, понимаемой как структурные признаки того или иного жанра, вида, отраженные в поэтике драмы. Зачастую драматурги намеренно скрывают истинную суть жанра¹⁵.

¹⁵ А. Мароф, *Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды...*, с. 55.

Согласно *Литературной энциклопедии терминов и понятий*,

КОМЕДИЯ (греч. komoidia, от komos – веселая процессия и oide – песнь) – долгое время один из двух основных жанров драматургии – смешной и «низкий», в противоположность трагедии; впоследствии всякая смешная пьеса¹⁶.

Принимая во внимание сюжет и конфликт пьесы, затруднительно считать *Бабу Шанель* комедией, поскольку в ней разворачивается трагедия человеческого существования. Наличие в тексте шуток, игры слов не следует отождествлять с жанром. Довольно часто смех вызывает само поведение героев. Но оно может быть обусловлено бездуховностью современного мира (например, Сара постоянно зачитывает строки из стихов Ахматовой и Цветаевой, что вызывает всеобщее раздражение). Авторское определение жанра, по всей видимости, следует рассматривать как иронию. По справедливому замечанию Г. Я. Вербической,

Пьесы Коляды [...] эксцентрические по форме, но драматические по содержанию [...], водевиль в любую минуту у Коляды «грозит» превратиться в драму, а драма всякий раз может «разрешиться» анекдотом¹⁷.

Резюмируем вышеизложенное. Принимая во внимание сюжетно-образующую функцию пьесы, *Бабу Шанель* следует отнести к натуралистической драме. Определение, данное автором в подзаголовке, – результат своеобразной игры с читателем. Смешивая различные жанры, Коляда не только по-новому обозначает свое присутствие в пьесе, но и пытается привлечь внимание к проблемам, с которыми сталкивается современное общество.

References

Denisova, Tatiana N. *Poetika teatra Nikolaya Kolady*. Arkhangelsk: Federalnoe gosudarstvennoe avtonomnoeobrazovatelnoe uchrezhdeniye vysshego obrazovaniya „Severnoy (Arkticheskiy) federalnyy universitet im. M. V. Lomonosova, 2013: 73. <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-teatra-nikolaya-kolyady>

¹⁶ С. И. Кормилов, *Комедия*, [в:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А. Н. Николюкина, Москва: НПК «Интелвак» 2001, с. 370, [электронный ресурс] http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Literaturnaya_entsiklopediya_terminov_i_ponyatij_2001.pdf [28.06.2019].

¹⁷ Цит. по: А. Мароń, *Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды...*, с. 56.

- Dubrovina, Irina V. *Chernukha i sentimentalnost: realizatsiya strategii paradoksa*. Krasnodar: Obshestvo s ogranichennoi otvetstvennostiu „Nauka i obrazovaniye”, 2014.
<https://cyberleninka.ru/article/n/chernuha-i-sentimentalnost-realizatsiya-strategii-paradoksa-v-dramaturgii-n-kolyady>
- Kolada, Nikolai V. *Baba Chanel*. Loginovo, 2010. <http://kolyada.ur.ru/chanel/>
- Kormilov, Sergei I. *Komediya*. In: *Literaturnaya entsyklopediya terminov i ponatii*, ed. A. Nikolyukin. Moskva NPK „Intelvak”, 2001: 370. http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Literaturnaya_entsyklopediya_terminov_i_ponyatij._2001.pdf
- Lazareva, Yelena U. „Mnogoplanovost dramaturgii N. Kolady”. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. No. 2 (2010): 166.
<https://cyberleninka.ru/article/v/mnogoplanovost-dramaturgii-n-kolyady>
- Leiderman, Nikolai L. *Dramaturgiya Nikolaya Kolady*. Yekaterburg: OGUP „Pervouralskaya tipografiya”, 2002: 12.
- Maroń, Anna. *Formy wyrazheniya avtorskogo soznaniya v dramaturgii Nikolaya Kolady*. Rzeszów, 2016: 47–56. <http://repozytorium.ur.edu.pl/bitstream/handle/item/1481/Formy%20wyrażenia%20obecności%20autora%20w%20dramaturgii%20Nikolaja%20Kolady.pdf?sequence=1>
- Sizova, Mariya I. „Novaya drama”: *Istoriya i geografiya*. In: *Novaya drama rubezha XX–XXI vekov: Predvaritelnye itogi*. Samara: Samarskiy universitet, 2015.
http://sovdrum.ru/wp-content/uploads/2016/01/новейшая-драма_2015.pdf
- Starova, Yelena A. *Nikolai Kolada – solntse russkoi dramaturgii*. In: *Novaya drama rubezha XX–XXI vekov: predvaritelnye itogi*. Samara: Samarskiy universitet, 2016.
<http://repo.ssau.ru/handle/Uchebnye-posobiya/Noveishaya-drama-rubezha-XXXXI-vekov-predvaritelnye-itogi-Elektronnyi-resurs-kollektiv-monogr-63522>
- Zharskiy, Yan S. „Cherty reportazha w pyesakh N. Kolady”. *Politematicheskij setevoy elektronnyj nauchnyj zhurnal kubanskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 98 (2014).
<https://cyberleninka.ru/article/v/cherty-reportazha-v-piesah-n-kolyady>
- Zhurcheva, Olga V. „Formy wyrazheniya avtorskogo soznaniya v noveshei russkoi drame”. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica*. No. 7 (2014): 277–285.

