

# A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

14

Поэтика русской литературы

Poetyka literatury rosyjskiej

FOLIA  
LITTERARIA  
ROSSICA

A c t a  
Universitatis  
Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

**14**



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

# A c t a Universitatis Lodzianensis

FOLIA LITTERARIA ROSSICA

14

Поэтика русской литературы

Poetyka literatury rosyjskiej

pod redakcją  
Aleksandry Szymańskiej  
i Aleksandra Stiepanowa

 WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

 COPE  
Member since 2019  
JM14478

ŁÓDŹ 2021

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 Olszerek* – 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. *John Douglas Clayton* – Uniwersytet Ottawski (Ottawa, Kanada)  
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 WSPÓLPRACUJĄCY 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 Malek* – 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. *Ildiko Regéczy* – Uniwersytet Debreczyński (Debreczyn, Węgry), prof. *Irina Romanowa* – Smoleński Uniwersytet Państwowy (Smoleńsk, Rosja), prof. *Elena Sozina* – Uralski Uniwersytet Federalny (Jekaterynburg, Rosja), doc. *Aleksandr Stiepanow* – Twerski Uniwersytet Państwowy (Twer, Rosja); Lanzhou University (Lanzhou, Gansu, Chiny), 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 Urtmincewa* – 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 hab. *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

## TABLE OF CONTENTS

<b>От редакции / Introduction</b> .....	7
<b>Ольга Кузнецова</b> , Птичий Рай: о судьбе райских птиц на Руси в Новое время / Birds' Eden: Birds of Paradise in Early Modern Russian Culture .....	9
<b>Нина Корзина</b> , Становление жанровой формы путешествия в Россию во французской литературе XVIII века / The Formation of a Variety of the Travelogue Genre: Travels through Russia in 18 <sup>th</sup> -Century French Literature .....	17
<b>Екатерина Пастернак</b> , «И чрез пример явил сей свой»: о некоторых особенностях метрико-строфического репертуара позднего Державина / On Some Features of Derzhavin's Late Metric-Stanzaic Repertoire .....	27
<b>Андрей Кунарёв</b> , Smooglaya муза. Степная дуэль / A Dark-Skinned Muse: A Duel in the Steppe .....	39
<b>Анатолий Собенников</b> , Любовь, гендерные роли и стереотипы в рассказах Антона Чехова из народной жизни ( <i>Агафья</i> , <i>Бобы</i> ) / Love, Gender Roles and Stereotypes in Chekhov's Stories From Peasants' Life ("Agafya", "Baby") .....	59
<b>Aleksandra Szumańska</b> , The Dialogical Quality of the Russian Poetry of the Silver Age: A Case Study of Poems about Don Juan / Диалогичность русской поэзии Серебряного века (на материале стихотворений донжуанского круга) .....	69
<b>Аркадий Чевтаев</b> , Стихотворение Николая Гумилева «Неслышный, мелкий падал дождь...»: мотив двойничества и постижение природы зла / The Poem "Neslyshnyi, melkiy padal dozhd'..." by Nikolai Gumilyov: The Motive of the Double and the Quest to Understand the Nature of Evil .....	81
<b>Ольга Бараш</b> , Двустопный анапест Иосифа Бродского: ритмика и семантика / Iosif Brodsky's Anapestic Dimeter: Rhythm and Semantics .....	97
<b>Джонгхён Ли</b> , <i>Ветер</i> (четыре отрывка о Блоке) Бориса Пастернака как неотрадиционалистский цикл / Boris Pasternak's "Wind (Four Fragments about Blok)" as a Neotraditionalist Cycle .....	111
<b>Диана Молчанова</b> , Мотив палингенезиса в мегатексте Первой мировой войны / The Motif of Palingenesis in the Megatext of World War I .....	123
<b>Алексей Масалов</b> , Метабола как доминантный тип словесного образа в метареализме: причины выделения и способы анализа / Metabole as a Dominant Type of Verbal Image in Metarealism: Reasons for Distinguishing and Ways of Analysing It .....	133
<b>Владимир Карасик</b> , Библийские аллюзии в современной русской поэзии / Biblical Allusions in Contemporary Russian Poetry .....	145

<b>Виктория Малкина</b> , «Автопортрет» и проблемы визуального в российской поэзии XX века / “Self-Portrait” and the Issues of the Visual in the Russian Poetry of the 20 <sup>th</sup> Century .....	157
<b>Мария Самаркина</b> , Структура фотопоэтического: «Фотокамера страшная вещь...» Бориса Херсонского / Photopoetics as Structure: ‘A Camera Is a Scary Thing...’ by Boris Khersonsky .....	169
<b>Елена Балашова, Игорь Каргашин</b> , Генрих Сапгир: «...детское мышление гораздо более сродни поэтическому» / Genrikh Sapgir: “...Children’s Thinking Is Much like Poetry” .....	181
<b>Светлана Артёмова</b> , <i>Парад идиотов</i> Генриха Сапгира в контексте поэзии XX века / “Parad idiotov” by Gehrikh Sapgir in the Context of Twentieth-Century Poetry .....	191
<b>Борис Иванюк</b> , «Я не забуду своей колыбельной...» Петра Вегина: жанрологический анализ / “Ya ne zabudu svoey kolybelnoi” by Pyotr Vegin: A Genre-Oriented Analysis .....	203
<b>Дечка Чавдарова</b> , «Всё не так, как надо...»: от пародии Владимира Высоцкого до ремейка Вячеслава Пьецуха (аксиологизация русской классики) / “Vsyo ne tak, kak nado...”: From Vysotsky’s Parody to Pyetzhuk’s Remake (Axiologisation of Russian Classics) .....	215
<b>Тюнде Сабо</b> , Феномен молчания в современной русской прозе (романы Евгения Водолазкина, Людмилы Улицкой и Гузель Яхиной) / The Phenomenon of Silence in Contemporary Russian Fiction (the Novels of Yevgeny Vodolazkin, Lyudmila Ulitskaya and Guzel Yakhina) .....	231
<b>Piotr Valeja</b> , Атрибуты времени в романе <i>Авиатор</i> Евгения Водолазкина / Determinants of Time in Yevgeny Vodolazkin’s Novel <i>The Aviator</i> .....	247
<b>Александр Степанов</b> , О визуально-графических экспериментах в прозаическом тексте (Книшка Поллок. <i>Письмо в четвертой степени</i> ) / On Visual and Graphic Experimentation in a Prose Text (Knishka Pollok’s “Writing in the Fourth Degree”) .....	261
<b>Елена Новосёлова, Ольга Иост</b> , К вопросу о специфике творчества молодого павлодарского поэта Ильи Аргентума / A Young Poet from the Pavlodar Region: The Originality of the Poetry of Ilya Argentum .....	275
Aneks do artykułu Olgi Kuzniecowej / Appendix .....	285
Noty o Autorach / Notes about Contributors .....	289

## ОТ РЕДАКЦИИ

В настоящий выпуск «Folia Litteraria Rossica» вошли статьи по русской литературе, большинство из которых прозвучали в виде докладов на конференции *Поэтика текста* в Твери 24–25 января 2020 года. Позже к ним добавились работы коллег из Болгарии, Венгрии, Казахстана, расширив научную географию, первоначально представленную авторами из России, Польши, Беларуси и Южной Кореи.

Статьи разнообразны по материалу и практикам анализа. Это делает исследовательское поле достаточно широким, сохраняя общность подхода. В его основе ориентация на понятийную четкость, теоретическую значимость и культурно-историческую достоверность.

Объект исследования в большинстве работ – литературный текст и его составляющие, что включает статьи в область поэтики. Предмет исследования у каждого автора свой, связанный по преимуществу с литературными явлениями XX–XXI веков. Среди них читатель найдет хорошо знакомые имена и откроет для себя новые.

Александр Степанов  
Aleksandra Szymańska



**ОЛЬГА КУЗНЕЦОВА**

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

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
Кафедра русского устного народного творчества  
119991 Москва  
Ленинские горы  
1-й корпус гуманитарных факультетов  
[o\\_kuznetsova@mail.ru](mailto:o_kuznetsova@mail.ru)

## **ПТИЧИЙ РАЙ: О СУДЬБЕ РАЙСКИХ ПТИЦ НА РУСИ В НОВОЕ ВРЕМЯ**

### **BIRDS' EDEN: BIRDS OF PARADISE IN EARLY MODERN RUSSIAN CULTURE**

The article discusses the model of synthesising literary images (eclecticism) with reference to the history of birds of paradise in Early Modern Russia.

In medieval Russian books, legendary birds (Sirin, Alkonost, Phoenix, Gamayun, etc.) are depicted and described with their individual characteristics. Some of them have human features (anthropomorphism), others have no legs and never sit on the ground; some can heal, others can be reborn; some fascinate with their singing, others control the elements. In medieval culture, the images of these miraculous birds almost never merge.

In the Early Modern Russian culture, a new “bird pantheon” is being created, the representatives of which are united on a twofold basis: external splendour and special properties of voice. The pantheon includes both characters of medieval legends and real-life birds, especially exotic ones, with which the Russian people begin to get acquainted then, mixing truth and fiction in stories about them. Birds of the “paradise pantheon” replace each other and are being combined. The symbolic paradise in folk culture becomes a space in which their various features are permitted to interact. The hyperbolisation of brightness, beauty and magical properties is perceived in this context as natural and harmonious, and various birds, getting into the “pantheon”, lose their individual characteristics and acquire features of their “neighbours”. In a drawing a parrot is called a peacock. A canary and a parrot in a wood carving look like a rooster. Gamayun and Alkonost become anthropomorphic (like Sirin) and acquire peacocks’ tails. The Sirin’s images bear the inscription “Pharaoh”, because the siren (*sirena*) is called “*faraonka*” in the Russian culture.

However, the same eclecticism of images and features receives an ironic interpretation in fables and journalistic genres of the 18<sup>th</sup> century. The enumeration of beauties and wonders turns into grotesque, the multiplication of birds’ names, where a peacock and a crow, a parrot and an eagle appear alongside, leads to ridiculing the overall image. The parrot and the raven can replace each other in different translations of a fable because both of them have the ability to speak, but the expectation of a beautiful singing from the crow is a subject of a comic story. Alexander Shishkov enhances the confusion,

naming not only well-known allegories (the parrot as a stupid chatterbox and imitator; a crow in peacock's feathers), but also turning the narrative (a peacock in a crow's feathers). Beautiful and great things become comic and ridiculous in the new culture, but remain relevant in modern kitsch.

**Keywords:** bird of paradise, high culture and folk culture, Modern Times, the Garden of Eden topos, eclecticism.

Статья посвящена истории образов чудесных птиц в русской культуре XVII—XVIII веков. На стыке Средневековья и раннего Нового времени сирийский алконост, феникс, гамаюн и другие райские птицы претерпевают метаморфозы: они сближаются, приобретают общие черты и в конечном счете начинают смешиваться в текстах и визуальной культуре. Кроме того, в круг райских птиц включаются реально существующие виды с ярким оперением или необычным голосом: павлины, канарейки, попугаи, снегирь. Этот новый «птичий пантеон» возникает под влиянием перехода от средневекового книжного мышления к новому, рационалистическому, и одновременно при переходе образов из элитарной культуры в массовую. Народное воображение создаёт идеализированный топос рая с лубочно-яркими персонажами и их диковинными свойствами: гротеск в этом художественном пространстве служит для усиления экспрессии. В то же время в литературе гиперболические описания птиц уходят в сферу комического: с помощью чрезмерных характеристик персонажи басен и публицистических произведений высмеиваются (ворона с «ангельским» голосом, в павлиньих перьях и др.).

**Ключевые слова:** райская птица, книжная и народная культуры, Новое время, топос рая, эклектичность.

На расписной прялке конца XIX – начала XX вв. достаточно правдоподобно изображен попугай с курьезной подписью: «птица павлин» (рис. 1)<sup>1</sup>. Попугай (папагал, папег, пепес) был широко известен на Руси уже в XVII в. В *Книге естествословной* (XVIII в.) есть вполне устоявшееся описание попугая с указанием на разный цвет оперения и способность воспроизводить человеческую речь: «Сей великую силу разума внимательного имеет: кто его поймает, коего-нибудь языка изучит говорить – и он вскоре изучится и будет говорить тако, как научен»<sup>2</sup>. Павлин же – одна из самых часто изображаемых и узнаваемых птиц средневековой Руси. Павлины украшали заставки рукописей, барельефы, изразцы, разнообразные изделия; их можно видеть и в книжной миниатюре, часто у древа жизни или райского источника. На иконах и гравюрах павлины изображались среди обитателей рая во многом благодаря своей исключительной визуальной узнаваемости. Но и со сложным хвостом павлин оставался павлином: его отличали хохолок наподобие короны и пестрая окраска (рис. 2). В XVIII в. под влиянием европейской традиции павлин становится устойчивой аллегорией гордости, что проявляется и в эмблематике, и в старообрядческом лубке (сюжеты о смертных грехах). В отличие от попугая павлин не говорит,

<sup>1</sup> Приложение с иллюстрациями к статье находится в конце настоящего издания.

<sup>2</sup> *Книга глаголемая естествословная*. РГБ. Ф. 68, собрание Генерального штаба, № 6743, л. 83.

не проявляет «силу разума» или склонности к бездумному подражанию. Впрочем, русская культура адаптировала другой сюжет о голосе павлина: любуясь на себя, он внезапно видит свои некрасивые ноги, которые даны павлину в назидание, и ужасно кричит:

Разширяет перия своя и показывает красоту свою, обаче Бог, иже сотвори его толь красна, даде ему безобразныя ноги, да смиряется сего ради, и той, егда приникает и видит ноги своя, вопиет велегласно<sup>3</sup>.

Каким же образом попугай с павлином пересеклись в народной культуре? Это может быть связано с функционированием в одном контексте, отчего возникали смысловые пересечения вплоть до синонимии. Бытовая роспись и деревянная резьба XVIII–XIX вв. насыщены изображениями различных птиц. Петухи с пышными хвостами и гребнями-венцами, красногрудые снегири, небывалые райские птицы и малоизвестные экзотические – все они собираются в условном идеализированном пространстве, на поверхностях ковров, клеенок, прялок, сундуков, чтобы несказанной яркостью и гиперболизированным изобилием украсить быт их наивного созерцателя.

Интерес к экзотике, проявляемый народной и массовой культурами, хорошо описан; не в меньшей степени их характеризуют собирательность и эклектичность. Особенно удобным для демонстрации «парада» прекрасных существ оказывается райский сюжет<sup>4</sup>. Согласно апокрифам и отдельным притчам, на земле существует реальная изолированная от остального мира территория чудесного сада, куда иногда проникают праведники, откуда «залетают» райские птицы<sup>5</sup>. Там произрастают благоухающие деревья, пестрые цветы, там поют вещие птицы – всё это великолепие изображалось компактно и символично в рукописной традиции, а затем широко развернулось в народной культуре с приращениями и усиленной красочностью. Люди, львы, орлы, чудесные птицы и кони, деревья и цветы сосуществуют бесконфликтно, в условном мире эдемской гармонии.

Уже в Средневековье топоним рая символически мотивировал энциклопедизм сборников: составлялись так называемые «вертограды», «цветники», «луга духовные», пестрящие красотами мудрости и поучительными

<sup>3</sup> Физиолог Дамаскина Студита. РГБ. Ф. 310, собрание В. М. Ундольского, № 688, л. 152 об.

<sup>4</sup> Л. В. Вакар, *Расписные ковры Беларуси: между малярным ремеслом и массовой культурой*, [в:] *Наивное искусство и китч: основные проблемы и особенности восприятия*, Санкт-Петербург: Алетейя 2018, с. 81–93, вклейка л. 5 об. – 6.

<sup>5</sup> В. Д. Черный, *Русские средневековые сады. Опыт классификации*, Москва: Рукописные памятники Древней Руси 2010, с. 48–49.

сюжетами, бережно собранными под одним книжным корешком. Изречения Святых Отцов в процессе создания новых списков собирательного характера нередко меняли авторство, патериковые сюжеты группировались вокруг новых героев, иные афоризмы приобретали стихотворный вид (видимо, для большей красоты и вычурности), а значит, увеличивались в объеме примерно в два раза.

Подобные деформации происходили и в народной культуре Нового времени, и особенно примечательны метаморфозы чудесных птиц. Книжная традиция русского Средневековья в основном разделяла феникса (возрождающуюся птицу без антропоморфных черт), алконоста (птицу, умиряющую морскую бурю во время высиживания птенцов), птицу-сирина (с женским лицом, наделенную способностью зачаровывать голосом: исполнять «песни рая» или убивать, лишая рассудка), гамаюна (райскую птицу, которая всю жизнь проводит в воздухе), хотя их характерные свойства, такие как обновление или воздержание, могли разделяться и другими персонажами. В ряде подобных аллегорических сюжетов орел возвращал себе молодость, смотрел прямо на солнце, отказывался от пищи, воды. В русской книжности чудесные птицы часто были символами праведности и аскезы. К этой группе примыкала и птица харадр (способная исцелить или предсказать выздоровление), ее оперение выделялось на фоне многих других не красочностью, часто сопоставимой с блеском драгоценных камней, а исключительной белизной: «харадр есть птица вся бела, отнюд не имый на себе пестроты»<sup>6</sup>.

Но постепенно, с конца XVII в., эти особенности утрачивались. Чудесные птицы уподоблялись друг другу, образовывали пары – например, сирин и алконост могли изображаться симметрично сидящими на древе без каких-либо визуальных отличий. В барочной поэзии и народной культуре собирательный образ райской птицы создавался двумя основными характеристиками: «видом и гласом». Эти слова наподобие девиза сопровождают сиринов, фениксов, гамаюнов и неподписанных птиц с человеческими головами от лубочных картин до бытовой росписи.

Итак, райская птица Нового времени наделена ярким оперением и волшебным голосом – иногда не только прекрасным, но и чарующим, имитирующим человеческое пение, разговор. Видимо, именно выражением этих определяющих свойств обусловлены многочисленные подмены птиц. У поздних сиринов и алконостов в книжной миниатюре и лубке появляются характерные павлиньи хвосты с «глазами» (рис. 3). Птица феникс в текстовом описании приобретает человеческие черты под влиянием лубочных изображений

---

<sup>6</sup> *Азбуковник*, РГБ. Ф. 299, собрание Н. С. Тихонравова, № 1, л. 323 об.

своих «райских» аналогов<sup>7</sup>. Птица сирий, вырезанная на пряничной доске, получает подпись «фараон» – по аналогии с сиреной-фараонкой, которая осознавалась как крылатое и морское диво<sup>8</sup>. На другом прянике собраны павлин, канарейка и попугай, в основном не похожие на себя, но напоминающие петухов и индюков (рис. 4). Канарки или канарейки, как и снегири, получили в XVIII в. широкую популярность из-за исключительных свойств голоса, напоминавшего человеческое пение. Петухи и индюки изображались в тех же сюжетах, видимо, благодаря пышным хвостам.

В XVIII в. на русских печных изразцах появляется загадочная птица с человеческим лицом и именем в духе святцев: Молкофия. Это слово имеет отношение к названию Моллукских островов, где, согласно легендам, живет чудесная птица, подобная гамаюну (лишенная ног, пребывающая в вечном полете), а в природе, действительно, обитают попугаи и экзотические райские птицы. Древнерусские источники фиксируют другие варианты ее наименования: «манкория», «манцкодис», «манукодията» (*Manuso diatta* – «птица Бога»)<sup>9</sup>, место ее обитания соотносится также с мифическими Макарийскими или далекими Мальдивскими островами. Экзотическая молкофия изразцов, однако, ничуть не похожа на гамаюна древнерусских рукописей или более поздних эмблем: она попросту совмещает женскую голову и птичье тело. Упрощение происходило и на уровне названия: молкофия фигурировала не только под своим странным именем, но с той же частотностью переименовывалась в «птицу-девицу» и просто «заморскую птицу».

В древнерусской культуре попугай не был составляющей райского сюжета, образа Богородицы или пестрой толпы животных, входящих в Ноев ковчег, в отличие от европейского Средневековья. Эта птица не имела столь широкой известности на Руси до XVII в. Однако есть предположения, что в XV в. попугай, преподнесенный в качестве посольского дара, был истолкован именно как райская птица благодаря пестрому оперению<sup>10</sup>. В этом случае понятно уверенное вступление попугая в «пантеон» райских птиц в народном сознании Нового времени. Точно так же павлиньи перья

<sup>7</sup> О. В. Белова, *Славянский бестиарий: словарь названий и символики*, Москва: Индрик 2001, с. 256.

<sup>8</sup> А. А. Бобринский, *Народные русские деревянные изделия: предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода*, Москва: Издательство В. Шевчук 2014, табл. 124, вып. IX, № 3.

<sup>9</sup> А. Е. Махов, *Эмблематика. Макрокосм*, Москва: Intrada 2014, с. 460; О. В. Белова, *Славянский бестиарий...*, с. 172–173.

<sup>10</sup> В. И. Сахаров, *Русская масонская поэзия XVIII века (к постановке проблемы)*, «Русская литература» 1995, № 1, с. 11; Т. А. Матасова, *Попугай в Москве в 1490 году*, «Русь, Россия: Средневековье и Новое время» 2019, № 6, с. 128.

продавались в модных лавках XVIII в. под видом украшений, добытых из хвостов эдемских гостей.

Собирательный образ райской птицы, в рамках которого могли соотноситься павлин и попугай, петух и канарейка, сирина и феникс, вернулся в книжную культуру и в сниженном, ироническом виде оказался востребован баснописцами. Если исключительность истинной райской птицы осознавалась в гармоничном сочетании зримого и звучащего, чудесного оперения и вещего голоса, то в поучительных сюжетах преобладают мотивы самозванства, глупого подражания, кичливости, щегольства, неуместности «вида и гласа» и избытка связанных с ними качеств<sup>11</sup>. Очень характерны, например, высказывания А. С. Шишкова относительно чтения иностранных книг:

[...] Без знания языка своего мы будем точно таким образом подражать им, как человеку подражают попугаи, или иначе сказать, мы будем подобны такому павлину, который, не зная или пренебрегая красоту своих перьев, желает для украшения своего заимствовать оныя от птиц несравненно меньше его прекрасных, и столько ослеплен сим желанием, что в прельщающий оно разноцветный хвост свой готов натывать перья из хвостов галок и ворон [...] и одним словом, вместо перенимающих слышимые звуки косноязычных попугаев, быть сладкогласными на своем языке соловьями [...]<sup>12</sup>.

В этом отрывке причудливо соединяются птичьи образы, соотносимые через басенные сюжеты о чужом оперении и чужих талантах, причем сюжетный каркас изменен, перевернут, а соотношения птиц (в первую очередь павлина и попугая) создают ироническую чрезмерность, призванную доказать, как глупо «любить некое невразумительное сборище слов, нелепым образом сплетаемых»<sup>13</sup>.

Многие аллегории, ставшие устойчивыми в поле русской басенной культуры, были заложены сборниками эмблем и старообрядческими притчами. Но если гордость павлина являлась общим местом с раннего времени, то глупость и обезьянничество попугая не были эмблематической константой в XVII–XVIII вв. Попугай считался в том числе птицей, наделенной большим умом. Через это свойство он сближается с ласточкой, скворцом, вороном и другими «говорунами» (считалось, что эти птицы способны давать глубокие осмысленные ответы, от природы говорят на иностранных языках и даже молятся). Видимо, свойство удивлять

---

<sup>11</sup> Р. С. Кимягарова, *«Ни пава ни ворона» (о басне «Ворона»), [в:] она же, «Мудрец игривый и глубокий». Крылов-баснописец*, Москва: МАКС Пресс 2020.

<sup>12</sup> А. С. Шишков, *Рассуждение о старом и новом слоге российского языка*, [электронный ресурс] [http://az.lib.ru/s/shishkow\\_a\\_s/text\\_1803\\_rassuzhdenie\\_o\\_starom.shtml](http://az.lib.ru/s/shishkow_a_s/text_1803_rassuzhdenie_o_starom.shtml) [01.04.2020].

<sup>13</sup> Там же.

«гласом» позволяет попугаю окказионально подменить ворона в басенном сюжете XVII в. из сборников Йоста ван ден Вондела *Княжеский сад животных* (*Vorstelijke Warande der dieren*) и Андрея Винууса *Зрелище жития человеческого*, восходящих, вероятно, к неизвестному переизданию *Театра нравов* (*Theatrum Morum*)<sup>14</sup>. Во вступительном стихотворении Вондела, где даются характеристики жителям «сада», о способностях попугая сказано: «De raregaai is tolk, die aan de witheemsche volken» («Попугай – это переводчик, который принадлежит к чужим народам»)<sup>15</sup>. Басня под номером XXXI этого сборника знаменита тем, что в ней лис обманывает попугая, заставляя его расстаться с сыром. Эта замена попадает и в русский текст:

[...] Лисица некогда видя попугая на древе сидяща и сладкую ядь во устнех имуща, приступи к нему и рече: «Счастье тебе, о прекрасная птица, желаю! Не точию паче всех птиц на земли украшена еси, но паче всех животных разумом и гласом словесным, подобно человеком, одарованна еси и песнми таковыми, яже всякое мусикийское согласие превосходит. Сего ради молю тя, да воспой мне песнь на утешение печали моя!»

Попугай же, слышав сию хвалу, возрадовася и восхоте пети, и опусти ядь от уст своих. Лисица же посмеяся попугаю, восхити ядь его, отбеже [...]<sup>16</sup>.

Лиса расхваливает и внешность птицы, и голос. Не совсем понятно, как оценивалось пение попугая, но впоследствии русская ворона вместо демонстрации «ангельского» голоса будет кричать, словно павлин в сюжете о безобразных ногах. Версия той же басни в изложении А. П. Сумарокова содержит набор образов, которые использовал Шишков:

И попугай ничто перед тобой, душа,  
Прекраснее стократ твои павлиньих перья!  
[...]  
Ворона горлышко разинула пошире,  
Чтоб быти соловьем...<sup>17</sup>

Комплименты лисицы в баснях XVIII в., написанных на этот сюжет, всегда чрезмерны: это гиперсравнения, нарочитое нагромождение свойств

<sup>14</sup> Р. Б. Тарковский, Л. Р. Тарковская, *Эзон на Руси. Век XVII: исследования, тексты, комментарии*, Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин 2005, с. 477.

<sup>15</sup> J. Vondel, *De complete werken van Joost van Vondel*, [электронный ресурс] [https://www.litres.ru/joost-van-de-vondel/de-complete-werken-van-joost-van-vondel-2/chitat-onlayn/\[01.04.2020\]](https://www.litres.ru/joost-van-de-vondel/de-complete-werken-van-joost-van-vondel-2/chitat-onlayn/[01.04.2020]).

<sup>16</sup> Р. Б. Тарковский, Л. Р. Тарковская, *Эзон на Руси...*, с. 316.

<sup>17</sup> А. П. Сумароков, *Ворона и лиса*, [электронный ресурс] <https://rvb.ru/18vek/sumarokov/01text/01versus/17parables/134.htm> [01.04.2020].

разных птиц с «райской» репутацией или царственными признаками (во многих текстах ворона или ворон сравниваются с орлом: птицей Зевса, царь-птицей).

Поэтичность образам райских птиц вернут художники-модернисты и авторы Серебряного века, создав для них новую мифологию. Однако в наивном искусстве соотнесение сказочных и колоритных птиц (орел, петух, индюк, павлин, алконост) в условном пространстве праздника, рая существует до сих пор (рис. 5).

## References

- Azbukovnik*. RGB. F. 299, собрание N. S. Tikhonravova, No. 1.
- Belova, Olga V. *Slavyanskii bestiarii: slovar nazvanii i simboliki*. Moskva: Indrik, 2001.
- Bobrinskii, Aleksandr A. *Narodnye russkie derevyannye izdeliya: predmety domashnego, khozyaistvennogo i otchasti tserkovnogo obikhoda*. Moskva: Izdatelstvo V. Shevchuk, 2014.
- Chernyi, Valentin D. *Russkie srednevekovye sady. Opyt klassifikatsii*. Moskva: Rukopisnye pamyatniki Drevnei Rusi, 2010.
- Fiziolog Damaskina Studita*. RGB. F. 310, собрание V. M. Undolskogo, No. 688.
- Kimyagarova, Roza S. *'Mudrets igrivyi i glubokii'. Krylov-basnopisets: sbornik statei*. Moskva: MAKS Press, 2020.
- Kniga glagolemaya estestvoslovnaya*. RGB. F. 68, собрание Generalnogo shtaba, No. 6743.
- Makhov, Aleksandr E. *Emblematika. Makrokosm*. Moskva: Intrada, 2014.
- Matasova, Tatyana A. "Popugai v Moskve v 1490 godu". *Rus, Rossiya: Srednevekove i Novoe vremya*. No. 6 (2019): 126–129.
- Sakharov, Vsevolod I. "Russkaya masonskaya poeziya XVIII veka (k postanovke problemy)". *Russkaya literatura* 1995, No. 1 (1995): 3–26.
- Shishkov, Aleksandr S. *Rassuzhdenie o starom i novom sloge rossiiskogo yazyka*. [http://az.lib.ru/s/shishkow\\_a\\_s/text\\_1803\\_rassuzhdenie\\_o\\_starom.shtml](http://az.lib.ru/s/shishkow_a_s/text_1803_rassuzhdenie_o_starom.shtml)
- Sumarokov, Aleksandr P. *Vorona i lisa*. <https://rvb.ru/18vek/sumarokov/01text/01versus/17parables/134.htm>
- Tarkovskii, Rostislav B., Tarkovskaya, Lana R. *Ezop na Rusi. Vek XVII: issledovaniya, teksty, kommentarii*. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin, 2005.
- Vakar, Lyudmila V. *Raspisnye kovry Belarusi: mezhdru malyarnym remeslom i massovoi kulturoi*. In: *Naivnoe iskusstvo i kitch: osnovnye problemy i osobennosti vospriyatiya*, ed. N. A. Musyankova. Sankt-Peterburg: Aleteiya, 2019: 81–93; vkleika l. 5 ob–6.
- Vondel, Joost van. *De complete werken van Joost van Vondel*. <https://www.litres.ru/joost-van-de-vondel/de-complete-werken-van-joost-van-vondel-2/chitat-onlayn/>.



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

**НИНА КОРЗИНА**

 <https://orcid.org/0000-0003-1803-3655>  
Российский государственный университет  
им. А. Н. Косыгина  
Дизайн. Технологии. Искусство  
Филиал в Твери  
Отдел инноваций  
170100 Тверь  
Смоленский переулок, д. 1, корп. 2  
[frau.korzina2011@yandex.ru](mailto:frau.korzina2011@yandex.ru)

## СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ ПУТЕШЕСТВИЯ В РОССИЮ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

### THE FORMATION OF A VARIETY OF THE TRAVELOGUE GENRE: TRAVELS THROUGH RUSSIA IN 18<sup>TH</sup>-CENTURY FRENCH LITERATURE

The article is devoted to the book by Jean Chappe d'Auteroche *Voyage en Sibérie fait par ordre du roi en 1761*, which laid the foundation for the development of that variety of the genre form of travelogue about Russia which is commonly called Russophobic. Its main features are 1) a biased attitude towards the country as barbaric, backward, populated by an unenlightened, immoral people, threatening the entire European world with its aggressiveness, 2) stereotyped assessments, 3) rejection of everything unique and unfamiliar to Europeans and therefore found condemnable. The book by Chappe d'Auteroche was the product of the beliefs widespread in the late French Enlightenment that it was necessary to destroy "the Russian mirage" and to return to the European stereotype of perception of the country as an epitome of barbarism. Such a view became the first generic feature of Russophobic travelogues. This was fiercely resisted by Catherine II, whose *Antidote* was not only an attempt to refute the judgments of Chappe d'Auteroche, but also the beginning of an information war between Europe and Russia. The ill-will underlying the opinions of Chappe d'Auteroche about the country had alarmed Mikhail Lomonosov four years before the publication of the book by the French author. The French astronomer gave a merciless assessment of the despotic form of government in Russia and its consequences but remained bound by the stereotypes generally accepted in the West regarding the country that he had not studied well. The book is characterised by the following: intolerance and lack of understanding for other cultures, arrogance towards everything Russian as obviously flawed, an eagerness to judge the entire life of Russia without having studied and understood the country (influenced by political ambience and the reluctance to allow Russia on equal terms into the circle of European states), and relying on cultural stereotypes. All these

became the main genre features of the travelogue about Russia, of which Chappe d'Auteroche can be called the creator.

**Keywords:** genre, genre form, genre features, travel, travelogue, the Enlightenment.

Статья посвящена книге Ж. Шапп д'Отроша *Путешествие в Сибирь по приказу короля в 1761 году*, положившей начало развитию той модификации жанровой формы травелога о России, которую принято называть русофобской. Основными ее чертами являются предвзятое отношение к стране как варварской, отсталой, населенной непросветленным, безнравственным народом, несущей угрозу всему европейскому миру своей агрессивностью; стереотипность оценок, неприятие всего самобытного и незнакомого европейцу и потому достойного осуждения. Книга Ж. Шапп д'Отроша была плодом свойственных позднему французскому Просвещению убеждений в необходимости разрушения «русского миража» и возвращения к европейскому стереотипу восприятия страны как олицетворения варварства, что стало первым жанровым признаком русофобских травелогов. Этому отчаянно сопротивлялась Екатерина II, *Антидот* которой был не только попыткой опровержения суждений Шапп д'Отроша, но и началом информационной войны между Европой и Россией. Недоброжелательность мнений Шапп д'Отроша о стране встревожила М. В. Ломоносова еще за четыре года до выхода в свет книги французского автора. Аббат дал беспощадную оценку деспотической форме правления в России и её следствиям, но оставался в плену принятых на Западе стереотипов в отношении плохо изученной им страны. Нетерпимость и непонимание иной культуры, высокомерие в отношении ко всему русскому как заведомо ущербному, стремление дать оценку всей жизни России, совсем не изучив и не поняв страны, следование политической конъюнктуре, основанной на нежелании допускать Россию на равных в круг европейских государств, зависимость от культурных стереотипов – всё это и определило основные жанровые признаки травелога о России, созданного Ж. Шапп д'Отрошем.

**Ключевые слова:** жанр, жанровая форма, жанровые признаки, путешествие, травелог, Просвещение.

В основе любого заграничного путешествия всегда лежит полилог, возникающий вольно или невольно. С одной стороны, это всегда изучение другого народа, его истории, культуры, искусства, приятие или неприятие его образа жизни, национального характера, возможность выстраивания с ним диалога. С другой стороны, постижение иной страны невольно требует сравнения ее со своей, а это помогает лучше понимать себя, свой народ. История постижения Руси, а потом и России всегда характеризовалась столкновением представлений о «своем» и «чужом», причем одно всегда постигалось через другое и значимыми в этой антиномии были оба сопоставляемых начала.

Русская земля всегда рисовалась иностранцам страной чуждой, загадочной, экзотической, непонятной, нередко враждебной уже в силу своих размеров. Чужеземцы, побывавшие в далекой Русской земле с VI по XVIII в., оставляли письменные свидетельства, которые принято называть «сказаниями иностранцев». Благодаря им появилась возможность получить много сведений о том периоде в истории нашей страны, когда никакой другой информации еще не было. Однако эти сказания изобиловали множеством

ошибок, оценки отличались высоким уровнем субъективности, что объяснялось преобладанием в восприятии иностранцами необычной, самобытной страны привычек и представлений, свойственных обычаям, нравам, традициям народов, к которым они принадлежали, с позиций которых они оценивали чужую землю. Русский мир во многом оказывался непостижимым еще и потому, что нередко возникал труднопреодолимый языковой барьер. Неслучайно русские сначала всех северных европейцев называли немцами, потому что незнание языка, неумение внятно объясниться воспринималось как немота. В то же время взгляд со стороны давал возможность иноземцу увидеть и подчеркнуть черты своеобразия, непохожести традиций Московии на обычаи других народов. По возвращении многие описывали увиденное, высказывая свое мнение о нашей стране. Оценки эти всегда были разными, потому что характеризовали, в первую очередь, не только ее, но и самих путешественников: их мировоззрение, политические и эстетические суждения. В них всегда отчетливо обозначается личность пишущего: его способность или неспособность непредвзято оценить другую страну, желание разглядеть в ней что-то значительное или заведомое намерение ограничиться только критикой увиденного.

С XVIII в. начинается эра путешествий иностранцев в Россию и создания ими травелогов, т. е. описаний их российских одиссей. Травелог – достаточно новый термин, появившийся в современном российском литературоведении в начале 2000-х гг. для обозначения литературы путешествий, имеющей давнюю историю. Необходимость в нейтральном термине возникла вследствие многозначности и потому нетерминологичности слова «путешествие». Оно, как известно, обозначает одновременно и вояж, и его описание. А травелог обозначает исключительно повествование о поездке, и в этом отношении этот термин удобнее, чем слово «путешествие». Есть еще одна причина, вызывающая необходимость разграничения понятий «путешествие» и «травелог»: в эпических (*Сентиментальное путешествие* Л. Стерна, *Приключения Тома Джонса, Найденыша Г. Филдинга*) или лиро-эпических произведениях (*Паломничество Чайльд-Гарольда* Дж. Байрона), основанных на художественном вымысле и написанных в жанре романа или поэмы, путешествие ни в каком случае не является жанром или его формой, а представляет собой композиционный прием, поддерживающий сюжетный стержень произведения. Жанр травелога всегда основан на описании подлинного путешествия, имеет документальную основу, элемент вымысла может в нем присутствовать, но сводится к минимуму. Поэтому в большей степени он относится к художественной документалистике. Жанр травелога получает многообразные формы – путевые заметки, путевой дневник, этнографический репортаж, хроники военных экспедиций,

путевые записки, эстетические очерки, дорожные журналы, путевые картины. Особое место среди этих жанровых форм занимают путешествия по России, в XVIII–XIX вв. получившие особое распространение.

Возникновение этой жанровой формы в век Просвещения неслучайно: оно связано с выходом России на международную политическую арену. Она перестала быть далекой, полуфантастической, заснеженной Москвией. Как отметил А. В. Гордон, пример преобразования России Петром I служил уроком исторического оптимизма, ободряя сторонников реформ в самой Европе<sup>1</sup>. Деятельность Петра I и Екатерины II заставила обратить внимание на страну, столетиями остававшуюся для Европы загадочной дикаркой. Россия вмешивалась в международную политику, что вызывало одновременно удивление и раздражение, неприязнь, даже страх и в то же время интерес. Стараниями французских просветителей Вольтера и Дидро в Европе возникает так называемый «русский мираж», где Россия предстает образцовой просвещенной монархией.

В это время начинают складываться два подхода в отношении к России, которые обычно обозначают как русофобия, т. е. неприязнь ко всему русскому, и русофи́лия, т. е. благосклонное, с интересом и уважением, отношение к русскости во всех ее проявлениях, к самим русским. Эти два подхода нашли реализацию в двух модификациях травелогов о России.

Во второй половине XVIII в. утвердившийся в Европе «русский мираж» о России как стране просвещенной монархии Петра I и Екатерины II начинает разрушаться. Вера в реформы «сверху» сменяется в Европе, и прежде всего во Франции, идеями народной демократии и цивилизации «снизу». Эти настроения были поддержаны в 1768 г. выходом книги аббата Жана Шапп д'Отроша *Путешествие в Сибирь по приказу короля в 1761 году*. Она открыла череду травелогов о России и положила начало русофобскому критическому отношению к стране, а полемический ответ на нее Екатерины II под названием *Антидот* открыл информационную войну.

Постижение России как «другого» для Западной Европы и конкретно для Франции было процессом мучительным и болезненным, к чему примешивалось ревнивое чувство возможности утраты того положения, которое Франция присвоила себе в Новое время: обладать широко признанным правом представлять европейскую цивилизацию и вообще цивилизацию как универсальное явление. По словам А. В. Гордона, «„другое“ в европейской культуре традиционно представлялось враждебным и угрожающим, являя, со времен античности, антипод Цивилизации – Варварство. Восприятие

---

<sup>1</sup> А. В. Гордон, *Россия в истории французской мысли (XVIII–XXI вв.)*, «Россия и современный мир» 2013, № 4, с. 78.

России на Западе начиналось с подобного уровня»<sup>2</sup>. Это и стало первым культурным стереотипом в отношении к России и главным жанровым признаком русофобских травелогов.

В 1761 г. Французская академия направила ученого аббата Жана Шапп д'Отроша в Сибирь для наблюдения и описания редкого астрономического явления – прохождения Венеры через диск Солнца, имевшего место 26 мая 1761 г. Оптимальные условия для проведения наблюдений представлялись в сибирском русском городе Тобольске. О возможности пребывания там и проведения исследований французского ученого была осуществлена договоренность между Французской и Российской академиями наук. 10 марта 1761 г. Шапп д'Отрош выехал из Петербурга, 14 марта был в Москве, откуда двинулся в Сибирь. Семь месяцев он пробыл в Тобольске, где проводил свои наблюдения, обнаружив «арку света» вокруг Венеры, отчетливо видную на фоне Солнца. По возвращении из Сибири Шапп еще восемь месяцев прожил в Петербурге, где встречался с Ломоносовым, который проводил свои наблюдения в Санкт-Петербургской Академии наук и, никуда не выезжая, сделал великое открытие, обнаружив вокруг Венеры атмосферу. Ломоносов получил и выслушал доклады Шапп д'Отроша. По предложению Ломоносова, работа Шапп д'Отроша была опубликована в 1762 г. в Петербурге под названием *Мемуар о прохождении Венеры по Солнцу, заключающий также некоторые другие наблюдения по астрономии и о склонении магнитной стрелки, произведенные в Тобольске, в Сибири в 1761 г.* Предполагается, что Ломоносов и Шапп д'Отрош поделились результатами наблюдений: Шапп сообщил, что тоже видел ободок света вокруг Венеры, но не понял его значения. Ломоносов объяснил ему этот феномен. Француз уехал на родину, но, видимо, что-то в общении с Шапп д'Отрошем насторожило Ломоносова, отчего в 1764 г. он в записке в Сенат делился своими опасениями: «Известно ж, что и здесь издаваемые о России чрез иностранных известия не всегда без пороку и без ошибок, служащих России в предосуждение: сверх того, Гмелин и Шап недоброхотные нам примеры показали»<sup>3</sup>.

Вернувшись во Францию в 1762 г., Шапп начал работу над своими путевыми записками, которые издал в 1768 г. Проехав до Тобольска, он описал свои впечатления от тех областей России, которые лежали далеко за пределами обычно посещаемых иностранцами территорий империи. Как писала издательница книги Шапп д'Отроша Э. Каррер д'Анкокс, автор показывает, «как жило и чем дышало основное население России, прежде всего крестьяне, но наряду с ними и обитатели провинциальных

<sup>2</sup> А. В. Гордон, *Россия в истории французской мысли...*, с. 76.

<sup>3</sup> М. В. Ломоносов, *Записки по русской истории*, Москва: Директ-Медиа 2010, с. 337.

городов». Исследовательница отмечает, что «картина у Шаппа получилась мрачноватая»<sup>4</sup>. Аббат дал беспощадную оценку государственному и общественному строю России. Он писал, что «деспотическая форма правления настолько извратила природу человека, поработив его и лишив даже самых исконных прав, на кои государю посягать негоже», что «стало весьма затруднительно распознать истинный нрав русских людей»<sup>5</sup>. Шапп д'Отрош пришел к выводу, что «русские сделались жестокими варварами»<sup>6</sup> в результате крепостного права.

При верности многих наблюдений и выводов аббат все же оставался в плену принятых на Западе стереотипов в отношении России. Все, что непонятно и незнакомо, автор *Путешествия в Сибирь* высмеивал, критиковал и не принимал. Такие принципы оценки и описания чуждой культуры и иного мировоззрения, обозначившиеся в книге Шапп д'Отроша, способствовали формированию новой жанровой формы травелога о России. Среди жанровых признаков травелога, имеющего русофобскую ориентацию, Екатерина II отмечает в *Антидоте* такие черты, как нетерпимость и непонимание иной культуры. Среди авторских приемов Шапп д'Отроша императрица отмечала высокомерие, с которым он взирает на всё русское только потому, что в его стране приняты другие правила. Особенный гнев Екатерины II вызывает обязательное унижение всех достоинств русского человека, если таковые он в нем заметит, тем, что непременно подчеркнет у него исключительность этих свойств в отличие от всего русского народа, который обязательно оказывается и в этом отношении ущербен. Так, Екатерина с негодованием приводит панегирик, созданный Шапп д'Отрошем тогдашнему прокурору Тобольской губернии графу Пушкину как истинно просвещенному человеку, отринувшему «варварский предрассудок, свойственный русским, кои в жене видят исключительно рабыню»<sup>7</sup>. Возмущенная этим, по ее словам, «выдуманном предрассудком», Екатерина дает ему суровую отповедь:

Стоит аббату мало-мальски похвалить кого бы то ни было из русских, как он тотчас – заметьте, читатель! – спешит прибавить какое-нибудь оскорбление. Можно подумать, ему жалко для страны, каковая, по его же признанию, не вполне понятна, наималейшего доброго слова, оно вырывается у него порой вопреки желанию и, чтобы вознаградить себя, он как можно скорее приплетает какое-нибудь оскорбительное замечание...<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Э. Каррер д'Анкокс, *Императрица и аббат. Неизданная литературная дуэль Екатерины II и аббата Шаппа д'Отроша*, Москва: Олма-Пресс 2005, с. 29.

<sup>5</sup> Там же, с. 169.

<sup>6</sup> Там же, с. 164.

<sup>7</sup> Там же, с. 331.

<sup>8</sup> Там же.

Эта отмеченная императрицей черта книги Шапп д'Отроша имеет универсальный характер. Еще при описании начала его путешествия по России француз неоднократно прибегает к ней. Действительно, проведя по приезде в Петербурге месяц, Шапп был занят хлопотами и визитами, связанными с подготовкой к предстоящей поездке. Оказавшись в Москве, он обратился по рекомендации канцлера империи Михаила Илларионовича Воронцова к его брату Ивану Илларионовичу Воронцову, сенатору и президенту Вотчинной палаты в Москве, за содействием в подготовке к путешествию экипажа и восхищался добродетелями графа, его «искренностью и приветливостью», тут же отмечая, что эти «качества в России более редкостные, чем где-либо ещё»<sup>9</sup>, как будто каким-то чудом уже успел за это время постичь русский характер.

Книга Шапп д'Отроша должна была представить сведения о Сибири – крае далеком, неизученном, почти легендарном. Но автор стремился дать оценку всей жизни России, совсем не изучив и не поняв страны. Он пересек ее из конца в конец, даже не коснувшись многих регионов государства, даже проигнорировав обе столицы. Такое поверхностное и недружелюбное отношение к описываемым землям заставило Екатерину II даже подозревать его в ангажированности какими-то влиятельными силами, заинтересованными в очернении России. Не случайно Екатерина в *Антидоте* полагала, что книга Шапп д'Отроша – французский, европейский пропагандистский умысел. Следует признать справедливым мнение В. Ю. Проскуриной, утверждавшей:

Крестьянский быт народов Сибири выдавался за описание *всех* русских, их национальных черт вообще. [...] Лишь перенесаясь в азиатскую часть, за Урал, аббат открыл свои записные книжки. Таким образом, Россия на страницах книги поворачивалась к Европе не своим европеизированным фасадом, а отсталым, почти дикарским задним двором. Лицом России предстала в книге Шаппа полуварварская, утопающая в непроходимых снегах Сибирь<sup>10</sup>.

Аббат настойчиво приписывал всем русским варварский быт, разврат, пьянство, которые являются неизбежным следствием порочной государственной системы. По словам В. Ю. Проскуриной, «нация объявлялась варварской, столетиями прозябающей под деспотическим правлением, лишенной всякой перспективы цивилизационного взлета»<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Там же, с. 72.

<sup>10</sup> В. Проскурина, *Ландшафт империи: «Антидот» Екатерины II против «Путешествия в Сибирь», или Границы европейской цивилизации*, «Новое литературное обозрение» 2017, № 2 (144), с. 10.

<sup>11</sup> Там же, с. 11.

Всё, о чем бы ни писал Шапп д'Отрош о России, вызывало его раздражение, недоумение, неприятие и критику. Из всего им увиденного он делал странные выводы подобно мнению о том, что привычка сибиряков обязательно дважды в неделю ходить в баню, приводит к преждевременной старости и утрате красоты русских женщин.

Претензии аббата на всеохватность осмысления жизни России обнаруживаются в его попытках дать психологический портрет русской нации. И тут Шапп д'Отрош «приходит к особо поразительному выводу о дефективности у русских „нервической субстанции“... возникающей из-за доминирования плоского ландшафта»<sup>12</sup>. Из этого он делает вывод о политической апатии всего русского общества, отсутствии у него желания освободиться от деспотизма, рабства, что влечет за собой общий упадок нации, не способной к порождению талантов.

Любопытна одна из иллюстраций, сделанная художником школы рококо Ж.-Б. Лепренсом к книге Шаппа. На ней были изображены аллегорические фигуры, олицетворяющие четыре европейских государства: Франция и Австрия в изысканных театральных рокайльных одеждах богинь взирали на двух других колоритных особ – Польшу с обритой наголо головой и чубом и взлохмаченную Россию в шубе, подпоясанной кушаком, и с бердышом в руках. Смысл картинки становится очевидным благодаря композиции: между парами, символизирующими страны Западной и Восточной Европы, обозначено пустое пространство, т. е. во многом это еще не познавшие друг друга, разные традиционно и ментально государства. Пока Россия воспринимается как инородное начало, с которым тем не менее приходится считаться. Европейцам представлялась «Россия как Сибирь – средневековая страна, лишенная всякого потенциала для развития цивилизации»<sup>13</sup>.

Книга Шапп д'Отроша предназначалась для Европы, утверждая в ней негативное отношение к стране, к которой следует относиться как минимум настороженно вследствие ее патологической агрессивности. В 1768 г. прозвучали странно узнаваемые и сегодня слова Шаппа о России, из которой «вот-вот должны были хлынуть на нашу маленькую Европу воинственные орды»<sup>14</sup>. Видимо, изображение Лепренсом России с боевым топором в руках было совсем не случайным. А. В. Гордон, объясняя главные черты формирующегося образа страны, связывал их специфику с темой военной угрозы со стороны России к концу XVIII в., которая определялась ролью России в антифранцузских коалициях<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> В. Проскурина, *Ландшафт империи...*, с. 12.

<sup>13</sup> Там же, с. 10.

<sup>14</sup> Э. Каррер д'Анкосс, *Императрица и аббат...*, с. 201.

<sup>15</sup> А. В. Гордон, *Россия в истории французской мысли...*, с. 82.

Таким образом, особенности русофобской жанровой формы путешествия по России определялись политической конъюнктурой, нежеланием допускать Россию на равных в круг европейских государств и культурными стереотипами.

## References

- Gordon, Aleksandr V. "Rossiya v istorii frantsuzskoi mysli (XVIII–XXI vv.)". *Rossiya i sovremennyyi mir*. No. 4 (2013): 76–102.
- Karrer d'Ankoss, Elen. *Imperatritsa i abbat. Neizdannaya literaturnaya duel Ekateriny II i abbata Shappa d'Oterosha*, transl. O. Pavlovskaya. Moskva: Olma-Press, 2005.
- Lomonosov, Mikhail V. *Zapiski po russkoi istorii*. Moskva: Direkt-Media, 2010.
- Proskurina, Vera Yu. "Landshaft imperii: 'Antidot' Ekateriny II protiv 'Puteshestviya v Sibir, ili Granitsy evropeiskoi tsivilizatsii'". *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 2 (144) (2017): 9–33.



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



## ЕКАТЕРИНА ПАСТЕРНАК

 <https://orcid.org/0000-0001-6997-6632>

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
Институт мировой культуры  
119234 Москва  
Ленинские горы, д. 1, стр. 51  
katrusia95@mail.ru

# «И ЧРЕЗ ПРИМЕР ЯВИЛ СЕЙ СВОЙ»: О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МЕТРИКО-СТРОФИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ПОЗДНЕГО ДЕРЖАВИНА<sup>1</sup>

## ON SOME FEATURES OF DERZHAVIN'S LATE METRIC-STANZAIC REPERTOIRE<sup>2</sup>

The paper discusses versification features of the texts that make up the fifth volume of *Sochineniya Derzhavina* [The Works of Derzhavin], the last book compiled by the poet during his lifetime. These 57 poems have rarely been an object of scholarly attention and have not previously been analysed in terms of versification as a corpus.

The author of the article has compiled a metric-stanzaic directory for this volume. An analysis of the material indexed this way shows that most of the poems are written in one kind of stanza. Only "Tseleniye Saula" [The Cure of Saul], a compositional centre of the collection, is written in various types of stanzas. Another work pivotal for the book, "Gimn liro-epichesky" [The Lyric-epic hymn], is written in complex Pindaric triads. Among other stanzas, the poet shows a predilection for the 8- and 6-line strophes; many poems are also written in the odic stanza (and all the odic stanzas are cast in the 4-foot iambics, traditional for them) or use variations thereof. The quatrain, one of the most popular stanzas in Russian poetry, does not occur very often in the book. Moreover, none of the quatrains is written in a 4-foot iamb — unlike the stanzas with 8 lines, more than 70% of which employ this metre. It is interesting that Derzhavin does not give preference to the rhythmic scheme of the 4-foot iamb, which is considered characteristic of his earlier poetry (with the first and fourth feet strong, second and third feet weak).

The poet often employs more stresses than required by a given metre, and they can have different functions. For example, in the poem "Problek" [A Glimpse] it is connected with the plot of

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10132) в Институте мировой культуры Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

<sup>2</sup> This article results from the research project based at the Institute for World Culture of Lomonosov Moscow State University (MSU) and supported by the Russian Scientist Foundation grant 19-78-10132.

the poem: the lines which speak of the difficulty of walking a path contain a high number of such “excess” stresses, through which the reader must “wade”. In some cases, a variable reading is possible (and, accordingly, the decision on the presence or absence of an extra stress) – where neither of two points of view contradicts the text, the reading depends on the arrangement of logical stresses. Transaccentuation, on the other hand, is not very common in Derzhavin’s fifth volume.

There are several instances of poems written in metres that must have seemed to Derzhavin similar to the ones used in the Antiquity. The most interesting of these is “Poligimnii” [To Polyhymnia], the poem that closes the collection. It is dedicated to the theme of the poet and poetry and as if serves demonstrating Derzhavin’s own skills. He seems to be stylising the meter to resemble “antique” ones (although the result is unlike any of the meters traditionally employed in Russian poetry with a view to imitating antique metrics). The choice of the stanzas is also unusual – they consist of 7 lines, with the first four lines in each rhymed (and the type of line endings varies throughout the poem), while the latter three are left unrhymed. The distribution of stresses in the line endings of the blank verses used in the last stanza occurs only once in the poem. This stanza, which is the semantic core of the poem and which closes the collection with the final line “I will be immortal, I will!”, was apparently written with intentional sophistication.

In general, the analysis of the metric-stanzaic repertoire of the late Derzhavin makes it possible to see the poet as a real old master who pays attention to versification issues, avoids monotony, looks for new metrical patterns, and composes his collection skilfully – also from the point of view of versification features of the texts.

**Keywords:** Derzhavin, versification, metric-stanzaic repertoire, composition, “Poligimnii” [To Polyhymnia].

В статье рассматриваются версификационные особенности текстов, составляющих пятый том *Сочинений Державина*, последней книги, составленной поэтом при жизни. 57 стихотворений редко становились объектом внимания исследователей и ранее не были проанализированы с точки зрения версификации как корпус.

Анализ составленного автором статьи метрико-строфического справочника этого тома показывает, что большинство стихотворений написано каким-либо одним видом строфы. Разнотипными строфами написано только *Целение Саула*, один из композиционных центров сборника. Другое произведение, также являющееся одним из самых важных в книге, *Гимн лиро-эпический...*, написано сложными пиндарическими триадами. Среди других строф поэт любит 8-стишия и 6-стишия, многие стихотворения также написаны одической строфой (причем все одические строфы написаны традиционным для них Я4) или вариациями на ее тему. Катрен же, одна из самых популярных строф в русской поэзии, встречается в книге не очень часто, причем ни один из них не написан Я4 – в отличие от 8-стиший, более 70 % которых написано именно им. Интересно, что Державин не отдает предпочтение той ритмической схеме Я4, которая считается традиционной для его более ранней лирики (ударные 1-я и 4-я стопы, между ними – пиррихий).

Поэт часто использует сверхсхемные ударения, причем они могут играть разную роль. К примеру, в стихотворении *Проблеск* это связано с сюжетом стихотворения: стихи, в которых речь идет о трудности прохождения пути, содержат массу сверхсхемных ударений, через которые должен «пробираться» читатель. В некоторых случаях возможна вариативность прочтения (и, соответственно, решение о наличии / отсутствии сверхсхемного ударения), поскольку обе точки зрения не противоречат тексту, прочтение зависит от расстановки логических ударений. Переакцентуация же не очень часто встречается в 5-м томе.

Несколько раз Державин пишет стихотворения размерами, которые кажутся ему похожими на античные. Наиболее интересным из них является *Полигимнии* – стихотворение, которое завершает сборник. Оно посвящено теме поэта и поэзии и демонстрирует мастерство самого Державина. Он как будто стилизует размер под «античный» (при этом то, что у него получилось, не похоже ни на один из тех размеров, с помощью которых в русской поэзии

принято стилизовать античные размеры). Необычен и выбор строф – это 7-стишия, первые четыре стиха в каждом 7-стишии зарифмованы (причём рисунок клаузул на протяжении стихотворения меняется), следующие три – нет. Схема холостых стихов, использованная в последней строфе, встречается в этом стихотворении только один раз. Эта строфа, являющаяся смысловым центром стихотворения и ставящая точку в сборнике финальным стихом «Буду я, буду бессмертен!», по-видимому, специально написана изощренно.

В целом можно сказать, что анализ метрико-строфического репертуара позднего Державина позволяет увидеть поэта как настоящего старого мастера, который помнит о версификационных вопросах, не становится однообразным, ищет новые размеры, умело выстраивает композицию своего сборника – в том числе с точки зрения версификационных особенностей текстов.

**Ключевые слова:** Державин, версификация, метрико-строфический репертуар, композиция, *Полигимнии*.

Пятый том *Сочинений Державина*<sup>3</sup>, последняя книга, составленная поэтом при жизни, традиционно считается малоудачной частью его наследия. Эти тексты редко становились объектом внимания исследователей – показателен фрагмент из *Ключа к сочинениям Державина* Н. Ф. Остолопова, прижизненного комментатора произведений поэта (в *Ключе* анализируются стихотворения, написанные по 1805 г.):

Не знаю, находится ли у кого-нибудь продолжение подобных объяснений; впрочем, можно сказать, что последующие сочинения Державина не имеют в оных такой надобности, как здесь помещенные, ибо по большей части писаны ясно и для всякого понятно<sup>4</sup>.

Парадоксально, но за двести лет, которые прошли с момента публикации этого текста, взгляд на позднее наследие Державина в целом не изменился. В дальнейших изданиях поэта эту часть корпуса его произведений обходят стороной как малоценную и не представляющую интереса. Версификационные особенности стихотворений позднего Державина также не были проанализированы настолько внимательно, насколько они этого заслуживают. Рассмотрение метрико-строфического репертуара пятого тома *Сочинений* позволяет отметить следующие черты.

Абсолютное большинство стихотворений написано каким-либо одним видом строфы. Поэт выбирает его в начале произведения и использует на протяжении всего стихотворения. Небольшие по объему тексты, лишённые строфической сегментации (в зависимости от определения строфы,

<sup>3</sup> Г. Р. Державин, *Сочинения Державина*: в 5 ч. Санкт-Петербург: В Тип. В. Плавильщикова 1816, ч. 5.

<sup>4</sup> Н. Ф. Остолопов, *Ключ к сочинениям Державина: С кратким описанием жизни сего знаменитого поэта*, Санкт-Петербург: В тип. Ив. Глазунова 1822, с. 94–95.

которого придерживается исследователь, он может считать их одной строфой или рассматривать как астрофические), встречаются нечасто.

Только одно произведение – *Целение Саула*, вместе с *Гимном лироэпическим* находящееся в композиционном и смысловом центре сборника, состоит из разнотипных строф. При написании оратории Державин ориентировался на *sacred ode*, священную оду английского философа и проповедника Дж. Брауна *The Cure of Saul*<sup>5</sup>. Как и Браун, Державин пишет *Целение Саула* разнообразными строфами, однако это не точное копирование тех строф, которые были у его предшественника, а заимствование самой идеи написания произведения с использованием разных строф. Например, у Брауна в 1-й строфе рифмовка ааББвгвгддЕжжЕ, в 3-й – аббввагдгдеежжззиййкклмл, в 5-й строфе – только парные рифмы. У Державина в 1-й строфе – АБАбвГГвДДЕЖЖззИИеЙЙккккЛЛмм, в 8-й – ааББвГвГдЕжждЕззии, 14-я строфа содержит только парные рифмы. Кроме того, в отличие от Брауна, Державин использует разные размеры. В первую очередь это ямба, причем в некоторых строфах, например в 1-й, он вольный; в некоторых, например в 3-й, заметна логика в чередовании стихов с разным количеством стоп; некоторые же, например 6-я, целиком написаны одним видом ямба. Вместе с тем в стихотворении встречаются анапест (Ан4), хорей (Х4), дактиль (в двух строфах – Дк2, где часть строк похожа на хорейямба, здесь есть переменная (нулевая–односложная) анакруса, из-за чего часть стихов также похожа на Амф2, и осложнение схемы дополнительными ударениями, еще в одной строфе – Дк4). *Целение Саула* – самое разнообразное в строфическом плане произведение пятого тома.

Упомянутый *Гимн* также написан с использованием причудливых строф. Он состоит из 17 строф, каждая из которых содержит три части: две части по 10 строк Я4, чья схема отдаленно напоминает схему одической строфы (аББаВВгГДД), и одна часть из 18 строк, написанная необычным размером: Я4-4-4-3-4-3-6-4-3-3-4-4-5-5-4-5-4-3 (формальное строение строф строго выдерживается; только один раз, во второй части 14-й строфы, 5-й стих содержит лишнюю стопу: «Доколь Москва, Непрядва и Полтава»<sup>6</sup>). М. Л. Гаспаров называет такое сложное строфическое образование «пиндарической триадой» и отмечает, что к пиндарической строфике и вообще

<sup>5</sup> J. Brown, *The Cure of Saul, a sacred ode*, London: L. Davis and C. Reymers 1763. Это отмечено М. Г. Альтшуллером в единственной статье, полностью посвященной оратории: М. Г. Альтшуллер, *Оратория «Целение Саула» в системе поздней лирики Державина*, [в:] XVIII век, сб. 21: *Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969)*, Санкт-Петербург: Наука 1999, с. 269–281.

<sup>6</sup> Г. Р. Державин, *Сочинения...*, с. 135; см. также: В. Л. Коровин, *Державин и 1812 год: О смысле и композиции «Гимна лироэпического на прогнание французов из Отечества»*, «Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка» 2012, т. 71, № 6, с. 47–48.

к наследию Пиндара Державин обращался ранее<sup>7</sup>. Безусловно, и для оратории, и для *Гимна* поэт выбирает необычные строфы сознательно. Строфику в книге можно назвать продуманной, однако обычно она гораздо менее вычурна.

Чаще всего у Державина встречаются два типа строф. Во-первых, это восьмистишия, которые из-за рифмовки как бы разбиваются на катрены (12 случаев, когда встречается строфа АБАбВгВг, 5 – АБАбВВгг, 2 – аБ БаВВгг). Только в одном случае все 8-стишные строфы связаны двумя цепочками рифм АБАббАБА между собой и с последним катреном БАБА. Во-вторых, это одическая строфа (9 случаев – АБАбВВггДдг). Встречаются также вариации на тему одической строфы, например, аББаВВггДд (с одической строфой это 10-стишие роднят наличие парной женской рифмы в середине строфы и как бы переставленная из середины в конец парная рифма в последних четырех строках) или АБАбВВггДгеДе (7 строк повторяют схему одической строфы, 5 – новы), АБАбВгВгДееД (об одической строфе напоминают сочетание перекрестных женских и мужских рифм в первых четырех строках, а также сочетание кольцевой и парной рифмовки в последних четырех строках, правда, в них клаузулы зеркально отражаются по сравнению с классической схемой), АБАбВгВгДдеЖЖе (первые четыре стиха как бы продублированы, в последних четырех стихах зеркально меняются типы клаузул; это попытка Державина написать сонет, напоминающий французский).

Встречаются также шестистишия (АБАбВВ – 1 случай, абабвв – 2 случая), причем чаще они оканчиваются холостыми стихами (АБАбХх – 6 случаев, аББаХх – 1 случай). Считается, что подобную форму Державин увидел в немецких стихотворениях, где довольно часто встречается стих-вайзе<sup>8</sup>. 6- и 8-стишия, «распадающиеся» на две части, впоследствии станут очень распространенными (эту форму особенно любил Ф. И. Тютчев).

Интересно, что классический катрен АБАб, будучи самой употребительной строфой в русской поэзии силлабо-тонического периода, встречается в пятом томе не так уж часто. Катренами написаны только три стихотворения, еще в одном они используются наряду с другой строфой (правда, одно из этих произведений – *Царь-Девница* – весьма объемно: в нем 52 катрена). Вместе с тем Державин трижды использует катрены в белых стихах: только с женскими клаузулами; с чередованием ХхХх; с неупорядоченным чередованием клаузул.

Весьма необычны строфы, полностью или частично состоящие из холостых стихов. В основном поэт просто чередует виды клаузул, чтобы добиться

<sup>7</sup> М. Л. Гаспаров, *Очерк истории русского стиха*, Москва: Фортуна Лимитед 2000, с. 106.

<sup>8</sup> Там же, с. 101–102.

разнообразия в звучании (например, xXxXxXXxXx). Однако в части строф наблюдается строгая последовательность чередования стихов с разными клаузулами, например, ХаХаХхХх, ххХаХаХх, ХХхХх, необычная строфа xXXaBБа.

В одном случае строфа состоит из последовательности парных рифм (часть одинаковых по структуре строф в *Гимне*).

Несколько раз встречается довольно прихотливая рифмовка: последние строки одной строфы как бы остаются холостыми, однако потом находят рифму в следующей строфе, т. е. на самом деле это скользящая рифма. Это АбаБВг ДеДеВг..., аБаБвГвГде жЗжЗиЙиЙдЕ..., АбаБВгВгД ЕжЕжЗиЗид. Благодаря такому сравнительно редкому приему, с одной стороны, сначала нарушается рифменное ожидание, с другой – впоследствии создается эффект большей «связанности», «сцепленности» строф по сравнению с «обычными» строфами, в которых рифма не выходит за пределы одной строфы.

Таким образом, говоря о видах строф, используемых поэтом в книге, следует отметить, что строфический репертуар примерно наполовину состоит из «обычных», повторяющихся из стихотворения в стихотворение строф, в оставшейся же части много как вариаций на тему этих строф, так и новых, необычных строф. В отличие от произведений более раннего периода, в пятом томе редко используются какие-либо изошренные строфы. Многое из того, что выглядит необычным, Державин придумал ранее (например, связывать несколько объемных строф рифмой, исходящей из конца одной строфы в конец другой). Ничего, что могло бы сравниться, например, со строфикой *Фонаря*, в пятом томе нет, однако нельзя утверждать, что строфы Державина становятся «обычными». Заметно его внимание к версификации и при анализе композиции. Например, два текста, находящиеся в композиционном и смысловом центре сборника – оратория *Целение Саула* и *Гимн* – написаны сложными, необычными строфами.

Если же посмотреть на то, как выбор строфы соотносится с выбором размера, получится следующая картина.

Сначала рассмотрим повторяющиеся полностью рифмованные катрены. Для них Державин выбирает не самые обычные размеры. Ни один катрен не написан Я4 (самая типичная строфа в русской поэзии силлаботонического периода – Абаб, Я4). Дважды встречается Х4, один раз – Х5, один раз – строфа Я6-6-6-4 (александрийский стих). Абсолютное большинство таких строф написано Х4 за счет объемного произведения *Царь-Девница* (52 строфы из 73,71%).

Шестистишия также пишутся разнообразными размерами. Это и более предсказуемые Х3, Х4 и Я4, и Я6, и более изошренные и необычно звучащие Я5-3-5-3-4-3 и Я6-5-5-5-6-3, и даже Амф2. Из 72 строф только 1/4 написана Я4, остальное приходится на другие размеры.

Гораздо более предсказуемы восьмистишия. Здесь безусловный лидер – Я4. 133 строфы из 186 (71,51%) написаны именно им; 5,91% – Х4; 5,38% – Х5; 3,23% – Х3. Остальные строфы написаны другими размерами. Особенно интересно то, что здесь встречается дактиль, которым написано целых девять строф.

Наконец, самой предсказуемой является одическая строфа. Абсолютно все одические строфы написаны Я4, как им и подобает в классическом случае. Только в одном случае последний стих каждой из семи одических строф укорочен и написан Я3.

Если посмотреть на необычные, неповторяющиеся строфы (например, АБАБВгВгДееД или аББаХ), можно увидеть, что почти все они написаны Х4, Я3 или Я4. Необычность строф сочетается с «классическими», обычными размерами. Только один раз встречается Я6, кроме того, в *Полигимнии* Державин как будто изобретает новый размер, экспериментируя с русификацией античных размеров, однако у него получается подобие тактовика.

Похожую закономерность можно увидеть при анализе белых стихов. Здесь наблюдаются две тенденции. С одной стороны, большинство таких стихотворений написано Я4, встречается также Х3 и Я3. С другой стороны, Державин пробует писать размерами, имитирующими античные, что часто сочетается с темой произведения. Безусловно, наибольшей изощренности он достигает в *Полигимнии* – версификационные особенности этого стихотворения будут рассмотрены далее.

Некоторые вопросы, связанные с метрикой в пятом томе, также заслуживают отдельного рассмотрения.

Главная тенденция, которая бросается в глаза, – несоблюдение Державиным той схемы Я4, которая считается традиционной для его лирики в предыдущие периоды. Согласно подсчетам Гаспарова, наиболее употребительной была схема, в которой ударными являются 1-я и 4-я стопы, а 2-я и 3-я безударны. Эта точка зрения уже подвергалась критике<sup>9</sup>. Анализ метрики пятого тома полностью подтверждает этот вывод: никакой тенденции к использованию именно этой модели Я4 выявить не удалось. Напротив, Державин весьма изобретателен в моделях Я4. У него можно найти как схемы, в которых каждому метрическому ударению будет соответствовать фактическое ударение (интересно, что таких «архаичных» схем будет особенно много в *Гимне*), так и гораздо более редкие схемы, например, те, в которых будут содержаться пропуски ударений в 1-й стопе как в стихотворениях *Христос* или *На сретение победителя, свободителя*

<sup>9</sup> С. Я. Ляпин, *К демифологизации ритмики русского четырехстопного ямба (преимущественно на материале одического стиха Державина)*, «Philologica» 1997, т. 4, № 8/10, с. 307–322.

и примирителя...)). Отметим любовь поэта к пиррихию в 3-й стопе Я4: таких схем – большинство, что напоминает о схеме, выделявшейся Гаспаровым в качестве доминирующей (подчеркнем, что пиррихии, «узакопленные» в русской поэзии после воцарения Елизаветы Петровны<sup>10</sup>, активно используются Державиным в пятом томе и не воспринимаются как что-то необычное).

Также нельзя не обратить внимание на то, что во всем пятом томе у Державина нет строф, которые были бы тождественны с точки зрения метрических схем. Нечто подобное встречается в одной из последних строф *Царь-Девицы* («Заскрыпели двери ржавы / Оружейниц древних лет, / Воспрянули мужи славы / И среди пустынных мест»<sup>11</sup>), где имеется пропуск ударения на каждой 1-й стопе, в остальных стопах метрическое и фактическое ударения совпадают (выбивается слово «среди», фонетически примыкающее к следующему слову). В нескольких других строфах этого стихотворения метрическая идентичность строк не бесспорна. В других стихотворениях встречаются небольшие части строф (два-три стиха), в которых повторяется одна и та же схема, однако ни одна строфа не написана полностью одинаково.

Нередко у Державина встречаются сверхсхемные ударения. Почти всегда это непосредственно связано с содержанием текста. В стихотворении *Христос* встречаем, например, такой стих: «Кто Ты? – вспять Иордан бежал»<sup>12</sup>. Здесь невозможно определить только с помощью фонетических законов, какое из двух первых односложных слов несет главное ударение, поскольку с точки зрения семантики текста одинаково важны оба слова, к тому же это анафора, с которой начинаются семь строф. Вместе со следующим словом *вспять* образуется три идущих подряд ударения. Ту же картину можно наблюдать и в конце стиха: «И чрез пример явил сей Свой»<sup>13</sup>, где каждый из трех слогов в конце строки имеет собственное ударение. Аналогичная ситуация в стихе «Се, что есть Сый, что есть Христос»<sup>14</sup>: каждое из идущих подряд шести односложных слов несет собственное ударение (можно сказать, что слово *что* «перетягивает» на себя ударение со слова *есть*, но это невозможно определить однозначно, поскольку с точки зрения смысла текста и его построения важно каждое из этих слов). В итоге из восьми слогов стиха семь являются ударными.

<sup>10</sup> М. И. Шапир, *У истоков русского четырёхстопного ямба: генезис и эволюция ритма (Социолингвистика стиха раннего Ломоносова)*, [в:] он же, *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*, Москва: Языки русской культуры 2000, кн. 1, с. 131.

<sup>11</sup> Г. Р. Державин, *Сочинения...*, с. 187.

<sup>12</sup> Там же, с. 10.

<sup>13</sup> Там же, с. 18.

<sup>14</sup> Там же, с. 16.

Нагромождение сверхсхемных ударений может быть тесно связано с сюжетом стихотворения. Например, в *Проблеске* есть два следующих стиха: «Подобно путник как сверх вод, сквозь лес, в мрак ночи / Зрит проблеск от луны»<sup>15</sup>. Трудность прохождения пути и мрачность обстановки подчеркиваются фонетически.

В некоторых случаях невозможно утверждать, что дополнительное ударение на слове вызвано необходимостью смыслового акцента. В стихотворении *На отбытие... Николая Павловича и Михаила Павловича* встречаем стихи: «И будут все благословенны / Шаги стоп ваших в сем пути»<sup>16</sup>. Односложное полнозначное слово *стоп* несет на себе дополнительное ударение, однако нельзя говорить о семантической функции этого ударения, скорее о том, что нужное с точки зрения повествования слово потребовало постановки «лишнего» ударения.

Отметим также случаи неоднократного использования в книге разрядки, с помощью которой подчеркиваются особо значимые слова. Эти *ты, тобой* и др. в стихотворениях, относящихся к царю, не несли бы на себе ударений, если бы не было такого графического оформления. В книгу включен целый ряд стихотворений, оформленных подобным образом, все они связаны с войной 1812 г. Тот же прием встречается и в стихотворениях *На отбытие... Николая Павловича и Михаила Павловича*, а также в *Гимне*, однако в них такая графика не влияет на произношение.

Встречаются также случаи, когда невозможно с уверенностью говорить о том, пиррихий ли перед читателем или «обычная» стопа, есть ли в стихе сверхсхемное ударение или нет. В этих случаях одинаково справедливы обе точки зрения как не противоречащие тексту. Здесь корректно говорить о вариативности прочтения, поскольку оно зависит от расстановки логических ударений. Например, стихотворение *Упование на защиту Божию* можно прочесть как диалог человека с Богом с четкой оппозицией в тексте небесного и земного. Тогда стихотворение будет насыщено дополнительными ударениями. Однако его можно рассматривать и как восхваление Бога, в котором человек (он же – «повествователь» в стихотворении) не является важным героем. Тогда это будет не диалог, а обращение к Богу, и все слова, относящиеся к человеку (*ко мне, мой, меня* и т. д.) не будут нести ударение (более того – текст станет наполненным пиррихиями). Оба варианта равно допустимы с точки зрения фонетических законов и семантики текста.

Заметим также, что поэт любит использовать двукорневые слова, имеющие «полуударение». Разумеется, в этом случае нельзя говорить

---

<sup>15</sup> Там же, с. 79.

<sup>16</sup> Там же, с. 214.

о наличии двух ударений в слове, но такой случай, на наш взгляд, отличается и от «обычной» стопы, и от пиррихия. Примером могут служить стихи из *Шестивя по Волхову*...: «Разноцветны по судам», «К камнетесанным брегам»<sup>17</sup> и др.

Примеры переакцентуации в пятом томе относительно редки (например, в *Истине*: «Всех неумытного Судьи»<sup>18</sup>, в стихотворении *Христос*: «Бледн, бездыханен, мертв! – Кто ж Ты?», «Слить с невозможностью возможность?»<sup>19</sup>, в стихотворении *К Каллиопе*: «Всем населяющим вершины Ахероний»<sup>20</sup> и др.) и не образуют тенденции.

Как было замечено ранее, Державин не предпочитает какую-либо одну модель Я4 другим. Это характерно и для других размеров, чьи схемы отличаются разнообразием. Отсутствуют предпочтения и в пропусках метрических ударений на определенных позициях. Можно отметить только ослабленность первой стопы в хорейческих строках, что объясняется не волей автора, а синтаксическим строением фразы: например, поэт любит «продолжать» повествование из одной строфы в другую и начинать строки с союза «и», на котором, разумеется, не будет фактического ударения.

Если говорить не о ямбических схемах, то любопытно использование трибрахийев среди стоп дактиля в стихотворении *На покорение Парижа*. Это объясняется отмеченным выше тяготением поэта к перечислительным конструкциям. Произведение содержит «припевы», размер которых можно определять как Дк2 с усеченной до ударного слога 2-й стопой, а можно как хорейамб (кроме стиха «Сверг злость Ты душой», содержащего четыре ударения на пять слогов, что во втором случае можно трактовать как несколько неуклюжий хорейамб, в который добавлен дополнительный слог).

По-настоящему необычной выглядит схема стихотворения *Воцарение Правды*. Это единственное произведение в книге, в котором есть регулярная переменная анакруза. Произведение написано амфибрахийем, все строки, кроме 5-й в каждой строфе, – Амф2, 5-я строка – Амф3. При этом все строки, кроме 5-й, имеют стандартную для амфибрахия односложную анакрузу, а 5-я строка – нулевую. Благодаря этому складывается ощущение, будто в текст встроена строка дактиля, что создает эффект метрического разнообразия. Любопытно, что в 4-й строфе 1-я стопа этой выбивающейся из ряда других строк является трибрахийем («И возгласит, что правдивы»<sup>21</sup>) и придает тексту необычное звучание.

<sup>17</sup> Г. П. Державни, *Сочинения*..., с. 157.

<sup>18</sup> Там же, с. 5.

<sup>19</sup> Там же, с. 11.

<sup>20</sup> Там же, с. 197.

<sup>21</sup> Там же, с. 40.

Несколько раз Державин имитирует античные размеры, но то, что у него получается, не похоже ни на один из размеров, которыми в русской поэзии было принято имитировать античную метрику. Так построены *К Бахусу* и *Полигимнии*. Если в первом стихотворении можно уловить приметы русского гекзаметра, то во втором мы имеем дело с ритмическим представлением Державина о том, как должно звучать «античное» стихотворение. Поэт словно стилизует размер под античный, но у него получается «державинская версия» античности. Здесь можно видеть строки, похожие на дактиль, амфибрахий и анапест, метр некоторых строк напоминает тактовик, причем общее количество слогов в таких стихах бессистемно колеблется (7–10), количество ударных слогов также неодинаково. Больше этот размер не встречается в книге нигде.

Стихотворение Державина о поэте и поэзии написано весьма прихотливо и с точки зрения строфики – семистрочными полурифмованными строфами, АБАБХхх ВГВГХХх ДЕДЕХХх ЖЗЖЗХхх ИйИйХхх КлКлХхХ. Первые четыре строки в каждой строфе имеют перекрестную рифмовку, в четырех строфах из шести клаузулы женские, а в двух последних – чередование женских и мужских клаузул. В трех холостых стихах рисунок клаузул повторяется дважды, однако эти строфы отдалены друг от друга (1-я и 4-я; 2-я, 3-я и 5-я строфы), кроме того, 5-я строфа содержит в зарифмованной части чередование клаузул, что создает впечатление весьма разнообразно написанного текста. Схема же холостых стихов в последней строфе не повторяется больше нигде. Эта строфа, образующая смысловой центр стихотворения и пуантированная в сборнике финальным стихом «Буду я, буду бессмертен!»<sup>22</sup>, по-видимому, усложнена автором сознательно.

Подводя итог, можно сказать, что анализ метрико-строфического репертуара позднего Державина позволяет увидеть поэта как настоящего старого мастера, который помнит о вопросах версификации, избегает однообразия, ищет новые размеры, умело выстраивает композицию сборника – в том числе с учетом стиховых особенностей составляющих его текстов.

## References

- Altshuller, Mark G. *Oratoriya 'Tselenie Saula' v sisteme pozdnei liriki Derzhavina*. In: XVIII vek. Vol. 21: *Pamiati Pavla Naumovicha Berkova (1896–1969)*, ed. N. D. Kochetkova. Sankt-Peterburg: Nauka, 1999: 269, 281.
- Brown, John. *The Cure of Saul, a sacred ode*. London: L. Davis and C. Reymers, 1763.
- Derzhavin, Gavriil R. *Sochineniya Derzhavina*. Vol. 5. Sankt-Peterburg: V Tip. V. Plavilshchikova, 1816.

<sup>22</sup> Там же, с. 238.

- Gasparov, Mikhail L. *Ocherk istorii russkogo stikha*. Moskva: Fortuna Limited, 2000.
- Korovin, Vladimir L. "Derzhavin i 1812 god: O smysle i kompozitsii 'Gimna liroepicheskogo na prognoanie frantsuzov iz Otechestva'". *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*. Vol. 71, No. 6 (2012): 42–52.
- Lyapin, Sergei Ye. "K demifologizatsii ritmiki russkogo chetyrehstopnogo yamba (preimushchestvenno na materiale odicheskogo stikha Derzhavina)". *Philologica*. Vol. 4, No. 8/10 (1997): 307–322.
- Ostolopov, Nikolai F. *Klyuch k sochineniyam Derzhavina: S kratkim opisaniem zhizni sego znamenitogo poeta*. Sankt-Peterburg: V tip. Iv. Glazunova, 1822.
- Shapir, Maksim I. *U istokov russkogo chetyrehstopnogo iamba: genezis i evolyutsiya ritma (Sotsiolingvistika stikha rannego Lomonosova)*. In: *Universum versus: Yazyk – stikh – smysl v russkoi poezii XVIII–XX vekov*. Vol. 1. Moskva: Yazyki russkoi kultury, 2000: 131–161.



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

АНДРЕЙ КУНАРЁВ

 <https://orcid.org/0000-0002-9431-2616>

Московский областной государственный университет  
Кафедра методики преподавания русского языка и литературы  
141014, Московская область, г. Мытищи  
ул. Веры Володиной, д. 24  
[rectorat@mgou.ru](mailto:rectorat@mgou.ru)

## SMOOGLEAYA MUZA СТЕПНАЯ ДУЭЛЬ

### A DARK-SKINNED MUSE: A DUEL IN THE STEPPE

The aim of the paper is to argue that the scene of the poet's "duel" with the Kalmyk woman he met (not included in the final text of Pushkin's "A Journey to Arzrum") most likely has a literary basis rather than being based on reality. The claim is substantiated by an analysis of the texts that reflect the "Kalmyk" episode of Pushkin's Arzrum journey ("Caucasian Diary", 1828; "To a Kalmyk Maiden", 1829), as well as biographical data on the corresponding period. A number of details about the encounter raise doubt as to its "authenticity", in particular, the climax — a blow with a *dombra* on the head of a traveler who has tried to kiss the "Circe of the steppe". Such an encounter between a stranger and a beauty, culminating in the lady-killer receiving an unexpected and often humiliating rebuff, had been a subject depicted by such eminent writers as Voltaire (the poem *The Maid of Orleans*, 1762) and Shakespeare (*The Taming of the Shrew*, 1590–1592). From the late 1810s to 1830, Pushkin himself repeatedly presented such "duels" (in the poems *Ruslan and Lyudmila* and "Count Nulin", in his "Caucasian Diary" and the story "The Lady Rustic").

A connection of particular interest is that with *Cinq-Mars ou Une conjuration sous Louis XIII* by Alfred de Vigny (1826), mentioned in the epistle "To a Kalmyk Maiden". This novel, mediocre but once very successful, contains a pivotal episode in which the title character punishes an "unjust judge" by hitting him on the head with a red-hot crucifix. A number of inconsistencies, however, turn the scene into a farce against the author's intention. In "To a Kalmyk Maiden", de Vigny is contrasted with Shakespeare, who consciously sought a comic effect by having Katherine break a lute on the head of an unwelcome teacher. In Pushkin's text the scene in the *kibitka* contains a number of unmistakable references to *The Taming of the Shrew*.

Furthermore, the use of biographical data allows the author of the paper to identify a number of semantic nuances in the epistle "To a Kalmyk Maiden" that have not been noticed earlier by researchers.

**Keywords:** Pushkin, Shakespeare, Voltaire, Alfred de Vigny, inversion, poetic epistle, diary.

Анализ арзрумского путешествия А. С. Пушкина (*Кавказский дневник*, 1828, *Калмычке*, 1829), а также биографических данных соответствующего периода позволяет сделать вывод

о том, что не вошедшая в окончательный текст *Путешествия в Арзрум* сцена «поединка» поэта с встреченной им калмычкой скорее всего имеет не реальную, а литературную основу. Сомнение вызывает ряд деталей описанной встречи, в частности, кульминационный момент – удар домброй по голове путешественника, попытавшегося поцеловать «степную Цирцею». Поединок между незнакомцем и красавицей, в финале которого охотник до женских прелестей получает неожиданный и зачастую унижительный отпор, становился предметом изображения таких художников слова, как Вольтер (поэма *Орлеанская девственница*, 1762) и У. Шекспир (комедия *Укрощение строптивой*, 1590–1592). С конца 1810-х до 1830 г. Пушкин не раз изображал такого рода «дуэли» (поэмы *Руслан и Людмила* и *Граф Нулин*, *Кавказский дневник*, повесть *Барышня-крестьянка*).

Особый интерес вызывает упоминаемый в послании *Калмычке* посредственный, но снискавший шумный успех роман А. де Виньи *Сен-Мар, или Заговор времён Людовика XIII* (1826), в сюжетосложении которого исключительно важную роль играет эпизод наказания заглавным героем «неправедного судьи» ударом по голове раскаленным распятием. Масса несообразностей, однако, превращают сцену в фарс вопреки воле автора. В послании *Калмычке* А. де Виньи (со)противопоставлен Шекспиру, осознанно добивавшемуся комического эффекта, рассказывая, как Катарина разбила лютню, надев ее на голову непрошеного учителя.

Сцена, разыгравшаяся в кибитке, содержит ряд несомненных переключек с *Укрощением строптивой* Шекспира.

Привлечение биографических данных позволило выявить в послании *Калмычке* ряд смысловых нюансов, не замеченных ранее исследователями.

**Ключевые слова:** Пушкин, Шекспир, Вольтер, А. де Виньи, инверсия, поэтическое послание, дневник.

Нижеследующие заметки – побочный продукт моих штудий, касающихся пушкинской повести *Станционный смотритель*.

Комментируя эпизод посещения калмыцкой кибитки из *Кавказского дневника*, Б. А. Кичикова отметила его связь со *Станционным смотрителем*: «[...] через год после арзрумской поездки [Пушкин] восславит внезапно вспыхнувшую и преодолевшую все преграды любовь мимолетного путешественника к юной красавице, прозябающей на почтовой станции»<sup>1</sup>. Здесь ряд неточностей и преувеличений. Никаких препятствий, если только в качестве такового не рассматривать смотрителя, не было. Гимн «вспыхнувшей» любви «мимолетного путешественника к юной красавице» если и прозвучал, то лишь в черновиках повести – поведав о поцелуе в сених, рассказчик пускался в классификацию: «Читатель ведает, что есть несколько родов любовей – [любовь чувственная, платоническая, любовь из тщеславия, любовь пятнадцатилетнего <было: 14<sup>2</sup>> сердца, и проч., но изо всех – любовь дорожная <было: почтовой> самая приятная. Влюбившись на одной станции, нечувствительно доезжаешь до другой, [а иногда и до третей]. Ничто так

<sup>1</sup> Б. А. Кичикова, «Путевые записки» А. С. Пушкина: эпизод в калмыцкой кибитке (из материалов к комментарию), «Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН» 2015, № 4, с. 177.

<sup>2</sup> За исключением особо оговоренных случаев, курсив везде мой – А. К.

не сокращает дороги; воображение, ничем не развлеченное, вполне наслаждается своими мечтаниями. *Любовь безгорестная, любовь беспечная! Она живо занимает нас, не утомляя нашего сердца, и угасает в первом городском трактире*<sup>3</sup>. Это парафраз заключительного пассажа послания *Калмычке* (1829), написанного под впечатлением от дорожной встречи:

[...] <i>Ровно полчаса,</i>	<i>Друзья! не всё ль одно и то же:</i>
<i>Пока коней мне запрягали,</i>	<i>Забиться праздною душой</i>
<i>Мне ум и сердце занимали</i>	<i>В блестящей зале, в модной ложе,</i>
<i>Твой взор и дикая краса.</i>	<i>Или в кибитке кочевой? (3, 112)</i>

Тем не менее основание для сопоставления повести с дневниковой записью имеется:

<i>Кавказский дневник (1829)</i>	<i>Станционный смотритель (1830)</i>
<i>Молодая калмычка, собой очень не дурная, шила<sup>4</sup> [...] Лицо смуглое, темно-румяное. Багровые губки, зубы жемчужные [...] Я сел подле нее. Как тебя зовут? – – – сколько тебе лет? – Десять и восемь – Что ты шьешь? – Портка. – Кому? – Себя. – Поцалуй меня. – Невозможно, стыдно. – Голос ее был чрезвычайно приятен. [...] В котле варился чай с бараньим жиром и солью. Не думаю, чтобы кухня какого б то ни было народу могла произвести чтонибудь гаже. Она предложила мне свой ковшик – и я не имел силы отказаться. – Я хлебнул, стараясь не перевести духа – я просил заесть чемнибудь – мне подали кусочек сушеной кобылятины. И я с большим удовольствием проглотил его. После сего подвига я думал, что имею право на некоторое вознаграждение. – Но моя гордая красавица ударила меня по голове мусикийским орудием подобным нашей балалайке. – Калмыцкая любезность мне надоела, я выбрался из кибитки и поехал далее<sup>5</sup>.</i>	<i>[...] вышла из-за перегородки девочка лет четырнадцати [...]. Красота ее меня поразила. [...] Маленькая кокетка со второго взгляда заметила впечатление, произведенное ею на меня; она потупила большие голубые глаза; я стал с нею разговаривать, она отвечала мне безо всякой робости... Я предложил отцу ее стакан пунишу; Дуне подал я чашку чаю, и мы втроем начали беседовать, как будто век были знакомы. [...] мне всё не хотелось расстаться с смотрителем и его дочкой. [...] В сенях я остановился и просил у ней позволения ее поцеловать; Дуня согласилась... (ср. черновик: «протянула мне свежие<sup>6</sup>, розовые губки...») (6, 90–91).</i>

<sup>3</sup> А. С. Пушкин, *Из ранних редакций*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений*: в 10 т., Ленинград: Наука 1978, т. 6, с. 491. Далее цитаты из произведений Пушкина приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>4</sup> Момент появления и пребывания Минского в смиренной обители Вырина также сопровождается мотивом *шитья*: «[...] в зимний вечер, когда смотритель разлиновывал новую книгу, а дочь его за перегородкой *шила себе платье*, тройка подъехала» (6, 92); «Дуня [...] села с своим *шитьем* у его кровати» (там же).

<sup>5</sup> А. С. Пушкин, *Кавказский дневник, 1829*, [в:] он же, *Дневники. Записки*, изд. подгот. Я. Л. Левкович; отв. ред. С. А. Фомичев, Санкт-Петербург: Наука 1995, с. 17.

<sup>6</sup> Ср.: «...белянки черноокой / Младой и свежий поцелуй» (*Евгений Онегин*, гл. 4, стр. XXXVIII. XXXIX).

Нельзя не заметить, что в болдинской повести в инвертированном виде предстают не только главное событие (просьба о поцелуе), но и ряд подробностей<sup>7</sup>. Стыдливость гордой калмычки оборачивается кокетством Дуни и доступностью ее ласк. Лишь красота остается некоей константой, да и та подверглась определенной инверсии: в портрете смотрительской дочки выделена единственная деталь – «*большие голубые глаза*», тогда как в послании *Калмычке* (1829), написанном под впечатлением от знакомства с первобытной красавицей, отмечается:

[...] глаза, конечно, узки,  
И плосок нос, и лоб широк... (3, 112).

В этом весьма натуралистичном портрете «поэт – *вопреки собственным путевым заметкам* – подчеркивает восточные, монголоидные черты<sup>8</sup>, наиболее далекие от европейского идеала красоты», – отмечает М. И. Шапир<sup>9</sup>. Верно, за исключением *вопреки* – портреты не взаимоисключают, но *дополняют* один другой: образно говоря, один выполнен живописцем, в цвете («собой очень не дурная... Лицо смуглое, темно-румяное. Багровые губки, зубы жемчужные»), другой – графиком, которому важнее линия, контур («глаза... узки», «плосок нос», «лоб широк»). Замечу, что оба портрета: «прямой» и, назовем его так, «обратный» – Пушкин изначально предполагал *совместить* в одном повествовательном пространстве, так сказать, обнажая прием инверсии (или наложения?): проза заговорила языком поэзии, поэзия – языком прозы. Пушкин «выворачивает наизнанку» и сам жанр послания: «Вот к ней послание, которое вероятно никогда до нее не дойдет»<sup>10</sup> (эта фраза, вписанная позднее, – свидетельство вполне осознанной интенции)<sup>11</sup>. Тут немало иронии и, разумеется, самоиронии, но результат такой смены ролей значителен: образ степной красавицы, оказавшись в фокусе, образованном будто бы несовместимыми, едва ли

<sup>7</sup> Так, в дневниковой записи хозяйка кибитки угощает чаем путешественника, в *Смотрителе* – проезжающий хозяйку и ее отца; кибитка оставляется без сожаления, тогда как миг расставания с Выриными оттягивается.

<sup>8</sup> В черновом варианте монголоидность красавицы была обозначена резче: *плоско милое лицо*.

<sup>9</sup> М. И. Шапир, *О неровности равного: Послание Пушкина «Калмычке» на фоне макроразвития русского поэтического языка*, [в:] он же, *Статьи о Пушкине*, Москва: Языки славянских культур 2009, с. 211.

<sup>10</sup> А. С. Пушкин, *Кавказский дневник, 1829...*, с. 17.

<sup>11</sup> «С точки зрения жанра это стихотворное послание – по сути, почти альбомный мадригал, адресованный, впрочем, девушке, у которой не было и не могло быть альбома» (М. И. Шапир, *О неровности...*, с. 214).

не взаимоисключающими друг друга приемами изображения<sup>12</sup>, приобретает рельефность, объем – жизненность.

А вот жизненность, точнее, правдоподобие происшествия в кибитке вызывает сомнения.

1. Поэт, который вот-вот перейдет «роковой термин» тридцатилетия, далеко не стар, однако и не «пылкий мальчик», чтобы повесничать: «не к лицу и не по летам». Стоит вспомнить в связи с этим «Подъезжая под Ижоры...», написанное за несколько месяцев до путешествия. Тверская барышня мало чем отличается от кочевницы: *девственная* краса – по сути то же, что и краса *дикая*<sup>13</sup>. Чувство в обоих случаях если не мимолетно, то скоропреходяще: «забыться праздною душой» на полчаса<sup>14</sup>, до завтра, до ноября – «не все ль одно и то же»? Точно так же не имеет значения и то, где именно – «В блестящей зале, в модной ложе / Или в кибитке кочевой» – оно возникает<sup>15</sup>.

Однако в одном случае лирический герой, властвуя собою, ведет себя в высшей степени сдержанно («колен моих пред вами преклонить я не посмел и любовными мольбами вас тревожить не хотел»), в другом же – исключительно назойлив. Столь радикальная перемена выглядит довольно неожиданно, особенно если учесть, что в послании степной красавице поэт деликатно умолчал о «поединке».

Но, может быть, все дело в социальной дистанции: одно дело дворянка, формы общения с которой регламентируются этикетом, другое – дикарка, с которой можно не церемониться? Что ж, вспомним Алексея Берестова: равный темпераментом своему создателю, к тому же значительно более молодой, он тем не менее отказывается от «покушений» обнять (и поцеловать<sup>16</sup>) черноокуую Акулину, которая «приняла на себя [...] строгий и холодный вид»

---

<sup>12</sup> Отмечу в связи с этим и еще один контур – обобщенный (и слегка карикатурный) образ столичной барышни, проступающий сквозь черты хозяйки кибитки. Прием апофатического (инверсивного, «обратного») изображения Пушкин использует и в портрете изменившейся Татьяны (гл. 8, стр. XIV–XVI).

<sup>13</sup> Этот эпитет, однако, обладает большей семантической емкостью, чем *девственная*. Интересны в этом плане наблюдения М. И. Шапира (М. И. Шапир, *О неровности...*, с. 211–213).

<sup>14</sup> В черновом варианте сказано определеннее: «И был влюблен я полчаса».

<sup>15</sup> Стоит отметить одно странное (а может, и закономерное) сближение стиха в *блестящей зале, в модной ложе* с письмом В. П. Зубкову, отправленном Пушкиным с псковского постоялого двора. Речь в письме идет о свояченице адресата Софи (Софье Федоровне) Пушкиной, в которую поэт скоропалительно влюбился: «Мерзкий этот Панин [счастливый соперник поэта – А. К.]: два года влюблен, а свататься собирается на Фоминой неделе, – а я вижу ее раз в ложе, в другой на бале, а в третий сватаюсь!» (10, 171) (1 декабря 1826 г.; письмо написано по-французски, однако цитируемый фрагмент – по-русски). Особенно отчетливо – до буквального! – сходство проявляется в черновых вариантах стиха: «На бале в ложе»; «На шумном бале <Средь вихря бала>, в модной ложе»; «На бале, на бульваре, в ложе».

<sup>16</sup> Объятия, конечно, лишь начальный этап: по свидетельству Насти, «бешеный» барин «поймает, и ну целовать!» (6, 103).

(6, 105). Алексея и бедную крестьянку разделяет дистанция, ничуть не меньшая, чем странствующего поэта и калмычку<sup>17</sup>.

2. Неужели присутствие «целого калмыцкого семейства» не смутило лакомого до «поцалувев» путешественника, а родственники, а среди них, возможно, и супруг смуглянки<sup>18</sup>, безучастно наблюдали за происходящим?

3. Женщина не отпрыгивает в сторону<sup>19</sup>, не выскальзывает из объятий, не отталкивает шалуна, а бьет – и не чайным ковшиком, а невесть откуда взявшейся домброй. Домбра, конечно, не рояль, но как она оказалась в руках красавицы, и так кстати?

4. Наброски двух стихов, не вошедших в окончательный вариант послания *Калмычке*: «Не гневаешься даром / Невольно нежно не глядишь» и «Сердиться не умеешь даром / Слегка надменно не глядишь» – заставляют думать, что повторная попытка поцеловать была пресечена не ударом, а гневным или надменным взглядом, подобным тому, каким встречает Онегина Татьяна, получив его послание: «Как сурова! [...] Как удержать негодованье уста упрямые хотят! На сем лице лишь гнева след...» (гл. 8, стр. XXIII). Сходным образом ведет себя и Лиза-Акулина.

М. И. Шапир, рассматривая послание *Калмычке* как пародию на *Фелицу*, приходит к противоположному выводу: «[...] мотивы, вроде курения табака, питья горячих напитков и употребления простой пищи [...] могли подтолкнуть Пушкина к пародированию *Фелицы* [...] еще одна сквозная тема державинской оды – тема кротости, справедливости и снисхождения героини (*Едина ты лишь не обидишь, / Не оскорбляешь никого...*) – не попала в окончательный текст пушкинского послания, но присутствует в черновике: «*Сердиться не умеешь даром [...]*. В самом деле, **музыкальным орудием по голове Пушкин явно получил по заслугам**»<sup>20</sup>. Комментатор, чутко уловив державинские «дрожжи» стихотворного послания, воспринял суровую прозу дневниковой записи за чистую монету и не оценил по заслугам «литературности» удара по голове.

Недооцененной оказалась и «прозаическая» (житейская) основа стиха «Сердиться не умеешь даром...». Возможно, в его подоплеке – заключительный эпизод недолгой, но драматичной истории взаимоотношений Пушкина и А. Олениной, отразившийся в *Романе в письмах*: «Это испытал я с Еленой \*\*\*, в которую был я влюблен без памяти. Я сказал ей какую-то нежность;

<sup>17</sup> Обе красавицы, кстати, смуглы.

<sup>18</sup> На ее замужний статус указывает ряд деталей, в частности, курение трубки (см.: Б. А. Кичикова, *Путевые записки...*, с. 175).

<sup>19</sup> Ср. в *Барышне-крестьянке*: «*Поймает, и ну целовать! [...] насилу от него отделилась*»; (6, 103) «[...] он было хотел обнять ее; но Лиза *отпрыгнула* от него...» (6, 105).

<sup>20</sup> М. И. Шапир, *О неровности...*, с. 214; (курсив везде автора статьи, полужирный шрифт мой – А. К.).

она приняла ее за грубость и пожаловалась на меня своей приятельнице. Это меня вовсе разочаровало» (6, 53). «Оленинский» генезис этого фрагмента убедительно аргументирован Т. Г. Цявловской<sup>21</sup>. Не могу, однако, согласиться с исследователем в оценке отношений Олениной с сестрами Ушаковыми как приятельских. Это было просто светское знакомство – другое дело, что Оленина знала о том, что в доме Ушаковых поэт был своим человеком, и нанесла свой удар именно через сестер, видимо, не подозревая, что они займут в этом конфликте его сторону. На этом мы остановимся чуть ниже.

5. Удар по голове – сверху – инструментом вдвое длиннее балалайки требует замаха, а значит, участников стычки должно разделять немалое расстояние, тогда как попытка поцеловать предполагает минимальную, если не «нулевую» дистанцию. Кроме того, участники инцидента сидели: в таком положении увернуться, а тем более нанести удар длинным предметом, как хотите, сложновато.

6. Восемнадцатилетняя кочевница – не богатырь, но даже несильный удар деревянным предметом довольно болезнен, а любвеобильный визитер даже не потирает темени (лба?). Не сработано ли *мускийское орудие* – да и весь эпизод! – из гусяного пера, щедро увлажненного чернилами? Того самого, из которого пятью годами ранее вышла такая картина:

Зовут соседа к самовару,  
А Дуня разливает чай;  
Ей шепчут: «Дуня, примечай!»

Потом приносят и гитару:  
И запищит она (Бог мой!):  
*Приди в чертог ко мне златой!*<sup>22</sup>

Возникает ощущение *déjà vu*: семейное чаепитие в «глуши степных селений», *мускийское орудие*, женский голос, поэт, но... «Подобие балалайки» – гитара – не превращается в ударный инструмент, Дуня<sup>23</sup> не защищается, а нападает, Ленский же (а вкупе с ним и автор, и читатель) невинно страдает, терзаемый писком деревенской «музы» (ср.: «голос ее [калмычки] был *чрезвычайно приятен*»).

С онегинским фрагментом перекликается и строка из послания: *Не распеваешь: Ma dovъ*. Речь идет об арии из *Девы озера (La Donna del lago)*, 1819)

<sup>21</sup> Т. Г. Цявловская, *Дневник А. А. Олениной*, [в:] *Пушкин: Исследования и материалы*, Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР 1958, т. 2, с. 285.

<sup>22</sup> *Евгений Онегин*, гл. 2, стр. XII; (курсив Пушкина).

<sup>23</sup> Ср.: «[...] деревенская Татьяна представлялась Онегину почти такой же дикаркой, как Пушкину его „любезная калмычка“. Вот почему герою романа кажется, что Ларины, приехавшие в первопрестольную с северо-запада, явились туда *из глуши степных селений*» (М. И. Шапир, *О неровности...*, с. 217; курсив мой – А. К.). Не меньше «дикости», очевидно, обнаружил в Дуне и «поклонник Канта», прискакавший в отечество прямиком из Геттингена.

Дж. Россини<sup>24</sup>, поставленной в Петербурге в 1824 г.<sup>25</sup> Возможно, Пушкин услышал *Ma dov'è* от А. Олениной<sup>26</sup>, талантливой певицы<sup>27</sup>. Возможно, однако, что с «прекрасной и нежной»<sup>28</sup> арией поэт познакомился не в столице, а в доме Ушаковых, известного всей Москве сестрами-певуньями Екатериной и Елизаветой.

Не исключено, что стих «Галоп не прыгаешь в собрание» навеян воспоминанием о первой встрече с восемнадцатилетней Катериной Николаевной на бале в Благородном собрании. Но мало ли девиц на выданье там танцевало! Недаром туда – на ловлю жениха – московские тетушки привозят и Татьяну<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> М. И. Шапир, *О неровности...*, с. 217, прим. 6.

<sup>25</sup> А. Гозенпуд, *Опера Россини «Дева озера»*, [электронный ресурс] <https://www.classic-music.ru/donna.html> [04.04.2019].

<sup>26</sup> Возможно, отмечая уозьг глаз степной Цирцеи, поэт вспомнил (по закону инверсии) глаза Олениной, о которой он совсем недавно говорил *моя* (см.: *Ее глаза*, 1828).

<sup>27</sup> Болдинской осенью *Annette Olenine* появится в набросках 8 главы *Онегина*; избегая «личности», поэт назовет ее *Лизой Лосиной*, прозрачно намекая на прототип. Чаще прочих неприглядных черт (*жеманна, неопрятна, горбата, бестолкова, мала, смела* – видимо, в значении *развязна*) упоминается *пискливость* – в образе столичной жеманницы проступили черты провинциальной обольстительницы Дуни. Ср. также черновой вариант стр. XI гл. 2 *Онегина*: «Но разговор *писк<ливых>* [позже заменено на: *крикливых*] жен / Гораздо меньше был умен».

<sup>28</sup> Стендаль, *Жизнь Россини*, [в:] он же, *Собрание сочинений*: в 15 т., Москва: Правда 1959, т. 8, с. 576. «Поэт мог читать публиковавшиеся в России в 1822 г. под разными псевдонимами фрагменты из *Жизни Россини* Стендаля» (Л. И. Вольперт, *Пушкин и Стендаль*, [в:] она же, *Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы*, Москва: Языки русской культуры 1998, с. 253) (курсив мой – А. К.).

<sup>29</sup> *Евгений Онегин*, гл. 7, стр. LI. 7 глава романа была закончена 4 ноября 1828 г. Заметим, что в стр. LIII в ряду наиболее популярных танцев галоп стоит на первом месте: «Шум, хохот, беготня, поклоны, / *Галоп*, мазурка, вальс...». В черновиках послания был не *галоп*, а *кадриль* (*кадриль* не пры<гаешь>; *кадриля* не скользишь). Возможно, предпочтение, оказанное *галопу* в окончательной редакции, было мотивировано ассоциацией *строптивая красавица/непокорная кобылица*, уже манифестированной годом ранее в стихотворении «Кобылица молодая...» (1828). Любопытно, что рассказу о посещении кибитки в *Путешествии в Арзрум* предшествует цитата из думы К. Ф. Рылеева *Петр Великий в Острогожске* (1823): «Кобылиц *неукротимых* / Гордо бродят табуны». Конский мотив подчеркивается контрастной прозаической констатацией: «У кибиток их [калмыков] *пасутся их уродливые, косматые кони*, знакомые вам по *прекрасным рисункам Орловского*» (это знаменательно: *уродливое* оказывается объектом *прекрасного*; в дневниковой же записи говорится о «*верном карандаше Орловского*»), – и разрешается упоминанием о «*кусочке [...]* *кобылятины*», которым путешественник заедает калмыцкий чай. «Я был и тому рад», – меланхолично заключает поэт, усугубляя гротескность «иппологического» эпизода (в дневниковой записи тональность иная: «... я с *большим удовольствием проглотил его*»). Вместе с тем трудно отделаться от ощущения, что дух «кобылятины» навеян *Орлеанской девственницей*, в 4-й песни которой рассказывается о Гермафродите, попытавшемся поцеловать Иоанну, а та «Могучую затрещину дает / По гнусной образине негодяя». Вольтер усиливает комизм натуралистическим сравнением:

Так видел я не раз в моих полях:	<i>Осла</i> , который был настолько глуп,
На мураве зеленой <i>кобылица</i> [...]	Что, полный грубым и тупым желаньем,
<i>Сбивает неожиданным ляганьем</i>	Уже взобрался на любимый круп.

В свете же наших разысканий, однако, важнее ушаковский след, оставшийся в черновых вариантах послания: «С не распеваешь / Не искушай иль та довь».

«Не искушай» – разумеется, начальные слова стихотворения Е. А. Баратынского *Разуверение* (1821), позже положенного на музыку М. И. Глинкой. О том, что этот романс звучал на Пресне, свидетельствует помещенный в альбоме Елизаветы Ушаковой знаменитый пушкинский автопортрет в образе монаха, искушаемого бесом, – как раз под так называемым «донжуанским списком» (1829). Картинку поэт подписал: «Не искушай (сай) меня без нужды».

Романс Глинки особенно красив в дуэтом исполнении, так что в месте пропуска *С не распеваешь* могло бы стоять [*своей*] *сестрой своей/подругой ты* или *с насмешкой ты*. В общении Пушкина с сестрами-харитами хватало и дружеского подтрунивания, и лукавых намеков, и колкостей, и «насмешливости злой» (*Ответ*, 1830; адресовано Ек. Ушаковой). Заметим, что на картинке искус(а)тель не столько жалит поэта, надевшего клобук («монашеским известен поведением»!)<sup>30</sup>, сколько дразнит его. Не язычком ли Катерины Николаевны украсил беса Пушкин?<sup>31</sup>

Пожалуй, ария Россини (как и романс Глинки) могла исполняться с насмешливой, а то и издевательской интонацией, превращаясь в своеобразную «музыкальную пытку». Возможно, мучительница действовала изошреннее – распевая с «лицом святейшей богомолки». Предметом же насмешек, думаю, было неудачное сватовство Пушкина к Олениной. На одной из карикатур ушаковского альбома изображен «предмет и мыслей, и пера, и слез, и рифм et cetera», в виде *la Donna del lago*, стоящей на берегу водоема (озера или пруда), в котором плещутся поклонники, с удочкой в руках. На противоположном берегу – мужчина в круглой шляпе, с тростью (возможно, отвергнутый «рыбачкой» Пушкин)<sup>32</sup>. У картинки есть подпись в простонародном духе:

---

В *Путешествии в Арзрум* Пушкин умолчал о своем желании поцеловать калмычку, и иппологический мотив, возможно, содержит намек на пикантную ситуацию.

<sup>30</sup> Не связано ли это изображение с болдинским *Каменным гостем*, где Дон Гуан впервые предстает перед Доной Анной в облике монаха?

<sup>31</sup> «Инфернальность» Ек. Н. Ушаковой обыгрывается в стихотворении «Когда бывало в старину...», записанном в ее альбом 3 апреля 1827 г.

<sup>32</sup> В альбоме имеется и более язвительная карикатура: Пушкин, целующий ручку Олениной, сложенную кукишем, – с подписью:

Прочь, прочь отойди!  
Какой беспокойный!

Прочь! прочь! Отвяжись,  
Руки недостойный!

Это рефрен популярного в 1810-х – 1820-х гг. романса. Влюбленный умоляет недотрогу наградить его взглядом, позволить поцеловать руку, в губы, просит протянуть ноги, но, получая всякий раз отказ, решает «другой объясниться» – и тогда слышит желанное: «– Врешь, врешь, погади, я с тобой знакома. / Врешь, врешь, ужо приходи, муж не будет дома». См.: *Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный*

Как поймаю рыбочку	То-то позабавлюсь,
Я себе на удочку,	То-то разгуляюсь!
То-то буду рада,	

Если мои предположения верны, становится понятен смысл надписи на томике стихов, подаренном поэтом старшей Ушаковой: «всякое даяние благо – Всякий дар совершен свыше есть. Катерине Николаевне Ушаковой от А. П. 21 сентября 1829 Москва *Nec femina, nec puer...*»<sup>33</sup>.

Начало надписи взято из заамвонной молитвы<sup>34</sup> и является цитатой из Соборного послания св. Ап. Иакова. Полностью стих 17 главы 1 его выглядит так: «всяко даяние благо и всяк дар совершен свыше есть, сходяй от Отца светов, у негоже несть пременение, или преложения стень»<sup>35</sup>. Сократив стих вполонину, Пушкин придает ему игровой характер: даритель как бы оказывается «Отцом светов» или же посредником (жрецом) между небесным Отцом и получателем боговдохновенного дара – стихов. Вместе с тем цитату можно воспринять и как своеобразную отсылку к тексту послания св. Ап. Иакова, в 1 главе которого речь идет о благе искушения («<sup>2</sup>всяку радость имейте, братие моя, егда во искушения впадаете различна»<sup>36</sup>; «<sup>12</sup>блажен муж, иже претерпит искушение: зане искусен быв, примет венец жизни, егоже обеща Бог любящим его»<sup>37</sup>), и о спасительной силе слова («<sup>21</sup>отложше всяку скверну и избыток злобы, в кротости примите всажденное слово, могущее спасти души ваша»<sup>38</sup>). В определенном смысле эта часть подписи итожит тему искушения и злоязычия<sup>39</sup>, прозвучавшую в «монашеском» автопортрете.

---

*театр. Заговоры. Загадки. Частишки*, сост. и науч. ред. А. Топорков, Москва: Ладомир 1995, с. 552. Есть менее драматичный вариант, в котором сударыня, тронутая пылкими излияниями, заявляет: «Прочь, прочь... иль постой! / Не могу в том спорить, / Когда буду я твоей, / Все могу позволить!» (см.: *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: Изд-во Урал. ун-та. 2017, с. 304–305).

<sup>33</sup> См. описание: *Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты*, Москва; Ленинград: Academia 1935, с. 716.

<sup>34</sup> *Рукою Пушкина...*, с. 716.

<sup>35</sup> «всякое даяние доброе и всякий дар совершенный нисходит свыше, от Отца светов, у Которого нет изменения и ни тени перемены» (Синодальный перевод).

<sup>36</sup> «с великою радостью принимайте, братия мои, когда впадаете в различные искушения» (Синодальный перевод).

<sup>37</sup> «блажен человек, который переносит искушение, потому что, быв испытан, он получит венец жизни, который обещал Господь любящим Его» (Синодальный перевод).

<sup>38</sup> «отложив всякую нечистоту и остаток злобы, в кротости примите насаждаемое слово, могущее спасти ваши души» (Синодальный перевод).

<sup>39</sup> В 3 главе послания св. Ап. Иакова языку посвящено несколько нелицеприятных стихов: «язык – небольшой член, но много делает. Посмотри, небольшой огонь как много вещества зажигает! И язык – огонь, прикраса неправды; язык в таком положении находится между членами нашими, что оскверняет все тело и воспаляет круг жизни, будучи сам воспаляем от

Вторая часть подписи – «*Nec femina, nec puer...*» (лат. ни женщина, ни мальчик) – цитата из первой оды четвертой книги од Горация<sup>40</sup>. Достаточно полно и убедительно эту инскрипцию проинтерпретировала А. Глассе<sup>41</sup>. Вместе с тем стоит отметить дополнительные смысловые нюансы. Первый связан с романсом Глинки и арией Россини: оба произведения, предназначенные для мужского голоса, Пушкин слышал в девическом исполнении. Стоит в этом аспекте сопоставить текст каватины Родриго с мадригалом, посвященным Ек. Ушаковой («Когда, бывало, в старину...», 1827):

<i>La Donna del lago</i>	<i>Дева озера</i> (перевод)	<Ек. Н. Ушаковой>
Ma dov'è colei, che accende Dolce fiamma nel mio seno? De' suoi lumi un sol baleno Fa quest'anima bear! Fausto amor se a me sorride...	<i>Но где та, что возжигает Нежное пламя в моей груди? Блеск её очей Заставляет душу блаженствовать! Благодатна любовь, если (она) мне улыбается...</i>	<i>Когда я вижу пред собой Твой профиль, и глаза, и кудри золотые, Когда я слышу голос твой И речи резвые, живые, Я очарован, я горю...</i>

Тем не менее отмеченные переключки, возможно, – просто общие места, «любовная чепуха», которой полны стихи, посвященные «милым предметам»<sup>42</sup>.

Еще один нюанс. Возвратившийся из путешествия Пушкин мог поведать сестрам Ушаковым о встрече с калмычкой и несостоявшемся поцелуе. Наверное, москвичек позабавил диалог: «Что ты шьешь? – *Портка*. – Кому? – *Себя*», – в котором степнячка одновременно выступает и женщиной, и – по традиционно мужской (в европейском понимании) детали туалета – мальчиком (юношей). Кажется, в латинской цитате сквозит тот же смысл, что и в заключительных стихах послания: «не всё ль одно и то же...?»<sup>43</sup>.

---

геенны» (5–6); «язык укротить никто из людей не может: это – неудержимое зло; он исполнен смертоносного яда» (8).

<sup>40</sup> Пушкину скорее всего было знакомо переложение этой оды, принадлежавшее перу В. И. Орлова и опубликованное в 12 номере «Московского вестника» за 1828 г.

<sup>41</sup> А. Глассе, *Об одной инскрипции Пушкина*, [в:] *Феномен русской классики: сборник статей в честь А. С. Янушкевича*, Томск: Томский университет 2004, с. 107–114.

<sup>42</sup> В частности, тот же Гораций призывал Венеру:

В дом Павла мчись; в его крови  
Раздуй огонь желаний страстных...  
(пер. В. И. Орлова, 1828)

Снизойди, – к Павлу Максиму  
На крылах лебедей, пурпуром блещущих,  
Ты взнесись с шумной свитой,  
Если хочешь зажечь сердце достойное.  
(пер. Н. С. Гинцбурга)

<sup>43</sup> Не является ли цитата своего рода подписью поэта, изобразившего себя в клубке? Вспоминается написанное в лицейские годы послание *Наталье* (1813): «Знай, Наталья! – я... монах!». Монах, связанный обетом безбрачия, носит рясу – подлинно «ни женщина, ни мальчик!» Травестия станет сюжетообразующим мотивом *Домика в Коломне*. В рукописи поэма предварялась эпиграфом из *Метаморфоз* Овидия: «*Modo vir, modo femina. Ov.*» (лат. то мужчина, то женщина), – явно переключившимся с *Nec femina, nec puer...* (Н. Н. Фатов,

Реальность и вымысел, слово и дело, правила и исключения, поэзия и проза, высокое и низкое не разделены непреодолимыми преградами – они взаимопроницаемы и составляют единство, именуемое коротким и исключительно емким словом *жизнь*. Любопытно, что «калмыцкий эпизод» послужил в *Путешествии в Арзрум* материалом для обнажения приема:

[...] [офицер] потребовал от меня письменного предписания. Судя по азиатским чертам его лица, не почел я за нужное рыться в моих бумагах и вынул из кармана первый попавшийся мне листок. Офицер, важно его рассмотрев, тотчас велел привести его благородию лошадей по предписанию и возвратил мне мою бумагу; это было послание к калмычке, намаранное мною на одной из кавказских станций (6, 456).

Смех смехом, но не только желание рассмешить читателя руководило путешественником. Дорожные стихи стали *подорожной!* Дело тут не только в том, что офицер-азиат принимает за официальный документ интимное послание к азиатке, которое «никогда до нее не дойдет» – и не достигнет, и не будет *понято*, – но и в том, что несколько поэтических строк – непонятых, непрочитанных, немых («блажен, кто *молча* был поэт!») – если не преобразуют, то все-таки смягчают «прозу жизни». Странно сблизилась быт и бытие – от этого смешно и чуть грустно. Ситуация в высшей степени стернианская: листы старинного манускрипта служат тарелками или оберткой букета (*Сентиментальное путешествие по Франции и Италии*), а записки – папильотками (*Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена*, гл. XXXVII–XXXVIII), как неоконченный роман покойника Белкина, употребленный ключницей на заклеивание окон ее флигеля. Как мусикийское орудие, употребленное в качестве оружия.

Вернемся, однако, к затрещине. Решительный отпор, данный кочевницей странствующему поэту, не может не напомнить об одном ночном происшествии в Новоторжском уезде:

[...] гнева гордого полна,  
А впрочем, может быть, и страха,  
Она Тарквинию с размаха  
Дает – *пощечину*<sup>44</sup>, да, да,  
Пощечину, да ведь какую!

Сгорел граф Нулин от стыда,  
Обиду проглотив такую [...]  
И проклиная свой ночлег  
И своенравную красоту,  
В постыдный обратился бег.  
(4, 177)

*Дефинитивный текст стихотворения «19 октября» (1825 г.), [в:] А. С. Пушкин, Москва; Ленинград: Гос. изд-во 1930, с. 175).* Любопытно, что странная датировка *Домика в Коломне* 1829 годом в первой публикации поэмы, написанной Болдинской осенью, может быть истолкована как намек на шутки, которыми Пушкин перебрывался с сестрами Ушаковыми.

<sup>44</sup> Шутка на грани фола: «Она Тарквинию с размаха <пауза> ДАЕТ <ПАУЗА, обозначенная синтаксически не мотивированным тире> пощечину».

Показательна переключка *гордая красавица / своенравная красотка*<sup>45</sup> (обе недотроги, кстати, потчуют назойливых любезников сначала обедом и только потом – ударами). Ловец «младых и свежих» поцалуев, как и незадачливый граф, *глотаёт обиду* и, хоть и не горит со стыда, покидает гостеприимную кибитку... хотелось написать *несолоно хлебавши* – напротив, *хлебнув горя* или *испив горькую чашу* сначала буквально – глотнув калмыцкого чая («Не думаю, чтобы кухня какого б то ни было народу могла произвести чтонибудь *гаже*»)<sup>46</sup>, а затем – не менее чувствительно – получив подобием балайки по голове. Похоже, Пушкин пародировал собственно героя<sup>47</sup>, который в свою очередь явился пародией на «шекспиро-исторического» сладострастника Тарквиния<sup>48</sup>. И не только: образцом для сцены в спальне Натальи Павловны, как известно, послужил эпизод 4-й песни *Орлеанской девственницы*<sup>49</sup>. Но в первый раз Пушкин пародировал Вольтера в *Руслане и Людмиле* – там любовные поползновения седого карлы пресечены не пощечиной, а визгом героини. У визжащей Людмилы есть прямая

<sup>45</sup> В *Словаре Академии Российской, по азбучному порядку расположенном*, существительное *красотка* (то же, что *красавица, пригожая женщина или девица. Деревенская, сельская красотка*) снабжено пометами *умал.* и *простор.* (*Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный*, Санкт-Петербург 1806–1822, т. 6, ч. 3, 1814, стб. 386; далее – САРАПР). В стихотворном тексте эта лексема сохраняет привкус прозаизма.

<sup>46</sup> В *Путешествии в Арзрум* хозяйка кибитки будет названа степной Цирцеей, и недаром: рецепт калмыцкого чая, сваренного с бараньим жиром, напоминает состав зелья, которым коварная волшебница угощает спутников Улисса: «[...] велела для нас замешать *подожженного жира* [...] И, чтоб остались они незаметны в той сладости, – соки / С медом и долей вина, молоком разбавила кислым / Трав подлила. *Из рук чародейных мы приняли чаши*» (Овидий *Метаморфозы*, кн. XIV, пер. С. В. Шервинского). Цирцея превращает людей в свиней (и наоборот) ударом волшебного жезла по голове. Кроме того, волшебница прекрасно поет (Гомер *Одиссея*, песнь X) – вспомним «чрезвычайно приятный голос» калмычки. Сходны и занятия Цирцеей – морской и степной: одна шьет «портка», другая тклет нетленную ткань.

<sup>47</sup> Связь калмыцкого эпизода с *Графом Нулиным* прослеживается в упоминании в черновом варианте послания о Ламаргине (*О Ламар<тине> по французски*), подражание которому, по мнению блудливого графа, – признак просвещенности. См.: Б. А. Кичикова, *Ты не лепечешь по-французски...* (Послание А. С. Пушкина «Калмычке»: из материалов к комментарию), «Вестник КИГИ РАН» 2015, № 1, с. 121.

<sup>48</sup> О многослойной пародийности (в том числе автопародийности) послания см.: М. И. Шапир, *О неровности...*, с. 214–217.

<sup>49</sup> Н. Л. Вершинина, *К вопросу об источниках поэмы «Граф Нулин», [в:] Проблемы современного пушкиноведения*, Ленинград: Изд-во Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена 1981, с. 98. Последняя строфа 3 главы *Онегина*, завершённой в начале октября 1825 г., содержит реминисценцию (почти цитату) заключительных стихов 4-й песни *Орлеанской девственницы* Вольтера (Ю. М. Лотман, *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: пособие для учителя, [в:] он же, Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий*, Санкт-Петербург: Искусство-СПБ 1995, с. 628–629). Похоже, в конце 1825-го Пушкин перечитывал не только Шекспира, но и фернейского крикуна.

наследница – писклявая Дуня из 2-й главы *Онегина*. Дрожащий же кулак, занесенный над обритой головой плюгавого колдуна<sup>50</sup>, «рифмуется» с оплеухой, полученной графом от провинциальной шалуньи (напуганной или избразившей испуг неурочным визитом)<sup>51</sup>.

И все же во всех случаях карающая длань – безоружна, так что поищем иных precedентов, благо на них, кажется, намекает сам поэт: «Не восхищаешься Сен-Маром, / Слегка Шекспира не ценишь...» (3, 112).

Сен-Мар – заглавный герой романа А. де Виньи *Cinq-Mars, ou une Conjuraton sous Louis XIII* (*Сен-Мар, или Заговор времён Людовика XIII*, 1826)<sup>52</sup>. На первый взгляд, все ясно: предпочтение гению посредственности<sup>53</sup> – свидетельство невзыскательного вкуса «мод воспитанницы примерной»,

---

<sup>50</sup> Черномора с Гермафродитом, сыном небесного гения-исполина и бенедиктинки Алисы, роднит не только занятия колдовством, но и уродливость, в частности, плешивость. (Существительное *плешь* Пушкин использовал и в качестве эвфемизма *glans penis* – см. *Тень Баркова*, 1814–1815; этот эвфемизм хорошо известен в фольклоре.) Есть еще одно любопытное обстоятельство: персонаж поэмы Вольтера – поэт, гений, обделенный даром быть любимым. Не ощущал ли «потомок негров безобразный», похвалявшийся некогда: «Я нравлюсь юной красоте/Бесстыдным бешенством желаний...» (*Юрьеву*, 1821) (2, 42), – а теперь получивший абсид и у Олениной, и у Ек. Ушаковой, и даже удикарки, своего сходства с персонажем поэмы Вольтера? Если так, то цитата из Горация «*Nec femina, nec puer...*» на подаренной книжке стихов звучит горько-иронично. Напомню, что в *Путешествии в Арзрум* Пушкин описал встречу с настоящим гермафродитом и короткую беседу с ним: «*Quaerebamus, sit ne exsectus? – Deus, respondit, castravit me*» (*лат.* Мы спросили его, не был ли он оскоплен. – Бог, отвечал он, кастрировал меня) (6, 464). Скопчество, таким образом, оказывается изоморфно гермафродитизму. Не воспринимал ли поэт свои невзгоды, в том числе неудачи в matrimониальных предприятиях, как своего рода кастрацию – компенсацию за поэтический дар? Вспомним в этой связи мучения, претерпеваемые Пророком в процессе преобразования (1826). Тот же мотив, но уже в пародийном регистре звучит в *Домике в Коломне* (1830): имя мнимой кухарки – Мавра («черная, темная», греч.) – прозрачно намекает на общность автора и персонажа; в уничижительной форме – *Маврушка/Маврушки* – эхом отзывается Пушкин, это та самая «легкая маска», о которой он писал в черновой редакции поэмы (ср., кстати, автоиллюстрацию – ростовой портрет новой кухарки, напоминающий пушкинские автопортреты – отличие лишь в карикатурно длинном подбородке). Кроме того, именно *мавры*, по мнению Пушкина, внушили европейской поэзии «исступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие Востока» (*О поэзии классической и романтической*, 1825). Нельзя не вспомнить и *Сказки о золотом петушке* (1834), где заглавный герой выступает как метафора поэтического (пророческого) дара и одновременно как общеизвестная метафора мужских гениталий (недаром звездочет – скопец).

<sup>51</sup> Искатели же амурных приключений с позором покидают поле битвы, отнюдь не любовной.

<sup>52</sup> В русском переводе А. Очкина роман был опубликован под названием *Граф Сен-Марс, или заговор при Людовике XIII* (1829). Пушкин цитирует это издание в статье *О Мильтоне и переводе «Потерянного рая» Шатобрианом* (1836).

<sup>53</sup> Пушкин отрицательно отзывался как о творчестве А. де Виньи в целом, так и о его нашумевшем романе. Вместе с тем любопытно отметить «странное сближение»: первой главе *Сен-Мара* де Виньи предпослал те же два стиха из *Чайльд Гарольда*, что и Пушкин – главе восьмой *Онегина*: «*Fare thee well, and if for ever / Still for ever fare thee well*».

знак того, что «Нам просвещение не пристало, / И нам досталось от него / Жеманство, – больше ничего»<sup>54</sup>.

Не будем торопиться с выводами. Стоит, например, задуматься, почему Сен-Мару (и, очевидно, его создателю) со(противо)поставлен Шекспир<sup>55</sup>, а не, что выглядело бы логичнее, Вальтер Скотт?<sup>56</sup> Пушкин числил де Виньи в толпе подражателей «шотландского чародея» и находил в его романе «несообразности, ненужные мелочи, важные упущения» и бесконечно «мало жизни»<sup>57</sup>.

Сопоставление выглядело бы случайностью, если б не одно обстоятельство: Сен-Мар вступает в «поединок» с судьей Лобардемоном, приговорившим к сожжению человека, ложно обвиненного в колдовстве. Вот как об этом рассказал де Виньи:

[...] огромное железное распятие <капуцин> протянул [...] к губам осужденного, а тот резко отпрянул и, собрав все силы, взмахнул рукой, задев распятие, которое выпало из рук капуцина.

– Видите, видите, — вскричал тот, – он бросил распятие! [...]

[...] Сен-Мар [...] заметил, что когда распятие упало на ступеньки [...] мокрые от дождя [...] то образовался пар и послышалось шипение, словно в воду бросили расплавленный свинец. [...] он подошел к распятию, протянул к нему руку и почувствовал сильный ожог. Его благородное сердце не могло этого снести; охваченный негодованием и яростью, он [...] поднял распятие, подошел к Лобардемону и ударил им судью по лбу, воскликнув:

– Негодяй! Будь же мечен этим раскаленным железом!<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Евгений Онегин, гл. 2, стр. XXIV. Эту сентенцию «опровергает» граф Нулин, услышавший от Натальи Павловны, что в России образцами для подражания являются d'Arlincourt и Ламартин: «– Нет? право? Так у нас умы / Уж развиваться начинают? / Дай бог, чтоб просветились мы!» (4, 174). В черновых вариантах стих *He восхищаешься Сен-Маром* выглядел так: «Не восхищаешься *Cinq-Marom/Cinq-Marom*». Думаю, поэт намеревался передать «лепетацию чужого» (рукописная редакция XXXI стр. 3 главы *Евгения Онегина*), характерную для «поврежденного класса полу-европейцев» (А. С. Грибоедов).

<sup>55</sup> А. де Виньи пропагандировал творчество Шекспира и в конце 1820-х перевел *Ромео и Джульетту*, *Отелло* и *Венецианского купца*.

<sup>56</sup> «Не знаю, признались <ли> наконец они в тощем и вялом однообразии своего Ламартина, но тому лет 10 они без церемонии ставили его на равне с Байроном и Шекспиром» <Начало статьи о В. Гюго> (осень 1832 г.)

<sup>57</sup> Юрий Милославский, или русские в 1612 году (1830). Спустя шесть лет Пушкин в статье *О Мильтоне и переводе «Потерянного рая» Шатобрианом* упрекнул французских критиков в том, что «чопорного, манерного» графа Виньи они «без церемонии поставили на одной доске» с В. Скоттом. «Может быть, читатели забыли [...] „Cinq Mars“...» — не без язвительности замечает Пушкин.

<sup>58</sup> Пер. О. Моисеенко, Е. Гунста.

Распятие используется в несвойственной ему функции – как клеймо, оружие. Почему ни один из клириков не поднял его, почему негодяй не упал, не взвыл, не отпрянул, не схватился за лоб, куда после удара подевался огромный крест, автор умолчал. Зато поведал о том, что приговоренного за полчаса (!) сожгли под проливным дождем<sup>59</sup> – от несчастного осталась лишь рука, сжимавшая крестик из слоновой кости и образок св. Магдалины. Ну, а Лобардемон залечил свой лоб, уморил племянницу, оговорившую из ревности Урбена, и в том же месте, в тот же час – родного сына, вероломно не протянув тонущему руку, и приговорил заглавного героя к отсечению головы. Кстати, услышав, что его подвергнут пыткам, Сен-Мар шагнул к судье несправедному, а тот «в ужасе попятился» и «*невольно поднес руку ко лбу*» – вот что значит условный рефлекс!<sup>60</sup> Наконец, устав, очевидно, от этих гнусностей, автор буквально спрятал концы в воду: бросил злодея под колесо мельницы и утопил, предварительно разорвав на части<sup>61</sup>. Столь безукоризненное «закольцовывание» делает романисту честь. Думаю, читая *Сен-Мара* и слыша восторженные похвалы его «пламенному творцу», Пушкин хохотал так, «что словно кишки видны!»<sup>62</sup>.

Как бы там ни было, но один из персонажей опуса де Виньи должен был привлечь пристальное внимание поэта. Речь идет о кюре Урбене Грандье – том несчастном, которого приговорили к сожжению<sup>63</sup>. Кюре был «наделен сильным духом и возвышенным умом, непреклонной волей», его «проповеди, всегда вдохновенные, ни с чем не сравнимые по великолепию», сочетавшие «мед Евангелия [...] со сверкающим пламенем пророчеств», и ангельская красота «не раз воспламеняли женщин». Могущественные завистники

<sup>59</sup> «[...] палач не успел связать жертву, а просто уложил ее на дрова и поджег их. Но дождь лил все так же, и бревна, едва разгоревшись, сразу гасли и дымилась. Тщетно [...] каноники раздували пламя – ничто не в силах было справиться с водой, лившейся с небес». Страниц через 200 сообщается, однако, что на Урбене, превратившегося «в маленький комочек, черный, как головешка» была «пропитанная серой рубаха». Но почему потребовалось «разворачивать и разбрасывать бревна», чтобы отыскать «уложенное на дрова» тело, уму непостижимо.

<sup>60</sup> О «лоботомии», которой подвергся Лобардемон, вспоминает его сын Жак: «А ты чему поклоняешься? – саркастически вопрошает он. – Не раскаленному ли докрасна распятию?» Откуда Жаку стала известна проделка папаша, почему распятие оказалось раскаленным *докрасна* (ежели было бы так, то трюк с Урбеном не получился бы), автор объяснить не удосужился.

<sup>61</sup> «Кто-то с шумом упал в зеленую воду; и под его тяжестью заскрипело огромное мельничное колесо; одна из широких лопастей колеса сломалась: человек, зажатый между трухлявыми балками, показался над пеной, которая окрасилась кровью; дико крича, он дважды показался на поверхности вместе с колесом и пошел ко дну. Это был Лобардемон» (пер. О. Моисеенко, Е. Гунста).

<sup>62</sup> Так о смехе Пушкина отзывался Карл Брюллов (А. О. Россет, К. О. Россет, *Из рассказов про Пушкина, записанных П. И. Бартеневым*, [в:] *Пушкин в воспоминаниях современников*, Санкт-Петербург: Академический проект 1998, т. 2, с. 348).

<sup>63</sup> Судьба Урбена Грандье (1590–1634) не раз привлекала к себе внимание художников.

обвинили проповедника в том, что он околдовал монахинь (которых подговорили притвориться одержимыми бесами). «Благочестивые прелаты, просвещенные чиновники и ученые мужи», однако, не признали за ним вины, и монарх выказал ему свою милость. Но «бесы в образе человеческом» не успокоились и приписали Грандье, автору богословских трудов и сборников молитв, сочинение площадной сатиры на Ришелье. Всесильный кардинал решил расправиться с «памфлетистом» – Урбену припомнили былое обвинение в колдовстве, инкриминировав вдобавок заключение договора с Люцифером, и отправили на костер. Стоит отметить любопытную деталь. Об обстоятельствах дела Грандье Сен-Мару сообщает его бывший наставник аббат Кийе, который завершает свой рассказ так: «О, да будет угодно небу, чтобы вы никогда не узнали того, что на *растленном языке правительства* зовется *государственным переворотом!*».

Пушкину – так недавно восклицавшему: «я пророк, ей Богу, пророк!», – рожденному «для звуков сладких и молитв», «обласканному» Николаем I и избежавшему смертельной опасности, которой грозили едва закончившиеся расследования о «политическом памфлете» *На 14 декабря* и кощунственной *Гаврииладе* – невозможно было не узреть тут «странного сближения» с французом, поплатившимся двумя столетиями ранее за вольнодумство, длинный язык и... внимание женщин. Если это так, то «монашеский» автопортрет, помещенный как раз под «дон-жуанским» списком, – свидетельство того, что «Сен-Мара» в доме Ушаковых обсуждали<sup>64</sup>.

Что ж, «лобовой удар» «от Сен-Мара» да и роман де Виньи – не самый ценный вклад в сокровищницу литературы. Другое дело его «слегка ценимый» антипод – Шекспир. Не буду интриговать читателя – вот поцелуй на публике:

<i>Петруччо</i>	[...] <i>поцелуй меня</i> , Кет, и пойдем.
<i>Катарина</i>	Как! Прямо на улице?
<i>Петруччо</i>	Как! Ты стыдишься меня?
<i>Катарина</i>	Боже упаси, синьор; <i>я стыжусь целоваться</i> .
<i>Петруччо</i>	Ах так? Тогда немедленно домой!
<i>Катарина</i>	Нет, стой! Я поцелую, милый мой <sup>65</sup> .

А вот нестандартное применение «дикой кошкой» (еще не укрощенной и не превращенной в «домашнюю киску») струнного инструмента:

<sup>64</sup> Возможно, образ монаха был выбран именно потому, что православные священники, в отличие от католических, не связаны обетом безбрачия.

<sup>65</sup> У. Шекспир, *Укрощение строптивой*, акт V, сцена 1 (пер. П. Мелкова).

*Входит Гортензио с разбитой головой.*

Баптиста                    Что с вами? Отчего так бледны, друг мой?  
Гортензио                   От страха бледен, смею вас уверить.  
                                  [...] Она сломала лютню об меня.  
                                  [...] инструментом так меняхватила,  
                                  Что сразу голова прошла сквозь деку,  
                                  И я, как у позорного столба,  
                                  Стоял, оторопел, торча из лютни<sup>66</sup>.

В «калмыцком» изводе ситуация приобретает дополнительный комический нюанс: *мусийское орудие* обрушивается на голову не поддельного учителя музыки, а подлинного служителя муз – словом, «твоя от твоих»! Замечу: в слове *орудие* сквозь прямое значение «просвечивает» и переносное – *пушка*<sup>67</sup>. Таким образом, можно с достаточной долей уверенности предположить, что стычка с «дикой красавицей» – шутка, «новый узор», вышитый «по старой канве»<sup>68</sup>. И лучшее, на мой взгляд, доказательство вымышленности эпизода – стихотворное послание, в котором нет и следа описанного инцидента:

Ровно полчаса,  
Пока коней мне запрягали,  
Мне ум и сердце занимали  
Твой взор и дикая краса.

## References

- Fatov, Nikolay N. *Definitivnyi tekst stihotvoreniya «19 oktyabrya» (1825)*. In: A. S. Pushkin. Moskva; Leningrad: Gos. Izdatelstvo, 1930.
- Glasse, Antoniya. *Ob odnoi inscriptsii Pushkina*. In: *Fenomen russkoi klassiki*. Tomsk: Tomskii universitet, 2004.
- Gozenpud, Abram. *Opera Rossini 'Deva Ozera'*. <https://www.classic-music.ru/donna.html>
- Kichikova, Baytra A. “Putevye zapiski’ A. S. Pushkina: epizod v kalmytskoy kibitke (is materialov k kommentariyu)”. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, No. 4 (2015).
- Kichikova, Baytra A. “‘Ty ne lepechesh po-frantsuzski...’ (Poslanie A. S. Pushkina ‘Kalmychke’: is materialov k kommentariyu)”. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, No. 1 (2015).
- Lotman, Yurii M. *Roman A. S. Pushkina ‘Evgenii Onegin’: Kommentarii: Posobie dlya uchitelya*. In: Lotman, Yurii M. *Pushkin: Biografiya pisatelya; Statyi i zametki, 1960–1990; ‘Evgenii Onegin’: Kommentarii*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB, 1995.

<sup>66</sup> У. Шекспир, *Укрощение строптивой*, акт II, сцена 1 (пер. П. Мелкова).

<sup>67</sup> Известны несколько случаев подобного словоупотребления у Пушкина.

<sup>68</sup> Пушкин А. С., *Роман в письмах*.

- Rosset, Aleksandra O., Rosset K. O. *Iz rasskazov pro Pushkina, zapisannykh P. I. Bartenevym*. In: *Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 1998.
- Rukoyu Pushkina: Nesobrannye i neopublikovannye teksty*. Moskva, Leningrad: Academia, 1935.
- Russkaya pesnya i evropeyskii romans v rukopisnom sbornike nachala XIX v.: emotsionalnaya kultura na perelome epokh*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2017.
- Russkii eroticheskii folklor. Pesni. Obryady i obryadovi folklor. Narodnyi teatr. Zagovory. Zagadki. Chastushki*, ed. A. Toporkov. Moskva: Ladomir, 1995.
- Shapir, Maksim I. *O nerovnosti ravnogo: Poslanie Pushkina 'Kalmychke' na fone makroevolyutsii russkogo poeticheskogo yazyka*. In: Shapir, Maksim I. *Stati o Pushkine*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kultur, 2009.
- Slovar Akademii Rossiyskoi, po azbuchnomu poryadky raspolozhennoi*. Sankt-Peterburg, 1806–1822.
- Stendhal, *Zhizn Rossini*. In: *Stendhal*, Vol. 8. Moskva: Pravda, 1959.
- Tsyavlovskaya, Tatyana G. *Dnevnik A. A. Oleninoy*. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy*. Vol. 2. Moskva, Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR, 1958.
- Vershinina, Natalya L. *K voprosu ob istochnikakh poemy 'Graf Nulin'*. In: *Problemy sovremennogo pushkinovedeniya*. Leningrad: Izd-vo Leningr. gos. ped. in-ta im. A.I. Gertsena, 1981.
- Volpert, Larisa I. *Pushkin i Stendal*. In: Volpert, Larisa I. *Pushkin v roli Pushkina. Tvorcheskaya igra po modelyam frantsuzskoi literatury*. Moskva: Yazyki russkoy kultury, 1998.



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



## АНАТОЛИЙ СОБЕННИКОВ

 <https://orcid.org/0000-0002-8202-4043>

Военный институт ЖДВ и ВОСО

Кафедра русского языка

198504, Петергоф

ул. Суворовская, 1

assoben52@mail.ru

# ЛЮБОВЬ, ГЕНДЕРНЫЕ РОЛИ И СТЕРЕОТИПЫ В РАССКАЗАХ АНТОНА ЧЕХОВА ИЗ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ (АГАФЬЯ, БАБЫ)

## LOVE, GENDER ROLES AND STEREOTYPES IN CHEKHOV'S STORIES FROM PEASANTS' LIFE (“AGAFYA”, “BABY”)

The article is devoted to Chekhov's stories from the life of peasants and explores how Chekhov described folk ideas about love, how he depicted gender roles and stereotypes prevalent in this environment. The short stories “Agafya” (1886) and “Baby” (“Peasant Wives”) (1891) are interesting from the point of view of describing the state of a woman in love, her role in marriage and her social lot. Chekhov is sensitive to the framework of the folk culture, as reflected in ‘Proverbs and Sayings of the Russian People’ collected by Vladimir Dal. It is marked by male dominance, male aggression, dependent position of a woman, her vulnerability. Young girls shown in “Agafya” and “Peasant Wives” have been married off without love, and female sexuality finds its expression in extramarital relationships. In “Agafya” Savka attracts women with masculine beauty and an artistic manner. His contemplation, “concentrated immobility” and his love for birds are signs of inner freedom: Savka is not like everyone else. His existential choice arouses sympathy in women so that they bring him food or make dates with him at night. In the time of the story, Agafya has been a wife for a year, and the fact that she goes out on a date at night indirectly reflects on her marriage with a railway switchman. She will be punished in the morning.

In the short story “Peasant Wives” Mashenka also becomes a victim of male sexuality. When her husband had been conscripted and “packed off to Poland,” a neighbour, Matvey Savvich, began to call on the young woman and to help her with the harder household work. In his own interpretation, “a year had not passed before the Evil One, the enemy of all mankind, confounded me” [from Constance Garnett's translation]. In Chekhov's text, the male character does not admit his guilt in seducing another man's wife; he puts the blame on the woman. Thus, he does not perform the main gender role of a man – to be the protector of his beloved. In Chekhov's short story there are two gender motives that explain a woman's love: the first is male help with the household; the second is women's loneliness, the need for contact and men's affection. In Matvey Savvich's description Masha is an adulteress and a criminal. And in all subsequent events – the wife getting bitten by her returned husband, his death from poisoning – Matvey takes the side of the formal justice.

Chekhov's short stories are anti-literary in that they reveal the author's purpose as depicting peasant and burgher life as actual existence. There is no aestheticisation, heroisation or idealisation of peasant life, which were the sins of the populist writers (*narodniki*). Chekhov's Agafya and Mashenka are Russian women, their fates are typical both in terms of gender sociology and of gender psychology. Behind the complex narrative structure, the biographical author (Chekhov) hides his own feeling of pity and compassion for a specific female fate.

**Keywords:** love, stereotype, role, peasants, gender psychology.

Статья посвящена рассказам Чехова из народной жизни, тому, как Чехов описал народные представления о любви, обрисовал гендерные роли и стереотипы в этой среде. Рассказы *Агафья* (1886) и *Бабы* (1891) интересны описанием состояния влюбленной женщины, ее роли в браке, ее социальной судьбы. Чехов чуток к рамкам народной культуры, которые можно найти в *Пословицах и поговорках русского народа* Вл. И. Даля: мужское доминирование, мужская агрессивность, зависимое положение женщины, ее бесправие. В *Агафье* и в *Бабах* молодых девушек выдали замуж без любви, и женская сексуальность проявляется в отношениях с мужчинами вне брака. Савка в *Агафье* привлекает женщин мужской красотой и артистичностью. Его созерцательность, «сосредоточенная неподвижность», любовь к птицам – признаки внутренней свободы, он не такой, как все. И женщины «жалеют» его за этот экзистенциальный выбор, носят еду, приходят ночью на свидание. Агафью выдали замуж «год назад», и то, что она ночью приходит на свидание, – косвенная характеристика ее брака с железнодорожным стрелочником. Утром ее ждет расправа.

В рассказе *Бабы* Машенька тоже становится жертвой мужской сексуальности. Когда мужу «забрили лоб» и «погнали в Царство Польское», Матвей Саввич, сосед молодой женщины, стал к ней захаживать, помогать по хозяйству. В его интерпретации «не прошло и года, как смутил меня нечистый дух, враг рода человеческого». У Чехова герой не признает своей вины, что он соблазнил чужую жену; вину он перекладывает на женщину. Тем самым он не выполняет главную гендерную роль мужчины – быть защитником любимой женщины. В рассказе Чехова два гендерных мотива, поясняющих любовь женщины: первый – мужская помощь по хозяйству; второй мотив – женское одиночество, потребность в общении, в мужской ласке. В описании Матвея Саввича – Маша прелюбодейка и преступница. И во всех дальнейших событиях – избиении жены мужем, вернувшимся со службы, его смерти от отравления – он принимает сторону формального правосудия.

Рассказы Чехова антилитературны, т. е. в них обнаруживается установка автора на изображение крестьянской и мещанской жизни как экзистенции. В них нет эстетизации, героизации или идеализации мужицкой жизни, чем грешили писатели-народники. Агафья и Машенька у Чехова – русские женщины, их судьбы типичны и в аспекте гендерной социологии, и в аспекте гендерной психологии. За сложной повествовательной структурой биографический автор (Чехов) скрывает собственное чувство жалости и сострадания к конкретной женской судьбе.

**Ключевые слова:** любовь, стереотип, роль, народ, гендерная психология.

В 70–80-е гг. XIX в. появляется общественный интерес к проблеме женской эмансипации, в это время формируются и новые специализации в психологии и социологии (гендерная психология, гендерная социология). Вопросы пола выходят на первое место<sup>1</sup>. А. Штейнберг справедливо заметил:

<sup>1</sup> П. Е. Астафьев, *Психический мир женщины, его особенности, превосходства и недостатки*, Москва: Университетская тип. (М. Катков) 1881; П. Е. Астафьев, *Понятие психического ритма как научное основание психологии полов*, Москва: Университетская тип. (М. Катков)

Сторонники феминизма должны были поставить под сомнение историческую и культурную неизменность в положении мужчин и женщин, конкретизировать «природное предназначение» мужчины и женщины. И они это сделали, разведя понятия биологического пола и социально-культурного пола, введя для обозначения последнего термин «гендер»<sup>2</sup>.

Естественно, литература не могла остаться в стороне от этого процесса. Большим успехом пользовались роман Л. Н. Толстого *Анна Каренина*, повесть *Крейцеров соната*. Женщина, положение женщины в обществе, психология любви и брака были в центре внимания не только писателей первого, но и «второго ряда»: И. Ясинского, И. Потапенко, Н. Златовратского и др. Чехов, конечно же, не мог остаться в стороне от этого процесса. В письме к брату Александру в 1883 г. Чехов признавался:

Я разрабатываю теперь и в будущем разрабатывать буду один маленький вопрос: женский. Но, прежде всего, не смейся. Я ставлю его на естественную почву и сооружаю: «Историю полового авторитета»<sup>3</sup>.

Научный труд Чехов не написал, но в рассказах *Поцелуй*, *Именины*, *Тина* и в других произведениях немало верных наблюдений над мужской и женской психологией. В настоящей статье нас будут интересовать народная жизнь в изображении Чехова и то, как писатель воплотил в двух рассказах представления о любви в крестьянской и мещанской среде. По мнению А. С. Суворина, в русской истории особого угнетения женщины не было:

Русская женщина среднего и низшего состояния пользовалась обычной свободой и принимала участие в работе и заботах своего мужа. Что ей были знакомы чувства любви, даже и некоторого романтизма в любви – доказывают наши народные песни<sup>4</sup>.

---

1882; А. Шкляревский, *Об отличительных свойствах мужского и женского типов в приложении к вопросу о высшем образовании женщин. Речь, произнесённая на торжественном акте университета Св. Владимира 9 января 1874 года профессором медицинской физики*, Киев 1874; Л. О. Даркшевич, *Об интеллектуальной сфере женщины*, «Вопросы философии и психологии» 1895, № 1–5, кн. 26, с. 1–19; Е. Дюринг, *Любовь и половая жизнь*, Москва 1898; Ж. Мишле, *Любовь и женщина*, Санкт-Петербург: Calmann-Levy 1900; О. Вейнингер, *Пол и характер*, Москва 1902 и др.

<sup>2</sup> А. Г. Штейнберг, *Женственность: не основной вопрос философии*, Хабаровск: Изд-во ДВГУПС 2011, с. 83.

<sup>3</sup> Здесь и далее чеховские цитаты приводятся по изданию: А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*: в 30 т., Москва: Наука 1973–1984. При цитатах в скобках указывается том и страница.

<sup>4</sup> А. С. Суворин, *Очерк истории русской женщины*, «Новое время» 1890, № 5106, 18 мая.

Но так ли это?

В *Толковом словаре живого великорусского языка* В. И. Даля дается такое толкование слова «любовь»:

ж. об. (црк. *любы*, род. *любве*) – состояние любящего, страсть сердечная привязанность, склонность; вожделение; охота, расположение к чему<sup>5</sup>.

В *Пословицах и поговорках русского народа* отражена нелегкая доля женщины из народа, ее любовь, ее судьба: «Баба – не квашня: встала да и пошла», «молодица у старика – ни девка, ни баба, ни вдова», «жена мелет, а муж спит», «за плохим жить, только век должить» и др. Отражены в них и гендерные стереотипы: «Курице не быть петухом, а бабе мужиком», «кто с бабой свяжется – сам баба будет», «баба, что мешок: что положишь, то и несет» и др.<sup>6</sup> Рассказы *Агафья* (1886) и *Бабы* (1891) интересны описанием состояния влюбленной женщины, ее роли в браке, ее социальной судьбы.

В *Агафье* (1886) повествователь становится свидетелем свидания огородника Савки с чужой женой. Мы помним об одном из главных постулатов гендерной психологии – для женщины важен или социальный статус мужчины, или его личный статус<sup>7</sup>. Под личным статусом понимается принцип «твердости», внутренняя свобода, бытийная существенность, в которой имеет значение и мужская красота. Савка – крестьянский вариант Дон Жуана, только он не субъект, а объект поклонения: женщины сами «просят» прийти к нему ночью. Рассказчик так описывает героя:

Савка был парень лет 25, рослый, красивый, здоровый, как кремь. Слыл он за человека рассудительного и толкового, был грамотен, водку пил редко, но как работник этот молодой и сильный человек не стоил и гроша медного (т. 5, с. 25).

Его созерцательность, «сосредоточенная неподвижность», любовь к птицам – признаки внутренней свободы, он не такой, как все. «От всей его фигуры так и веяло безмятежностью, врожденной, почти артистической страсти к жизни зря, спустя рукава» (там же).

И женщины «жалуют» его за этот экзистенциальный выбор, носят еду, приходят ночью на свидание. «Кроме счастливой наружности и своеобразной

<sup>5</sup> В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*: в 4 т., Москва: Астрель-АСТ 2001, т. 2, с. 459.

<sup>6</sup> В. И. Даль, *Пословицы и поговорки русского народа*, Москва: Вече 2006, с. 99–109.

<sup>7</sup> См.: Ш. Берн, *Гендерная психология. Законы мужского и женского поведения*, пер.: С. Рысев и др. Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак 2007, с. 177.

манеры обращения, надо думать, имела влияние на женщин также еще и трогательная роль Савки как всеми признанного неудачника и несчастного изгнанника из родной избы в огородах», – отмечает рассказчик (т. 5, с. 32).

Но рассказчик даже «привскочил от удивления», узнав, что этой ночью «просилась» Агафья Стрельчиха, «еще молодая бабенка лет 19–20, не далее как год тому назад вышедшая замуж за железнодорожного стрелочника, молодого и бравого парня» (т. 5, с. 28). Агафья всего год живет с мужем, и то, что она идет ночью на свидание, – косвенная характеристика семейной жизни женщины. Она неопытна в любовных делах, боится: «Увидев возле шалаша вместо одного двоих, она слабо вскрикнула и отступила шаг назад» (т. 5, с. 29). Героиня пытается соблюдать «приличия»: «Кланялся вам Яков и велел передать... вот тут что-то такое...» (там же).

Савка же лишен эмпатии, он не чувствует состояния женщины, не думает о том, что ей нужно вернуться в избу к определенному часу. Он «срывается», бежит ловить соловья, т. е. подчиняется инстинкту мужчины-охотника. В ночном свидании важен мотив опьянения: Савка дает Агафье выпить водки, женщина,

опьяненная водкой, презрительной лаской Савки и духотою ночи, лежала возле него на земле и судорожно прижималась лицом к его колену. Она так далеко ушла в чувство, что и не заметила моего прихода (т. 5, с. 32).

Современник Чехова писал: «Под влиянием сильных ощущений здравый взгляд на вещи у нее (женщины) еще больше затемняется нежели у мужчины»<sup>8</sup>. Агафья несомненно переживает «сильные ощущения», по-видимому в семейной жизни она лишена их. И действительно, она забывает про необходимость «здорового взгляда на вещи». Муж ищет жену, а «с огородов слышался в это время несдерживаемый смех: жена забылась, опьянела и счастьем нескольких часов старалась наверстать ожидавшую ее назавтра муку» (т. 5, с. 33). Финал у Чехова открытый: героиня переходит реку, ее «будто корчило от взглядов мужа». Но «Агафья вдруг вскочила, мотнула головой и смелой походкой направилась к мужу. Она, видимо, собралась с силами и решилась» (т. 5, с. 34). Читатель может только догадываться, что ожидает женщину.

В рассказе *Бабы* (1891) героиня тоже становится жертвой мужской сексуальности. Уже современники Чехова заметили, что в центре рассказа

---

<sup>8</sup> Дж. Патрик, *Психология женщины при свете новых фактов и теорий*, пер. с пол. Н. д'А, Санкт-Петербург: Ф. И. Митюрников 1900, с. 20.

находятся вопросы пола в народной среде. А. П. Чудаков, автор комментариев, приводит цитату из письма И. И. Горбунова-Посадова А. М. Хирьякову. Горбунов-Посадов спрашивал: «Читал ли в „Новом времени“ рассказ Чехова из народной жизни (половые драмы)» (т. 7, с. 685). В центре – история Машеньки в восприятии нарратора, рассказчика Матвея Саввича, его слушателей. М. Л. Семанова заметила: «На пересечении этих различных точек зрения и оценок выявляется авторское понимание вещей»<sup>9</sup>. Каково же «авторское понимание» любви и брака в народной среде? Собственно говоря, история в *Бабах* «начинается с того, что хозяин постоялого двора заинтересовался Кузькой, а проезжий стал рассказывать, откуда тот “у него взялся”»<sup>10</sup>.

Из рассказа Матвея Саввича слушатели (и читатели) узнают историю Машеньки, которую выдали замуж за нелюбимого. Сватовство ничем не отличалось от многих других:

Позвали сейчас сваху, пятое-десятое, бабы разговоры, и пошел наш Вася невест глядеть. Засватал он у вдовы Самохвалики Машеньку. Недолго думая, благословили и в одну неделю все дело оборудовали (т. 7, с. 343).

О таких браках народ говорил: «Крестом любви не свяжешь». Мужу вскоре «забрили лоб и погнали в Царство Польское». Машенька была «девочка молодая, лет семнадцати, маленькая, кургузенькая, но лицом белая и приятная, со всеми качествами, как барышня» (там же). Рассказчик был соседом молодой женщины, он стал к ней захаживать, помогать по хозяйству. В его интерпретации «не прошло и года, как смутил меня нечистый дух, враг рода человеческого» (там же). У Чехова герой, соблазнивший чужую жену, не признает своей вины, перекладывая ее на женщину:

Не только мы, грешные, но и святые мужи совращались. Машенька меня от себя не отдавала. Вместо того, чтобы мужа помнить и себя соблюдать, она меня полюбила – говорит он (т. 7, с. 344).

Тем самым он не выполняет главную гендерную роль мужчины – быть защитником любимой женщины. Муж Маши Вася «голубей породистых разводил», и когда с женой прощался, то – «ничего, а как взглянул последний раз на сенник с голубями, залился ручьем» (т. 7, с. 343). Однако голуби – занятие для детей, а не для мужчины. В глазах молодой и одинокой

<sup>9</sup> М. Л. Семанова, *Чехов – художник*, Москва: Просвещение 1976, с. 64.

<sup>10</sup> А. П. Чудаков, *Мир Чехова. Возникновение и утверждение*. Москва: Советский писатель 1986, с. 235.

женщины личный и социальный статус Матвея Саввича был выше, чем у мужа (так ей казалось). В рассказе Чехова два гендерных мотива, поясняющих любовь женщины: первый – мужская помощь по хозяйству («Пять ломовых мужиков, народ все пьяный, озорной; лошади, дроги, там, гляди, забор обвалился или в трубе сажа загорелась – не женского ума дело»); второй мотив – женское одиночество, потребность в общении, в мужской ласке («Известное дело, не без того, зайдешь в дом, чаю выпьешь, поговоришь») (т. 7, с. 343). Соблазнение происходит на Святой неделе в ситуации бытовой, прозаической. Героиня кормила уток.

Я не удержался и окликнул. Она подошла и глядит на меня сквозь решетку. Лицо белое, глазки ласковые, заспанные... Очень она мне понравилась, и стал я ей комплименты говорить, словно мы не у ворот, а на именинах, а она покраснела, смеется и все смотрит мне в самые глаза и не мигает. Потерял я разум и начал объяснять ей свои любовные чувства... Она отперла калитку, впустила, и с того утра стали мы жить, как муж и жена (т. 7, с. 343).

В описании Матвея Саввича Маша – прелюбодейка и преступница. И во всех дальнейших событиях – избиении жены мужем, вернувшимся со службы, его смерти от отравления – он принимает сторону формального правосудия. Мужчина страшит женщину, которую соблазнил, прячется за церковный авторитет: «Праведные, говорю, на том свете пойдут в рай, а ты в геенну огненную, заодно со всеми блудницами» (т. 7, с. 347). Поведение Матвея Саввича и его речи – это мужское доминирование, ярко выраженный гендерный стереотип. Он все время ссылается на авторитет Священного Писания, на Бога Отца, но забывает про Бога Сына:

Кто исповедует, что Иисус есть сын Божий, в том пребывает Бог, и он в Боге И мы познали любовь, которую имеет к нам Бог, и уверовали в нее. Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем (1 Ин. 4, 15–16).

На суде одни «говорили, что она мужа отравила, а другие доказывали, что муж сам с горя отравился» (там же). Читатель помнит, что в пересказе Матвея Саввича эта версия тоже имела право на существование: «Вася сидит в другой комнате, держится за голову и плачет: „Злодей я! Погубил я свою жизнь! Пошли, мне господи, смерть”» (там же). Таким образом, факт убийства мужа не был доказан, но Матвей Саввич, привлеченный судом в качестве свидетеля, дал обвинительные показания, и Машу сослали в Сибирь на 13 лет. По дороге она заболела и умерла.

### В *Острове Сахалине* Чехов писал о женщинах-преступницах:

это в большинстве женщины с темпераментом, осужденные за преступления романтического и семейного характера: «за мужа пришла», «за свекровь пришла»... Это все больше убийцы, жертвы любви и семейного деспотизма (т. 13–14, с. 246)<sup>11</sup>.

Такой жертвой любви и семейного деспотизма и стала героиня рассказа. Могла ли она развестись с мужем? Вот что говорил закон:

Брак может быть расторгнут только формальным духовным судом: 1) в случае доказанного прелюбодеяния другого супруга, или неспособности его к брачному сожитию; 2) в случае, когда другой супруг приговорен к наказанию, сопряженному с лишением всех прав состояния; 3) в случае неизвестного отсутствия другого супруга<sup>12</sup>.

Героиня Чехова под эту статью не подпадает, муж ей не изменял. В *Бабах* есть еще два женских характера. У Дюди – два сына: старший Федор служит на заводе, у него есть жена Софья, «некрасивая и болезненная баба». Второй сын, «горбатенький Алешка», пьяница, но его женили на красавице Варваре, «которую взяли из бедной семьи; это баба молодая, красивая, здоровая и щеголиха» (т. 7, с. 340). Эти женщины тоже несчастны в браке. Варвара «гуляет» с молодым поповичем. Она говорит Софье:

А пускай... Чего жалеть? Грех, так грех, а лучше пускай гром убьет, чем такая жизнь. Я молодая, здоровая, а муж у меня горбатый, постылый, крутой, хуже Дюди проклятого. В девках жила, куска не доедала, босая ходила и ушла от тех злыдней, польстилась на Алешкино богатство и попала в неволю, как рыба в вершу, и легче мне было бы с гадюкой спать, чем с этим Алешкой паршивым. А твоя жизнь? Не глядели б мои глаза. Твой Федор прогнал тебя с завода к отцу, а сам себе другую завел; мальчишку у тебя отняли и в неволю отдали. Работаешь ты, словно лошадь, и доброго слова не слышишь. Лучше весь свой век в девках маяться, лучше с поповичей полтинники брать, милостыню собирать, лучше в колодезь головой... (т. 7, с. 350).

Когда женщины ложатся спать, Варвара признается Софье: «Я бы своего Алешку извела и не пожалела» (т. 7, с. 351). А. М. Турков писал: «Поразительно,

<sup>11</sup> Г. А. Бялый заметил: «В книге *Остров Сахалин* Чехов выступил не как художник, не как публицист, а как исследователь народной жизни, протекающей в условиях каторги и ссылки». См.: Г. А. Бялый, *Русский реализм. От Тургенева к Чехову*, Ленинград: Советский писатель 1990, с. 272. Рассказ *Бабы*, несомненно, имеет отношение к *Острову Сахалину* и по материалу, и по «точке зрения» повествователя.

<sup>12</sup> См.: «Женский вестник» 1905, № 2, с. 51.

что религиозная Софья не отрешивается от ужасного предложения, а, видимо, всерьез взвешивает его. И хотя Варвара тут же винится, что говорит, себя не помня, но знаменательна уже сама возможность такого разговора, таких мыслей<sup>13</sup>. Но идея «известить» мужей остается ночной фантазией героини. Утро начинается с бытовых забот: «Раньше всех проснулась старуха. Она разбудила Софью, и обе пошли под навес доить коров» (т. 7, с. 351).

Любовная история, рассказанная Матвеем Саввичем, начинается с Кузьки, им и заканчивается. Ребенок не знает, где его шапка: «Я тебе уши оборву! – крикнул Матвей Саввич. – Поганец этакий». Шапка нашлась на дне повозки. «Кузька рукавом стряхнул с нее сено, надел и робко, все еще с выражением ужаса на лице, точно боясь, чтобы его не ударили сзади, полез в повозку» (т. 7, с. 352). Этот эпизод – последний штрих в характеристике рассказчика. Шапка – всего лишь бытовая подробность, ее функция – «рисовать жизнь, по выражению Чехова, «как она есть»<sup>14</sup>.

Рассказы Чехова «антилитературны», т. е. в них обнаруживается установка автора на изображение крестьянской и мещанской жизни как экзистенции. Естественно, это тоже «литература», но на иных эстетических принципах. В письмах Чехова, когда он работал еще над *Ивановым* и *Лешиим*, появились определения – «живая жизнь» и «живые люди». В *Агафье* и в *Бабах* автора интересует не столько «крестьянская» или «мещанская» любовь, сколько «голый человек» в жизни-экзистенции. В рассказах Чехова нет также эстетизации, героизации или идеализации мужицкой жизни, чем грешили писатели-народники. Так, например, Н. Н. Златовратский восхищался крестьянками:

[...] я долго молча наблюдал за ними, всматриваясь в их грубые, загорелые лица, в их мерные, медленные движения, когда они таскали на спинах трех-четырёхпудовые мешки. Я вслушивался в их тягучую, размеренную, вежливую, но неподобострастную речь, когда они говорили с моим отцом. Из своих наблюдений прежде всего я вывел одно: что эти женщины не были женщины, как я представлял их по окружавшим меня, что они если и женщины, то совершенно «особенные», как, например, совершенно особенными представлялись мне женщины Новой Гвинеи или Африки, которых я рассматривал в *Живописном обозрении*<sup>15</sup>.

Агафья и Машенька у Чехова – русские женщины, их судьбы типичны и в аспекте гендерной социологии, и в аспекте гендерной психологии. За сложной повествовательной структурой биографической автор (Чехов)

<sup>13</sup> А. М. Турков, *А. П. Чехов и его время*, Москва: Художественная литература 1980, с. 159.

<sup>14</sup> А. П. Чудаков, *Мир Чехова...*, с. 166.

<sup>15</sup> Н. Н. Златовратский, *Золотые сердца*, [в:] *Собрание сочинений*: в 3 т., Москва: Типо-лит т-ва И. Н. Кушнарев и К 1897, т. 3, с. 48.

скрывает собственное чувство жалости и сострадания к конкретной женской судьбе. «Мы, женщины, гордимся таким печальником и защитником», – писал автор статьи *Чехов о женщинах*<sup>16</sup>.

## References

- Astafev, Petr E. *Ponyatie psikhicheskogo ritma kak nauchnoe osnovanie psikhologii polov*. Moskva: Universitetskaya tip. (M. Katkov), 1882.
- Astafev, Petr E. *Psikhicheskii mir zhenshchiny, ego osobennosti, prevoskhodstva i nedostatki*. Moskva: Universitetskaya tip. (M. Katkov), 1881.
- Bern, Shon. *Gendernaya psikhologiya. Zakony muzhskogo i zhenskogo povedeniya*. Sankt-Peterburg: Praim EVROZNAK, 2007.
- Bl-va, M. “Chekhov o zhenshchinakh”. *Zhenskii vestnik*. No. 2 (1905): 44–45.
- Byalyi, Grigorii A. *Russkii realizm. Ot Turgeneva k Chekhovu*. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1990.
- Chekhov, Anton P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t*. Moskva: Nauka, 1973–1984.
- Chudakov, Aleksandr P. *Mir Chekhova. Vozniknovenie i utverzhdienie*. Moskva: Sovetskii pisatel, 1986.
- Dal, Vladimir I. *Poslovitsy i pogovorki russkogo naroda*. Moskva: Veche, 2006: 304.
- Dal, Vladimir I. *Tolkovyi slovar zhivogo velikorusskogo yazyka: v 4 t. Vol. 2*. Moskva: Astrel-AST, 2001: 1280.
- Darkshevich, Liverii O. “Ob intellektualnoi sfere zhenshchiny”. *Voprosy filosofii i psikhologii*, No. 1–5 (1895): 1–19.
- Dyuring, Evgeni. *Lyubov i polovaya zhizn*. Moskva, 1898.
- Mishle, Zhyul. *Lyubov i zhenshchina*. Sankt-Peterburg: Calmann-Levy, 1900.
- Patrik, Dzhordzh. *Psikhologiya zhenshchiny pri svete novykh faktov i teorii*. Sankt-Peterburg, 1900.
- Semanova, Mariya L. *Chekhov – khudozhnik*. Moskva: Prosveshchenie, 1976.
- Shteynberg, Aleksei G. *Zhenstvennost: ne osnovnoi vopros filosofii*. Khabarovsk: Izd-vo DVGUPS, 2011.
- Turkov, Andrei M. A. *P. Chekhov i ego vremya*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1980.
- Veyninger, Otto. *Pol i kharakter*, Moskva, 1902.
- Zlatovratskii, Nikolai N. *Zolotyie serdtsa*. In: Zlatovratskii, Nikolai N. *Sobranie sochinenii: v 3 t. Vol. 3*. Moskva, 1897: 350.



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

<sup>16</sup> М. Бл-ва, *Чехов о женщинах*, «Женский вестник» 1905, №2, с. 45.

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

## THE DIALOGICAL QUALITY OF THE RUSSIAN POETRY OF THE SILVER AGE: A CASE STUDY OF POEMS ABOUT DON JUAN

### ДИАЛОГИЧНОСТЬ РУССКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ ДОНЖУАНСКОГО КРУГА)

The article brings a discussion of three poems of Russian modernist poets that undertake the theme of Don Juan – written by Konstantin Balmont, Valery Bryusov and Nikolai Gumilyov. The purpose is to elucidate the characteristics of the artistic dialogue in the discourse of modernist poetry. Two types of dialogue are discussed: macro- and microdialogue. The former is realised through intertextual forms, the latter – by means of intersubjective forms. When poets refer to the image of Don Juan, one variety of dialogue may well transform into the other.

The author of the paper indicates emphatically that the poems under discussion constitute a chain of transformations of the image of Don Juan: the image as proposed by Balmont is then developed by Bryusov and revaluated by Gumilyov. The semantic core of all the three texts is the image of Don Juan as a wanderer who yields to temptations of transient delights.