NOTY O AUTORACH

Бараш Ольга Яковлевна – переводчик и редактор издательств «Эксмо», «Альпина», Academic Studies Press. Филолог, независимый исследователь. Научные интересы: теория и практика перевода, сопоставительная поэтика, русская и польская поэзия XX в., жизнь и творчество И. Бродского. Из недавних работ: *К. И. Галчинский и поэма И. Бродского «Зофья»*, [в:] *Литературный трансфер и поэтика перевода: сборник научных статей*, Москва: Азбуковник 2017, с. 176–184; *Еще раз о трудностях перевода «Представления» И. Бродского (Jerzy Czech)*, [в:] Там же, с. 90–99; *Гражданские мотивы в творчестве русских «аполитичных» поэтов 1970–1980-х годов*, [в:] *Conversatoria Litteraria, т. 8: Literatura i jej konteksty społeczno-kulturowe*, Siedlce; Banská Bystrica 2018, с. 127–135; *Николай Унерс и нетербургские поэты 1990-х*, [в:] *Литература как игра и мистификация: материалы шестых Международных научных чтений «Калуга на литературной карте России»*, Калуга: Калужский гос. ун-т им. К. Э. Циолковского 2018, с. 55–62.

Васильева Ирина Эдуардовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Научные интересы: история русской литературы второй половины XIX в., интертекстуальность, топика, теория литературного процесса. Из недавних работ: *Топос в культуре нового времени: к постановке проблемы*, «Мир русского слова» 2018, № 4, с. 70–78; *«Тургеневский сюжет» в женских журналах конца XIX – начала XX века*, [в:] *И. С. Тургенев: текст и контекст: коллективная монография*, Санкт-Петербург 2018, с. 328–339; *Сборник «В сумерках»: авторский проект «серьезной» прозы*, [в:] *Ранний Чехов: проблемы поэтики: коллективная монография*, Санкт-Петербург 2019, с. 132–180.

Двигятин Федор Никитич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка филологического факультета Санкт-Петербургского

государственного университета. Научные интересы: лингвопоэтика, теория интертекстуальности, топики. Из недавних работ: *Поэтическая традиция – топики – интертекстуальность*, [в:] *Интертекстуальный анализ: принципы и границы*: сборник научных статей, Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та 2018, с. 80–92; *Формула или топос?*, «Мир русского слова» 2019, № 2, с. 66–70; *Неологизм – раритет – архаизм: некоторые естественнонаучные обозначения в русской поэтической традиции*, «Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова» 2019, т. 19, с. 60–67; *Современные поэты-«не-поэты»: от позиции и текста к субъектности*, [в:] *Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика*, Berlin 2018, с. 267–274.

Ефименко Александр Евгеньевич – преподаватель Института иностранных языков Ланьчжоуского университета (Китай). Научные интересы: нарратология; уровни структуры художественного текста; диегезис, фабула и сюжет; типология мотивировок; русский формализм; советский и французский структурализм. Из недавних работ: *А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов: поиски порождения текста*, [в:] *Профессия: литератор. Год рождения: 1937*: коллективная монография, Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина 2017, с. 163–172; *«Смерть Ивана Ильича» Л. Н. Толстого: мотивировки порождения диегезиса*, [в:] *Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты*: материалы XI Международной научной конференции, Чита: Забайкальск. гос. ун-т 2018, с. 36–39; *От 'sujet' к 'сюжету' и далее к 'syuzhet'*, «Шаги / Steps» 2019, т. 5, № 2, с. 10–35.

Замятина Оксана Вадимовна – магистр филологии, преподаватель факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ-Нижегород. Научные интересы: русский авангард, пушкинистика, теория литературы.