**Keywords:** Don Juan, Silver Age, dialogic quality of literature, Balmont, Bryusov, Gumilyov.

В статье рассматриваются три стихотворения с донжуанской темой, написанные поэтами-модернистами – *Дон-Жуан* Константина Бальмонта, *Дон Жуан* Валерия Брюсова и *Дон Жуан* Николая Гумилева. Статья посвящена специфике художественного диалога в дискурсе модернистской поэзии. Нами рассматриваются два типа диалога – макродиалог, воплощаемый в интертекстуальных формах, и микродиалог, воплощаемый в интерсубъективных формах. В случае обращения поэтами к образу Дон Жуана одна разновидность диалога может трансформироваться в другую.

В статье отмечается и подчеркивается, что стихотворения Бальмонта, Брюсова и Гумилева, образуют цепочку трансформаций образа Дон Жуана, предложенного Бальмонтом, затем развитого Брюсовым и переосмысленного Гумилевым. Семантическим ядром всех

стихотворений является образ Дон Жуана-странника, который поддается соблазнам мгновенных наслаждений.

**Ключевые слова:** Дон Жуан, Серебряный век, диалогичность литературы, Бальмонт, Брюсов, Гумилев.

As justly pointed out by Lidia Kolobayeva, the Russian modernist literature was developing not simply under the banner of a decisive and substantial renewal, but also that of re-establishing and expanding the foundations of artistic activity as grounded in universal culture<sup>1</sup>. The creative activity of the Silver age is very much oriented on a cultural dialogue and the dialogic quality becomes one of its key text-generating principles. In the present paper I will discuss two varieties of dialogue that can be identified in the works of modernist poets who take up the image of Don Juan.

The first of these is an example of a macrodialogue, i. e. a dialogue in a “large historical time span” (*большое историческое время*<sup>2</sup>), within culture, embodied in intertextual forms. It is accomplished by opening one’s own text to “the word of another” – by including reminiscences of and allusions to plots, images, motives or mythologems<sup>3</sup>. The latter type is microdialogue, i. e. a dialogue between the “I” and “You” in the consciousness of an individual, realised in an inner monologue in intersubjective forms<sup>4</sup>. In such a case the addressee can be a rightful participant of the speech situation, which according to Mikhail Bakhtin happens when the addressee and the sender are not separated in space nor in time from the generated text<sup>5</sup>. It is worth noting that in some of the poems to be analysed the authors “actively define” the addressee(s) by personifying them. In other poems it is the extra-literary context that helps identify the addressee. In modernist poetry, the dialogue with an individual addressee often transforms into a many-sided “playful” dialogue, a poetic contest for the title of a True Poet<sup>6</sup>.

Let us note that in the event of a writer taking up the image of Don Juan, one variety of dialogue may evolve into the other. An intersubjective dialogue, by appealing to a universal image, turns into a dialogue between texts and – in a broader sense – between cultures. Obviously, the presence of cultural-historical and

<sup>1</sup> Л. А. Колобаева, *Русский символизм*, Москва: Издательство Московского университета 2017, p. 10.

<sup>2</sup> М. М. Бахтин, “К методологии гуманитарных наук”, in: М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство 1979, p. 373.

<sup>3</sup> Т. С. Круглова, “Макродиалог и микродиалог в поэтической культуре Серебряного века”, *Вестник славянских культур* 2009, no. 3 (XIII), p. 60.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> М. М. Бахтин, *Собрание сочинений*: в 7 т., Москва: «Русские словари» 1997, vol. 5, pp. 238–239.

<sup>6</sup> See on this: Т. С. Круглова, “Макродиалог и микродиалог...”, p. 62.

mythological references or playing with well-known plots and images are an important characteristic of modernist writing. A “double” addressing of a text within the framework of a macrodialogue and microdialogue is, in Tatyana Kruglova’s opinion, a defining feature of modernist discourse<sup>7</sup>.

In the present contribution the dialogical framework will be employed to examine three poems of the Russian Silver Age: Konstantin Balmont’s “Дон Жуан” (‘Don Juan’, 1898), Valery Bryusov’s “Дон Жуан” (1900) and Nikolai Gumilyov’s “Дон Жуан” (1910). With the quotational references and the subtext created by reminiscences revealed, the texts will be analysed in the context of the admiration and dislike of writers for each other, with the view to shedding new light on the Russian interpretations of the figure of Don Juan which emerged in the ambience of the Silver Age.

The chain of the Don Juan pieces opens with Konstantin Balmont’s unfinished long poem “Дон-Жуан” (‘Don Juan’, 1898), included in the volume *Тишина* (‘Silence’, 1898). The poem will be analysed with its epigraph taken as a starting point, since reading Balmont’s cycle through the prism of “the word of another” offers a possibility to look at it differently.

An epigraph, as is well known, is a means of introducing into the text an extraneous, non-authorial point of view<sup>8</sup>. On the one hand, the epigraph becomes embedded in an authorial text, on the other, it is distinctly separated as a heterogeneous element, as a quote which preserves a connection with its source<sup>9</sup>. The epigraph plays an intratextual role which requires elucidation. It should be noted that referring to “somebody else’s” text is a common practice with Balmont. The fact that in the case in hand he has chosen a little-known source is also hardly surprising. Balmont very rarely employed widely anthologised texts to fulfil this function<sup>10</sup>.

For the epigraph to the poem “Don Juan” Balmont has chosen a fragment from *The Atheist’s Tragedie; or, The Honest Man’s Revenge*, by the English dramatist Cyril Tourneur (1575–1626). The motto, in the first publication bilingual, is the following:

<sup>7</sup> Ibid., p. 61.

<sup>8</sup> Н. А. Кузьмина, “Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста”, *Вестник Омского университета* 1997, no. 2, p. 61.

<sup>9</sup> Е. А. Козицкая, “Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования”, in: *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. Сб. науч. тр., Тверь: Тверской государственный университет 1999, vol. 5: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте, [online] <https://textarchive.ru/c-2509860-pall.html> [DOA 01.09.2020].

<sup>10</sup> Cf. А. С. Серопян, “Внутритекстовая роль эпиграфа в поэзии Бальмонта”, *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета* 2011, no. 2-2, p. 122, [online] <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:evBI9cyKZScJ:https://cyberleninka.ru/article/n/vnutritextstovaya-rol-epigrafa-v-poezii-balmonta+&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl> [DOA 29.05.2019].

But now I am an emperor of a world,  
 This little world of man. My passions are  
 My subjects.  
 Tourneur

Но теперь я властитель над целым миром, над этим малым миром  
 человека. Мои страсти – мои подданные.  
 Тэрнер<sup>11</sup>

The epigraph has been overlooked by scholars with inexplicable consistency. A commentary can be found in the anthology *Дон Жуан русский* [‘The Russian Don Juan’], where the quote is, however, misattributed to the American theologian, translator and populariser of German religious literature Samuel Turner (1790–1861)<sup>12</sup>. The mistake, partly explained (but not justified) by the convergence of the surnames in the Cyrillic transcription, has become a possible source of confusion for students of Balmont’s oeuvre.

*The Atheist’s Tragedie; or, The Honest Man’s Revenge* belongs to the genre of revenge tragedy of the turn of the 17<sup>th</sup> century, the epitome of which is Thomas Kyd’s 1582 *The Spanish Tragedy*<sup>13</sup>. Revenge plays were characteristically underpinned by the ideological scheme in which the pagan concept of “an eye for an eye” was juxtaposed with Christian meekness<sup>14</sup>.

Tourneur’s play is nowadays little known to modern audiences, it therefore seems opportune to recount its plot. The protagonist is Charlemont, a stoic characterised by self-control, patience and resistance to pain. His opposite is the atheist D’Amville, greedy and power-seeking<sup>15</sup>. In order to come into possession of inheritance, D’Amville has his brother killed and plans the undoing of his nephew, Charlemont. Honour requires Charlemont to take revenge for his father’s death,

<sup>11</sup> К. Д. Бальмонт, “Дон Жуан”, in: К. Д. Бальмонт. *Полное собрание стихов*, vol. 1, Москва: Изд. Скорпион 1914, [online] [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A2%D0%B8%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%B0\\_\(%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82\\_1897\)/%D0%94%D0%9E#%D0%94%D0%BE%D0%BD%D1%8A-%D0%96%D1%83%D0%B0%D0%BD%D1%8A](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A2%D0%B8%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%B0_(%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82_1897)/%D0%94%D0%9E#%D0%94%D0%BE%D0%BD%D1%8A-%D0%96%D1%83%D0%B0%D0%BD%D1%8A) [DOA 29.05.2019].

<sup>12</sup> А. В. Парин, “Примечания”, in: *Дон Жуан русский: Антология*, ed., introd. and comment. А. В. Парин, Москва: «Аграф» 2000, p. 570.

<sup>13</sup> A discussion in Russian is available in: С. Ю. Будехин, “«Гамлет» Шекспира и трагедия мести: эволюция жанра”, *Вестник Омского государственного педагогического университета: Гуманитарные исследования* 2014, no. 3 (4), [online] <https://cyberleninka.ru/article/n/gamlet-shekspira-i-tragediya-mesti-evolyutsiya-zhanra> [DOA 29.05.2019].

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> А. Н. Горбунов, “Драматургия младших современников Шекспира”, in: *Младшие современники Шекспира*, ed. А. А. Аникст, Москва: Изд-во Московского университета 1986, [online] [http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks\\_contemporaries.txt](http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_contemporaries.txt) [DOA 29.05.2019].

but the young man is dissuaded from it by the father's ghost, who urges him to renounce vengeance. Charlemont has his doubts but ultimately accepts the ghost's argumentation that retribution be left to divine providence that infallibly metes it out after death, if no earlier.

What Balmont has chosen for his epigraph are words pronounced by Charlemont in prison, after suffering a series of calamities. It is referring to the text of the tragedy that makes it possible to disclose the appropriate context against which the phrases should be read. In Tourneur's play the words "But now I am an emperor of a world / [...]. My passions are / My subjects" sound like the stoic's creed. The circumstances in which he finds himself become for him a source of inner strength. He feels like a world's sovereign, able to control his own passions, circumstances notwithstanding. With the view to stressing the superiority of his life philosophy over the thirst for revenge, the protagonist adds that he is able to quell his passions completely:

But now I am an emperor of a world,  
This little world of man. My passions are  
My subjects, and I can command them laugh,  
Whilst thou dost tickle 'em to death with misery<sup>16</sup>.

Charlemont's statement is quoted by Balmont in a shortened form and in the context of a new literary work its meaning is changed. The words which originally expressed the stoic attitude, in "Don Juan" become a life doctrine of a man possessed by passions, the main of which is revenge: on women, on their husbands, on the whole world. Thus, the fragment adopted by Balmont from Tourneur's play now characterises the behaviour of an invulnerable (*неуязвимый*) rebel and avenger, who declares himself the ruler of the world.

Let us note that the image of Don Juan—the ruler in Balmont's poem becomes associated with the image of the horse rider. A segment depicts a concerted spur of the human and the equestrian figure, in which the horse submits to the rider. This symbolises the victory of the individual element over the chaotic force of natural elements. The poem's epigraph reveals similar meanings. Don Juan is portrayed by Balmont as an "emperor of a world", governing his "passions", striving to bridle chaos.

Balmont's poem is an example of such a dialogue with "someone else's word" in which the interaction with another text results in the meaning of the source utterance being reversed. It seems to be deliberate on Balmont's part, as witnessed by the clipping of the quoted fragment and by the revaluation thereof.

---

<sup>16</sup> C. Tourneur, *The Atheist's Tragedy*, [online] <https://p.bbdg.net/poem.php?id=10135190> [DOA 29.05.2019].

In the history of the Russian poetry of the turn of the 20<sup>th</sup> poetry and in the vicissitudes of Russian symbolism Balmont's name is closely associated with that of Valery Bryusov. Bryusov was influenced by Balmont from the mid-1890s. Having acknowledged the latter's primacy in literature and having gone through a period of infatuation, toward the beginning of the 1900s Bryusov became less enthusiastic and then went on to express quite severe criticism of Balmont's poetry. Bryusov's sonnet "Дон Жуан" (1900) is connected with its author's attitude towards Balmont's oeuvre and personality.

Bryusov had been acquainted with Balmont's "Дон-Жуан" yet before the poem's publication in 1898, as is confirmed by diary records dated November 1897<sup>17</sup>. These diary entries testify to a beginning of a turn in the relationships between the two poets, apparently connected with the fact that some of Balmont's poetic ideas triggered Bryusov's jealousy. The object of "envy" were the fragments of what Balmont planned as a long poem "Дон-Жуан". Bryusov's diary entries for subsequent days disclose the reasons behind the poets' falling out<sup>18</sup>. It will not be amiss to note that Bryusov discerned in Balmont a desire to exact revenge on himself (Bryusov), for having "betrayed" the ideal of the poet. This way, the theme of vengeance, brought up by Balmont in "Дон-Жуан" and the image of an avenger created by him entered real life and have become one of Balmont's masks.

The relations between the two, who had yet recently been friends, began changing in the period when Balmont, having published *Тишина*, was heading towards *Горящие здания* ('Buildings in flames', 1900), while Bryusov was working on the volume *Tertia Vigilia*, into which his sonnet "Дон Жуан" would be incorporated. As can be ascertained on basis of drafts, Bryusov initially chose for an epigraph the phrase "La luna llena" from the opening line of Balmont's "Дон-Жуан". This is not his only reference to his contemporary. A whole section of his new volume was given by Bryusov the intertitle "Близким" ['To my dear ones']. Within this cycle a central place was reserved for Balmont. The cycle includes the epistle "К. Д. Бальмонту" ['To K.D. Balmont'], which constitutes a reply to the former's poems from the volume *Горящие здания*, as well as a number of biting parodies on Balmont's verse, ridiculing his self-admiration, ostentatious exoticism, etc.

<sup>17</sup> See about this in more detail: "Переписка с К. Д. Бальмонтом 1894–1918", in: *Валерий Брюсов и его корреспонденты*, Москва: Литературное наследство 1991, vol. 98, Part 1, pp. 30–239, [online] <http://litnasledstvo.ru/site/book/id/90> [DOA 04.06.2019].

<sup>18</sup> "I wrote to Balmont today, saying that I will be free in the evening. He came to visit. I think he wanted to take it out on me. He had wanted so much to see me, in his imagination he had made me so desirable. In his letters he used to say that of the whole of Russia he only needed me. Well, naturally, the actual thing is not what one has dreamt out! And what's more, much of what Balmont strives for will never be acceptable for me." В. Я. Брюсов, *Дневники. Автобиографическая проза. Письма*, ed. and introd. Е. В. Иванова, Москва: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир 2002, p. 46, entry for the 21<sup>st</sup> of November 1897.

Bryusov's poem "Дон Жуан" is included in the cycle "Любимцы веков". Among the eponymous "Favourites of the ages", the cycle features, alongside Don Juan, the images of Solomon, Ramses, Orpheus, Cassandra, Cleopatra, Iseult and others. Bryusov frequently filled his verse with historical and mythological motives, names of divinities and heroes. As observed by Natalya Matveyevskaya, the images of Alexander the Great, Ramses, Circe, Cleopatra, Don Juan represent a regular complex of intentions, "revealing the essence of the 'ruler', indicating their boundless possibilities: the ability to conquer, to cast a spell, to enchant – to subject to their will and to quench the incessant desire of being"<sup>19</sup>. As for the image of Don Juan—the ruler, Bryusov apparently owes it to Balmont.

The dialogical character is noticeable in the very opening lines of Bryusov's sonnet:

Да, я – моряк! искатель островов,  
Скиталец дерзкий в неоглядном море<sup>20</sup>.

Yes, I'm a sailor! A wanderer of the seas,  
In endless waves a seeker of strange isles<sup>21</sup>.

(Trans. by Tamara Vardomszkaya)

The lines may refer to Balmont's image of a "pirate", sailing across "waste waters", although, admittedly, the figures of a sailor and of a pirate are not exactly the same. The image of a pirate embodies a traditional concept of a male who is strong, fearless, contemptuous of death, independent, disregarding moral norms and violating social taboos. Pirates are conquerors of dangerous waters, discoverers of exotic lands. The image of a sailor, in turn, due to its romantic associations triggered by the sea as element, acquires such attributes as courage, endurance, a dismissive attitude towards the "landlubbers' life". Bryusov's motives of sea voyages, quests and wanderings as a symbolic description of a quest for love perfectly fit the context not only of Russian poetry, but of world poetry in general<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Н. Г. Матвеевская, "Антиномия «пределов» и «беспредельности» в лирике В. Брюсова (к вопросу о структуре образа лирического субъекта)", *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского* 2009, no. 1, p. 256.

<sup>20</sup> В. Я. Брюсов, "Дон Жуан", in: В. Я. Брюсов, *Собрание сочинений в 7 томах*, vol. 1: *Стихотворения 1892–1909*, Москва: Художественная литература 1973, [online] <https://ruslit-traumlibrary.net/book/bryusov-ss07-01/bryusov-ss07-01.html#fbcont> [DOA 16.04.2020].

<sup>21</sup> V. Bryusov, "Don Juan", trans. by T. Vardomszkaya, [online] <https://ruverses.com/valery-bryusov/don-juan/1077/> [DOA 15.12.2020].

<sup>22</sup> Ю. В. Тарантул, "Сонеты В. Я. Брюсова и Н. С. Гумилева о Дон Жуане: сравнительно-реконструктивная характеристика", in: *Брюсовские чтения 1996 года*, ed. С. Т. Золян, Ереван: Лингва 2001, [online] <https://studylib.ru/doc/3725341/-moskva--sonety-bryusova-i-n.s.gumileva-o-don-zhuane> [DOA 06.06.2019].

Overcome by the unquenchable desire for the “new” and “other”, Bryusov’s Don Juan makes his conquests with women so as to master “sacred depths” (*святая глубина*). He takes possession of women’s souls trying to get closer to an “unknown secret” (*безвестная тайна*). The passion to which Bryusov’s Don Juan yields is precisely that of possession. It turns out that love and death are two passions that will help the lyrical subject commune with the Absolute. The communion can, however, only be momentary. Destroying a woman after a woman for the sake of touching the “sacred depth”, Don Juan becomes the hub of the idea of an “eternal moment”:

В любви душа вскрывается до дна,  
Яснеет в ней святая глубина,  
Где все единственно и неслучайно.

Да! я гублю! пью жизни, как вампир!  
Но каждая душа – то новый мир  
И манит вновь своей безвестной тайной<sup>23</sup>.

In love, souls open to the farthest side,  
And brighter grow their sacred depths so wide  
Where all things are deliberate and rare.

Yes! I destroy! Like Vampire, lives I drain!  
But each soul offers a new world again,  
And tempts anew with secrets undeclared.  
(Trans. by Tamara Vardomskaia)

The concept of eternal movement, eternal striving, the superiority of the process over the result make Bryusov’s character similar to Balmont’s.

The third Don Juan text, from the pen of Nikolai Gumilyov, is, like Bryusov’s, a sonnet, and a result of a literary dialogue. Gumilyov’s volume *Жемчуга* (‘Pearls’, 1910), incorporating the sonnet “Дон Жуан”, was equipped with the following dedication: “For my teacher Valery Bryusov” („Посвящается моему учителю Валерию Брюсову”). This dedication, with the word “teacher”, shaped the reception of Gumilyov’s book of verse. On basis of the correspondence between Gumilyov and Bryusov it can be established that Gumilyov considered *Жемчуга* the conclusion of his “apprenticeship” as a writer<sup>24</sup>. As a consequence of the poets’

<sup>23</sup> В. Я. Брюсов, “Дон Жуан”..., [DOA 16.04.2020].

<sup>24</sup> Cf. the letter of the 21<sup>st</sup> of April 1910: “I do not know if you would find me worthy of becoming knighted, yet it would be very important for me to hear a word of advice from you, given that with *Жемчуга* a big cycle of experience comes to a close for me and I will now be striving towards

coming to a disagreement after the publication, in the 1918 re-edition of *Жемчуга* the dedication was removed.

As can easily be seen, the poems of Balmont, Bryusov and Gumilyov, as interpretations of the myth of Don Juan, build a chain of transformations of an image which is proposed by Balmont, then developed by Bryusov and revaluated by Gumilyov. The semantic core of all the three poems remains the image of Don Juan – the wanderer who yields to the temptations of transient delights. Let us note that Gumilyov, when characterising Don Juan, continues the line of depicting him as a rider and a seaman:

Моя мечта надменна и проста:  
Схватить весло, поставить ногу в стремя<sup>25</sup>.

My fantasy is simple as it's proud:  
To grasp an oar, to put my feet in stirrups<sup>26</sup>.

These concurrences notwithstanding, Gumilyov offers a take on the image that is distinct from that of his two predecessors. The poet takes up the legend according to which after his eventful life, Don Juan entered a convent. Gumilyov's lyrical subject contemplates repentance and salvation, but puts it off till later. As long as he is young, strong and healthy, he intends to "cheat the sluggish time" (*обмануть медлительное время*).

Beside the motive of repentance, Gumilyov's sonnet foregrounds the motive of the "I"'s loneliness. The loneliness results not so much from the impossibility to reach the Absolute, as from Don Juan's lifestyle. Gumilyov's character considers himself an "unnecessary atom" (*ненужный атом*), since on the earth he will leave behind neither offspring, nor any dear people. Besides oblivion, he fears silence, which, as is well known, accompanies thinking processes. The inclination for self-reflection distinguishes him from his predecessors. In Balmont's and Bryusov's poems Don Juan is primarily energy, impact, a wild element.

Let us note that the analysed poems illustrate such a form of dialogue in which the addressee turns out to be a fellow writer. The spectrum of possible reactions

---

different, new things. What these new things are to be is not as yet clear to me. [...] Nonetheless, I repeat that this is not clear for me and I do expect from you some kind of indication, a hint, which I, perhaps, will not grasp immediately, but which will spring in my consciousness when needed. It has been so on a number of occasions and I know that whatever I have achieved, I owe it to you." Н. С. Гумилев, *Pro et contra*, ed. Ю. В. Зобин, Москва: РХГИ 2000, [online] <https://gumilev.ru/notes/42/> [DOA 01.09.2020].

<sup>25</sup> Н. С. Гумилев, "Дон Жуан", in: Н. С. Гумилев, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, vol. 1: *Стихотворения. Поэмы (1902–1910)*, Москва: Воскресенье 1998, p. 272.

<sup>26</sup> Translated for the sake of the present article – М. К.

encompasses admiring the addressee's personality, perceiving such admiration as a stage in one's spiritual growth, as well as the proclamation of a breakup. Moreover, it should be noted that the conflict is, as a rule, mythologised.

The interpretations of Don Juan created by modernist poets in a new socio-cultural reality contribute to the universal image and enrich it with new meanings. At the same time, the new interpretation preserves the semantic constants of the image which have their basis in a rich cultural tradition.

*Translated from Russian by Marta Kaźmierczak*

## References

- Bakhtin, Mikhail M. *K metodologii gumanitarnykh nauk*. In: Bakhtin, Mikhail M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moskva: Iskustvo, 1979.
- Bakhtin, Mikhail M. *Sobranie sochinenii: v 7 t. Vol. 5*. Moskva: Russkie slovari, 1997.
- Bryusov, Valerii Ya. *Dnevnik. Avtobiograficheskaya proza. Pisma*. Moskva: OLMA-PRESS Zvezdnyi mir, 2002.
- Bryusov, Valerii. "Don Juan", trans. by T. Vardomskaia, <https://ruverses.com/valery-bryusov/don-juan/1077/>.
- Bryusov, Valerii Ya. *Don Zhuan*. In: Bryusov, Valerii Ya. *Sobranie sochinenii: v 7 t. Vol. 1: Stikhotvoreniya 1892–1909*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1973. <https://ruslit-traumlibrary.net/book/bryusovss07-01/bryusov-ss07-01.html#fbcont>
- Budekhin, Sergei Yu. "Gamlet' Shekspira i tragediya mesti: evolyutsiya zhanra". *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. No. 3 (4) (2014): 44–46. <https://cyberleninka.ru/article/n/gamlet-shekspira-i-tragediya-mesti-evolyutsiya-zhanra>
- Gorbunov, Andrei N. *Dramaturgiya mladshikh sovremennikov Shekspira*. In: *Mladshie sovremenniki Shekspira*, ed. A. A. Anikst. Moskva: Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1986. [http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks\\_contemporaries.txt](http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_contemporaries.txt)
- Gumilev, Nikolai S. *Don Zhuan*. In: *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 t. Vol. 1: Stikhotvoreniya. Poemy (1902–1910)*. Moskva: Voskresene, 1998: 272.
- Gumilev, Nikolai S. *Pro et contra*. Moskva: RKhGI, 2000.
- Kolobaeva, Lidiya A. *Russkii simvolizm*. Moskva: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 2017.
- Kozitskaya, Ekaterina A. *Epigraf i tekst: o mekhanizme smysloobrazovaniya*. In: *Literaturnyi tekst: problemy i metody issledovaniya. «Svoe» i «chuzhoe» slovo v khudozhestvennom tekste*. Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet, 1999. <https://textarchive.ru/c-2509860-pall.html>
- Kruglova, Tatyana S. "Makrodialog i mikrodialog v poeticheskoi kulture Serebryanogo veka". *Vestnik slavyanskikh kultur*. No. 3 (2009): 60–64.
- Kuzmina, Natalya A. "Epigraf v kommunikativnom prostranstve khudozhestvennogo teksta". *Vestnik Omskogo universiteta*. No. 2 (1997): 60–63.
- Matveevskaya, Natalya G. "Antinomiya 'predelov' i 'bespredelnosti' v lirike V. Bryusova (k voprosu o strukture obraza liricheskogo subekta)". *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobacheskogo*. No. 1 (2009): 255–259.
- Parin, Aleksei V. *Primechaniya*. In: *Don Zhuan russkii: Antologiya*, ed. A. V. Parin. Moskva: «Agraf», 2000: 563–573.
- Perepiska s K. D. Balmontom 1894–1918*. In: *Valerii Bryusov i ego korrespondenty*, Vol. 98. Moskva: Literaturnoe nasledstvo, 1991. <http://litnasledstvo.ru/site/book/id/90>

- Seropyan, Avetis C. "Vnutritekstovaya rol epigrafa v poezii Balmonta". *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*. No. 2-2 (2011): 122–126. <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:evBI9cyKZScJ:https://cyberleninka.ru/article/n/vnutritekstovaya-rol-epigrafa-v-poezii-balmonta+&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl>
- Tarantul, Yuliya V. *Sonety V. Ya. Bryusova i N. S. Gumileva o Don Zhuane: sravnitelno-rekonstruktivnaya kharakteristika*. In: *Bryusovskie chteniya 1996 goda*, ed. S. T. Zolyan. Erevan: Lingva, 2001. <https://studylib.ru/doc/3725341/-moskva--sonety-bryusova-i-n.s.gumileva-o-don-zhuane>
- Tourneur, Cyril. *The Atheist's Tragedy*. <https://p.bbdg.net/poem.php?id=10135190>



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



**АРКАДИЙ ЧЕВТАЕВ**

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

Российский государственный гидрометеорологический университет  
Кафедра русского языка и литературы  
192007 Санкт-Петербург  
Рижский проспект, 11  
[achevtaev@yandex.ru](mailto:achevtaev@yandex.ru)

**СТИХОТВОРЕНИЕ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА  
«НЕСЛЫШНЫЙ, МЕЛКИЙ ПАДАЛ ДОЖДЬ...»:  
МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА  
И ПОСТИЖЕНИЕ ПРИРОДЫ ЗЛА**

**THE POEM “NESLYSHNYI, MELKYI PADAL DOZHD’...”  
BY NIKOLAI GUMILYOV: THE MOTIVE  
OF THE DOUBLE AND THE QUEST  
TO UNDERSTAND THE NATURE OF EVIL**

The article discusses the poetics of a little-known poem, “Neslyshnyi, melkyi padal dozhd’...” [‘It was quiet and drizzling...’] (1907), in terms of the formation of the motif of the double as a key parameter of Nikolai Gumilyov’s artistic world. This text was not published during the poet’s lifetime and is known from an autograph in a letter to Valery Bryusov. Gumilyov’s refraining from publishing this poem could have had various causes, but the author of the paper attributes it to two factors. The first one is that it would have been difficult to embed this text in the conceptual logic of the cross-cutting “plots” of either *Romanticheskiye tsvety* [‘Romantic Flowers’] (1908) or *Zhemchuga* [‘Pearls’] (1910), i. e. poetic books the creation of which is chronologically close to the time of writing this poem. The second is the fact that “Neslyshnyi, melkyi padal dozhd’...” explicitly affirms the demonic principle in the human “self” as an axiological constant, explicating the adherence to the “diabolical” poetics of early Russian symbolism, which Gumilyov had been trying to creatively rethink since 1907. However, despite the author’s neglect, the poem merits close attention, since it shows fundamentally important aspects of Gumilyov’s artistic conception. This poetic text is based on a narrative representation of the meeting between the lyrical subject and the character of a killer, who appears as his double, an alter ego of “the self”. The analysis of the poem shows that recognizing the value of the painful existence of the demonic stranger is an act of comprehending the ontological nature of evil, which in the consciousness of the lyrical “I” acquires the status of something equivalent to the good of the existential constant. In the structure of this text the motif of the double, which goes back to the poetic practice of the romanticism and of the Russian symbolism, is realised

on the story-plot level by dividing the human soul into two hypostases, the “light” and the “dark” one, the meeting of which becomes for the lyrical subject an initiation into the essence of another world. The author formulates the conclusion that getting to know the infernal side of the universe, here through the actualisation of the motif of the double, was in Gumilyov’s writing conceived as a necessary process of gaining spiritual experience that would synthesise the “light” (positive) and the “dark” (negative) aspects of being. Accordingly, the lyrical “I”’s encounter with his criminal-demonic double presented in the discussed poem reveals the principles of formation of Gumilyov’s occasional mythopoetics based on the convergence of ontological antinomies.

**Keywords:** Nikolai Gumilyov, the double, dichotomy of good and evil, lyrical subject, lyrical narrative, symbolism.

В статье рассматривается поэтика малоизвестного стихотворения Н. Гумилева «Неслышный, мелкий падал дождь...» (1907) в аспекте становления мотива двойничества как ключевого параметра гумилевского художественного мира. В основе данного поэтического текста находится нарративная репрезентация встречи лирического героя с персонажем-убийцей, предстающим в качестве двойнической ипостаси субъектного «я». Анализ стихотворения показывает, что ценностное узнавание страдальческого бытия демонического пришельца оказывается актом постижения онтологической природы зла, которое в сознании лирического героя обретает статус равновесной добру бытийной константы. Формулируется вывод о том, что познание inferнальной стороны универсума посредством актуализации мотива двойничества в гумилевском творчестве мыслится необходимым процессом обретения духовного опыта, синтезирующего «светлые» (положительные) и «темные» (отрицательные) аспекта бытия. Соответственно, представленное в данном тексте соприкосновение лирического «я» с преступно-демоническим двойником демонстрирует принципы формирования окказиональной мифопоэтики Н. Гумилева, основанной на конвергенции онтологических антиномий.

**Ключевые слова:** Н. Гумилев, двойничество, дихотомия добра и зла, лирический герой, лирический нарратив, символизм.

В поэзии Н. С. Гумилева ценностно-смысловой каркас конструируемого универсума характеризуется очевидной амбивалентностью: с одной стороны, в нем эксплицирована антиномичность миропорядка, воплощаемая посредством ряда бытийных оппозиций («земное – небесное», «телесное – духовное», «временное – вечное», «живое – мертвое», «темное – светлое»), а с другой – динамика поэтического мира нацелена на обретение целостности как высшего результата творческой самоактуализации. Попытка верификации и снятия этого противоречия между явленной разобщенностью и желаемой конвергенцией противоположностей обуславливает многомерность и разветвленность гумилевской лирической рефлексии. Мифологические, оккультные, религиозные и собственно эстетические аспекты преобразования мироздания кладутся поэтом в основу творческой концепции бытия.

В мировоззренческих исканиях Н. Гумилева на протяжении всего его творческого пути предельной релевантностью обладают поиски ответов на два онтологических вопроса: как достичь единства микрокосма и макрокосма и насколько дивергентно расподобление мира на добро и зло?

Конечно, в разные периоды творчества и на разных этапах поэтического самоопределения гумилевское видение этих вопросов и возможных ответов на них оказывается различным, однако неизменной оказывается попытка художественного погружения в дихотомию «темного» и «светлого» начал как магистральной логики развития человечества.

Сформировавшееся на рубеже XIX–XX вв. и вариативно раскрывшееся в идейно-эстетических исканиях различных поэтов символистское миропонимание наметило путь к тем ценностно-смысловым основаниям творчества, которые в художественной практике постсимволизма проявятся в постулировании «нераздельности-неслиянности „я” и „другого”» и представлении лирического субъекта в качестве «„человека с душой мира”»<sup>1</sup>, которому открывается вся полнота мироздания и дается возможность ментально преодолеть бытийные антиномии. В частности, акмеистическая лирика Н. Гумилева отчетливо демонстрирует попытку осуществления конвергенции «слова» и «дела», поэзии и жизни. В поздних стихотворениях поэта микрокосм, устремленный к единению с макрокосмом, продуцирует такое видение бытия, в котором зло и добро должны преобразиться в высшее откровение вселенского существования в материально-природном и духовно-антропологическом его измерениях. Путь же к обретению этой целостности посредством ценностной верификации противоположных аспектов миропорядка прокладывается поэтом уже в раннем неоромантическом творчестве.

В поэтической концепции Н. Гумилева, складывающейся в 1905–1908 гг. и развивающей эстетические принципы символизма, на первый план выходят «архетипические схемы, в которых даны архаические представления о мире» и которые «раскрывают символические тайные связи и смыслы мироздания»<sup>2</sup>. Среди таких универсалий бытийного самоопределения к ключевым следует отнести соотношенность жизни и смерти и сопричастность друг другу добра и зла в их «дистиллированном», субстанциальном проявлении. Как ученик В. Брюсова, Н. Гумилев ориентируется на декларируемые старшим символистом эстетический имморализм и стремление к равновесию божественного и дьявольского (ср. брюсовское волеизъявление: «Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И Господа и Дьявола / Хочу прославить я»<sup>3</sup>), но для его миропонимания нарочитая эстетизация зла оказывается чуждой. В гумилевском творчестве

<sup>1</sup> С. Н. Бройтман, *Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 1997, с. 266.

<sup>2</sup> М. В. Смелова, *Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2004, с. 26.

<sup>3</sup> В. Я. Брюсов, *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 1: *Стихотворения. Поэмы. 1892–1909*, под ред. П. Г. Антокольского, Москва: Художественная литература 1973, с. 355.

принципиальное значение получает не столько равноценность небесного и inferнального маршрутов движения человеческого «я», сколько поиск их синтеза в абсолютных координатах мироздания, идущий в направлении оккультно-эзотерического постижения сущности отношений на оси «человек – универсум». В стихотворениях Н. Гумилева 1905–1908 гг. художественный «оккультизм» интегрирован в символистскую модель универсума и сопряжен с неоромантическим постулированием лирического «я», однако, думается, что именно в период гумилевского символизма происходит интенсивное постижение бытийных констант, которое впоследствии позволит поэту прямолинейность оккультных воззрений превратить в многомерность мистического откровения о сущности бытия.

В свете обозначенных онтологических исканий Н. Гумилева нам представляется значимой попытка осмысления противоположных оснований миропорядка, явленная в стихотворении «Неслышный, мелкий падал дождь...». Данный текст, не становившийся ранее объектом литературоведческого внимания, позволяет уяснить генезис двух принципиально важных для гумилевской поэтики параметров концептуализации художественного мироздания: мотива двойничества и репрезентации демонизма человеческой души. В предлагаемой статье мы обратимся к рассмотрению этих аспектов структурно-семантической организации стихотворения как одного из факторов формирования окказиональной мифопоэтики Н. Гумилева.

Прежде всего, укажем, что стихотворение «Неслышный, мелкий падал дождь...», написанное в 1907 г., не было опубликовано при жизни поэта и известно по автографу гумилевского письма к В. Брюсову от 7 декабря 1907 г., в котором, помимо интересующего нас текста, представлены первоначальные редакции стихотворений *Орел Синдбада*, *Принцесса* и *Носорог*<sup>4</sup>, вошедших в состав книги *Романтические цветы*. Простейшее сопоставление этих стихов показывает, что реализуемые в них авторские интенции разнородны и направлены на осмысление различных измерений миропорядка. При этом стихотворение «Неслышный, мелкий падал дождь...» Н. Гумилев не включает в структуру книги. Причины, побудившие поэта отказаться от публикации данного текста, неизвестны, однако, думается, что к ним можно отнести, во-первых, некоторую сложность его включения в концептуальную логику развертывания «сверхсюжета» *Романтических цветов*, а во-вторых, осознание Н. Гумилевым эстетического несовершенства и смысловой прямолинейности этого стихотворения. Конечно, его поэтика и на стилистическом уровне, и на уровне творческого осмысления уроков символизма оказывается

---

<sup>4</sup> Валерий Брюсов и его корреспонденты, Книга вторая, отв. ред. Н. А. Трифонов, Москва: Наука 1994, с. 449–451.

несколько упрощенной в сравнении с большинством гумилевских произведений 1907 г. Но в то же время в ней явно прослеживается стремление предложить собственное видение ключевой для символистского миропонимания проблемы соотношения добра и зла как взаимосвязанных и амбивалентных категорий бытия.

Итак, исходной точкой сюжетного развертывания текста оказывается репрезентация движения лирического героя в природных координатах изображаемого универсума:

Неслышный, мелкий падал дождь,  
Вдали чернели купы рощ,  
Я шел один средь трав высоких,  
Я шел и плакал тяжело  
И проклинал творящих зло,  
Преступных, гневных и жестоких<sup>5</sup>.

Пейзажные знаки, очерчивающие структуру пространства, в котором пролегает путь субъектного «я», при их очевидной условности, изначально намечают смысловой контур лирического повествования. «Дождь», с одной стороны, указывает на корреляцию пасмурного состояния природы и скорбных переживаний героя, а с другой – имплицитно содержит традиционную для мифопоэтической символики данного знака идеологему «очищения» и «духовного открытия»<sup>6</sup>. Соответственно, «слезы» природы («мелкий дождь») и «слезы» человека («плакал тяжело») могут восприниматься как начальный этап инициации героя. При этом акцентированный в пейзажном облике черный цвет («Вдали чернели купы рощ»), универсальными значениями которого являются «смерть» и «духовная тьма»<sup>7</sup>, раскрывает ценностное направление субъектной рефлексии: осмысление инфернального измерения миропорядка, вызывающее в душе лирического героя горестное смятение.

Как видно, микрокосм субъектного «я» здесь характеризуется прямой раскрытия лирических эмоций, граничащей с косноязычием («Я шел и плакал *тяжело* / И проклинал творящих зло, / Преступных, гневных и жестоких») (курсив мой – А. Ч.). Конечно, такое представление героем

---

<sup>5</sup> Н. С. Гумилев, *Полное собрание сочинений*: в 10 т., т. 1: *Стихотворения. Поэмы (1902–1910)*, сост. Ю. В. Зобнин, Москва: Воскресенье 1998, с. 156. Далее цитаты из произведений Н. С. Гумилева, за исключением отдельных случаев, приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

<sup>6</sup> Дж. Купер, *Энциклопедия символов*, Москва: Золотой век 1995, с. 77.

<sup>7</sup> Там же, с. 357.

собственной перцептивной «точки зрения» свидетельствует о своеобразном «упрощении» его внутреннего мира, однако в то же время эксплицируемая «наивность» оказывается необходимым стержнем смыслообразования. Отчетливое подчинение поэтического слова психологическому состоянию вскрывает семантику эмоционального надрыва и оценки зла с позиций неискушенной бытийным опытом души, что, в свою очередь, наделяет лирического субъекта статусом неофита, еще не ведающего сакральных тайн мироздания.

Изначально акцентированная нарративность лирического высказывания усиливается во 2-й строфе, репрезентирующей центральное событие повествуемой истории: встречу героя с «другим». Отметим, что встреча является одним из наиболее значимых событийных узлов в сюжетной организации ранней (символистской) лирики Н. Гумилева и, как правило, продуцирует приобщение субъектного «я» к скрытым бытийным смыслам. Соприкосновение в результате встречи с носителем иного мировидения (демоном, женщиной или персонифицированной смертью) становится катализатором изменения аксиологических ориентиров лирического героя или, напротив, осознания их незыблемости. В данном случае встреча маркирует ценностный рубеж между субъектным «я», прямолинейно отторгающим свершение злодеяний, и экстатически явленным инобытием:

И я увидел пришлеца:  
С могильной бледностью лица  
И с пересохшими губами,  
В хитоне белом, дорогом,  
Как бы упившийся вином,  
Он шел неверными шагами (156).

Акцентированная в портретном облике «пришлеца» мортальная семантика («могильная бледность лица», «пересохшие губы»), а также его архаичное одеяние (древнегреческий «хитон») наделяют его статусом выходца из потустороннего мира, соотносимым с распространенным типом героя романтической баллады первой трети XIX в. – мертвецом, являющимся в мир живых (ср., например: *Людмила* (1808) В. А. Жуковского, *Ольга* (1816) П. А. Катенина). Именно в этой точке сюжетного развертывания текста актуализируется балладная модель построения лирического нарратива, в основе которой находится «событие встречи между двумя мирами: „здешним“, земным и „иным“, „потусторонним“», и рубеж между этими противопоставленными сферами бытия «переходит персонаж из потустороннего мира, [...] вступаая в губительный контакт с героем из „здешнего”

мира»<sup>8</sup>. Соответственно, «пришлец» в структуре рассматриваемого стихотворения индексирует границу соприкосновения лирического «я» с мортальным измерением универсума. Однако характер поведения «мертвеца» («Как бы упившийся вином, / Он шел неверными шагами») свидетельствует не о таящейся в нем угрозе миру живых (лирическому герою), а о предельно экзальтированном восприятии миропорядка, что раскрывается в его словесном излиянии, представленном в 3-й и 4-й строфах стихотворения.

Прямая речь героя-«мертвеца» эксплицирует видение сущностных оснований макрокосма: «И он кричал: „Смотрите все, / Как блещут искры на росе, / Как дышат томные растения, / И Солнце, золотистый плод, / В прозрачном воздухе плывет, / Как ангел с песней Воскресенья”» (156). Утверждаемая здесь солярная гармония мира, явно противоположная тому пасмурному пейзажу, в котором происходит встреча «пришлеца» с лирическим героем, указывает на его причастность иным темпоральным и ценностным координатам универсума. Прошлая жизнь, ключевой момент которой предстает навечно запечатленным в его сознании, оказывается сопряженной с витальными силами природы, которые приводятся в движение «Солнцем». При этом солярная ипостась универсума мыслится не столько природным, сколько духовно-религиозным его измерением.

Необходимо указать, что символика «солнца» в поэтике Н. Гумилева восходит к концептуализации солярной модели мира в мифопоэтическом символизме, в котором семантика данного знака включает значения «от солнца-царя (в качестве Бога-Отца, создающего мир) через аполлонический и дионисийский восход и закат Феба до христианского Солнца-Христа»<sup>9</sup>. Солярный миф в его религиозных (ветхозаветных и новозаветных) проекциях отчетливо реализуется в третьей книге стихов поэта *Жемчуга* (1910) (например, в таких стихотворениях, как *Молитва*; 1907, *Орел*; 1909, *Христос*; 1910), однако, как видно, и в рассматриваемом стихотворении знак «Солнце» обнаруживает, прежде всего, христианские коннотации. Как известно, в христианстве этот многомерный символ предстает «как Христос, Искупитель миров, от Отца Рожденный, Слово из Плоти и Надежда Славы»<sup>10</sup>. Идеологема Солнца-Христа здесь эксплицирована напоминанием о Воскресении как об онтологическом преобразении мира («Как ангел с песней Воскресенья»), о котором знает

<sup>8</sup> Д. М. Магомедова, *Баллада*, [в:] *Теория литературных жанров*, под ред. Н. Д. Тмарченко, Москва: Академия 2011, с. 126.

<sup>9</sup> А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика*, Санкт-Петербург: Академический проект 2003, с. 169.

<sup>10</sup> М. П. Холл, *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии*, Москва: АСТ, Астрель 2005, с. 102.

герой-мертвец и которое в его миропонимании воплощает аксиологическую вершину макрокосма.

Но в следующей, 4-й строфе, ценностный вектор речи «пришлеца» принципиально меняется. В его памяти «оживает» сущность его бытийного пути – любовь к женщине и ее последствия:

Как звезды, праздничны глаза,  
 Как травы, вьются волоса,  
 И нет в душе печалям места  
 За то, что я убил тебя,  
 Склоняясь, плача и любя,  
 Моя царица и невеста” (156).

Женское начало, к которому взывает герой-мертвец, посредством сравнений уподоблено универсуму как таковому («глаза» – «как звезды», «волоса» – «как травы»), что соотносится с константным для гумилевской поэтики представлением женщины в качестве онтологически превосходящего мужчину существа, так как именно «ей», а не «ему» известны тайны мироздания. Героиня-адресат речи «пришлеца», как видно, лишена конкретных черт, и ее представление «царицей и невестой» здесь призвано актуализировать сакральный статус женского «я», в любовь-противоборство с которым вступает мужское «я». Две основополагающих ипостаси женщины – «царственная» и «непорочная» (ср.: «Царица – иль, может быть, только печальный ребенок...» (141), *Отказ*; 1907), в которых она предстает в ранней поэзии Н. Гумилева, соединяясь в единое целое, акцентируют мужской бунт против непостижимости женской тайны.

Именно здесь вскрывается бытийный удел героя-мертвеца: он предстает убийцей своей возлюбленной, аксиологическую высоту которой постичь не в состоянии. Поэтому совершенное им злодеяние мыслится актом одновременно и скорби, и любви («убил [...], плача и любя»). Однако такой жизненный опыт убийства возлюбленной в сознании лирического повествователя вызывает резкое неприятие.

Вступая в диалог с героем-убийцей, лирический субъект прямолинейно осуждает его злодеяние, что оказывается эмпирическим развитием-подтверждением его скорбных проклятий «творящим зло» преступникам, эксплицированных в начале стихотворения: «И всё сильнее падал дождь, / И всё чернели купы роц, / И я промолвил строго-внятно: / „Убийца, вспомни Божий страх, / Смотри: на дорогих шелках / Как кровь алеющие пятна”» (157). Как видно, здесь вновь акцентированы пейзажные реалии («дождь» и «чернеющие купы роц»), возвращающие сюжет к исходной позиции

субъектного мировосприятия и указывающие на убежденность лирического «я» в правоте понимания им антиномии добра и зла. «Кровь», традиционно «олицетворяющая принцип жизни, душу и силу»<sup>11</sup>, в инвективном обращении лирического героя к убийце мыслится знаком отверженности последнего и его отпадения от божественной гармонии мира.

Однако именно актуализация «крови» как индекса зла обозначает сюжетный поворот в нарративном развертывании текста. Изображаемый в 6-й строфе телесный жест «пришлеца», являющийся ответом лирического герою на его отповедь, вскрывает сущность бытия убийцы в посмертном мире:

Но я отпрянул, удивлен,  
Когда он свой раскрыл хитон  
И показал на сердце рану.  
Из ней дымящаяся кровь  
То тихо капала, то вновь  
Струею падала по стану (157).

Как видно, совершенное убийство оставляет роковую отметину на теле героя-«пришлеца», и кровь жертвы оборачивается кровью убийцы. «Рана на сердце», подобная Каиновой печати, становится залогом тех страданий, которые вынужден извечно претерпевать «творящий зло». При этом телесно-эмоциональный жест лирического «я» («отпрянул, удивлен») указывает на свершающееся в его душе прозрение сущности зла. «Кровавая печать» убийцы становится знаком открытия «темной» стороны бытия в ее онтологическом смысле, т. е. в причастности ей любого «я». Именно поэтому нам представляется возможным видеть в структурно-семантической организации этого стихотворения реализацию мотива двойничества.

Как уже было отмечено, в структуре данного текста усматривается балладный принцип сюжетного строения, и, соответственно, в основе его миромоделирования можно видеть романтические истоки: соприкосновение лирического героя с героем-мертвецом очевидно реализует идеологему двоимирия, открытую и утвержденную романтической поэтикой XIX в. Как указывает Ю. В. Манн, в романтизме «образ неминуемо двойится на конкретно-ощутимый и обобщенно-субстанциальный»<sup>12</sup>. Поэтому каждый знак (прежде всего – персонифицированный) нуждается в некоем смысловом противовесе, чтобы изображаемая действительность сохранила свою

<sup>11</sup> Дж. Купер, *Энциклопедия символов...*, с. 159.

<sup>12</sup> Ю. В. Манн, *Русская литература XIX века. Эпоха романтизма*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2007, с. 138.

художественную идентичность. Эта необходимость в двойственности, порожденная романтическим разобщением эмпирического и универсального бытия, актуализируется в поэтике символизма, обнаруживая новые импульсы «удваивания» бытийных отношений.

Человек в поэтическом миропонимании рубежа XIX–XX вв. «как бы „балансирует“ на грани двух способов жизни – реального и идеального», и такая «раздвоенная жизнь» обуславливает «раздвоение сознания личности»<sup>13</sup>. Отсюда постулирование двойника лирического субъекта как норма символистской художественной антропологии. Двойничество в различных его проекциях и воплощениях становится симптоматичным параметром поэтики символистов, что, безусловно, сказывается на творческих исканиях Н. Гумилева.

Рассматриваемое нами стихотворение явно ориентировано на романтическую поэтику XIX в., в которой мотив двойничества отмечен устойчивыми мистическими коннотациями и обладает двумя конститутивными параметрами: «фантастическим элементом в реализации образа двойника» и «включением этого образа в сюжетное взаимодействие с основным героем»<sup>14</sup>. Эти признаки репрезентации двойничества присущи и символистскому миромоделированию, в котором, однако, часто происходит их фабульное ослабление и интегрирование в самодовлеющий микрокосм лирического субъекта.

Как показывает А. Ханзен-Лёве, в поэтике раннего символизма, предельно акцентирующей дуализм миропорядка и его рецепции, «полярность, существующая между личностями, отождествляется с наличием полюсов внутри отдельной личности»<sup>15</sup>, при этом «двойник рассматривается [...] позитивно, как *товарищ*, *друг*, *alter ego*, который [...] противостоит „совсем иному“ диаволического, иллюзорного мира, где они оба – и *ego*, и *alter ego* – чувствуют себя в равной степени чужими»<sup>16</sup>. Например, в стихотворении Н. М. Минского *Мой демон* (1885), восходящему к одноименному лермонтовскому произведению, демоническая ипостась «я» предстает в завуалированном облике, подчеркивающим ее ценностное равенство сознающей присутствие двойника душе лирического героя:

Мой демон страшен тем, что пламенной печати  
Злорадства и вражды не выжжено на нем,

<sup>13</sup> Н. В. Тишунина, *Западноевропейский символизм и русская литература последней трети XIX – начала XX века (Драма, поэзия, проза)*, Санкт-Петербург: Ленингр. обл. ин-т усовершенствования учителей 1994, с. 109.

<sup>14</sup> Д. Е. Максимов, *Об одном стихотворении (Двойник)*, [в:] он же, *Поэзия и проза Александра Блока*, Ленинград: Советский писатель 1981, с. 154.

<sup>15</sup> А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм...*, с. 77.

<sup>16</sup> Там же, с. 78.

Что небу он не шлет угроз или проклятий  
И не глумится над добром<sup>17</sup>.

Однако если в творчестве Н. Минского, художественно реализующем разрабатываемую поэтом концепцию «мэонизма» (отрицания сущего), дуализм личности утверждает соразмерность мирского и религиозного путей постижения духовных высот, то в лирике В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба системой двойников маркируется блуждание человеческого «я» в бесконечно двоящемся мире зеркальных отражений. Так, в брюсовском стихотворении *К олимпийцам* (1904) акцентирована двойническая «зеркальность» бытия и взаимообратимость положительного и отрицательного начал в структуре универсума:

Все – обман, все дышит ложью,  
В каждом зеркале двойник,  
Выполняя волю Божью,  
Кажет вывернутый лик.

Все победы – униженье,  
Все восторги – боль и стыд.  
Победитель на мгновенье,  
Я своим мечом убит!<sup>18</sup>

В гумилевском стихотворении эта модель «диаволического» двойничества, являясь исходной, претерпевает существенные изменения. Во-первых, двойник лирического субъекта принципиально отчуждается от его «я» и предстает внеположным ему персонажем. Во-вторых, ценностная дистанция между самосознанием лирического героя и «точкой зрения» его онтологического «оппонента» продуцирует вполне отчетливую разницу мировоззренческих позиций, которая требует конвергентного или дивергентного решения. Поэтому, конечно, стихотворение Н. Гумилева одновременно опровергает и внутренний демонизм, и «зеркальную» бесконечность репрезентируемого «я».

Представляется, что репрезентируемая встреча лирического героя и героя-мертвеца оказывается событием «узнавания» первым своей, ранее не ведомой, ипостаси, явленной деяниями второго. Поэтому мы склонны считать, что герой-убийца, явленный в пасмурном пейзаже, может быть

<sup>17</sup> Н. Минский, А. Добролюбов, *Стихотворения и поэмы*, вступит. статья, сост. и примеч. А. А. Корбинского и С. В. Сапожкова, Санкт-Петербург: Академический проект 2005, с. 134.

<sup>18</sup> В. Я. Брюсов, *Собрание сочинений*: в 7 т., т. 1..., с. 421.

отождествлен с «тенево́й» сущностью лирического «я», которая в мифопоэтической картине мира «символизирует оставшуюся за порогом сознания бессознательную часть личности», нередко предстающую в облике «демонического двойника»<sup>19</sup>.

Очевидно, что встреча с героем-убийцей носит поворотный характер в самосознании лирического героя, на что указывает принципиальная трансформация его идеологической «точки зрения» в финале стихотворения:

И он исчез в холодной тьме,  
А на задумчивом холме  
Рыдала горестная дева.  
И я задумался светло  
И полюбил творящих зло  
И пламя их святого гнева (157).

«Теневая» сторона зла, сопряженная со стезей страданий и осмысляемая в качестве онтологического «отражения» посюстороннего бытия, приводит лирического героя к принципиальному изменению «точки зрения» на свершение злых деяний: проклятия оборачиваются любовью. При этом оказываются важными два обстоятельства: во-первых, принятие истинности страданий и взаимной любви («горестная дева» здесь очевидно тождественна посмертному «я» некогда убитой «царицы и невесты»), а во-вторых, признание возможности зла стать основанием для оккультного восхождения к высшим смыслам миропорядка. Результатом этой ценностной конвергенции оказывается двойническое срастание «я» и «другого», в процессе которого первое, постигая страдания второго, познает сложность и необходимость зла как источника преобразования человеческого «я» («И полюбил творящих зло / И пламя их святого гнева»).

Как видно, в рассматриваемом стихотворении утверждается движение героя-неофита к подлинным основаниям бытия, в результате которого происходит его приобщение к сопряженности двух (земного и потустороннего) миров, составляющее «лирическое откровение баллады»<sup>20</sup>. При этом совершается аксиологическое преобразование «я», изначально маркированное семантикой «дождя», а в финале воплощенное в образе «гневного пламени».

Конечно, двойничество в стихотворении «Неслышный, мелкий падал дождь...» проявляется достаточно прямолинейно – как соотносимая пара антиномичных героев. Отметим, что в издании 1908 г. *Романтических*

<sup>19</sup> Е. М. Мелетинский, *О литературных архетипах*, Москва: Рос. гос. гуманит. ун-т 1994, с. 6.

<sup>20</sup> В. И. Тюпа, *Дискурс / Жанр*, Москва: Intrada 2013, с. 133.

цветов поэт включает стихотворение *Ахилл и Одиссей* (1907), в котором также двойническое со-противопоставление античных героев эксплицирует антиномию противоположных восприятий бытия. Разность «точек зрения» лирических персонажей при равной вовлеченности в событийный ряд мифологизированной истории (события Троянской войны) здесь обнаруживает их «близнечное» соотношение как воителей, обладающих различным опытом видения миропорядка. Героизм Одиссея, упрекающего соратника в забвении ратного дела («Каждое утро – страдания новые... / Вот, я раскрыл пред тобою одежды. / Видишь, как кровь убегает багровая, – / Это не кровь, это наши надежды»; 125), предстает качеством «посюсторонним», ограниченным суждениями о мире здешнем, тогда как Ахилл оказывается носителем тайного знания о мире ином. Его ответ собрату по оружию (ср.: «Брось, Одиссей, эти стоны притворные, / Красная кровь вас с землей не разлучит, / А у меня она страшная, черная, / В сердце скопилась, и давит, и мучит»; с. 125), как отмечает М. Баскер, «намекает на предвидение им своей скорой смерти и, таким образом, на обладание неким даром ясновидения, переходящим в область оккультного»<sup>21</sup>. Соответственно, Ахилл может восприниматься как своеобразный «темный» двойник Одиссея, причастный потусторонней реальности и этим расширяющий онтологические горизонты мироздания.

Инфернальный характер двойнических отношений между «этим» и «тем» мирами, конечно, продуцирует одну из ключевых идеологем художественного универсума Н. Гумилева: обращение к «люциферианскому» аспекту миропорядка. Гумилевская поэтика обнаруживает стремление к «слиянию „Господа и Дьявола”»<sup>22</sup>, и эта интенция реализуется в ряде перипетий и пересечений «светлого» и «темного» начал в саморазвивающемся мире.

Конечно, данное стихотворение вряд ли можно считать воплощением гумилевского демонизма, однако утверждаемый в нем вариант бытийного пути как познания инфернальных основ миропорядка оказывается родствен одним из магистральных векторов в творчестве поэта. Очевидно, что герой-мертвец и его явление в мире живых обладают оккультным потенциалом. Данный образ встраивается в «люциферианский» контекст гумилевской поэтики, продуцирующей сопряжение зла и добра в качестве ценностно-смыслового каркаса изображаемого мира. Это проявляется в таких стихотворениях поэта, как *Умный Дьявол*

<sup>21</sup> М. Баскер, *Ранний Гумилев: Путь к акмеизму*, Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христиан. гуманист. ин-та 2000, с. 36.

<sup>22</sup> С. Л. Слободнюк, *Николай Гумилев: модель мира (К вопросу о поэтике образа)*, [в:] *Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография*, сост. М. Д. Эльзон и Н. А. Грознова, Санкт-Петербург: Наука 1994, с. 155.

(1905), *Пещера сна* (1906), *Влюбленная в дьявола* (1907), *За гробом* (1907), *Потомки Каина* (1909).

Таким образом, поэтика стихотворения Н. Гумилева «Неслышный, мелкий падал дождь...» вскрывает логику движения лирического героя к осознанию двойственности миропорядка и онтологической неизбежности антиномии добра и зла. При этом постижение inferнальной сущности универсума посредством актуализации двойничества («положительного и отрицательного» измерений «я») предстает в гумилевском творчестве необходимым актом познания «темной» стороны бытия, той «изнанкой» духовного опыта, «всмаatrивание» в которую необходимо для полноценного понимания бытия.

Поэтому можно констатировать, что неоромантическая репрезентация «двойнического» соприкосновения лирического «я» с инобытием, эксплицированная в структуре стихотворения «Неслышный, мелкий падал дождь...», является одним из существенных факторов формирования окказиональной мифопоэтики Н. Гумилева.

## References

- Basker, Maikl. *Rannii Gumilev: Put k akmeizmu*. Sankt-Peterburg: Russkii Khristianskii Gumanitarnyi Institut, 2000.
- Briusov Valerii Ya. *Sobranie sochinenii: v 7 t. Vol. 1. Stikhotvoreniya. Poemy. 1892–1909*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1973.
- Broitman, Samson N. *Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoi poetiki: Subiektno-obraznaya struktura*. Moskva: Rossiiskii gosudarstvennyi humanitarnyi universitet, 1997.
- Gumilev, Nikolai S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 t. Vol. 1. Stikhotvoreniya. Poemy (1902–1910)*. Moskva: Voskresene, 1998.
- Khanzen-Leve, Age. *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskii simvolizm. Kosmicheskaya simvolika*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2003.
- Khanzen-Leve, Age. *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Rannii simvolizm*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 1999.
- Kholl, Menli P. *Entsiklopedicheskoe izlozhenie masonskoi, germeticheskoi, kabbalisticheskoi i rozenkrejtserovskoi simvolicheskoi filosofii*, transl. V. V. Tselishchev. Moskva: AST, Astrel, 2005.
- Kuper, Dzhordzh. *Entsiklopediya simvolov*. Moskva: Zolotoi vek, 1995.
- Magomedova, Dina M. *Ballada*. In: *Teoriya literaturnykh zhanrov*, ed. N. D. Tamarchenko. Moskva: Akademiya, 2011: 125–128.
- Maksimov, Dmitrii E. *Ob odnom stikhotvorenii (Dvoynik)*. In: Maksimov, Dmitrii E. *Poeziya i proza Aleksandra Bloka*. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1981: 152–182.
- Mann, Yurii V. *Russkaya literatura XIX veka. Epokha romantizma*. Moskva: Rossiiskii gosudarstvennyi humanitarnyi universitet, 2007.
- Meletinskii, Eleazar M. *O literaturnykh arkhetyпах*. Moskva: Rossiiskii gosudarstvennyi humanitarnyi universitet, 1994.
- Minskii N., Dobroliubov A., *Stikhotvoreniya i poemy*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2005.

Slobodniuk, Sergei L. *Nikolai Gumilev: model mira (K voprosu o poetike obraza)*. In: *Nikolai Gumilev. Issledovaniya i materialy. Bibliografiya*, ed. M. D. Elzon and N. A. Groznova. Sankt-Peterburg, Moskva: Nauka, 1994: 143–164.

Smelova, Marina V. *Ontologicheskie problemy v tvorchestve N. S. Gumileva*. Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet, 2004.

Tishunina, Nataliya V. *Zapadnoevropeyskii simvolizm i russkaya literatura poslednei treti XIX – nachala XX veka (Drama, poeziya, proza)*. Sankt-Peterburg: Leningradskii oblastnoi institut usovershenstvovaniya uchitelei, 1994.

Тиупа, Валерий И. *Diskurs / Zhanr*. Moskva: Intrada, 2013.

*Valerii Briusov i ego korrespondenty*. Vol. 2, ed. N. A. Trifonov. Moskva: Nauka, 1994.



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



ОЛЬГА БАРАШ

 <https://orcid.org/0000-0002-6133-021X>  
Образовательный ресурс Language-travel.ru  
121352, Москва  
ул. Давыдовская, д. 4, к. 2, кв. 100  
barasolga@yandex.ru

## ДВУСТОПНЫЙ АНАПЕСТ ИОСИФА БРОДСКОГО: РИТМИКА И СЕМАНТИКА

### IOSIF BRODSKY'S ANAPESTIC DIMETER: RHYTHM AND SEMANTICS

The paper discusses the poems by Iosif Brodsky written in cross-rhymed anapestic dimeter with alternating feminine and masculine line endings. The focus is on two poems titled “Strofy” (1968 and 1978). Anapestic dimeter is not typical of Brodsky’s work, his oeuvre includes only four poems written in this meter: “Stansy” (Stanzas, 1962), “Pod zhanaves” (At Curtain-Call, 1965) and the two texts with the same title “Strofy” (Strophes, 1968 and 1978). Therefore, an assumption is made that the poet chooses it not by chance and that when doing so he follows the rhythmic patterns and semantic characteristics already established in Russian poetry in connection with this meter. Anapestic dimeter is rarely encountered in Russian poetry, with the main period of its development being the twentieth century, and the set of texts written in this meter limited, which makes it possible to clearly outline the range of possible “metrical pre-texts” of Brodsky’s poems. The metrical and rhythmic characteristics of anapestic dimeter of Brodsky are analysed and compared with those of Boris Pasternak and, on a smaller scale, those of Anna Akhmatova and Innokenty Annensky. The analysis of the poem “Strofy” (1978) shows how Brodsky makes a new use of the metrical-rhythmic potential contained in a seven- or six-syllable speech segment by combining two-word lines of anapestic dimeter with three-word (and therefore three-beat) tonic verses – at the same time retaining the connection both with his predecessors (here, Pasternak) and with his own texts, written earlier or over the same period.

**Keywords:** anapestic dimeter, semantic aureole of a meter, rhythm, *dolnik*, Iosif Brodsky, Boris Pasternak.

В статье рассматриваются стихотворения И. Бродского, написанные 2-ст. анапестом с чередующейся женской и мужской клаузулой и с перекрестной рифмой (Ан2ЖмЖм). Основное внимание уделяется стихотворениям *Строфы* (1968) и *Строфы* (1978). 2-ст. анапестом у Бродского написано всего четыре стихотворения: *Стансы* (1962), *Под занавес* (1965) и два текста с одинаковым заглавием *Строфы* (1968 и 1978). По нашему предположению, выбирая этот размер, поэт следует сложившимся в русской поэзии ритмическим моделям и семантическим характеристикам, закрепившимся за этим размером. 2-ст. анапест в русской

поэзии – редкий размер, основной период его развития – XX век. Благодаря ограниченному набору текстов, написанных Ан2, возможно очертить круг потенциальных «метрических претекстов» стихотворений Бродского. Рассматриваются метрико-ритмические характеристики 2-ст. анапестов И. Бродского, Б. Пастернака и отчасти, для сравнения, А. Ахматовой и И. Анненского. Анализ стихотворения *Строфы* показывает, как, сохраняя связь с предшественниками (в данном случае Б. Пастернаком) и собственными текстами, как более ранними, так и написанными в то же время, Бродский по-новому использует метрико-ритмические возможности, заложенные в семи/шестисложном речевом отрезке, сочетая двусловные строки Ан2 с трехсловными (следовательно, трехударными) тоническими стихами.

**Ключевые слова:** 2-ст. анапест, семантический ореол метра, ритм, дольник, И. Бродский, Б. Пастернак.

Согласно М. Л. Гаспарову, «стихотворный размер, за редчайшими исключениями, бывает только „чужим“, только воспринятым от предшественников», так же как и слова, которые пишущий получает «из рук предшественников, со следами прежних употреблений»<sup>1</sup>. Особенно очевидны связи с предшественниками в случаях, когда поэт использует размер, достаточно редкий в национальном метрическом репертуаре, так что само его появление служит своеобразным маркером интертекстуальности, отсылкой к более раннему тексту, который может быть как своим, так и чужим. Общеупотребительный 4-ст. ямб «отсылает» ко всей русской поэзии сразу; мало используемый 2-ст. анапест – скорее к конкретным стихотворениям, причем, что не удивительно, к стихотворениям известным, тем, что «на слуху». Так, в связи с самым известным стихотворением И. Бродского *Стансы* («Ни страны, ни погоста...», 1962), написанным 2-ст. анапестом, едва ли кому-либо придет в голову вспомнить, к примеру, А. Хомякова («Подвиг есть и в сражении...», 1859) или Д. Мережковского (*Бумажные цветы*, 1893). Между тем «память метра» сразу подсказывает стихотворение, имеющее столь же малое отношение к данному тексту Бродского, как два вышеупомянутых, зато хрестоматийное:

Легче всего сказать, что двустопный анапест ранней автоэпитафии «Ни страны, ни погоста...» воспринят Бродским через пастернаковскую *Вакханалию*: «Город, зимнее небо, тьма, пролеты ворот...» Но вот вопрос: у Пастернака он откуда? Кто первым в русской лирике начал разрабатывать этот размер с его вполне конкретной семантикой вечной разлуки и мысленного возвращения на место любви?<sup>2</sup>

<sup>1</sup> М. Л. Гаспаров, *Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти*, Москва: Фортуна ЭЛ 2012, с. 12–13.

<sup>2</sup> Д. Л. Быков, «Вот стихи, а все понятно...», «Новая газета» 2010, 21 июня, [электронный ресурс] <https://www.novayagazeta.ru/articles/2010/06/21/2860-vot-stihi-a-vse-ponyatno> [10.06.2019].

Далее в статье Д. Быкова речь пойдет о *Поездке в Загорье* А. Твардовского, стихотворении, написанном в 1939 г. тем же 2-ст. анапестом и, без сомнения, восходящем к *Палестине* П. Вяземского (1850), о которой не чуждый филологии журналист так и не вспомнит, а между тем это и есть ответ на вопрос «Кто первым начал?». Стоит ли указывать, что в *Вакханалии* нет ни слова о разлуке и возвращении, а в *Стансах* – о любви? Верно лишь то, что 2-ст. анапест действительно обладает «конкретной семантикой». Определить ее пыталась, в частности, М. В. Акимова в докладе *Семантика двустопного анапеста*<sup>3</sup>. По ее мнению, основная тематика стихотворений, написанных этим размером, либо «элегическая», либо «патриотическая»; соединяясь (у некоторых поэтов эмиграции), эти темы дают «ностальгическую» ноту. В материале, собранном М. В. Акимовой, *Вакханалия* блистала своим отсутствием.

Возводить *Стансы* Бродского к пастернаковскому тексту склонен также А. Кушнер:

Ведь это двустопный анапест, а все тогда заболели этим двустопным анапестом. А почему? Потому что Борис Пастернак написал *Вакханалию*:

[...]

Или – я думаю – а Бродский? А он тоже у Пастернака взял тот же двустопный анапест:

[...]⁴.

Хотя А. Кушнер, конечно, должен помнить, кто чем «болел» в 1962 г., представляется, что *Стансы* Бродского имеют источник более близкий, хотя и менее популярный. В марте 1961 г. А. Ахматова пишет 2-ст. анапестом *Царскосельскую оду*, которую впоследствии читает Бродскому и его друзьям<sup>5</sup>. Это своеобразные «воспоминания о Царском Селе», для которых выбран размер, отсылающий к весьма почитаемому Ахматовой царскоселу – И. Анненскому, к его стихотворению *Снег* («Полюбил бы я зиму, / да обуза тяжка...») из *Трилистника ледяного*.

При этом, по воспоминаниям современников, *Царскосельскую оду* тоже воспринимали как реакцию на *Вакханалию*, что возмущало Ахматову, не любившую это стихотворение Пастернака:

<sup>3</sup> Доклад, представленный на Гаспаровских чтениях в 2013 г., не опубликован.

<sup>4</sup> Цит. по: И. З. Фаликов, *Евтушенко: love story*, Москва: Молодая гвардия 2014, [электронный ресурс] <http://indbooks.in/mirror7.ru/?p=48803> [10.06.2019].

<sup>5</sup> Упоминание об этом есть в *Диалогах с Иосифом Бродским* С. Волкова. Напомним, что Бродский познакомился с Ахматовой в августе 1961 г.

Про *Оду* – совершенно неверное суждение о ее близости к *Вакханалии*. Здесь (т. е. в *Оде*) – дерзкое свержение «царскосельских» традиций от Ломоносова до Анненского и первый пласт полувоспоминаний, там (у Пастернака) описание собственного «богатого» быта<sup>6</sup>.

М. Ардов поясняет: «Пастернаковскую *Вакханалию* Ахматова активно не любила, а потому так протестует против сравнения этих стихов с ее собственной *Царскосельской одой*»<sup>7</sup>.

М. В. Акимова в своем исследовании хотя и упоминает *Царскосельскую оду*, все же возводит *Стансы* напрямую к *Снегу* Анненского, отчасти мотивируя это текстовым совпадением: «Тот фасад темно-синий...» (Бродский) – «Этот нищенски синий...» (Анненский)<sup>8</sup>. Однако о том, что 2-ст. анапест был воспринят Бродским именно через Ахматову, говорит косвенно следующий факт: написанное тем же размером стихотворение *Под занавес* («Номинально – пустынный, / а в душе скандалист...», 1965) носит посвящение Ахматовой.

2-ст. анапест для Бродского малохарактерен. Им написано всего четыре стихотворения: два вышеупомянутых, по своей семантике вписывающиеся в очерченные М. В. Акимовой тематические рамки, а также два стихотворения с одинаковым заглавием *Строфы*, из которых первое (1968) целиком состоит из 2-ст. анапестов, во втором (1978) анапестические строки соседствуют с трехиктным дольником (далее – соответственно *Строфы-I* и *Строфы-II*).

Тема обоих *Строф* – разрыв и расставание с возлюбленной. О претексте *Строф-I* весьма убедительную догадку высказал Г. Кружков: это стихотворение П. Б. Шелли *Строки* в переводе Б. Пастернака, опубликованное в сборнике *Звездное небо* в 1966 г.<sup>9</sup> «Книга избранных переводов

<sup>6</sup> А. А. Ахматова, *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)*, сост. и подгот. текста К. Н. Суворовой, Москва; Torino: Giulio Einaudi Editore 1996, с. 297.

<sup>7</sup> М. В. Ардов, *Возвращение на Ордынку*, «Новый мир» 1998, № 1, [электронный ресурс] <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/ardov-ordynka/ardov-vozvraschenie-na-ordynku.htm> [10.06.2019]. Ахматова и мемуаристы убедили не всех: «[...] и больно было читать в *Царскосельской оде*, которая вовсе не ода, а отклик на *Вакханалию* Пастернака, изувеченное ради анапеста заглавие *Кипарисный ларец* (О. Ронен, *Чужелюбие: третья книга из города Энн*: сборник эссе, Санкт-Петербург: Журнал «Звезда» 2010, с. 103), – пишет О. Ронен, игнорируя тот факт, что у Ахматовой это отнюдь не заглавие книги Анненского *Кипарисовый ларец*, а лишь отсылка к нему, а возможно, одновременно и к уместному в данном контексте Мандельштаму: «Всех кладут на кипарисные носилки...».

<sup>8</sup> Прилагательное «синий» в позиции рифмы присутствует в первой же строке стихотворения П. А. Вяземского *Палестина* (1850) – первого по времени русского стихотворения, написанного Ан2: «Свод безоблачно синий / иудейских небес...».

<sup>9</sup> На этот счет существуют и другие мнения: так, А. Г. Степанов, учитывая догадку Г. Кружкова, усматривает сходство между *Строфами-I* и написанными тем же двустопным

Пастернака *Звездное небо* была литературной сенсацией 1966 года, и невероятно, чтобы Бродский, активно занимавшийся в это время стихотворным переводом, мог ее проглядеть», – напоминает Г. Кружков<sup>10</sup>.

Для перевода стихотворения Шелли, написанного тоническим размером с чередующимися двух- и трехударными строками, Пастернак выбирает именно 2-ст. анапест, хотя его присутствие в оригинале минимально – две строки в последней строфе; возможно, это происходит под влиянием перевода К. Бальмонта, где 2-ст. анапестом переведены все нечетные строки стихотворения. Помимо указанных Г. Кружковым моментов сходства текстов Пастернака и Бродского (образ разбитого предмета – лампы / люти у Пастернака и сосуда у Бродского; «ключевые слова»: «единенье – рознь» у Пастернака, «единенье – разрыв» у Бродского), совпадают или сходны некоторые синтаксические конструкции<sup>11</sup>:

Пастернак: «Разобьется лампада / Не затеплится луч...» – Бродский: «Распадаются дома, / Обрывается нить...»;

Пастернак: «Как непрочны созвучья / И пыланье лампад, / Так в сердцах неживучи / Единенье и лад...» – Бродский: «Как поля раздирает / бороздою соха, / правота разделяет / беспощадней греха...»;

Пастернак: «Верность слову минутней / Наших клятв наобум...» – Бродский: «Расставанье заметней, / чем слияние душ».

Обращает на себя внимание также фонетическое и семантическое сходство (по сути, параномазия) заглавий *Строки* – *Строфы*. При этом *Строфы* означает то же, что *Стансы*; это наводит на мысль, что Бродский при написании *Строф-I* помнил и о собственном раннем стихотворении.

*Строки* Шелли – Пастернака опубликованы в 1934 г.; в 1953-м Пастернак пишет похожим размером (Ан2дЖдЖ) стихотворение *Лето в городе* с намеком на любовную тематику; в 1957-м написана *Вакханалия*. Можно

анапестом стихотворениями современника и друга Бродского С. Чудакова (А. Г. Степанов, «Черный блин патефона» / «Граммфон за стеной»: о возможной генетической связи между стихами С. Чудакова и И. Бродского, [в:] *Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий*: материалы международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения И. А. Бродского, Смоленск: Свиток 2017, с. 187–194).

<sup>10</sup> Г. М. Кружков, *Сходство зазубрин: «Строфы» Бродского и «Строки» Шелли*, [в:] *Иосиф Бродский: стратегии чтения*: материалы международной научной конференции, 2–4 сентября 2004 г. в Москве, Москва: Изд-во Ипполитова 2005, с. 291.

<sup>11</sup> В настоящей статье рассматривается вариант *Строф-I*, состоящий из полных 11 восьмистиший, опубликованный, в частности, в издании *Форма времени* (И. А. Бродский, *Форма времени: стихотворения, эссе, пьесы*: в 2 т., отв. ред. А. С. Потупа, Минск: Эридан 1992, т. 1, с. 415–417), и вариант *Строф-II*, состоящий из 27 полных восьмистиший, опубликованный в двухтомнике *Стихотворения и поэмы* (И. А. Бродский, *Стихотворения и поэмы*: в 2 т., сост., подгот. текста и примеч. Л. В. Лосева, Санкт-Петербург: Вита Нова: Изд-во Пушкинского Дома 2011, т. 1, с. 403–407).

сказать, что Пастернак, начиная с перевода Шелли, ломает для себя стереотипный ореол 2-ст. анапеста<sup>12</sup>, делая в нем любовную тему главной. Согласно материалу, имеющемуся в Национальном корпусе русского языка, других стихотворений о любви, написанных этим размером, в русской поэзии XX в. нет, и никто, кроме Бродского, этого пастернаковского направления не подхватывает.

*Строфы-II* (1978) пишутся, когда кардинальные изменения происходят как в жизни Бродского (он в эмиграции, и встреча с возлюбленной физически невозможна), так и в его поэтике – силлабо-тоника уступает место тонике, преимущественно длинным, 5–6-ударным дольникам. *Строфы-II* – единственное стихотворение 1976–1978 гг., за исключением шуточных, где присутствует силлабо-тонический размер – именно 2-ст. анапест. По сравнению со *Строфами-I*, связь с которыми очевидна, настроение здесь иное: уже не непосредственное эмоциональное переживание разрыва, но рефлексия, поводом к которой служит расставание с любимой. В основе стихотворения – излюбленные темы Бродского: неумолимый ход времени и превращение всех чувств и мыслей человека в письмо, если речь идет о человеке пишущем.

Первая строка *Строфы-II* «Наподобье стакана...» – анапестическая и фонетически приближена к началу *Строфы-I*: «На прощанье – ни звука...». Однако далее размер расшатывается. Во 2-й, 3-й, 4-й, 5-й строках анакруса меняется на односложную, а трехсложник уступает место дольнику, в котором на среднем икте во 2-й, 3-й и 4-й строках пропущено ударение:

Наподобье стакана,  
оставившего печать  
на скатерти океана,  
которого не перекричать,  
светило ушло в другое  
полушарие, где  
оставляют в покое  
только рыбу в воде.

Последние три строки восьмистишия снова «выравниваются» в правильный анапест, чтобы через две строки опять стать дольником. Вначале это ритмико-метрическое чередование можно принять за нащупывание

<sup>12</sup> М. Л. Гаспаров отмечает, что Пастернак «боролся против образования семантических ореолов – устойчивых связей между содержанием и стихотворной формой» (М. Л. Гаспаров, *Стих Б. Пастернака*, [в:] он же, *Избранные труды*, Москва: Языки русской культуры 1997, т. 3, с. 517).

автором «основного» размера, однако колебания заканчиваются лишь к XVII строфе (из двадцати семи). Далее следуют девять восьмистиший, написанных «чистым» анапестом, а заключительные два снова представляют собой трехиктный дольник.

Однако в таком метрико-ритмическом «разнобое» не так просто отличить строку 2-ст. анапеста от строки трехиктного дольника. Трехсложные размеры допускают меньшее ритмическое разнообразие, чем двусложные. Как объясняет стиховедение, пропуски ударения на сильных местах требуют увеличения междуиктовых интервалов до длины, не свойственной русскому слову, поэтому «значительно чаще, в полном согласии с языковой просодией, в трехсложных метрах встречаются сверхсхемные ударения, располагающиеся в междуиктовых интервалах», причем «самый распространенный вид ритмического отягощения обнаруживается на первом слоге анапестических стихов»<sup>13</sup>. Для обозначения стопы анапеста с ударным первым слогом (–∪–) мы будем пользоваться почти вышедшим из употребления термином «кретик».

В первой строфе *Вакханалии* на четыре строки – три кретика:

Город. Зимнее небо.  
Тьма. Пролеты ворот.  
У Бориса и Глеба  
Свет, и служба идет<sup>14</sup>.

Ударность первых слогов в строках 1, 2 и 4 подчеркивается синтаксической и интонационной паузой, которая создается знаками препинания. И возникает вопрос: опознаем ли мы 2-ст. анапест в этих трехударных строках вне контекста всего стихотворения? Потому что они повторяют ритмическую схему одного из вариантов трехиктного дольника с нулевой анакрусой, пусть не самого распространенного: 7/6-сложная строка со схемой ударений –∪–(∪)<sup>15</sup>. Помещенные в контекст дольника, они никак не сигнализируют о своем анапестическом происхождении.

То же самое, как представляется, происходит со строкой дольника, помещенной в контекст 2-ст. анапеста:

<sup>13</sup> О. И. Федотов, *Основы русского стихосложения: Теория и история русского стиха*: в 2 кн., Москва: Флинта: Наука 2002, кн. 1, с. 232.

<sup>14</sup> Б. Л. Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. Л. А. Озерова, Ленинград: Советский писатель 1977, с. 389.

<sup>15</sup> Здесь и далее см.: Дж. Бейли, *Русский трехиктный дольник с нулевой анакрусой*, [в:] он же, *Избранные статьи по русскому литературному стиху*, Москва: Языки славянской культуры 2004, с. 307–329.

С той дурной карусели,  
 Что воспел Гесиод,  
 Сходят не там, где сели,  
 А где ночь застаёт.  
 (И. Бродский. *Строфы-II*)

Третья строка с переакцентуацией в данном случае, поскольку она одна, выглядит как очередной ритмический вариант анапеста.

Ситуация усложняется тем, что для Ан2, чтобы получить двусложную анакрусу, требуется либо «анапестическое» слово (не менее трех слогов с ударением на третьем), либо одно- или двухсложная проклитика – безударное служебное слово либо слабоударное, формально несущее ударение, обычно пропускаемое в речи (местоимение, частица, некоторые виды наречий и т. п.). Потенциальная безударность таких слов ведет к их достаточной частотности в анапестических зачинах строки; потенциальная ударность – к тому, что они редко возникают в начале других стоп (кроме первой) из-за опасности стыка ударных слогов. Прочтение такого слова в начале строки также будет зависеть от контекста: в контексте дольника на него может падать ударение, в контексте анапеста оно будет опущено или ослаблено. Ср.:

И смертельной картечи  
 Эти линии рта,  
 Этих рук бессердечье,  
 Этих губ доброта<sup>16</sup>.  
 (Б. Пастернак)

Все кончается скукой,  
 а не горечью. Но  
 это новой наукой  
 плохо освещено.  
 (И. Бродский)

Анафорическое «эти / этих» у Пастернака скорее всего будет воспринято как проклиза; при этом в строке *Вакханалии* «Это ведь двойники» начальное слово «это» автоматически получит ударение – иначе придется произносить пять безударных слогов подряд. У Бродского открывающие нечетные строки местоимения «все» и «это» не только могут иметь двоякое – ударное и безударное – прочтение, но делают четверостишие метрически амбивалентным,

<sup>16</sup> Б. Л. Пастернак, *Стихотворения и поэмы...*, с. 395.

учитывая, что четные строки однозначной «подсказки» не дают: вторая строка анапестическая, четвертая (-UUU-) – одна из вариаций (в классификации Дж. Бейли номер 6) трехиктного дольника с нулевой анакрусой, хотя подобная переакцентуация (смещение первого ударения с третьего слога на первый) допускается в 2-ст. анапесте (ср. у Пастернака: «слабо озарены», строка, совпадающая со строкой Бродского «плохо освещено» не только ритмически, но и синтаксически).

Стихотворение *Строфы-II* состоит из 216 строк, разбитых на 28 восьмистиший (сдвоенных четверостиший). Из них 131 строка представляет собой 2-ст. анапест: 62 строки – «чистый» анапест UU-U(U), 31 строка – анапест с кретиком -U-UU-, и 38 строк – с «условно-ударным» первым слогом xU-U-.

Остальные 85 строк *Строфы-II* написаны либо трехиктным дольником формы -UU-U(U) – (согласно Дж. Бейли, 3-я форма, самая распространенная среди трехиктных дольников – всего таких строк 32); 18 строк имеют форму -UUU-U); 14 строк – форму UU-U(U). Два последних ритмических рисунка вписываются как в вариации трехиктного дольника с нулевой анакрусой по Дж. Бейли (соответственно, 6-я и 9-я вариации), так и в ритмические варианты 2-ст. анапеста с переакцентуацией – перенесением ударения с третьего слога на первый либо на четвертый слог.

21 стих превышает длину 7/6 слогов, в связи с чем не может рассматриваться как разновидность 2-ст. анапеста.

Рассматривая *Вакханалию* Пастернака, А. Жолковский отмечает, что, выбирая размер и перебрав несколько вариантов, поэт «в конце концов остановится на двухстопном анапесте с частыми внеметрическими ударениями на первой стопе»<sup>17</sup>. Исследователь, по-видимому, не производил подсчета строк с кретиками, но важно то, что, по сложившемуся у него впечатлению, они в стихотворении часты. Собственно, из 204 строк *Вакханалии* 46 (22,5%) включают кретики; еще 27 строк имеют «условно-ударные» первые слоги. Для 131 анапестической строки *Строфы-II* эти цифры равны соответственно 31 (23,6%) и 38. Таким образом, процент внеметрических ударений на первом слоге у Бродского и Пастернака примерно одинаков, но «амбивалентных» строк, где ударное или безударное прочтение первого слога зависит от непосредственного метрико-ритмического окружения, у Бродского существенно больше.

При этом нельзя сказать, что по сравнению с другими стихотворениями, написанными 2-ст. анапестом, процент кретиков у Бродского и Пастернака

<sup>17</sup> А. К. Жолковский, *Изнанка «Вакханалии»* («Цветы ночные утром спят...»), [в:] он же, *Поэтика за чайным столом и другие разборы*, Москва: Новое литературное обозрение 2014, с. 112.

высок, так же как нельзя сказать, что этот показатель у разных авторов каким-либо образом зависит от времени написания текстов. Так, в стихотворении П. Вяземского *Палестина* (120 строк) он составляет 37,5%, в *Поездке в Загорье* А. Твардовского (180 строк) – 34,4%, в *Царскосельской оде* А. Ахматовой (44 строки) – 18%, а в *Снеге* И. Анненского (20 строк) кретики отсутствуют. Не зависит он также от длины стихотворения; по всей вероятности, вариативность строк, так же как последовательность чередования «чистых» и «отягощенных» анапестов, определяется исключительно авторскими волей и слухом. Интересно сопоставить ритмические характеристики текстов, по всей вероятности, послуживших образцами для Бродского (Таблица 1), и четырех рассмотренных выше стихотворений Бродского (Таблица 2):

Таблица 1. Двустопные анапесты предшественников Бродского

Текст	Всего строк	«Чистый» анапест	Кретики (1-я стопа)	Условно-ударный 1-й слог	Другое
Анненский, <i>Снег</i>	20	13	–	6	1
Ахматова, <i>Царскосельская ода</i>	44	28	8 (18%)	8	–
Пастернак – Шелли, <i>Строки</i>	32	12	11 (34,4%)	9	–
Пастернак, <i>Вакханалия</i>	204	126	46 (22,5%)	27	5

Таблица 2. Двустопные анапесты И. Бродского

Текст	Всего строк	«Чистый» анапест	Кретики (1-я стопа)	Условно-ударный 1-й слог	Другое
<i>Стансы</i>	24	22	1	1	–
<i>Под занавес</i>	24	18	2	3	1
<i>Строфы-I</i>	88	59	6	23	–
<i>Строфы-II</i>	216/131	62	31 (23,6%)	38	85

Заметно, что Бродский во всех текстах, кроме *Строфы-II*, тяготеет к чистоте метра по образцу И. Анненского и (в меньшей степени) А. Ахматовой. В стихотворении *Под занавес* присутствует один случай возможного стыка ударений («Свои стружья и репья») – возможного, так как местоимение «свои» условно-ударно, т. е. может составлять как отдельное фонетическое слово, так и служить проклитикой к следующему за ним существительному (ср. у И. Анненского: «Когда, выси открыв...»). В *Строфах-I* резко повышается число условно-ударных первых слогов; на фоне написанных ранее текстов это выглядит как попытка «расшатать» выглядящую особенно однообразной в длинном стихотворении ритмику 2-ст. анапеста. Но трудно сказать, связана ли эта попытка с воздействием пастернаковского перевода

Шелли, в котором процент трехсложных строк весьма велик – 11 строк из 32 (34,4% плюс 9 условно-трехсложных строк, таким образом «чистого» анапеста чуть более трети). Так или иначе, «царскосельская» («анненско-ахматовская») ритмика еще преобладает в этом стихотворении, тогда как в *Строфах-II* Бродский демонстрирует широкую вариативность ритма, возможную в семисложнике с женской клаузулой и выступающем здесь в качестве его деривата (в четных строках) – шестисложнике с мужской клаузулой.

7/6-сложник в 1970–1980-е гг. становится важной составляющей 5–6-иктного дольника, который Бродский особенно активно в это время использует. Нам с С. Ю. Преображенским уже приходилось писать о том, что в целом ряде стихотворений именно семисложник разной ритмической конфигурации составляет предцезурную либо послецезурную часть строки длинного дольника (а порой и ту и другую, как в некоторых из *Римских элегий*)<sup>18</sup>. Не следует забывать и о том, что творчество Бродского начиналось с трехиктных, нередко 7/6-сложных дольников («Мимо ристалищ, капищ...», «Все это было, было...», «Звезды еще не гасли...» и др.). В Семенов полагает, что в раннем творчестве Бродского появление дольника связано с «освобождением» анапеста<sup>19</sup>. Однако исследователь говорит, в первую очередь, о длинных (пятистопных) анапестах; что до 2-ст. анапеста, он появляется у Бродского позже семисложного трехиктного дольника и, по всей видимости, эти размеры были восприняты молодым поэтом «в готовом виде» и по отдельности: дольник – в первую очередь у Б. Слуцкого и, возможно, из польских источников (Ю. Тувим, К. И. Галчинский), анапест, как отмечалось выше, – у А. Ахматовой и через нее у И. Анненского. А «вторым» этапом восприятия и апроприации этого размера могли стать ритмически отличные тексты Б. Пастернака.

*Строфы-II* и вовсе выглядят как лаборатория по переработке анапеста в дольник. Однако, учитывая вышесказанное, такая работа по превращению ритмической схемы  $\cup\cup\cup\cup$  в  $\cup\cup\cup\cup$  и далее в  $\cup\cup\cup\cup$  Бродскому уже не требуется. Скорее здесь трехударные строки, позволенные в анапестическом контексте, «легализуют» присутствие трехударных строк другого типа, в этом контексте считающихся непозволительными. Все это делает ритм длинного стихотворения гибким и разнообразным, а однозначную стиховедческую интерпретацию как всего текста, так и отдельных стихов – затруднительной.

<sup>18</sup> С. Ю. Преображенский, О. Я. Бараш, *Семисложник, псевдогекзаметр или инкорпорирующая стихема И. Бродского*, [в:] *Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий: материалы международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения И. А. Бродского*, Смоленск: Свиток 2017, с. 84–92.

<sup>19</sup> В. Семенов, *Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестиктного стиха Иосифа Бродского*, «Toronto Slavic Quarterly» 2005, № 13, [электронный ресурс] <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/semenov13.shtml> [10.06.2019].

Разумеется, ничего подобного нет в пастернаковской *Вакханалии*. Однако поводом для сопоставления двух текстов может послужить не только сходство некоторых ритмических моделей, но и содержательная сторона, хотя кульминацией *Вакханалии* служит встреча героя и героини, а центром *Строф-II*, напротив, расставание и грядущая «невстреча». Пастернак описывает зимнюю ночь в Москве, Бродский – летнюю «американскую ночь». Занимающая значительное место в *Вакханалии* театральная тема едва затронута, но все же присутствует у Бродского:

Чем безнадежней, тем как-то  
проще. Уже не ждешь  
занавеса, антракта,  
как пылкая молодежь.  
Свет на сцене, в кулисах  
меркнет. Выходишь прочь  
в рукоплесканье листьев,  
в американскую ночь.

(Ср. мотив света, в том числе театрального, в *Вакханалии*, а также строки: «Молодежь по записке / добывает билет».)

Другая важная тема *Вакханалии* – тема пира – у Бродского трансформируется в метафору: «Все только пир согласных / на их ножках кривых». Присутствует также тема неразрывного единства героя и героини: «Это ведь двойники»; «И теперь они оба / словно брат и сестра» (Пастернак); «...друг к другу мы / точно оспа, привиты / среди общей чумы» (Бродский). Последняя цитата также имплицитно содержит мотив пира, восходящий не только к Пушкину (*Пир во время чумы*), но и к Пастернаку: «Что мы на пиру в вековом прототипе – / На пире Платона во время чумы»<sup>20</sup> (*Лето*).

Обращают на себя внимание концовки обоих стихотворений. Восьмая, заключительная часть *Вакханалии*, написанная не анапестом, а 4-ст. ямбом – «Цветы ночные утром спят» – практически отменяет многочисленные события и чувства, описанные в предыдущих частях. Сон и равнодушные цветы оказываются равными беспамятству людей – участников событий: «На кухне вымыты тарелки. / Никто не помнит *ничего*»<sup>21</sup> (здесь и в следующей цитате курсив мой – О. Б.).

<sup>20</sup> Б. Л. Пастернак, *Стихотворения и поэмы...*, с. 286.

<sup>21</sup> Там же, с. 398.

Концовка *Строф-II*:

Облокотясь на локоть,  
я слушаю шорох лип.  
Это хуже, чем грохот  
и знаменитый всхлип.  
Это хуже, чем детям  
сделанное «бо-бо».  
Потому что за этим  
не следует *ничего*.

Символом безучастности здесь также служит растительный мир – деревья; и, представляется, не случайно стихотворения Бродского и Пастернака заканчиваются одним и тем же словом<sup>22</sup>.

В заключение следует отметить, что строки типа  $-U-U-(U)$  и  $-U-U-U-(U)$  вне контекста скорее всего были бы классифицированы как дольники на дактилической или хореической основе, но ритмическая организация *Строф-II* указывает на их близкое родство с 2-ст. анапестом, что заставляет в очередной раз усомниться в наличии у тонических стихов какой-либо силлабо-тонической «основы». Гораздо более вероятным представляется предположение, что в основе любого стиха лежит речевой отрезок определенной слоговой длины, лексико-синтаксическая структура которого задает инерцию стихового восприятия, что позволяет накладывать на него сетку надграмматической, метрико-ритмической сегментации.

## References

- Akhmatova, Anna A. *Zapisnye knizhki Anny Akhmatovoi (1958–1966)*, ed. K. N. Suvorova. Moskva, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1996.
- Ardov, Mikhail V. "Vozvrashchenie na Ordynku". *Novyi mir*. No. 1 (1998): 154–161. <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/ardov-ordynka/ardov-vozvrashchenie-na-ordynku.htm>
- Beili, Dzheims. *Russkii trekhikhtnyi dolnik s nulevoi anakruzoj*. In: Beili, Dzheims. *Izbrannye stati po russkomu literaturnomu stikhu*. Moskva: Yazyki slavyanskoi kultury, 2004: 307–329.
- Brodskii, Iosif A. *Forma vremeni: stikhotvoreniya, esse, pesy*: v 2 t. Vol. 1, ed. A. S. Potupa. Minsk: Eridan, 1992.
- Brodskii, Iosif A. *Stikhotvoreniya i poemy*: v 2 t. Vol. 1, ed. L. V. Losev. Sankt-Peterburg: Vita Nova: Izd-vo Pushkinskogo Doma, 2011.
- Bykov, Dmitrii L. "Vot stikhi, a vse ponyatno...". *Novaya gazeta*, 21 iyunya (2010). <https://www.novayagazeta.ru/articles/2010/06/21/2860-vot-stihi-a-vse-ponyatno>

<sup>22</sup> О том, что фрагмент «Цветы ночные утром спят...» находился в поле внимания Бродского говорит и то, что, по всей вероятности, он послужил одним из подтекстов позднего стихотворения *Цветы*.

- Falikov, Ilya Z. *Evtushenko: love story*. Moskva: Molodaya gvardiya, 2014. <http://indbooks.in/mirror7.ru/?p=48803>
- Fedotov, Oleg I. *Osnovy russkogo stikhoslozheniya: Teoriya i istoriya russkogo stikha: v 2 kn. Vol. 2*. Moskva: Flinta: Nauka, 2002.
- Gasparov, Mikhail L. *Metr i smysl: ob odnom iz mekhanizmov kulturnoi pamyati*. Moskva: Fortuna EL, 2012.
- Gasparov, Mikhail L. *Stikh B. Pasternaka*. In: Gasparov, Mikhail L. *Izbrannye trudy*. Vol. 3. Moskva: Yazyki russkoi kultury, 1997: 502–523.
- Kruzhkov, Grigorii M. *Skhodstvo zazubrin: 'Strofy' Brodskogo i 'Stroki' Shelli*. In: *Iosif Brodskii: strategii chteniya*. Moskva: Izd-vo Ippolitova, 2005: 290–293.
- Pasternak, Boris L. *Stikhotvoreniya i poemy*, ed. L. A. Ozerov. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1977.
- Preobrazhenskii, Sergei Yu., Barash, Olga Ya. *Semislozhnik, psevdogekzametir ili inkorporiruyushchaya stikhema I. Brodskogo*. In: *Poetika Iosifa Brodskogo: raznoobrazie metodologii*. Smolensk: Svitok, 2017: 84–92.
- Ronen, Omri. *Chuzhelyubie: tretya kniga iz goroda Enn: sbornik esse*. Sankt-Peterburg: Zhurnal «Zvezda», 2010.
- Semenov, Vadim. “Ocherk metriki i ritmiki pozdnego neklassicheskogo shestiiktного stikha Iosifa Brodskogo”. *Toronto Slavic Quarterly*. No. 13 (2005). <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/semenov13.shtml>
- Stepanov, Aleksandr G. ‘*Chernyi blin patefona*’ / ‘*Grammofon za stenoi*’: o vozmozhnoi geneticheskoi svyazi mezhdru stikhami S. Chudakova i I. Brodskogo. In: *Poetika Iosifa Brodskogo: raznoobrazie metodologii*. Smolensk: Svitok, 2017: 187–194.
- Zholkovskii, Aleksandr K. *Iznanka ‘Vakkhanalii’* (“*Tsvety nochnye utrom spyat...*”). In: Zholkovskii, Aleksandr K. *Poetika za chainym stolom i drugie razbory*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014: 93–117.



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

ДЖОНГХЁН ЛИ

 <https://orcid.org/0000-0001-7293-2593>

Российский государственный гуманитарный университет  
Кафедра теоретической и исторической поэтики  
125993 Москва  
Миусская площадь, 6  
jhlee312777@gmail.com

**ВЕТЕР (ЧЕТЫРЕ ОТРЫВКА О БЛОКЕ)  
БОРИСА ПАСТЕРНАКА  
КАК НЕОТРАДИЦИОНАЛИСТСКИЙ ЦИКЛ**

**BORIS PASTERNAK'S "WIND (FOUR FRAGMENTS  
ABOUT BLOK)" AS A NEOTRADITIONALIST CYCLE**

The purpose of this article is to study the relations of the neotraditionalist cycle and genre strategies, as applied to Boris Pasternak's cycle of poems "Wind (Four Fragments about Blok)" (1956). Despite an abundance of research dedicated to Pasternak's attitude to Aleksandr Blok, still little attention is paid to the poetics of this lyric cycle. The analysis of genre strategies, the concept of which has been developed by Valery Tyupa, and the principles of lyric cycle, proposed by Igor Fomenko, were used as the methodology of this research. The paper is organised around the following points. Firstly, while the main title ("Wind") and the meter (amphibrachic trimeter with the rhyme scheme AbAb) function as a centripetal force of the cycle, the configuration of various genre invariants becomes a centrifugal force. Secondly, however, the genre repertoire shows a special logic of the lyric cycle, which can be characterised as a movement from the vertical of the ode to the horizontal of the ballad. The first poem follows the strategy of the ode, but cannot be regarded as a traditional one. In the second poem, the lyrical subject uniquely combines the strategy of the idyll with Blok's radicalness through the image of wind. The third poem also takes up the strategy of the idyll; here, however, signs of an impending catastrophe can be seen in the lines resonant with the first poem of Blok's cycle "On the Kulikovo Field". In the final poem, looking at the lines from Bely's poem "To the Motherland" ("And you, firestorm, / rage and burn me, / Russia, Russia, Russia") makes it possible to identify the strategy as that of the ballad ("Blok awaited this storm and its lashing. / With flame-strikes its lashes would hit" [from Don Mager's verse translation, "Wind"]). Thirdly, the analysis of Pasternak's cycle from the perspective of genre strategies helps us to reconstruct a dialogue between poets, which is inherent in the neotraditionalist poetics. Finally, the artistic logic of combining genres in this work sheds new light on the poetological characteristics of the neotraditionalist cycle, which should be distinguished from the poetic homage.

**Keywords:** genre strategy, lyric cycle, Boris Pasternak, Aleksandr Blok, neotraditionalism.

В статье рассматривается соотношение лирической циклизации и жанровых стратегий лирики на материале неотрационалистского цикла Б. Пастернака *Ветер (Четыре отрывка о Блоке)* (1956). В цикле Пастернака наблюдается конфигурация различных жанровых инвариантов. В первом стихотворении очевидна одическая стратегия, во втором радикальность А. Блока, проявляющаяся в образе ветра, своеобразно сочетается с идиллией. Третье стихотворение – тоже идиллия, но тут посредством включения реминисценции строк из стихотворения А. Блока (первое из цикла *На поле Куликовом*) просматриваются приметы грядущей катастрофы. В частности, строки из стихотворения Андрея Белого *Родине* («И ты, огневая стихия, / Безумствуй, сжигая меня, / Россия, Россия, Россия») позволяют разяснить балладную стратегию четвертого, завершающего цикл, стихотворения («Блок ждал этой бури и встряски. / Ее огневые штрихи»). Анализ этого произведения позволяет выявить логику, возникающую в сочетании жанров в рамках цикла, и осветить поэтологические особенности неотрационалистского цикла.

**Ключевые слова:** жанровая стратегия, лирический цикл, Б. Пастернак, А. Блок, неотрационализм.

Б. Пастернак в своих стихах и прозе неоднократно обращался к творчеству А. Блока: незавершенная статья *К характеристике Блока* (1946), роман *Доктор Живаго*, третья глава в эссе *Люди и положения* (1956), цикл *Ветер (Четыре отрывка о Блоке)* (1956) и др. Триада «Блок – Живаго – Пастернак» становится очевидной, когда мы имеем в виду тот факт, что в 1946 г. Пастернак начал работать над статьей к 25-летней годовщине со дня смерти Блока, и именно в этом году были написаны первая глава ранней редакции романа под заглавием «Мальчики и девочки». Более того, по замечанию А. Власова, первоначальное название романа звучит как «явная реминисценция из стихотворения Блока *Вербочки*»<sup>1</sup>. На соотношение размышлений Пастернака о Блоке и работы над *Доктором Живаго* указывает следующее высказывание автора перед чтением первых глав романа у П. А. Кузько в 1947 г.: «этот роман я пишу вместо статьи о Блоке»<sup>2</sup>.

На фоне триады поэтических личностей лирический цикл *Ветер* интересовал исследователей с точки зрения отношения Пастернака к Блоку. Так, М. Ф. Пьяных объяснял присутствие историзма в произведении вниманием Пастернака к Блоку, особенно после Второй мировой войны<sup>3</sup>. И. Б. Ничипоров, обращаясь к образам стихий в цикле, установил диалогические связи между

<sup>1</sup> А. Власов, «Явление Рождества» (А. Блок в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: тема и вариации), «Вопросы литературы» 2006, № 3. с. 88.

<sup>2</sup> Б. Л. Пастернак, *Полное собрание сочинений с приложениями*: в 11 т., Москва: Слово 2003–2005, т. 5, с. 468. Далее цитаты из произведений Пастернака приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>3</sup> М. Ф. Пьяных, *Блок и русская советская поэзия*, [в:] Александр Блок: новые материалы и исследования: в 4 кн., Москва: Наука 1980, кн. 1, с. 173–200, (*Литературное наследство*, т. 92).

лирическим «я» и личностью Блока<sup>4</sup>. И. А. Бурков прослеживает развитие образа Блока на разных этапах творческой эволюции Пастернака<sup>5</sup>. Л. В. Лукашенко, считая мотив ветра в книге *Когда разгуляется* стержневым, исследует семантику 3-ст. амфибрахия в цикле *Ветер*<sup>6</sup>.

Между тем указанные работы не дают ответа на вопрос о жанровых характеристиках этого произведения: почему размышления Пастернака о Блоке оформились именно в лирический цикл? В какой жанровой логике выстраиваются стихотворения цикла? Цель статьи – рассмотреть соотношение циклизации и жанровых стратегий в данном поэтическом ансамбле.

Прежде всего рассмотрим заглавие цикла. Как указывает И. В. Фоменко, в лирическом цикле заголовок «выступает в роли скрепы, объединяя все стихотворения в единое целое»<sup>7</sup>, поэтому он не факультативен, а обязателен. Заглавие интересующего нас цикла можно отнести к ряду заголовков, которые апеллируют к «текстам [...] или творчеству определенных художников [...] играющих важную роль в становлении национальной культуры»<sup>8</sup>. Однако важно отметить, что это заглавие есть и «символ мироощущения Блока, каким видит его Пастернак»<sup>9</sup>. Иными словами, в заглавии *Ветер* присутствуют два вектора ценностей: во-первых, Блок является инкарнацией духа эпохи (как говорит Юрий Живаго, «Блоком бредила вся молодежь обеих столиц») (4, 80); во-вторых, Блок представляет собой «критерий, определенный тип миропонимания», через призму которого Пастернак воплощает «собственное мироощущение»<sup>10</sup>. Таким образом, в заглавии *Ветер* выражены как историческая значимость Блока, так и индивидуальное миропонимание Пастернака.

Кроме того, объединяют четыре стихотворения метр и рифмовка. Все стихотворения написаны 3-ст. амфибрахией с чередованием рифмованных клаузул ЖМЖМ (исключение в 1–2-й строках третьей строфы третьего стихотворения «Но он не доделал урока. / Упреки: лентяй, лежебока!»).

---

<sup>4</sup> И. Б. Ничипоров, *Образы стихий в «блоковских» стихотворениях М. Цветаевой, А. Ахматовой, Б. Пастернака*, [в:] *Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой*, XII Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–11 октября 2004 г.): сборник докладов, Москва: Дом-музей Марины Цветаевой 2005, с. 157–164.

<sup>5</sup> И. А. Бурков, А. Блок в художественной и литературно-критической интерпретации Б. Пастернака, «Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика» 2014, № 2, с. 5–14.

<sup>6</sup> Л. В. Лукашенко, *Мотив ветра в книге «Когда разгуляется»: к теме Пастернак и Блок*, «Вестник Русской христианской гуманитарной академии» 2017, т. 18, вып. 2, с. 221–230.

<sup>7</sup> И. В. Фоменко, *Циклизация как типологическая черта лирики Б. Л. Пастернака*, [в:] *Пастернаковские чтения: материалы межвузовской конференции 23–25 октября 1990 г.*, под ред. Р. В. Коминой, Пермь: Пермский гос. ун-т 1990, с. 80.

<sup>8</sup> И. В. Фоменко, *Лирический цикл: становление жанра, поэтика*, Тверь: Тверской гос. ун-т 1992, с. 91.

<sup>9</sup> И. В. Фоменко, *Циклизация как типологическая черта...*, с. 82.

<sup>10</sup> Там же, с. 83.

По наблюдениям М. Л. Гаспарова, перекрестная рифмовка характерна для «подавляющего большинства стихотворений» этого размера<sup>11</sup>. Более того, ученый обращается к 3-ст. амфибрахию с рифмовкой ЖМЖМ, чтобы показать, как происходит «интеграция ореола»<sup>12</sup>, поскольку во множестве стихотворений, написанных этим размером, наблюдается широкий диапазон тем: от романтической любви до темы труда. В цикле *Ветер* различные мотивы – от конфликта между поэтом и обществом до сенокоса – связаны единством 3-ст. амфибрахия.

Итак, в цикле Пастернака заглавие и монометрия выступают в роли циклообразующей связи. Вместе с тем в каждом стихотворении, на наш взгляд, наблюдаются различные жанровые стратегии лирики от оды до баллады. Разнообразие жанров в принципе центробежно, однако их композиция задает логику, которая определяет художественность этого цикла.

Для первого стихотворения характерно сочетание лирической инвективы и оды. В первых двух катренах лирический субъект ироничен по отношению к профессиональному литературоведению: «Не знал бы никто [...] / В почете ли Пушкин иль нет, / Без докторских их диссертаций...» (2, 169). Более того, лирический субъект обличает официозную науку о литературе, оказывающую решительное влияние на то, «Кому быть живым и хвалимым, / Кто должен быть мертв и хулим». Такое низведение и обличение лирического объекта ведет к «сатирическому этосу»<sup>13</sup>.

В первой строке третьей строфы происходит сдвиг поэтической ситуации, сопровождаемый внеметрическим ударением на третьем слоге («Но Блók, слава Бóгу...»). Для лирического субъекта Блок независим от литературных «школ и систем», именно поэтому он «прославленный» и «вечный». Одическую стратегию этого стихотворения определяют перформатив хвалы, с одной стороны, и стремление к «архитектонике *вечного верха*» – с другой. Примечательно, что ориентация на вечность связана с такой характеристикой Блока, как «Иная, по счастью, статья». Если бы Блок не был «иной статьей», он был бы предметом официозного литературоведения или критики и не мог находиться «вне школ и систем». Кроме того, Блок свободен от обязательств перед новыми поколениями: «Нас не принимал в сыновья», «И нам не навязан никем». Таким образом, Блок ничем не ограничен и пребывает в ином измерении, т. е. в вечности.

Мотив неуловимости Блока продолжается в следующем стихотворении цикла, реализуясь в образе ветра: «Он ветрен, как ветер». Однако здесь в силу

<sup>11</sup> М. Л. Гаспаров, *Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти*, Москва: Фортуна Эл 2012, с. 165.

<sup>12</sup> Там же, с. 205–208.

<sup>13</sup> В. И. Тюпа, *Дискурс / Жанр*, Москва: Intrada 2013, с. 127.

рифмы «ветер – Филька-фалетер» добавляется еще одна характеристика поэта: стремительность как свойство ветра. Во второй строфе стремительность ветра приобретает черты радикальности. Об этом свидетельствует эссе Пастернака *Люди и положения*, написанное в том же году, что и цикл. Перечислив качества, создающие великого поэта, Пастернак отмечает:

Из этих качеств и еще многих других остановлюсь на одной стороне, может быть нажившей на меня наибольший отпечаток и потому кажущейся мне преимущественной, – на блоковской стремительности, на его блуждающей пристальности, на беглости его наблюдений (3, 309).

Радикальность «блуждающего» и «бегло наблюдающего» ветра в статье *К характеристике Блока* соотносится со свойственным раннему Блоку гамлетизмом, который Пастернак истолковывает как «натурально-стихийную, неопределившуюся и ненаправленную духовность» (5, 363). А эта ненаправленность, которая присуща стихам *Ante Lucem*, в свое время может «бурно развиваться как своеобразный Блоковский импрессионизм. [...] Полное и инстинктивное созвучье времени – *одновременность*» (5, 363). При этом «ветер» способен находиться везде и одновременно: «Тот ветер, проникший под ребра / И в душу, в течение лет [...] Тот ветер повсюду» (2, 170). Аналогичные слова звучат и в эссе 1956 г.: «точно распахиваются двери и в них проникает шум идущей снаружи жизни» (3, 308).

В рассматриваемом нами стихотворении стремительность, одновременность и вездесущность ветра своеобразно реализуются в идиллической стратегии. В сравнении Блока с «дедом-якобинцем» и освещении детства поэта в Шахматове просматривается «*прецедентная* самоактуализация»<sup>14</sup> субъекта, характерная для идиллического «круга очага». Идиллическое пространство расширяется и приобретает черты вездесущности, что очевидно в последней строфе: «Он – дома, / В деревьях, в деревне, в дожде, / В поэзии третьего тома, / В „Двенадцати“, в смерти, везде» (2, 170). В этих строках наблюдается эволюция поэта, который преодолевает идиллический мир и вступает в историческую жизнь. Еще интереснее, что образ «ветреника внука» первых строф превращается к концу стихотворения в образ ветра, который указывает на взрослого Блока. Таким образом, «ветер» в стихотворении становится лейтмотивом.

В третьем стихотворении обращают на себя внимание фольклорные элементы, в особенности повторяющиеся рефрены: «Широко, широко, широко / Раскинулись речка и луг» и «О детство! О школы морока! /

<sup>14</sup> В. И. Тюпа, *Дискурс / Жанр...*, с. 132.

О песни пололок и слуг!» (2, 170). В частности, первый рефрен может восприниматься как реминисценция, отсылающая к первому стихотворению Блока из цикла *На поле Куликовом*: «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...»<sup>15</sup>. Таким образом, темы народа и России, на которые лирический субъект намекал строками «В поэзии третьего тома, / В „Двенадцати“...», включаются в пастернаковское стихотворение о Блоке. Между тем, по мнению М. Л. Гаспарова, цикл Пастернака метрически отталкивается от четвертого стихотворения цикла *На поле Куликовом*: «Опять с вековой тоскою / Пригнулись к земле ковыли...»<sup>16</sup>.

Второй рефрен связан с темой детства, которая получила мотивировку в предыдущем стихотворении. При этом итеративность труда определяет идиллическую стратегию третьего стихотворения. Несмотря на то, что во втором и третьем стихотворениях имеется одна и та же архитекtonика идиллии, между них наблюдается различие: если в предыдущем детскость «ветреного» мальчика Блока связывается со свободным движением и преобразуется в вездесущий «ветер», то в следующем детскость соотносится с неприспособленностью к крестьянскому труду и оказывается несравнимо малым по отношению к эпохальным переворотам и народной стихии: «Схватил косовище барчук. [...] // Но он не доделал урока. / Упреки: лентяй, лежебока! // [...] И ветер жестокий не к сроку / Влетает и режется вдруг» (2, 170).

Следует отметить, что здесь у Блока нет связи с образом ветра. Его мы видим лишь в четвертой строфе-шестистишии: «А к вечеру тучи с востока, / Обложены север и юг. / И ветер жестокий не к сроку / Влетает и режется вдруг / О косы косцов, об осоку, / Резучую гуцу излук» (там же). Тут «ветер жестокий» является стихией, предвещающей «непогоду», которая появится в финальном стихотворении цикла. Образы тучи и косы ассоциируются со строками из цикла Блока: «Идут, идут испуганные тучи, / Закат в крови!» (3, 249). На фоне мотива грядущей катастрофы идиллический «круг очага» подвергается опасности, но в конце стихотворения, благодаря сочетанию двух рефренов, идиллический мир России восстанавливается.

Третье и четвертое стихотворения тесно связаны. Во-первых, между ними обнаруживается временная последовательность: «к вечеру тучи [...] обложены» в третьем стихотворении, «сулят непогоду земле» и «постигнет страну ураган» – в четвертом. Во-вторых, стихотворения объединяют образы косы и крови: «И в кровоподтеках заря, / Как след незаживших царапин / И кровь на ногах косаря» (2, 171). Если в третьем стихотворении образ косы (косаря)

<sup>15</sup> А. А. Блок, *Собрание сочинений*: в 8 т., Москва; Ленинград: Гослитиздат 1960, т. 3, с. 249. Далее цитаты из произведений Блока приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>16</sup> М. Л. Гаспаров, *Метр и смысл...*, с. 203.

подчеркивал наивность «барчука», то в четвертом он порождает цепь образов: «незажившие царапины», «кровь», «ржавчина» и, наконец, «непогоду».

Важно, что лирический субъект замечает приметы катастрофы в природе: зловещий горизонт, буря и невзгода, воздух болот, кровь, овраг, тучи и т. д. Идея о природе как совокупности предзнаменований реализуется в сочетании образов: «след незаживших царапин» связывается с «небесными порезами» и развивается в «зигзаги» «на тучах». Синкретизм истории и природы обнаруживается в ольфакторных свойствах воздуха, что характерно для поэзии Пастернака. Строки «И пахнет водой и железом / И ржавчиной воздух болот» созвучны с предпоследней строкой финального стихотворения из цикла *Разрыв* (1919): «А в наши дни и воздух пахнет смертью...» (1, 186).

Интересно, что в преддверии катастрофы внимание лирического субъекта смещается из сельской местности в город. В четвертом катрене, которым начинается вторая часть стихотворения, в центре оказывается «большая столица». В статье 1946 г. Пастернак приводит мысль Блока «о будущем переезде в город» (5, 365), которая скрыта в петербургских стихах. А в эссе 1956 г. город становится главным героем творчества Блока:

Суммарным миром, душой, носителем этой действительности был город блоковских стихов, главный герой его повести, его биографии.

Этот город, этот Петербург Блока – наиболее реальный из Петербургов, нарисованных художниками новейшего времени. [...] Он полон повседневной прозы, питающей поэзию драматизмом и тревогой, и на улицах его звучит то общеупотребительное, будничное просторечие, которое освежает язык поэзии (3, 309–310).

С точки зрения Пастернака, пространством грядущего краха в блоковских стихах выступает большой город, так как он динамичен и нестабилен в отличие от деревни, в которой бытует идиллический покой.

На фоне приближающей катастрофы в цикле отчетливо проступает балладная стратегия. Как отмечает В. И. Тюпа, лирический субъект баллады находится в «пограничной ситуации», между двумя мирами, что грозит ему гибелью. В соответствии с балладной суггестией катастрофическую ситуацию переживает и адресат. По этой причине этос баллады можно назвать «жертвенным»<sup>17</sup>. Примечательно, что ситуация субъекта в первых трех строфах аналогична ситуации Блока в последних двух строфах: подобно тому, как Блок «на́ небе видел разводы», лирический субъект вычитывает «на тучах такие зигзаги». Можно говорить о том, что лирическое «я» отождествляет себя с Блоком и через него переживает грядущую катастрофу.

<sup>17</sup> В. И. Тюпа, *Дискурс / Жанр...*, с. 133–134.

Следует отметить, что в четвертом стихотворении данного цикла отсутствует нарративность, которую принято рассматривать как одну из важнейших черт баллады: А. А. Гугнин предлагает определять баллады как «*повествовательные песни (или стихотворения) с драматическим развитием сюжета*»<sup>18</sup>. Однако, по словам В. И. Тюпы, «нарративность баллады в период ее романтического расцвета» является «кластерным признаком исторически конкретной модификации жанра»<sup>19</sup>. Инвариантное свойство баллады же заключается, как выше отмечено, в перформативе тревоги и угрозы при условиях пограничной ситуации. Учитывая идею Гердера о том, что «существо песни – в *напеве* [здесь и далее курсив И. Г. Гердера], а не в картине, ее совершенство определяется *мелодическим движением* страсти или чувства»<sup>20</sup>, можно убедиться в том, что в стихотворении Пастернака за счет повествовательного сюжета усилено чувство нарастания тревоги перед катастрофой, что наиболее эффектно может быть выражено в сугубо лирической форме.

Образ катастрофы, в особенности, выражение «огневые штрихи», позволяет вспомнить строки из стихотворения А. Белого *Родине*: «И ты, огневая стихия, / Безумствуй, сжигая меня, / Россия, Россия, Россия, – / Мессия грядущего дня!»<sup>21</sup>. Текст Пастернака созвучен этому стихотворению Белого. Во-первых, оба произведения посвящены теме России. Во-вторых, их объединяет размер – 3-ст. амфибрахий с рифмовкой ЖМЖМ. В-третьих, Блок, который у Пастернака «ждал этой бури и встряски. / Ее огневые штрихи», может разделить призыв лирического субъекта Белого: «И ты, огневая стихия, / Безумствуй, сжигая меня».

Подводя итог изложенному выше, можно утверждать, что в цикле Пастернака реализуется логика смены жанров. В первом стихотворении присутствуют жанровые признаки инвективы и оды, в которых преобладает ценностная архитектоника, выстраиваемая по вертикали (верх–низ). При этом подчеркивается, что «вечность» Блока принадлежит иному измерению. Это делает первое стихотворение предисловием к циклу, вводящим читателя в его лирическое пространство. В двух следующих стихотворениях идиллический «круг очага» то расширяется до вездесущности («тот

<sup>18</sup> А. А. Гугнин, *Постоянство и изменчивость жанра*, [в:] *Эолова арфа: антология баллады*, сост., предисл., коммент. А. А. Гугнина, Москва: Высшая школа 1989, с. 8.

<sup>19</sup> В. И. Тюпа, *Дискурс / Жанр...*, с. 132.

<sup>20</sup> И. Г. Гердер, *О народных песнях*, [в:] он же, *Избранные сочинения*, Москва; Ленинград: Государственное издательство художественной литературы 1959, с. 80. Цит. по: А. А. Гугнин, *Постоянство и изменчивость жанра...*, с. 20.

<sup>21</sup> А. Белый, *Собрание сочинений: стихотворения и поэмы*, сост., предисл. В. М. Пискуновой; коммент. С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова, Москва: Республика 1994, с. 314. Эта гипотеза обсуждалась на спецсеминаре Д. М. Магомедовой «Поэтика литературных жанров» в РГГУ в марте 2018 г.

ветер всюду»), то оказывается в опасности грядущей «непогоды» («И ветер жестокий не к сроку / Влетает и режется вдруг»). Этот горизонтальный вектор идиллической архитектоники развивается в другой горизонтальный ментальный жест – балладную пограничную ситуацию. Переходом из «круга очага» к границе между двумя мирами углубляется историзм интересующего нас цикла. Таким образом, логика жанров отдельных стихотворений цикла выстраивается по нарастанию напряжения между поэтом и эпохой.

Если вспомнить замечание И. В. Фоменко о том, что цикл *Ветер* «воссоздает не столько поэтический портрет Блока, сколько позволяет Пастернаку воплотить собственное мироощущение»<sup>22</sup>, то можно сказать, что в этом цикле Пастернак воплотил свое понимание проблемы «поэт и эпоха». По этой причине, как нам кажется, данное произведение не принадлежит к типу *Hommage-Gedichte*, т. е. «стихотворениям-посвящениям (*Widmungsgedichte*)» или «стихотворениям-почтениям (*Huldigungsgedichte*)», обращенным к «литературным соратникам и художникам современного и прошлого времени»<sup>23</sup>.

На это указывает уже первое стихотворение с признаками одической стратегии, где Блок – «иная статья», которая не подвержена ни хвалу, ни хуле. Образ Блока как представителя поэтологической традиции избран с целью художественной рефлексии над проблемой исторического назначения поэта. При этом образ Блока вызывает ассоциации со стихотворением Белого похожей тематики (Россия и катастрофа). Эта тематика актуализируется за счет жанровой композиции цикла (ода – идиллия – баллада), направленной к пограничным ситуациям, в которых обостряется поэтическая рефлексия. Иными словами, блоковское стремление к историзму, как его понимает Пастернак, заключается в движении к пределам или в проникновении за пределы. Заметим, что подобного рода «страсть» характерна для поэзии самого Пастернака: «Огромный сад тормозится в зале / В трюмо – и не бьет стекла!» (1, 118); «...Пройду насквозь, пройду, как свет. / Пройду, как образ входит в образ...» (2, 51) и т. д.

Этот тип текста, по словам В. И. Тюпы, «мыслится своего рода эманацией „транстекста“», свойственной неотрадиционализму. В транстексте «индивидуальное художественное высказывание» предстает «как реплика

<sup>22</sup> И. В. Фоменко, *Циклизация как типологическая черта...*, с. 83.

<sup>23</sup> W. Hinck, *Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1985, с. 12. Интересно, что В. Хинк исключает стихотворения типа *Hommage-Gedichte* из сферы своего изучения поэтологической поэзии. Концепция «*Hommage-Gedichte*» была предложена Р. Лауэром в статье: R. Lauer, *Hommage-Gedichte (A. I. Turgenew, V. A. Žukovskij, V. K. Kjučel'bek an Goethe)*, «Zeitschrift für Slavische Philologie» 1981, Vol. 42, № 1, с. 77–95.

трансисторического диалога, протекающего в „большом времени”»<sup>24</sup>. Применительно к пастернаковскому циклу корректнее говорить не столько об «интертекстуальности», сколько об «интерсубъективности». Интертекстуальность определяется «отношениями текст – текст», тогда как интерсубъективность – это более первичные «межсубъектные отношения», соотношение «я» и «другого»<sup>25</sup>. В интересующем нас произведении реминисценции, цитаты и подтексты символистских поэтов не образуют поверхностные слои интертекста, а осуществляют диалог поэтических сознаний. Эти диалогические отношения Пастернак строит при помощи жанровой композиции цикла, способной к эстетической реализации заданной тематики. При этом форма цикла, значение которого «превышает сумму значений составляющих его элементов»<sup>26</sup>, играет смыслообразующую роль в «трансисторическом диалоге». На этом основании мы можем предварительно назвать данный цикл «неотрадиционалистским циклом».

## References

- Belyi, Andrei. *Sobranie sochinenii: stikhotvoreniia i poemy*. Moskva: Respublika, 1994.
- Blok, Aleksandr A. *Sobranie sochinenii: v 8 t.*, ed. V. N. Orlov. Moskva, Leningrad: Goslitizdat, 1960–1963.
- Broitman, Samson N. *Poetika russkoi klassicheskoi i neklassicheskoi liriki*. Moskva: Rossiiskii gos. gumanitarnyi un-t, 2008.
- Burkov, Igor A. “A. Blok v khudozhestvennoi i literaturno-kriticheskoi interpretatsii B. Pasternaka”. *Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedenie, zhurnalistika*. No. 2 (2014): 5–14.
- Darvin, Mikhail N. *Poeticheskii mir liricheskogo tsikla. Avtor i tekst*. Moskva: Rossiiskii gos. gumanitarnyi un-t, 2019.
- Fomenko, Igor V. *Liricheskii tsikl: stanovlenie zhanra, poetika*. Tver: Tverskoi gos. un-t, 1992.
- Fomenko, Igor V. *Tsiklizatsiya kak tipologicheskaya cherta liriki B. L. Pasternaka*. In: *Pasternakovskie chteniya*, ed. R. V. Komina, V. V. Abashev, B. V. Kondakov. Perm: Permskii gos. un-t, 1990: 79–84.
- Gasparov, Mikhail L. *Metri i smysl. Ob odnom iz mekhanizmov kulturnoi pamiati*. Moskva: Fortuna El, 2012.
- Gugnin, Aleksandr A. *Postoyanstvo i izmenchivost zhanra*. In: *Eolova arfa: antologiya ballady*, ed. A. A. Gugnin, Moskva: Vysshaya shkola, 1989: 7–26.
- Hinck, Walter. *Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985.
- Lauer, Reinhard. “Hommage-Gedichte (A. I. Turgenev, V. A. Zukovskij, V. K. Kjuhel’beker und Goethe)”. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, № 42 (1981): 77–95.

<sup>24</sup> В. И. Тюпа, *Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века*, [в:] он же, *Литература и ментальность*, Москва: Юрайт 2019, с. 133.

<sup>25</sup> С. Н. Бройтман, *О. Мандельштам. Я не слышал рассказов Оссиана*, [в:] он же, *Поэтика русской классической и неклассической лирики*, Москва: Российский гос. гуманитарный ун-т 2008, с. 299.

<sup>26</sup> М. Н. Дарвин, *Поэтический мир лирического цикла. Автор и текст*, Москва: Российский гос. гуманитарный ун-т 2019, с. 33.

- Lukashenko, Liubov V. "Motiv vetra v knige 'Kogda razguliaetsia': k teme Pasternak i Blok". *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*. Vol. 18, vyp. 2 (2017): 221–230.
- Nichiporov, Iliya B. *Obrazy stikhii v 'blokovskikh' stikhotvoreniyakh M. Tsvetaevoi, A. Akhmatovoi, B. Pasternaka*. In: *Stikhiya i razum v zhizni i tvorchestve Mariny Tsvetaevoi*, ed. I. Iu. Belyakova. Moskva: Dom-muzei Mariny Tsvetaevoi, 2005: 157–164.
- Pasternak, Boris L. *Polnoe sobranie sochinenii s prilozheniiami: v 11 t.* Moskva: Slovo, 2003–2005.
- Pianykh, Mikhail F. *Blok i russkaya sovetskaya poeziya*. In: *Aleksandr Blok: novye materialy i issledovaniya: v 4 kn.* Vol. 1. Moskva: Nauka, 1980: 173–200.
- Tiupa, Valerii I. *Diskurs / Zhanr*. Moskva: Intrada, 2013.
- Tiupa, Valerii I. *Literatura i mentalnost*. Moskva: Iurait, 2019.
- Vlasov, Aleksandr S. "Yavlenie Rozhdestva" (A. Blok v romane B. Pasternaka 'Doktor Zhivago': tema i variatsii". *Voprosy literatury*. No. 3 (2006): 87–119.



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



**ДИАНА МОЛЧАНОВА**

 <https://orcid.org/0000-0002-2482-2653>

Российский государственный гуманитарный университет  
Кафедра теоретической и исторической поэтики  
125993 Москва  
Миусская площадь, 6  
[dea.vampiria@gmail.com](mailto:dea.vampiria@gmail.com)

## МОТИВ ПАЛИНГЕНЕСИИ В МЕГАТЕКСТЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

### THE MOTIF OF PALINGENESIS IN THE MEGATEXT OF WORLD WAR I

The paper explores poems by Russian and Belarusian authors written during World War I and directly related to this historical phenomenon. The presence of a common “mission” – that of overcoming death and destruction – induces the author to combine these texts into a megatext. Problems related to the creation and existence of supertext formations have become a priority of research in modern literary studies. The range of such polytextual unities is gradually expanding and has been acquiring a tradition of scholarly description. In this regard, the question of whether to consider the text(s) of World War I as a megatext is a legitimate one and requires an answer. A megatext ought to be understood as a synthetic supersaturated text that preserves traces of an “extra-textual substrate”. The megatext of World War I, from our point of view, is a complex semiotic formation of a mythopoetic nature. An analysis of the poetry of this period (1914–1915) reveals a similarity between the texts of authors that belong to different literary trends and schools as well as to different national literatures. This similarity can be explained by the influence of a common “mission”, and this is why the poems reproduce the same model of the world. This model of the world can be investigated through motives; among them the author of the paper indicates images of fire, including the world conflagration, in combination with images of food. The unifying principle behind these images can be identified as the motif of palingenesis, which indicates the substrate mythologem of rebirth or resurrection. The peculiarity of “life-and-death” issue in the megatext of the World War I is that the “eternal return” and rebirth lead not to a renewal, but to a circular movement between deaths: after dying in the universal conflagration, the world is not reborn, as could be expected. Cyclical by its nature, the mythological plot finds its realisation in this megatext in the form of a cumulative chain.

**Keywords:** megatext, supertext, mythopoetics, poetry, World War I.

В статье рассматриваются стихотворения русских и белорусских авторов, написанные в период Первой мировой войны и напрямую связанные с этим историческим феноменом. Наличие общей смысловой установки на преодоление смерти и разрушения позволяет объединить данные тексты в мегатекст. Проблемы, связанные со спецификой формирования

и бытования сверхтекстовых образований, прочно вошли в состав приоритетных в исследовательской практике, сложившейся в современном литературоведении. Диапазон такого рода политекстуальных единств, обретающих традицию научного описания, постепенно расширяется. В этой связи вопрос о возможности рассмотрения текста Первой мировой войны как мегатекста вполне закономерен и требует разрешения. Мегатекст принято понимать как синтетический сверхнасыщенный текст, который сохраняет следы «внетекстового субстрата». Мегатекст Первой мировой войны, на наш взгляд, является сложным семиотическим образованием и имеет мифопоэтическую природу. Анализ лирики периода первых лет Первой мировой войны показывает, что авторы, принадлежащие к разным литературным направлениям и школам, а также разным национальным литературам, под влиянием, по всей видимости, общей смысловой установки создавали произведения, воспроизводящие одну и ту же модель мира. Судить о данной модели мира можно, опираясь на образы-мотивы, к которым мы относим образы пожара, в том числе мирового, в сочетании с образами еды. Единство этих образов можно обозначить как мотив палингенесии, который свидетельствует о субстратной для данного мегатекста мифологеме перерождения, воскресения. Особенность преломления проблемы жизни и смерти в мегатексте Первой мировой войны заключается в том, что вечное возвращение и перерождение теперь приводит не к обновлению, а к движению в цикле между смертями: после гибели в мировом пожаре мир не возрождается, как этого следовало бы ожидать. Циклический по своей природе мифологический сюжет в данном мегатексте реализуется в виде кумулятивной цепочки.

**Ключевые слова:** мегатекст, сверхтекст, мифопоэтика, поэзия, Первая мировая война.

В истории литературы сложились и функционируют особые сверхтекстовые образования, единство которых обеспечивается не столько единством темы или временем создания, сколько общей смысловой установкой и лежащей в их основе мифологемой. Эти единства текстов в литературоведческой практике получили различные именованья, среди которых и собственно «текст», и «сверхтекст», «интертекст», «метатекст» и др. В. И. Тюпа предлагает использовать для такого рода текстовых единств термин «мега-текст»<sup>1</sup>. Поскольку термин «сверхтекст» в современной филологии трактуется по-разному, мы будем опираться на термин В. И. Тюпы «мега-текст», понимая под ним политекстуальное единство с общей поэтикой. Решающую роль в формировании сверхтекста играет, по выражению Ю. М. Лотмана, «субъективно-неосознанный механизм»<sup>2</sup> – мифологический субстрат. Как отмечает В. Н. Топоров, чтобы текст стал реальностью, нужны «более глубокие сущности»<sup>3</sup>, залегающие на уровне подтекста. Исследователь полагал, что работа со сверхтекстом Петербурга позволит проникнуть в такие

---

<sup>1</sup> В. И. Тюпа, *Мифопоэтика сопряжения художника и жизни*, «Новый филологический вестник» 2011, № 3, с. 122.

<sup>2</sup> Ю. М. Лотман, *Текст в тексте*, [в:] он же, *Избранные статьи*: в 3 т., Таллинн: Александр 1992, т. 1, с. 150.

<sup>3</sup> В. Н. Топоров, *Петербургский текст русской литературы*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб 2003, с. 26.

глубины символического, где, подобно драгоценным ископаемым, залегают «идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни»<sup>4</sup>.

В. Н. Топоров, как и Ю. М. Лотман, считал, что для текста культуры возможно обнаружить некое ядро, и тогда весь остальной текст, единый и связный, будет представлять собой совокупность вариантов, созданных разными авторами в разное время. Идея сверхтекста возникает не в отдельных произведениях и не у отдельных авторов, а «где-то на полпути между объектом и всеми этими авторами, в пространстве, характеризующемся в данном случае наличием некоторых общих принципов отбора и синтеза материалов, а также задач и целей, связанных с текстом»<sup>5</sup>.

Построенный вокруг особо значимого события или явления сверхтекст аккумулирует культуру и, как утверждает В. Н. Топоров, открывает сферу символического, «иную глубину реальности», где идет бесконечное противостояние жизни и смерти, добра и зла.

Обратимся к фундаментальной работе ученого *Петербургский текст русской литературы*:

Единство петербургского текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) – путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром<sup>6</sup>.

Такая смысловая установка как нельзя лучше объясняет монолитность сверхтекста Первой мировой войны и, более того, выводит этот сверхтекст в разряд ключевых для понимания культуры и ее дальнейшего существования.

Монолитность сверхтекста определяется не столько единством объекта описания, сколько наличием у самых разных художников общей смысловой установки. К моменту начала Первой мировой войны ведущим направлением в культуре был модернизм, который пытался построить рухнувшую на рубеже веков ось мира и восстановить гармонию, по крайней мере, внутри тех философско-художественных образов бытия, которые моделируют отдельные литературные течения и школы. Ситуация войны активизирует заложенное в писателях-модернистах стремление спасти разрушающийся мир. Художник как никто другой ощущает нависшую над миром опасность, ведь модернистское мироощущение по умолчанию окрашено предчувствием конца света. Если солдаты ведут физическую борьбу, стараясь сохранить

---

<sup>4</sup> Там же, с. 7.

<sup>5</sup> Там же, с. 26.

<sup>6</sup> Там же, с. 27.

привычные очертания мира, то литераторы выходят на метафизический фронт – «сшивают» бреши в мироздании и достраивают выпавшую из универсальной бинарной оппозиции категорию «мир».

Наличие этой сверхзадачи и единство трудно достигаемой цели определяют принципы формирования мегатекста о Великой войне. Для того, чтобы сформировать представление о едином мегатексте Первой мировой войны на материале совокупности текстов русской литературы, необходимо, прежде всего, построить авторские тексты о войне и произвести отбор «субстратных» элементов. Мегатекст Первой мировой войны, на наш взгляд, является сложным семиотическим образованием и имеет мифопоэтическую природу.

Рассмотрим некоторые поэтические тексты, написанные в годы Первой мировой войны и содержащие описания военных реалий.

В сентябре 1914 г. А. Блок создает стихотворение «Петроградское небо мутилось дождем...». В нем обнаруживаем следующую картину войны (далее в стихотворных примерах курсив мой – Д. М.):

Эта жалость – ее заглушает *пожар*,  
Гром орудий и топот коней.  
Грусть – ее застилает отравленный пар  
С Галицийских кровавых полей...<sup>7</sup>

У В. Брюсова наиболее яркие картины войны присутствуют в стихотворениях 1914–1915 гг. Стихотворение *Последняя война*, написанное 20 июля 1914 г., наполнено восторгом и надеждой; оно легитимирует войну: благодаря войне старый мир наконец падет в провал кровавый, а вслед за последней войной наступит новая жизнь. Для Брюсова война – долгожданное решение противоречий, избавление от затянувшегося на земле «валтасарова пира», а «страшный год борьбы» – это начало мира и свободы. Старый мир предстает в образах ветхозаветного Вавилона: «валтасаров пир», согласно библейскому тексту, заканчивается гибелью Вавилонского царства, а в «шатком строенье веков», которое война ниспровергает в «провал кровавый», легко угадывается Вавилонская башня. Центральное место в стихотворении занимает образ перерождения нового мира в огненной купели, который придает войне сакральное значение, связывая ее с обрядом крещения:

Так! слишком долго мы коснели  
И дили валтасаров *пир*!

<sup>7</sup> А. А. Блок, *Полное собрание сочинений и писем*: в 20 т., отв. ред. Ю. К. Герасимов, Москва: Наука 1997, т. 3, с. 167.

Пусть, пусть из *огненной купели*  
Преображенным выйдет мир!<sup>8</sup>

Перерождение в огне отсылает к образу феникса, усиливая христианскую семантику и наделяя этот акт божественным статусом.

Наряду с библейскими образами смерти и перерождения в стихотворениях В. Брюсова регулярно возникают образы пира и пожара:

Как будто рыцарские тени,  
В лучах прожекторов, опять  
Летят на буйный *пир* сражений  
Торжествовать и умирать!  
(*Наши дни*; 2, 142)

То не деревья, в вихре яром,  
На берег рухнули пруда, –  
Кругом, *обгрызены пожаром*,  
Лежат в руинах города.  
(*Пора!*; 2, 144)

Наиболее яркий и детально проработанный образ пира представлен в стихотворении *Пиршество войны* (ноябрь–декабрь 1914). Война достигает исполинских размеров: ее глотка – жерла пушек, ее руки способны раскрошить дома, словно сушки. На пир к Войне приходят старшая сестра Смерть и собутыльник Бой, все трое пьют вино и багряную брагу, в которой легко узнается кровь. Нагулявшись, гости разбивают стекла в домах и *поджигают* чертоги:

Война здесь прошла, прокричала  
Стальными *глотками* пушек,  
В руке дома изломала,  
Как вязку хрустнувших *сушек*.  
[...]  
Смерть-сестру пригласила: «Участвуй, –  
Ей сказала, – как старшая, в *пире!*»  
Подавались роскошные *яства*,  
Каких и не видели в мире.  
Были *вина* и хмельны и сладки,

---

<sup>8</sup> В. Я. Брюсов, *Собрание сочинений*: в 7 т., под общ. ред. П. Г. Антокольского и др., Москва: Художественная литература 1973, т. 2, с. 140. Далее цитаты из стихотворений В. Брюсова приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

Их похваливал Бой-собутыльник.  
 Обильные *пира* остатки  
 Скрывает теперь чернобыльник.  
 [...]  
 Кто, шутник неуместно грубый,  
*Подпалил* под конец чертоги?  
 И теперь торчат только трубы  
*Обгорелые*, – вдоль дороги.  
 (*Пиришество войны*; 2, 151)

Наконец, в стихотворении *Польша есть!* (1915) образ пожара соседствует с образом «новой жизни»:

И не скорби, что яростью войны  
 Поля изрыты, веси *сожжены*, –  
 Щедр *урожай* под солнцем *новой жизни!*  
 (3, 346)

Аналогичная система образов выстраивается в поэзии белорусских поэтов Я. Купалы, Я. Колоса, З. Бядули.

В цикле стихотворений Я. Купалы *Песні вайны* тревожные знаки присутствуют на земле и в небе. Земля охвачена пожаром – небо скрыто дымными тучами, селения охвачены мором – по небу проносится комета, солнечное затмение превращает землю и весь белый свет в подобие могилы. Предчувствиями беды охвачены и свет (мир), и люди:

Па зямлі пайшлі *пажары* –  
 Неба дымяць дыму хмары,  
 Там і тутак *агнішча*,  
 Над агнішчам вецер *свішча*<sup>9</sup>,  
 (*Варожбы*)

Ударыў гром, завыў *пажар*,  
 Склікаюць трубы на паход;  
 Ёдзе край на край, на цара – цар,  
 Народ падняўся на народ.  
 (*Склік*; 3, 212)

<sup>9</sup> Я. Купала, *Поўны збор твораў*: у 9 т., ред. С. А. Андраюк и др., Мінск: Мастацкая літаратура 1997, т. 3, с. 210. Далее цитаты из стихотворений Я. Купалы приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

Образ мирового пожара регулярно дополняется мотивом засеивания полей, но не семенами, а костями:

Выйшлі роднай вёскі дзеці  
 Паміраць на белым свеце,  
 Рассяваць па свеце косці  
 Праз кагосьці, за кагосьці.

(*Засталіся нівы, селы*; 3, 216)

После того, как семьи попрощались с сыновьями и мужьями, «остались нивы, сёла», о чем и говорит заглавие стихотворения. Нивы и села превращаются в одиноких горьких сирот. Лезвия кос сравниваются с косами-прическами, орудия косьбы получают сходство с молодыми девушками, но ржавчина «пасець сталевы косы», и они пропадут без работы (и орудия труда, и люди).

Стихотворение *Пабоишча* рисует картину (триптих) войны на поле боя. В первой строфе много звука и цвета: свист выстрелов, стон и хохот; дым от пороха, кровавая юшка брызжет в глаза, «ад крыві зямля чырвона», небо скрыто за «чорнай заслонай». Красно-черная гамма воздействует на читателя, как действуют на зрителя экспрессионистские полотна. Тревога, страх, боль, крик и безумие воплощаются в художественных образах: кажется, будто это они, а не люди, брызжут в глаза, хохочут, метят пулей и «мчацца ліхам». Вторая часть картины – горячка победы, ряд восторженных восклицаний: «Гу-га-га! як бой удаўся!», «Г вось жніва, што за жніва!». Побоище закончилось, враг дрогнул и сдался, «як быў дужы – стаў нядужы». Читатель не видит того, кто произносит реплики, но взгляд и мнение принадлежат стороннему наблюдателю, потому что все остальные либо погибли, либо находятся в плену. Некто собирает на поле кровавую жатву, он сравнивает трупы с поваленным лесом («труп ля трупа, як калоды»). Жатве радуется то ли война, то ли сама смерть, наделенная даром речи:

А разняўшы кіпці-кleshчы,  
 Ё высі ўсплыў груган злавешчы  
 І закракаў, як бы ведаў:  
 – Кра-кра, кра-кра! то ж пабеда!..  
 Кра-кра-кра! рыхтуй набой, –  
 Па пабедзе – зноў у бой!..

(3, 217)

Завершенный таким образом цикл стихотворений замыкается в кольцо и превращает событие войны в повторение одного и того же.

В лирике Я. Купалы пожар – сквозной мотив. Он обнаруживается также в стихотворении *Весна 1915-я*:

Га! Хай жа льецца кроў, дымяць *пажары*,  
 Няхай пад крыжам плача сірата!  
 Крывавы бог крываваы ахвяры  
 Сабраць павінен зь сьвету дачыста.  
 (4, 20)

Весна прекрасна в убранстве зелени и цветов, но «не развясельвае душы і не ўцірае слёз»: вместо «брыльянцістых» рос на ее уборах разлита кровь; весна покрывает кровавой росой поля, на которых не привычные всходы, а урожай мертвых тел. Кровью залита не только земля, но и небо: вместо солнца в небе горит всеуничтожающий пожар: «А грознымі *пажарамі* распачала сяўбу, / *Пажарамі-зніштожаннем* святкуе свята свята!» (4, 21). Персонифицированный образ весны, появляющийся сначала в короне из зелени и цветов, постепенно превращается в апокалиптический образ Войны: «крывёй, *пажарам*, пошасцяй – людзям яе прывет, / а напіс на яе *агнёвым* знамені: Вайна!» (там же).

В поэзии другого белорусского поэта, Я. Колоса, война также предстает в образах пожара, бури, грозы. Примером может служить стихотворение «Божа мой! Калі паўстане...»:

*Загарэўся, задыміўся*  
 Сьвет вайной, і далей  
*Дым пажараў пакаціўся*  
*Агнявістай хваляй*<sup>10</sup>.

Наконец, в лирике поэта З. Бядули особое внимания заслуживает стихотворение *Сухавеі*. Оно состоит из трех частей и начинается стихом «Скачуць-плачуць сухавеі»<sup>11</sup>. Суховой – сухой и горячий ветер, приносящий засуху. В стихотворении ветра́ носятся над опустевшей выжженной землей, по которой прошла война-пожар. Поле и речка, подобно людям, стонут и млеют от жары. Даже ночью всходит солнце – это зарево пожара. Люди вынуждены бежать из деревень и бросать имущество: «Плут сталёвы з’есць іржа, / а сялібу з’есць *пажар*».

<sup>10</sup> Я. Колас, *Збор твораў*: у 7 т., ред. П. Глебка, Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР 1952, т. 1, с. 373.

<sup>11</sup> З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., ред. В. В. Барысенка и др., Мінск: Мастацкая літаратура 1985, т. 1, с. 95.

Итак, в рассмотренных стихотворениях русских и белорусских поэтов с регулярностью встречаются образы пожара, пира и сбора урожая. Взаимодействуя, они образуют сложный мотив, который мы предлагаем назвать мотивом палингенесии. По данным *Философского энциклопедического словаря*, термин «палингенесия» имеет древнегреческое происхождение и в буквальном переводе означает новое рождение, возрождение. Первоначально этим термином обозначалось «возрождение» мира после мирового пожара (экпюросис). Наряду с этим термином существовал другой, предназначенный для обозначения «вечного возвращения» – апокатастасис, «восстановление». Позднее термин палингенесия был перенесен в сферу пифагорейского учения о метемпсихозе и получил еще одно значение – «возрождение в новом теле». Наконец, в эллинистических мистерияльных культах термином палингенесия стали именовать так называемое «новое рождение» при посвящении в таинства. Термин приобрел значение «духовное обновление-возрождение», которому должна предшествовать символическая смерть старого, греховного человека. В таком значении палингенесия оказалась связана с образом «купели нового рождения» (об обряде крещения)<sup>12</sup>.

В лирических текстах, созданных в период Первой мировой войны, регулярно встречается мотив употребления в пищу «старого мира». О. М. Фрейденберг указывает на «единство образов еды, жертвоприношения, священного варева и убийства, разрывания, бессмертия. „Сварить“, изжарить мясо в огне – это значило получить не только омоложение, но палингенесию, „новое рождение“, „воскресение“. [...] Отсюда же и семантика мирового пожара, который перерождает и обновляет вселенную»<sup>13</sup>. Образы мирового пожара и огня в этом случае, сочетаясь с образами еды, не только (и не столько) указывают на совершающуюся мировую катастрофу, но и отсылают к мифологеме перерождения, воскресения, которая, по всей видимости, предоставила тот мифологический субстрат, на основе которого сложился мегатекст Первой мировой войны. Если палингенесия, как мы показали, была синонимом другого термина – апокатастасиса («вечное возвращение»), то вечное возвращение и перерождение теперь приводит не к обновлению, а к движению в замкнутом круге между смертями.

Мифологический сюжет получает неожиданное преломление. Как нам представляется, мифологическим субстратом мегатекста Первой мировой войны является базовый сюжет о смерти-воскресении / перерождении, т. е. путь к спасению и духовному возрождению по-прежнему видится авторам

<sup>12</sup> А. В. Лебедев, *Палингенесия*, [в:] *Философский энциклопедический словарь*, гл. ред. Л. Ф. Ильичев и др., Москва: Советская энциклопедия 1983, с. 475.

<sup>13</sup> О. М. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, подгот. текста, общ. ред. Н. В. Брагинской, Москва: Лабиринт 1997, с. 61.

в перерождении, но расстановка сил иная. После гибели в мировом пожаре возрождения мира не происходит. Наблюдается распад бинарных оппозиций. Пожар, в котором должен сгореть и возродиться феникс, неостановим. Цикл превращается в кумулятивную цепочку, которая завершается катастрофой. В данном мифологическом сюжете смерть не сменяется жизнью, а чередуется сама с собой.

## References

- Blok, Aleksandr A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*: v 20 t. Moskva: Nauka, 1997–2014.
- Bryusov, Valerii Ya. *Sobranie sochinenii*: v 7 t. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1973.
- Byadulya, Zmitrok. *Zbor tvoraŭ*: u 5 t. Minsk: Mastatskaya litaratura, 1985–1989.
- Freidenberg, Olga M. *Poetika syuzheta i zhanra*, ed. N. V. Braginskaya. Moskva: Labirint, 1997.
- Kolas, Yakub. *Zbor tvoraŭ*: u 7 t. Minsk: Dzyarzhaynae vydavetstva BSSR, 1952.
- Kupala, Yanka. *Poŭny zbor tvoraŭ*: u 9 t. Minsk: Mastatskaya litaratura, 1995–2003.
- Lebedev, Andrei V. *Palingenesiya*. In: *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar*, ed. L. F. Ilichev. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1983: 475.
- Lotman, Yurii M. *Tekst v tekste*. In: *Izbrannye stati*: v 3 t. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra, 1992: 148–160.
- Toporov, Vladimir N. *Peterburgskii tekst russkoi literatury*. Sankt-Peterburg: Iskustvo – SPB, 2003.
- Тюпа, Valerii I. “Mifopoetika sopryazheniya khudozhnika i zhizni”. *Novyi filologicheskii vestnik*. No. 3 (2011): 122–137.



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

**АЛЕКСЕЙ МАСАЛОВ**

 <https://orcid.org/0000-0002-2985-1170>

Российский государственный гуманитарный университет  
Кафедра теоретической и исторической поэтики  
125993 Москва  
Миусская площадь, 6  
[uchkuduk202@gmail.com](mailto:uchkuduk202@gmail.com)

## МЕТАБОЛА КАК ДОМИНАНТНЫЙ ТИП СЛОВЕСНОГО ОБРАЗА В МЕТАРЕАЛИЗМЕ: ПРИЧИНЫ ВЫДЕЛЕНИЯ И СПОСОБЫ АНАЛИЗА

### METABOLE AS A DOMINANT TYPE OF VERBAL IMAGE IN METAREALISM: REASONS FOR DISTINGUISHING AND WAYS OF ANALYSING IT

In the article the author analyses contemporary contents of the term *metabole*, as well as the ways of and limitations to using it. The term has been introduced by Mikhail Epstein with reference to *metarealism*, one of the largest Russian poetry schools, which emerged in the 1980s. The notion not only helps to understand the specifics of metarealistic language, but also makes analyses of this language more productive. By now, the content of the term *metabole* has expanded, which allows the author of the paper to look at this type of verbal image from several positions. Thus, from the point of view of linguistic poetics (Severskaya), *metabole* can be considered as a type of synthetic, contaminating method of word transformation, based on the mechanism of “realising”, “literalising” the metaphor. For example, in Aleksandr Yeryomenko’s sonnet “V gustykh metallurgicheskikh lesakh” [‘In the dense metallurgical forests...’] the *metabole* ‘metallurgical forests’ has a direct, literal meaning. In Ivan Zhdanov’s poem “More, chto zazhato v klyuvakh pits, – dozhd’...” [‘The sea, clasped in the beaks of birds – rain...’] contamination encompasses various tropes: the complicating of the constructions of identification with predicative metaphors expressed by the participles (‘clasped’, ‘encompassed’) and the genitive metaphor (‘gesture of a tree’). From the point of view of theoretical and historical poetics (according to Broitman), *metabole* can be understood as one of the ways to revive the image language of syncretism, which expresses the relationship of identity of heterogeneous phenomena. For example, in the poem “Bortsy” [‘Wrestlers’] by Aleksei Parshchikov, cumulative images and parallelisms create an inversion of the myth about the origin of species. Applying combined philological methods makes it possible to see how metabolic imagery results from the contamination of various tropes and from the interpenetration of two image languages. For instance, in Andrei Tavrov’s poem “Blake i mladenets” [‘Blake and the Infant’] the accumulation of images forms a metaphysical picture, which correlates with the archaic motif of the path. At the same time, the description of the character of the poem is built through a contamination of tropes. The paper shows that the synthesis of linguistic, theoretical and historical poetics allows one to analyse the texts not only of

early metarealism (Parshchikov, Yeryomenko, Zhdanov, Arkadii Dragomoshchenko), but also pertaining to metarealism at the contemporary stage (Vladimir Aristov's *idem-forma*, the *before-verbal* of Tavrov, Kutik's intertextuality, *Celtic poetics* of Agris), and to various poetics associated with metarealism (the Dragomoshchenko line, etc.).

**Keywords:** metarealism, metabole, contamination of tropes, metaphor syncretism.

В статье анализируется современное содержание понятия «метабола», границы и способы его применения. Само понятие «метабола», введенное М. Н. Эпштейном применительно к *метареализму*, одной из крупнейших русскоязычных поэтических школ, возникшей в 80-е гг. XX в., не только помогает понять специфику метареалистического языка, но и делает возможным его продуктивный анализ. К данному моменту содержание термина «метабола» несколько расширилось, что позволяет смотреть на этот тип словесного образа с нескольких позиций. Так, с позиции лингвистической поэтики (О. И. Северская) метабола рассматривается как тип синтетического, контаминирующего способа словопреобразования, основанный на механизме реализации метафоры. С точки зрения теоретической и исторической поэтики (по С. Н. Бройтману) метаболу можно понимать как один из способов возрождения образного языка синкретизма, который выражает отношения тождества разнородных явлений. Соединение данных филологических методов позволяет анализировать тексты не только раннего метареализма (А. Парщиков, А. Еременко, И. Жданов, А. Драгомощенко), но и метареализма на современном этапе (*idem-forma* В. Аристова, *дословесное* А. Таврова, интертекстуальность И. Кутика, *кельтская поэтика* Б. Агриса), а также различных поэтик, так или иначе соотносимых с метареализмом (линия Драгомощенко и т. д.).

**Ключевые слова:** метареализм, метабола, контаминация тропов, реализация метафоры, синкретизм.

Современная русскоязычная поэзия представляет собой поле равноправных художественных систем, для которых нелегко подобрать продуктивный метод анализа. Между тем любой образный язык нуждается в специальном подходе и по возможности уникальной методике. Не исключение и метареализм – одна из крупнейших поэтических школ русскоязычного постмодернизма, возникшая в 80-е гг. XX в., чьим ключевым тропом является метабола.

Поскольку сами поэты в 80-е «не предлагали никакого внятного манифеста»<sup>1</sup>, за разработку теории новой школы взялись литературные критики К. К. Кедров и М. Н. Эпштейн. По отношению к новому образному языку Кедров предложил термин «метаметафора», и группа поэтов (А. Еременко, И. Жданов и А. Парщиков) некоторое время носила название «метаметафористы». Однако термин «метареализм» оказался содержательней и продуктивней, поэтому сначала группа, а затем школа стали называться именно так. При этом новый тип словесного образа М. Н. Эпштейн обозначил термином «метабола».

В 90-е – начале 2000-х в критике возникает тенденция к отрицанию эпистемологического значения термина «метареализм», а в некоторых

<sup>1</sup> А. Парщиков, *Рай медленного огня: эссе, письма, комментарии*, Москва: Новое литературное обозрение 2006, с. 32–33.

случаях – и существования самой школы<sup>2</sup>. Эта тенденция сохраняется и в 2010-е гг.<sup>3</sup> Поводом для сомнений стали высказывания самих поэтов-метареалистов, например, А. Парщикова<sup>4</sup> или И. Жданова<sup>5</sup>.

Тем не менее сегодня метареализм воспринимается как актуальная поэтическая школа с особым художественным языком, который развивается и в XXI в. Поэты-метареалисты создают метатексты, осмысляя прошлое и настоящее своего направления. Его представителям посвящены конференции и сборники<sup>6</sup>, их творчество – предмет диссертационных исследований<sup>7</sup>. К эстетике метареализма обращаются и начинающие поэты<sup>8</sup>.

Отсюда потребность в поиске и создании наиболее продуктивного способа анализа образного языка метареализма. Кедров и Эпштейн увидели в поэзии А. Еременко, И. Жданова и А. Парщикова сознательное использование иного механизма метафоризации, однако использовали разные подходы.

Кедров в статье *Метаметафора Алексея Парщикова* (1984) описывает новый образ с философско-поэтических позиций:

Такой метафоры раньше не было. Раньше все сравнивали. Поэт как солнце, или как река, или как трамвай. У Парщикова не сравнение, не уподобление. Он и есть все то, о чем пишет. Здесь нет дерева отдельно от земли, земли отдельно от неба, неба отдельно от космоса, космоса отдельно от человека. Это зрение человека вселенной. Это Метаметафора. Метаметафора отличается от метафоры как метagalaktika от галактики<sup>9</sup>.

---

<sup>2</sup> В. Кулаков, *Поэзия как факт: статьи о стихах*, Москва: Новое литературное обозрение 1999, с. 55; И. Кукулин, «Сумрачный лес» как предмет ажиотажного спроса, или Почему приставка «*пост-*» потеряла свое значение, «Новое литературное обозрение» 2003, № 1(59), с. 359–391.

<sup>3</sup> В. Кулаков, *Нулевой вариант. Новейшая поэзия: тенденции, концепции и манифесты*, «Новый мир» 2010, № 10, с. 172–180.

<sup>4</sup> А. Парщиков, *Абсолютное спокойствие при абсолютном трагизме*. Интервью В. Полухиной, [в:] В. Полухина, *Бродский глазами современников: сборник интервью*, Санкт-Петербург: Звезда 1997, с. 234.

<sup>5</sup> И. Жданов, «Я просто не слышу ненужного». Интервью Д. Даниловой, «Независимая газета» 2009, 4 июня, [электронный ресурс] [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2009-06-04/6\\_zhdanov.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2009-06-04/6_zhdanov.html) [19.01.2020].

<sup>6</sup> *Творчество Ивана Жданова: философия, эстетика, поэтика*. Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием), Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та 2018.

<sup>7</sup> Из недавних работ: Н. С. Чижов, *Поэзия Ивана Жданова: проблемы поэтики*, автореф. дис. на соис. уч. ст. к. ф. н., Екатеринбург 2016; О. Н. Меркулова, *Метафизика всеединства в поэзии И. Жданова*, автореф. дис. на соис. уч. ст. к. ф. н., Томск 2017; А. А. Токарев, *Поэтика русского метареализма*, автореф. дис. на соис. уч. ст. к. ф. н., Москва 2018.

<sup>8</sup> В русле метареализма написана первая книга стихов Б. Агриса *Дальний полустанок* (2019), творческим ориентиром метареализм является для группы молодых поэтов «За Стеной».

<sup>9</sup> К. Кедров, *Метаметафора Алексея Парщикова*, [электронный ресурс] [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Метаметафора\\_Алексея\\_Парщикова\\_\(Кедров\)](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Метаметафора_Алексея_Парщикова_(Кедров)) [19.01.2020].

Субъект в анализируемой Кедровым поэме *Новогодние строчки*, особенно в четвертой части, действительно отождествляется с реалиями эпохи, природы:

Каждый из нас от начала вдыхает небесный залог, но в обмене  
жизни своей на чужую, на спирт, на кувшинку в затоне – Елене –  
этот запас исчезает, и ты, тамада пикников и блесна любопытства,  
ныряешь под остров плавучий на озере, чтоб освежиться,  
однако в потёмках запутываешься, вверху из коряжищ дремучих  
над водолазом со скоростью пульса растёт и качается туча –  
там строится башня с часами, там стрелок таращится медь,  
ты слышишь гудки и шаги, и спиной упираешься в новую твердь<sup>10</sup>.

Такой субъект с позиции исторической поэтики именуется неосинкретическим. Что касается образного языка поэмы, то в ней доминируют отношения отождествления и синкретизм, синтез разнородных явлений, а не их сравнение.

М. Н. Эпштейн подходит к проблеме с теоретико-литературных позиций, используя структуралистский и постструктуралистский методы. Он соглашается с наблюдениями Кедрова, но считает, что термин «мета-метафора» «нельзя признать вполне удачным», так как в этом понятии «подчеркивается стремление молодого поэта выйти за пределы метафоры, но сущностью этого расширенного видения оказывается все та же метафора, только возведенная на более высокий уровень всеобщности, так сказать метафора в квадрате»<sup>11</sup>. Поэтому исследователь констатирует: «Чтобы отразить качественную новизну явления в термине следовало бы изменить корень, а не удваивать приставку»<sup>12</sup>.

М. Н. Эпштейн называет новый тип тропа «метаморфозой», но, поскольку тот же термин в другом значении уже использовался в работах В. В. Виноградова<sup>13</sup>, он вводит в последующих статьях обозначение «метаболо» – «такой поэтический образ, в котором нет раздвоения на „реальное” и „иллюзорное”, „прямое” и „переносное”, но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность»<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> А. Парщиков, *Дирижабли: стихотворения*, Москва: Время 2014, с. 26.

<sup>11</sup> М. Н. Эпштейн, *Поколение, нашедшее себя. О молодой поэзии начала 80-х годов*, «Вопросы литературы» 1986, № 5, с. 71.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> В. В. Виноградов, *Поэтика русской литературы: избранные труды*, Москва: Наука 1976, с. 379, 411–412.

<sup>14</sup> М. Н. Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе*, Москва: Высшая школа 2005, с. 153.

Одним из примеров нового типа тропа в работах Эпштейна является первая строфа стихотворения И. Жданова «Море, что зажато в клювах птиц, – дождь...»:

Море, что зажато в клювах птиц, – дождь.  
Небо, помещенное в звезду, – ночь.  
Дерева невыполнимый жест – вихрь<sup>15</sup>.

Исследователь отмечает:

[...] здесь небо и ночь вводятся между собой не в метафорическое, а в метаболическое отношение – через явленное в дискурсе слово П, «звезду», которая равно принадлежит обоим сближаемым областям: неба и ночи. Через это посредническое П совершается «обмен веществ», или, точнее, обмен значений в образе-метаболе. Небо и ночь, не связанные ни метафорическим «сходством», ни метонимической «смежностью», узнают друг друга в «звезде», как соединительном звене двух реальностей, через которое они могут превращаться и даже отождествляться<sup>16</sup>.

В приведенном отрывке также возникает особый механизм метафоризации, синтезирующий различные семантические поля.

Итак, доминантный тип словесного образа, используемый поэтами-метареалистами, обозначается терминами «метаметафора» и «метабола», хотя на более раннем этапе анализ велся с использованием более традиционных понятий. Сейчас эти два термина никак не разграничиваются: считается, что «метаметафора и метабола отражают одни и те же принципы подхода к реальности, понимаемой как метафизическая, и в языковом плане представляют собой один и тот же троп, акцентируя в нем разные его стороны»<sup>17</sup>. В современной филологии выделяются два пути анализа образного языка метареализма, которые мы проиллюстрируем, прежде чем предложим третий, *синтетический*. Один из них демонстрирует лингвистическая поэтика.

Так, в основе семантики *третьего тропа* лежит лингвистический механизм реализации метафоры. Примером может служить сонет А. Еременко «В густых металлургических лесах...»:

<sup>15</sup> И. Жданов, *Воздух и ветер: сочинения и фотографии*, Москва: Наука 2016, с. 77.

<sup>16</sup> М. Н. Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе...*, с. 178.

<sup>17</sup> Е. А. Князева, *О метаметафоре К. Кедрова*, [в:] она же, *Метареализм как направление: эстетические принципы и поэтика*, автореф. дис. на соис. уч. ст. к. ф. н., Екатеринбург 2000, [электронный ресурс] <http://www.litmir.me/br/?b=194537> [19.01.2020].

В густых металлургических лесах,  
 где шел процесс создания хлорофилла,  
 сорвался лист. Уж осень наступила  
 в густых металлургических лесах<sup>18</sup>.

Здесь метабола «металлургические леса» имеет буквальное, прямое значение. О доминировании данного механизма в семантике метареалистического образа пишут и другие исследователи<sup>19</sup>.

Таким образом, семантика метабола построена на механизме реализации метафоры. Синтактику *третьего тропа* исследует О. И. Северская. Для нее метаметафора – это

[...] синтезирующий троп, отражающий целостное образное представление реальности во всей совокупности ее скрытых соответствий и форм взаимопревращений обнаруживающих ее компонентов, троп, синтезирующий все способы словообразования в едином метафорическом контексте и представляющий собой метафору *через* метафору, метонимию и сравнение<sup>20</sup>.

Действительно, в приведенном примере из стихотворения И. Жданова «Море, что зажато в клювах птиц, – дождь...» мы обнаруживаем контаминацию различных тропов, а именно – усложнение конструкций отождествления<sup>21</sup> предикативными метафорами, выраженными причастиями («зажато», «помещенное») и генитивной метафорой («деревя жест»).

Такой способ анализа позволяет определить, какие грамматические типы метафор и сравнений подчинены контаминирующему механизму метабола, в результате чего они утрачивают компаративные свойства. Так, в стихотворении А. Еременко *Иерониму Босху, изобретателю прожектора* обнаруживаются метабола, которые ассоциируются и с триптихами И. Босха *Страшный суд* и *Сад земных наслаждений*, и с реалиями советского быта, и с религиозной символикой, и с техногенной сферой:

<sup>18</sup> А. Еременко, *Матрос котенка не обидит*, Москва: Фаланстер 2013, с. 128.

<sup>19</sup> См., например: И. Шайтанов, *Дело вкуса: книга о современной поэзии*, Москва: Время 2007, с. 362; Е. И. Зейферт, *Метафора как индикатор проявления дословесного*, [в:] *Кормановские чтения: статьи и материалы Межвузовской научной конференции* (апрель, 2016), Ижевск: Удмуртский гос. ун-т 2016, вып. 16, с. 368.

<sup>20</sup> О. И. Северская, *Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект*, Москва: Словари.ру 2007, с. 65.

<sup>21</sup> З. Ю. Петрова, *Метафоры и сравнения: формальные способы выражения отношения сходства*, [в:] *Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова*, под ред. А. М. Молдована, Москва: Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова 2017, вып. 14: *Славянский стих*, с. 270–282.

И пустая рука повернет, как антенну, алтарь,  
и внутри побредет сам с собой совместившийся сын,  
заблудившийся в мокром и дряблом строенье осин,  
как развернутый ветром бумажный хоккейный вратарь<sup>22</sup>.

В данном примере синтезу подвержены и сравнительные обороты («как антенну», «как развернутый ветром бумажный хоккейный вратарь»), и предикативные метафоры («побредет сам с собой совместившийся сын»), и метафоры-сравнения («мокрое и дряблом строенье осин»).

Другой пример – из стихотворения А. Драгомощенко *Кухонная элегия*, где картина утра остраивается посредством реализованных метафор и сравнений:

Чай жил птенцом в узорной клетке чашки,  
в окне пустырь кружил – в его оправе,  
вгрызаясь в холод быстрыми зубами,  
купались псы в сугробах,  
плаванье ворон напоминало отпечаток в угле,  
и пепел папирусный медлил падать<sup>23</sup>.

Контаминация метаморфозы, или творительного сравнения «жил птенцом», метафоры-сравнения «клетке чашки», предикативной метафоры «пустырь кружил», сравнения, выраженного глаголом с зависимым словом «напоминало отпечаток в угле», и адъективной метафоры «пепел папирусный» способствует изображению скорее метапоэтической рефлексии над описанием утра, чем над собственно утром.

Другой способ изучения образного языка метареализма – анализ с позиций теоретической и исторической поэтики, объединенных анализом соотношения образных языков лирики в синхронном и диахронном аспектах<sup>24</sup>. Согласно концепции С. Н. Бройтмана, в поэзии XX в. возрождаются формы образного языка синкретизма<sup>25</sup>. В их числе метабола – синтетический троп – может анализироваться как пример возрождения архаичных

<sup>22</sup> А. Еременко, *Матрос котенка не обидит...*, с. 56.

<sup>23</sup> А. Драгомощенко, *Описание*, Санкт-Петербург: Издательский Центр «Гуманитарная академия» 2000, с. 253.

<sup>24</sup> С. Н. Бройтман, *Лирическая речь и образные языки лирики*, [в:] *Теория литературы: в 2 т., т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика*, под ред. Н. Д. Тмарченко, Москва: Издательский центр «Академия» 2004, с. 355–360.

<sup>25</sup> С. Н. Бройтман, *Трансформация тропов. Возрождение архаических типов словесного образа*, [в:] *Теория литературы: в 2 т., т. 2: Историческая поэтика*, под ред. Н. Д. Тмарченко, Москва: Издательский центр «Академия» 2004, с. 274–280.

форм образности. Под этим углом зрения рассматривается образный язык И. Жданова в статье Н. С. Чижова. Исследователь исходит из того, что образная структура текстов поэта опирается «на архаические формы образного языка (кумуляция, параллелизм, сравнение в творительном падеже и др.), в основе которых лежит принцип синкретизма»<sup>26</sup>.

Такой подход продуктивен при анализе соотношения мифопоэтического и условно-поэтического уровней организации художественного текста. На этих уровнях в поэтике художественной модальности реализуют себя понятийный (троп) и мифологический (параллелизм, кумуляция) языки<sup>27</sup>. Например, в стихотворении А. Парщикова *Борцы* за счет кумулятивных образов и параллелизмов происходит инверсия мифа о происхождении видов:

Сходясь, исчезают друг перед другом  
терпеливо –  
через медведя и рыбу – к ракообразным,  
облепившим душу свою.  
Топчутся. Щурятся, словно меняя линзы,  
обоим ясны пояса на куртках.

Вес облегает борцов и топорщится,  
они валят его в центр танца,  
вибрирующего, как ствол,  
по которому карабкаются с разных сторон вверх,  
соприкасаясь пальцами,  
но не видя напарника<sup>28</sup>.

Архаический мотив танца и мифологема мирового древа усиливают метареалистическую оптику на условно-поэтическом уровне. Так создается особая метареальность, в которой время повернуто вспять и рядовые борцы отождествляются с участниками первой в истории человечества междоусобицы – Каином и Авелем. Этот образ раскрывается в финале стихотворения посредством кумуляции:

<sup>26</sup> Н. С. Чижов, *Синкретическая основа образного языка поэзии И. Ф. Жданова*, «Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates» 2015, т. 1, № 4, с. 156.