Каргашин Игорь Алексеевич – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. Научные интересы: художественная речь, субъектная организация текста, поэтика лирического стихотворения. Из недавних работ: *Русский стихотворный сказ XVII–XXI вв.: генезис, эволюция, поэтика*: монография, Москва: Языки славянской культуры, 2017; *«Ямбы» А. Верницкого: «провокативная поэтика»*, [в:] *Производство смысла*: сборник статей по материалам международной конференции памяти И. В. Фоменко, Тверь: Тверской гос. ун-т 2018, с. 244–254; *Анализ лирического стихотворения*: учебное пособие, Москва: Наука. Флинта, 2018 (6-е изд., в соавторстве с Е. А. Балашовой); *Анализ художественного произведения*. В помощь школьникам и студентам: как написать исследовательскую работу

по литературоведению, Москва 2019 (3-е изд., в соавторстве с Е. А. Балашовой и Н. И. Пак).

Кузнецова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, научный сотрудник, директор Школы юного филолога при филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова. Научные интересы: медиевистика, стиховедение, история русской литературы XVII–XVIII вв., фольклор, искусствознание, текстология, топики. Из недавних работ: *Истории о русской средневековой поэзии*, Москва: Изд-во Москов. ун-та 2019; *Змея и завиток в русской рукописной традиции XVII в.*, [в:] *Неканоническая эстетика*, вып. 6: *Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве*: сборник статей, Тверь: Альфа-Пресс 2019, с. 40–47. *Сколько ног у рыбы? О связи птиц и рыб в русском Средневековье*, [в:] *Поэзия филологии. Филология поэзии*: сборник по материалам конференции, посвящ. А. А. Илюшину, Тверь: А. Н. Кондратьев 2020, вып. 3, с. 98–107.

Малкина Виктория Яковлевна – кандидат филологических наук, кафедра теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва). Научные интересы: поэтика исторического и готического романа, лирический сюжет, поэтика лирики, визуальное в культуре, фантастическое в лирике, историческая поэтика. Из недавних работ: *Фантастическое в лирическом стихотворении: постановка проблемы*, [в:] *В поисках границ фантастического: на пути к методологии*, Вроцлав 2017, с. 95–115; *Фотоэпиграфика в лирическом стихотворении: постановка проблемы*, [в:] *Теория и история эпиграфика: итоги и перспективы изучения*: коллективная монография, Siedlce 2018, с. 413–431; *Субъектный неосинкретизм в российской лирике XX века: проблемы типологии и анализа*, «Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка» 2019, вып. 3, с. 33–38.

Никишов Юрий Михайлович – доктор филологических наук, профессор. Сорок лет проработал на филологическом факультете Тверского государственного университета. В настоящее время продолжает научную работу в статусе независимого исследователя. Автор более трехсот опубликованных работ. В последние годы вышли книги: *Загадки «Горя от ума»* (Москва, 2017), *«Герой нашего времени»: роман или цикл?* (Тверь, 2017), *Непонятый Онегин* (Санкт-Петербург, 2018), *Любовные истории, пережитые и придуманные Пушкиным* (Санкт-Петербург, 2019).

Няголова Наталия – доцент, доктор кафедры русистики Великотырновского университета имени Святых Кирилла и Мефодия (Болгария). Научные интересы: русская драматургия второй половины XIX в., поэтика кинотекста, математические и компьютерные методы в литературоведении. Автор монографий: *Между бита и битието. Герой и вещь в драматургията на А. П. Чехов* (Велико Търново, 2008), *Речник-конкорданс на многоактната драматургия на А. П. Чехов* (София, 2013), *Текст и кинотекст* (Шумен, 2014), *Семиотика на кабинета в руската литература от втората половина на XIX век* (София, 2014). Свыше ста научных статей опубликованы в европейских филологических сборниках и журналах.

Павлова Лариса Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и журналистики филологического факультета Смоленского государственного университета. Научные интересы: история литературы, русский символизм, точные методы в литературоведении, литературное краеведение. Из недавних работ: *Лексические комбинации в «Кормчих Звездах» Вячеслава Иванова (из опыта применения компьютерного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»)*, «Новый филологический вестник» 2019, № 3(50), с. 171–182 (в соавторстве с И. В. Романовой); *Лилия и роза в конспекте флоры «Прозрачности» Вячеслава Иванова*, «Известия Смоленского государственного университета» 2019, № 2(46), с. 22–34; *Цветовой облик «Персональной серии»*, Там же, 2019, № 4(48), с. 57–80 (в соавторстве с И. В. Романовой); *Вертоград мой на горе на высокой: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова* (Смоленск, 2019) (в соавторстве с Л. Г. Каяниди).