<sup>27</sup> С. Н. Бройтман, *Лирическая речь и образные языки лирики...*, с. 359.

<sup>28</sup> А. Парщиков, *Дирижабли...*, с. 142.

Снится обоим: камень, курок, рукоятка,  
яблочко от яблони,  
Каин и Абель<sup>29</sup>.

Итак, отечественная филология выработала два подхода к пониманию метареалистического словесного образа и два пути его анализа: лингвистический и анализ с позиции теоретической и исторической поэтик. Наиболее продуктивным нам представляется объединение двух этих подходов, что позволяет анализировать тексты не только раннего метареализма, но и его современных модификаций, а также дать новую дефиницию данному понятию. Так, при учете вышеизложенных позиций можно считать, что метаболо – это тип контаминирующего тропа, в котором за счет механизма реализации метафоры могут возникать отношения синкретизма, синтеза и тождества разнородных явлений.

Например, в стихотворении А. Таврова *Блейк и младенец* такой комплексный подход позволяет увидеть, как метаболическая образность обусловлена контаминацией различных способов словопреобразования и взаимопроникновением двух образных языков:

Уильям – тертый калач! Сатана, говорит Уильям,  
это неправильное слово, правильное – Force, Сила,  
и несет дитя в приют мимо:  
трактиров, набережных, инвалидов,  
мимо луж, телег, хлопающих калиток,  
мимо служанок, клерков, грузчиков, открытых окон,  
Уильям идет как разорванный кокон,  
ставший бабочкой в воздухе достоверном,

мимо матросов, баров, мимо таверны  
с государственным флагом, славься и правь морями,  
бабочка с выгоревшими бровями<sup>30</sup>.

Кумуляция образов («мимо: / трактиров, набережных, инвалидов, / мимо луж, телег, хлопающих калиток, / мимо служанок, клерков, грузчиков, открытых окон») формирует метафизическую картину, коррелируя с архаическим мотивом пути. При этом описание персонажа стихотворения дается посредством контаминации тропов: осложненного сравнительного оборота

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> А. Тавров, *Плач по Блейку*, Москва: Русский Гулливер; Центр Современной литературы 2018, с. 8.



и другие индивидуальные поэтики, так или иначе связанные с метареализмом (линия Драгомощенко)<sup>34</sup>. Между тем применение термина «метабола» к поэзии 2000-х – 2010-х гг. – это проблема, требующая отдельного обсуждения.

## References

- Aristov, Vladimir. *Otkrytye dvory: stikhotvoreniya, esse*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.
- Aristov, Vladimir. *Vozmozhnosti 'vnutrennego izobrazheniya' v sovremennoi poezii i poetike*. In: *Poetika iskaniy, ili Poisk poetiki*, ed. N. A. Fateeva. Moskva: Institut russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova, 2004: 124–131.
- Broitman, Samson N. *Liricheskaya rech i obraznye yazyki liriki*. In: *Teoriya literatury: v 2 t. Vol. 1*, ed. N. D. Tamarchenko. Moskva: Izdatelskii tsentr 'Akademiya', 2004: 355–360.
- Broitman, Samson N. *Transformatsiya tropov. Vozrozhdenie arkhaischeskikh tipov slovesnogo obraza*. In: *Teoriya literatury: v 2 t. Vol. 2*, ed. N. D. Tamarchenko. Moskva: Izdatelskii tsentr 'Akademiya', 2004: 274–280.
- Chizhov, Nikolai S. *Poeziya Ivana Zhdanova: problemy poetiki*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Ekaterinburg, 2016.
- Chizhov, Nikolai S. "Sinkreticheskaya osnova obraznogo yazyka poezii I. F. Zhdanova". *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates*. Vol. 1, No. 4 (2015): 147–158.
- Dragomoshchenko, Arkadii. *Opisanie*. Sankt-Peterburg: Izdatelskii Tsentr 'Gumanitarnaya akademiya', 2000.
- Epshtein, Mikhail N. "Pokolenie, nashedshee sebya. O molodoi poezii nachala 80-kh godov". *Voprosy literatury*. No. 5 (1986): 40–72.
- Epshtein, Mikhail N. *Postmodern v russkoi literature*. Moskva: Vysshaya shkola, 2005.
- Eremenko, Aleksandr. *Matros kotenka ne obidit: sobranie sochinenii*. Moskva: Falanster, 2013.
- Kedrov, Konstantin. *Metametafora Alekseya Parshchikova*. [https://ru.m.wikisource.org/wiki/Мета-метафора\\_Алексея\\_Парщикова\\_\(Кедров\)](https://ru.m.wikisource.org/wiki/Мета-метафора_Алексея_Парщикова_(Кедров))
- Knyazeva, Evgeniya A. *O metametafore K. Kedrova*. In: *Metarealizm kak napravlenie: esteticheskie printsipy i poetika*. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Ekaterinburg, 2000. <http://www.litmir.me/br/?b=194537>
- Kukulin, Ilya. "Sumrachnyi les' kak predmet azhiotazhnogo sprosa, ili Pochemu pristavka 'post-' poteryala svoje znachenie". *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 1(59) (2003): 359–391.
- Kulakov, Vladislav. "Nulevoi variant. Noveishaya poeziya: tendentsii, kontseptsii i manifesty". *Novyi mir*. No. 10 (2010): 172–180.
- Kulakov, Vladislav. *Poeziya kak fakt: stati o stikhakh*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1999.
- Merkulova, Olga N. *Metafizika vseedinstva v poezii I. Zhdanova*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Tomsk, 2017.
- Parshchikov, Aleksei. *Absolyutnoe spokoistvie pri absolyutnom tragizme: intervyyu V. Polukhinoi*. In: V. Polukhina, *Brodskii glazami sovremennikov: sbornik intervyyu*. Sankt-Peterburg: Zvezda, 1997: 233–243.
- Parshchikov, Aleksei. *Dirizhabli: stikhotvoreniya*. Moskva: Vremya, 2014.
- Parshchikov, Aleksei. *Rai medlennogo ognya: esse, pisma, kommentarii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006.

<sup>34</sup> Примером может служить рецензия Е. И. Зейферт, в которой автор размышляет о метаболах в книге стихов А. Глазовой: Е. Зейферт, «В подземелье тупик это боги»: Анна Глазова. *Земля лежит на земле*, «Волга» 2018, № 3–4, [электронный ресурс] <https://magazines.gorky.media/volga/2018/3/v-podzemele-tupik-eto-bogi.html> [19.01.2020].

- Petrova, Zoya Yu. *Metaforы i sravneniya: formalnye sposoby vyrazheniya otnosheniya skhodstva*. In: *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova*. Moskva: In-t rus. yaz. im. V. V. Vinogradova, 2017: 270–282.
- Severskaya, Olga I. *Yazyk poeticheskoi shkoly: idiolekt, idiosstil, sotsiolekt*. Moskva: Slovari.ru, 2007.
- Shaitanov, Igor O. *Delo vkusa: kniga o sovremennoi poezii*. Moskva: Vremya, 2007.
- Tavrov, Andrei. *Plach po Bleiku*. Moskva: Russkii Gulliver, Tsentr Sovremennoi literatury, 2018: 8–9.
- Tokarev, Aleksei A. *Poetika russkogo metarealizma*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Moskva, 2018.
- Tvorchestvo Ivana Zhdanova: filosofiya, estetika, poetika*, ed. S. A. Manskov. Barnaul: Izdatelstvo Altaiskogo universiteta, 2018.
- Vinogradov, Viktor V. *Poetika russkoi literatury: izbrannye trudy*. Moskva: Nauka, 1976.
- Zeifert, Elena I. *Metafora kak indikator proyavleniya doslovesnogo*. In: *Kormanovskie chteniya*, ed. D. I. Cherashnyaya. Izhevsk: Udmurtskii gosudarstvennyi universitet, 2016: 358–370.
- Zeifert, Elena. “V podzemele tupik eto bogi’: Anna Glazova. Zemlya lezhit na zemle”. *Volga*. No. 3–4 (2018). <https://magazines.gorky.media/volga/2018/3/v-podzemele-tupik-eto-bogi.html>
- Zhdanov, Ivan. *Vozdukh i veter: sochineniya i fotografii*. Moskva: Nauka, 2016.
- Zhdanov, Ivan. “Ya prosto ne slyshu nenuzhnogo”: intervyyu D. Danilovoi. *Nezavisimaya gazeta*, 4 iyunya 2009. [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2009-06-04/6\\_zhdanov.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2009-06-04/6_zhdanov.html)



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

**ВЛАДИМИР КАРАСИК**

 <https://orcid.org/0000-0001-8306-5317>

Государственный институт  
русского языка имени А. С. Пушкина  
Кафедра общего и русского языкознания  
117485, Москва  
ул. Академика Волгина, 6  
vkarasik@yandex.ru

## **БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ**

### **BIBLICAL ALLUSIONS IN CONTEMPORARY RUSSIAN POETRY**

The paper deals with enigmatic symbols presented in Biblical allusions in the texts of contemporary Russian poets Bakhyt Kenzheev, Evgeny Lesin, Ilya Falikov and Oleg Komkov. Three types of artistic symbols may be distinguished according to the criterion of their interpretative depth: empathic symbols are connected with the most important characteristics of existence, eidetic symbols remain in our memory due to the exceptional brightness of images, while enigmatic symbols constitute riddles to be deciphered. Biblical allusions in modern Russian poetry often belong to the third class of symbols. The allusions in the poems analysed are predominantly tragic in tone and develop the ideas of Ecclesiastes, with an emphasis on the incomprehensibility of the divine plan. The images of retribution to Sodom and flights to Egypt and from it illustrate the eternal circle of human existence. Bakhyt Kenzheev offers a new reading of the story of the destruction of Sodom, in which God's messenger comes to the ruins of the city to see if there are any survivors after the apocalyptic retribution. A new dialogue with Ecclesiastes includes an image of an endless line of lanterns which may symbolise an after-death meeting of souls. In another poem of this author there is an allusion to the world's annihilation as a necessary stage of the development of the Universe. Evgeny Lesin calls his country the last Sodom, and a place which he is reluctant to leave even though he is aware of its imminent fate. A new interpretation of the Exodus from Egypt is given by Ilya Falikov. In his take it becomes an eternal journey in a circle with no chance of escape. Oleg Komkov also treats this narrative in a new way: as a never-ending chain of death and resurrection. These allusions emphasise the idea that after creation, there inevitably comes destruction. The emphasis in the analysed texts is on a tragic perception of the world blended with an ironic attitude to it. Interpreting enigmatic symbols requires from the readers a creative participation in the dialogue with poets.

**Keywords:** Biblical allusions, modern Russian poetry, motif of retribution, motif of escape, motif of moving in a circle.

В статье рассматриваются библейские аллюзии в стихотворениях Бахыта Кенжеева, Евгения Лесина, Ильи Фаликова и Олега Комкова. Можно выделить три типа художественных символов на основании их интерпретативной глубины: эмпатические, эйдетические и энigmatические. Первые захватывают адресатов, поскольку касаются важнейших характеристик бытия, вторые остаются в памяти благодаря яркости образов, а третьи представляют собой загадки, требующие интеллектуальных усилий для расшифровки. Предложены интерпретации энigmatических символов в приведенных текстах. Показано, что библейские аллюзии в современном поэтическом осмыслении содержат переключку с Экклезиастом, касаются судьбы уничтоженного Содома, спасения в Египте и исхода из рабства. Ставится под вопрос справедливость божественной кары и вечного движения по кругу. В стихотворениях Бахыта Кенжеева тема уничтожения Содома находит новое продолжение, посланец Бога проверяет, остался ли кто-либо в живых после апокалипсической кары, диалог с Экклезиастом дополнен многозначным образом бесконечной ленты фонарей, этот образ допускает интерпретацию посмертной встречи душ. Интересна аллюзия к уничтожению мира как запрограммированному этапу развития Вселенной. Евгений Лесин называет свою страну последним Содомом, который не хочется покидать, хотя участь оставшихся известна. Илья Фаликов по-новому интерпретирует тему исхода из Египта как движения по кругу, лирический герой никогда не сможет обрести свободу. Этот сюжет в необычном ключе осмыслен в стихотворении Олега Комкова, бегство в Египет показано как смерть и возрождение. Поэты акцентируют внимание на неизбежности разрушения мироздания как закономерном этапе сотворения миров. Основной пафос библейских символов в проанализированных текстах состоит в понимании трагизма бытия и горькой иронии по этому поводу. Интерпретация энigmatических символов требует креативного участия читателей в диалоге с поэтами.

**Ключевые слова:** библейские аллюзии, современная русская поэзия, мотив кары, мотив бегства, мотив движения по кругу.

Библия – один из основных прецедентных текстов современной цивилизации. Библейские темы осмысливаются и переживаются многими представителями современной русской поэзии. В основу данной работы положено предположение о том, что библейские аллюзии в творчестве современных поэтов могут быть разбиты на определенные типы. Такую типологию можно построить на основании различных критериев: по тематике сюжетов, по тональности комментирования, по глубине смысла в аллюзиях, по символической нагруженности.

Художественные символы неоднократно привлекали к себе внимание<sup>1</sup>. Исследователи едины в том, что художественный символ представляет

---

<sup>1</sup> А. А. Михайлова, *Символ, аллегория, притча. На путях художественного познания мира (Значение условных форм в искусстве и литературе)*, «Знамя» 1966, № 11, с. 213–229; С. С. Аверинцев, *Символ*, [в:] *Философский энциклопедический словарь*, Москва: Советская энциклопедия 1983, с. 607–608; М. В. Пророков, *Категория художественного образа и проблема символа (в литературе)*, «Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология» 1987, № 4, с. 39–47; А. Ф. Лосев, *Проблема символа и реалистическое искусство*, 2-е изд., испр., Москва: Искусство 1995; Ю. М. Лотман, *Между эмблемой и символом*, [в:] *Лотмановский сборник*, сост. Е. В. Пермяков, Москва: Российский государственный гуманитарный университет 1997, т. 2, с. 416–423; Е. В. Шелестюк, *Семантика художественного образа и символа (на материале англоязычной*

собой образ с высоким ценностным содержанием, допускающий множественную интерпретацию. Можно выделить три типа художественных символов на основании их интерпретативной глубины: эмпатические, эйдетические и энигматические символы<sup>2</sup>. Первые захватывают адресатов, поскольку касаются важнейших характеристик бытия, вторые остаются в памяти благодаря яркости образов, а третьи представляют собой загадки, требующие интеллектуальных усилий для расшифровки.

Остановимся на энигматических символах. Библейскими аллюзиями насыщены многие стихотворения Б. Кенжеева. Приведем одно из них:

Всадник въезжает в город после захода солнца.  
Весело и тревожно лошадь его несется.  
Всадник звенит булатом, словно кого-то ищет.  
Не надрывайся, милый, не обессудь, дружище.

Город лежит в руинах, выцветший звездный полог  
молча над ним сдвигает бережный археолог.  
Стены его и рамы – только пустые тени,  
дыры, провалы, ямы в пятнах сухих растений.

То, что дорогой длинной в сердце не отшумело,  
стало могильной глиной, свалкою онемелой.  
В городе визг шакала, свист неумной птицы.  
Весть твоя опоздала. Некому ей дивиться.

Тень переходит в сумрак, перетекает в пламя.  
Всадник, гонец бесшумный, тихо кружит над нами.  
В пыльную даль летящий, сдавшийся, безъязыкий,  
с серой улыбкой, спящей на просветлевшем лице<sup>3</sup>.

(«Всадник въезжает в город после захода солнца...»)

Зададимся вопросами: В какой город прибывает всадник? Кто этот всадник? Какую весть он нес? Почему появилась улыбка на лице всадника? Библейские аллюзии позволяют дать возможные ответы на эти вопросы. Мы понимаем, что всадник опоздал, ибо город опустошен. Вместо

---

поэзии XX века), автореф. дис. на соис. уч. ст. к. филол. н., Москва 1998; А. Г. Шейкин, *Символ*, [в:] *Культурология: энциклопедия*: в 2 т., Москва: РОССПЭН 2007, т. 2, с. 457–458; А. Л. Вольский, *Поэтико-философский текст как объект филологической герменевтики*, автореф. дис. на соис. уч. ст. д. филос. н., Санкт-Петербург 2008.

<sup>2</sup> В. И. Карасик, *Языковая матрица культуры*, Москва: Гнозис 2013.

<sup>3</sup> Б. Кенжеев, *Стихи последних лет*, Москва: [б. и.] 1992, с. 17.

зданий – руины, вместо стен – провалы и ямы, вместо деревьев и цветов – засохшие растения. Шум человеческой жизни замещен визгом шакалов и свистом каких-то птиц. Всадник, по-видимому, является посланцем Бога, проверяющим, остался ли кто-либо в живых после апокалипсической кары. И здесь мы сталкиваемся с неразрешимым противоречием. Кто он – археолог, сдвигающий занавес над мертвым городом: Творец мироздания, который разочаровался в своем творении? или обобщенный образ наших современников, взвешивающих на ушедшие цивилизации? Всадник кого-то искал в этом городе. Вспомним сказание о Содоме. Допустим, что был промежуток между финальным решением уничтожить это место огнем с небес и поиском хотя бы нескольких оставшихся праведников. На наших глазах этот интервал времени исчерпывается: «тьма... перетекает в пламя». На лице всадника появляется серая улыбка – этот эпитет может быть истолкован как знак смерти. Между тем в городе сохраняется жизнь, поскольку есть те, кто видит, что над ними (сказано «над нами») кружит этот посланец. И значит, жива надежда.

В другом стихотворении поэт развивает тему горечи прощания с этим миром, отчетливо выраженную в Экклезиасте:

Сердце хитрит – ни во что оно толком не верит.  
Бьется, болеет, плутает по скользким дорогам,  
плачет взахлеб – и отчета не держит ни перед  
кем, разве только по смерти пред Господом Богом.

Слушай, шепчу ему, в медленном воздухе этом  
я постараюсь напиться пронзительным светом,  
камнем и деревом стану, отчаюсь, увяну,  
солью аттической сдобрю смердящую рану.

Разве не видишь, не чувствуешь – солнце садится,  
в сторону дома летит узкогрудая птица,  
разве не слышишь – писец на пергаменте новом  
что-то со скрипом выводит пером тростниковым?

Вот и натешилось. Сколько свободы и горя!  
Словно скитаний и горечи в Ветхом завете.  
Реки торопятся в море, но синему морю  
не переполниться – и возвращается ветер,

и возвращается дождь, и военная лютня  
все отдаленней играет и все бесприютней,

и фонарей, фонарей бесконечная лента...

Что они, строятся – или прощаются с кем-то?<sup>4</sup>

(«Сердце хитрит – ни во что оно толком не верит...»)

Предчувствие смерти обозначено как плач сердца. Эту метафору можно признать традиционной. Вместе с тем обратим внимание на то, что на финальной стадии жизни человек обретает способность остро пережить каждый миг бытия, суть которого – «пронзительный свет»; в словосочетании «медленный воздух» показана ценность каждой секунды оставшегося времени. Человек понимает, что превращается в неодухотворенную материю, но сохраняет мужество иронизировать по этому поводу: «солью аттической сдобрю смердящую рану». Птица, летящая в сторону дома, – это, возможно, душа, которая возвращается к Создателю. А тот, кто выводит новую надпись на пергаменте, определяет судьбу объектов реинкарнации. Важным является сочетание «свобода» и «горе». Свобода – это право выбора. Наступает момент, когда выбора уже нет. Буквальные цитаты из Экклезиаста о реках, текущих в море, и ветре, который по кругам возвращается, напоминают нам о скитаниях на земле. Но к этим цитатам добавлен энигматический образ бесконечной ленты фонарей. Возможно, это души, пришедшие для встречи с тем, чей путь завершился.

Заслуживает внимания смысловой мост, который поэт увидел между днями творения и днем уничтожения мира:

Стояло утро – день седьмой. Дремали юноша и дева,  
и не казались им тюрьмой сады просторного Эдема.

Воздушный океан кипел – а между Тигром и Евфратом  
цвел папоротник, зяблик пел, и был бутонем каждый атом,

и в темных водах бытия была волна – гласят скрижали, –  
гепард, ягненок и змея на берегу одном лежали.

Времен распавшаяся связь! Закрывать глаза в неясной рани,  
и снова, маясь и двоясь, как бы на стереоэкране –

летит фазан, бежит олень, коровы рыжие пасутся,  
и вдохновенье – только тень бессмертия и безрассудства...

Играй же, марево зари, и в темных ветках плод кровавый  
гори – так было – не хитри, не мудствуй, ангел мой лукавый,

<sup>4</sup> Б. Кенжеев, *Сочинитель звезд*, [электронный ресурс] <http://modernpoetry.ru/main/bahyt-kenzheev-sochinitel-zvyozd#serdtse> [02.07.2020].

стоящий соляным столпом спиной к солнцу молодому,  
где огонь струится из руин благословенного Содома<sup>5</sup>.

(«Стояло утро – день седьмой. Дремали юноша и дева...»)

В Библии сказано, что человек был создан в день шестой сотворения мира. День седьмой стал для Создателя отдыхом. Восьмой день толкуется некоторыми теологами как день Страшного суда, примером которого является судьба порочного города Содома. Обратим внимание на важные знаки: в райском саду в день седьмой цветет папоротник (у этого растения, как известно, цветов нет), поет зяблик (по народным приметам это предвещает резкое похолодание), хищники, травоядные и змеи мирно соседствуют<sup>6</sup>. Но после седьмого дня наступает день восьмой, и созревает «в темных ветках плод кровавый», символ уничтожения мира. Поэт творчески развивает повествование о гибели Содома: жена праведника Лота оглянулась, чтобы посмотреть на горящий родной город, и превратилась в соляной столп. В приведенном тексте на ее месте мы видим ангела, повернувшегося спиной к солнцу. Вероятно, это бунт против Создателя, не случайно используется атрибут «ангел лукавый». Значимой является и характеристика сожженного города – «благословенный». Но мы знаем, что Содом был скопищем пороков, перечисленных в священном тексте. Отсюда вытекает энигматический смысл сюжета об уничтожении этого города: порочность его жителей была запрограммированной. Обратим внимание на то, что уничтожение Содома, Гоморры и других окрестных городов, на месте которых возникло Мертвое море, было вторым наказанием человечества после всемирного потопа. В библейском сказании о Содоме мы видим назидание. Поэт интерпретирует этот нарратив в ином ключе – здесь можно увидеть переключку с древнеиндийским сказанием о высшем божестве Шиве, созидающем и разрушающем миры. После разрушения неизбежно наступает период нового созидания. Разумеется, данная версия интерпретации приведенного стихотворения является одним из возможных вариантов истолкования этого энигматического символа.

Горькая ирония в отклике на тему уничтожения порочного города и всей нашей цивилизации присутствует в аллюзийном стихотворении Е. Лесина:

Вышел месяц и вынул свой ножичек.  
И как начал творить чудеса.  
Над Содомом прошел серный дождичек.  
Серный дождь нам – как божья роса.

<sup>5</sup> Б. Кенжеев, *Сочинитель звезд...*, [02.07.2020].

<sup>6</sup> В книге пророка Исаяи сказано: «Тогда волк будет жить вместе с ягннком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Ис. 11: 6).

Самолеты набиты пилотами.  
В поездах сплошь плацкартный джихад.  
Все бегут за практичными Лотами.  
Даже плюнуть назад не хотят.

Никому и ни в чем не отказывай.  
Все раздай, что копили с трудом.  
Я люблю городочек свой вязевый –  
Третий Рим и последний Содом.

И другого не знаю, хоть коржичек,  
А хоть бомбочкой жажни вразлет.  
Над Содомом прошел серный дождичек,  
Ну а к завтраму все заживет...<sup>7</sup>

(«Вышел месяц и вынул свой ножичек...»)

Стихотворение стилистически балансирует между элегией и саркастическим перепевом. Начальная отсылка связана с детской считалкой: «Вышел месяц из тумана, / вынул ножик из кармана. / Буду резать, буду бить, / все равно тебе голить». Серный дождь (в тексте «дождичек») сравнивается с божьей росой. Сниженная и отчасти вульгарная ассоциация может быть проинтерпретирована как блаженное идиотское непонимание мира нашими современниками. Далее речь идет о тех, кто спешит покинуть проклятый город: люди воюют за места в плацкарте и бегут вслед за практичными Лотами. Впрочем, в исходном тексте Лот вовсе не хотел покидать свой город. Следующая отсылка напоминает назидание из хрестоматийного в английской культуре стихотворения Р. Киплинга *If*. В классическом переводе М. Лозинского *Заповедь* оно звучит так:

Умей поставить, в радостной надежде,  
На карту все, что накопил с трудом,  
Все проиграть и нищим стать, как прежде,  
И никогда не пожалеть о том...<sup>8</sup>

Поэт называет свою страну Третьим Римом и последним Содомом и утверждает, что не покинет ее ни за какие коржички и даже под ударами бомб. Высказывание «И другого не знаю» тоже цитатно и отсылает

<sup>7</sup> Е. Лесин, *Август 14-го*, [электронный ресурс] <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=12046> [03.07.2020].

<sup>8</sup> М. Л. Лозинский, *Багровое светило: стихи зарубежных поэтов в переводе М. Лозинского*, сост., авт. предисл. и примеч. Е. Эткинд, Москва: Прогресс 1974, с. 93.

к двустию «Я другой такой страны не знаю, / где так вольно дышит человек» из *Песни о Родине* («Широка страна моя родная...») В. Лебедева-Кумача. Текст заканчивается цитатой из С. Есенина: «Ничего! Я споткнулся о камень, это к завтраму все заживет» («Все живое особой метой...»)<sup>9</sup>. Мы видим совмещение двух несовпадающих сценариев: с одной стороны, житель проклятого города с усмешкой комментирует божью кару, но, с другой стороны, мы знаем, что на месте этого города остались только прах и пепел.

Весьма своеобразно тему египетского плена и исхода из Египта раскрывает И. Фаликов в стихотворении *1968–2008*:

Никуда не привел ты меня, Моисей.  
Сорок лет проскочило впустую.  
Надоел ли пейзаж, не сочту ли путей,  
с кипарисом ли путаю тую –  
тот, кто был помоложе, трупак трупаком  
в дагестанской валялся долине,  
а потом по планете пошлялся пешком,  
и сюжетных немерено линий.

Иммортели цветут, и морская бурда  
пацанве выдает на орехи,  
и на танки, вошедшие в Прагу тогда,  
отвечают докатором чехи,  
в донкихоты пошел Александр Гордон,  
впереди – копыеносец Егорий,  
и, не зная оглядки на прочный кордон,  
по вселенной разросся цикорий.

Не предвидится туч над Испанией всей,  
то же самое в спальном районе.  
Никуда не привел ты меня, Моисей.  
Гомон чайчий, грохот вороний.  
Это факт: бросил якорь и стал на прикол  
запах кражи и дух распродажи.  
Что египетский плен? Я оттуда пришел  
и уйду несомненно туда же<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> С. А. Есенин, *Полное собрание сочинений*: в 7 т., гл. ред. Ю. Л. Прокушев, Москва: Наука; Голос 1995, т. 1, с. 156.

<sup>10</sup> И. Фаликов, *Подземные молнии*: стихи, «Дружба народов» 2009, № 5, с. 5.

Стихотворение насыщено энигматическими символами. Кто валялся мертвым в дагестанской долине? Почему упомянут цветок иммортель – бессмертник? Для чего используется сниженный измененный фразеологизм «выдать на орехи» («получить на орехи» значит быть наказанным)? Почему телевизионный ведущий Александр Гордон сравнивается с известным персонажем Сервантеса? И при чем здесь Георгий Победоносец? Почему в тексте говорится о цикории, синие цветы которого, согласно славянским преданиям, спасают от черной немочи, т. е. депрессии? С какой целью упоминается строка из песни «Над всей Испанией безоблачное небо» (1936)<sup>11</sup>? Что символизируют чайки и вороны? Попробуем проинтерпретировать эти знаки. Упоминание о долине Дагестана – отсылка к стихотворению Лермонтова *Сон*: «В полдневный жар в долине Дагестана / С свинцом в груди лежал недвижим я...»<sup>12</sup>. Лирический герой находится за гранью жизни и смерти, а бессмертие оборачивается вечным скитанием. Эта тема усилена образом желтых иммортелей (в древности верили, что этот цветок связывает души живых и мертвых). Аллюзия на события пражской весны 1968 г., по-видимому, свидетельствует о бессмысленности попыток остановить ход истории. Кардинально меняются сами люди: бизнесмен становится поборником справедливости и следует за святым, убивающим змея. Цветок цикорий в этом ряду, вероятно, символизирует неизменность и стабильность в мире, который охвачен «запахом кражи и духом распродажи». Чайки связаны с морем, вороны с сушей – на земле одно и то же. Лирический герой не смог обрести свободы. Египетское рабство становится его вечным уделом. Отсюда мысль о бессмертии как наказании.

В ином ключе цепь аллюзий о рабстве египетском развивается в стихотворении О. Комкова *Бегство в Египет*:

Прочь из плена зимы,  
Грачим гонимы граем,  
Вновь спускаемся мы  
В узкий, тёмный Мицраим.

О теснина тоски!  
Там, за облачным краем,  
Вновь объятий тиски  
Нам раскроет Мицраим.

---

<sup>11</sup> По мнению некоторых источников, после того как в эфире прозвучали эти слова, в Испании начался франкистский мятеж.

<sup>12</sup> М. Ю. Лермонтов, *Полное собрание стихотворений*: в 2 т., гл. ред. Ю. А. Андреев, Ленинград: Советский писатель 1989, т. 2, с. 76.

Вновь на струнах сердец  
Скорбный мотив играем.  
Близок мрачный гордец –  
Вечный призрак, Мицраим.

Смертью древней, как тень,  
Бредим иль умираем?  
В ночь обращает день  
Чёрной птицей Мицраим.

Се, парит до утра  
Между адом и раем  
Чёрный бессмертный Ра,  
В смерти храня Мицраим<sup>13</sup>.

Библейский сюжет о рабстве египетском построен весьма затейливо. Вспомним: в Ветхом Завете сначала братья продают Иосифа, и он оказывается в рабстве египетском, попадает в тюрьму, разгадывает сны, становится первым министром у фараона, спасает от голода братьев и дает им приют в Египте. Затем новый фараон делает рабами все племя пришельцев, которые в тяжких трудах строят пирамиды. Потом появляется спаситель, чудом оставшийся в живых; младенцем посланный по водам и воспитанный в доме фараона, он получает задание от Бога спасти свой народ и выводит его из Египта. В Новом Завете Мария с младенцем и Иосифом уходят в Египет, чтобы спастись от Ирода. Обратим внимание на вектор движения в цитируемом тексте: «вновь спускаемся». Налицо вертикаль: верх – низ, наш мир – Египет, жизнь – смерть. Почему автор использует древнееврейское библейское название Египта Мицраим? Этимология этого слова неоднозначна. Грамматически оно стоит в двойственном числе, что соответствует единству верхнего и нижнего Египта и исторически подтверждается двойной короной египетских фараонов. Корень слова «ц-р» в огласовках соотносится с понятиями тесноты, узости и болезни. Отсюда и название проказы – «цараат». Префикс м- выражает каузативное значение. Сравним: «лехем» – «хлеб», «милхама» («война») – букв. отбирание хлеба, т. е. разбойничий набег. В стихотворении акцентируются смыслы узости и темноты. Значимым является тройное повторение «вновь», сюжет развивается по кругу. Странствие в загробный мир энигматически пересекается с упоминанием о древнеегипетском боге солнца Ра, но в этом тексте бессмертный Ра относится к миру ночи, в котором мы

---

<sup>13</sup> О. Комков, *Стихотворения*, «Плавучий мост: журнал поэзии» 2014, № 1, [электронный ресурс] <http://www.plavmost.org/?p=663> [03.07.2020].

пребываем до утра. Заглавие стихотворения *Бегство в Египет* соотносится с новозаветным осмыслением этого события. Мы умираем и возрождаемся, возвращаясь из Египта.

Приведенные толкования библейских аллюзий в текстах актуальных российских поэтов охватывают ничтожно малую часть упоминаний о сюжетах и идеях Библии в современной литературе. Тем не менее это позволяет утверждать, что энигматическое осмысление библейских символов – живая тема современной поэзии. В ее осмыслении особую ценность получают вечные вопросы о добре и зле, выражается ироническое отношение к назиданиям, движение по кругу становится воплощением архаической модели календарного времени. В поэтической вселенной всегда актуальным оказывается изречение Новалиса («Генрих фон Офтердинген»): «Wohin gehen wir? Immer nach haus»<sup>14</sup>.

## References

- Averintsev, Sergei S. *Simvol*. In: *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar*, ed. L. F. Ilichev. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1983: 607–608.
- Esenin, Sergei A. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 7 t., ed. Yu. L. Prokushev. Moskva: Nauka; Golos, 1995–2002.
- Falikov, Ilya Z. “Podzemnye molnii: stikhi”. *Druzhba narodov*. No. 5 (2009): 3–5.
- Karasik, Vladimir I. *Yazykovaya matritsa kultury*. Moskva: Gnozis, 2013.
- Kenzheev, Bakhyt Sh. *Sochinitel zvezd*. <http://modernpoetry.ru/main/bahyt-kenzheev-sochinitel-zvyozd>
- Kenzheev, Bakhyt Sh. *Stikhi poslednikh let*. Moskva: [b. i.], 1992.
- Komkov, Oleg A. “Stikhotvoreniya”. *Plavuchii most: zhurnal poezii*. No. 1 (2014). <http://www.plavmost.org/?p=663>
- Lermontov, Mikhail Yu. *Polnoe sobranie stikhotvoreniy*: v 2 t., ed. Yu. A. Andreev. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1989.
- Lesin, Evgenii E. *Avgust 14-go*. <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=12046>
- Losev, Aleksei F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo*. Moskva: Iskusstvo, 1995.
- Lotman, Yurii M. *Mezhdru emblemoy i simvolom*. In: *Lotmanovskii sbornik*. Vol. 2. Moskva: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 1997: 416–423.
- Lozinskii, Mikhail L. *Bagrovoe svetilo: stikhi zarubezhnykh poetov v perevode M. Lozinskogo*. Moskva: Progress, 1974.
- Mikhailova, Alla A. “Simvol, allegoriya, pritcha. Na putyakh khudozhestvennogo poznaniya mira (Znachenie uslovykh form v iskusstve i literature)”. *Znaniya*. No. 11 (1966): 213–229.
- Prorokov, Mikhail V. “Kategoriya khudozhestvennogo obraza i problema simvola (v literature)”. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. No. 4 (1987): 39–47.
- Sheikin, Arkadii G. *Simvol*. In: *Kulturologiya. Entsiklopediya*: v 2 t. Vol. 2. Moskva: ROSSPEN, 2007: 457–458.
- Shelestyuk, Elena V. *Semantika khudozhestvennogo obraza i simvola (na materiale angloyazychnoi poezii XX veka)*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Moskva, 1998.

---

<sup>14</sup> Куда же мы идем? Всегда домой.

Volskii, Aleksei L. *Poetiko-filosofskii tekst kak obekt filologicheskoi germenевtiki*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni doktora filologicheskikh nauk. Sankt-Peterburg, 2008.



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

**ВИКТОРИЯ МАЛКИНА**

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

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

## «АВТОПОРТРЕТ» И ПРОБЛЕМЫ ВИЗУАЛЬНОГО В РОССИЙСКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

### “SELF-PORTRAIT” AND THE ISSUES OF THE VISUAL IN THE RUSSIAN POETRY OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY

The paper analyses visual poetics in a number of poems entitled “Self-portrait”. The author construes the visual in literature as a category of poetics which assumes the visibility of the inner world of the poem for the lyrical subject and for the reader. The visual in the lyric poetry can be expressed in various ways, including allusions to the genres of visual arts, for example, to self-portraiture.

The topic undertaken is relevant, given the currently growing interest in intermediality in literature in general and in poetry in particular. What is new about the present research is that poetic self-portraits are considered here from the point of view of visual poetics. The main purpose of the paper is to analyse the ways in which the lyrical subject visually represents his or her own image. The following aspects are touched upon: the interaction of poetry and painting, the common and the differentiating features of a pictorial and a lyrical self-portrait; the use of visual details; the subjective structure of poems and the lyrical plot. There is also an attempt to build a typology of poetic self-portraits, depending on how the lyrical subject sees himself/herself as another. The material of the study includes poems by Aleksandr Kushner, Ilya Selvinsky, Andrei Voznesensky, Osip Mandelstam, Konstantin Bolshakov, Valentin Katarsin, Nikolai Rylenkov, and others.

**Keywords:** the visual in poetry, self-portrait, lyrical subject, lyrical plot.

В статье анализируется поэтика визуального в стихотворениях, озаглавленных «Автопортрет». Визуальное при этом понимается как категория поэтики, предполагающая зримость внутреннего мира стихотворения для лирического субъекта и для читателя. Визуальное в лирике может выражаться разными способами, в том числе и аллюзиями на жанры визуальных искусств, например, на автопортрет.

Актуальность статьи заключается в выросшем в последнее время интересе к интермедialности в литературе вообще и в лирике, в частности. Новизна работы состоит в рассмотрении поэтических автопортретов с точки зрения поэтики визуального. Основная цель статьи – анализ способов визуальной репрезентации лирическим субъектом

своего собственного образа. Затрагиваются следующие аспекты: взаимодействие лирики и живописи, общие и различные черты между живописным и лирическим автопортретом; использование визуальных деталей; субъектная структура стихотворений и лирический сюжет. Также делается попытка выстроить типологию автопортретов в лирике в зависимости от способов видения лирическим субъектом себя: «Я» как взаимодействие «Я» и другого; «Я» как другой либо «Я» с точки зрения других. Материалом исследования послужили стихотворения А. Кушнера, И. Сельвинского, А. Вознесенского, О. Мандельштама, К. Большакова, В. Катарсина, Н. Рыленкова, и др.

**Ключевые слова:** визуальное в лирике, автопортрет, лирический субъект, лирический сюжет.

Тема «автопортрет в литературе» достаточно обширная и отнюдь не новая. Однако в большинстве случаев слово «автопортрет» употребляется в метафорическом смысле: подразумевается, что биографический автор воссоздает в художественном тексте свой собственный портрет. И исследования строятся на том, что портрет или фотография реального человека соотносится с вербальным описанием внешности (героя или лирического субъекта) в художественном тексте. Например, С. Н. Колосова определяет лирический автопортрет как

портрет лирического героя произведения, когда грань между автором и лирическим героем чрезвычайно тонка. [...] Высокая степень автобиографичности и внесение в произведение узнаваемых авторских черт внешности позволяет говорить об автопортрете<sup>1</sup>.

Нам кажется, что в таких случаях уместнее говорить об образе автора или лирическом герое и их репрезентации, однако это проблема для отдельного исследования.

Во избежание двусмысленностей мы выбрали стихотворения, в заглавии которых фигурирует слово «автопортрет». Цель статьи – проанализировать специфику визуального в лирических стихотворениях, направленных на воссоздание лирическим субъектом своего собственного образа. Проблема сходства данного образа и реальной личности в наши задачи не входит. Материалом послужила в основном российская поэзия XX в., поскольку в ней такие заглавия достаточно многочисленны и репрезентативны.

Визуальное в лирическом стихотворении мы понимаем как зримость внутреннего мира стихотворения, видимую как для лирического субъекта, так и для читателя. Специфика визуальной картины задается поэтом

---

<sup>1</sup> С. Н. Колосова, *Типология и поэтика портрета в русской лирической поэзии*, автореф. дис. на соис. уч. ст. д. ф. н., Москва 2012, с. 25.

и воспринимается читателем в рамках его собственного зрительского и читательского опыта. Таким образом, визуальное – это свойство поэтики вербального лирического текста.

В репрезентации и рецепции визуального в литературе вообще и в лирике, в частности, могут быть две основные стратегии: прямое и трансгрессивное 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. То есть прямое зрение создает жизнеподобные образы. Трансгрессивное зрение размывает границы между субъектами либо способствует их нарушению. 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 фантастичны. Разумеется, в стихотворении вполне могут сочетаться и обе стратегии.

Важнейшим вопросом при рассмотрении визуального в литературе – вне зависимости от использованной автором стратегии зрения – является следующий: кто видит в художественном мире и каким образом? Ведь для читателя зримый мир произведения возникает в зависимости от способа видения субъекта речи, т. е. того, кто видит и изображает мир в данном художественном тексте. Если говорить о лирической поэзии, то в центре оказывается лирический субъект. 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. То есть центральной категорией для анализа визуального в лирике является эксплицитное или имплицитное зрение лирического субъекта, в случае автопортрета – это видение самого себя.

Способы репрезентации визуального могут быть различными (лирический сюжет, образ, композиционно-речевые формы – описания, экфрасис, сон и др.). Одним из таких способов является отображение визуальных искусств, в частности, аллюзии на жанры живописи. Если такая отсылка возникает в заглавии, то это сразу задает стратегию восприятия лирического текста через призму визуального искусства, апеллирует к зрительному воображению читателя.

Таким заглавием, заставляющем «читателя стать зрителем», по выражению В. Набокова, является «Автопортрет». Стихотворения с таким названием есть, например, у Осипа Мандельштама, Ильи Сельвинского, Константина Большакова, Андрея Вознесенского, Николая Рыленкова, Игоря Шевчука, Пабло Неруды, Роберта Крили, Эдварда Хирша, Фрэнка Бидарта,

Синтии Круз, Натали Эстадо, Аттипата Кришнасами Рамануджана, Адама Загаевского, и др. Есть и немало вариаций: *Мой портрет* Александра Пушкина, *Автопортрет с бритвой и помазком* Александра Кушнера, *Автопортрет в шляпе* и *Автопортрет без шляпы* Валентина Катарсина, *Автопортрет на фоне* Дмитрия Быкова, *Автопортрет в профиль* Веры Павловой, *Ярко-синий автопортрет (Bright Blue Self-Portrait)* Фрэнка Лимы, *Автопортрет в золотом кимоно (Self-portrait in a Gold Kimono)* Генри Коула, *Автопортрет с наушниками (Self-Portrait with Headphones On)* Илианы Роча, и др.

Очевидно, что это заглавие достаточно популярно, хотя в первую очередь автопортрет ассоциируется для нас с живописью. В живописи автопортрет – это «портрет, в котором художник изображает сам себя, обычно используя для этого зеркало. Особенность автопортрета прежде всего в том, что он „говорит” со зрителем от первого лица – о времени и о себе; это монолог художника...»<sup>2</sup>. Жанр этот достаточно исследован, и можно выделить следующие его особенности, которые могут быть применимы к разным формам искусства, не только живописным и не только визуальным.

Автопортрет – это форма саморефлексии, самопознания художника и самосознания культуры. В нем передается отношение художника к миру и самому себе. Это отношение может быть разным – резко критическим, самовосхваляющим, попыткой воспроизвести свой собственный облик или, наоборот, нарисовать некую маску, с акцентом на внешнем или на внутреннем. Но в любом случае, это удвоение самого себя за счет художественного образа, опосредованного вымыслом<sup>3</sup>. При этом «в автопортретном образе постигается сам процесс отражения художником мира и мира в художнике»<sup>4</sup>, это образное изображение диалога художника с самим собой, при этом «стремлению изобразить себя сопутствует зеркальное видение себя как Другого», а «узнавание себя как Другого включает и узнавание себя другим»<sup>5</sup>.

«Введение автопортрета в изобразительное произведение в связи с его зеркальной, удваивающей природой неизменно переформулирует художественный текст, взламывая границы, осуществляя связь изображения со зрителем»<sup>6</sup>, – пишет А. В. Ляшко. А А. В. Марков замечает, что «в литературе автопортретность осмысляется и в романах, и в поэзии как

---

<sup>2</sup> *Автопортрет*, [в:] *Искусство: энциклопедия*, гл. ред. и авт. проекта проф. А. П. Горкин, Москва: РОСМЭН 2007, с. 9.

<sup>3</sup> См.: С. В. Крузе, *Автопортрет как форма самопознания личности художника*, автореф. дис. на соис. уч. ст. к. филос. н., Ростов-на-Дону 2004, с. 10–11.

<sup>4</sup> А. В. Ляшко, *Автопортрет как феномен самосознания культуры*, дис. на соис. уч. ст. к. культурологии, Санкт-Петербург 2001, с. 14.

<sup>5</sup> Там же, с. 183.

<sup>6</sup> Там же, с. 182.

„репрезентация репрезентации”, способная менять не только установки субъективности, но и ход сюжета»<sup>7</sup>.

То есть автопортрет всегда связан с видением себя как другого. Если говорить о соответствующих стихотворениях, то, с нашей точки зрения, можно выделить три варианта такого видения в лирике:

- «Я» как взаимодействие «Я» и другого;
- «Я» как другой;
- «Я» с точки зрения других.

Для подтверждения данной гипотезы остановимся подробнее на каждой из этих разновидностей, анализируя наиболее репрезентативные тексты. Исходя из нашего понимания феномена визуального в лирике, будем при анализе обращать внимание на следующие аспекты: субъектная организация, движение взгляда субъекта, лирическая ситуация и лирический сюжет, а также визуальные детали.

#### «Я» как взаимодействие «Я» и другого

К этому типу «автопортретов» относятся стихотворения И. Сельвинского *Автопортрет*, А. Кушнера *Автопортрет с бритвой и помазком*, А. Вознесенского *Автопортрет* и др.

В стихотворениях Сельвинского и Кушнера лирическая ситуация одинакова: человек перед зеркалом. Напомним, что именно зеркало использует художник для создания автопортрета в изобразительном искусстве. В обоих стихотворениях лирический субъект, описывая себя, также смотрит в зеркало.

Стихотворение Сельвинского строится на анафоре «я вижу» (первая и пятая строки). То, что лирический субъект видит именно себя, подчеркивается упоминанием зеркала: «Я вижу в зеркалах суровое лицо»<sup>8</sup>. Сюжет стихотворения – то, как «я» описывает свою внешность, увиденную в отражении. Это не просто последовательное описание сверху вниз или от целого к части. Взгляд лирического субъекта перемещается между наиболее значимыми чертами лица, выступающими в качестве деталей. Сначала упоминается общий план («суровое лицо»), затем описывается то, что находится вокруг глаз – веки и брови (но не сами глаза): «Пролет широких век и сдвинутые брови» (т. 1, с. 30). Затем рот и губы, этому

<sup>7</sup> А. В. Марков, *Автопортретность в поэтической книге Одиссеаса Элитиса «Монограмма»*, «Практики и интерпретации» 2018, т. 3, № 4, с. 56.

<sup>8</sup> И. Л. Сельвинский, *Избранные произведения*: в 2 т., сост. Ц. Воскресенская, Москва: Художественная литература 1989, т. 1, с. 30.

посвящены две строки: «У рта надутых мышц жестокое кольцо / И губы цвета черной крови» (т. 1, с. 30).

Пятая строка снова начинается с повтора «я вижу», т. е. лирический субъект окидывает себя взглядом, который вновь поднимается вверх: описывается лоб и потом глаза. При описании глаз единственный раз за все стихотворение синонимический ряд, состоящий из конструкций «прилагательное + существительное», сменяется подчинительной конструкцией. И тут оказывается, что это автопортрет человека творческого – поэта или художника («глаза, знакомые с огнем творящих болей»), причем его творчество имеет те же особенности, что и его внешность. Седьмая строка вновь вводит общий план, который отсылает нас к первой строке. Таким образом, «суровое лицо» в начале и «угрюмые черты» в конце оказываются синонимами, и эта синонимичность подчеркивается повтором слова «суровый» в последней строчке: «И из угрюмых черт мне веет силой гроз, / Суровою жестокостью и волей» (там же).

Автопортрет приводит лирического субъекта к автохарактеристике – описанию главных черт характера, повторяющих черты внешности.

В стихотворении Кушнера мотив зеркала также оказывается связан с вполне традиционным мотивом двойника, увиденного в этом зеркале:

Каждый день пред зеркалом,  
пену взбивая  
На щеке, с многоцветной бритвой Gillette  
В острожной руке, –  
что за странность такая, –  
Видю я незнакомца...<sup>9</sup>

Тут лирический субъект видит и описывает не столько себя (или отражение себя), сколько «незнакомца», при этом подчеркивается остранение, т. е., как мы помним, изображение чего-то обычного и привычного с необычной точки зрения. В данном случае – себя, но в отражении, в зеркале. Кстати, термин «остранение» В. Б. Шкловский произвел от слова «странный», и здесь эта странность появляется буквально: «что за странность такая».

В отличие от стихотворения Сельвинского, у Кушнера нет описания черт лица, упоминаются только внешние детали: пена на щеке и бритва в руке у «я», закапанная майка у его отражения. Составив эти две картинки, мы получаем представление о том, как выглядит сам субъект с учетом

---

<sup>9</sup> А. С. Кушнер, *Автопортрет с бритвой и помазком*, «Знамя» 2000, № 7, [электронный ресурс] <http://znamlit.ru/publication.php?id=1175> [29.03.2020].

«непостоянных» признаков, связанных с процессом бритья (не случайно стихотворение называется не вообще *Автопортрет*, а именно *Автопортрет с бритвой и помазком*). Единственная постоянная деталь в облике «незнакомца» – он левша (из чего мы можем сделать вывод, что оригинал – правша).

Так же, как и у Сельвинского, у Кушнера важен мотив зрения: лирический субъект видит незнакомца, а незнакомец «смотрит в упор» на лирического субъекта. Этот обмен взглядами – единственная состоявшаяся коммуникация, так как вербальная оказывается невозможной: отражение «не может начать разговор», а сам лирический субъект – не хочет («не надо», «не услышу», «И о чем? До него ли мне» и т. п.). И оказывается, что эта невозможность и нежелание коммуникации распространяется и на других людей. Несостоявшаяся автокоммуникация приводит к тому, что лирический субъект отказывается от коммуникации вообще, сосредоточиваясь на чисто внешнем и не видя внутреннее, глубину («не так уж, поверь, интересна душа»). Но при этом отказе от разговора он, парадоксальным образом, намечается в возникшем обращении «поверь». То есть субъект все-таки начинает разговор со своим двойником, а значит – возможны и другие разговоры в будущем.

В стихотворении Вознесенского нет ситуации «человек перед зеркалом», но, как и у Кушнера, автопортрет фигурирует как двойник «я», только существующий не в зеркале, а в мире самого субъекта. «Я» увиден (и даже услышан) здесь как другой, и этот увиденный образ пугает «я» («Чур меня! Чур! / SOS!»). В самом тексте нет ни слова не только о зеркале, но и о зрении, даже глаза не упоминаются, а лишь подразумеваются («щурит прищур»). Детали внешности присутствуют только в первой строчке («Он тощ, словно сучья. Небрит и мордаст»), в дальнейшем статическое описание переходит в динамику, движение и речь. Причем это прямая речь, принадлежащая «другому», который обращается к «я». Именно из этих слов другого мы понимаем, что «я» – поэт. В отличие от стихотворения Кушнера, здесь есть вербальная коммуникация между «я» и «другим», но односторонняя – «другой» обращается к «я», а «я» говорит о нем в третьем лице:

Приветик, – хрипит он, – российской поэзии.  
Вам дать пистолетик? А, может быть, лезвие?  
Вы – гений? Так будьте ж циничнее к хаосу...<sup>10</sup>

<sup>10</sup> А. Вознесенский, *Стихотворения и поэмы*: в 2 т., вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. Г. И. Трубникова, Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома: Вита Нова 2015, т. 1, с. 235.

Обратим внимание на то, что во всех трех текстах слово «автопортрет» фигурирует только в заглавии, а значит, относится и к «я», и к «другому» в равной степени. То есть автопортрет является суммой «я» и образа «я», существующих внутри художественного мира стихотворения, что предполагает удвоение образа. Заглавие же удваивает его вторично (получается образ в четвертой степени), потому что мы (как читатели) должны увидеть не только взаимодополнительность «я» и «другого» внутри художественного мира, но и их целостное изображение, обращенное к нам. Иными словами, если попытаться визуализировать эти стихотворения, то на картине будут два субъекта, так или иначе взаимодействующие (или, если вернуться к аналогии с живописью, можно представить картину, на которой нарисован не просто автопортрет художника, но художник, который пишет свой автопортрет).

### «Я» как другой

В эту группу можно отнести стихотворения О. Мандельштама, К. Большакова и др. В них нет удваивания внутри художественного мира, и основную визуальную составляющую нам дает заглавие стихотворения. Так, в *Автопортрете* Мандельштама<sup>11</sup> вообще нет личных местоимений, только одно относительное («кому»). Зрение как таковое не упоминается, только один раз глаза, причем невидящие («в закрытьи глаз»). Детали (черты внешности) присутствуют только в первой строфе: голова – сюртук – глаза – руки. Обратим внимание, что все они даны либо с определениями, либо в динамике, либо сочетается и то, и другое, что и подчеркивается четвертой строкой («тайник движенья непочатый»). Вторая строфа – скорее характеристика, чем портрет, в ней нет конкретных визуальных деталей, зато в центре – облик поэта. Здесь уже не соотношение «я» и «другого», увиденного в зеркале, а «я», увиденный как «другой».

Аналогичная ситуация в стихотворении Большакова<sup>12</sup>. Только здесь местоимений нет вообще никаких, и динамики, движения тоже фактически нет: описание статично, и на весь текст только один глагол – «мелькнет», связанный со взглядом. Следует отметить, что всё, связанное со зрением, занимает центральное место в данном автопортрете. Это заметно уже на лексическом уровне: глаза упоминаются шесть раз, и еще два раза – взор.

<sup>11</sup> О. Мандельштам, *Сочинения*: в 2 т., сост. П. М. Нерлера, подгот. текста и коммент. А. Д. Михайлова, П. М. Нерлера, вступит. статья С. С. Аверинцева, Москва: Художественная литература 1990, т. 1, с. 295–296.

<sup>12</sup> К. Большаков, *Автопортрет*, [в:] *Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917*: антология, Москва: Наука 1993, с. 590.

Таким образом, именно зрение и взгляд оказываются главным при описании поэта (это здесь тоже подчеркнуто). Из других визуальных деталей есть только цвет волос, пробор, смокинг и пальто. Обратим внимание еще на один аспект: хотя тут нет зеркала, зеркальность присутствует как структурный принцип организации стихотворного текста: за счет лексических повторов строфы как бы отражают друг друга, но отражение не полное. Это своего рода искаженное вербальное зеркало, в котором влюбленный юноша-поэт видит себя как другого. Как и у Мандельштама, на то, что это образ «я», указывает только заглавие.

### «Я» с точки зрения других

В качестве примера можно привести стихотворения В. Катарсина *Автопортрет без шляпы* и *Автопортрет в шляпе*, Н. Рыленкова *Автопортрет* и др.

В *Автопортрете без шляпы* Катарсина местоимения есть, но только третьего лица («он»). «Я» тут увидено со стороны, причем глазами других: девочки, алкаша, нищей, прохожего и т. п. Отсюда очевидная неопределенность («Может быть, с большого гонорара / или, может, с премии шальной...»<sup>13</sup>) и оценочность («ненормальный»). Визуальных деталей, благодаря которым мы могли бы представить внешний облик субъекта, в тексте нет (кроме шляпы, которой на самом деле тоже нет). Автопортрет дается не просто в динамике, а в действии и взаимодействии с другими: и людьми, и предметами.

В написанном спустя два года *Автопортрете в шляпе* ситуация аналогична: лирический субъект описывает себя от третьего лица. Упоминаются и действия, и внешние детали (рост, пальто, шляпа), причем главное, что подчеркивается во всех аспектах – странность и непохожесть на других:

Он падал странно – снизу вверх,  
[...]  
Он был высок, но с виду мал,  
[...]  
Когда все делали ничто,  
он ничего не делал,  
носил без рукавов пальто,  
пил кофе только белый<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> В. Катарсин, *Автопортрет без шляпы*, 45-я параллель, [электронный ресурс] [https://45ll.net/valentin\\_katarsin/stihi/#avtoportret\\_bez\\_shlyapy](https://45ll.net/valentin_katarsin/stihi/#avtoportret_bez_shlyapy) [29.03.2020].

<sup>14</sup> Там же.

«Я» возникает только в последнем катрене, когда лирический субъект объясняет своим имплицитным собеседникам, что речь идет о нем самом. Обратим внимание – мотив зрения, необходимого для того, чтобы увидеть в описанной личности лирического субъекта, появляется именно здесь: «Очки наденьте – это я, / полвека с вами живший». Вспомним, что, согласно исследованиям Цв. Тодорова, очки (как и зеркало) являются общепринятым предметом, необходимым для трансгрессии зрения, символом «непрямого, искаженного, извращенного взгляда»<sup>15</sup>. И далее:

Очки и зеркало становятся образом взгляда, который отныне уже не является простым средством привязки глаза к некой точке в пространстве, теперь это не чисто функциональный, прозрачный и переходный взгляд. Эти предметы – в некотором смысле материализованный, непрозрачный взгляд, квинтэссенция взгляда<sup>16</sup>.

В данном случае трансгрессия зрения нужна для того, чтобы не только «я» смог посмотреть на себя глазами других, но и другие увидели в нем его «я».

В стихотворении Рыленкова для того, чтобы увидеть «я» с точки зрения других, дана прямая речь этих «других», описывающих статичный облик субъекта, т. е. рисующих его портрет:

Сказали б знакомые просто  
На ваши расспросы в ответ:  
«Сутулый, высокого роста,  
С лицом без особых примет.

Совсем не похож на поэта,  
Что вводит в волшебный чертог...»  
Случайно услышав все это,  
Не много б добавить я смог<sup>17</sup>.  
[...]

«Я» потом добавляет историю своего становления (в динамике), скорее объясняя увиденное «другими», чем добавляя какие-то подробности или детали.

<sup>15</sup> Цв. Тодоров, *Введение в фантастическую литературу*, пер. с фр. Б. Нарумова, Москва: Дом интеллектуальной книги 1999, с. 101.

<sup>16</sup> Там же, с. 102.

<sup>17</sup> Н. Рыленков, *Автопортрет*, 45-я параллель, [электронный ресурс] [https://45ll.net/nikolay\\_rylenkov/stihi/#avtoportret](https://45ll.net/nikolay_rylenkov/stihi/#avtoportret) [29.03.2020].

Таким образом, «автопортрет» как заглавие лирического стихотворения через ассоциацию с жанром живописи провоцирует читателя к включению воображения и визуализации лирического субъекта, создающего свой портрет вербальными средствами. Это всегда образная саморефлексия, но в ней можно выделить три основных варианта.

Во-первых, это «Я», увиденное с точки зрения других. Эти другие обычно прямо присутствуют в художественном мире стихотворения; возможны элементы фабулы или диалога с ними.

Во-вторых, «Я», увиденный как другой, как бы со стороны. Здесь обычно присутствует грамматическое третье лицо, т. е. внеличные формы авторского высказывания, согласно классификации С. Н. Бройтмана. Но никаких «других», в отличие от предыдущего варианта, тут нет – это именно «острашение» самого себя.

И, наконец, третий вариант, это «Я» как взаимодействие (или конфликт) частей я, «Я» и другого внутри самого себя. Здесь обычно присутствуют раздвоение субъекта, отражение отражения, диалог с собой, мотивы двойничества и зеркала.

Во всех случаях чрезвычайно важна роль заглавия. Именно оно создает условную «раму» вокруг образа лирического субъекта, рефлексия которого о самом себе становится не просто лирическим сюжетом, но и визуальным образом для читателя.

## References

- Avtoportret*. In: *Iskusstvo: entsiklopediya*, ed. A. P. Gorkin. Moskva: ROSMEN, 2007: 9.
- Katarsin, Valentin. *Vse stikhi Valentina Katarsina, 45-ya parallel*. [https://45ll.net/valentin\\_katarsin/stihi/](https://45ll.net/valentin_katarsin/stihi/)
- Kolosova, Svetlana N. *Tipologiya i poetika portreta v russkoi liricheskoj poezii*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni doktora filologicheskikh nauk. Moskva, 2012.
- Kruze, Svetlana V. *Avtoportret kak forma samopoznaniya lichnosti khudozhnika*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filosofskikh nauk. Rostov-na-Donu, 2004.
- Kushner, Aleksandr S. "Avtoportret s britvoi i pomazkom". *Znamia*. No. 7 (2000). <http://znamlit.ru/publication.php?id=1175>
- Liashko, Anna V. *Avtoportret kak fenomen samosoznaniya kultury*. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata kulturologii. Sankt-Peterburg, 2001.
- Mandelstam, Osip E. *Sochineniya: v 2 t. Vol. 1*, ed. P. M. Nerlera. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1990.
- Markov, Aleksandr V. "Avtoportretnost v poeticheskoi knige Odisseasa Elitisa Monogramma". *Praktiki i interpretatsii*. Vol. 3, No. 4 (2018): 54–67.
- Russkaya poeziya «serebriannogo veka», 1890–1917: antologiya*, ed. I. Bagdasarian and others. Moskva: Nauka, 1993.
- Rylenkov, Nikolai I. *Vse stikhi Nikolaya Rylenkova, 45-ya parallel*. [https://45ll.net/nikolay\\_rylenkov/stihi/](https://45ll.net/nikolay_rylenkov/stihi/)

Selvinskii, Ilia L. *Izbrannye proizvedeniya*: v 2 t. Vol. 1. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1989.  
Todorov, Tsvetan. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu*, transl. B. Narumov. Moskva: Dom intelektualnoi knigi, 1999.

Voznesenskii, Andrei A. *Stikhotvoreniya i poemy*: v 2 t. Vol. 1, ed. G. I. Trubnikova. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Pushkinskogo Doma: Vita Nova, 2015.



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

**МАРИЯ САМАРКИНА**

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

Российский государственный гуманитарный университет  
Кафедра теоретический и исторической поэтики  
125993 Москва  
Миусская площадь, 6  
[enkelinaiivius@gmail.com](mailto:enkelinaiivius@gmail.com)

## **СТРУКТУРА ФОТОПОЭТИЧЕСКОГО: «ФОТОКАМЕРА СТРАШНАЯ ВЕЩЬ...» БОРИСА ХЕРСОНСКОГО**

### **PHOTOPOETICS AS STRUCTURE: 'A CAMERA IS A SCARY THING...' BY BORIS KHERSONSKY**

The article is dedicated to the analysis of the poem “fotokamera strashnaya veshch...” [‘a camera is a scary thing...’] by Boris Khersonsky. The analysis is divided into three levels encompassing the sound, vocabulary and grammar, and the plot. The structural features of the poem are identified and it is shown that they conform to the peculiarities of photopoetics, such as transgressiveness, discreteness, isolation, documentary character and metonymic treatment of the object. The sound-level analysis reveals a lack of order, in view of which rhyme becomes the ordering mechanism of the poem. Syntagms corresponding to the syllabotonic meter are broken by enjambements, some of which also violate stanza boundaries. The density of consonants and vowels and the rhythmic scheme allow the author of the paper to highlight the weak and strong points of the poem, as well as the principles of the relations between stanzas: they can form crosswise or regular pairs, both opposed and conjoined. The poem’s vocabulary features two thematic fields, one relating to the camera, the other to the soul. The camera is mostly connected with death and immobility, it can capture only scattered fragments, while the soul, on the contrary, is living, moving, it can see and contains memories. Combining the two groups in metaphors and personifications can be perceived as an attempt to overcome antinomies and at the same time as acknowledging that it is impossible to do so. The initial situation is that of the horror of the camera. Mechanically organised memory (photo album) is lost, and the human soul proves to be more capacious and more perfect, which helps to negate and thus ultimately overcome the initial situation. The lyrical subject cannot appear in the text, and where he strives to do this, he turns out to be helpless, the weakest link in the plot. In the first stanza, the world captured by the camera falls apart and becomes insignificant – it loses its uniqueness due to the infinity of automatic clicks (the camera is alive). The second attempt to collect this world within the framework of the album proves futile (the soul is dead). In the third stanza, the situation is reversed (the soul is alive). The poem ends, in essence, with the death of the camera, because its gaze lacks viability. The turning point in which the subject becomes aware of himself in the process of reflection is the moment of differentiation between his vision and the vision of the camera: it does not see, but the lyrical subject does. Thus, photography, which appears to the reader

primarily as a topic, becomes the basis of the poetics of the entire text. Throughout the poem, we are faced with how, for example, metric-rhythmic and syntactic discreteness is overcome with the help of stanzaic unity, how fragmentation of imagery turns into integrity through oxymoronic combinations; grammatical isolation and limitations of vocabulary are not absolute; the transgression of the lyrical subject, forcing him into losing his identity, is overcome by gaining his own vision. Finally, object metonymy – replacing memories with photographs – ends with the defeat of the camera and the triumph of the integrity of the subject.

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

Статья посвящена анализу стихотворения Бориса Херсонского «фотокамера страшная вещь...» Анализ разделен на три уровня: звуковой, лексико-грамматический, сюжетный. Выявляются структурные особенности стихотворения, которые подчиняются особенностям поэтики, таким как трансгрессивность, дискретность, замкнутость, документальность и метонимия объекта. Звуковой уровень показывает недостаток упорядоченности, и потому упорядочивающим текст элементом является рифма. Синтагмы, соответствующие силлаботоническому метру, разрываются анжамбеманами, которые нарушают также строфические границы. Характер звуковой организации (аллитерации и ассонансы) показывает усиление консонантизма и, напротив, ослабление вокализма. Плотность согласных и гласных звуков и ритмическая схема позволяют выделить слабые и сильные места стихотворения, а также принципы соотношения строф: перекрёстное или парное, как сопоставленное, так и противопоставленное. На лексико-грамматическом уровне выделяются два тематических поля. Первое связано с фотоаппаратом, второе – с душой. Фотоаппарат связан со смертью, неподвижностью, он может запечатлеть лишь фрагменты, тогда как душа, напротив, живая, подвижная, она видит и содержит воспоминания. Метафоры и олицетворения, построенные на соединении лексики двух полей, могут восприниматься как попытка преодолеть антиномию и одновременно как невозможность сделать это. Исходная ситуация ужаса перед фотоаппаратом, при встрече с которым механически организованная память (фотоальбом) теряется, а человеческая (душа) оказывается шире и совершеннее, в конце преодолевается через отрицание. Лирический субъект не может появиться в тексте, а там, где он пытается это сделать, оказывается самым беспомощным звеном сюжета. Парное сопоставление – это фотоаппарат/душа, перекрёстное – мертвое/живое. В первой строфе мир, запечатленный фотокамерой, распадается на части и становится незначительным – он утрачивает уникальность из-за бесконечности автоматических щелчков (фотоаппарат живой). Во второй попытка собрать этот мир в рамках альбома оказывается тщетной (душа мертвая). В третьей строфе ситуация переворачивается (душа живая). Завершается стихотворение, по сути, смертью фотокамеры (последнее слово как точка – «склеп»!), потому что ее взгляд нежизнеспособен: «он глух и слеп». Событие, в котором субъект осознает себя в процессе рефлексии, – это момент разграничения своего видения и видения фотоаппарата: он не видит – а лирический субъект видит. Так, фотография, появляющаяся для читателя в первую очередь как тема, становится основой поэтики всего текста. На протяжении всего текста мы сталкиваемся с тем, как, например, преодолевается метрико-ритмическая и синтаксическая дискретность с помощью единства строфики, как в образах та же раздробленность через оксюморонные сочетания превращается в целостность; лексико-грамматическая замкнутость и ограниченность лексических средств не абсолютна; трансгрессия лирического субъекта, заставляющая его лишиться своего «я», преодолевается обретением собственного зрения; наконец, объектная метонимия – замена воспоминаний фотографиями – оканчивается поражением фотоаппарата и торжеством субъектной целостности.

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

Статья посвящена анализу структуры фотопоэтического на примере одного стихотворения Бориса Херсонского. Под фотопоэтикой мы понимаем тип визуального в литературе<sup>1</sup>, комплекс структурных особенностей текста, связанных с упоминанием в нем фотографии и процесса, относящегося к фотографированию, которые могут воплощать тот или иной признак фотографии как таковой, ее трансгрессивность, дискретность, замкнутость, документальность и метонимию объекта<sup>2</sup>.

Наша задача – показать, как фотопоэтика может проявляться на всех уровнях лирического текста, а также как эти уровни взаимодействуют. Приведем текст стихотворения Херсонского, сопроводив его ритмической схемой:

фотокамера страшная вещь каждый уносит кусок	2-2-2-0-2-2-
реальности шесть на девять или иной размер	1-2-1-1-2-1-
	(или 1-2-1-4-1-)
мир стёрся о щёлканье объективов нескончаем поток	-0-2-4-3-2-
	(или 1-2-4-3-2-)
к останкам истории мумиям или обломкам вер	1-2-2-2-2-1-
	(или 1-2-2-5-1-)
всё это дышит ещё откроешь фотоальбом	-2-2-1-4-
увидишь стену какой-то крепости но какой	1-1-2-1-4-
всё равно не вспомнишь хоть бейся в неё лбом	2-1-2-2-0-
	(или 2-1-2-3-)
название костью в горле стоит и на кой	1-2-1-2-2-
эти странные древние имена душа это склад	2-2-4-1-2-
портретов мелодий номеров стихотворных строк	1-2-3-2-1-
старая добрая сказка на новый недобрый лад	-2-2-2-2-1-
люди колонной в собор как раньше в острог	-2-2-1-2-
под щёлканье фото вспышки то тут то там	1-2-1-2-1-
но аппарат не слышит не видит он глух и слеп	3-1-2-2-1-
	(или -2-1-2-2-1-)
режет мир на прямоугольники и светлый надмирный храм	-1-4-3-2-1-
для него всё равно что тёмный подземный склеп <sup>3</sup> .	2-2-1-2-1-

<sup>1</sup> С. П. Лавлинский, Н. М. Гурович, *Визуальное в литературе*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, под ред. Н. Д. Тамарченко, Москва: Издательство Кулагиной: Intrada 2008, с. 37–39.

<sup>2</sup> Подробнее о свойствах фотографического в литературе см.: М. Д. Самаркина, *Фотографическое в цикле романов о Гарри Поттере*, «Артикульт» 2016, № 24(4), с. 67–72.

<sup>3</sup> Б. Херсонский, *Мраморный лист*, Москва: АРГО-РИСК: Книжное обозрение 2009, [электронный ресурс] <http://www.vavilon.ru/texts/khersonsky2.html#7> [24.06.2020].

Как видно из схемы, стихотворение написано 6-ударным дольником<sup>4</sup> с мужской клаузулой и переменной (0-2) анакрусой (три слога только во второй строке последней строфы). Несмотря на вариативность постановки ударений, мы, подчиняясь прочтению первой строки как первому впечатлению от текста, охарактеризуем именно эту версию. В строках первого катрена – шесть ударений, второго – пять, в трех строках третьего и четвертого катренов пять ударений и одна, третья строка, шестиударна. О концах речевых отрезков сигнализирует мужская перекрестная рифма. Общее количество ударений в строфах позволяет говорить о том, что первые два катрена противопоставлены, третий и четвертый – сопоставлены.

Ритмическая схема дольника обнаруживает присутствие инерции трехсложников, причем в первой и третьей строфах она выражена сильнее, чем во второй и четвертой.

Характер ритмической неупорядоченности привносят в текст строчные и строфические анжамбеманы (при этом пунктуация отсутствует). В первой строфе: «каждый уносит кусок / реальности», «нескончаем поток / к останкам истории». Между второй и третьей строфами: «и на кой / эти странные древние имена». Между третьей и четвертой: «люди колонной в собор как раньше в острог / под щелканье фото вспышки то тут то там». В четвертой: «и светлый надмирный храм / для него всё равно что тёмный подземный склеп».

Если обратиться к фонике строф, то самые частотные согласные звуки будут распределяться следующим образом: в первой строфе к:м:н:р:с:т 11:10:9:9:10:11 (анаграмма слов «фотокамера» и «к останкам»), во второй строфе к:н:с:т 8:9:8:11 (анаграмма «стену какой-то»), в третьей к:н:р:с:т 8:10:13:9:12 (анаграмма «странные» и «стихотворных строк»), в четвертой л:м:н:п:р:т 8:7:13:7:7:14 (анаграмма «аппарат» и «прямоугольники»). Как видим, аллитерация в целом построена на одних и тех же звуках. На их фоне выделяется группа щелевых глухих звуков ф:ш:щ 12:11:4. Они сконцентрированы в самых первых словах стихотворения, а также – в слове «не вспомнишь» (второй катрен). Аллитерация из этих звуков, на наш взгляд, миметически передает работу фотоаппарата, его щелчки. Этим фонем нет в последних строках первых двух строф и в предпоследних строках третьего и четвертого четверостиший.

<sup>4</sup> Каждая строка здесь распадается на два сегмента-полустишия, причем большая часть сегментов имеет структуру трехиктного дольника. Такой стих получил название сегментного дольника, а его многочисленные образцы мы находим в поэзии И. Бродского. См.: С. Е. Ляпин, «Сегментный» дольник: к описанию метрических новаций Иосифа Бродского, «Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология» 2011, № 6, с. 36–46.

Отметим, как группируются согласные внутри строф. В первой строфе 21:18:23:20 (82), во второй – 16:17:21:16 (70), в третьей – 18:25:19:19 (81), в четвертой – 19:20:25:23 (87). Динамика их распределения позволяет увидеть как строки, выделяющиеся внутри строф, так и две строфы с наиболее низким и наиболее высоким консонантизмом.

Распределение ударных гласных по строфам следующее: в первой строфе а:э:и:о:у:ы 6:5:4:8:1:0 (24), во второй – а:э:и:о:у:ы 1:3:2:13:0:1 (20), в третьей – а:э:и:о:у:ы 8:2:0:10:1:0 (21), в четвертой – а:э:и:о:у:ы 3:5:3:7:2:2 (21). Совокупное распределение гласных в стихотворении – 61–49–57–53. В плане ассонанса самая сильная строфа – первая, а слабая – вторая. Таким образом, эти строфы контрастны, а третья и четвертая изоморфны.

Рифма – точная. В первом катрене: *кусок – поток* (достаточная), *размер – вер* (достаточная); во втором: **фотоальбом – лбом** (богатая), **какой – кой** (богатая); в третьем: *склад – лад* (богатая), **строк – острог** (богатая); в четвертом: *там – храм* (достаточная), **слеп – склеп** (богатая). Четыре из них построены на дополнительном созвучии (их мы выделили жирным). Как видим, принцип соотношения строф соответствует предыдущим нашим наблюдениям. Интересно, что во втором четверостишии рифма звучит как бы эхом, отголоском, а в третьем и четвертом, напротив, рифмуемое слово звучит сильнее первого. Слабая позиция второй строфы, подтверждаемая анализом предыдущих аспектов, компенсируется рифмой.

Строфика – традиционная, с перекрестным типом рифмовки: абаб. Четверостишия синтаксически не замкнуты, а строфические анжамбемамы позволяют задаться вопросом, насколько мотивирована строфическая сегментация текста.

Итак, наиболее упорядочивающим текст элементом является рифма. Синтагмы, соответствующие силлабо-тоническому метру, разрываются анжамбемамами, которые нарушают также строфические границы. Характер звуковой организации (аллитерации и ассонансы) показывает усиление консонантизма и, напротив, ослабление вокализма. Плотность согласных и гласных звуков и ритмическая схема позволяют выделить слабые и сильные места стихотворения, а также принципы соотношения строф.

Следующий уровень анализа – лексико-грамматический.

Выделяются два тематических поля. Первое связано с фотоаппаратом. К нему относятся следующие слова: *вещь, кусок, размер, к останкам, мумиям, обломкам, о шелканье, объективов, поток, это склад, фотоальбом, стену, колонной, в острог, аппарат, вспышки, на прямоугольники, склеп, стерся, не слышит, не видит, режет, уносит, страшная, нескончаем, глух, слеп, темный, подземный, каждый, иной, шесть на девять, все равно*. Второе тематическое поле связано с душой: *реальности, мир, истории, крепости, вер, название, имена,*

*портретов, мелодий, номеров, строк, люди, в собор, храм, дышит, откроешь, увидишь, странные, древние, стихотворных, светлый, надмирный.*

Сфокусируемся на повторах: в первой и четвертой строках повторяется слово «щёлканье», образующее композиционное кольцо; омонимичный повтор «всё» – «всё равно» (вторая строфа) – «всё равно что» (четвертая) дает кумуляцию значений от начала к концу; корневые повторы «фотокамера» (первая строфа) – «фотоальбом» (вторая) – «фото» (четвертая) и пропуск в третьей строфе, где появляется душа, чье наполнение противопоставлено наполнению фотоальбома; повторы «мир» (первая строфа) – «мир» – «надмирный» (четвертая, причем в одной строке), с одной стороны, повторяют кольцо «щёлканья», а с другой – выстраивают любопытное отношение внутри стихового ряда, который, как мы видели, выбивается из четвертой строфы: фотоаппарат режет на прямоугольники и мир, и светлый надмирный храм.

Первое, на что мы обращаем внимание, – оппозиция живого и мертвого, заданная существительными «люди» – «останки», а также их свойствами, обозначенными глаголами «увидишь» – «не видит». Второе – выстраивание этой оппозиции по вертикали «верх – низ», также представленной существительными и относящимися к ним прилагательными («надмирный храм» – «подземный склеп»). Прилагательные выстраивают, помимо этого, ценностную оппозицию («светлый» – «темный»). Существительные, относящиеся к фотокамере, обозначают материальную реальность (вещь), а те, что относятся к душе, – нематериальную (название); к фото также относятся слова, несущие семантику дискретности: *кусок, обломки, прямоугольники, режет, шесть на девять*.

Кроме того, есть слова и выражения, занимающие срединное положение. Они выражают либо неопределенность, либо отношения подобия, уравнивая противоположности: «хоть бейся в неё лбом», «костью в горле стоит», «какой-то», «не вспомнишь», «как раньше», «то тут то там». Следует отметить идиоматичность некоторых из них: «биться лбом о стены», «костью в горле» во втором катрене и «старая сказка на новый лад» в третьем. Эти иносказания приобретают буквальный смысл: стена принадлежит крепости, название нельзя вспомнить и произнести, оно «застряло» в горле, добрая сказка о мире рассказывается на недобрый лад с помощью фотографий. Вместе с тем это также обозначение лексических рамок, свидетельствующих о скованности и ограниченности уже не зрения, а языка перед фотографией.

Интересно рассмотреть образы, выраженные словосочетаниями и предложениями, которые составлены из двух семантических полей: «кусок реальности», «останкам истории», «обломки вер», «душа это склад», «люди колонной в собор». В них происходит контаминация живого и мертвого, смешение и неразличение раздробленного и целого, статики

и динамики: реальность, история, вера членятся под взглядом фотоаппарата, наполнение души подобно помещению склада, а люди в очереди превращаются в колонну собора. Вместе с тем такая трансформация – это путь к обретению целостности: стихотворение заканчивается не обломками и обрывками, а образами храма и склепа.

Один из способов создания подобных образов – олицетворение. Именно фотоаппарат активно воздействует на реальность («режет мир»), а мир и человек по отношению к нему пассивны («мир стёрся о щёлканье»). Несмотря на это, камеру нельзя назвать живой – в отличие от людей, она не видит и не слышит.

Примечательно ведут себя местоимения – личные и определительные, относящиеся к фотографии, неопределенные и указательные, относящиеся к предметам окружающего мира. Причем в ряде моментов местоименные разряды смешиваются. Личные местоимения, определяющие говорящего субъекта, в тексте отсутствуют.

Как было отмечено при анализе фоники, в слабой позиции находится второе четверостишие. Если соотнести это с распределением частей речи, то можно увидеть, что вторая строфа – единственная, в которой появляются глаголы второго лица единственного числа («откроешь», «увидишь», «не вспомнишь»). Оппозиция «зрение человека – слепота фотокамеры» формируется в том числе тем, что «аппарат не видит» (четвертая строфа). При этом третья строфа – единственная, лишенная глаголов, хотя тематически относится к «душе».

Таким образом, тематическая композиция текста может рассматриваться как антиномия динамики и статики, живого и мертвого, целого и дискретного, нематериального и материального, мира души и мира вещей. Их соединение может восприниматься как попытка преодолеть антиномии и одновременно как невозможность сделать это. Кроме того, динамика на уровне лексики соотносится с изменениями в области фоники, и анализ одной системы объясняет другую: ритмические характеристики акцентируют семантические и синтаксические единицы, принципиальные для понимания текста.

Теперь перейдем к анализу лирического сюжета.

Следует пояснить, что под лирическим сюжетом мы понимаем систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии; для его анализа мы используем категории лирического субъекта, события, ситуации, мотива, пространства и времени<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> В. Я. Малкина, *Событие и сюжет в лирическом стихотворении («Небывалая осень построила купол высокий...» А. Ахматовой)*, «Новый филологический вестник» 2012, № 3(22), с. 19.

Лексический анализ показал отсутствие местоимения «я» в тексте и наличие глаголов, обозначающих обращение к некоторому «ты», за которым может стоять лирический субъект. Можно говорить об имплицитном лирическом «я», которое смотрит на себя отстраненно, не видит себя и лишь указывает на вещи вокруг.

Время стихотворения представлено глагольными формами настоящего несовершенного, прошедшего совершенного и будущего в виде настоящего совершенного. Будущее формирует ситуацию разглядывания («откроешь», «увидишь», «не вспомнишь»). Настоящее («уносит», «дышит», «не слышит», «не видит», «режет») – формы существования фотоаппарата и фотографии в мире. Прошедшее («стёрся») – констатация состояния реальности. Кроме этого, есть синтагмы, подразумевающие наличие глагола, но опускающие его либо за ненадобностью, либо в целях экономии языковых средств («фотокамера страшная вещь», «душа это склад», «люди колонной в собор»), поэтому мы будем такие случаи также относить к настоящему. Отсутствие глаголов делает фотографирование в настоящем происходящим всегда. Оно никогда не заканчивается и не имеет ценности для будущего, для того, кто будет смотреть на снимки.

Пространство стихотворения, как мы уже заметили, выстраивается по вертикали, причем вертикаль эта имеет ценностную и эмоциональную окрашенность со стороны лирического субъекта – то, что для фотоаппарата безразлично, для субъекта имеет четкие границы. Но появляется эта горизонталь только в двух финальных строках.

Первое четверостишие утверждает главную тему рефлексии лирического субъекта: «фотокамера страшная вещь». Вспомним, что эти слова выделены ритмически и сопровождаются аллитерацией, ключевой для всего текста. Лексика первого четверостишия («кусок», «останки», «обломки») определяет главное свойство фотокамеры – превращать живое в мертвое через дискретность. Страх перед фотоаппаратом, согласно первой строфе, – это страх потерять целостность восприятия мира. Все последующие четверостишия посвящены преодолению этого страха. Четвертая строка так же, как и первая, сохраняет метрическую основу трехсложника – в данном случае амфибрахия. С точки зрения стихотворной формы, первая строфа – законченная и целостная, что противоречит ее содержанию.

Второе четверостишие соотносит объективный и объективирующий взгляд фотоаппарата с субъективной жизнью через мотив памяти. Эта строфа, как отмечалось, самая «слабая» с фонетической точки зрения, но при этом единственная, в которой присутствует субъект. Несмотря на звукопись, повторяющую начало текста, содержание второй строфы противоположно первой. Страх лирического субъекта объясняется здесь еще и тем,

что он ничего не может противопоставить деструктивной силе фотоаппарата; снимки, которые он разглядывает в альбоме, «дышат», но ни о чем ему не говорят. Обезличенная фотоаппаратом память разрушает целостность личности субъекта.

Третья строфа (предельно статичная) через анжамбеман продолжает содержание предыдущей, в ней также говорится о памяти. При этом мы наблюдаем семантическую трансформацию: «душа это склад». Содержание такого склада – «имена», «портреты», «мелодии», «стихи» – в отличие от фотоальбома, может быть и нематериально, не привязано к дискретным образам, сконструированным фотоаппаратом, и потому оно наполнено бóльшим личным смыслом для субъекта, и чем дальше, тем более они абстрактны и не визуальны.

Наконец, четвертая строфа, как и третья, через анжамбеман и с помощью тематических повторов возвращает нас к первой строфе и теме фотографии, на сей раз – к событию преодоления страха перед фотографией. Последнее слово стихотворения «склеп» рифмуется со «слеп», что позволяет субъектному началу текста утвердить себя в мире: слепой фотоаппарат не видит и потому он мертв, в отличие от меня. Последние две строки могут иметь двойное прочтение: с точки зрения синтаксических отношений и с точки зрения единства и тесноты стихового ряда. Первое – фотоаппарат безразличен ко всему существу, и потому он его умерщвляет. Второе – фотоаппарат не видит, и потому мир – его склеп, место захоронения, могила.

Начало стихотворения утверждает предметный мир, который тем не менее способен преобразовывать окружающую реальность; субъект появляется во втором четверостишии, и он, помимо того, что не эксплицирован, довольно пассивен. В третьем и четвертом катренах происходит перестановка: субъектная пассивность и созерцательность становятся преимуществом перед зрением объекта.

Мотив памяти, который оказывается статичным миром вездесущих фотографий, связан исключительно с личностью говорящего субъекта, а не с историческими событиями. Однако фотография оказывается лишь симулякрком памяти, потому что она замещает память о предметах, местах и людях памятью о помещенных в альбом фотографиях:

Фотография перестает отсылать к своему референту, замыкая наши зрительные воспоминания на фотографических образах. В результате *спонтанная, живая* (имеющая своим источником опыт прямого (телесного) взаимодействия с вспоминаемым) *зрительная память замещается воспоминаниями о фотографических образах*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> С. А. Лишаев, *Помнить фотографией (к анализу фотографической конструкции памяти)*, «Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия Философия. Филология» 2009, № 1(5), с. 35.

Сюжетную динамику стихотворения можно описать, следуя логике как парного, так и перекрестного сопоставления четверостиший, к которому мы прибегали ранее. Исходная ситуация ужаса перед фотоаппаратом, при встрече с которым механически организованная память (фотоальбом) теряется, а человеческая (душа) оказывается шире и совершеннее, в конце преодолевается через отрицание. Лирический субъект не может появиться в тексте, а там, где он пытается это сделать, оказывается самым беспомощным звеном сюжета. Парное сопоставление – это фотоаппарат/душа, перекрестное – мертвое/живое. В первой строфе мир, запечатленный фотокамерой, распадается на части и становится незначительным – он утрачивает уникальность из-за бесконечности автоматических щелчков (фотоаппарат живой). Во второй попытка собрать этот мир в рамках альбома оказывается тщетной (душа мертвая). В третьей строфе ситуация переворачивается (душа живая). Завершается стихотворение по сути смертью фотокамеры (последнее слово как точка – «склеп!»), потому что ее взгляд нежизнеспособен: «он глух и слеп». Событие, в котором субъект осознает себя в процессе рефлексии, – это момент разграничения своего видения и видения фотоаппарата: он не видит – а лирический субъект видит.

Сделаем выводы.

Очевидно, что рассмотренные структурные уровни взаимосвязаны и их динамика позволяет проследить смысловое развитие текста.

Фотография, которая появляется для читателя, в первую очередь, как тема, составляет основу поэтики текста. В процессе чтения стихотворения мы наблюдаем, как единство строфики преодолевает ритмическую и синтаксическую дискретность, как благодаря оксюморонным сочетаниям раздробленность образов превращается в целостность. Лексико-грамматическая замкнутость и ограниченность лексических средств не абсолютна, трансгрессия лирического субъекта, заставляющая его лишиться своего «я», преодолевается обретением собственного зрения. Наконец, объектная метонимия – замена воспоминаний фотографиями – оканчивается поражением фотоаппарата и торжеством субъектной целостности.

Разумеется, мы не утверждаем, что наш анализ исчерпывает проблему фотопоэтики в лирическом тексте, но позволяет, как нам кажется, глубже понять ее специфику.

## References

- Khersonskii, Boris G. *Mramornyi list: italijskie stikhi*. Moskva: ARGO-RISK: Knizhnoe obozrenie, 2009. <http://www.vavilon.ru/texts/khersonsky2.html>
- Lavlinskii, Sergei P., Gurovich, Nadezhda M. *Vizualnoe v literature*. In: *Poetika: slovar aktualnykh terminov i ponyatii*, ed. N. D. Tamarchenko. Moskva: Izdatelstvo Kulaginoi: Intrada, 2008: 37–39.
- Lishaev, Sergei A. “Pomnit fotografiei (k analizu fotograficheskoi konstruktsii pamiati)”. *Vestnik Samarskoi gumanitarnoi akademii*. Seriya ‘Filosofiya. Filologiya’. No. 1(5) (2009): 12–36.
- Lyapin, Sergei E. “‘Segmentnyi’ dolnik: k opisaniyu metricheskikh novatsii Iosifa Brodskogo”. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Ser. 9, Filologiya. No. 6 (2011): 36–46.
- Malkina, Viktoriya Ya. “Sobytie i suzhet v liricheskom stikhotvorenii (‘Nebyvalaya osen postroila kupol vysokii...’ A. Akhmatovoi)”. *Novyi filologicheskii vestnik*. No. 3(22) (2012): 18–22.
- Samarkina, Mariya D. “Fotograficheskoe v tsikle romanov o Garri Pottere”, *Articult*. No. 24(4) (2016): 67–72.



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



## ЕЛЕНА БАЛАШОВА

 <https://orcid.org/0000-0002-2603-4239>  
balashova\_ea@mail.ru

## 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

# ГЕНРИХ САПГИР: «...ДЕТСКОЕ МЫШЛЕНИЕ ГОРАЗДО БОЛЕЕ СРОДНИ ПОЭТИЧЕСКОМУ»

## GENRIKH SAPGIR: “...CHILDREN’S THINKING IS MUCH LIKE POETRY”

The article dwells on the specific character of subjectivity in the poems by Genrikh Sapgir. The features of the lyrical subject’s speech and thinking are discussed on basis of the book *Deti v sadu* [Children in the Garden]. As the analysis shows, the author’s strategy in this poetic volume is an artistic reconstruction of an adult’s attempt to enter the world of a child’s consciousness. It turns out that texts composed of “half-words” provide clues enough for well-defined and adequate interpretations. Among the author’s main methods and “signals” that guide the reader, one should mention the context of an utterance (provided by a line or by a poem as a whole) and the operation of language regularities. The poems present a certain poetic experiment, the essence of which is to show the ability of speech to convey meaning accurately even when a significant proportion of lexical units is missing – due to the systemic character of language itself.

The result is an attempt of an adult to get into the world of a child’s consciousness, to show this world through “the child’s own mentality”. Moreover, Sapgir’s “experiment” has methodological importance. In the volume *Deti v sadu*, the poet corroborates the claim made by Aleksandr Skaftymov in his absentee dispute with Aleksandr Potebnya: the subjectivity of a reader’s perception notwithstanding, it is the author that guides the reader.

As is worth pointing out, Sapgir may have had yet another reason for resorting to the “half-words’ poetics”. As is well known, Viktor Krivulin has suggested that as a children’s poet Genrikh Sapgir was a true professional, while in his adult poetics the professionalism sometimes handicapped him. On the one hand then, dealing with the “child’s vision” is one of the ways to avoid “adult

professionalism”. On the other hand, such poetics entirely corresponds with Sapgir’s type of creativity – his constant search for new writing methods and new forms of poetic language.

**Keywords:** Genrikh Sapgir, *Deti v sadu*, half-word, lyrical subject, author.

Главным предметом исследования является специфика субъектной сферы в стихотворениях Генриха Сапгира. На материале книги *Дети в саду* рассмотрены особенности речи и мышления лирического субъекта. Как свидетельствует анализ, авторская стратегия данной поэтической книги – художественное воссоздание попытки взрослого проникнуть в мир сознания ребенка. При этом оказывается, что тексты, составленные из «полуслов», обеспечивают вполне определенные и адекватные интерпретации. Среди основных способов и авторских «сигналов», которые направляют читателя, следует назвать контекст высказывания (стиха и стихотворения в целом) и действие собственно языковых закономерностей. Перед нами своего рода поэтический эксперимент, суть которого – показать способность речи к точному выражению смысла даже при утрате значительной части лексических единиц – в силу системности самого языка.

В итоге перед нами попытка взрослого проникнуть в мир сознания ребенка, показать этот мир «его мышлением». При этом «эксперимент» Г. Сапгира имеет собственно методологическое значение. В книге стихов *Дети в саду* поэт доказывает правоту А. П. Скафтымова в его заочном споре с А. А. Потебней: при всей субъективности читательского восприятия читателя всё же ведет автор.

Кроме того, на наш взгляд, следует назвать еще одну причину обращения Г. Сапгира к «поэтике полуслов». Известно суждение В. Кривулина о том, что как детский поэт Г. Сапгир был высочайшим профессионалом, а во взрослых стихах этот профессионализм ему иногда вредил. С одной стороны, обращение к «детскому видению» оказывается одним из способов ухода от «взрослого профессионализма». С другой стороны, такая поэтика вполне отвечает типу творчества Г. Сапгира – его постоянным поискам новых методов письма и форм поэтического языка.

**Ключевые слова:** Генрих Сапгир, книга *Дети в саду*, полуслова, лирический субъект, автор.

Слова, вынесенные в заголовок статьи, точно передают принцип поэтики, организующий художественное целое в книге стихов Генриха Сапгира *Дети в саду*. Объясняя замысел книги, поэт писал:

Сам я за этот год написал книгу стихов [*Дети в саду*] – совсем новых по форме. Долго объяснять, но все слова в них то разорваны, то пропущены, то осталась половинка. [...] Я шел от того, как мы мыслим. А мыслим, оказывается, устойчивыми слогами и группами слов, где одно можно заменить другим – и ничего не изменится, кроме гармонии, конечно<sup>1</sup>.

Как видим, Г. Сапгир обращает наше внимание на воссоздание им «детской» речи. Но в содержании стихотворений нет ни опыта жизни ребенка, ни «сюсюканья», т. е. нет «детского» в первичном и поверхностном

<sup>1</sup> Д. П. Шраер-Петров, М. Д. Шраер, *Псаломпевец Сапгир*, [в:] Г. Сапгир, *Стихотворения и поэмы*, вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. Д. П. Шраера-Петрова и М. Д. Шраера, Санкт-Петербург: Академический проект 2004, с. 27 (из письма 1988 г.).

понимании. Скорее Сапгир показывает глубинный процесс зарождения речи у ребенка. Это не «куски» и не отдельные «слоги». Это речевые матрицы, которые усваиваются детьми, когда они слышат взрослую речь и пытаются воспроизвести ее целиком, глотая буквы, опуская непонятное и что-то не проговаривая. По большому счету, Сапгир перелагает целое (то, что знает взрослый) «словами ребенка» (то, что он способен сохранить, учитывая отвлеченность внимания и ограничения артикуляционного аппарата из-за его несформированности).

Таким образом, стихи Сапгира – своего рода психолингвистическая логопедия, о чем свидетельствует, в частности, «ненормально большое» количество пробелов между словами. Можно перечислять и перечислять все примеры детских «неправильностей»: метатезы («носят-вы», «шадиное-ло», «окость-жест», «зинут-ра» и т. п.); слоговая элизия, т. е. сокращение количества слогов в слове; паузы-пробелы между приставкой и словом («рас коло-та» и проч.). К уже названным приемам можно также добавить перестановки предлогов, сведение к минимуму лексических компонентов (типа «ба»), контаминацию лексических единиц: «мельпещут» в *Саду* (мелькают + трепещут); «счатицвет» в *Сирени* (счастье + цвет + может быть, еще пятицветик, если сирень), «засвечество» свеч (зажигать + свеча + вечер + множество). Кроме того, в *Сирени* обращает на себя внимание слово «сомнень». Здесь, кажется, не только «сомнения», но может быть и окказионализм: слово «сомнень» организовано, как у Есенина организована «розовая вода».

Однако дело не в частности. Перечисленные приемы – лишь способы реализации авторской стратегии, которую следует понять читателю для адекватной интерпретации текста. Разумеется, книга стихов *Дети в саду* неоднократно привлекала внимание исследователей<sup>2</sup>. Вместе с тем, на наш взгляд, и сегодня необходимы уточнения, которые касаются самого «механизма» интерпретации текстов.

В статье о «полусловах» Сапгира Д. Суховой, объясняя смысл названия книги *Дети в саду*, упоминает замечательное, на наш взгляд, объяснение: «детский сад – это образовательное учреждение»<sup>3</sup>, осознание первых складывающихся (образующихся) слов. Добавим только, что образует ребенок в сапгировском саду не слова, а языковую модель взрослого – он говорит предложениями (не словами!), являя свою речь как проявление первой

<sup>2</sup> Д. Суховой, Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова, [электронный ресурс] <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/Articles/article2.html> [20.08.2019]; Л. В. Зубова, *Современная русская поэзия в контексте истории языка*, Москва: Новое литературное обозрение 2000; М. Г. Павловец, «И все что образует пустоту»: деструкция словесной формы в поэзии Генриха Сапгира, «Новое литературное обозрение» 2018, № 5 (153), с. 252–268.

<sup>3</sup> Д. Суховой, Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как... [20.08.2019].

творческой деятельности. Перед нами «вспышки» того, что «хватает» дети из речи взрослого и чего «не хватает». Это не передача половины, это то целое, что освоилось детьми.

И здесь неизбежно возникает главная проблема, стоящая перед каждым читателем: предполагают ли тексты, составленные из «полуслов», возможность их неоднозначного прочтения? Вот, например, стихотворение *Поиски щенка*:

соседка чуть не с кулака  
авшего щенка

да здесь он – говорит –  
денности ритм

рука нашарила в траве  
обрывок ве

и сам должно быть где-то близ  
нечкоповизг

а ты всё ищешь вообще  
и всё скулишь как ще<sup>4</sup>.

Д. Суховой, говоря о рифмах с участием полуслов, отмечает:

...авший может значить и «лаявший», от детского ав-ав, обозначающего собаку. [...] ...Мы ждем и рифму к слову «траве», и еще думаем, что это был обрывок веревки, которой щенок был привязан. Но на тех же основаниях это мог быть и обрывок ветоши, и обрывок вечерней газеты или журнала «Вестник чего-нибудь», который утащил и сгрыз щенок<sup>5</sup>.

Но так ли это? Действительно ли автор выстраивает принципиально неоднозначные высказывания, предполагающие различные варианты прочтения того или иного слова и стихотворения в целом? Рассмотрим, например, стихотворение *Дурочка*:

вочка блед и худ  
ма и ба – труд

<sup>4</sup> Г. Сапгир, *Складень*, Москва: Время 2008, с. 306.

<sup>5</sup> Д. Суховой, *Книга «Дети в саду» как...* [20.08.2019].

носят-вы во двор  
ру и но – пал  
    лыбкою оскал  
видит ли кого?

    ломенная чел  
падает на ло  
шадиное-ло  
    щавое чело  
ВСЯ – я прочел  
СВЯ – я прочел

сжалась как озябл  
и крич по-птич  
бесприч хныч  
и косноязыч  
    седи были добр  
    рочке дали ябл  
    [...]  
захлебнулась в пла  
ками-язы пла  
бедный мозг охва  
зайчики крова  
ня! ня! ня!  
ну зачем отня?<sup>6</sup>

Казалось бы, действительно, такой текст рассчитан на генерирование самых разных лексических значений и соответственно смыслов в целом. Однако задача автора представляется прямо противоположной! «Читательский произвол» жестко ограничивается принципом текстопорождения. Среди основных способов и авторских «сигналов», которые направляют читателя, следует назвать контекст высказывания (стиха и стихотворения в целом) и действие собственно языковых закономерностей. Например: «вочка блед и худ» – «вочка» здесь, скажем, не веревочка, так как заголовок и дальнейшее содержание могут указывать только на девочку-дурочку; соответственно «блед и худ» – бледная и худая. Точно так же однозначно прочитывается строка «ру и но – пал». Здесь каждая из лексических единиц способна дать множество вариантов, но в контексте соседних стихов и целого адекватная интерпретация дает один вариант: *руки (ручки) и ноги*

<sup>6</sup> Г. Сапгир, *Стихотворения и поэмы...*, с. 278–279.

(ножки) как палки. Примеры можно продолжать, но остановимся на самом ярком из них. Это три стиха во второй части текста:

захлебнулась в пла  
ками-язы пла  
бедный мозг охва

Совершенно очевидно, что «пла» в первом случае означает «плаче», во втором же – «пламени», так как далее читаем «охвачен языками»! Любопытно заметить, что при подготовке статьи затруднение вызвала одна-единственная строчка из этого стихотворения и только потому, что в издании Библиотеки поэта оказалась опечатка. В стихе «ма и ба труд» читаем: «мы»<sup>7</sup>.

Стихотворение *Сад*:

тсюда сад глядится темн  
коридором и леском  
а оттуда – незнаком  
холостой пустыней комн

там солдатск полос-крова  
лампочка без абажу  
на столе стака и нож...  
здесь мельпещут всевозмож  
льки и бабочки и жу  
розы в сумерках крова

небр дбородок запроки  
из-под века – смурый зра [...]<sup>8</sup>.

Первое слово – «отсюда», и никак иначе, поскольку возможна лишь приставка «от». Соответственно «дбородок» может быть только «подбородок», тогда «небр» именно «небрить», «запроки» – «запрокинут». Небольшие разночтения могут касаться только формы слова (падежа, части речи, но не смыслового ядра). Например, *небрит/небрить, запрокинутый/запрокидывающий* и т. п., но не больше. Далее так же: «там солдатск полос-крова» – солдатская «полосатая» кровать, т. е. без простыни, только матрац, поскольку рисуется картина холостяцкого убогого быта и вечернего сада

<sup>7</sup> Г. Сапгир, *Стихотворения и поэмы...*, с. 278. Вместо «ма и ба – труд» читаем «мы и ба – труд».

<sup>8</sup> Там же, с. 276.

(никаких «полос крови» и т. п.). А в вечернем саду, естественно, мелькают и трепещут мотыльки, бабочки и жуки...

Таким образом, автор очень точно и ответственно ведет читателя. Перед нами своего рода поэтический эксперимент, суть которого – показать способность речи к точному выражению смысла даже при утрате значительной части лексических единиц – в силу системности самого языка. Разумеется, у читателя возникают различные варианты «завершения» полуслов, но существуют они только в процессе постижения окончательного смысла. Ложные ассоциации тут же гасятся, уступая место единственно возможному прочтению. И обрывок «ве» в стихотворении про щенка оказывается именно «обрывком веревки». Такова стратегия автора. В итоге тексты Г. Сапгира отличаются не «размытой семантикой», но, напротив, моделируют «и убывание речи, и понимание с полуслова...»<sup>9</sup>.

Здесь уместно вспомнить, что М. Л. Гаспаров в статье *Первоочтение и перечтение: К тыняновскому понятию успешности стихотворной речи* развивает суждение Тынянова (в его книге *Проблема стихотворного языка*) о успешности – последовательности восприятия речевого материала в стихе, в противоположность симультанности, одномоментности восприятия<sup>10</sup>. По Гаспарову, успешный подход (первоочтение) – подход творческий, подход поэта. Симультанный подход (перечтение) – подход исследователя, это взгляд статический, констатирующий – «со стороны». Обратим внимание: поэтика Г. Сапгира предполагает обязательное «наложение» этих двух (противопоставленных) типов восприятия: симультанного и успешного.

Кстати, стихотворение *Дурочка* демонстрирует прием, который в книге *Дети в саду* больше не употребляется. Это графически выделенные прописные буквы «ВСЯ» и «СВЯ»:

ВСЯ – я прочел

СВЯ – я прочел

Атрибутивность говорящего (произнесенное дважды «Я прочел») ведет к слиянию слов в одну фразу: «Всяк свят». Здесь Сапгир со-перевел мудрость ребенка на язык взрослого: он так прочел между всхлипами и недосказанным в *Дурочке*. То есть и здесь обнаруживается «челночность» почтения – теперь уже на уровне жизненной установки: сначала ребенок

<sup>9</sup> Л. В. Зубова, *Современная русская поэзия в контексте истории языка...*, с. 194.

<sup>10</sup> М. Л. Гаспаров, *Первоочтение и перечтение: К тыняновскому понятию успешности стихотворной речи*, [в:] *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения*, Рига: Зинатне 1988, с. 15–23.

повторяет взрослого, потом взрослый повторит ребенка как носителя «правильного» сознания.

В итоге перед нами попытка взрослого проникнуть в мир сознания ребенка, показать этот мир «его мышлением». Совершенно очевидно, что субъектом поэтического высказывания в текстах книги *Дети в саду* оказывается не ребенок, но взрослый человек – именно лирический герой Генриха Сапгира, который обнаруживает и показывает читателю, что «детское мышление гораздо более сродни поэтическому». При этом «эксперимент» Г. Сапгира имеет собственно методологическое значение. В книге стихов *Дети в саду* поэт доказывает правоту А. П. Скафтымова в его заочном споре с А. А. Потебней: при всей субъективности читательского восприятия «читателя всё же ведет автор»<sup>11</sup>.

Кроме того, на наш взгляд, следует назвать еще одну причину обращения Г. Сапгира к «поэтике полуслов». Известно суждение В. Кривулина о том, что как детский поэт Г. Сапгир был высочайшим профессионалом, а во взрослых стихах «этот профессионализм ему иногда вредил. И он сам это чувствовал, стремился от него освободиться»<sup>12</sup>. С одной стороны, обращение к «детскому видению» оказывается одним из способов ухода от «взрослого профессионализма». С другой стороны, такая поэтика вполне отвечает типу творчества Г. Сапгира – его постоянным поискам новых методов письма и форм поэтического языка.

## References

- Gasparov, Mikhail L. *Pervochtenie i perechtenie: K tynyanovskomu ponyatiyu suksessivnosti stikhotvornoj rechi*. In: *Tynyanovskii sbornik: Treti Tynyanovskie chteniya*. Riga: Zinatne, 1988: 15–23.
- Krivulin, Viktor B. “Ot nego iskhodili porazitelnye luchy lyubvi”: beseda Ivana Karamazova s Viktorom Krivulinym, 9 iyunya 2000 g. <http://sapgir.narod.ru/talks/about/krivulin01.htm>
- Pavlovets, Mikhail G. “‘I vse chto obrazuet pustotu’: destruktsiya slovesnoi formy v poezii Genrikha Sapgira”. *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 5 (2018): 252–268.
- Sapgir, Genrikh V. *Skladen*. Moskva: Vremya, 2008.
- Sapgir, Genrikh V. *Stikhotvoreniya i poemy*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2004.
- Shraer-Petrov, David P., Shraer, Maksim D. *Psalmopevets Sapgir*. In: Sapgir, Genrikh V. *Stikhotvoreniya i poemy*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2004: 5–57.

<sup>11</sup> А. П. Скафтымов, *К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы*, [в:] *Русская литературная критика*, Саратов: Изд-во Саратовского ун-та 1994, с. 142.

<sup>12</sup> В. Б. Кривулин, «От него исходили поразительные лучи любви», беседа Ивана Карамазова с Виктором Кривулиным, 9 июня 2000 г., [электронный ресурс] <http://sapgir.narod.ru/talks/about/krivulin01.htm> [20.03.2020].

Skaftymov, Aleksandr P. *K voprosu o sootnoshenii teoreticheskogo i istoricheskogo rassmotreniya v istorii literatury*. In: *Russkaya literaturnaya kritika*. Saratov: Izdatelstvo Saratovskogo universiteta, 1994: 134–160.

Sukhovei, Darya A. *Kniga 'Deti v sadu' Genrikha Sappira kak povorotnyi moment v istorii poetiki poluslova*. <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/Articles/article2.html>

Zubova, Lyudmila V. *Sovremennaya russkaya poeziya v kontekste istorii yazyka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.



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



СВЕТЛАНА АРТЁМОВА

 <https://orcid.org/0000-0002-2339-057X>  
Тверской государственный университет  
Кафедра истории и теории литературы  
170002 Тверь  
проспект Чайковского, 70  
svart1@yandex.ru

## ПАРАД ИДИОТОВ ГЕНРИХА САПГИРА В КОНТЕКСТЕ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

### “PARAD IDIOTOV” BY GENRIKH SAPGIR IN THE CONTEXT OF TWENTIETH-CENTURY POETRY

This paper analyses and interprets possible sources of the subtext in Genrikh Sapgir’s poem “Parad idiotov” [‘A Parade of idiots’], namely motifs of the road and marching onward, as reflected in the revolutionary parades of the early twentieth century and in the Soviet poetry for children and for the general reader. In the poetry of Aleksandr Galich and Iosif Brodsky the revolutionary fervour of the parade is presented ironically. In it, the distinctions between military and civil parades, between the jubilee parade and a workers’ demonstration are elided: movement to the music itself becomes a characteristic motif of the poetry of the 1960s, so that the motif of the parade becomes not just a literary signifier, but also a feature of everyday life, suggesting on the one hand joy and celebration, and on the other the greatness of the country and the glorification of the Soviet man who strides along “the correct path”. In parallel with the semantics of a holiday, the motif of the procession acquires an additional meaning (also inspired by the era) of a forced movement, the march of prisoners towards their place of imprisonment. Sometimes the parade motif takes on both meanings: the joyous march and the listless marching of puppets become woven into a single whole. It is noteworthy that in children’s poetry, the parade motif is indistinguishable from its counterpart in “adult” poetry. The lyrical subject of Sapgir’s poem, who walks towards the parade of idiots, merges with it: movement is proclaimed to be the goal of life, and death for a dream with a blissful smile – the romantic idea of an idiot. It is probably no coincidence that Sapgir’s text contains no direct quotes from previous “parade” texts nor clear markers of a genetic connections with them: the poet is quoting not texts, but the epoch.

**Keywords:** twentieth-century poetry, motif, continuity, transformation, dialogue, Soviet poetry, Genrikh Sapgir.

В статье анализируются возможные источники подтекстов стихотворения Генриха Сапгира *Парад идиотов* и возникающие на их основе интерпретации. Исследуются контексты революционных маршей начала XX в., использованных в том числе и в «детских» стихах, контексты советской поэзии с мотивами дороги и движения вперед, контексты

поэзии Александра Галича и Иосифа Бродского, иронически обыгрывающие парадный пафос. В этом контексте снимается противопоставление парада военного и гражданского, парада юбилейного и демонстрации трудящихся. Движение под музыку само по себе становится мотивом, характеризующим поэзию 60-х гг. При этом парад становится знаком не только литературным, но и бытовым, и поэтому мотив парада, с одной стороны, соотносился с мотивом радости и праздника, а с другой, с мотивом величия страны, прославлением советского человека, идущего «правильной дорогой». Но параллельно с семантикой праздника мотив шествия получает дополнительное (тоже навеянное эпохой) значение принудительного движения, шествия заключенных по этапу. Иногда мотив парада обретает оба значения: радостное шествие и безвольный марш марионеток сплетаются в единое целое. Примечательно, что в детской поэзии мотив парада неотличим от поэзии «взрослой». Герой стихотворения Сапгира, идущий навстречу параду идиотов, становится его частью, движение провозглашается целью жизни, а смерть за мечту с блаженной улыбкой – романтической идеей идиота. Неслучайно, наверное, в тексте Сапгира нет прямых цитат из предшествующих «парадных» текстов, четких маркеров генетических связей: он цитирует не тексты, а эпоху.

**Ключевые слова:** лирика XX века, мотив, преемственность, трансформация, диалог, советская поэзия, Сапгир.

Творчество Г. Сапгира, по сути, только начинает изучаться. Пятнадцать состоявшихся конференций *Сапгировские чтения* (РГГУ, Москва) лишь наметили подступы к исследованию его поэтики. Одной из самых сложных и неисследованных проблем является проблема подтекстов, цитирования, контекстуальных параллелей<sup>1</sup>. Не претендуя на всеохватность, мы остановимся на контекстуальном анализе одного стихотворения. Текст Сапгира *Парад идиотов* датирован 1970 г., поэтому вполне естественно вписать его в первую очередь в контекст советской поэзии.

Мотив шествия, парада, чеканящего шаг, появляется у В. Маяковского в поэме *Во весь голос* (1930). Однако мотив этот не буквален, романтизирован, поскольку речь идет о параде страниц: лирический субъект «принимает парад», проходит «по строчечному фронту». Торжество поэзии как орудия (и оружия) и выделение роли поэта как генерала, принимающего парад войск, вполне согласуются с романтическим образом поэта, жгущего глаголом сердца.

Другой лексический маркер парада – марш. *Левый марш* (1918) или *Марш комсомольца* (1923), благодаря акцентной доминанте, ритмически воссоздают шествие красной идеи по миру:

Разворачивайтесь в марше!  
Словесной не место кляузе.  
Тише, ораторы!

<sup>1</sup> Этой проблеме на конференции 2018 г. был посвящен доклад Л. Ф. Кациса *Поэтика позднего Сапгира: попытка заполнения пустот и зияний*.



несколько ироническое определение «тяни-толкай»<sup>5</sup>). В советской поэзии оптимизм проявляется иначе – благодаря мотиву марша, победного шествия, движения по дорогам, на которых слышен гул будущего или, как в стихотворении М. Лебедева (1877–1951), «...гул тайги по всей стране» (*Земля коми*) (т. 1, с. 78).

Так, в стихотворении Б. Корнилова *Песня о встречном* (1932) отчетливо виден мотив движения, сопряженный с дорогой к истинной жизни:

[...] И радость никак не запрятать,  
когда барабанщики бьют:  
за нами идут октябрята,  
картавые песни поют.

Отважные, картавые,  
идут, звеня.  
Страна встает со славою  
на встречу дня!

Такою прекрасною речью  
о правде своей заяви.  
Мы жизни выходим навстречу,  
навстречу труду и любви!

Любить грешно ль, кудрявая,  
когда, звеня,  
страна встает со славою  
на встречу дня (т. 1, с. 685).

Акцент на утреннее шествие здесь принципиально важен, поскольку мотив утра, наряду с мотивом шествия, акцентирует внимание на правильности пути. *В путь* (так называется марш на стихи М. Дудина к кинофильму *Максим Перепелица*, 1954) отправляются все: освоители целины, герои великих строек, а сам мотив дороги понимается как буквально, так и метафорически – «жизненный путь» в пафосном контексте жизнестроительства.

В этом контексте снимается противопоставление парада военного и гражданского, парада юбилейного и демонстрации трудящихся. Движение под музыку само по себе становится мотивом, характеризующим поэзию 60-х гг.

К концу 60-х парад становится знаком не только литературным, но и вполне бытовым – парады на 7 ноября, 1 и 9 мая. Причем парад на 7 ноября всегда был военным (с 1945 по 1990 г. он проводился регулярно), а на 1 мая

<sup>5</sup> И. В. Фоменко, «Надо что-то среднее, да где ж его взять...», [в:] *Социокультурный феномен шестидесятых*: сборник научных статей, Москва: Российский государственный гуманитарный университет 2008, с. 31.

оставался таковым с 1957 по 1968 г. На параде демонстрировалась космическая и военная техника, что для советского человека было волнующим зрелищем. Колонны состояли не только из военных, но и из гражданских лиц: рабочих и служащих разных учреждений, учеников школ, студентов. Мотив парада, с одной стороны, соотносился с мотивом радости и праздника, а с другой, с мотивом величия страны, прославлением советского человека, идущего «правильной дорогой».

Со времен державинского *Снигиря* военные марши соотносятся с идеей «быть первыми» «в мужестве строгом». Семантика победы и праздника идет от военных парадов Победы. Подобные мотивы мы видим, например, в стихотворении А. Межирова *Коммунисты, вперед!* (1945):

Мы сорвали штандарты  
Фашистских держав,  
Целовали гвардейских дивизий шелка  
И, древко  
Узловатыми пальцами сжав,  
Возле Ленина  
в Мае  
прошли у древка... (т. 2, с. 537).

Здесь парад становится узловой точкой истории, символом победы над злом фашизма, и пройти «возле Ленина» означает в данном контексте заслуженную радость после благополучно сделанной работы.

Но мотив парада не столь однозначен, как это пытается изобразить советская поэзия. Параллельно с семантикой праздника мотив шествия получает дополнительное (тоже навеянное эпохой) значение принудительного движения, шествия заключенных по этапу. Так, в стихотворении Н. Заболоцкого *Не позволяй душе лениться* (1958) движение души сопоставляется со страданием, маршем заключенных: «Гони ее от дома к дому, / тащи с этапа на этап...» (т. 1, с. 495). Иногда это значение проявляется косвенно и подтверждается лишь лексически (словом «этап») или биографически (Заболоцкий провел пять лет в лагере).

Гораздо отчетливее этот мотив проступает в потаенной, самиздатовской литературе, но исходит из реалий того же времени. В этом контексте показательным становится *Ночной дозор* А. Галича (1964), в котором мотив парада снижается, карнавализуется:

Когда в городе гаснут праздники,  
Когда грешники спят и праведники,

Государственные запасники  
 Покидают тихонько памятники.  
 [...]
 Пусть до времени покалечены,  
 Но и в прахе хранят обличие.  
 Им бы, гипсовым, человечины –  
 Они вновь обретут величие!

И буду бить барабаны!  
 Бить барабаны!  
 Бить!  
 Бить!  
 Бить!..<sup>6</sup>

Гипсовые памятники, симулякры реальности, бредущие вместо людей и создающие иллюзию бравого движения в будущее под барабан – вот характеристика безумного мира. Мотив парада здесь обретает оба значения: радостное шествие и безвольный марш марионеток сплетаются в единое целое.

Примечательно, что в детской поэзии мотив парада неотличим от поэзии «взрослой». Пример – стихотворение А. Барто *Барабан* (1936):

Левой, правой!  
 Левой, правой!  
 На парад  
 Идёт отряд.

На парад  
 Идёт отряд.  
 Барабанщик  
 Очень рад:

Барабанит,  
 Барабанит  
 Полтора часа  
 Подряд!

Левой, правой!  
 Левой, правой!

---

<sup>6</sup> А. Галич, *Сочинения*: в 2 т., сост. и коммент. А. Петракова, Москва: Локид 1999, т. 1, с. 89–90.

Барабан  
Уже дырявый!<sup>7</sup>

Безусловно, советская поэтесса и переводчица А. Барто ориентируется скорее на бытовую ситуацию детского парада или на чеканящий шаг марш Маяковского. Но выключенный из контекста советской поэзии и включенный в поэзию русскоязычную (совмещающую советские и «антисоветские» мотивные ряды), текст приобретает гротескные толкования и становится своего рода обличением советского куража советским языком: барабан «уже дырявый», но «барабанщик очень рад».

Дополнительную романтизацию и одновременно иронический контекст получает мотив парада в поэзии И. Бродского, например, в стихотворении *Пилигримы* (1958):

Мои мечты и чувства в сотый раз  
идут к тебе дорогой пилигримов.  
*В. Шекспир*

Мимо ристалищ, капищ,  
мимо храмов и баров,  
мимо шикарных кладбищ,  
мимо больших базаров,  
мира и горя мимо,  
мимо Мекки и Рима,  
синим солнцем палимы  
идут по земле пилигримы.  
Увечны они, горбаты,  
голодны, полуодеты,  
глаза их полны заката,  
сердца их полны рассвета.  
За ними поют пустыни,  
вспыхивают зарницы,  
звезды встают над ними,  
и хрипло кричат им птицы:  
что мир останется прежним,  
да, останется прежним,  
ослепительно снежным  
и сомнительно нежным,  
мир останется лживым,

---

<sup>7</sup> А. Барто, *Стихи Агнии Барто*, [электронный ресурс] <https://barto.su/baraban/> [28.06.2020].

мир останется вечным,  
 может быть, постижимым,  
 но все-таки бесконечным.  
 И, значит, не будет толка  
 от веры в себя да в Бога.  
 ...И, значит, остались только  
 иллюзия и дорога.  
 И быть над землей закатам,  
 и быть над землей рассветам.  
 Удобрить ее солдатам.  
 Одобрить ее поэтам<sup>8</sup>.

С одной стороны, сердца, полные рассвета, могут восприниматься как ирония на фоне советских рассветных маршей, с другой стороны, появляется мотив «пилигрима», странника, постигающего жизнь в движении, святого и юродивого в одном лице. Финальный вывод лирического субъекта об «иллюзии и дороге» вполне соотносится с бравурными шествиями тех лет, но одновременно подчеркивает важность дороги как хронотопа инициации человека (неважно, солдата или поэта). Более того, лишь поэту свойственно обрести то «священное безумие», которое позволяет ему «одобрить» мироздание.

Есть у Бродского и другой знаковый в этом отношении текст: *Шествие. Поэма-мистерия в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах* (1961). Сам автор комментирует идею шествия так: «Идея поэмы – идея персонификации представлений о мире, и в этом смысле она – гимн баналу» (т. 1, с. 79):

...  
 Три месяца мне было что любить,  
 что помнить, что твердить, что торопить,  
 что забывать на время. Ничего.  
 Теперь зима – и скоро Рождество,  
 и мы увидим новую толпу.  
 Давно пора благодарить судьбу  
 за зрелища, даруемые нам  
 не по часам, а иногда по дням,  
 а иногда – как мне – на месяца.  
 И вот теперь пишу слова конца,

<sup>8</sup> И. Бродский, *Сочинения Иосифа Бродского*: в 7 т., общ. ред. Я. А. Гордина, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2001, т. 1, с. 21. Далее цитаты из произведений Бродского даются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

стучит машинка. Смолкший телефон  
и я – мы слышим колокольный звон  
на площади моей. Звонит собор.  
Из коридора долетает спор,  
и я слова последние пишу.  
Ни у кого прощенья не прошу  
за все дурноты. Головы склоня,  
молчат герои. Хватит и с меня (т. 1, с. 132–133).

Финальная строка *Шествия* особенно показательна – герой сидит за пишущей машинкой, а шествие проходит мимо его окон:

Стучит машинка. Вот и всё, дружок.  
В окно летит ноябрьский снежок,  
фонарь висячий на углу кадит,  
вечерней службы колокол гудит,  
шаги моих прохожих замело.  
Стучит машинка. Шествие прошло (т. 1, с. 133).

Герой противопоставлен шествию, он созерцатель, не участвующий в общем движении и общем хоре.

Текст Сапгира *Парад идиотов* выстроен иначе: герой не созерцает, он движется, причем это движение встречное. Такие примеры движения «жизни навстречу» мы видели и в советской поэзии, однако здесь есть ряд особенностей. Основу стихотворного ритма составляет 4-ст. амфибрахий, которым часто пишутся русские сюжетные стихи и баллады. При этом длина стиха, анакруса могут варьироваться, а силлабо-тонический метр – нарушаться: строка укорачивается до двух-трех стоп; односложная анакруза сменяется двусложной, превращая амфибрахий в анапест; соседство односложных, двусложных и нулевых междуударных интервалов делает строку трехсложника строкой дольника или тактовика («Идет идиот веселый», «заводы научные институты», «Играет оркестр марш „идиотов”» и др.). Эти ритмические трансформации происходят, как правило, в новой группе строк, отделенной от предшествующего строфоида пробелом. «Чеканящий шаг» марш здесь буквально «сбивается».

Романтически-бравурный ритм движения вперед противоречит и лексической составляющей:

Иду. А навстречу  
Идут идиоты

Идиот бородатый  
Идиот безбородый...<sup>9</sup>

В этом параде представлены разные лица, типажи, характеры и герои эпохи:

Идет идиот нормальный  
Идет идиот нахальный  
Идет идиот гениальный  
Идет идиот эпохальный (с. 185).

Социальная подоплека идущих также различна: здесь и люмпены, и читатели газет, и ученые из «шарашек», и начальники. Но главная характеристика идиотов парада – их обыкновенность, обывательская узнаваемость:

Большие задачи  
Несут идиоты  
Машины и дачи  
Несут идиоты (с. 186).

Как и полагается на параде, его участники несут транспаранты, в их роли здесь «невсамделишная», картонная жизнь, похожая на продырявленный от усердия барабан в стихотворении А. Барто:

Идут идиоты – несут комбинаты  
Заводы научные институты  
Какие-то колбы колеса ракеты (там же).

Парадом становится вся советская жизнь с ее показушностью, тайными пороками и явным поклонением вождям.

Лирический субъект движется в противоположную сторону, но парад идиотов обтекает и окружает его. Герой не чувствует себя в единстве с массой, он вне шествия и в то же время ощущает пугающую власть большинства:

Играет оркестр «Марш идиотов»  
Идут – и конца нет параду уродов

---

<sup>9</sup> Г. Сапгир, *Стихотворения и поэмы*, вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. Д. П. Шраера-Петрова и М. Д. Шраера, Санкт-Петербург: Академический проект 2004, с. 185. Далее цитаты из стихотворения Сапгира приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

И кажешься сам среди них идиотом  
Затянутым общим круговоротом (с. 187).

Героя преследует вопрос, волновавший многих «шестидесятников»: не проще ли быть с толпой?

А может быть это нормально? Природа?  
И есть и движенье и цель и свобода?  
Недаром же лезли на ствол пулемета  
Как листья осенние гibli без счета... (там же).

Военный мотив появляется здесь неслучайно. Торжественный ритм военных побед сочетается с фальшивым ритмом советских парадов и шествием обыденности. Герой соглашается с ним, хотя и ощущает его чуждость: «Так пусть же умру за мечту идиота / С блаженной улыбкою идиота» (там же). Блаженная улыбка уравнивает лирического субъекта и с идеалом советского человека, и с блаженным Мышкиным, и с поэтом, которому ведомо недоступное обывателям. Бинарная оппозиция дурака и умника снимается, точнее, заменяется «полной парадигмой»<sup>10</sup>.

Герой, идущий навстречу параду идиотов, становится его частью, движение провозглашается целью жизни, а смерть за мечту с блаженной улыбкою – романтической идеей идиота. Мечта героя Сапгира вполне соотносима с иллюзией в финале стихотворения Бродского. Только лирический субъект Бродского вполне серьезен, а субъект стихотворения Сапгира самоироничен.

Вероятно, трактовать работу Сапгира с советскими контекстами можно двояко. С одной стороны, В. Курицын считает, что современная (постмодернистская) культура «оставила в покое уже отрефлексированный мир» и «начала отражать самое себя»<sup>11</sup>. С другой стороны, опора на советские контексты свидетельствует о поэтике концептуализма или даже соц-арта, пародировании и карнавализации самой идеи парада. Тотальная ирония по поводу парада как официозного мотива советской поэзии приводит к выворачиванию мотива наизнанку. Однако не все в тексте Сапгира объясняется концептуализмом, финал стихотворения оказывается сложнее, и потому Сапгир уходит от «плакатного» обличения в элегическую тоску. Поэтому

---

<sup>10</sup> Ю. Орлицкий, *Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления*, [в:] *Великий Генрих. Сапгир о Сапгире*, сост. Т. Михайловская. Москва: Российский государственный гуманитарный университет 2003, с. 160.

<sup>11</sup> В. Курицын, *Постмодернизм: новая первобытная культура*, «Новый мир» 1992, № 2, с. 225–232.

неслучайно, наверное, в тексте Сапгира нет прямых цитат из предшествующих «парадных» текстов, четких маркеров генетических связей. Он цитирует не тексты, а эпоху. Впрочем, мы не беремся судить обо всех источниках этого стихотворения, а лишь намечаем возможные фоновые контексты.

## References

- Barto, Agniya L. *Stikhi Agnii Barto*. <https://barto.su/>
- Brodskii, Iosif A. *Sochineniya Iosifa Brodskogo*: v 7 t., ed. Ya. A. Gordina. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 2001.
- Fomenko, Igor V. «*Nado chto-to srednee, da gde zh ego vzyat...*». In: *Sotsiokulturnyi fenomen shestidesyatykh: sbornik nauchnykh statei*. Moskva: Rossiyskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 2008: 28–33.
- Galich, Aleksandr A. *Sochineniya*: v 2 t., vol. 1, ed. A. Petrakova. Moskva: Lokid, 1999.
- Kuritsyn, Vyacheslav N. “Postmodernizm: novaya pervobytnaya kultura”. *Novyi mir*. No. 2 (1992): 225–232.
- Mayakovskii, Vladimir V. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 13 t. Moskva: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury, 1955–1961.
- Orlitskii, Yurii B. *Vvedenie v poetiku Sapgira: sistema protivopostavlenii i strategiya ikh preodoleniya*. In: *Velikii Genrikh. Sapgir o Sapgire*, ed. T. Mikhaylovskaya. Moskva: Rossiyskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 2003: 159–167.
- Sapgir, Genrikh V. *Stikhotvoreniya i poemy*, ed. D. P. Shraer-Petrov and M. D. Shraera. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2004.
- Sovetskaya poeziya*: v 2 t. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1977.



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

**БОРИС ИВАНЮК**

 <https://orcid.org/0000-0003-0225-2060>

Елецкий государственный университет имени И. А. Бунина  
Кафедра литературоведения и журналистики  
399770 Елец Липецкой области  
ул. Коммунаров, 38, 1  
littl\_eu@mail.ru

## «Я НЕ ЗАБУДУ СВОЕЙ КОЛЫБЕЛЬНОЙ...» ПЕТРА ВЕГИНА: ЖАНРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

“YA NE ZABUDU SVOYEI KOLYBELNOI...”  
BY PYOTR VEGIN: A GENRE-ORIENTED ANALYSIS

Pyotr Vegin’s text “Ya ne zabudu svoyei kolybelnoi...” [‘I won’t forget my lullaby’] is weaved of multi-genre motives. Its analysis in the paper substantiates the conclusion that the writer continues the genre history of “the last poem”, valediction and visionary poetry, and that he adopts a polemical stance toward the Horatian tradition of “poetic monuments”. In classical texts, starting with Horace’s “Exegi monumentum...”, which are rhetorical and open to public discussion and part of a poetic *agon*, the poet’s posthumous fame is compared with artifacts of material memory that are being belittled for the sake of the author’s self-aggrandisement. Vegin’s “monument” is, by contrast, dendronic (a Lombardy poplar) and his poetic voice soft, addressless, and not expecting response. In juxtaposing Vegin’s text with Pushkin’s “Ya pamyatnik sebe vozdvig nerukotvornyi” (‘I’ve raised myself a monument not built by human hands’), what is evident is a lowering down of the romantic image of the lyre (Pushkin’s ‘my soul in the sacred lyre’) as the sign of the creative legacy bequeathed to the scions, or, in a broader sense, as an allegory of the poetic tradition. As distinguished from the mainly ironic revaluation of this tradition by Vegin’s contemporaries, his polemic with it is undertaken, as it were, from inside, by means of a metaphoric resemantisation of its stylistic formulas, while at the same time leads to creating Vegin’s individual version of a “poetic monument”. His is semantically oriented not on the immortality of the author’s artistic legacy but on an individual reincarnation, a resurrection that excludes death as such by dint of the poet’s carnal death, which has served as the event around which the poetic text is build.

**Keywords:** 20<sup>th</sup>-century Russian poetry, Pyotr Vegin, “poetic monument”, “the last poem”, valediction, visionary poetry.

Текст П. Вегина «Я не забуду своей колыбельной...» соткан из разножанровых мотивов. Его анализ убеждает в продолжении автором жанровой истории «последнего стихотворения», вальеты и визионерской поэзии и в полемическом отношении к горацианской традиции

«поэтических памятников». В классических текстах, начиная с «Exegi monumentum...» Горация, риторических, открытых для публичного обсуждения и поэтического агона, посмертная слава поэта сравнивается с сооружениями материальной памяти, умаляемыми для авторского самовозвеличения. «Памятник» П. Вегина – дендронический («тополь пирамидальный»), а его поэтический голос – тихий, безадресный и не ожидающий отклика. В сопоставлении же вегинского текста с пушкинским («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...») очевидно опрощение романтического образа «лиры» («душа в заветной лире») как знака завещанного поэтическим потомкам творческого наследия, шире – как аллегории поэтической традиции. В отличие от преимущественно иронического переосмысления этой традиции его современниками, П. Вегин ведет полемику с ней изнутри, с помощью метафорической пересемантизации ее стиливых формул, одновременно создавая свою оригинальную версию «поэтического памятника» с общей смысловой установкой не на бессмертие авторского наследия, а на индивидуальную реинкарнацию, на воскрешение, исключая смерть как таковую ценой собственной смерти поэта, ставшей событием стихотворного текста.

**Ключевые слова:** русская поэзия XX века, П. Вегин, «поэтический памятник», «последнее стихотворение», валета, визионерская поэзия.

\* \* \*

1. Я не забуду своей колыбельной
2. и не услышу своей поминальной.
3. Руки на лире умрут самодельной,
4. вырастет тополь пирамидальный,
  
5. станет земля мне рубахой нательной,
6. жизнь наградит меня вечной медалью:
7. на лицевой стороне – колыбельная,
8. на обороте её – поминальная...
  
9. Жил не робея. Был коробейником
10. слова. Надеялся на понимание.
11. Тратил слова все на колыбельные,
12. не припасал их на поминальные.
  
13. Всё – до свидания. Все – до свидания.
14. Днём это будет иль ночью метельною?
15. Белого тополя произрастание
16. и колыбельная, колыбельная...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> П. Вегин, «Я не забуду своей колыбельной...», [электронный ресурс] <https://wysotsky.com/0009/521.htm#14> [04.10.2019].

В текст структурированы аллюзивные приметы трех жанров: «поэтического памятника»<sup>2</sup> (далее – «памятника»), «последнего стихотворения»<sup>3</sup> и валеты<sup>4</sup> (лат. vale – прощай – лирический жанр прощания) точнее,

---

<sup>2</sup> К примеру, *Памятник Овидия* (Др. Рим, I в. до н.э. – I в. н.э.), *Exegi monumentum* Ю. Тувила (Польша, XIX–XX); из русских: «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» М. Ломоносова (XVIII), *Памятник Г. Державина* (XVIII–XIX), *Non exegi monumentum* Г. Батенькова (XVIII–XIX), которому, кстати, П. Вегин посвятил одноименную поэму, «Мой дар убог, и голос мой негромок...» Е. Баратынского (XIX), *Утешение бедного поэта* А. Дельвига (XIX), «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Пушкина (XIX), *Памятник В. Брюсова* (XIX–XX), *Памятник Вл. Ходасевича* (XIX–XX), *Иронический памятник В. Каменского* (XIX–XX), «Я памятник воздвиг себе иной...» И. Бродского (XX), *Памятник В. Высоцкого* (XX) и др. Различные диахронические и типологические варианты «поэтического памятника» представлены в статье: Б. П. Иванюк, *О двух фигурах постмодернистской рефлексии поэтической традиции стихотворных «Памятников»*, [в:] *Производство смысла: сборник статей и материалов памяти И. В. Фоменко*, Тверь: Тверской государственный университет 2018, с. 149–161.

<sup>3</sup> Из моей рукописи *Словаря стихотворных жанров*: «Последнее стихотворение» не входит в жанровый кодификатор поэзии, однако определенные и устойчивые признаки дают основания для включения его в лирическую жанровую систему смертной поэзии наряду с эпитафией, реквиемом, мартирологом. Доминирующий мотив «П.с.» – предчувствие реальной или вероятной кончины, независимое порой от смертной даты и нередко номинированное названием произведения как его жанровым маркером: *Предсмертная песнь* Беды Достопочтенного (Англия, VIII), *Последние стихотворения. Стансы П. Ронсара* (Франция, XVI), *Последние слова* А. Дросте-Хюльсхофф (Германия, XVIII–XIX), *Последние стихи Альфреда де Мюссе* А. Мюссе (Франция, XIX), *Последние песни* Г. Гейне (Германия, XIX), *Последняя песня* Ф. Г. Лорки (Испания, XX); из русских: *Последний жизни час* А. Сумарокова (XVIII), *Предсмертная дума* В. Одоевского (XIX). С ожидаемой вероятностью в «П.с.», помимо элегических, вплетаются типологически сходные жанровые мотивы эпитафии, тестаменты, напутствия, молитвы, валеты, в частности, такого ее варианта, как конже.

<sup>4</sup> Идентификация валеты как самостоятельной жанровой формы осложнена возможной принадлежностью атрибутированного ей тематического мотива прощания, к примеру, альбы, элегии, романса, плача, эпитафии, тестаменты и др. и может встречаться в tristia, анабасисе, эмбатерии и т. д. Поэтому жанровым признаком валеты следует признать доминирование этого мотива в стихотворном тексте. Пожалуй, самым прочным основанием для предварительной систематизации валеты может служить объект прощания в трех наиболее частотных, жизненно мотивированных, вариантах: прощание с человеком, например, любовные: «К вам, моя Донна, пришел я просить...» трубадура XII–XIII вв. П. де Барджак (куртуазный комедж), *Прощание* А. Мицкевича (Польша, XVIII–XIX), «Итак, прощай! Впервые этот звук...» М. Лермонтова (Россия, XIX); прощание с местом своего пребывания, например, *Прощание с кельей* средневекового латинского поэта VIII–IX вв. Алкуина, сиджо «О гора Самгаксан! Уезжаю!..» Кима Санхона (Корея, XVI–XVII), «Прощай, отчизна непогоды...» Е. Баратынского (Россия, XIX), *Прощание со Скарышевской (улицей)* Т. Боровского (Польша, XX); прощание со своим прошлым, например, предсмертное стихотворение, или дзисей, в форме танка *Под порывом весеннего ветра* Наганори Асано (Япония, XI), *Прощание с юностью* словенского поэта XIX в. Ф. Прешерна. Есть валеты и на другие темы. См.: Б. П. Иванюк, *Стихотворная валета: жанрологическое описание*, [в:] *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*, випуск 33, Кам'янець-Подільський: Аксіома 2013, с. 124–127.

ее варианта – конже (фр. *songé* – прощание с жизнью)<sup>5</sup>, объединяемых типологическим параметром времени. Жанровое (не предметное) время нередко совмещаемых в поэтической практике конже и «последнего стихотворения» определяется осью: настоящее (предсмертное) – будущее (смерть). Жанровое время «памятника» иное, собранное из трех грамматических времен, представленных в мировой поэзии в разных композиционных комбинациях, но с обязательным осмыслением настоящего и прошлого в контексте будущего – поэтического бессмертия.

В тексте П. Вегина доминирует первая аллюзия, адаптирующая две остальные. Здесь временное содержание развертывается в формате «памятника», а именно, его прототекста – *Exegi monumentum* (К Мельпомене) Горация. Метрическая канва всего стихотворения – гексаметроид. В сравнении с традиционным размером он представлен 4-ст. дактилем с неурегулированными по вертикали текста (4-й, 9-й и 12-й стихи), но с ожидаемыми цезурированными стяжениями в середине стихотворных строк (те же 4-й, 9-й и 12-й). Кроме того, обязательная для классического античного размера хореическая эпикруза соблюдается только в первых двух стихах, в остальных же – дактилическая, которая вместе со смежной и сквозной рифмовкой однотипных женских клаузул в многосложных словах, исключаяющих возможность словораздела как одного из факторов стихотворного ритма, утяжеляет и без того кратковременное «дыхание» редуцированного гексаметра. В целом, с одной стороны, его семантика уже позволяет говорить об авторском понимании своей поэтической судьбы как несостоявшейся, но завершенной, что выражено утвердительной интонацией, в данном случае приемлемой для ситуации «подведения итогов», типичной для валеты / конже, тестаменты, «последнего стихотворения» и «памятника». С другой стороны, метрическая цитата горацианского текста обязывает прочесть стихотворение в контексте традиции последнего.

Оригинальность вегинского текста очевидна уже в начальных стихах, прежде всего, в «минус-приеме» (Ю. М. Лотман), а именно, в игнорировании риторического зачина, характерного для классических «памятников»<sup>6</sup>, предназначенных для публичного обсуждения и поэтического агона. Первые два стиха, образующие отдельный период, объединены симплокой – «опалубкой» для возведения всего стихотворного сооружения.

<sup>5</sup> *Songé* трех жонглеров из г. Аррас – Ж. Бодель, Б. Фастуль и А. де ла Галь (Франция, XIII), позднее – *Прощание с жизнью* Вольтера (Франция, XVII–XVIII) и одноименное Н. Жильбера (Франция, XVIII).

<sup>6</sup> К примеру, «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» М. Ломоносова (XVIII), *Памятник* («Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный...») Г. Державина (XVIII–XIX), «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» А. Пушкина (XIX) и стилизованный *Памятник* («Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен...») В. Брюсова (XIX–XX).

Она сконструирована из полного синтаксического параллелизма, упрощенного к тому же исколоном, и срединного, стягивающего стихи, слова. С симплокой совмещена, что часто встречается в поэтической практике, антитеза, образуемая в данном случае именованьем песенных жанров с временным значением (колыбельная – начало, поминальная – конец). Антитеза эллиптирует содержание жизни подобно датам на могильном памятнике, отмечающим крайние пределы отпущенного человеку биографического времени с обязательным прочерком (тире). Глаголы же, приобретающие статус контекстуальных антонимов, конкретизируют априорную содержательность антитезы новым значением. Модальный глагол «не забуду» придает стиху жанровый характер обета, охватывающего будущее биографическое время лирического героя. Второй глагол «не услышу», как и первый, – автологичен и также связан с будущим временем, но уже пост-биографическим. И его регрессивное влияние на первый, обусловленное их соседством в единой антитезе, в едином акте высказывания, заключается в том, что он дополняет его метафорическим значением – посмертной памяти о «колыбельной». В переосмыслении антитезы участвует и местоименный повтор «своей». Он не только причащает лирического героя к жизненному, отмеренному родовому человеку времени, не только индивидуализирует его. Привычное для содержания первого стиха местоимение в контексте второго смещает во времени, отдаляет в будущее факт смерти прижизненным знанием о ней. И это визионерское представление о посмертии (*post mortem*) разворачивается в последующих (с 3-го по 8-й) стихах, организованных одним предложением, завершенность которого оформлена речевым обрывом.

В предложение вплетен сквозной мотив умирания-воскрешения, характерный не только для бессмертных богов всех религий, но и в подражание им – для желанной поэтом судьбы. В отличие от жанровой заданности «памятника», этот мотив реализуется не в риторических фигурах с присущей им суггестивной прямоотой, а нанизыванием метафор, соответствующих общей интонации сдержанного пафоса. Первая из них, вербализованная поэтизмом «лира», является аллюзией на мнемонизированный в культурном сознании стих из пушкинского «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» – «душа в заветной лире»<sup>7</sup>. П. Вегин опрощает романтический образ «лиры» отторжением ее от «души» и скреплением со словами «руки» и «самодельной», тем самым заменяя метафору вдохновения метафорой мастерства. Кроме того, эпитет «самодельной», выделенный инверсией и рифменной

---

<sup>7</sup> А. С. Пушкин, *Собрание сочинений*: в 8 т., Москва: Художественная литература 1968, т. 3, с. 332.

позицией, уточняет слово «лира» значением, противоположным пушкинскому. В прототексте «лира» – знак завещанного поэтическим потомкам творческого наследия, шире – аллегория поэтической традиции. У П. Вегина эта традиция прервана. Слово «лира», зажатое окказиональным словосочетанием «руки... умрут», вызывающим автологическое представление о сложенных руках покойника, оказалось, тем самым, в смертельном контексте как одномоментном завершении поэтической жизни. Такое авторское решение в целом полемизирует с пушкинским прогнозом посмертной судьбы своей «лиры», соответствующим христианскому двоемирию. Распадается и изобразительная метафора «руки на лире», являющаяся эмблемой лирики и встречающаяся на многих иконографических артефактах, начиная с древнегреческих.

С этим, третьим, стихом контрастирует смежный по строфе – четвертый: глагол «вырастет» с семей «жизнь», следующий за глаголом «умрут», придает последнему значение контекстуального антонима. Ограничимся автологическим прочтением стиха. Имплицируем «тополю» визионерский образ надмогильного дерева. При таком допущении прилагательное «пирамидальный» приобретает два обособленных значения: терминологического предиката и изобразительного эпитета, причем, именно первое, а не доступное для реципиента второе, делает его маркированным своей ситуативной неуместностью, усиленной к тому же и контекстом. Во-первых, традиционным деревом европейского захоронения является кипарис, упоминания о котором – в соответствующих смертных текстах, к примеру, *На смерть И. П. Пнина* К. Батюшкова, эпицедиум *Жалоба* И. Козлова, *Письма римскому другу* И. Бродского, во-вторых, *Завещание* П. Вегина начинается стихом «Посади надо мною рябину...»<sup>8</sup>, и в этом плане можно говорить о несоблюдении им ритуального кода поэтической культуры. Терминологическое значение нейтрализуется метафорическим, охватывающим и «планиметрический» эпитет. Метафора «вырастет тополь пирамидальный», как и «лира», – аллюзивная, отсылающая к традиции «памятника» (Гораций: «превыше пирамид» в стихотворении «Воздвиг я памятник вечнее меди прочной...» в переводе А. Фета). Однако, если в классических текстах, начиная с горацанского, посмертная слава сравнивается с сооружениями материальной памяти с их неперенным умалением для авторского самовозвышения, озвученное провозглашение которого предполагает реверберацию в максимальном пространстве и времени, то памятник П. Вегину – дендронический (природный), авторский голос – тихий, безадресный и не ожидающий отклика.

<sup>8</sup> П. Вегин, *Завещание*, [электронный ресурс] [https://45ll.net/petr\\_vegin/stihi/#zaveschanie](https://45ll.net/petr_vegin/stihi/#zaveschanie) [04.10.2019].

Но основное отличие в том, что его реинкарнация – не поэтическая. И в этом плане стихотворение П. Вегина вписывается в традицию не мнемонического (аудиторного, как «памятник»), а индивидуального бессмертия, мотив которого реализуется в развороте всей второй строфы. Мотив индивидуального бессмертия разрабатывается во многих произведениях мортальной проблематики. Например, А. Пушкин в элегическом стансе «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» обеспокоен местом упокоения души, отнюдь не «в заветной лире», но в энигматическом «милом пределе» («И хоть бесчувственному телу / Равно повсюду истлеть, / Но ближе к милому пределу / Мне все б хотелось почивать»<sup>9</sup>), М. Лермонтов в исповедальной элегии с экзистенциальными признаками «последнего стихотворения» «Выхожу один я на дорогу...» выражает желание вечного сна-забытья («Я б хотел забыться и заснуть»)<sup>10</sup>.

Смысл 1-го стиха второй строфы – воскрешение из мертвых – осуществляется метафоризацией априорного значения слова «земля». На метонимическое, отсылающее к понятию «смерти», накладываются следующие значения словосочетания «нательная рубаха» – обрядовое (атрибут крещения) и фразеологическое («родиться в рубашке»: так говорят о человеке удачливом или избежавшем смерти), в результате чего слово «земля» приобретает противоположное значение, связанное с понятием «жизнь». Совмещение этих значений можно передать катахрезой «могила – колыбель», алогическое напряжение которой ослабляется при введении дополнительного параметра, обоснованность которого – в наличии слова «тополь» в первой и последней строфах. Формулируется более привычная метафора «земля – колыбель растений», и можно говорить о растительной метаморфозе лирического героя, визуализирующего свое посмертное существование в выросшем древе<sup>11</sup>. Не стоит исключать и притягиваемую стихом аллюзию на метаморфозу ударившегося оземь героя волшебных сказок.

Семантическая градация 1-го стиха завершается отстоящим от него словом-понятием «жизнь» в значении «посмертная» (*nova vita post mortem*). Однако, будучи пограничным, зачинающим целый стихотворный период и определяющим его содержание, слово «жизнь» высвобождается от этого несобственного значения и возвращается к атрибутивному – нового жизненного цикла (*vita nuova*). Однако расхождение значений слова-понятия

<sup>9</sup> А. С. Пушкин, *Собрание сочинений...*, с. 116.

<sup>10</sup> М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений*: в 4 т., Москва: Художественная литература 1957, т. 1, с. 79.

<sup>11</sup> И от автора: «я утверждаю, как прежде: стбит / на жизнь смотреть как на чудо-дерево...», [в:] П. Вегин, *Портрет поэта*, [электронный ресурс] [https://45parallel.net/petr\\_vegin/portret\\_poeta.html](https://45parallel.net/petr_vegin/portret_poeta.html) [04.10.2019].

«жизнь», структурированное двумя, охватывающими полустишия вертикальными, межстрочными хиазмами («станет земля» – «жизнь наградит» и «рубахой нательной» – «вечной медалью»), имеет относительный, а не антитетический характер. Синтагматическая зависимость второго значения от первого сохраняется в общем контексте мортального мотива, охватывающего и содержание «награды». Это содержание, заключенное в фигуру повтора, всегда предполагающую относительное сходство своих составляющих, допускает следующие комментарии.

1. В отличие от образуемой в первой строфе словами-понятиями «колыбельная» и «поминальная» антитезы со значением временной растяжки, предельной для человеческого существования, в данной строфе они представлены как единовременное и обоюдное единство рождения и смерти, оправданное психологическим эффектом уплотненного видения чего-либо внутренним – ретроспективным (память) или проспективным (воображение) – зрением, здесь – вторым. Видение вербализуется фразеологизмом «две стороны одной медали», одно из подстановочных и часто употребляемых значений которого – «жизнь» и «смерть» – здесь индивидуализируется той же антитезой «колыбельная» – «поминальная».

2. Субъектом «награды», захватывающей и антитезу «колыбельная» – «поминальная» начальной строфы, как и в анализируемой, является «жизнь», в первой строфе – первичная (живая), во второй – вторичная (посмертная). В первой строфе «награда» событийная, причем, последовательность «колыбельной» и «поминальной» соблюдает естественную хронологию, независимую от воли лирического героя. Во второй же строфе «награда» – сущностная, а потому вневременная, так как «рождение» и «смерть», именованные субстантивированными существительными «колыбельная» и «поминальная», – атрибуты самой жизни, которые также не подвластны лирическому герою. Тем значимей его чувство уверенности в содержании «награды», вызванное в данном случае не столько заклинанием как жанром речевой суггестии, сколько знанием лирического героя, которое обосновывает его вероятное воскрешение и которое обосновывается в следующей, третьей, строфе.

3. Рецептивное присоединение к слову «медаль» эпитета «вечная» производит очевидный смысл посмертной повторяемости рождения-смерти, которая в отличие от разовой жизни – бесконечная, что обозначено речевым обрывом. Иначе говоря, повтор не закольцованный, а разорванный, открытый. Тем не менее, он придает тексту предварительную завершенность: смысловую (неумирание), жанровую (фрагмент) и архитектурную (прерывный октет, сшитый сквозной и однотипной рифмой). Однако остается эллиптированной авторская аргументация дарственной

«награды». Она разворачивается в следующей строфе, которой в структуре стихотворения, как в «памятниках», отведено место для перечисления поэтических заслуг.

Исповедальное содержание третьей строфы объективировано стилизованным под сказку-быль зачином «жил... был», прерывным, но связанным внутренней рифмой «не робея – коробейником». Он открывает ряд анафорических глаголов прошедшего времени, соединяющих отдельные мнемонические фрагменты «повести о жизни», разделенной на два стихотворных периода. Замедленный речевой темпоритм первого из них, созданный фразовой разбивкой стихов и, наоборот, переносом, задерживает внимание на каждом из обособленных предложений. В них последовательно заключены три типичных для поэта как такового жизненных мотива – свобода, творчество и признание, авторская конкретизация которых свидетельствует не только об их явной несоизмеримости с нормативами «памятника».

Автобиография поэта подается в формате конспективного пересказа, обусловленного временной отстраненностью от нее лирического героя, необходимой для ее осмысления. В ней проступает профильное сходство с «портретом художника в юности», шире – с биографией младопоэтического поколения шестидесятников. Ее же индивидуализация происходит во втором стихотворном периоде. В нем 3-я и 4-я строки выпрямлены во всю метрическую длину стиха и объединены синтаксическим параллелизмом, что воспринимается знаковым на фоне предыдущих, фрагментированных. Его структура вновь организует смысловые отношения внутри антитезы «колыбельная» – «поминальная», но теперь в фокусе прошедшего времени и в иной грамматической редакции (множественное число и без притяжательного местоимения 1-го лица: авторский аудит о поэтической деятельности). В сравнении с первой строфой, где семантическое напряжение между понятиями «колыбельная» и «поминальная» было предельным, собственно антитетическим, а во второй минимальным, в третьей – оно вновь усиливается аксиологическим выбором «жизни», а не «смерти», выраженным глаголами «тратил» и «не припасал» в роли контекстуальных антонимов. В этом выборе – и залог воскрешения.

В целом же, содержание второго периода придает поэтическому служению П. Вегина личностный характер, который и является осознаваемой автором заслугой – «пьедесталом» собственного «памятника» с присущим ему жанровым мотивом воскрешения. Поэтому следующая строфа не о расставании, а о встрече, соответствующим двум событийным мотивам – умирания и воскрешения. Второй мотив явно доминирует и по количественной репрезентации (1-й, 3-й и 4-й стихи), и по определяющей роли в смысловой композиции его взаимоотношений с первым мотивом. В начальном стихе мотив умирания – контекстуальный, представленный в формате аллюзивного

конже, а мотив воскрешения – иносказательный, вербализованный повтором «до свидания» – автологическим по значению и охватывающим все жизненное пространство целиком («Всё [...] Все»). Синтаксический параллелизм полустийший, усиленный исоколоном, вызывает ассоциацию с формульным прощанием героя перед дальней дорогой. В данном случае не пространственной, а временной. Слово «смерть» замещается эвфемистичным местоимением «это», что объяснимо не столько суеверием («чтобы ее не накликасть»), сколько его неуместностью в контексте желанного воскрешения.

Одиночный стих о смерти («Днем это будет иль ночью метельною?») на фоне утвердительной интонации всего стихотворения дан в форме риторического вопроса (иного быть не может). Сопоставим его со стихами из уже упомянутого станса Пушкина, также с риторическими вопросами:

И где мне смерть пошлет судьбина?  
В бою ли, в странствии, в волнах?  
Или соседняя долина  
Мой примет охладельный прах?<sup>12</sup>

У Пушкина смерть получает пространственное воплощение в четырех конкретных и семантизированных вариантах. Он соглашается с каждым из них, вероятным, приуроченным судьбой, с безразличием фаталиста, поскольку обеспокоен иным – желанным местом не телесного захоронения. У П. Вегина смерть получает временное ипостасирование в двух альтернативных вариантах, каждый из которых опрошен до автологического значения («день» и «ночь») и лишен авторской модальности. В целом, если пушкинский текст о преодолении смерти, то вегинский – о безразличии к ней – в обоих, конечно же, экзистенциальных. Такое расхождение сопоставляемых текстов объяснимо не только тем, что для элегии, к каковой относится стихотворение Пушкина, смерть – одна из жанровых тем, а для «памятника» она факультативная, по крайней мере, в сравнении с воскрешением.

На фоне адиафории к смерти убедительным воспринимается утверждаемое в 3-м стихе событие воскрешения, промежуточное между мотивами «смерти» и «жизни». В нем повторный образ тополя – вегинский «памятник» – дан в ином значении, хотя, как и в первом случае, – через метафорический эпитет: «белый тополь» является античным символом Элизидума. Эта аллюзия интерпретирует «памятник» поэта и память о нем в небесном, так сказать, модусе, что также не совпадает с традицией стихотворного «памятника». Однако этот эпитет имеет не только мифопоэтическое, но и контекстуальное объяснение,

<sup>12</sup> А. С. Пушкин, *Собрание сочинений...*, с. 116.

подсказанное другим, выделенным инверсией и рифменной позицией, эпитетом «метельной». Слово «день» может приобрести один из вероятных эпитетов с семей «жизнь» и стать, по сути, семантическим синонимом «колыбельной», тогда как «метельная ночь» с семей «смерть» является семантическим синонимом «поминальной». Но этот же эпитет «метельною» с его цветовой коннотацией предваряет стих «белого тополя произрастание», тем самым актуализирует значение «рождение из смерти», первым носителем которого был 4-й стих первой строфы о «тополе пирамидальном». Семантический повтор, образуемый композиционным кольцом, возвращает к истоку разворачиваемого в тексте мотива «воскрешения из мертвых», завершая, таким образом, жанровую тему «памятника» с ее мотивными обертонами.

Последний же стих, связанный с предыдущим сочинительным союзом, предполагающим их содержательное равноправие в едином стихотворном периоде, переводит мотив «воскрешения» в иное временное измерение, становясь смысловым пуантом всего произведения. Эпизевкис «колыбельная», вытеснивший сопутствующий этому слову по всему тексту антоним «поминальная» и вернувший ему самодостаточное значение, зачинает новый жизненный цикл, исключая смерть как таковую ценой собственной смерти поэта, ставшей событием стихотворного текста. Речевой обрыв придает этому циклу незавершенный характер не без фигурального сокрытия желанной для поэта вечной жизни.

## References

- Ivaniuk, Boris P. *O dvukh figurakh postmodernistskoi refleksii poeticheskoi traditsii stikhotvornykh 'Pamiatnikov'*. In: *Proizvodstvo smysla: sbornik statei i materialov pamiati I. V. Fomenko*. Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet, 2018: 149–161.
- Ivaniuk, Boris P. *Stikhotvornaya valeta: zhanrologicheskoe opisanie*. In: *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskogo natsionalnogo universitetu imeni Ivana Ogienka*. Filologichni nauki. Vipusk 33, Kamianets-Podilskii: Aksioma, 2013: 149–161.
- Lermontov, Mikhail Yu. *Sobranie sochinenii: v 4 t. Vol. 1*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1957: 79.
- Pushkin, Aleksandr S. *Sobranie sochinenii: v 8 t. Vol. 3*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1968: 116, 332.
- Vegin, Petr. *Portret poeta*. [https://45parallel.net/petr\\_vegin/portret\\_poeta.html](https://45parallel.net/petr_vegin/portret_poeta.html)
- Vegin, Petr. *Ya ne zabudu svoei kolybelnoi*. <https://wysotsky.com/0009/521.htm#14>
- Vegin, Petr. *Zaveshchanie*. [https://45ll.net/petr\\_vegin/stihi/#zaveshchanie](https://45ll.net/petr_vegin/stihi/#zaveshchanie)





## ДЕЧКА ЧАВДАРОВА

 <https://orcid.org/0000-0001-8076-0146>

Шуменский университет имени Епископа Константина Преславского  
Факультет гуманитарных наук  
Кафедра истории и теории литературы  
9700, Шумен  
ул. Университетская, 115  
[d.tchavdarova@gmail.com](mailto:d.tchavdarova@gmail.com)

### «ВСЁ НЕ ТАК, КАК НАДО...»: ОТ ПАРОДИИ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО ДО РЕМЕЙКА ВЯЧЕСЛАВА ПЬЕЦУХА (АКСИОЛОГИЗАЦИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ)

#### “VSYO NE TAK, KAK NADO...”: FROM VYSOTSKY’S PARODY TO PYETZUKH’S REMAKE (AXIOLOGISATION OF RUSSIAN CLASSIC)

The idea of the literariness of Russian culture, of the impact of literature on Russian life may be an axiom of the Russian cultural consciousness, yet it does not cease to attract the attention of researchers. Russian literature itself, from the 19<sup>th</sup> century onwards, has been a manifestation of this idea, even though the semantics of the life–literature relationship evolves. The present text traces the development of the said idea in the Russian unofficial literature from the Soviet period (1960s–1980s) on the basis of comparison between Vladimir Vysotsky’s parody on Pushkin’s prologue to the poem *Ruslan and Lyudmila* and Vyacheslav Pyetzukh’s *The New Moscow Philosophy* (*Novaya moskovskaya filosofiya*) – a remake of Dostoevsky’s *Crime and Punishment*. A question is posed about the difference between Vysotsky’s parody and school parodies (a connection which the bard’s researchers also investigate) and the elements of remake within it. The analysis thus leads to the theoretical problem of the relationship between parody and remake. What calls for attention in Pyetzukh’s novella is the metatextual commentary on the role and value of the Russian classics (and literature in general), and on the literariness of the Russian consciousness – a commentary which becomes close to scientific discourse. The affinity of Pyetzukh’s concept with that of Vysotsky can also be found in the travestied image of the Soviet reality as seen in the mirror of a classic work, and in the direct expression of the notion of devaluation: the “not as with other people” formula in Pyetzukh, and the one “things are not as they ought to be” in Vysotsky. The conclusion points to the development of a similar axiologisation of the Russian classics observable in the post-modern remakes from the 1990s to this day.

**Keywords:** Vysotsky, Pyetzukh, Russian literature, classic works, parody, remake.

Идея о литературности русской культуры, о воздействии литературы на русскую жизнь является в русском культурном сознании аксиомой, но она не перестает привлекать

внимание исследователей. Эту идею воплощает сама русская литература с XIX в. до наших дней, причем семантика соотношения *жизнь – литература* меняется. В статье прослеживается развитие упомянутой идеи в русской неофициальной литературе советского периода (60-е – 80-е гг. XX в.) на основе сопоставления пародии Владимира Высоцкого к вступлению Пушкина из поэмы *Руслан и Людмила* и повестью Вячеслава Пьецуха *Новая московская философия* как ремейка *Преступления и наказания* Достоевского. Ставится вопрос об отличии пародии Высоцкого от школьных пародий (связь с которыми анализируют исследователи поэта) и об элементах ремейка в ней. Таким образом, анализ позволяет разграничить пародию и ремейк. В повести Пьецуха внимание привлекает метатекстовый комментарий роли и ценности русской литературы (и вообще литературы), литературности русского сознания, – комментарий, который сближается с научным дискурсом. Близость художественной концепции Пьецуха с художественной концепцией Высоцкого открывается в трагистро-ванном образе советской действительности, увиденной в зеркале классического произведения, как и в прямом выражении идеи снижения, измельчания: формула «не как у людей» у Пьецуха и формула «все не так, как надо» у Высоцкого. Заключение отсылает к развитию подобной аксиологизации русской классики в ремейках постмодернизма с 90-х гг. XX в. до наших дней.

**Ключевые слова:** Высоцкий, Пьецух, русская литература, классика, пародия, ремейк.

В русском культурном сознании русская классическая литература является одной из самых больших ценностей и одним из основных мифов. Учитывая это, с полным основанием можно включить в словари русской культуры статью «русская литература». Идея о литературности русской культуры превратилась в аксиому и продолжает интересовать исследователей, актуализируясь в современной культуре. Упомяну Игоря Кондакова, который прослеживает развитие литературоцентризма русской культуры, раскрывая факторы, обусловившие этот феномен (причем мифологизирует русский язык как один из этих факторов, его «своеобразие и богатство»). Исследователь указывает на причины кризиса литературоцентризма, начиная с эпохи Петра I и заканчивая посттоталитарным временем<sup>1</sup>. Литературоцентризм русской культуры отмечают и исследователи постмодернистского ремейка. Приведу один из примеров: «На рубеже XX–XXI вв., в эпоху очередного перехода, стало ясно как никогда, что литература – наше все: хлынул поток экранизаций (Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Достоевский, Толстой, Булгаков, Пастернак, Солженицын...)»<sup>2</sup>.

Аксиологизацию русской классики осуществляет сама русская литература при помощи механизмов интертекстуальности и образов читающего и цитирующего героя. Русская литература XIX в. утверждает представление о роли литературы творить реальность, формировать сознание читателя

<sup>1</sup> И. В. Кондаков, *По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX–XXI веков*, «Вопросы литературы» 2008, № 5, с. 5–44.

<sup>2</sup> Н. Ю. Буровцева, «Русское варенье» по рецепту доктора Чехова (Диалог с классиком в пьесе Л. Улицкой), «Ярославский педагогический вестник» 2010, № 2, с. 145.

и модели его поведения (наиболее хрестоматийные примеры: восприятие жизни Татьяной Лариной сквозь призму сентиментальных романов, функция литературы как идеальной модели в сознании Макара Девушкина, литературность героев в *Обыкновенной истории* Ивана Гончарова, *Записках из подполья* Федора Достоевского, *Дуэли* Антона Чехова и др.). Утверждая ценность литературы, русская реалистическая литература одновременно подсказывает негативные стороны литературности жизни, противопоставляет изображенную реальность фикциональной как «настоящую» реальность, которая сложнее любой литературной модели<sup>3</sup>.

Противопоставление жизни литературе получает новый смысл в русской литературе начала XX в. Дмитрий Сегал приводит пример Василия Розанова, обвинившего русскую литературу в гибели России<sup>4</sup>. Добавлю, что в поэзии модернизма (символизма и авангарда) соотношение *жизнь – литература* интерпретируется с точки зрения романтической оппозиции *естественность – искусственность (сделанность)*, а также идеи усталости от цивилизации: «Когда вы стоите на моем пути...» и «Она пришла с мороза...» Александра Блока (1908), *У себя* (1901) и *L'ennui de vivre* (1902) Валерия Брюсова, *Идеал* Иннокентия Анненского (1904), *Вечер* Ивана Бунина (1909), *Читатель книг* Николая Гумилева (1910), «Я книгу предпочту природе...» Михаила Кузмина (1914), «В гибельном фолианте...» Марины Цветаевой (1915). Наряду с этой тенденцией в русской литературе с начала 1900-х до 1960-х гг. проявляется ее функция «вторичной моделирующей системы» и «охранной грамоты». Дмитрий Сегал, который использует эти определения, анализирует данную функцию на основе произведений Михаила Кузмина, Анны Ахматовой, Михаила Булгакова, Константина Вагинова, Владимира Набокова, Бориса Пастернака, Андрея Битова<sup>5</sup>. Речь идет о метатекстовом характере этих произведений (писание о писании, текст о тексте) – особенность, в которой закодирована идея построения жизни по законам литературы, выражено «доверие к литературе и преклонение перед ней»<sup>6</sup>, показано, что «[...] литература реально поставляет обществу модели поведения, а также те или иные интеллектуальные, моральные и эмоциональные установки [...]»<sup>7</sup>. Интерес исследователя к данному феномену мотивирует утверждение семиотического подхода к нему как наиболее адекватного и плодотворного.

<sup>3</sup> См.: Д. Чавдарова, *Ното legends в русской литературе XIX века*, Шумен: Аксиос 1997.

<sup>4</sup> Д. М. Сегал, *Литература как вторичная моделирующая система*, «Slavica Hierosolymitana: Slavic Studies of the Hebrew University» 1979, № 4, с. 11.

<sup>5</sup> Д. М. Сегал, *Литература как охранная грамота*, Москва: Водолей Publishers, 2006.

<sup>6</sup> Там же, с. 6.

<sup>7</sup> Д. М. Сегал, *Литература как охранная грамота*, «Slavica Hierosolymitana: Slavic Studies of the Hebrew University» 1981, № 5/6, с. 156.

Если выйти за пределы русской литературы, то можно обнаружить сходство упомянутого русского феномена с идеями западноевропейских писателей XX в. Приводимые Дмитрием Сегалом произведения русских писателей 1920-х гг. (1925–1928) вступают в диалог с произведениями Томаса Манна, Марселя Пруста, Райнера Марии Рильке, Франца Кафки, Джеймса Джойса, Сомерсета Моэма, Бернарда Шоу 1911–1914 гг., в которых Клео Протохристова открывает «тему искусства как провокации жизни, рожденную пониманием отношения между искусством и реальностью, парадоксально перевернутым по отношению к классической парадигме»<sup>8</sup>. Произведения русских писателей 1930-х – 1960-х гг., к которым обращается Дмитрий Сегал, можно соотнести с творчеством некоторых западноевропейских писателей этого периода. Закономерно сделать следующий шаг и проследить развитие идеи о воздействии литературы на жизнь и аксиологизацию русской классики как модели жизнеустройства в русской литературе с 1960-х гг. до наших дней. При этом в контексте европейской литературы необходимо учитывать специфику, обусловленную политическим фактором: конфликт между официальной литературой, подчиненной канонам соцреализма<sup>9</sup> и неофициальной, противостоящей этим канонам.

В неофициальной советской литературе (культуре) усиливается аксиологизация русской литературной классики, которая противопоставляется советской действительности как идеальная модель мира. О бегстве от советской действительности в литературу (не только в русскую) вспоминает Иосиф Бродский:

Мы были ненасытными читателями и впадали в зависимость от прочитанного. Книги, возможно благодаря их свойству формальной завершенности, приобретали над нами абсолютную власть. Диккенс был реальней Сталина и Берии. Романы больше всего остального влияли на наше поведение и разговоры, а разговоры наши на девять десятых были разговорами о романах<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> К. Протохристова, *Литературният двадесети век. Синхронни срезове и диахронни проекции*, Пловдив: Университетско издателство «Паисий Хилендарски» 2020, с. 37.

<sup>9</sup> Хотя одной из основных идеологием теории соцреализма является миметизм литературы («отражение реальности»), литература в социалистической культуре играет и роль «учебника жизни». Нужно однако подчеркнуть, что такая роль приписывается только литературе, утверждающей образцы новых героев, а сама новая жизнь не подвергается проблематизации. О советской литературе как «учебнике жизни» см: Е. А. Добренко, *Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы*, Санкт-Петербург: Академический проект 1997; И. А. Есаулов, *Литература как учебник жизни*, [в:] *Соцреалистический канон: сборник статей*, Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект» 2000, с. 596–598.

<sup>10</sup> И. Бродский, *Меньше единицы*, [в:] *Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т., общ. ред. Я. А. Гордина*, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2001, т. 5, с. 23–24.

В художественной литературе идея о деградации действительности находит непосредственное выражение в творчестве Венедикта Ерофеева, в высказывании героя Гуревича из драмы *Вальпургиева ночь, или Шаги Командора*:

Только я подумал: как все-таки стремглав мельчает человечество. От блистательной царицы Тамар – до этой вот Тамарочки. От Франсиско Гойи – до его соплеменника и тезки генерала Франко. От Гая Юлия Цезаря – к Цезарю Кюи, а от него уж совсем – к Цезарю Солодарю. От гуманиста Короленко – до прокурора Крыленко. Да и что Короленко? – если от Иммануила Канта – до «Слепого музыканта». А от Витуса Беринга – к Герману Герингу. А от псалмопевца Давида – к Давиду Тухманову<sup>11</sup>.

В 60-е – 70-е гг. XX в. советская действительность всматривается в русскую классику, как в кривое зеркало, в стихах (песнях) Владимира Высоцкого<sup>12</sup>. О литературности барда пишут многие исследователи, сам Высоцкий приписывает этот феномен всему послевоенному поколению: в *Балладе о борьбе* поэт называет молодых людей этого поколения «книжными детьми».

С точки зрения аксиологизации русской классики особого внимания заслуживает пародирование произведений Пушкина в поэзии Высоцкого. Этот феномен не раз становился объектом интереса исследователей. Между тем заслуживает внимание его включение в более широкий контекст проблемы противопоставления *литература / жизнь* в русской литературе XX–XXI вв. Несоответствие советской реальности миру русского классика ярче всего раскрыто в пародии на пролог «У Лукоморья дуб зеленый...» к поэме Пушкина *Руслан и Людмила*. Анатолий Кулагин, прослеживая интертекстуальные связи по линии Пушкин – Высоцкий, отмечает, что «между ним (Пушкиным – Д. Ч.) и Высоцким как автором травестийного сочинения выстраивается целая галерея текстов-„посредников”»<sup>13</sup>. Исследователь приводит примеры пародий того же текста с 30-х до 90-х гг. XX в., отсылая к работе В. Бахтина<sup>14</sup>. Кулагин отмечает взаимовлияние поэзии Высоцкого и школьного фольклора: «с появлением песни Высоцкого школьные варианты и сами могли подпасть под ее влияние»<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> В. Ерофеев, *Вальпургиева ночь, или Шаги Командора*, [в:] он же, *Записки психопата*, Москва: Вагриус 2000, с. 302.

<sup>12</sup> Это не означает отрицания Высоцким определенных идеологем (мифологем) советской культуры.

<sup>13</sup> А. В. Кулагин, *Поэзия Высоцкого: творческая эволюция*, Воронеж: Эхо 2013, с. 98–99.

<sup>14</sup> В. С. Бахтин, «У Лукоморья дуб срубили...»: *Маленькая школьная Пушкиниана*, «Нева» 1993, № 1, с. 275–277.

<sup>15</sup> А. В. Кулагин, *Поэзия Высоцкого...*, с. 100.

Исследователи школьных пародий возводят их генезис к средневековому жанру *parodia sacra*. Михаил Лурье конститутивным элементом жанра считает деструктивное начало: «Для наиболее выразительной дискредитации того космического, созидательного – вообще позитивного, что несут в себе „официальные“ стихотворения и песни, многие их пародийные переделки основываются на идее деструктивности»<sup>16</sup>. Анатолий Кулагин, вписывая жанр в национальный контекст и отсылая к пародиям древнерусской литературы, интерпретирует мир Высоцкого как «антимир, обратный по отношению к „правильному, упорядоченному“»<sup>17</sup>. Нужно однако подчеркнуть отличие текста Высоцкого от большинства школьных пародий: поэт выходит за границы удовольствия от деструкции авторитетного классического текста и размышляет над сущностью современной ему действительности, выстраивает свой сюжет, трансформируя пушкинский (школьная пародия переворачивает отдельный фрагмент пушкинского текста).