Рогачева Наталья Александровна – доктор филологических наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Института социально-гуманитарных наук Тюменского государственного университета. Научные интересы – история русской поэзии, историческая поэтика сенсорной образности в русской литературе XIX–XX вв. Автор более 150 публикаций, в том числе монографии *Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX вв.: проблемы поэтики* (Тюмень, 2010).

Романова Ирина Викторовна – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы и журналистики филологического факультета Смоленского государственного университета. Научные интересы: история русской поэзии, теория литературы, квантитативная филология, коммуникативный аспект лирики, литературное краеведение, Б. Пастернак, И. Бродский. Из недавних работ: *«Охотники на снегу» П. Брейгеля*

в современной поэзии, [в:] *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения*: коллективная монография, Siedlce 2018, с. 252–261; *Лексические комбинации в «Кормчих Звездах» Вячеслава Иванова (из опыта применения компьютерного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»)*, «Новый филологический вестник» 2019, № 3(50), с. 171–182 (в соавторстве с Л. В. Павловой); *Применение индекса апеллятивности для определения уровня адресации лирических текстов*, «Известия Смоленского государственного университета» 2019, № 1(45), с. 6–24 (в соавторстве с Т. А. Матаненковой).

Самаркина Мария Дмитриевна – ассистент кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета. Научные интересы: визуальное в литературе, поэтика фотографии, фотографическое в лирике. Из недавних работ: *Фотографическое в лирике: модусы художественности*, «Новый филологический вестник» 2019, № 3(50), с. 114–125; *Экфрасис в лирике о фотографии*, «Славянский мир в третьем тысячелетии» 2019, т. 14, № 1–2, с. 206–218.

Семенова Нина Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета. Научные интересы – интертекстуальность, нарратология, творчество А. П. Чехова и В. Набокова. Из недавних публикаций: *Цитация и автоцитация как прием смыслообразования в художественном тексте*, [в:] *Функционирование языка в социуме, тексте, индивидуальном сознании*: коллективная монография, Тверь: Тверской гос. ун-т 2018, с. 176–192; *Песня о Соколе* в романе Евгения Клюева «Между двух стульев»: к типологии абсурдистских текстов, «Новый филологический вестник» 2019, № 1(48), с. 222–229 (совместно с Т. В. Бабушкиной); *Анализ рассказов А. П. Чехова «Спать хочется» и «Анна на шее»*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2020.

Снегирев Илья Александрович – кандидат филологических наук, кафедра теории и практики иностранных языков Института иностранных языков Российского университета дружбы народов. Научные интересы – сравнительное литературоведение, стиховедение, формалисты. Из недавних работ: *Русские писатели и английские звезды. Николай Тихонов как читатель*, [в:] *Чистая образность*: сборник научных трудов в честь И. А. Каргашина, Калуга: Изд-во АКФ «Политоп» 2017, с. 242–246.

Степанов Александр Геннадьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного

университета; преподаватель русского языка и литературы Института иностранных языков Ланьчжоуского университета (Китай). Научные интересы: поэтика, стиховедение, стилистика, русская поэзия XIX–XXI вв., поэзия И. Бродского. Из недавних работ: *«Поэма осени» Рубена Дарио в переводе Геннадия Шмакова и «Пьяцца Маттеи» Иосифа Бродского: проблема влияния*, [в:] *Авторитетът на смисъла. Теория и интерпретации*: сборник в чест на доц. д-р Атанас Бучков. Пловдив: Пловдивски Университет «Паисий Хилендарски» 2019, с. 247–258; *Осторожно, парад! Стихотворение Олега Чухонцева «Репетиция парада»*, «Шаги / Steps» 2019, т. 5, № 2, с. 136–148; *Что видит Другой: русская живопись глазами китайских студентов*, [в:] *Другой в литературе и культуре*: сборник научных трудов: в 2 т., Москва: Новое литературное обозрение 2019, т. 1, с. 332–351.

Степанов Андрей Дмитриевич – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Научные интересы: поэтика литературы второй половины XIX в., творчество А. П. Чехова, современная литература, теория интертекстуальности, топика. Из недавних работ: *Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе*, [в:] *Интертекстуальный анализ: принципы и границы*: сборник научных статей, Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та 2018, с. 11–25; *Понятие «топос» – проблема границ*, «Мир русского слова» 2018, № 2, с. 41–46; *Чехов и Баранцевич: к вопросу о критериях интертекста*, «Русская литература» 2019, № 2, с. 97–103.

Филатов Антон Владимирович – аспирант кафедры теории литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова; научный сотрудник лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте» ИМЛИ РАН. Научные интересы: теория литературы, русская литература начала XX в. (символизм, акмеизм), литература русского зарубежья, аксиология, мифопоэтика. Из недавних работ: *Миф об Адаме в лирике Н. С. Гумилева*, «Studia Litterarum» 2018, № 4, с. 170–183; *Ценностный статус мифа в философско-эстетической программе О. Э. Мандельштама*, «Новый филологический вестник» 2019, № 3, с. 182–198; *Философско-эстетические принципы мифотворчества С. М. Городецкого*, «Русская словесность» 2019, № 5, с. 62–73.

Чевтаев Аркадий Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета в Санкт-Петербурге. Научные интересы: теория лирики, нарратология, повествовательные формы

в русской поэзии, поэтика символизма и постсимволизма. Из недавних работ: «Архитектурные» стихотворения О. Мандельштама: сюжетная динамика и эпическая перспектива, «Известия Смоленского государственного университета» 2018, № 2(42), с. 69–88; «Провиденциальный» нарратив в творчестве Н. С. Гумилева (О поэтике стихотворения «Завещание»), «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки» 2018, № 3, с. 113–119; 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.

Sadzińska Ewa – кандидат филологических наук, кафедры русской литературы и культуры Института русистики Лодзинского университета. Научные интересы: интертекстуальность, русская литература первой половины XIX в., современная поэзия (творчество А. Кушнера), рецепция классики в современной русской литературе, геопоэтика. 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 А. Кушнера.

Szymańska Aleksandra – кандидат филологических наук, 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.

Zyśk Magdalena – магистр филологических наук (по специальности «Русская филология»), выпускница Лодзинского университета. Научные интересы: современная русская драматургия, эволюция литературных жанров, женская проза XXI века.

Spis treści

Folia Litteraria Rossica 12/2019

Od Redakcji

От редакции

Alina Orłowska, Масонский дискурс о новой России. О своеобразии образа мира в русских масонских утопиях XVIII века

Алина Силина, Свое и чужое: механизм заимствований в русской семинарской поэзии второй половины XVIII века (по материалам тверской духовной семинарии)

Alexander Graf, Об отношениях к иностранным языкам в русской литературе

Anna Warda, Роман-пародия *Мой дядя* Н. Г. Кузьмича и пушкинский роман в стихах *Евгений Онегин*

Татьяна Федосеева, Я. П. Полонский как предшественник русского символизма: поэтика лирического цикла (*Сны Полонского* и *Жизнь моего приятеля* Блока)

Anna Bednarczyk, *Медальоны* Игоря Северянина – проблема перевода на польский язык (анализ и перевод)

Danuta Szymonik, *Жизнь Матвея Кожемякина* Максима Горького: рефлексии по поводу жанра

Patryk Witczak, Поэзия Галины Кузнецовой в контексте творчества Ивана Бунина (тематический аспект)

Aldona Borkowska, Захар Прилепин – литературный портрет

Евгения Сафаргалева, Жанровое своеобразие пьесы Ю. Клавдиева *Победоносец*

Ольга Журчева, Ситуация порога в исторической притче Э. Радзинского *Лунин, или Смерть Жака*

Татьяна Журчева, Монтаж как сюжетный прием в драматургии Вадима Леванова

Anna Stępiak, Образ советского человека в романе-исповеди Светланы Алексиевич *Чернобыльская молитва. Хроника будущего*

Людмила Мних, Виктор Шкловский в диалоге с Шекспиром

Анастасия Явцева, Культурные коды в лирике И. Кормильцева (на материале стихотворения *Когти*)

Лариса Ляпина, Рефлексия классической традиции *Прощаний с Петербургом* в неклассической лирике XXI века

Magdalena Wojciechowska, *Авиатор* Евгения Водолазкина как жанр дневника

Daniel Banasiak, Проблема свободы в эссеистике Ольги Седаковой: интертекстуальный аспект

Вера Ситникова, Феномен Гузели Яхиной (к восприятию романа *Зулейха открывает глаза*)

Paulina Sikora-Krizhevska, Игра с драматургическими традициями в пьесе Анны Кашиной *Дума*

RECENZENCI WSPÓŁPRACUJĄCY W ROKU 2020
prof. *Deczka Czawdarowa*, prof. *Wiaczesław Pozdziejew*, prof. *Ildikó Regéczi*
dr hab. *Tünde Szabó*, prof. *Galina Szelogurowa*, prof. *Sergiej Wasiljew*

PROJEKT OKŁADKI
Barbara Grzejszczak, Agencja Reklamowa efectoro.pl

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2020
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.09434.19.0.Z

Ark. druk. 15,75

ISSN 1427-9681
e-ISSN 2353-4834

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63