Одним из знаков антиценности изображенного пародийного мира становится формула «нет»: «Лукоморья больше нет...»; «...Дичи всякой – нету ей...» Представление об антиценности воплощено также в оппозиции *высокое, героическое – низкое, будничное, пошлое*, на которой строится текст, как и в мотиве разрушения мира сказки: «...Дуб годится на паркет – / так ведь нет...»; «...Порубили все дубы / на гробы»; Вертопрах «Бабку Ведьму подпоил / ратный подвиг совершил, дом спалил»; «Ободрав зеленый дуб / Дядька ихний сделал сруб...»; Кот «цепь золотую снес в торгсин...»; «И русалка – вот дела! – / Честь не долго берегла...»; «Бородатый Черномор – / Лукоморский первый вор, – / Он давно Людмилу спер, – / ох, хитер!»; «А коверный самолет / Сдан в музей в запрошлый год...»; «...Леший как-то недопил, – / Лешачиху свою бил / и вопил...»<sup>18</sup>. Существенное отличие пародии Высоцкого от школьных пародий в том, что Высоцкий отсылает к Пушкину на уровне метатекста: «Всё, про что писал поэт, / это – бред». Другое важное отличие – выражение чувства тоски лирического «я» от утраченных ценностей в лейтмотиве «Ты уймись, уймись, тоска / У меня в груди!»; «Ты уймись, уймись, тоска, – / Душу мне не рань! / Раз уж это присказка, – / Значит, сказка – дрянь»<sup>19</sup>. Ирония по отношению к советской действительности отличает и стихотворение Высоцкого «Бывало, Пушкина читал...». Оно также отсылает к пушкинскому тексту «У Лукоморья дуб зеленый...»:

<sup>16</sup> М. Л. Лурье, *Пародийная поэзия школьников*, [в:] *Русский школьный фольклор: От «вызываний» „Пиковой дамы“ до семейных рассказов*, сост. А. Ф. Белоусов, Москва: Ладомир 1998, с. 435.

<sup>17</sup> А. В. Кулагин, *Поэзия Высоцкого...*, с. 101.

<sup>18</sup> В. С. Высоцкий, *Лукоморья больше нет (Антисказка)*, [в:] *Собрание сочинений: в 4 т.*, сост. и коммент. О. Новиковой, Вл. Новикова, Москва: Время 2011, т. 1, с. 187–191.

<sup>19</sup> Там же.

Бывало, Пушкина читал всю ночь до зорь я –  
Про дуб зеленый и про цепь золотую там.  
И вот сейчас я нахожусь у Лукоморья,  
Командированный по пушкинским местам<sup>20</sup>.

Знаками советской действительности выступают такие реалии как ТЭЦ, ГЭС, каналы, на которых работал лирический субъект, а также инициалы Коли Волкова на зеленом дубе. Снижение мира Пушкина представлено в образах горьковатого пива, банок на «невидимой дорожке», худых мартовских кошек, которые не умеют петь. Идея о нарушении ценностной иерархии в советской действительности является в творчестве Высоцкого инвариантной. Наиболее ярко она выражена в стихах из стихотворения (песни) *Моя цыганская*: «И ни церковь, ни кабак – ничего не свято»<sup>21</sup>. Хотя, как отмечает Анатолий Кулагин, диалог с классиком у Высоцкого меняется (в 60-е гг. преобладают травестийные вариации, а в первой половине 70-х диалог с Пушкиным становится лирико-философским<sup>22</sup>), идея деградации современной реальности по сравнению с миром русской классики объединяет пародийные тексты барда с его лирико-философскими интерпретациями классики.

Структура произведения Высоцкого напоминает структуру ремейка: первый стих, заменяющий заголовок, отсылает к тексту Пушкина, а сюжетно-композиционно *Лукоморья больше нет* следует тексту Пушкина как тексту-донору и вводит героев Пушкина в изображенный мир, подвергая при этом пародийному снижению как сюжет, так и героев. Текст барда предвосхищает русский литературный ремейк соотношением мира классики с современной реальностью на основе оппозиции *ценность – антиценность, сакральное – профанное*. Этот пример подтверждает вывод теоретиков литературы о соотносимости пародии с ремейком: Марина Загидуллина отмечает, что пародия «наиболее древняя форма» ремейка<sup>23</sup>, а Клео Протохристова, указывая на эту связь, относит пародию и ремейк к разным литературным эпохам («ремейк для постмодернизма то же самое, что пародия для модернизма»)<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> В. С. Высоцкий, «Бывало, Пушкина читал...», [в:] *Собрание сочинений*: в 4 т., т. 3, с. 37.

<sup>21</sup> Важно отметить, что Ефим Беренштейн анализирует это произведение с точки зрения идеи «мир без Бога»: Е. П. Беренштейн, «Кому сказать спасибо...» – «...ведь есть, наверно»: *мир без Бога в поэзии Владимира Высоцкого*, [в:] *Производство смысла: сборник статей и материалов памяти И. В. Фоменко*, ред.: С. Ю. Артемова, Н. А. Веселова, А. Г. Степанов, Тверь: Тверской гос. ун-т 2018, с. 505–518.

<sup>22</sup> А. В. Кулагин, *Поэзия Высоцкого...*, с. 153.

<sup>23</sup> М. В. Загидуллина, *Ремейки, или Экспансия классики*, «Новое литературное обозрение» 2004, № 5(69), с. 214.

<sup>24</sup> К. Протохристова, *Литературный двадцатый век...*, с. 222.

Обычно близость Высоцкого к постмодернизму литературоведы усматривают в игре со множеством текстов литературы (культуры). В русской литературе такая игра, как известно, присуща еще Пушкину, так что, если связывать этот феномен с постмодернизмом, получится «постмодернизм без берегов». Проблематичность постмодернистского в творчестве Высоцкого проявляется в наличии ценностной иерархии, о чем шла речь выше. Можно согласиться с тезисом Марии Арпентьевой, что «далеко не всякий ремейк является „постмодернистским“», что «в большинстве современных „переделок“ есть определенная нравственная основа, иерархия ценностей: обыгрывание „хрестоматийных“ сюжетов предпринимается в большей мере для актуализации классики...» (трудно согласиться с продолжением этого высказывания, в котором исследовательница противопоставляет наличие ценностной иерархии «самовыражению», «выражению нового», ироничной пародии)<sup>25</sup>.

Аксиологизацию русской литературной классики в литературном ремейке с последних двух десятилетий XX в. до наших дней отмечают все исследователи этого явления. Они усматривают двойственность отношения авторов ремейков к классике: не только деструкцию классического произведения, его пародийное снижение, самодостаточность игры с пратекстом («распороть старый кафтан и перелицевать его»<sup>26</sup>, «раскладывать карты ради самого раскладывания»<sup>27</sup>), но и приобщение современного читателя к «далекому золотому веку русской культуры»<sup>28</sup>, превращение классики в меру ценности и истинности<sup>29</sup>.

К пародии Высоцкого, чей изображенный мир является перевернутым, сниженным вариантом мира классического (пушкинского) произведения, близка повесть Вячеслава Пьецуха *Новая московская философия* (1989). Она представляет собой ремейк *Преступления и наказания*, в которой в роли антимира выступает, как и у Высоцкого, советская действительность. Аксиологизация русской классической литературы в повести Пьецуха находит эксплицитное выражение в метатекстовых комментариях автора, продолжающих мысль Оскара Уайльда из его эссе *Упадок лжи* (*The Decay of Lying*): «Жизнь подражает искусству гораздо больше, чем искусство подражает жизни» (*Life imitates Art far more than Art imitates Life*). Это сходство не остается незамеченным искусственными читателями, при этом важно и отличие позиций Пьецуха и Уайльда:

<sup>25</sup> М. Р. Арпентьева, *Ремейк как сюжетная реконструкция*, «Сюжетология и сюжетография» 2016, № 2, с. 10.

<sup>26</sup> М. В. Загидуллина, *Ремейки...*, с. 215.

<sup>27</sup> Р. Евтимова, *Класиците в постмодерна ситуация*, [в:] она же, *Рецепции и рефлексии (Руска литература XX век)*, София: Университетско издателство «Св. Климент Охридски» 2019, с. 331.

<sup>28</sup> М. В. Загидуллина, *Ремейки...*, с. 221.

<sup>29</sup> Р. Евтимова, *Класиците...*, с. 331.

английский модернист выражает этим высказыванием суть литературы нового времени (модерна), в то время как Пьецух приписывает неизменное подражание литературе русской ментальности: «Датчане своего Киркегора сто лет не читали, французам Стендаль, пока не помер, был не указ, а у нас какой-нибудь саратовский учитель из поповичей напишет, что ради будущего нации хорошо спать на гвоздях, и половина страны начинает спать на гвоздях»<sup>30</sup>.

Отсылка к Чернышевскому показывает, что автор имеет в виду роль литературы как «учебника жизни», общепризнанную в советской культуре. Далее в произведении межтекстовые связи с романом Чернышевского *Что делать?* развиваются в изображении идей одного из героев при помощи скрытых цитат. Вместе с тем интерпретация мира Достоевского в повести Пьецуха учитывает другие формы подражания жизни литературе<sup>31</sup>.

Метатекстовой комментарий автора сближается с литературоведческим дискурсом (что свидетельствует о жанровом синкретизме современной культуры). Этот текст вступает в диалог не только с эссе Уайльда, но и с упомянутым выше исследованием Сегала. Таким образом литературовед и писатель интерпретируют один и тот же феномен – литературность русской культуры (создается впечатление, что Пьецух читал Сегала).

Преломление современной реальности сквозь призму русской классики в творчестве Пьецуха дает основание исследователям говорить о литературоцентризме его поэтики<sup>32</sup>. Силу воздействия литературы на сознание русского человека внушает цитируемое начало *Преступления и наказания*, которое погружает нас в атмосферу Петербурга Достоевского: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту...»<sup>33</sup> После этого автор ставит читателя перед парадоксом: вопреки прозрению, что «не было ни жаркого июля, ни вечера, в который молодой человек вышел из своей каморки, ни каморки, ни С-го переулка, ни самого молодого человека», русские люди верят в литературу, как их «прадеды в судный день». В ходе своих суждений повествователь одновременно дистанцируется от русского мышления,

<sup>30</sup> В. Пьецух, *Новая московская философия*, «Новый мир» 1989, № 1, с. 54.

<sup>31</sup> Учитывая спор Достоевского с Чернышевским, можно говорить о двух разных типах воздействия писателей на русское сознание, русскую модель поведения.

<sup>32</sup> См.: О. В. Богданова, *Ироничная и литературоцентричная проза Вячеслава Пьецуха*, [в:] О. В. Богданова, *Постмодернизм в контексте современной литературы (60-е – 90-е годы XX – начало XXI в.)*, Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ 2004, с. 182–224; А. А. Кенько, *О литературоцентризме творчества В. Пьецуха*, «Проблемы истории, философии, культуры» 2012, № 3, с. 211–217.

<sup>33</sup> В. Пьецух, *Новая московская философия*, «Новый мир» 1989, № 1, с. 54. Далее цитаты из повести Пьецуха приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

отмечая фикциональность мира литературы, и приобщается к этому мышлению через местоимение «мы» – «мы верим». Эта двойственность восприятия литературы выражена также в последовавшем за комментарием о фикциональности утверждении:

В том-то и дело, что было все: и Евгений Онегин с Татьяной Лариной, и Акакий Акакиевич с его злощастной шинелью, и капитан Лебядкин с фантастическими стихами, и Однодуд; разве что носили другие имена, окружены были иными обстоятельствами, жили не совсем тогда и не совсем там – но ведь это же сравнительно чепуха (с. 55).

Вывод «у нас не только по-жизненному пишут, но частью и по-письменному живут» созвучен с тезисом Сегала, что «в России все – и жизнь и литература рукотворно»<sup>34</sup>. Воплощенную в цитате идею о литературности русской культуры Марк Липовецкий считает «одним из ключевых мотивов всей прозы Пьецуха»<sup>35</sup>.

Интерпретация непрерывного отражения русской жизни в зеркале национальной литературы содержит также идею о сакральности этой литературы:

Мы киваем и оглядываемся на наших святых толстовского, Достоевского и Чеховского письма, ибо они суть не выдумка, а истинные святители русской жизни, в действительности примерно существовавшие, то есть страдавшие и мыслившие по образцу, достойному подражания, ибо в том то все и дело, что было все (с. 55).

Имплицитно в этом высказывании закодировано представление о восприятии русской литературы не как эстетического феномена, а как «учебника жизни». В художественной концепции Пьецуха русская классическая литература является своеобразным инвариантом, который реализуется в действительности в разных вариантах, лишенных структурированности и, следовательно, смысла инварианта-образца:

[...] жизнь в сравнении со словесностью гораздо пестрее, бесполовее, вариантнее, подробнее и нуднее. Отсюда вытекает одно причудливое предположение: может быть, литература-то и есть жизнь, то есть идеал ее построения, эталон всех мер и весов, а так называемая жизнь – набросок, подступы, заготовка, а в самых счастливых случаях – вариант<sup>36</sup> (с. 71).

<sup>34</sup> Д. Сегал, *Литература как вторичная...*, с. 31.

<sup>35</sup> М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики*, Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет 1997, с. 233.

<sup>36</sup> Такой подход к литературе близок семиотическому – не зря Дмитрий Сегал оценивает семиотическую интерпретацию русской литературы как наиболее адекватную ее роли вторичной моделирующей системы.

Идея о ценности русской литературы получает особую значимость в конце текста. Узнав, что десятиклассник Митя не читал *Преступления и наказания*, философствующий фармаколог Белоцветов набрасывает на бумаге рассуждения, которые воплощают систему ценностей самого автора (несмотря на иронию в адрес персонажей):

Мысли эти сводились к тому, что... литература – это духовный опыт человечества в концентрированном виде и, стало быть, она существеннейшая присадка к генетическому коду разумного существа, что помимо литературы человек не может вполне сделаться человеком – что-то передается из поколения в поколение с кровью предков, а что-то только посредством книг: из этого вытекало, что люди обязаны жить с оглядкой на литературу, как христиане на «Отче наш»... (с. 124).

Сюжет и персонажи повести воссоздают изображенный мир Достоевского в его пародийно сниженном варианте. Герои Достоевского способны игнорировать быт и пребывать в сфере своих идей, в то время как герои Пьецуха погружены в быт советской коммунальной квартиры; убийство здесь имеет не идейную, а материальную мотивировку («за два квадратных метра зарезать могут», с. 60); старуха, бывшая собственница квартиры № 12 не зарезана, а испугана до смерти десятиклассником Митей, который спроецировал на намазанное желатином зеркало фотокарточку ее почившего отца (вследствие чего она выходит из дома и замерзает на скамейке на Петровском бульваре); призраки в коммунальной квартире не порождены больным сознанием персонажей, – они плод розыгрыша ученика и т. д. Героев с философским складом ума (дворник Чинариков, проучившийся несколько семестров в МГУ, или фармаколог Белоцветов) исследователи называют доморощенными. Добавлю, что Чинариков со своими рассуждениями о противоречии между замыслом природы и существованием зла – это трагический вариант Ивана Карамазова, а Белоцветов со своей мечтой о таблетках против зла – пародия на утопистов, в частности Чернышевского (теория «разумного эгоизма»): «я не призываю злодеев и незлодеев творить добро, а призываю их не делать зла на том основании, что это очень удобно – просто не делать зла» (с. 111).

Отождествление героев с персонажами Достоевского осуществляется не только при помощи аллюзий и реминисценций, рассчитанных на восприятие русским читателем, знакомым со школьным литературным канонам, но также посредством прямых сравнений в речи повествователя и героев: Любовь Голова – Соня Мармеладова, Фондервякин – Мармеладов, участковый Рыбкин – Порфирий Петрович. Пьецух отсылает к персонажам Достоевского и при помощи другого маркера – имени. Автор не только рассчитывает

на читательскую память, но подчеркивает повторение «классической истории»: «[...] как с неба свалился Лужин, но *не просто* Лужин, а *именно* Петр Петрович Лужин [...]» (с. 109) (курсив мой – Д. Ч.). Упомянутые сопоставления содержат прямое выражение идеи деградации советской реальности по отношению к литературной модели: высказывания «человек попросту обмелел», «не как у людей» («с некоторых пор у нас и зло не как у людей, и добро не как у людей»), формула А не как Б (Фондервякин пьяница, но не как Мармеладов, участковый Рыбкин уступает Порфирию Петровичу, Любовь Голова не только не как Соня, но и совсем безличная, как будто ее нет). Показательно, что даже негативные черты мира Достоевского оказываются в иерархии ценностей автора выше, чем современное зло. С учетом представления об измельчании зла напрашивается вывод о том, что в ряд литературных образов дьявола (беса) в русской литературе (Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Соллогуб), содержащий нисходящую градацию демонического, можно добавить образ мелкого квартирного пакостника, созданного Пьецухом.

«Реальный» и фикциональный миры соотнесены в повести Пьецуха и на основе отдельных сюжетных мотивов. Ситуация героини, увидевшей призрак, представлена как вариация ситуации Свидригайлова: «[...] то положение, в каком оказалась Юлия Голова, представляло собой не более как житейскую вариацию того положения, в каком сто двадцать лет тому назад оказалось одно якобы вымышленное лицо» (с. 69). Лексема «якобы» подсказывает оспаривание фикциональности мира Достоевского. Следует цитата из романа *Преступление и наказание*, создающая ощущение, что именно мир Достоевского является «настоящей» реальностью, к которой отсылает жизнь:

- ...А, кстати, верите ли вы в привидения?
- В какие привидения?
- В обыкновенные привидения, в какие!
- А вы верите?
- Да, пожалуй, и нет, *roug vous plaire*. То есть не то что нет...
- Являются, что ли?
- ...Марфа Петровна посещать изволит, – проговорил он, скривя рот в какую-то странную улыбку.
- Как это посещать изволит?
- Да уж три раза приходила...
- Наяву?
- Совершенно. Все три раза наяву. Придет, поговорит с минуту и уйдет в дверь; всегда в дверь. Даже как будто слышно.
- ...Что же она вам говорит, когда приходит?
- Она-то? Вообразите себе, о самых ничтожных пустяках, и подивитесь человеку: меня ведь это-то и сердит... (с. 69).

Поминки старухи Пумпянской оказываются вариантом поминок Мармеладова из *Преступления и наказания*, причем автор открыто на это указывает: «[...] сходство тех и этих поминок было разительное [...]» (с. 117). Инвариантный элемент ситуации – скандал: «Петр Петрович Лужин попытался было стянуть бутылку кагора, которую он засунул в пистолетный карман своих брюк, но был уличен Душкиным и опозорен словесно при всем народе» (с. 117). Отождествление жизни с литературой и на этот раз превращается в объект комментария автора, который осмысливает повторение через отсылку к Екклесиасту:

А что, если Екклесиаст был прав и действительно нет ничего нового под луной, а все только суета сует и всяческая суета, что жизнь покоится, крепится на каком-то едином и неизменном каркасе, который допускает лишь малозначительные отклонения в строении ее черт, а так она проистекает по раз заведенному и во веки веков нерушимому образцу? (с. 117)

Автор не просто цитирует библейский текст, а подвергает его переосмыслению. Бытие предстает не как повторение реальных событий, а как взаимопроникание литературы и жизни: литература – «запечатленная идея самой жизни», художественный талант – «сопричастность души основному закону жизни», а «понятия „жизнь“, „талант“, „литература“ составляют триедино [...]» (с. 118).

Изображенный мир соотносится с миром Достоевского также при помощи интерьера, причем, несмотря на внешнюю нетождественность двух миров, подчеркивается сходство их атмосферы:

В отличие от Санкт-Петербургского варианта, где «лестница была узенькая, крутая и вся в помоях, все кухни всех квартир во всех четырех этажах отворялись на лестницу и стояли так почти целый день», лестница была очень пристойная, а кухонь не имелось, разумеется, никаких. Но зато именно что «духота была чрезвычайная и, кроме того, до тошноты било в нос свежую, еще не настоявшуюся краской на тухлой олифе вновь покрашенных комнат» (с. 93).

Отождествление изображенного мира с миром Достоевского в повести Пьецуха представляет собой проявление интертекстуальности особого типа. Марк Липовецкий, анализируя параллели между повседневными сюжетами и миром классических произведений в прозе Пьецуха, приходит к выводу, что эти параллели «[...] как бы не автором предложены, а спонтанно возникают из хитросплетения абсурдных ситуаций»<sup>37</sup>. То, что интертекстуальные

<sup>37</sup> М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, с. 233.

связи осуществляются «как бы» вне творческого сознания, создает иллюзию, что субъектом интертекстуальности является сама действительность, что ее подражание фикции закономерно и неизбежно.

Исследователи творчества Пьецуха оценивают его поэтику по-разному: одни связывают ее с постмодернизмом, другие – с «ироническим авангардом». Ариадна Кенько, комментируя эти мнения, приходит к выводу, что, «несмотря на терминологический разнобой [...] данные определения не представляются взаимоисключающими»<sup>38</sup>. С этим трудно согласиться, имея в виду, что авангарду присуща идея абсолюта и его концепция характеризуется определенной ценностной иерархией. Именно иерархия ценностей в творчестве Вячеслава Пьецуха является основным объектом анализа Татьяны Коробковой, но, акцентируя это, она включает поэтику писателя в традицию русской классической литературы, причем научный дискурс исследовательницы напоминает этический пафос эссеистических интерпретаций этой литературы: «Уважением к человеку, его уму и знаниям, его человеческим качествам, прежде всего присущим русской классической литературе, пронизаны все книги писателя»<sup>39</sup>. Такое прочтение вытесняет на второй план пародийное снижение классического текста. Специфика поэтики Вячеслава Пьецуха заключается в сочетании пародийного снижения с иерархией ценностей. Ирония автора (которую Марк Липовецкий называет «интертекстуальной»<sup>40</sup>), адресована не литературному канону и чужой поэтике, а советской действительности, которая оказывается иллюзорной. Несмотря на пародийный образ идей философствующих героев повести, эти идеи – о победе над злом, о совершенствовании человека, о роли литературы в культурной памяти – сохраняют свои истинность и ценность. Элементом концепции автора является также идея о русском поиске смысла жизни, выраженная Чинариковым, хотя и она включена в иронический контекст: «Смысл жизни – выдумка чисто русская; мы его выдумали по той же самой причине, по какой азиаты выдумали буддизм, – надо полагать, от нехватки предметов первой необходимости» (с. 77).

Подобную интерпретацию современной реальности (уже постсоветской) как антимира по отношению к миру русской классики продолжают и авторы ремейков с XX в. до наших дней, которых исследователи относят преимущественно к постмодернизму (Николай Коляда, Олег Богаев, Юрий Кувалдин, Борис Акунин, Людмила Улицкая и др.). Если попытаться

<sup>38</sup> А. А. Кенько, *О литературоцентризме...*, с. 212.

<sup>39</sup> Т. В. Коробкова, *Иерархия ценностей в прозе и публицистике В. А. Пьецуха*, «Мир науки, культуры, образования» 2019, № 3(76), с. 372.

<sup>40</sup> М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, с. 233.

сформулировать их основной пафос, можно перифразировать процитированное выше высказывание героя Венедикта Ерофеева о деградации человечества по формуле «От... до» (от Онегина, Печорина, Акакия Акакиевича, Инсарова, Треплева, Раневской и трех сестер Чехова до «героев нашего времени»<sup>41</sup>). Иерархия ценностей в ремейках (чувство сожаления по поводу утраченных ценностей) подсказывает проблематичность русского постмодернизма. Несмотря на ощущение деструкции культуры, потери смысла и авторитета, в сознании авторов большинства ремейков существует, по крайней мере, одна ценность, и эта ценность – русская классическая литература, за счет которой живет (и метафорически, и буквально) современная русская литература (и кинематограф). Этот феномен в какой-то степени оспаривает тезис Игоря Кондакова о кризисе литературоцентризма в постсоветской действительности. В социуме литература, конечно, утратила прежнюю роль, но, сохраняя установку на автореферентность и аксиологизируя саму себя, она закрепляет тенденцию русской культуры к литературоцентризму.

## References

- Arpenteva, Miriyam R. "Remeyk kak syuzhetnaya rekonstruktsiya". *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*. No. 2 (2016): 9–17.
- Bakhtin, Vladimir S. "U Lukomorya dub srubili...": Malenkaya shkolkaya Pushkiniana". *Neva*. No. 1 (1993): 275–277.
- Berenshteyn, Efim P. 'Komu skazat spasibo...' – '...ved est, naverno': mir bez Boga v poezii Vladimira Vysotskogo. In: *Proizvodstvo smysla: sbornik statei i materialov pamyati I. V. Fomenko*, ed. S. Yu. Artemova, N. A. Veselova, A. G. Stepanov. Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet, 2018: 505–518.
- Bogdanova, Olga V. *Ironichnaya i literaturotsentrichnaya proza Vyacheslava Petsukha*. In: *Postmodernizm v kontekste sovremennoi literatury (60-e – 90-e gody XX – nachalo XXI v.)*. Sankt-Peterburg: Filologicheskii fakultet SPbGU, 2004: 182–224.
- Brodskii, Iosif B. *Menshe edinitsy*. In: *Sochineniya Iosifa Brodskogo: v 7 t. Vol. 5*, ed. Ya. A. Gordina. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 2001: 7–27.
- Burovtseva, Nataliya Yu. "Russkoe varene' po retseptu doktora Chekhova (Dialog s klassikom v pese L. Ulitskoi)". *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*. No. 2 (2010): 142–147.
- Chavdarova, Dechka. *Homo legens v russkoi literature XIX veka*. Shumen: Aksios, 1997.
- Dobrenko, Evgenii A. *Formovka sovetskogo chitatelya: sotsialnye i esteticheskie predposylki retseptov sovetskoi literatury*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 1997.
- Erofeev, Venedikt V. *Valpurgieva noch, ili Shagi Komandora*. In: *Zapiski psikhopata*. Moskva: Vagrius, 2000: 267–344.
- Esaulov, Ivan A. *Literatura kak uchebnik zhizni*. In: *Sotsrealisticheskii kanon: sbornik statei*, ed. Kh. Gyunter i E. Dobrenko. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2000: 596–598.

<sup>41</sup> Показательно, что роман Лермонтова *Герой нашего времени* также имеет в русской литературе конца XX в. свой ремейк: повесть Владимира Маканина *Андерграунд, или Герой нашего времени* (1998).

- Evtimova, Romyana. *Klasitsite v postmoderna situatsiya*. In: *Retseptsii i refleksii (Ruska literatura XX vek)*. Sofiya: Universitetsko izdatelstvo Sv. Kliment Okhridski, 2019.
- Kenko, Ariadna A. "O literaturotsentrizme tvorchestva V. Petsukha". *Problemy istorii, filosofii, kultury*. No. 3 (2012): 211–217.
- Kondakov, Igor V. "Po tu storonu slova. Krizis literaturotsentrizma v Rossii XX–XXI vekov". *Voprosy literatury*. No. 5 (2008): 5–44.
- Korobkova, Tatyana V. "Ierarkhiya tsennosti v proze i publitsistike V. A. Petsukha". *Mir nauki, kultury, obrazovaniya*. No. 3 (2019): 372–373.
- Kulagin, Anatolii V. *Poeziya Vysotskogo: tvorcheskaya evolyutsiya*. Voronezh: Ekho, 2013.
- Lipovetskii, Mark N. *Russkii postmodernizm: ocherki istoricheskoi poetiki*. Ekaterinburg: Uralskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, 1997.
- Lure, Mikhail L. *Parodiynaya poeziya shkolnikov*. In: *Russkii shkolnyi folklor: Ot 'vyzyvaniy' Pikovoy damy do semeynykh rasskazov*, ed. A. F. Belousov. Moskva: Ladomir, 1998: 430–441.
- Petsukh, Vyacheslav A. "Novaya moskovskaya filosofiya". *Novyi mir*. No. 1 (1989): 54–124.
- Protokhristova, Kleo. *Literaturniyat dvayseti vek. Sinkhronni srezove i diakhronni proektsii*. Plovdiv: Universitetsko izdatelstvo Paisiy Khilendarski, 2020.
- Segal, Dmitrii M. *Literatura kak okhrannaya gramota*. Moskva: Vodolei Publishers, 2006.
- Segal, Dmitrii M. "Literatura kak okhrannaya gramota". *Slavica Hierosolymitana: Slavic Studies of the Hebrew University*. No. 5/6 (1981): 151–244.
- Segal, Dmitrii M. "Literatura kak vtorighnaya modeliruyushchaya sistema". *Slavica Hierosolymitana: Slavic Studies of the Hebrew University*. No. 4 (1979): 1–35.
- Vysotskii, Vladimir S. 'Byvalo, Pushkina chital...'. In: *Sobranie sochinenii: v 4 t. Vol. 3*, ed. O. Novikova, Vl. Novikov. Moskva: Vremya, 2011: 37–38.
- Vysotskii, Vladimir S. *Lukomorya bolshe net (Antiskazka)*. In: *Sobranie sochinenii: v 4 t. Vol. 1*, ed. O. Novikova, Vl. Novikov. Moskva: Vremya, 2011: 187–191.
- Zagidullina, Marina V. "Remeyki, ili Ekspansiya klassiki". *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 5(69) (2004): 213–222.



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

TÜNDE SZABÓ

 <https://orcid.org/0000-0001-5955-0662>

Печский Университет, Венгрия

Институт славистики

Кафедра русской филологии

H-7624 Pécs

Ifjúság útja 6

sztunde1512@gmail.com

**ФЕНОМЕН МОЛЧАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ  
РУССКОЙ ПРОЗЕ (РОМАНЫ ЕВГЕНИЯ  
ВОДОЛАЗКИНА, ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ  
И ГУЗЕЛЬ ЯХИНОЙ)**

**THE PHENOMENON OF SILENCE IN CONTEMPORARY  
RUSSIAN FICTION (THE NOVELS OF YEVGENY  
VODOLAZKIN, LYUDMILA ULITSKAYA  
AND GUZEL YAKHINA)**

*Silence*, a characteristic theme in Russian literature, also plays a significant role in contemporary Russian fiction. Yevgeny Vodolazkin's *Laurus*, Lyudmila Ulitskaya's *The Kukotsky Enigma* and Guzel Yakhina's *Deti moi* ['My Children'] share several features in their representation of the phenomenon of silence, despite the manifold differences in the plots, the periods in which they are set and in the characters.

The first part of the paper explores the components of the three works that establish connections between silence and the conflict, the chronotope and the issue of communication. In each case the plot focuses on the story of a deep but doomed love. It is the protagonist that is responsible for the love's tragic end and will later try to redeem his or her sin and thereby preserve love in themselves. In all the three works, the reason for the silence of the protagonist – Arseniy, a mediaeval healer, Yelena Kukotskaya, the wife of a gynaecologist from Moscow, and the teacher Bach, a Volga German – is the violence they have had to endure. The spatial attribute of silence is a place on the periphery, which assumes a certain symbolic meaning. In each of the plots, water becomes a very significant spatial element, and it assumes a distinctive mythopoetic function. All three protagonists partake in some mystical experience in which linear time, which plays a dominant role in the depiction of their progression through life, is eliminated. The silent characters also stand out from their environment because of their special connection with language and culture. They replace speech with gestures and writing, and their connection with culture becomes a starting point for certain parallels with the literary tradition.

In the second part of the study the common features of the three plots are examined from the point of view of the anthropology of silence and in the perspective of postmodernism. On the basis of this, the author of the paper concludes that none of the three writers are postmodern in the way they describe silence, in terms of either anthropology or aesthetics. Firstly, the image of the human which they revive is characteristic of the Christian and the Cartesian tradition, and alien to the postmodern. Secondly, contrary to the way the function of a literary author is conceptualised in postmodernism, in all the three novels the writers adopt an omniscient position, that is, they embrace the role and responsibility of a centre of sense-making and language.

**Keywords:** the anthropology of silence, transcendence, rejection of the postmodern, *Laurus*, *The Kukotsky Enigma*, *Deti moi*.

Характерная для классической русской литературы тема молчания играет важную роль и в современной русской прозе. В романах Е. Водолазкина *Лавр*, Л. Улицкой *Казус Кукоцкого* и Г. Яхиной *Дети мои*, при всей разнице сюжетов, различии эпох и судеб героев в изображении и осмыслении феномена молчания много общего.

В первой части статьи рассматриваются общие моменты, связанные с интригой, хронотопом и с проблемой коммуникации. В основе сюжета каждого романа – история великой, но обреченной любви. В трагичности любви виновен сам герой, который впоследствии пытается искупить свою вину и, таким образом, сохранить любовь в себе. Причиной, повлекшей за собой молчание героев – средневекового лекаря Арсения, жены московского гинеколога Елены Кукоцкой и поволжского немца учителя Баха – во всех трех произведениях служит пережитое ими насилие. Пространственным атрибутом молчания является периферийное место, имеющее символическую окраску. Особую мифопоэтическую функцию выполняет при этом один из главных пространственных элементов трех сюжетов – вода. Каждый из молчащих героев переживает определенный мистический опыт, в котором нарушается линейность времени, доминирующая в изложении их жизненного пути. Молчащие герои характеризуются и своим особым отношением к языку и культуре. Устную речь они заменяют жестами и письменным языком, а их приобщенность к культуре служит, как правило, исходной точкой для параллелей с литературной традицией.

Все эти общие особенности трех сюжетов во второй части статьи осмысляются с точки зрения антропологии молчания и с позиции постмодернизма. На основе этого делается вывод, что в изображении феномена молчания все три автора далеки от положений постмодернизма, как в антропологическом, так и в эстетическом плане. С одной стороны, в образах молчащих героев возобновляется чуждое для постмодернизма представление о человеке, характерное для христианской и картезианской традиции. С другой стороны, в противовес постмодернистским высказываниям о роли автора литературных произведений, в каждом из трех романов авторская позиция – всезнающая, автор берет на себя задачу смыслопорождающего и языкового центра.

**Ключевые слова:** антропология молчания, трансцендентное, отказ от постмодернизма, *Дети мои*, *Лавр*, *Казус Кукоцкого*.

Фразу из стихотворения Ф. Тютчева «мысль изреченная есть ложь» М. Эпштейн называет «русским кодексом молчания». Парадоксальное взаимоотношение речи и молчания лежит, на его взгляд, в основе русской словесности:

[...] Два свойства русской культуры – молчаливость и многоречивость – взаимосвязаны. [...] Само молчание растет и усиливается по мере говорения, а сама говорливость происходит от напряженности и невыразимости молчания. [...] Русская словесность тем и удивительна, что выставляет наружу свою глубинную бессловесность, громко и упорно молчит, пряча это молчание за обилием слов [...]<sup>1</sup>.

Молчание, однако, часто не прячется, а прямо тематизируется в литературных произведениях, как в лирических, так и в эпических. Не удивительно поэтому, что эта традиционная для русской словесности тема находит продолжение в современной русской литературе.

В своей работе я рассматриваю три современных русских романа: *Лавр* Е. Водолазкина, *Казус Кукоцкого* Л. Улицкой и *Дети мои* Г. Яхиной. Молчание как определенное психофизическое состояние героев в каждом из названных произведений играет важную, порой сюжетообразующую роль и приобретает символический смысл. В этих трех романах в изображении и осмыслении молчания, при всей разнице сюжетов, различии эпох и судеб героев – много общего. В каждом из них молчание героя тесно связано, с одной стороны, с интригой и хронотопом, с другой стороны, с проблемой языка – с коммуникацией и поиском нового возможного способа самовыражения.

В основе сюжета каждого романа – история великой, но обреченной любви. В том, что любовь не состоялась, виновен и сам герой, который впоследствии пытается искупить свою вину и, таким образом, сохранить эту любовь в себе. Каждый из героев – поволжский немец учитель Якоб Бах в романе *Дети мои*, средневековый лекарь Арсений в *Лавре* и жена московского гинеколога Павла Кукоцкого Елена – в определенный момент сюжета замолкает, и целый период их жизни проходит в молчании. Непосредственной причиной молчания является психологическая травма – пережитое героями насилие.

Учитель Бах, по природе молчаливый человек, окончательно замолкает после того, как возлюбленную Клару насилуют в его присутствии. «С того дня разговаривать перестал. [...] Мог бы, но не знал, хочет ли. И потому предпочитал молчать»<sup>2</sup>.

Арсений после удара по голове, нанесенного разбойником Жилой, на длительное время теряет сознание. Когда он приходит в себя сильно раненым и в чужой одежде, он решает впредь не говорить ни с кем. «За время

---

<sup>1</sup> М. Эпштейн, *Слово и молчание в русской культуре*, «Звезда» 2005, № 10, с. 202–222, [электронный ресурс] [http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Epstein\\_Slovo\\_molchanie.pdf](http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Epstein_Slovo_molchanie.pdf) [12.08.2020].

<sup>2</sup> Г. Яхина, *Дети мои*, Москва: АСТ 2018, с. 119. Здесь и далее цитаты из романа Г. Яхиной приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

своего странствия он приобрел тот вид, который не требовал никаких пояснений. [...] И он понял, что жизнь без слов возможна»<sup>3</sup>.

Молчанию Елены, которое на первый взгляд является не осознанным выбором поведения, а следствием ментальной болезни, тоже предшествует насилие, сначала вербальное – спор супругов по поводу легализации аборта: «это был тот редкий случай, когда оба дуэлянта проиграли – живых не было»<sup>4</sup>. Вербальное насилие сопровождается физическим: Павел Алексеевич, пытаясь восстановить супружеские отношения с женой, фактически насилует ее: «и только утром, опомнившись, ужаснулся ночному происшествию» (96). О возможной осмысленности ухода Елены в болезнь и молчание он догадывается позже, после смерти любимой дочери Тани: «а не для того ли Елена ушла в свой пустой, загадочный и безумный мир, чтобы не узнать о том, что давно прозревало ее вешее сердце...» (436).

Насилие, повлекшее за собой молчание героев во всех трех произведениях, тесно связано с проблемой деторождения, отцовства и смерти.

Для учителя Баха моментом потрясения является не столько сам факт изнасилования Клары, сколько чувство собственной вины из-за того, что, несмотря на свою любовь, не он стал отцом ее ребенка. Для Клары же рождение ребенка настолько важно, что она с радостью принимает даже плод насилия. Баху приходится видеть эту радость и при этом испытывать отвращение, стать отцом чужого ребенка, в дальнейшем растить дочь погибшей при родах Клары.

Гибель возлюбленной при родах – первопричина и странствий Арсения, которая привела его к встрече с разбойником. Молодой лекарь, не желая показать миру свою возлюбленную и уверенный в своем умении лечить, не смог спасти ни Устину, ни младенца. Путь Арсения – это искупление своей вины, и в виде молчащего юродивого он сделает «первые шаги в правильном направлении» (166).

В романе *Казус Кукоцкого* спор между супругами происходит по причине гибели дворничихи, сделавшей себе нелегальный аборт. В ходе спора супруги словесно ранят друг друга, указывая один другому на неполноценность их родительского статуса: Елена не может рожать после перенесенной операции, а Павел Алексеевич не родной отец Тане. Примечательно, что по ходу сюжета обожаемая ими дочь Таня умирает беременной, не успев родить второго ребенка.

<sup>3</sup> Е. Водолазкин, *Лавр*, Москва: АСТ 2015, с. 173. Здесь и далее цитаты из романа Е. Водолазкина приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

<sup>4</sup> Л. Улицкая, *Казус Кукоцкого*, Москва: Эксмо 2006, с. 78. Здесь и далее цитаты из романа Л. Улицкой приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Следующий, связанный с молчанием характерный элемент сюжета в каждом из трех романов – это периферийность пространства, в которое попадает и/или живет молчаливый герой.

Бах с Klarой, а потом с Анче, живут на уединенном хуторе на правом берегу Волги, отделяющей их от «большого мира». Образ хутора мифологизирован и имеет двойственный характер. С одной стороны, это особый рай, где возможна истинная любовь и не зависящая от исторических потрясений семейная жизнь. С другой стороны, хутор представляет собой особый «футляр»<sup>5</sup>, место заточения, где должна жить, отрекаясь от знания и радостей «большого мира», и дева-узница из сказки Клары.

Арсений, чье детство прошло у бабушки в избе рядом с кладбищем, поселяется в Пскове как юродивый на монастырском кладбище на берегу реки Великой. Его «дом» у двух сросшихся дубов тоже символичен: монахиням из монастыря с первого взгляда понятно, что «главный свой дом он строит на небесах» (181).

Елена Кукоцкая после окончательного ухода в состояние «меняздесьнет» живет исключительно в своей комнате, и в ней «мысль о мире, простирившемся за пределами квартиры, вызывает дикий страх» (325). После смерти ее дочери и мужа Тома переселяет ее в чулан бывшей домработницы, похожий на гроб и символизирующий тем самым преждевременный уход Елены из реальной жизни.

В каждом из этих пространств герои ограничены особой границей – стихией воды, сохраняющей свои мифические функции. Она, с одной стороны, отгораживает и охраняет молчащего героя от враждебного внешнего мира. С другой стороны, связь героя с этой стихией способствует не только вступлению в контакт с представителями привычной бытовой жизни, но и с потусторонним миром.

Герой романа *Дети мои* Бах должен неоднократно перебираться через реку, чтобы доставать молока в Гнадентале для новорожденной Анче или отвозить дочь в город. В конце сюжета, уже на дне Волги, он соприкасается с потусторонним миром, встречая там всех своих бывших и давно погибших знакомых.

Для встречи с жителями Пскова и наблюдений за их жизнью Арсений должен перебраться на пароме через реку Великую. Именно на середине реки он ведет разговор с душой умершего ребенка, пытаясь таким образом дать знак своему погибшему младенцу.

---

<sup>5</sup> Образ учителя Баха безусловно перекликается с образом чеховского Беликова. Он так же, как и чеховский герой, учитель языка, одинокий по натуре человек, который общается с окружающими «ходя по домам» по обязанности. Он боится действительности, поэтому создает себе особый «футляр». Встреча с привлекательной женщиной перевернет и его жизнь, которая развивается потом в другом направлении, чем судьба Беликова.

Елена Кукоцкая выходит из своего чулана только в ванную, и только там, при звуке текущей воды, происходит почти полноценная коммуникация с ухаживающей за ней внучкой Женей. Свой опыт с водой как мифической стихией Елена записывает в своей первой тетради, где пытается зафиксировать свои мистические переживания из детства. Она вспоминает в том числе смерть деда и встречу с ним в «третьем состоянии», а также, как выворачивалось ее «я» в воде Великой.

Переживания мистического характера связаны не только со стихией воды. Все три героя склонны видеть и чувствовать явления, недоступные для окружающих, погруженных в быт. В этих переживаниях часто стирается линейность времени, доминирующая в изложении жизненного пути героев.

Мальчик Арсений, сидя перед печкой в избе бабушки, видит в огне собственное старческое лицо и эпизод исцеления княгини Лавром. В конце сюжета этот эпизод реализуется слово в слово в «действительной» жизни старца Лавра, который при этом видит в пламени печки свое детское лицо – смотрящего на него Арсения-ребенка. В этом мистическом опыте не только стирается линейность времени, но и подтверждается цельность личности героя, в котором Арсений усомнился в конце своего жизненного пути.

В романе Л. Улицкой вся вторая часть посвящена описанию мистического опыта Елены. В странном фиктивном пространстве, которое «в природе быть не может» (255), время теряет свое значение. Переврожденная Елена-Новенькая становится свидетельницей отпущения шара, в котором запечатано «существо, обещающее стать младенцем» (216). Это ребенок Жени, общий правнук Елены и Гольдберга, появляющийся на свет в самом конце сюжета. Во сне Елены его встречают все предки, родственники и знакомые – живущие и давно ушедшие из жизни. В мистическом опыте героини Улицкой таким образом стирается линейность времени и подтверждается цельность личности в ее разных ипостасях.

Мистический опыт главного героя в романе Г. Яхиной имеет несколько иной характер. По убеждению Баха, написанные им сказки обладают магической силой. Герой считает, что именно они воздействуют на течение жизни в Гнадентале. Чтобы помочь гнадентальцам, Бах «выискивал в памяти все самое *богатое, спелое, урожайное...*» (250), а позже ему мучительно быть свидетелем несчастий, постигших колонию, он не знает, как «защитить гнадентальцев от беспощадности созданных им же сюжетов» (295).

Вера Баха в непосредственное воздействие созданных им текстов на жизнь является одним из важнейших аспектов проблемы, связанной

с молчанием – отношением молчащих героев к языку и коммуникации<sup>6</sup>. Показательно, что все три героя отличаются от рядовых членов общества еще до того, как становятся жертвами травматических событий: у них, прежде всего, особое отношение к языку и культуре. Связь же героев с культурой служит, как правило, исходной точкой для выстраивания параллелей с литературной традицией.

Учитель Бах воспринимается гнадентальцами как одинокий чужак, который говорит мало, да и то заикаясь. Но немецкие стихи звучат в его устах великолепно, Бах произносит их без всяких затруднений: «Новалис, Шиллер, Гейне – стихи лились на юные лохматые головы щедро, как вода в банный день» (19)<sup>7</sup>.

Арсений с раннего детства живет с дедушкой, у которого учится всему необходимому для лекаря. Христофор учит его и читать, любимой историей Арсения становится древнерусский переводный роман *Александрия*<sup>8</sup>. Записки самого Христофора на берестяных грамотах составляют высшую ценность для Арсения, он расстается с ними только тогда, когда завершается период жизни, проведенный в молчании.

Елена Кукоцкая – из семьи толстовцев, она с детства знакома с учением и произведениями Толстого<sup>9</sup> и чувствует себя в Москве «одинокой в окружении чуждого и враждебного мира» (48).

Выпав из привычной среды, замолчавшие герои осваивают новые способы самовыражения. Главными средствами коммуникации для них становятся, с одной стороны, жесты, с другой стороны – письменный язык.

Противостоять потере памяти Елена пытается с помощью многочисленных записок, напоминающих о предстоящих делах. Она хочет также

---

<sup>6</sup> Так как наш анализ сфокусирован на поэтических особенностях феномена молчания в трех рассматриваемых произведениях, мы не будем касаться коммуникативных функций молчания, перечисленных С. В. Крестинским в статье *Молчание как средство коммуникации и его функции в языковом дискурсе*, «Вестник ТвГУ. Серия Филология» 2011, выпуск 1, с. 34–37.

<sup>7</sup> Бах отождествляет себя с лирическим субъектом *Ночной песни странника* И. В. Гете. Стихотворение упоминается и цитируется в сюжете несколько раз, оно явно символизирует устремления героя романа.

<sup>8</sup> Как отмечает Ж. Калафатич, «герой отождествляет себя с полководцем древности. [...] Странствуя в земном пространстве, Арсений достиг не только Иерусалима, но и повторил полет Александра в поднебесье и погружение его в мокрую пучину». Ж. Калафатич, *Семантическая функция риторической конструкции *mise en abyme* в произведениях Евгения Водолазкина*, [в:] *Знаковые имена современной русской литературы. Евгений Водолазкин*, ред. А. Скотницкая, Я. Свежий, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2019. с. 112.

<sup>9</sup> О влиянии творчества Толстого, о полемике с его концепцией любви в романе *Казус Кукоцкого* см.: Т. Сабо, *Две Тани: полемика Л. Улицкой со взглядами Л. Толстого на любовь*, [в:] *Голоса русской филологии из Будапешта: Литературоведение и языкознание на Кафедре русского языка и литературы Университета им. Лоранда Этвеша*, ред. К. Кроó, Ё. Bóna, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó 2018, с. 221–230.

зафиксировать всё, что сохранила память о детстве и молодости, чтобы передать их дочери Тане, адресату этих воспоминаний. Воспоминания Елены в первой тетради составляют связный текст от первого лица, мало отличающийся от общего тона повествования в романе. Во второй тетради воспоминаний уже нет, текст свидетельствует об окончательном угасании сознания Елены. Она пишет о своем состоянии, утверждая, что «я не сумасшедшая, я прекрасно понимаю, что со мной происходит» (312)<sup>10</sup>. Тем не менее к концу записок их графический вид меняется: сначала из грамматически правильных фраз выпадают буквы, потом ломается синтаксис, некоторые словосочетания выделяются большой буквой, а в самом конце текста слова сокращаются, превращаясь в анаграмматические структуры<sup>11</sup>. Последние четыре слова тетради «кто урмр ум тня» (314) подтверждают догадку Павла Александровича о том, что Елена знала о смерти дочери, и ее состояние связано именно с этим событием.

Коммуникацию с внешним миром для Елены заменяет общение с кошками – единственными существами, прикосновение которых успокаивает ее: «...кошачье тело давало [ей] ощущение равновесия» (325). Ее названная дочь убеждена, что Елена совсем разучилась говорить. Однако Тома как представитель враждебной внешней среды не знает, что в ванной, где Елене не угрожает грубость внешнего мира, она произносит несколько слов и просит внучку простить именно Тому.

В романе Водолазкина замолчавший герой продолжает активную коммуникацию и со своей погибшей возлюбленной, и с внешним миром. К Устине он обращается с внутренней речью, по-прежнему сообщая ей о событиях своей жизни.

С жителями Пскова Арсений-Устин общается с помощью поведенческих сигналов: плачет, смеется, бросает в их дома камень. Смысл этих жестов объясняет псковичам юродивый Фома – всеведущее alter ego Арсения. Он знает о его мыслях, дает ему советы и приказы, предсказывает не только повороты его судьбы, но и события в далеком будущем. Он вполне обладает даром речи, и по отношению к Арсению воплощает «сверх-я», отвечающее за моральные и религиозные установки человека. Его антипод Карп, третий юродивый Пскова, с поврежденными речевыми навыками и сосредоточенностью исключительно на еде, представляет собой бессознательную часть психики человека – «оно» по отношению к Арсению. Неслучайно именно его гибель освобождает Арсения от обета молчания: «Фома [...] закричал:

<sup>10</sup> В наррации остается до конца не решенным вопрос о том, какова именно болезнь у Елены и болезнь ли это вообще.

<sup>11</sup> Разрушение языка записок Елены и упоминание отсутствующих дат представляют собой явную переключку с повестью Н. Гоголя *Записки сумасшедшего*.

С уходом Карпа в твоём молчании больше нет смысла. Ты мог молчать, потому что говорил Карп. Теперь у тебя нет такой возможности» (245).

Характерно, что Арсений – единственный из трех рассматриваемых героев, который не создает своего текста. В Кирилловом монастыре в последний период жизни он переписывает старые рукописи – истории о чудесных спасениях после смерти. Кроме самих переписанных героем историй в повествовании даются подробные описания техники переписки, а также (с долей иронии) комментарии по поводу изучения сохранившихся рукописей в современном Санкт-Петербурге. Таким образом, рукопись героя становится особым связующим звеном между временными пластами сюжета – средневековым и современностью автора романа.

Проблема коммуникации и языка на фоне молчания наиболее детально разработана в романе *Дети мои*. Учитель Бах в своём молчании общается и с гнадетальцами, и с Кларой до и после её смерти, и с Анче. Это три разные системы жестов и три разных смысла молчания.

Общаясь с гнадетальцами и Гофманом, Бах издает неартикулируемые звуки и жестукулирует рукой («Бах бросился к женщинам, замычал протяжно, показывая на удаляющуюся процессию», 289), и хотя его понимают не всегда, этот способ коммуникации с шульмейстером полностью заменяет для гнадетальцев прежнюю речевую.

Жизнь в молчании с Кларой на хуторе до травматического события представляет собой альтернативу неполноценному существованию в отвергшем их обществе. Она является следствием полного взаимопонимания героев, когда нет особой потребности в словах. Как уже было отмечено, Бах замолкает окончательно после изнасилования Клары тремя разбойниками, и возобновляет с ней общение только после её смерти. Его короткие фразы, обращенные к умершей Кларе, передаются как его внутренняя речь и выделены в тексте курсивом. Этот способ общения с погибшей возлюбленной продолжается не пожизненно, как в случае с героем Водолазкина, так как для Баха Клару заменяет её дочь Анче.

Общение Баха с новорожденной Анче основано на тактильности: держать Анче на руках доставляет им обоим наибольшее удовольствие и взаимопонимание. В первые годы жизни девочки «у них сложился свой язык, гораздо более нежный, чем грубая человеческая речь. Язык этот состоял не из слов, а из взглядов, касаний, легчайшей игры мускулов на лице, из частоты дыхания» (223). Попавший через несколько лет в их хутор Васька, наблюдая за своими хозяевами, почти физически ощутит тесную связь между ними.

С появлением мальчика-киргиза на хуторе в жизнь Баха и Анче проникает человеческая речь и на первый план сюжета выступают некоторые особые аспекты проблемы коммуникации и языка. Во-первых, это проблема

многоязычия. Васька в основном говорит по-русски, но его многоязычная брань содержит слова из самых разных языков Поволжья, которые мальчик все понимает понемногу. Его речь – параллельно с рекой Волгой – является символическим воплощением многонационального пространства, лежащего в основе сюжета.

Во-вторых, в речи Васьки смешиваются самые разные регистры бранных слов, просторечий, официозных выражений, советизмов, отражающих влияние газет и радио: «Сам – жрать, а мне – лапу сосать?! Я тебе детей малолетних эксплуатировать не позволю! Я на тебя в партком пожалуюсь! А ну выдай мне харчу, как положено!» (352). Последние совсем непонятны Баху, и так мало понимающему по-русски. Речь Васьки, таким образом, выступает как маркер, разграничивающий разные поколения и разные исторические эпохи – советскую и досоветскую. Новая советская реальность, от которой Бах огораживает себя с Анче, проникает в их жизнь в виде этого «новояза».

В-третьих, самым важным аспектом проблемы коммуникации и языка выступает процесс обучения языку. С одной стороны, это обучение Васьки немецкому с помощью граммофона. В изображении этого процесса подчеркивается первичность слухового восприятия, даже без понимания смысла звукового ряда. «В бессмысленных преходящих звуках жила какая-то *иная*, незнакомая Ваське жизнь, дышали какие-то *иные* силы и законы» (368), которые настолько привлекательны для мальчика, что во взрослой жизни он выбирает себе профессию учителя немецкого языка<sup>12</sup>.

С другой стороны, Васька не только сам учится новому для него языку, но его главная задача – выучить Анче говорить. Бах очень рано осознает, что «Анче застынет в своем детстве, не умея более взрослеть без языка» (395), но он сам неспособен заговорить с ней, так как боится потерять ее. Поэтому язык становится главным оружием в руках Васьки, с помощью которого он приобретает власть над Анче и одновременно над Бахом. Васька учит Анче русскому языку, сознательно очищая свою речь от киргизских слов, а Анче, по мере овладения русским, постепенно забывает их общий с Бахом «язык дыхания и движений» (396). Язык, таким образом, для обоих детей служит средством найти себя. Для Анче язык дает также возможность выйти в «большой мир», не повторить судьбу своей матери, заточенной в молчании на хуторе.

Для замолкшего Баха – и вообще для развития сюжета – наряду с «языком дыхания и движений» огромное значение имеет письмо как

---

<sup>12</sup> Семантическое родство слов «немец» и «немой» играет особое значение в связи с образом Баха. Примечательно, что и герой Водолазкина в определенный период жизни изучает именно немецкий язык.

замена артикулируемой речи. Акт письма дает возможность герою выложить «на бумагу все остатки того, что накопилось в нем за годы уединения и молчания» (191). Этнографические записки Баха о гнадентальской жизни и культуре поволжских немцев служат надежной платой за необходимые новорожденной Анче продукты и дают девочке выжить без матери. В сказках, услышанных от Клары, Бах пытается воссоздать образ своей погибшей возлюбленной.

Со сказками героя тесно связана проблема взаимопроникновения фикации и действительности. Сюжет *Сказания о Деве-Узнице* имеет явную параллель с «действительной» историей Клары, которая сама чувствует в нем «схожесть с собственной судьбой» (204). Процесс записывания сказания Бахом передается со всеми деталями переживаний героя и с акцентом на смешивании сюжета сказания с этими самыми переживаниями. Сюжеты остальных сказок, как уже было отмечено, Бах видит воплощенными в судьбе Гнаденталя, а *Сказание...* в форме детского спектакля репетируют Анче и Васька в детдоме имени Клары Цеткин. В эпилоге перечисляются разные издания сборника *Сказки советских немцев* и его постановки в театрах СССР. Тем самым сказки, продукт творчества Баха<sup>13</sup>, проникают в действительность авторского мира (или, наоборот, весь сюжет романа выступает как вымышленная история для объяснения создания этого сборника сказок).

Перечисленные общие поэтические особенности феномена молчания в трех произведениях требуют осмысления с точки зрения антропологии молчания. Согласно М. Бахтину, «молчание возможно только в человеческом мире (и только для человека)»<sup>14</sup>, т. е. молчание является сугубо антропологическим, не только индивидуально-психофизическим, но и общественно и культурно значимым феноменом. Разные аспекты этого феномена находят более или менее выявленные отзвуки в вышеизложенных особенностях изображения молчащих героев в трех романах.

В каждом из них на первый план выступает психологический аспект молчания. «В эмоциональном плане столкновение с ирреальным усматривается в расхожей (и поддерживаемой клиническими наблюдениями) диагностике, „опричинивающей“ молчание (немоту, глухоту) пережитым шоком, через испуг и ужас»<sup>15</sup>. Как мы видели, первопричиной молчания в трех романах послужила экстренная ситуация, разрушающая прежнюю жизнь

<sup>13</sup> Сказки Баха публикуются в редакции Гофмана, который существенно изменяет тексты героя и использует их для своих агитационных целей. Поэтому авторство сказок представляет собой отдельную тему.

<sup>14</sup> М. Бахтин, *Из записей 1970–71 годов*, [в:] он же, *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство 1979, с. 357.

<sup>15</sup> К. А. Богданов, *Очерки по антропологии молчания. Ното Тасенс*, Санкт-Петербург: РХГИ 1997, с. 207.

героев. Их молчание является, прежде всего, психофизическим состоянием, ответной реакцией на травму и на агрессию внешнего мира.

Одновременно молчание – это символический уход из повседневной и общественной сфер, поскольку «говорение ориентирует говорящих „в круг” социального, молчание – „из круга” по разные стороны социального и повседневного. [...] Молчание „слишком просто” ставит человека перед фактом его собственной экстрасубъектности и экзистенциального одиночества»<sup>16</sup>. Неслучайны поэтому изолированность и отчасти мифический характер пространства, в котором герои живут молча. Немота семантически соотносима с мифологической топикой ночи, страха, деторождения<sup>17</sup> – с моментами, присутствующими, как мы видели, в каждом из рассматриваемых сюжетов.

В каждом сюжете особое значение имеет метафизический аспект молчания, скрывающийся за психофизическим состоянием героя. Этот аспект молчания героев проявляется в разных культурных контекстах, в зависимости от конкретного хронотопа произведения.

В молчании Арсения возобновляется средневековый религиозно-культурный феномен юродивых, в поведении которых «молчание изначально способ провокации. Если отношение к „безобразиям” юродивого обнаруживает греховность человеческой природы и истинную богоугодность, то молчание способствует этому выявлению как одна из мер провокационного контроля окружающих»<sup>18</sup>. Поведение молчащего Арсения характеризует именно этот провокационный контроль по отношению к псковичам в то время, как сам он внутри заботится о своей истинной богоугодности.

Молчание же Баха можно интерпретировать в контексте новозаветной традиции. Само название романа – наряду со ссылкой на обращение Екатерины II к немцам-колонистам XVIII века – является известной фразой из первого послания Иоанна, в котором отказ от слова отождествляется с деятельной любовью. «Дети мои! Станем любить не словом или языком, но делом и истиною» (1 Иоанна 3:18). Сверхзадачей героя романа Яхиной является именно освоить деятельную любовь и вместе с тем победить свой страх перед внешним миром. В продолжении Послания подчеркивается взаимосвязь страха и неспособности любить – основная экзистенциальная проблема Баха. «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершен в любви» (1 Иоанна 4:18). К концу сюжета герой победит свой страх и заговорит: «он смотрел на бушевание стихии равнодушно, безо всякого трепета. Страх – не было» (443).

<sup>16</sup> К. А. Богданов, *Очерки...*, с. 252.

<sup>17</sup> Там же, с. 200.

<sup>18</sup> Там же, с. 152.

В видениях Елены актуализируется мистический аспект молчания, поскольку «молчание проблематизирует реальность, заставляя считаться с тем, что в ней не очевидно, но воображаемо». Оно указывает на рубеж, «за которым очевидное, поверяемое повседневным опытом, неожиданно напоминает об ином опыте и иной очевидности, реальности мифа и чуда»<sup>19</sup>.

Мистический опыт Елены связан прежде всего со смертью. Смерть и молчание часто отождествляются, например в фольклоре, однако «молчание оказывается противостоящим не жизни, а ее бытийственной повседневности, символизируя не смерть, а трансцендентально понимаемое инобытие и неповседневность»<sup>20</sup>.

Во всех трех рассматриваемых сюжетах очевиден пограничный статус молчания между смертью и жизнью – герои с помощью молчания пытаются продлить жизнь своих возлюбленных. При своей бессловесности по отношению к внешнему миру, они активно общаются с любимым человеком внутри себя, ибо «защищая (а значит, и отчуждая, аутируя) себя от других, молчащий сохраняет „другое“ для себя и, в свою очередь, себя для „другого“». При этом не имеет значения реальность этого «другого», поскольку «другое в структуре социального – как индивидуального, так и общественного – самоопределения есть и фикция (становящаяся реальностью), и реальность (способная свестись к фикции)»<sup>21</sup>.

Забота о потерянном в реальности «другом» тесно связана не только с проблемой памяти (ср.: «онтологическая зависимость памяти и молчания взаимобратима»<sup>22</sup>), но и с процессом реструктурирования своего «я» у каждого из трех героев. По ходу этого процесса происходит встреча с подсознательным, которое, в свою очередь, воплощается отчасти в самом молчании: «символы молчания в культуре уже по первому впечатлению коррелируют с символами бессознательного»<sup>23</sup>. Реструктурирование своего «я» завершается для каждого героя с преодолением своей изначальной вины и возвращением к речи: Елена прощает виновницу распада их семьи, Арсений преодолевает свое прежнее «я», отрекаясь даже от своего тела, а Бах, приготовив приют для чужих детей, выражает готовность принять свою судьбу в «большом мире».

Молчание как сугубо антропологический феномен неотделим от человеческого языка. Самовыражение героев вместо устной речи на письме имеет, как мы видели, особое значение в каждом из трех произведений.

---

<sup>19</sup> К. А. Богданов, *Очерки...*, с. 226–228.

<sup>20</sup> Там же, с. 200.

<sup>21</sup> Там же, с. 253, 263.

<sup>22</sup> Там же, с. 60.

<sup>23</sup> Там же, с. 231.

Именно продукт их письменного творчества – рукописи Арсения и сказки Баха – выходят за пределы изображаемого мира, представляя собой также часть авторской действительности.

Это преодоление онтологических границ и вообще доминирование письма над речью отражает, на первый взгляд, позицию постмодернизма, который, «критикуя логоцентризм, понимает молчание не только как отказ от говорения, но как замолкание устной речи, поиск новой выразительности в письме, в „голосе, который хранит молчание“ (Ж. Деррида)»<sup>24</sup>. Характерно, однако, что на авторском уровне, в самом языке рассматриваемых произведений молчание не находит никакого выражения<sup>25</sup>. И, тогда как «постмодернизм отказывает автору в праве исполнить ведущую партию»<sup>26</sup> и с его точки зрения в тот момент, когда «о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, [...] голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть...»<sup>27</sup>, в каждом из трех романов авторская позиция – всезнающая, автор берет на себя роль и задачу смыслопорождающего и языкового центра<sup>28</sup>.

Такой отказ от постмодернистской эстетики по отношению к авторской позиции и языку коррелирует с образами молчащих героев. В них возобновляется «типичный для христианской и картезианской традиции образ человека», которого пытались «разбить» мыслители постмодернизма<sup>29</sup> – человек сознательный, ответственный и творческий. И, добавим, имеющий определенную ценностную ориентацию, в которой особое место занимает трансцендентное.

Таким образом, через феномен молчания становится очевидным, что поэтика романов Е. Водолазкина, Л. Улицкой и Г. Яхиной далека от положений

<sup>24</sup> М. В. Логинова, *Постмодернистский дискурс молчания*, «Credo New» 2008, № 2, [электронный ресурс] [http://www.intelros.ru/readroom/credo\\_new/credo\\_02\\_2008/2153-postmodernistskijj-diskurs-molchanija.html](http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/credo_02_2008/2153-postmodernistskijj-diskurs-molchanija.html) [15.08.2020].

<sup>25</sup> Единственное исключение представляет собой эпизод, когда Арсений теряет сознание. По наблюдению М. Яворского, молчание Арсения отражается непосредственно на языке романа только в этом эпизоде: «Арсений падает в обморок от холода – именно тогда текст срывается, слово заменяется многоточием, и действительность не находит созидательной опоры». М. Яворски, *Борьба за сохранение памяти: о письме и речи в «Лавре» Евгения Водолазкина*, [в:] *Знаковые имена современной русской литературы...*, с. 218.

<sup>26</sup> М. В. Логинова, *Постмодернистский дискурс...*, [15.08.2020].

<sup>27</sup> Р. Барт, *Смерть автора*, [в:] он же, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва: Прогресс 1994, с. 384.

<sup>28</sup> В связи с романом Яхиной см.: «...имея дело с несколькими разными дискурсами [...], автор *Дети мои* пыталась связать эти дискурсы за счет определенных приемов». В. М. Розин, *Художественная реальность романа Гузель Яхиной «Дети мои»*, «Культура и искусство» 2018, № 10, с. 79–87, [электронный ресурс] [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=26710](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=26710) [20.08.2020].

<sup>29</sup> М. В. Логинова, *Постмодернистский дискурс...*, [15.08.2020].

постмодернизма как в антропологическом, так и в эстетическом плане. В связи с каждым из рассмотренных произведений можно утверждать то, о чем пишет М. Липовецкий по поводу романа Е. Водолазкина: *Лавр* – это «попытка создать условия для диалога между разными дискурсами трансцендентного – диалога, в котором, тем не менее, не опровергается, а заново утверждается значение трансцендентного и вневременного для современной культуры. Назовем ли эту попытку „новой серьезностью” или старым модернизмом, по-видимому не так уж важно»<sup>30</sup>.

## References

- Bakhtin, Mikhail. *Iz zapisei 1970–71 godov*. In: Bakhtin, Mikhail. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moskva: Iskusstvo, 1979: 355–381.
- Bart, Roland. *Smert avtora*. In: Bart, Roland. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Moskva: Progress, 1994: 384–391.
- Bogdanov, Konstantin. *Ocherki po antropologii molchaniya. Homo Tacens*. Sankt-Peterburg: RHGI, 1997.
- Epstein, Mikhail. “Slovo i molchanie v russkoi kulture”. *Zvezda*. No. 10 (2005): 202–222. [http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Epstein\\_Slovo\\_molchanie.pdf](http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Epstein_Slovo_molchanie.pdf)
- Kalafatic, Zhuzhanna. *Semanticheskaya funktsiya ritoricheskoi konstruksii mise en abyme v proizvedeniyakh Evgeniya Vodolazkina*. In: *Znakovye imena sovremennoi russkoi literatury. Evgenii Vodolazkin*, ed. A. Skotnitskaya, Ya. Svezhii. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019: 109–121.
- Krestinskii, Stanislav. “Molchanie kak sredstvo kommunikatsii i ego funktsii v yazykovom disкурse”. *Vestnik TvGU. Seriya Filologia*, No. 1 (2011): 34–37.
- Lipovetskiy, Mark. *Anakhronizmy v ‘Lavre Evgeniya’ Vodolazkina, ili Naskolko serezna ‘novaya sereznost’*. In: *Znakovye imena sovremennoi russkoi literatury. Evgenii Vodolazkin*, ed. A. Skotnitskaya, Ya. Svezhii. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019: 49–67.
- Loginova, Marina. “Postmodernistskii diskurs molchaniya”. *Credo New*. No. 2 (2008). [http://www.intelros.ru/readroom/credo\\_new/credo\\_02\\_2008/2153-postmodernistskij-diskurs-molchanija.html](http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/credo_02_2008/2153-postmodernistskij-diskurs-molchanija.html)
- Rozin, Vadim. “Khudozhestvennaya realnost romana Guzel Yakhinói ‘Deti moi’”. *Kultura i Iskusstvo*. No. 10 (2018): 79–87. [https://e-notabene.ru/pki/article\\_26710.html](https://e-notabene.ru/pki/article_26710.html)
- Szabó, Tünde. *Dve Tani: polemika L. Ulitskoi so vzglyadami L. Tolstogo na lyubov*. In: *Golosa russkoi filologii iz Budapeshta: Literaturovedenie i yazykoznanie na Kafedre russkogo yazyka i literatury Universiteta im. Eötvös Loránd*, ed. K. Kroó, É. Bóna. Budapesht: ELTE Eötvös Kiadó, 2018: 221–230.
- Ulitskaya, Lyudmila. *Kazus Kukockogo*. Moskva: Eksmo, 2006.
- Vodolazkin, Evgenii. *Lavr*. Moskva: AST, 2015.
- Yakhina, Guzel. *Deti moi*. Moskva: AST, 2018.

<sup>30</sup> М. Липовецкий, *Анахронизмы в «Лавре» Евгения Водолазкина, или Насколько серьезна «новая серьезность»*, [в:] *Знаковые имена современной русской литературы...*, с. 65.

Yavorski, Mateush. *Borba za sokhranenie pamyati: o pisme i rechi v 'Lavre' Evgeniya Vodolazkina*. In: *Znakovye imena sovremennoi russkoi literatury*. Evgenii Vodolazkin, ed. A. Skotnitskaya, Ya. Svezhii. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019: 215–223.



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

PIOTR BALEJA

 <https://orcid.org/0000-0002-5329-1652>

Uniwersytet Łódzki  
Wydział Filologiczny  
Instytut Rusycystyki  
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej  
90-226 Łódź  
ul. Pomorska 171/173  
piotr.baleja@yandex.ru

## АТРИБУТЫ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ *АВИАТОР* ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

### DETERMINANTS OF TIME IN YEVGENY VODOLAZKIN'S NOVEL *THE AVIATOR*

The paper is devoted to the category of time in the novel *The Aviator* (2016) by Yevgeny Vodolazkin, the category being the key to comprehending the conceptual universe of this text. The main aim of the study is to identify the temporal layers in the novel and to indicate the dominant attributes that define each of the described periods. In the paper time is considered as a phenomenon, and attribute (determinant) as its distinctive feature. Such an approach allows the author to identify not two, as in previous scholarly literature, but three layers of time: the period of pre-revolutionary Russia, the period of the “Bolshevik hell”, and the period of Russia at the end of the second millennium. The interpretation of the nature of time in the novel has also been facilitated by a general consideration of the work's genre affiliation. Basing on the conviction that the elements imperceptible in the historical process create a real picture of a certain period, thus encouraging the study of the minutiae of life in different times, the author describes various details, as well as classifies them. The representative groups of indicators are distinguished as follows: smells inherent to certain attributes, sounds emitted by attributes, elements of the characters' everyday life as well as festive time, means of transport, and the arrangement of space. The concept of chronotope, developed by Mikhail Bakhtin, has also been important for the study. The author notices that the change of a historical reference point is accompanied by a new characterisation of the indicators. In the discussed novel it is precisely the attributes that make it possible to separate the temporal layers, and this, indeed, is their main function.

**Keywords:** contemporary Russian literature, prose, diary, determinants of time, Yevgeny Vodolazkin, *The Aviator*.

Статья посвящена категории времени в романе Евгения Германовича Водолазкина *Авиатор* (2016), которая, на наш взгляд, является ключевой для осмысления идейного мира произведения. Основная задача – выделить временные пласты в романе и выявить доминирующие атрибуты, определяющие каждый из описываемых периодов. В статье время рассматривается как явление, а атрибут – как его характерная черта. Благодаря такому

подходу автору удастся вычленив в произведении не два, как ранее утверждалось в научной литературе, а три временных пласта: период дореволюционной России, период «большевистского ада», период России конца второго тысячелетия. Осмыслению природы времени в романе способствовало также общее рассмотрение жанровой принадлежности произведения. Исходя из убеждения, что незаметные в историческом процессе элементы создают реальную картину определенного периода, способствуя изучению подробностей жизни в разные времена, автор описывает различные детали, а также проводит их классификацию. Выделяются следующие репрезентативные группы показателей: запахи, присущие определенным атрибутам; звуки, издаваемые атрибутами; элементы повседневной и светской праздничной жизни героев; транспортные средства и организация пространства. Немаловажной для проведенного исследования является также концепция хронотопа, разработанная Михаилом Бахтиным. Автор отмечает, что со сменой исторического ориентира приходит новая характеристика показателей. В романе Водолазкина именно атрибуты позволяют выделить временные пласты. В этом заключается их основная функция.

**Ключевые слова:** современная русская литература, проза, дневник, атрибуты времени, Евгений Водолазкин, *Авиатор*.

Время – объект познания разных наук, который исследуется определенными методами исходя из задач, решаемых той или иной областью знаний. Екатерина Антошкина утверждает, что фактором, влияющим на большой интерес к проблеме времени, является свойство его бесконечности<sup>1</sup>. Отсутствие четких границ занимает представителей разных научных направлений. Исследователи пытаются обозначить эти границы и описать временные отношения, используя метод, характерный для данной дисциплины.

Основная задача статьи – выделить временные пласты в романе Евгения Водолазкина *Авиатор* (2016) и выявить доминирующие атрибуты, определяющие каждый из описываемых периодов. Время мы будем рассматривать как явление, а атрибут как его характерную черту. Данный подход объясняется спецификой литературного произведения, особенно сложной и неоднородной структурой его временных координат.

Литературоведческий подход к освоению времени достаточно своеобразен и специфичен. По мнению Алексея Николаева, «существуют устойчивые, принятые в культуре пространственно-временные модели»<sup>2</sup>. Михаил Бахтин называл эти модели хронотопами (времяпространство<sup>3</sup>), задавая

---

<sup>1</sup> Е. А. Антошкина, *Время как объект познания философии и других наук*, «Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена» 2007, т. 22, № 53, с. 14.

<sup>2</sup> А. И. Николаев, *Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей*, Иваново: ЛИСТОС 2011, [электронный ресурс] <https://ru.b-ok.cc/book/3239082/275b74> [27.04.2020].

<sup>3</sup> М. М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике*, [в:] он же, *Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет*, Москва: Художественная литература 1975, с. 234.

новый подход в литературоведении. Хронотоп со всеми его атрибутивными составляющими, благодаря своим онтологическим, антропоцентрическим, прагматическим и символическим функциям<sup>4</sup>, позволяет увидеть многие смыслы произведения, воссоздав целостную картину описываемого.

Арон Гуревич, в свою очередь, подчеркивает связь времени и пространства как важных составляющих, формирующих картину мира. Ученый утверждает также, что эти категории по-разному сосуществуют в конкретном культурно-историческом кругу<sup>5</sup>. Мнение Гуревича находит свое подтверждение в трудах Юрия Лотмана, который по этому поводу писал следующее:

Исторические и национально-языковые модели пространства становятся организующей основой для построения «картины мира» – целостной идеологической модели, присущей данному типу культуры. На фоне этих построений становятся значимыми и частные, создаваемые тем или иным текстом или группой текстов пространственные модели<sup>6</sup>.

Хронотоп, как мы упомянули ранее, состоит из двух компонентов: времени и пространства. На наш взгляд, сложно определить, какая составляющая является доминирующей. Вопрос методологии и выбора доминанты в существенной степени определил результаты литературоведческих изысканий Бахтина и Лотмана. Бахтин делает акцент на времени, а Лотман – на пространстве<sup>7</sup>.

В романе Евгения Водолазкина *Авиатор* ключевыми категориями являются время и история: их взаимосвязь и разнообразие. Кирилл Филатов подчеркивает, что история «разрешается (ставится?) в двух плоскостях – личной и общественной»<sup>8</sup>. Замечание исследователя стоит дополнить тем, что и время в романе рассматривается в двух взаимодействующих сферах – как личное и как общественное.

---

<sup>4</sup> П. Ю. Повалко, *Пространство и время как категории художественного текста*, «Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика» 2016, № 3, с. 108–110.

<sup>5</sup> А. Я. Гуревич, *Категории средневековой культуры*, Москва: Искусство 1984, с. 43–44.

<sup>6</sup> Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва: Искусство 1970, [электронный ресурс] [https://bookscafe.net/read/lotman\\_yuriy-struktura\\_hudozhestvennogo\\_teksta-43995.html#p102](https://bookscafe.net/read/lotman_yuriy-struktura_hudozhestvennogo_teksta-43995.html#p102) [25.03.2021].

<sup>7</sup> Е. С. Веденкова, *Исследование художественного пространства-времени: Вопросы методологии*, «Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки» 2011, № 12(104), с. 280.

<sup>8</sup> К. С. Филатов, *Хвалить нельзя ругать. Евгений Водолазкин. «Авиатор»* (рецензия), «Звезда» 2016, № 6, [электронный ресурс] <https://magazines.gorky.media/zvezda/2016/6/evgenij-vodolazkin-aviator.html> [27.05.2020].

Сюжет произведения кратко можно изложить следующим образом: в 1999 г. в Санкт-Петербурге врач Гейгер размораживает Иннокентия Петровича Платонова, рожденного в 1900 г. Заморозка – результат эксперимента, проведенного в Соловецком концентрационном лагере, в который был заключен Иннокентий. Выживший герой, пытаясь восстановить память, описывает различные события, случившиеся до заморозки, а также свою дальнейшую жизнь.

Как следует из сказанного, время в романе можно разделить на две части: прошедшее и настоящее. Татьяна Чернышова выделяет в *Авиаторе* два временных пласта – период начала XX в. и 1999 г.<sup>9</sup> Такого же мнения придерживается Карина Жулькова. Исследовательница более точно определяет рамки двух главных временных осей: 1900–1920-е гг. и современность<sup>10</sup>. Однако Жулькова несколько сужает временные границы, поскольку первый период может охватывать и 1930-е гг.: «Идя по Кремлю, думал [Иннокентий]: вот попади я сюда в двадцатые и тридцатые, мог бы встретить одного из тех, которые...»<sup>11</sup>. К данной гипотезе склоняется Янина Солдаткина, заметив: «[Платонов] в конце 1930-х годов на Соловках становится участником эксперимента по крионике»<sup>12</sup>. Мнение исследовательницы также не вполне справедливо: в романе нет ни прямых, ни косвенных указаний на конец именно 1930-х гг. Главный герой предполагает, что период его нахождения в лагере пришелся на рубеж 1920-х и 1930-х гг.: «Был сегодня в архиве. [...] Поинтересовались, какой исторический период меня интересует [...] Уточнили годы. Ну, говорю, примерно с 1905-го по 1923-й. Это если в Питере. А с 1923-го по 1932-й – на Соловках» (с. 306–307).

Предлагаемое тремя исследовательницами деление следует переосмыслить. Причина – слишком узкий взгляд на тему. Представленное разграничение времени является простым и естественным: оно сводится к распределению жизни героя на **до** и **после** заморозки. Существование Иннокентия Петровича **до** заморозки, однако, не было «однородным» – и этот период нуждается в разделении на два временных отрезка. Революция 1917 г. и ее последствия кардинально изменили судьбу героя, что сказывается на описании временных и пространственных компонентов прошлого. Так, Дарья Кротова

<sup>9</sup> Т. Л. Чернышова, *Организация художественного времени в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор»*, «Поволжский педагогический вестник» 2017, № 4(17), т. 5, с. 164.

<sup>10</sup> К. А. Жулькова, *Категория времени в романах Е. Г. Водолазкина «Лавр» и «Авиатор»*. (Обзор), «Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: реферативный журнал» 2018, № 3, с. 197.

<sup>11</sup> Е. Г. Водолазкин, *Авиатор*, Москва: АСТ 2019, с. 274. В дальнейшем все цитаты из романа приводятся в тексте по этому изданию с указанием страницы в скобках.

<sup>12</sup> Я. В. Солдаткина, *Мотивы прозы А. П. Платонова в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор»*, «Rhema. Рема» 2016, № 3, с. 20.

отмечает: «В *Авиаторе* проблема осмысления революции хотя и не является центральной, но играет существенную роль»<sup>13</sup>, и далее выделяет «предреволюционные»<sup>14</sup> и «революционные»<sup>15</sup> годы. На наш взгляд, периоды с 1900-х по 1917-й и с 1917-го по 1930-е гг. должны рассматриваться самостоятельно, так как они составляют два разных пласта. Жизнь героя радикально меняется вместе с изменением политического и социального строя государства. Исходя из этого, мы предлагаем следующее деление:

1. Период дореволюционной России;
2. Период «большевистского ада» (с. 244) (примерно с 1917 г. до середины 1930-х гг.);
3. Период конца второго тысячелетия.

Представленная выше периодизация, в отличие от предыдущих хронологических разделений, позволяет подробно рассмотреть особенности художественного времени романа, а также выделить ранее не замеченные свойства определенных временных отрезков.

В произведении данные временные отрезки не располагаются в хронологическом порядке. Это объясняется, прежде всего, процессом восстановления памяти главного героя. Настоящее и прошедшее узнаются по дневниковым запискам. Выбор жанра дневника неслучаен<sup>16</sup>. Такой способ повествования помогает раскрытию образа Платонова, дает возможность углубиться в детали описываемого периода. В сюжетном отношении дневниковые записки служат медицинским целям. Успешно завершив разморозку, врач Гейгер просит Иннокентия письменно фиксировать текущие наблюдения и воспоминания: «Все, что произошло за день, записывайте. И всё, что из прошлого вспомните, тоже записывайте. Этот ежедневник – для меня. Я буду видеть, как быстро мы в нашем деле продвигаемся» (с. 14).

В первой части романа записи ведутся от имени Иннокентия и обозначаются днями недели. По мнению Магдалены Войцеховской,

---

<sup>13</sup> Д. В. Кротова, *Размышления о революции в творчестве А. Варламова и Е. Водолазкина* («Мысленный волк» и «Авиатор»), «Вестник Российского университета дружбы народов, Серия: Литературоведение, журналистика» 2018, т. 23, № 4, с. 394.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Роман *Авиатор* как пример жанра дневника рассматривался несколькими исследователями, в том числе: Марией Бочкиной, Магдаленой Войцеховской и Ольгой Гримовой: М. В. Бочкина, *Отражение средневековой концепции времени в романах Е. Водолазкина «Лавр» и «Авиатор»*, «Вестник Российского университета дружбы народов, Серия: Литературоведение, журналистика» 2017, т. 22, № 3, с. 475–483; М. Wojciechowska, «Авиатор» Евгения Водолазкина как жанр дневника, «Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica» 2019, № 12, с. 199–211; О. А. Гримова, *Особенности функционирования нарративных интриг в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор»*, «Новый филологический вестник» 2017, № 4 (43), с. 48–58.

данный способ записей в романе Водолазкина можно рассматривать как новаторский прием жанра дневника и иллюстрацию состояния самого пишущего, который восстанавливает свою память фрагментарно, постепенно, маленькими шагами и притом хаотическим путем<sup>17</sup>.

Мы находим дополнительное объяснение уместности такого приема. Отсутствие привычных для дневников обозначений последовательности – конкретных дней, месяцев, годов, подчеркивает способ ощущения времени Иннокентием. Герой пребывает в циклическом (круговом) времени, так как находится в линейном (историческом) времени он не в состоянии.

В более глобальном плане сопоставление линейности и цикличности в *Авиаторе* рассматривает Мария Бочкина. Она отмечает, что «линейность жизни Иннокентия была прервана»<sup>18</sup>, а «естественный (линейный) ход событий условен и может быть изменен волей Бога»<sup>19</sup>.

Во второй части произведения дневниковые записи ведут, по просьбе Иннокентия, его жена Настя и личный врач Гейгер, который провел разморозку. Эти двое самых близких для героя людей описывают события, участниками которых являлись и те, о ком они не могут иметь представления. Изначально текст подписывается именем автора, но потом сложно определить, чья именно это запись. Формируется некое общее сознание, совместное ощущение происходящего. Время людей трех эпох сливается в одно.

Повествование от первого лица выдвигает на первый план личное время героя. Благодаря такому приему реципиент узнает подробности данного периода, эмоции участников ключевых событий, детали быта. Историческое время взаимодействует с личным, составляя его фон: «Интересует меня самая мелкая повседневность, то, что современникам кажется само собой разумеющимся и не достойным внимания. Это сопровождает все события, а потом исчезает, никем не описанное – как будто всё происходило в вакууме» (с. 196).

Иннокентий, принимая определение Гейгера, считает себя «жизнеописателем» (с. 29). Это слово точно передает суть задачи Платонова – описывать то, что было и то, что происходит сейчас. Герой восстанавливает картину дореволюционной России и «большевистского ада», а также постепенно осваивает новую реальность конца века. Ведение дневника, кроме терапевтической функции, направлено на сохранение

<sup>17</sup> М. Wojciechowska, «Авиатор» Евгения Водолазкина..., с. 204.

<sup>18</sup> М. В. Бочкина, *Отражение средневековой концепции...*, с. 477.

<sup>19</sup> Там же.

исторического багажа конкретных людей: «Описываю [речь Иннокентия – П. Б.] предметы, ощущения. Людей. Я теперь каждый день пишу, надеясь спасти их от забвения» (с. 409).

В дневниковых записках Иннокентия содержится множество мельчайших подробностей: «[Гейгер] сказал, что моей рукой водит всесильный бог деталей» (с. 28). Именно через эти детали читатель узнает обо всех вышеупомянутых периодах жизни Платонова и получает сведения о мировой истории.

Каждый из этапов обладает постоянными признаками, в существенной степени определяющими характер данного отрезка времени. Для их обозначения мы используем термин «атрибут»<sup>20</sup>, но уходим от философской трактовки термина<sup>21</sup>, сужая его до вещественных показателей определенного явления. Мы считаем также необходимым обозначить окружение выбранных нами групп атрибутов, поскольку они находятся не в вакууме, а в определенной среде. Окружение предмета влияет на его восприятие.

Один из ведущих атрибутов – запах. Детство и юность героя ассоциируются с приятными ароматами праздников, дачи, моря. Мир запахов дореволюционной России создает атмосферу уюта и безопасности. К этим ароматам можно отнести: «аромат типографической краски, исходящий от глянцевых листов [...] книги» (с. 34), которую многократно читала герою бабушка; запах рождественской елки (с. 95); «запах вскипявшего самовара» (с. 237); запах нафталина от костюмов из школьного реквизита (с. 372). Данные ароматы органично соединяются с окружающей средой (дачные цветы и их запах; аромат речной воды и лесных сосен); временами года (запах весны и тающего снега), что подчеркивает роль природы в жизни человека, а также его зависимость от нее.

Некоторые ароматы этого периода связаны с созреванием героя, в том числе физиологическим. Вспоминая неудачный поход с другом в публичный дом, Иннокентий обращает внимание на запах пота, спермы и «запахи разогретого дерева и лошадиного навоза, то тут, то там лежавшего на бульжной мостовой» (с. 120) рядом с местом разврата. Это описание позволяет понять,

---

<sup>20</sup> М. М. Новоселов, Д. В. Пивоваров, В. С. Бернштейн, *Атрибут*, [в:] *Гуманитарный портал*, Москва: Центр гуманитарных технологий 2020, [электронный ресурс] <https://gtmarket.ru/concepts/7015> [16.06.2020]. В статье рассмотрены различные подходы к изучению понятия «атрибут». Особое внимание уделяется древним и современным философским концепциям, которые определяют данное понятие. Авторы ссылаются на разработки философов разных периодов, в том числе: Рене Декарта, Готфрида Вильгельма Лейбница и Георга Вильгельма Фридриха Гегеля.

<sup>21</sup> *Словарь русского языка*: в 4 т., т. 1: А–Я, под ред. А. П. Евгеньевой, Москва: Русский язык 1999, с. 51.

что система духовно-нравственных координат эпохи вынуждала организовывать такие заведения в скрытых для посетителей местах.

Со сменой политического строя, вызванной Октябрьским переворотом, приходит и смена доминирующих ароматов. Революционная и постреволюционная Россия перестает благоухать, а подавляющее большинство запахов вызывает отвращение и страх. Картину этого периода составляют: запах самогона и тяжелой работы (с. 158–159), запах лекарств в лаборатории по заморозке (с. 206), запах сожженных храмов и книг (с. 62), а также противный запах хлорной извести («хлорки»), предназначенной для мытья полов (с. 206). Важными ольфакторными атрибутами данного периода являются запахи, указывающие на окружение, в котором находился герой: вонь раздавленных клопов (с. 187), смрад от невымытых тел заключенных на Соловках (с. 187–189), запах сосновой смолы и таежных ягод в лагере (с. 135).

К запахам того времени относятся также ароматы природы, напоминающие об утерянном свободном мире. Таков запах моря (с. 135), чью функцию характеризуют следующие слова Платонова: «Чтобы не заснуть, я глубоко вдыхал морской воздух, который был частью прежнего вольного мира. Значит, думал я, часть этого мира в нашей жизни всё же остается» (с. 134).

В конце 1990-х гг. доминируют запахи, свидетельствующие о поражении первого свободного десятилетия России. Ведущим из них является запах урины. Иннокентий ощущает «острый запах мочи» (с. 142) в парадных Санкт-Петербурга, «резким запахом мочи» (с. 171) сопровождается состояние умирающей Анастасии. Этот запах – знак того, что новой российской власти не удалось устранить даже бытовые проблемы граждан. Водолазкин усиливает одоранты за счет повышения их интенсивности.

Еще один специфический ольфакторный атрибут, присущий концу тысячелетия, – запах средств для мытья полов. Он сильно отличается от запаха хлорки в лагерях или больницах, и рассматривается как ощущение наступивших перемен:

Запах после мытья полов – лимонный, иногда – клубничный. Если не приторный – повышает настроение. Это был запах перемен. Только ощутив его, я понял, как радикально поменялась жизнь. А раньше пахло хлоркой, я еще застал это время. Во время ординатуры подрабатывал санитаром, хлорированной водой полы мыл. Отвратительный вроде бы запах, а вот ведь – связывает меня с юностью. Когда слышу его, сердце стучит быстрее (с. 296).

Описание системы запахов Петербурга, на наш взгляд, является своего рода продолжением литературной традиции. Стоит отметить, что схожие одорические мотивы встречаются, например, в романе *Преступление*

и наказание Федора Достоевского<sup>22</sup>. Изучение данной проблемы заслуживает, однако, самостоятельного исследования.

Далее обратимся к сонофере романа. Акустический портрет России 1900–1917 г. связан с атмосферой детской беззаботности, радостями повседневной жизни и дачной природой. Звуковой фон дореволюционной России – это, прежде всего, отголоски, которые герой слышит преимущественно в дачном пространстве: шум водопада и смех дачных мастеров (с. 44), крик чаек и гул леса (с. 25), голоса играющих детей (с. 58), звуки пощипывания горла, издаваемые отцом (с. 148). На этом фоне выделяются звуки, издаваемые атрибутами, которые связаны со средствами перемещения: клокотание парового котла паровоза (с. 43), жужжание динамо-машины велосипеда (с. 371).

Звуки «большевистского ада» иллюстрируют всю жестокость данного периода. Постреволюционная звуковая картина состоит из громких, пугающих образов: густого звука дворницкого молотка (с. 60), приглушенных выстрелов пружин кровати (с. 72), жестяного звука чоканья кружек с самогоном (с. 158). Неотъемлемые элементы действительности этого периода – тюрьмы и лагеря, звуки которых получают ярко выраженный негативный оттенок. К данной подгруппе можно отнести, например, хлопанье дверей «черных воронок» (с. 123), крики допрашиваемых (с. 127) и избиваемых заключенных (с. 126).

Сонофера России 1999 г. непривычна для Платонова: «понимаете, тогда даже звуки были другие» (с. 161). Новая реальность оказывается весьма шумной. Звуки телевизора, состоящие из слов, музыки, воя сирены (с. 76), и постоянные телефонные звонки (с. 308) заставляют Иннокентия Петровича чувствовать себя чужим в новом времени. Один из самых важных звуков платоновской России конца второго тысячелетия – звук памперса, отлипающего от тела Анастасии (с. 173). Этот грустный звук материализует разрыв последнего звена, связывающего героя с прошлым – умирающей Анастасией.

Одним из ведущих атрибутов современности становится реклама. Этот социокультурный продукт, свидетельствующий о возрастающих потребностях общества, совмещает звуковые и зрительные составляющие. Человек конца века готов торговать всем и везде. Сверхзадача новой эпохи – продать как можно больше любым способом. Иннокентий и Настя получают огромное количество приглашений для участия в рекламных кампаниях. Среди них встречаются весьма неуместные, например, предложения рекламировать замороженные продукты.

---

<sup>22</sup> Данная проблема рассматривается в работе: Е. М. Понкратова, Л. Н. Коберник, *Ольфакторные явления в произведениях Ф. М. Достоевского*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики» 2017, № 74, с. 32–34.

Важными элементами прошлого и настоящего являются атрибуты, связанные с праздниками. Детство героя наполнено ярким воспоминанием о Рождестве (с. 27–28). Этот радостный день отмечался в кругу семьи и близких друзей. Обязательными атрибутами торжества были елка, хоровод, чучело медведя, поднос для визитных карточек, меха, чтение стихов. Дореволюционные праздники отличались атмосферой душевности и уюта.

В романе *Авиатор* мы находим два описания Пасхи – в Соловецком лагере 1930-х гг. и в Санкт-Петербурге конца 1990-х гг. Заключенные участвуют в богослужении под открытым небом без свечей и икон. Кладбищенскую церковь заполняют епископы, а посреди могил стоят миряне и священники (с. 128–129). Празднование Пасхи свидетельствует о желании заключенных создать иллюзию «нормальности» жизни в лагере. В свою очередь, Пасха конца тысячелетия – торжественный праздник для многих петербуржцев, которые толпятся в храме, покупают свечи и стараются подойти ближе к иконам, чтобы поклониться им (с. 128–129). Иннокентий отмечает «нищету» этого праздника, на которую указывают потемневшие иконы и парафиновые свечи (вместо восковых). Описание лагерной Пасхи построено на контрасте с праздником 1999 г.

Знаками минувшего и современного оказываются предметы быта, характерные спиртные напитки и части гардероба, т. е. элементы повседневной жизни героев. Дореволюционная Россия связана с красивыми и изысканными вещами: шнурованными платьями (с. 90), легкими блузками и юбками с воланами (с. 90), панталонами (с. 90), сорочками (с. 90). Этот период характеризуют также стеклянные гирлянды (с. 95), ярмарочные игрушки. Признаком возмужания героя становится первый алкоголь – водка, выпитая с другом в День ангела Елизаветы (с. 45–47).

Россия «большевистского ада» принесла другие атрибуты: продуктовые карточки (с. 37), некачественные ночные рубахи (с. 73), бревна (с. 148), лапти (с. 149), пилы (с. 149), самогон (с. 158). Эти показатели времени связаны с жестокостью послереволюционного периода, трудностями быта, отсутствием необходимых вещей.

Для современности характерно, прежде всего, развитие технологий. Здесь преобладают: телефоны (с. 308), компьютеры (с. 190), интернет (с. 343–344), пульт (с. 76). Вниманием рассказчика отмечены больничные принадлежности, например, коробки лекарств (с. 56) и упомянутые уже памперсы (с. 173). Новыми для героя оказались некоторые элементы гардероба, в том числе сапоги с застежкой и пуховик (с. 74). Среди спиртной продукции России 1999 г. выделяются: успокаивающий коньяк (с. 147) и кремлевское шампанское – «напиток власти» (с. 275). Из вышеизложенного следует,

что последнее десятилетие двадцатого века оказалось для героя временем новых явлений и ощущений.

Особого внимания заслуживает статуэтка Фемиды, которая появляется во всех временных отрезках, выполняя функцию символической детали. Этот предмет впервые упоминается в период детства героя: он стоял на шкафу в родительском доме с отломленными Иннокентием весами (с. 39), что напоминает о юных шалостях. В коммунальной квартире в постреволюционный период фигурка Фемиды инициирует рассуждения героя о советском правосудии (с. 121). Статуэтку Фемиды от матери Иннокентия получает Анастасия, потом ее наследует от бабушки Настя (с. 214–215) и, переезжая к Платонову, привозит в новую квартиру (с. 265). В 1999 г. Фемида не только напоминает о прошлом героя, становясь одним из немногочисленных личных предметов докрионической жизни Иннокентия, но и помогает переосмыслить свое положение и понять новую действительность: «Она напоминает мне о моем фиаско в живописи, о горестных событиях, произошедших перед арестом» (с. 282).

Немаловажную функцию в воссоздании исторического прошлого выполняют транспортные средства. Из широкого диапазона единиц передвижения мы выберем по одному транспортному средству, характерному для данного временного отрезка.

В детстве героя важную роль играл поезд, на котором отец приезжал к семье на дачу (с. 51). Передвигаясь по рельсам, поезд медленно и уверенно подходит к станции. Если рассматривать поезд как атрибут дореволюционного периода, то складывается впечатление, что время с 1900 г. по 1917 г. отличалось устойчивостью, спокойствием и организованностью.

Важное транспортное средство эпохи «большевистского ада» – баржа, доставлявшая заключенных на Соловецкие острова (с. 133). Условия транспортировки людей, заканчивающиеся для многих смертью, передают ужас описываемого периода. Кроме того, баржа качалась на волнах, что может метафорически означать нестабильность данного временного отрезка.

Россию 1999 г. в основном представляют автомобили (с. 169), которыми главный герой пользуется довольно часто. Этот вид транспорта позволяет создать личное пространство, минимизировав коллективное общение. Такое понимание автомобиля соответствует модели соседских отношений Иннокентия. Герой даже не знает, кто живет по соседству с ним, не ищет контакта с людьми.

Особым транспортным средством в романе является самолет, который так же, как и статуэтка Фемиды, играет символическую роль. В отличие от фигурки, самолет подвластен техническому прогрессу. Маленький Иннокентий Платонов с другом Севою изображали полет (с. 24–26). Затем герой

оказался свидетелем авиакатастрофы (с. 268–272), вызвавшей у него аэрофобию. Это не помешало Иннокентию трижды подняться на авиаборт: первый раз во время перелета Санкт-Петербург – Москва (с. 268), второй раз – по маршруту Санкт-Петербург – Мюнхен (с. 397), третий – при возвращении из Мюнхена в Санкт-Петербург (с. 402). «Авиатор Платонов» (с. 24) погибает в авиационной катастрофе: самолет, который в детстве был мечтой, затем – грустным воспоминанием, в итоге становится «местом гибели» героя.

Каждый из выделенных нами отрезков времени имеет доминирующую пространственную организацию. Поэтому целесообразно обозначить места, оставившие неизгладимый след в памяти героя.

Так, период 1900–1917 гг. связан с дачами в Сиверской (с. 43) и Алуште (с. 136). Они описываются исключительно позитивно, что позволяет отнести их к идиллическому хронотопу<sup>23</sup>.

В описании революционной России преобладает тюремно-лагерный хронотоп. Особое внимание уделяется описанию пространства Соловецких островов (с. 187, 196), в частности мест, где заключенные работали и жили (с. 148–150).

С концом 1990-х гг. связан хронотоп города. Дневниковые записки подробно рассказывают об инфраструктуре Санкт-Петербурга (с. 180), архитектурных памятниках (с. 297), вокруг которых строится сюжет. Атрибуты организации пространства заслуживают отдельного рассмотрения, так как герой часто находится в замкнутом пространстве. Определенные пространственные ориентиры появляются во всех временных отрезках, однако данная тема достаточно объемна и требует подробного исследования.

На основании изложенных наблюдений можно сделать вывод о существовании в романе *Авиатор* трех основных временных пластов. Необходимость их выделения объясняется, прежде всего, уникальностью атрибутов времени. Мы пытались доказать, что каждый хронологический отрезок может быть относительно полно описан благодаря мельчайшим деталям. Стоит отметить, что смена исторического ориентира сопровождается появлением новых показателей. Именно атрибуты времени позволяют воссоздать жизнь человека в истории, в чем заключается их главная функция. Эти малозаметные в масштабах истории элементы создают картину определенного периода, способствуя изучению подробностей жизни в разные эпохи. Атрибуты являются также средством, позволяющим узнать внутренний мир героев, их переживания, мотивации, мировоззрение. Вместе с тем показатели времени отображают социальное положение общества, связанное, в том числе, с политической ситуацией

---

<sup>23</sup> М. М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе...*, с. 373–384.

и историческим моментом. Свойства атрибутов (запахи, звуки и т. п.) указывают на общую атмосферу эпохи и ее основные черты. Детерминанты времени дополняют также описания отдельных элементов художественного мира произведения.

## References

- Antoshkina, Ekaterina A. "Vremya kak obyekt poznaniya filosofii i drugikh nauk". *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena*. Vol. 22, No. 53 (2007): 14–20.
- Bakhtin, Mikhail M. *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoi poetike*. In: *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1975: 373–384.
- Bochkina, Mariya V. "Otrazhenie srednevekovoi kontseptsii vremeni v romanakh E. Vodolazkina 'Lavr' i 'Aviator'". *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie, zhurnalistika*. Vol. 22, No. 3 (2017): 475–483.
- Chernyshova, Tatyana L. "Organizatsiya khudozhestvennogo vremeni v romane E. G. Vodolazkina 'Aviator'". *Povolzhskii pedagogicheskii vestnik*. Vol. 5, No. 4 (17) (2017): 163–167.
- Filatov, Kirill S. "Khvalit nelzya rugat. Evgenii Vodolazkin. Aviator (retsenziya)". *Zvezda*. No. 6 (2016). <https://magazines.gorky.media/zvezda/2016/6/evgenij-vodolazkin-aviator.html>
- Grimova, Olga A., "Osobennosti funktsionirovaniya narrativnykh intrigh v romane E. G. Vodolazkina 'Aviator'". *Novyi filologicheskii vestnik*, No. 4 (43) (2017): 48–58.
- Gurevich, Aron Ya., "Kategorii srednevekovoy kultury", Moskva: Iskusstvo, 1984: 43–44.
- Krotova, Darya V. "Razmyshleniya o revolyutsii v tvorchestve A. Varlamova i E. Vodolazkina ('Myslennyj volk' i 'Aviator')". *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie, zhurnalistika*. Vol. 23, No. 4 (2018): 393–401.
- Lotman, Yuriy M., "Struktura khudozhestvennogo teksta", Moskva: Iskusstvo, 1970. [https://bookscafe.net/read/lotman\\_yuriy-struktura\\_hudozhestvennogo\\_teksta-43995.html#p102](https://bookscafe.net/read/lotman_yuriy-struktura_hudozhestvennogo_teksta-43995.html#p102)
- Nikolaev, Aleksei I. *Osnovy literaturovedeniya. Uchebnoe posobie dlya studentov filologicheskikh spetsialnostei*. Ivanovo: LISTOS, 2011. <https://ru.b-ok.cc/book/3239082/275b74>
- Novoselov, Mikhail M., Pivovarov, Daniil V., *Atribut*. In: *Gumanitarnyi portal*. Moskva, 2020. <https://gtmarket.ru/concepts/7015>
- Ponkratova, Ekaterina M., Kobernik, Lyubov N. "Olfaktornye yavleniya v proizvedeniyakh F. M. Dostoevskogo". *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. No. 74 (2017): 32–34.
- Povalko, Polina Yu. "Prostranstvo i vremya kak kategorii khudozhestvennogo teksta". *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika*. No. 3 (2016): 106–112.
- Slovar russkogo yazyka: v 4-kh tomakh*. Vol. 1, ed. A. P. Evgeneva. Moskva: AST, 1999: 51.
- Soldatkina, Yanina V. "Motivy prozy A. P. Platonova v romane E. G. Vodolazkina 'Aviator'". *Rhema. Rema*. No. 3 (2016): 19–28.
- Vedenkova Ekaterina S., "Issledovanie khudozhestvennogo prostranstva-vremeni: Voprosy metodologii", *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki*. No. 12 (2011): 279–284.
- Vodolazkin, Evgenii G. *Aviator*. Moskva: AST, 2019.
- Wojciechowska, Magdalena. "'Aviator' Evgeniya Vodolazkina kak zhanr dnevnika". *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica*. No. 12 (2019): 199–211.

Zhulkova, Karina A. "Kategoriya vremeni v romanakh E. G. Vodolazkina 'Lavr' i 'Aviator.' (Obzor)". *Sotsialnye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Literaturovedenie: referativnyi zhurnal*. No. 3 (2018): 191–200.



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

## АЛЕКСАНДР СТЕПАНОВ

 <https://orcid.org/0000-0001-5342-3945>

Тверской государственный университет  
Кафедра истории и теории литературы  
170002 Тверь  
Проспект Чайковского, 70

Институт иностранных языков  
Ланьчжоуского университета (Китай)  
[poetics@yandex.ru](mailto:poetics@yandex.ru)

# О ВИЗУАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТАХ В ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ (КНИШКА ПОЛЛОК. *ПИСЬМО В ЧЕТВЕРТОЙ СТЕПЕНИ*)

## ON VISUAL AND GRAPHIC EXPERIMENTATION IN A PROSE TEXT (KNISHKA POLLOK'S “WRITING IN THE FOURTH DEGREE”)

The article examines the poetics of the book *Pis'mo v chetvyortoi stepeni* [Writing in the Fourth Degree], published in 2017 by friends of the late author, the writer and philologist Oleg Gorbachev (1980–2016), who wrote under the pseudonym of Knishka Pollok. The book displays such structural features as non-linearity of the plot, fragmentary narration, combining epic, lyrical and documentary genres, meta- and intertextuality, as well as visual and graphic expressiveness. The present contribution focuses on this last aspect, which manifests itself, in particular, in the use of the \$ sign instead of the letter ж [corresponding to the /z/ sound, typically transcribed “zh”] – a device mimicking an imaginary computer error. Another paragraphemic element is the use of italics, which marks parts of another's (extraneous) text representing the genres of the short story, the letter, or the medical document. An even stronger typographic marker is the use of bold characters to highlight the extraneous poetic text embedded in the writer's own prose text. Distinguishing between the two types of text is possible only thanks to the font differentiation, the meaning of which becomes apparent to the reader not immediately, but in the process of (re)reading. The essence of the experiment is to notice signals of a stricter, orderly arrangement in the groups of selected words and to impose on the structural code of prose a different code – the poetic one. Such combined forms can legitimately be called “verseprose”. This dynamic combination of prose and verse elements, whereby a new theme is added to the main theme, forming a structural and semantic unity with it, produces what may be called a certain “prosametric” counterpoint. Oleg Gorbachev's book might be turned into an audiobook, if desired, but then the entire semantic layer created by supragraphemic means would be lost. “Writing in the fourth degree” is an example of experimental prose in which paragraphemics constitute one of the levels on which meaning is generated.

**Keywords:** poetics, paragraphemics, visual and graphic experimentation, prosametrics, contemporary Russian prose.

Статья посвящена поэтике книги *Письмо в четвертой степени*, изданной в 2017 году друзьями автора. Книшка Поллок – псевдоним писателя и филолога Олега Горбачева (1980–2016). К особенностям построения книги следует отнести: нелинейность сюжета, фрагментарность повествования, сочетание эпических, лирических, документальных жанров, мета- и интертекстуальность, визуально-графическую выразительность. Последний аспект составляет предмет нашего исследования, что выражается, в частности, в использовании знака \$ вместо буквы «ж» (прием мнимой компьютерной ошибки). Другой параграфемный элемент – курсив. Он маркирует части чужого текста, представленные жанрами рассказа, письма, медицинского документа. Более сильный показатель графического выделения – полужирный шрифт. Им маркирован чужой стихотворный текст внутри своего прозаического. Разграничение двух типов текстов возможно только благодаря шрифтовому выделению, смысл которого открывается читателю не сразу, а в процессе перечтения. Суть эксперимента в том, чтобы в группах выделенных слов уловить признаки более строгой упорядоченности и наложить на структурный код прозы другой код – стихотворный. К подобным комбинированным формам вполне применим термин «стихопроза». Учитывая динамическое сочетание прозаической и стихотворной частей, когда к основной теме добавляется новая, образующая с ней структурно-семантическое единство, этот вид стихопрозы можно назвать прозиметрическим контрапунктом. Книгу Олега Горбачева при желании можно превратить в аудиокнигу, но тогда потеряется целый смысловой пласт, создаваемый супраграфемными средствами. *Письмо в четвертой степени* – пример экспериментальной прозы, в которой параграфемика составляет один из уровней смыслообразования.

**Ключевые слова:** поэтика, параграфемика, визуально-графический эксперимент, прозиметр, современная русская проза.

Книга с необычным псевдославянским именем на обложке написана Олегом Горбачевым (1980–2016) в начале 2000-х (весна 2002 – осень 2005) и издана его друзьями в 2017 г.<sup>1</sup> Ее автор – выпускник Тверского государственного университета, чья дипломная работа (научный руководитель – Игорь Владимирович Фоменко) легла в основу собрания стихов, фонографии и библиографии Александра Башлачева<sup>2</sup>. Поступив в аспирантуру, Олег Горбачев собирался изучать способы визуально-графической организации текста. Но собственное писательство увлекло сильнее, чем чужое творчество. Любовь к Северной столице, интересная работа и новое окружение подтолкнули к переезду в Санкт-Петербург, где автор жил и работал, пока позволяло тяжелое заболевание. «Последние годы, – читаем в аннотации, – Олег вел онлайн-дневник ([vk.com/id1415710](https://vk.com/id1415710)), в котором подробно и с мужественным спокойствием описывал свою борьбу за жизнь» (с. 2).

<sup>1</sup> Книшка Поллок, *Письмо в четвертой степени*, [б. м.]: Издательские решения по лицензии Ridero 2017. Далее в статье цитаты из книги сопровождаются указанием страницы в скобках.

<sup>2</sup> Александр Башлачев: стихи, фонография, библиография, сост. О. А. Горбачев, науч. ред. Ю. В. Доманский, Тверь: Тверской государственный университет 2001.

Так появилась книга, которая при всей формальной изощренности и стилистической неровности остается авторским высказыванием, вызывающим у читателя чувство близости с другим сознанием. Как заметил рассказчик в романе Мишеля Уэльбека,

только литература позволяет самым непосредственным образом установить связь с разумом умершего, даже более исчерпывающую и глубокую, чем та, что может возникнуть в разговоре с другом; какой бы крепкой и проверенной временем ни была дружба, мы не позволяем себе раскрываться в разговоре так же безоглядно, как сидя перед чистым листом бумаги и обращаясь к неизвестному адресату<sup>3</sup>.

Похоже, Олег Горбачев это понимал. Отсюда прием мнимого авторства, призванный мистифицировать читателя. Помимо каламбура, продуцируемого звучанием и грамматической формой псевдонима («ном. ед. ч. + ген. мн. ч.»), во второй его части слышатся имена известных представителей живописи, кино, литературы: Джексона Поллока, Сидни Поллака, Мартина Поллака.

Герой книги – молодой филолог, придерживающийся левых взглядов на жизнь и искусство. Он отвергает атрибуты мещанства («ненавистный электробытовой прибор» – холодильник), демонстрирует презрение к достатку, нося рваные джинсы и замшевые куртки, купленные в секонд-хенде, отдает предпочтение живописи Диего Риверы, классике рока (Джим Моррисон, Боб Марли, Виктор Цой, Александр Башлачев), авторскому кино (*Мертвец* Джима Джармуша, *Апокалипсис сегодня* Фрэнсиса Форда Coppoly). Наиболее цитируемые писатели – Джеймс Джойс, Хорхе Луис Борхес, Умберто Эко, Марек Хласко, Милорад Павич. Этот далеко не полный перечень знаковых имен сочетается с мальчишеским хобби – коллекционированием пивных крышечек, ради которого не жаль потратить деньги на дорогую и редкую бутылку. Как и положено нонконформисту, герой не спешит встраиваться в социум, настойчиво советуя ему «перестать наконец-таки заниматься иллюзорными глупостями и найти какую-нибудь работу» (с. 160). Рассказчик осознает свою непрактичность, бытовую неустроенность: «Я не знаю, что будет завтра и не строю планы на будущее. Порой, покидая одну квартиру, я не знаю, в каком городе останусь на ночлег» (с. 49). При этом близость к образу жизни хиппи уязвима перед комфортом: «В двадцать все мы хиппи, а к тридцати мечтаем о мягком диване» (с. 78). Литературные амбиции героя не лишены богемности, что выражается в готовности «целыми днями валяться на диване в поиске оригинальной строчки» (с. 162).

---

<sup>3</sup> М. Уэльбек, *Покорность*, пер. с фр. М. Зониной, Москва: АСТ: Corpus 2016, с. 13–14.

В книге нет сквозного сюжета, ее повествование организовано нелинейно и производит впечатление фрагментарности. Дело не только в ретроспекциях, нарушающих хронологию событий (она восстанавливается благодаря нумерованным рубрикам оглавления), а в том, что романное целое складывается из различных жанров и дискурсов. Глава *Предупреждение* включает интервью автора телеканалу НТВ, играющее роль метатекста. Экспозиционную функцию выполняют историко-филологические эссе о Гомере, Вергилии и Тассо. Самая объемная глава *Раннее* членится на сюжетно не связанные эпизоды, вступающие в отношения взаимодополнительности. Динамичная сцена скандала между рассказчиком и комендантом общежития перемежается с развернутыми воспоминаниями, которым способствует долгая езда в ночном автобусе. Рассказчик погружается в сон, чьим означаемым становятся эпизоды из *Мертвеца* Джармуша и *Апокалипсиса сегодня* Копполы. Герой обсуждает их с загадочным попутчиком, покидающим автобус, чтобы вернуться в книгу «страниц через восемьдесят» (с. 80). Незамысловатые истории о столкновении с криминальным миром и общении с незнакомкой, перевоплощающейся в Земфиру Рамазанову, сменяются страницами стилистически нетривиальной прозы. Включенный в книгу лирический цикл оттеняется медицинским документом – эпикризом рассказчика, воспроизводящим историю болезни автора.

В настоящей статье речь пойдет о визуально-графических приемах текстовой организации, с которыми связаны профессиональные интересы героя: «Я филолог, сейчас занимаюсь изучением параграфемных элементов, проще говоря, пространственной и графической организацией текста. Курсивы, отбивки, различные символы, шрифты, их размер, цвет и так далее» (с. 96)<sup>4</sup>. При этом о типографском устройстве текста рассказчик знает больше, чем обычный гуманитарий: «Это брызги химического состава, организованные таким-то кеглем, через такой-то интервал в согласии с определенной гарнитурой на бумаге известной белизны и плотности» (с. 9). Неудивительно, что к внешней форме слов Олег Горбачев внимателен и даже придирчив: «Если что-то собирать, то подходить к этому нужно очень осмысленно... особенно это касается букв...» (с. 221); «Самое важное в кино – это титры. Если они сделаны хорошо, значит, ко всему остальному тоже отнеслись достойно...» (с. 220)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> О приемах графической маркированности в современной русской прозе см.: Г. Д. Ахметова, *Языковое пространство художественного текста: учебное пособие*, Санкт-Петербург: Реноме 2010, с. 160–185; Ч. Чжоу, *Языковое пространство современной русской прозы: интертекстуальность и графическая маркированность*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Архангельск 2014.

<sup>5</sup> Эти и другие высказывания приведены в финальном параграфе книги, озаглавленном *Правила жизни от Книшки Поллока, так и не опубликованные в журнале "Esquire"...*

Такая взыскательность к материальной стороне текста во многом объясняет визуально-графические эксперименты в книге<sup>6</sup>. Вот один из них:

В общем, я знаю все, но не знаю своего окончания. А существительное без окончания лишено права на существование, это не существительное, а так – основа, \$а\$дущая паде\$ного вектора, с трепетом перебирающая возмо\$ные варианты, млеющая от творительного скрипа и дро\$щая от винительного приговора (с. 8).

Знак \$ на месте буквы «ж» может восприниматься читателем как некорректное отображение символа, допущенное в процессе верстки. Но это не так. Перед нами прием «мнимой компьютерной ошибки»<sup>7</sup>. Автор заменяет почти все кириллические «ж» (что технически нетрудно) на знак доллара.

Смысл этой замены становится понятен, если обратиться к эпилогу. Рассказчик отправил рукопись на конкурс молодых литераторов, чей возраст не превышал двадцати пяти лет. Размер премии составлял две тысячи долларов, и автор был уверен, что займет одно из призовых мест. Между тем книга не только не попала в лонг-лист, но была отклонена жюри из-за сомнений в подлинности авторства. По мнению организаторов, она не могла быть написана в столь молодом возрасте: «Поначалу... я ликовал. Я \$е знал, что настоящим автором был именно я, а значит, моя работа превзошла все о\$идания и оказалась настолько хороша, что... [...] Но с другой стороны... не то чтобы я делал это из-за денег, но... [...] Это не совсем то, о чем я мечтал...» (с. 185).

Знак доллара на месте буквы «ж», с которой начинается и слово «жизнь», и грубовато-просторечное именование ягодиц, обозначающее плачевное положение дел, выглядит как грустная самоирония рассказчика<sup>8</sup>. Подобно многим представителям «безнадежно устаревших профессий» (Андрей Родионов), он надеется с помощью премии укрепить свое финансовое положение и пошатнувшуюся репутацию:

Пока я писал, мне казалось, что я совершал какое-то социально значимое действие, что я нашел наименее болезненную форму мимикрии, что наконец-таки смог адаптироваться к окру\$ающей действительности и теперь никто не смо\$ет сказать, что

<sup>6</sup> В лингвистической литературе последних десятилетий их иногда называют «графонами». См., например: А. П. Сковородников, *Графон*, [в:] *Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты*, под ред. А. П. Сковородникова, 2-е изд., Москва: Флинта 2009, с. 106–109.

<sup>7</sup> Т. Ф. Семьян, *Визуальный облик прозаического текста*, Челябинск: Библиотека А. Миллера 2006, с. 99.

<sup>8</sup> Неслучайно в *Толковом словаре Ожегова* он задерживает взгляд на словах «тщание», «тщательный», «тщедушный», «тщеславие», «тщеславный», «тщета», «тщетный», «тщиться» (с. 204).

я бездельник. Мне казалось, что теперь я вправе рассчитывать на какое-то материальное вознаграждение. Но как только я выполз на поверхность, чтобы занять свое место под желтым карликом, реальность снова раздавила меня своим хорошо подкопанным сапогом (с. 185–186).

Лишь в двух частях книги автор отказывается от замены литеры «ж» знаком \$. Это происходит в рассказе о кризисе авторства в постмодернистскую эпоху, который герою помогает преодолеть «новый» Мефистофель (он же – попутчик в автобусе), и в лирическом цикле *Лестница в небо*. Сохранение «ж» – маркер художественной самостоятельности текстов, включенных в книгу на правах законченных и целостных.

Другой параграфемный (в данном случае – супраграфемный<sup>9</sup>) элемент – курсив<sup>10</sup>. Он маркирует чужой текст, который в условиях интертекстуальности и деперсонализации автора может опознаваться рассказчиком не сразу:

*Линия состоит из множества точек; плоскость – из бесконечного множества линий; книга – из бесконечного множества плоскостей; сверхкнига – из бесконечного множества книг. [...]*

*Я живу один в четвертом этаже на улице Бельгарно.*

*Бельгарно?!*

*Несколько месяцев назад, в сумерках, в дверь постучали. Я открыл, и в дверь вошел незнакомец. Это был высокий человек с бесцветными чертами, что, возможно, объяснялось моей близорукостью.*

*Близорукостью?!*

*Облик его выражал пристойную бедность.*

*Он сам был серый, и сакваж в его руке тоже был серый. В нем чувствовался иностранец. [...] За время нашего разговора, продолжавшегося не более часа, я узнал, что он с Оркнейских островов.*

*Оркнейских?!*

*Я указал ему стул. Незнакомец не торопился начать. Он был печален, как теперь я...*

*Я не совсем понимал, что происходит... Начало меня вроде бы устраивало, но откуда взялся этот не то испанский, не то латиноамериканский топоним и близорукость... [...] А острова? [...]*

*[...]*

*Это же Борхес! Точно! Как же я сразу не увидел в этих путаных строках рассказ Борхеса! Он же входил в тот сборник, который я достаточно долгое время таскал в своем рюкзаке. [...]*

*Это Песочная книга или Книга песка... Да, точно – Книга песка... (с. 145–146).*

<sup>9</sup> См.: А. Н. Баранов, П. Б. Паршин, *О метаязыке описания визуализаций текста*, «Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание» 2018, т. 17, № 3, с. 8–9.

<sup>10</sup> См. типологию функций и контекстов употребления курсива в художественном тексте: А. Н. Баранов, *«Просодия» письменного текста: заметки о семантике курсива в повести В. Маканина «Предтеча»*, [в:] *Фонетика и нефонетика. К 70-летию С. В. Кодзасова*, Москва: Языки славянских культур 2008, с. 798–811.

Курсивом, чья внутренняя форма «позволяет осмыслить выделенную гарнитуру как нечто „как бы написанное от руки”»<sup>11</sup>, передано прощальное письмо любимой девушки:

[...]

*Я часто думаю о тебе. Чаще, чем хотелось бы. Заль, что ты многого не понял, а многое не захотел понять. Уверена, что многое ты навывдумывал. [...]*

*Почему ты не позвонил?*

[...]

*[...] Я очень хочу, чтобы у тебя было все хорошо, чтобы в твоей душе царил покой. И всегда буду Залеть, что этот покой ты обрел не рядом со мной. Я действительно очень соЗалею и не понимаю, почему из такой любви ничего не выросло. [...]*

*Спасибо за то, что ты был...*

Собственно, этот заученный наизусть скомканный тетрадный листок, что спустя несколько месяцев был вторнут в скважину моей двери, – единственное, что осталось от этой истории... (с. 188).

Курсивом набран участок текста, содержащий эпикриз рассказчика. Помимо документализации фрагмента, когда наклонная форма букв имитирует «летающий и практически нечитаемый профессорский почерк» (с. 201)<sup>12</sup>, курсив указывает на важность сведений о медицинском состоянии героя:

*Пациент находился в отделении костной патологии... [...] был выписан... с рекомендациями динамического наблюдения... произошел патологический перелом дистального эпифиза... находился на обследовании... выполнена трепан-биопсия... препараты... в онкоцентре им. Н. Н. Блохина... обнаруженная ткань может наблюдаться при фиброзной гистиоцитоме... десмопластической фиброме... гигантоклеточной опухоли... при выписке рекомендована... с момента... препараты пересмотрены... с учетом клинико-рентгенологических данных, картина более всего соответствует высокодифференцированной... (с. 200).*

Более сильный маркер графического выделения – жирный (полужирный) шрифт. Именно поэтому рассказчик воздерживается от его применения там, где нужны задушевность и такт:

<sup>11</sup> А. Н. Баранов, «Просодия» письменного текста..., с. 810.

<sup>12</sup> Способы организации текстового фрагмента, когда графические знаки имитируют первоначальный вид документа, А. А. Реформатский называл «натурализацией текста» (А. А. Реформатский, *Техническая редакция книги*, [в:] он же, *Лингвистика и поэтика*, Москва: Наука 1987, с. 153).

Они все такие. Мои друзья... За всю свою жизнь я не приобрел ничего ценного, ни квартиры, ни машины, ни ботинок на зиму... А они... пофалуй, это самое дорогое, что у меня есть. [...]

Этот маленький абзац... Он наверняка потеряется на общем фоне, но если вы читаете внимательно, то я хочу, чтобы вы знали, что он очень важен для меня. Сначала я хотел выделить его жирным шрифтом, обозначив таким образом его особую значимость, но потом решил оставить как есть. Просто это очень интимное чувство, и, наверное, его не стоит таким образом выставлять напоказ (с. 198).

В интервью НТВ полужирный шрифт художественно не функционален. Он маркирует вопросы тележурналиста Андрея Лошака:

**А.Л.: Давай сразу перейдем к самой книге... Как тебе в голову пришла такая странная идея?**

**К.П.:** Как у Хлебникова: «Из мешка на пол рассыпались вещи, и вдруг стало ясно, что мир...» Собственно, стало ясно, что все со всем взаимодействует и из этого взаимодействия может получиться нечто, если все собрать в одну кучу (с. 11).

Принципиально иную роль «полужир» играет в наиболее стилизованных частях книги. Здесь он выделяет рассредоточенные по тексту слова и сочетания слов, которые складываются в строки *Танца Казановы* (1994) рок-барда Сергея Калугина:

Мы вошли, но, не доходя до комнаты, она остановилась. Послышался **слабый шорох**, и тут **вдоль стен** побежали размазистые тени, и в какой-то момент у себя на груди я почувствовал **мягкий бархатный стук** ее сердца. [...]

– Мадам... – проговорил я, освободившись от объятий и отступая на пару шагов для лучшего обзора сложившейся картины. – **Ваша поступь легка** как никогда, и вы не производите впечатления человека, совсем недавно травмированного ошогом, – продолжил я, хитро прищурясь.

– Мадемуазель... – сказала она и томно протянула руку. Дальнейшие ее жесты и пластика были исполнены театрального аристократизма. Она картинно закатила глаза и совершила плавный **шаг с мыска на воображаемый каблук**, и это было настолько прелестно, что даже синие пляжные шлёпки на босу ногу выглядели поистине королевски (с. 135).

Отмеченные полужирным слова и их сочетания внутри прозаического текста занимают девять страниц. Собранные в речевые ряды, они обнаруживают метрическую (4–5-ст. анапест) и строфическую упорядоченность, определенное сочетание клаузул и рифм (аабввб ГдГд):

Слабый шорох вдоль стен, мягкий бархатный стук,  
 Ваша поступь легка – шаг с мыска на каблук,  
 И подернуты страстью зрачки, словно пленкой мазутной.  
 Любопытство и робость, истома и страх,  
 Сладко кружится пропасьть и стон на губах –  
 Так замрите пред мертвой витриной, где выставлен труп мой.

Я изрядный танцор – прикоснитесь желаньем, я выйду.  
 Обратите внимание – щеголь, красавец и фат,  
 Лишь слегка потускнел мой камзол, изукрашенный пылью,  
 Да в разомкнутой коже оскалиной кости блестят<sup>13</sup>.  
 [...]

Перед нами воспроизведение чужого стихотворного текста внутри своего прозаического. Их разграничение возможно только благодаря шрифтовому выделению, смысл которого открывается читателю не сразу, а в процессе перечтения. Суть эксперимента в том, чтобы в группах выделенных слов уловить признаки более строгой упорядоченности и наложить на структурный код прозы другой код – стихотворный. Сложность, однако, в том, что из-за «распыленности» выделенных слов и краткости их сочетаний читателю не хватает ритмического контекста, поэтому метрическая инерция ощущается с трудом<sup>14</sup>. Текст нужно перечитать несколько раз, чтобы понять, в чем особенность его маркированной части. Неслучайно рассказчик прибегает к подсказке, складывая полужирный текст в стиховые ряды:

**Снова – шорох вдоль стен, мягкий бархатный стук,  
 Снова поступь легка – шаг с мыска на каблук,  
 И подернуты страстью зрачки, словно пленкой мазутной.  
 Любопытство и робость, истома и страх,  
 Сладко кружится пропасьть, и стон на губах...  
 Подойдите... Вас манит витрина, где выставлен труп мой... (с. 144)**

<sup>13</sup> С. Калугин, *Танец Казановы*, [в:] *Готическая Россия. Оргия праведников и танец на костях любви. 19 апреля 2019*, [электронный ресурс]. [https://zen.yandex.ru/media/pltn/goticheskaia-rossiia-orgiia-pravednikov-i-tanec-na-kostiah-liubvi-5cb8e7f274b7da00b3667835?utm\\_source=serp](https://zen.yandex.ru/media/pltn/goticheskaia-rossiia-orgiia-pravednikov-i-tanec-na-kostiah-liubvi-5cb8e7f274b7da00b3667835?utm_source=serp) [25.10.2020].

<sup>14</sup> Отсюда проблематичность ритмического статуса таких расковыренных цитат: «как всякий сверхкраткий фрагмент... они с одинаковым успехом способны стать и частью стихотворного целого (как это было в их прежней, „стиховой“ жизни), и составляющей прозаического текста (что и происходит при цитировании такого типа)» (Ю. Б. Орлицкий, *Стих и проза в русской литературе*, Москва: Российский государственный гуманитарный университет 2002, с. 423).

Похожая практика создания прозиметрических сращений в русской литературе не новость. Так, рассказ Вячеслава Дегтева *Пробуждение* (1997) строится на структурно-семантической интерференции прозы и стиха, представленного двумя хрестоматийными произведениями Александра Пушкина. Они выделены прописными буквами. Процесс чтения усложняется, «заставляя следить сразу за двумя текстами»<sup>15</sup>:

Я ВАС ЛЮБИЛ. Увы, приходится констатировать это в прошедшем времени. Хотя тот безудержный костер, наша ЛЮБОВЬ (он то пылал нестерпимо, то странно как-то чадил, то еле дымил), может, и не совсем еще угас, и ЕЩЕ, БЫТЬ МОЖЕТ, сохранился кое-какой жар В ДУШЕ МОЕЙ под серыми холодными хлопьями пепла, – Бог даст, жар еще вспыхнет, если вдруг потянет на него свежим ветерком. Я еще верю в это. И вера пока что УГАСЛА НЕ СОВСЕМ.

[...]

Весь день бродил по Питеру я сам не свой, пребывал, как пошутил мой проницательный друг, В ТОМЛЕНЬЯХ ГРУСТИ БЕЗНАДЕЖНОЙ, да, да, кивнул я, отзываясь на шутку, подыгрывая ему, – В ТРЕВОГАХ ШУМНОЙ СУЕТЫ; я отзывался, подыгрывал автоматически, совсем нерадостно, по привычке, ибо ЗВУЧАЛ во МНЕ, притом явственно и четко, ДОЛГО и почти непрерывно звучал ваш серебряный колокольчик; ваш ГОЛОС, как чистый родник, звенел в памяти; он пел мне чудные песни, совсем как НЕЖНЫЙ тропический бриз – среди суровой северной природы. И наяву СНИЛИСЬ прекрасные картины будущего, МИЛЫЕ сердцу, я грезил виденьями, от которых душа трепетала и дух захватывало; и всюду: на листьях, начавших желтеть, на заборах и стенах, не деревьях, – всюду проступали ваши волнующие ЧЕРТЫ<sup>16</sup>.

[...]

К подобным гетерогенным структурам вполне применим термин «прозостих» («прозиметрум»), которым принято обозначать «текст, состоящий из чередующихся фрагментов стиха и прозы»<sup>17</sup>. Но поскольку в приведенном материале переход от прозы к стиху и обратно, во-первых, никак не мотивирован, а во-вторых, трудноразличим, понимание термина «прозиметрум» требует уточнения. В нашем случае его значение соответствует толкованию, обнаруженному на сайте *Гиперроман*. «Стихопроза» – это «особый тип ребу-са», суть которого «в том, что читатель должен отыскать в прозаическом тексте стихотворный “стержень”»<sup>18</sup>. В качестве примера приводится следующий текст (рифмуемые слова в целях наглядности выделены жирным):

<sup>15</sup> Г. Д. Ахметова, *Текст как явление культуры*, «Гуманитарный вектор» 2008, № 3, с. 48.

<sup>16</sup> В. Дегтев, *Пробуждение*, «Литературная Россия» 1997, № 23, с. 8.

<sup>17</sup> Цит. по: Ю. Б. Орлицкий, *Стих и проза в русской литературе...*, с. 412.

<sup>18</sup> *Стихопроза*, [электронный ресурс] <http://giperroman.ru/index.php?title=%E2%98%В350%E2%98%В4> [25.10.2020].

Рыбы в до дна перемерзшей **реке** являют образец хладнокровия. Да и люди так кропогливны и суе-не-**верны**, что тянутся медленнее своих жестов. Водой сдавлен камыш, и стоит на **руке**, белой, волокнистой, рубленой ветром, дом, в небо упершись огнями, **деревня** начинается именно с него, с соснового... Впрочем, какая деревня? Пять **хат** только. Да и каких хат? Стога снежные – люди где жаберными **черпаками** стали – а не хаты! Раскаты зимнего грома шамкают воздух, но вместо – **уханья** свист один, а то и вообще писк какой-то вместо него. Пятерня – словно **камень**. Т. е. тоже вместо. Всё здесь – вместо: обморок красок; по нервам **воды** отдающиеся чьи-то шаги; кровь чья-то, где плавают острые сгустки **мороза**. Всё здесь – чье-то, да непонятно вот – чье. Как чешуя – на тропинке **следы**. Ничьи. Никем не оставленные. Вчерашний снег заменяет тягло **водовоза**, а проруби... Да зачем они нужны только! Что? Бить полынью, чтоб найти **мерзлосём** в конце концов? Или расправив глотку, выковать крик плавниками **деревьев**? Так ведь в пустоту аукнется, скатится кубарем – в лог или в пень; и при **всём** этом есть еще крикуны, те, кому легко верить, что пять – это тоже **деревня**, те, кому подвластны – рубленое да слоёное<sup>19</sup>.

Аналогия с приведенными примерами, разумеется, неполная. Три текста объединяет интерактивность, наделяющая их чертами ребуса. Решить его можно, обнаружив локальные участки с силлабо-тонической урегулированностью. Но есть и различие. Если текст «Рыбы в до дна перемерзшей реке...» лишен чужого слова и его типографских помет, то в *Письме в четвертой степени* и *Пробуждении* выделены фрагменты именно чужого текста. Учитывая их графическую маркированность, читатель должен найти ключ к этой художественной форме:

**Я** стоял по ту сторону стекла в совершенно нелепой позе, словно **изрядный танцор**, исполняющий один из своих пируэтов и пойманный в этот момент чужой диафрагмой.

Я видел ее, но не перед собой, а стоящую за моей спиной в глубине зеркала, и хотелось крикнуть: «Посмотрите на меня!.. **Прикоснитесь \$еланьем!** Всего одно легкое касанье... и **я... выйду** вам навстречу... **Обратите** меня в свою веру! Прикуйте мое **внимание** р\$авыми кольцами!.. Я – **щеголь, красавец и фат**, тран\$ир и мот, безбилетный пасса\$ир, **лишь слегка** прикорнувший в вагонном уюте, но уже проспавший все ва\$ные остановки... Мой взгляд **потускнел, мой камзол, изукрашенный доро\$ной пылью**, давно порвался по швам, **да в разомкнутой ко\$е оскалиной кости блестят** (с. 137).

Лишь спустя некоторое время, затраченное на перечтение фрагмента, читатель улавливает в выделенных словах инерцию анапеста, а если он знает русскую рок-поэзию – узнает и цитату:

---

<sup>19</sup> Там же.

Я изрядный танцор – прикоснитесь желаньем, я выйду.  
 Обратите внимание – щеголь, красавец и фат,  
 Лишь слегка потускнел мой камзол, изукрашенный пылью,  
 Да в разомкнутой коже оскалиной кости блестят<sup>20</sup>.

Прозиметрическая структура рассказа Вячеслава Дегтева *Пробуждение* прозрачнее, поскольку набранный прописными буквами текст принадлежит к числу прецедентных, а речь рассказчика напоминает комментарий к пушкинскому претексту.

Исходя из динамического сочетания прозаической и стихотворной частей, когда к основной теме добавляется новая, образующая с ней структурно-семантическое единство, этот вид прозостиха можно назвать прозиметрическим контрапунктом.

Визуально-графические эксперименты, как и писательство в целом, формировали у автора книги ощущение свободы. В доверительной беседе незнакомка из мира рок-музыки говорит герою:

...Пройдет время, и ты поймешь, что писатель – это самый свободный человек. Он наделен такой свободой, о которой другие не смеют и мечтать. Пока он пишет, он абсолютно свободен и волен делать со своим сюжетом все, что заблагорассудится. Он ни от кого не зависит, понимаешь. Не то что в жизни. Чтобы получилась песня, необходимы музыканты, инструменты, студия и много чего еще. А здесь только ты, листок бумаги и карандаш (с. 97).

Но обрести свободу письма – это еще не все. Нужно освободиться от страха влияния (Х. Блум), который преследует любого начинающего автора, заставляя его переписывать «БорхесаКеруакаВийонаЛесковаИтэдэ» (с. 152). Графическое смыкание антропонимов визуализирует представление о литературной традиции. Имена великих предшественников складываются в типографскую линию символов, а отсутствие пробелов между словами исключает вторжение «самозванца» в канон<sup>21</sup>.

Визуально-графические приемы в книге *Письмо в четвертой степени* говорят о том, что у ее автора были самые серьезные филологические намерения и возможности. Но реализовались они не в диссертации, а в собственном творчестве. Текст Олега Горбачева при желании можно

<sup>20</sup> С. Калугин, *Танец Казановы...*, [25.10.2020].

<sup>21</sup> «Традиция, – писал Х. Блум, – это не только переход и процесс благостной трансляции; это также распря между гением прошлого и устремлениями настоящего, и ставка здесь – литературное выживание...» (Г. Блум, *Западный канон. Книги и школа всех времен*, пер. с англ. Д. Харитоновой, Москва: Новое литературное обозрение 2017, с. 18).

превратить в аудиокнигу, но тогда потеряется целый смысловой пласт, создаваемый супраграфемными средствами.

Книга мнимого Книшки Поллока, завершив короткую писательскую судьбу Олега Горбачева, вызывает у нас чувство благодарности за смелость художественных решений и свежесть письма.

## References

- Aleksandr Bashlachev: *stikhi, fonografiya, bibliografiya*, ed. Yu. V. Domanskii. Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet, 2001.
- Akhmetova, Galiya D. "Tekst kak yavlenie kultury". *Gumanitarnyi vektor*. No. 3 (2008): 46–49.
- Akhmetova, Galiya D. *Yazykovoe prostranstvo khudozhestvennogo teksta: uchebnoe posobie*. Sankt-Peterburg: Renome, 2010.
- Baranov, Anatolii N., Parshin Pavel B. "O metazykyke opisaniya vizualizatsii teksta". *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta*. Seriya 2, Yazykoznanie. Vol. 17, No. 3 (2018): 6–15.
- Baranov, Anatolii N. 'Prosodiya' pismennogo teksta: zametki o semantike kursiva v povesti V. Makanina 'Predtech'. In: *Fonetika i nefonetika. K 70-letiyu S. V. Kodzasova*. Moskva: Yazyki slavyanskikh kultur, 2008: 798–811.
- Blum, Garold. *Zapadniy kanon. Knigi i shkola vseh vremen*, transl. D. Kharitonov. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
- Chzhou, Chzhunchen. *Yazykovoe prostranstvo sovremennoi russkoi prozy: intertekstualnost i graficheskaya markirovannost*. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk. Arkhangelsk, 2014.
- Degtev, Vyacheslav I. "Probuzhdenie". *Literaturnaya Rossiya*. No. 23 (1997): 8–9.
- Kalugin, Sergei A. *Tanets Kazanovy*. In: *Goticheskaya Rossiya. Orgiya pravednikov i tanets na kostyakh lyubvi. 19 aprelya 2019*. [https://zen.yandex.ru/media/pltn/goticheskaia-rossiia-orgiia-pravednikov-i-tanec-na-kostiah-liubvi5cb8e7f274b7da00b3667835?utm\\_source=serp](https://zen.yandex.ru/media/pltn/goticheskaia-rossiia-orgiia-pravednikov-i-tanec-na-kostiah-liubvi5cb8e7f274b7da00b3667835?utm_source=serp)
- Orlitskii, Yurii B. *Stikh i proza v russkoi literature*. Moskva: Rossiyskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 2002.
- Pollok, Knishka. *Pismo v chetvertoi stepeni*. [B. m.]: Izdatelskie resheniya po litsenzii Ridero, 2017.
- Reformatskii, Aleksandr A. *Tekhnicheskaya redaktsiya knigi*. In: *Lingvistika i poetika*. Moskva: Nauka, 1987: 141–179.
- Semyan, Tatyana F. *Vizualnyi oblik prozaicheskogo teksta*. Chelyabinsk: Biblioteka A. Millera, 2006.
- Skovorodnikov, Aleksandr P. *Grafon*. In: *Entsiklopedicheskii slovar-spravochnik. Vyrzitelnye sredstva russkogo yazyka i rechevye oshibki i nedochety*, ed. A. P. Skovorodnikov. Moskva: Flinta, 2009: 106–109.
- Stikhoproza*. <http://giperroman.ru/index.php?title=%E2%98%BB350%E2%98%BA>
- Uelbek, Mishel. *Pokornost*, transl. M. Zonin. Moskva: AST: Corpus, 2016.



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



**ЕЛЕНА НОВОСЁЛОВА**

 <https://orcid.org/0000-0003-2677-0938>  
elena\_kharchenko1@mail.ru

**ОЛЬГА ИОСТ**

 <https://orcid.org/0000-0003-2172-7076>  
Торайгыров университет  
Факультет гуманитарных и социальных наук  
Кафедра «Филология»  
Казахстан  
140008, г. Павлодар  
ул. Ломова, 64  
olga\_iost@mail.ru

## К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ТВОРЧЕСТВА МОЛОДОГО ПАВЛОДАРСКОГО ПОЭТА ИЛЬИ АРГЕНТУМА

### A YOUNG POET FROM THE PAVLODAR REGION: THE ORIGINALITY OF THE POETRY OF ILYA ARGENTUM

The article is devoted to the study of poetry of Ilya Argentum, a Russian-speaking author of the Pavlodar region in Kazakhstan. The article presents an attempt to identify traits that characterise the creative output of this contemporary author. In the analysis, special attention is paid to how the worldview provides foundations for Argentum's writing. When addressing issues such as the meaning of life, the true and false values, death and immortality, love, the role of the poet in modern life, the role his hometown has played in his own destiny, the young poet undoubtedly proves his individuality, both artistically and in terms of worldview. The poet's significant creative potential and his original manner of writing help legitimizing the claim about the strengthening of the position of the local literature of the Pavlodar region in the contemporary literary process.

**Keywords:** Ilya Argentum (Prikhodchenko), Pavlodar region, sonnet, versification, poetics.

Статья посвящена творчеству Ильи Аргентума (псевдоним Ильи Приходченко), одного из наиболее интересных представителей нового поколения русской поэзии – с ее идейно-художественными особенностями и формами творческой презентации. Дана попытка выявить мировоззренческую и художественную специфику творчества современного автора,

который представляет русскую поэзию Казахстана. Дается краткая биография, в том числе творческая, молодого поэта, указаны его поэтические достижения. Выявлены характерные особенности творчества, при этом акцент сделан на ее мировоззренческих основах. Задаваясь философскими вопросами, размышляя о назначении поэта и поэзии, о родном городе, лирический герой обнаруживает метафизические противоречия, отражающие незавершенность его мировоззренческой системы. Эта незавершенность проявляется в предельной субъективности, фрагментарности бытия, эгоцентризме, экзистенциальной игре. В статье рассматривается также поэтика стихов Аргентума: обращение к жанру сонета, использование латинских слов и изречений, особенности стихосложения, система тропов и фигур. Авторы статьи делают вывод о том, что Илья Аргентум – один из ярких представителей новой поэтической генерации. Он демонстрирует богатство и сложность картины мира, ее художественной реализации, основанной на принципе творческой свободы и традициях русской и мировой литературы. Есть основания полагать, что молодой поэт сумеет достичь художественной и духовной зрелости.

**Ключевые слова:** Илья Аргентум (Приходченко), Павлодар, сонет, стихосложение, поэтика.

Предмет статьи – творчество молодого павлодарского поэта Ильи Аргентума (творческий псевдоним Ильи Приходченко), который представляет русскую региональную литературу Казахстана, вписанную в более широкий литературный контекст. Интерес к автору вызван его репрезентативностью: Аргентум – наиболее характерный представитель молодой русской поэзии со всеми присущими ей художественными особенностями и формами творческой презентации. Илья Приходченко активно представлен в современной литературной жизни не только конкретного Павлодарского региона, но и более широкого контекста: стихотворения Аргентума популярны как в казахстанском сегменте интернета, так и в Рунете. Ранее его творчество не было предметом филологического исследования.

Илья Аргентум (Илья Приходченко) родился в 1991 году, филологическое образование получил в Павлодарском педагогическом институте, степень магистра филологии – в Павлодарском государственном университете им. С. Торайгырова. Илья Аргентум – преподаватель литературы, руководитель литературного клуба «Новый Меркурий», редактор и соавтор альманаха «Нигилист», автор произведений, опубликованных в местных и республиканских журналах «Найзатас», «Айдын», «Простор», «Нива». Художественные тексты Ильи Аргентума широко представлены в интернете. Илья Приходченко неоднократно становился лауреатом премии «Поэт года» по данным сайта [www.stihi.ru](http://www.stihi.ru), лауреатом сайта «Российский писатель» в номинации «Новое имя» (2016).

Ключевая черта поэзии Ильи Аргентума – наличие в ней серьезных противоречий. С одной стороны, в его творчестве фиксируются постановка и решение вопросов, традиционных для русской классической литературы:

смысла и цели человеческого бытия, веры и безверия, смерти и одиночества, истинных и ложных ценностей, поэта и поэзии, любви и ненависти в жизни человека. Поэт, выбравший столь говорящий псевдоним, претендует на продолжение традиций именно Серебряного века русской поэзии с его модернистскими ответами на ключевые проблемы бытия, причем не только в их содержании, но и в форме выражения. С другой стороны, автору XXI в. трудно избежать влияния постмодернизма с его характерными приметам: фрагментарностью бытия (клиповое сознание); соотношением микро- (человеческой индивидуальности) и макро- (вселенского масштаба) миров с акцентом на первом, апокалиптичностью мировосприятия и превращением космоса в хаос, стихией тотальной игры, постоянной борьбы веры и безверия. Творчество молодого поэта во многом отражает современную литературную ситуацию, в которой «все смешалось», как «в доме Облонских»: разные художественные методы (модернизм, постмодернизм, метафизический реализм), что возможно лишь при условии отсутствия сложившегося мировоззрения авторов как *системы* взглядов на мир с целью определения собственного места в нем.

Художественный мир Ильи Аргентума расцвечен разными красками – от полного нигилизма и падения в бездну тщеславного индивидуализма, включающего идею о «сверхчеловеке» и отчаяние, через напряженный поиск смысла жизни, обращение к Всевышнему с просьбой о просветлении, смирении и покое, до некоторого (частичного, фрагментарного, довольно поверхностного) осознания отдельных истинных ценностей бытия. Произведения поэта – череда постоянных взлетов и падений. Он явно находится в глубоком духовном кризисе. Важная особенность поэтического творчества Аргентума состоит в предельной антропоцентричности лирического «я», определяющей ход истории и, шире, весь строй Вселенной. В основу мироздания поэт ставит человека как высоко организованную индивидуальность, стремящуюся отстоять свое право на уникальное личностное видение окружающего мира. Лирическому герою свойственно стремление к «сверхсиле», «сверхчеловеку», что вызывает скепсис и одиночество.

Как известно, понятие «сверхчеловек» имеет различные, иногда кардинально противоположные, трактовки. В данном случае авторская концепция во многом перекликается с идеей о «сверхчеловеке» Ф. Ницше, видевшего цель человечества в отказе от единой морали и освобождении от христианско-демократических идеалов. Сверхчеловек у Ф. Ницше обуреваем эгоизмом, жестокостью, гордыней, вседозволенностью, он наделен чувством превосходства над другими людьми. В противовес этой концепции представители русского религиозно-философского ренессанса (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев) полагали, что

для признания сверхчеловеческих качеств личность следует освятить Божественным ореолом, проявляющим метачеловеческую сущность. А русские символисты (Д. Мережковский) данный образ приравнивали к «высшему нравственному идеалу человечества»<sup>1</sup>. Такое понимание потеряло свою значимость в последующем атеистическом развитии человека XX в., а события и процессы начала нового тысячелетия усугубили негативное влияние на сознание, актуализировав ницшеанский смысл «сверхчеловека» и усилив сформированное ранее убеждение о преобладании личных интересов над общественными.

Следствием этого становится хаос и духовная пустота, приводящая в данном случае поэта к сужению художественного мира до точки – человека, ему противостоящего. Апофеозом эгоцентрического мировоззрения Аргентума является стихотворение *неИисус*, где лирический субъект выражает свое высокомерное отношение к миру:

Вон! О прощении забыв,  
Я мщу, глаза закрыв на жалость,  
И среди проклятых молитв  
Не плачу, не зову, не каюсь<sup>2</sup>.

Есенинская реминисценция подчеркивает мировоззренческую позицию современного поэта, который переживает духовный кризис. Человек, по его мнению, имманентно одинок. При кажущейся свободе его от земных забот и от внешнего окружения, он тотально зависим от Бога, предопределившего его судьбу: «Молчалив ответ на распятии... / Танца линии мне назначена / Тихо смотрящим со креста», предопределившего судьбу человека. Ощущение бессмысленности жизни и власти смерти лирического героя усиливается грядущим разрушением и умиранием. Решение вопроса о смысле жизни у поэта предпрешено – человека ждет одиночество.

Трагизм бытия усиливается осознанием безысходности собственной причастности к нему: «Все бытие – одна большая стирка, / И я бельем лечу среди планет. / Трепещет незаплатанная дырка». Отсюда смятение и метания лирического героя, его апелляция к Богу с просьбой научить жить, дать верное направление поискам. Нередко обращение к Создателю сопровождается мучительными вопрошениями, как в стихотворении *К Богу*:

<sup>1</sup> Н. Н. Исаченко, *Идея сверхчеловека в философском дискурсе*, «Фундаментальные исследования» 2014, № 11 (ч. 9), с. 2087, [электронный ресурс] <http://www.fundamental-research.ru/ru/article/view/04.05.2019>].

<sup>2</sup> Илья Аргентум, *Стихотворения*, [электронный ресурс] <http://stihi.ru/avtor/luxargentum> [04.05.2019]. В дальнейшем все стихотворения автора приводятся по этому сайту.

Узри мя, боже!  
Услышь мя, боже!  
Стою в потемках  
В твоей прихожей.  
Ну что же, боже?  
Ответь же, где ты?  
В словах молитвы?  
В обрывках света?  
Ответь же, боже:  
Искать доколе?  
Молить доколе?  
Терпеть доколе?  
Скажи же, боже,  
На что похоже –  
Страдать безбожно  
С крестом на шее?

Примечательно, что в заглавии слово «Бог» дано с прописной буквы, а в самом тексте – со строчной. Думается, в этой вариативности сказалось противоречивое отношение автора к себе, миру, Творцу.

В периоды духовного отчаяния лирический герой перестает ценить жизнь, с презрением относится, в первую очередь, к себе, живя «Без божества, без вдохновенья, / Без будущего, без надежд». Пушкинская реминисценция подчеркивает духовное неблагополучие лирического героя. Но если пушкинский гений возвращается к жизни, то у Аргентума наблюдается движение от нее. Таков результат нигилистического одиночества, представленного в стихотворении «Похоже, моя планета...»:

Похоже, моя планета  
В космической чёрной тьме  
[...]  
Затеряна, словно шлюпка  
[...]  
Похоже, моя планета –  
Осколок руды и льда,  
Похоже, у глыбы этой  
Ни совести, ни стыда.  
В бесцельном пути в пустое  
Не станется ни на грош  
[...]  
Похоже, иных открытий  
Никто от нас и не ждёт!

И некому дать ответы  
 На пиршестве пустоты.  
 Похоже, моя планета  
 Вращается без звезды.

Апогеем отчаяния следует считать стихотворение «Сожги моё тело, доставши его из петли...», метафизически страшное не только самой идеей самоубийства, но и способом «захоронения» тела. Постмодернистская игра в смерть не уменьшает читательского неприятия содержания этого произведения.

Есть в поэзии Аргентума и периоды просветления, характеризующиеся поисками Истины, моментами счастливого провидения, когда человек ощущает себя частичкой космоса:

Ночь тиха,  
 Ночь светла,  
 На исходе июль,  
 И светила кружатся в небесном рою.  
 Улей божий прекрасен, высок и велик,  
 Тишь ночная звучит шёпотами молитв.

Ночь тиха,  
 Ночь светла,  
 Ночь избавлена зла.

Вместе с тем, признавая за собой грехи уныния, тоски, лирический герой тем не менее не готов к покаянию. Желание жить превосходит желание постичь смысл бытия:

И я буду – ночью иль днем,  
 Выметая ль, метая ль ножи,  
 Чернокнижием или псалмом.  
 Вопреки иль во имя – жить!

И вновь ощущаемая игра – теперь уже в жизнь – не может завуалировать метафизическое неблагополучие лирического «я».

Значительное место у Аргентума занимает тема поэта и поэзии, связанная с проблемой веры. Автор сохраняет оппозицию «поэт – толпа» и присущий ей трагический оттенок: толпе свойственно неприятие Божественного дара, а за свою гениальность поэт расплачивается одиночеством:

Мы уйдём, не поняты, в танце,  
В слепоте блестящего прозренья –  
Проводник иного декаданса,  
Жрица нового стихосложенья.

Поэтический дар Аргентум принимает как дар Всевышнего, беря на себя миссию служения людям, чтобы однажды так же, как Он, быть ими преданным. Одинокому поэту противостоит толпа, отторгающая чужака и нанося ему этим обиду. Отсюда высокомерие поэта, который, в свою очередь, отвергает непосвященных:

Мне дан талант, и мне знаком секрет.  
Его же знает каждая бездарность,  
И должен возносить я благодарность,  
Вращаясь кометой среди планет  
[...]  
Мне дан талант, я гений сам себе.  
Пусть гонит современник прочь со сцены,  
Пускай потомок вовсе не оценит –  
Осанна поэтической судьбе.

При этом поэт у Ильи Аргентума готов к самопожертвованию во благо высокого служения людям:

Господи, мне ниспошли страданья,  
Забери, что хочешь ты забрать,  
И восьмую мне поставь печать,  
Чтоб я не лишился дарованья.

Испытай, Всевышний, Авва Отче!  
Казни я с улыбкой отстою...

Яркий образ поэта как мастера слова возвышается над всем:

Я, разлетаясь в песчинках,  
«В мире немислимо пусто»  
Вздумаю, зная причину:  
Есть ничего и искусство.

Сознавая свою одаренность, Илья Аргентум готов платить высокую цену – быть одиноким.

Заметное место в творчестве Аргентума занимает лирика «городского локуса» (в данном случае Павлодара и связанного с ним пространства, например, Иртыша). Литературный компонент образа города позволяет представить национальный характер, образ жизни, городскую среду и «душу» локуса. В «городских» стихах преобладает оптимистическое мироощущение. Павлодар становится для лирического героя источником жизненных сил и вдохновения:

Я стою посреди  
Бесконечной молочной вселенной,  
Слышу шёпоты льдин –  
О высоком, о пошлом, о тленном.  
Блики яви и сна –  
Словно берег Невы, всё в смятении.  
В Павлодаре весна,  
И туман, и секрет. Восхищенье.

Сравнение родного города с культурной столицей России позволяет расширить границы его пространства и усилить культурологическую семантику. Провинциальность придает отдельный шарм и неповторимость городу, который приобретает человеческие черты, становясь антропоморфным созданием («Мой город разжижен, обижен, простужен»).

Итак, город в лирике Ильи Аргентума – самостоятельный объект творчества, в некотором смысле – антропоморфный центр его Вселенной. В этой тематической группе произведений представлен региональный компонент творчества поэта.

Своеобразие любого автора определяется не только мировоззрением, но и поэтикой. Интересны жанровые предпочтения Ильи Аргентума. Он не только обращается к форме сонета, но и создает венок сонетов *Звёздный Маэстро*, отражающий душевное и духовное состояние поэта. Последний, пятнадцатый, сонет-магистрал содержит начальные строки предыдущих сонетов, концентрируя мировоззренческие противоречия лирического героя, который находится на распутье:

Что делать мне? Когда звучит гобой,  
Играя ре на дудочках артерий,  
Я весь охвачен музыкой – тобой,

Как юношеским полоном неверий.  
 Что делать мне? Как будто на трубе,  
 Играешь ты на мне свои этюды.  
 Господь всевышний, покорюсь тебе,  
 Но столько сил небесных взять откуда?

Что делать мне? Натужен каждый звук,  
 Медь тела моего поет, скрежеща,  
 И я уже боюсь, не хватит рук  
 Мне вымолить покой, что не обещан.

Душа моя, скажи, что делать мне,  
 Когда, взлетая ввысь, лежу на дне?

Автор часто использует в стихах латинские слова и выражения. Примером может служить эпиграф к указанному венку сонетов: «Alessandro Marcello. Oboe concerto in D Minor – II. Adagio». Этот элемент заголовочно-финального комплекса в единстве с жанром, заглавием, музыкальной образностью призван подчеркнуть масштабность содержания о смысле человеческого бытия. Не менее значимы латинские фразы в стихотворении «Ты же фельдшер...»: «Sanctus – fortis» (в переводе «Святой – сильный»), «Sanctus deus!» («Святой Боже!», «Sanctus – immortalis» («Святой – Бессмертный»). Здесь они акцентируют религиозную составляющую любовной лирики поэта, усиливая метафизическое содержание текста.

Наиболее употребительный стихотворный размер Аргентума – 5-ст. ямб. Встречаются случаи употребления 5-ст. хорей. Не менее востребованы трехсложники, например, анапест, который может быть пятистопным («И сияющий дождь на счастливые рвётся цветы...»), четырехстопным («Есть ли вещи ценнее работы и денег...») и трехстопным («Моя муза теперь с поварёшкой...»). Реже встречаются дактиль («Тронув величье руками...») и амфибрахий («Мой город недужит...»).

Лирика поэта отличается многообразием тропов. Среди них особенно заметны метафоры («Янтарные зёрна софитов, / Что на бархате синем небес незакрытых», «Замкнулся день серебряным ключом», «Всё так полно весенней красоты»), сравнения («Всё бытие – одна большая стирка», «Есть огнём изумруда сияющий берег», «Ты лежишь на траве, как поверженный ветром тростник»), олицетворения («Так ночью лунной мирозданье шепчет», «Разбудите уснувшее / Чуть дремлющее зло»), эпитеты («И яркий майский выпренный каприз», «Летней ночью по небу гвоздистые звёзды», «Чёрная, вязкая, липкая ночь»). Из стилистических фигур выделяются разного рода

повторы: лексические («Всё суета, всё суета сует»), синтаксические («Не возвращайтесь в прошлое, / Не возвращайтесь в прошлое, / Не возвращайтесь в прошлое, / Поросшее плющом»), морфемные («Рвало, рычало, лаяло, / Морозило и плавило, / Терзало и скребло»), звуковые («Пролейся слезами дождя» крикнуть в стужу, / «Пробейся грозой / Проблесни ознобом ударами молний»). Употребление риторических восклицаний и вопросов («Мы, душа, с тобой столько сделали! / Было ль правильно что-то вдруг?») придает авторской интонации торжественность, патетичность. Аргентум часто использует многосоюзие для создания детализированной наглядно-образной картины мира («И алоэ, одетый в рудракши, / И уже подгоревшая каша, / И бывшее отныне неважно»). Нередко мировоззренческая позиция автора передается антитезой («Это белая известь / И чёрная совесть», «Переливы огней / Меж золой и алмазами. / Это осень, / Прозрение и помутнение»).

Итак, Илья Аргентум (Приходченко) – автор с еще не сложившимся мировоззрением, о чем свидетельствуют серьезные противоречия в его внутреннем мире. Это выражается в субъективности мировосприятия, эгоцентризме. Илья Аргентум – один из молодых поэтов, в творчестве которого индивидуальность сочетается с литературной традицией и ее региональными особенностями. Думается, автору еще предстоит достичь художественной и духовной зрелости.

## References

- Argentum, Ilya. *Stihotvoreniya*. <https://stihi.ru/avtor/luxargentum>  
 Isachenko, Nadezhda N. “Ideya ‘sverkhcheloveka’ v filosofskom diskurse”. *Fundamentalnye issledovaniya*. No. 11 (2014): 2086–2089. <https://www.fundamental-research.ru/ru/article/view>



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

ANEKS DO ARTYKUŁU OLGI KUZNIECOWEJ /  
ПРИЛОЖЕНИЕ К СТАТЬЕ ОЛЬГИ КУЗНЕЦОВОЙ



Рис. 1. Птица павлинь. Прялка северодвинская. Конец XIX – начало XX века. Музей фресок Дионисия. Ферапонтово. Фото Ольги Кузнецовой



Рис. 2. Европейский и русский павлины: Уорксопский bestiарий (*Worksof bestiary*), 1185. Библиотека и музей Моргана. Слово о рассечении человеческого естества. XVIII в. РНБ



Рис. 3. Сирин, миниатюра. XIX в. РНБ



Рис. 4. Птицы. Наборная пряничная форма: реконструкция



Рис. 5. Современная пряничная форма, составленная из отдельных реконструированных фигур. Городец



## NOTY O AUTORACH

**Артёмова Светлана Юрьевна** – доктор филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета. Научные интересы: лирика XX века, проблема адресата и особенности коммуникации лирики, послание, ода, эпиграмма, элегия, центон, лирические жанры в современной поэзии, поэзия Иосифа Бродского и Генриха Сапгира. Из недавних публикаций: *Заглавие элегии: архаизм или жанровый маркер*, «Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение» 2018, № 2(35), с. 43–50; *Лирические эпиграммы* С. Я. Маршака: закономерности жанровой трансформации, [в:] *Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития*, Москва: Эдитус 2018, с. 87–95; *Эпиграммы на поэтов: жанровая специфика*, [в:] *Динамическая поэтика / Поэтическая динамика*, Москва: ИМЛИ РАН 2019, с. 113–119; *Трансформация жанра элегии в поэзии конца XX века*, «Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология» 2020, № 1(64), с. 177–182.

**Балашова Елена Анатольевна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы Института филологии и массмедиа Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского. Научные интересы: жанрология, интерпретация художественного текста, анализ лирического произведения. Из недавних публикаций: *«Согласованность мира»: природа в лирике Глеба Семенова*, «Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология» 2019, т. 29, вып 6, с. 1037–1043; *«Андрей Иванович возвращается домой» Фаины Гримберг: к вопросу о синкретичном сознании в индивидуалистическую эпоху*, «Вестник Московского государственного областного университета. Серия Русская филология» 2020, № 3, с. 65–72; *«Расколдованные стихи»: о ранней лирике Георгия Оболдуева*, «Вопросы литературы» 2020, № 4, с. 102–120; *Анализ художественного произведения: в помощь школьникам и студентам: как*

написать исследовательскую работу по литературоведению: учебное пособие, Москва: Флинта 2020; *Анализ лирического стихотворения*: учебное пособие, Москва: Флинта 2020.

**Баля Петр (Valeja Piotr)** – студент Института русистики Лодзинского университета. Научные интересы: современная русская литература, интертекстуальность, литературный перевод, творчество Евгения Водолазкина. Научный дебют.

**Бараш Ольга Яковлевна** – переводчик и редактор издательств «Альпина», Academic Studies Press. Филолог, независимый исследователь. Научные интересы: теория и практика перевода, сопоставительная поэтика, русская и польская поэзия XX века, жизнь и творчество Иосифа Бродского. Из недавних публикаций: *О некоторых лексико-синтаксических выразительных средствах в двуязычном творчестве И. Бродского*, [в:] *От билингвизма к транслингвизму: про и контра*, Москва: Рос. ун-т дружбы народов 2017, с. 266–270; *От Норенской до Нью-Йорка: мотив дома в «изгнаннической» лирике И. Бродского*, [в:] *Проблема изгнания: русский и американский контексты*, Ярославль: Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского 2017, с. 69–76; *К семантике белого пятистопного ямба И. Бродского: еще раз о «странных сонетах»*, [в:] *Производство смысла*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2018, с. 229–243; *Никакой другой Иосиф не есть Осип Манделштам (О Манделштам в поэзии И. Бродского)*, «Ostkraft. Литературная коллекция» 2020, № 2/3(17), с. 348–360; *О манделштамовских подтекстах у И. Бродского: «Колыбельная Трескового мыса»*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2020, № 13, с. 43–55.

**Иванюк Борис Павлович** – доктор филологических наук, профессор кафедры литературоведения и журналистики Елецкого государственного университета имени И. А. Бунина. Научные интересы: поэтика художественного текста, теоретическая и практическая жанрология. Из недавних публикаций: *«Ткань. Докторская диссертация» Л. Лосева: о сносах и не только*, «Филоlogos» 2016, вып. 2(29), с. 18–24; *Жанровая репрезентация времени в мировой поэзии (опыт системного описания)*, [в:] *Антропология времени*, Гродно: Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы 2016, ч. 1, с. 95–104; *Структура метафоры и литературоведческая терминология: к постановке проблемы*, «Миргород» 2016, № 2(8), с. 56–61; *Стихотворение М. Генделева «Доктор Лето»: заметки на обоих полях*, «Филоlogos» 2017, вып. 1(32), с. 29–38; *Стихотворный экфрасис: словарная версия*, [в:] *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения*, Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań

Kiterackich im. Franciszka Karpińskiego 2018, с. 383–396; «Легкое дыхание» И. Бунина: заметки «близорукого» филолога, «Филологос» 2018, вып. 4(39), с. 36–44.

**Иост Ольга Александровна** – кандидат филологических наук, кафедра «Филология» НАО, Торайгыров университет, Казахстан. Научные интересы: мировоззренческие основы творчества русских поэтов, евразийство в русской литературе. Из недавних публикаций: *К проблеме диалога культур*, [в:] *Диалог культур: поэтика локального текста*, Горно-Алтайск: Библиотечно-издательский центр ГАГУ 2016, с. 157–168; *К вопросу о литературном аспекте евразийства: духовные истоки древнерусской словесности*, «Вестник Павлодарского государственного университета. Филологическая серия» 2017, № 1, с. 119–127; *О функционировании образа колокола в лирике Павла Васильева*, [в:] *VIII Лазаревские чтения: Лики традиционной культуры в современном пространстве: резонанс базовых ценностей?*, Челябинск 2018, ч. 1, с. 88–93; *Географические меты Казахстана в поэзии Павла Васильева*, [в:] *Диалог культур: поэтика локального текста*, Горно-Алтайск: Библиотечно-издательский центр ГАГУ 2018, с. 107–122; *Жизнь как «сопротивление материала»: о творчестве Сергея Шевченко*, «Вестник Павлодарского государственного университета. Филологическая серия» 2019, № 4, с. 206–215.

**Карасик Владимир Ильич** – доктор филологических наук, профессор кафедры общего и русского языкознания Государственного института русского языка имени А. С. Пушкина. Научные интересы: лингвокультурология, теория дискурса, теория языковой личности, лингвосемиотика. Из недавних публикаций: *Языковые мосты понимания*, Москва: Дискурс 2019; *Языковые картины бытия*, Москва: Гос. ин-т русского языка им. А. С. Пушкина 2020; *Восстание: интерпретативная матрица сюжета*, «Язык и культура» 2020, № 50, с. 41–56; *Лабиринт как символ: векторы интерпретации*, «Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки» 2020, № 12(841), с. 46–55; *Ключ как лингвокультурный символ*, [в:] *Языковое сознание. Речевая коммуникация*, Саратов: ИЦ «Наука» 2020, с. 69–80.

**Каргашин Игорь Алексеевич** – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Института филологии и массмедиа Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского. Научные интересы: поэтика текста, субъектная организация лирического произведения, художественная речь. Из недавних публикаций: *Русский стихотворный*

сказ XVII–XXI вв.: генезис, эволюция, поэтика, Москва: Языки славянской культуры, 2017; *Прозаика и поэтика Юрия Казакова*, [в:] *Свет слова...*, Калуга: Политоп 2018, с. 107–116; «Расколдованные стихи»: о ранней лирике Георгия Оболдуева, «Вопросы литературы» 2020, № 4, с. 102–120; *Анализ художественного произведения: в помощь школьникам и студентам: как написать исследовательскую работу по литературоведению: учебное пособие*, Москва: Флинта 2020; *Анализ лирического стихотворения: учебное пособие*, Москва: Флинта 2020.

**Корзина Нина Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры славяноведения и культурологии Института славянской культуры филиала Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) в г. Твери. Научные интересы: романтизм, проблемы жанра и художественного пространства и времени, русско-европейские литературные и культурные связи, городской текст литературы и текст города, искусство театра и театральная критика. Из недавних публикаций: *Личность автора в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля*, [в:] *Филология и просветительство. Научное, педагогическое, краеведческое наследие Н. М. Лебедева*, Тверь: СФК-офис 2017, с. 115–122; *Театральная условность как художественный язык спектакля*, «Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология» 2017, № 3, с. 166–172; *Принципы эволюции европейской дидактической описательной литературы*, [в:] *Производство смысла*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2018, с. 427–444; *К вопросу о жанровом статусе «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля*, «Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология» 2019, № 1(60), с. 87–96.

**Кузнецова Ольга Александровна** – кандидат филологических наук, филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, научный сотрудник. Научные интересы: история литературы XVII–XVIII веков, фольклор, стиховедение, визуальная культура. Из недавних публикаций: *Категория «временной» старости в русской культуре XVII – нач. XVIII в.*, [в:] *Старость как сюжет*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2020, с. 21–31; *Не для свиней: о некоторых бестиарных запретах в русской культуре XVII–XVIII веков*, [в:] *Неканоническая эстетика, вып. 7: Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2020, с. 29–42; *Печать греха на теле духа*, [в:] *In Umbra: Демонология как семиотическая система*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2020, вып. 9, с. 69–92; *Рыба, орел и другие эмблемы в подставном предисловии XVII в.*, [в:] *Бестиарий как ars combinatorica. RES et VERBA – 8*, Тула: Аквариус 2020, с. 53–61; *Сколько ног у рыбы? О связи*

*птиц и рыб в русском Средневековье*, [в:] *Поэзия филологии. Филология поэзии*, Тверь: А. Н. Кондратьев 2020, вып. 3, с. 98–107.

**Кунарёв Андрей Александрович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры методики преподавания русского языка и литературы Московского государственного областного университета. Научные интересы: история и поэтика русской литературы XVIII–XXI веков, интерпретация художественного текста, анализ лирического произведения. Из недавних публикаций: *Комментарий к драме М. Горького «На дне»*, «Литература в школе» 2007, №№ 2, 3, 5, 6, 10, 11 и 2008, №№ 3, 4, 5, 6; *А был ли мальчик? (из комментариев к V главе «Евгения Онегина»)*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2014, № 7, с. 27–46; *Громкоголосый граф*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2017, № 10, с. 39–46; *Зарецкий, Гораций и капуста (о VII строфе главы 6 «Евгения Онегина»)*, [в:] *Опыты медленного чтения: коллективная монография*, Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация» 2021, с. 68–121.

**Ли Джонгхён** – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета. Научные интересы: перформативность в литературе, метарефлексия в лирике, история русской литературы, поэзия Бориса Пастернака, современная философия. Из недавних публикаций: *От «тайны тяжкой» ко «второй балладе»: перформативная стратегия символистской и постсимволистской баллады*, [в:] *Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития*, Москва: Эдитус 2018, с. 79–86; *Коммуникативная стратегия металирики раннего О. Мандельштама (на материале «Я не слышал рассказов Оссиана...»)*, «Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология» 2019, № 6, ч. 2, с. 204–215; *Перелом поэтического языка и перформативность лирики (на материале металирических стихотворений Б. Л. Пастернака)*, «Ученые записки Орловского государственного университета» 2019, № 4(85), с. 113–117; *«Гамлет» Б. Пастернака как баллада*, [в:] *Тю/ипология дискурсов. К 75-летию Валерия Игоревича Тюпы*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2020, с. 419–423; *Дискурсивная структура поэмы Б. Л. Пастернака «Высокая болезнь»*, «Новый филологический вестник» 2020, № 2(53), с. 174–184.

**Малкина Виктория Яковлевна** – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета. Научные интересы: поэтика лирики, визуальное в литературе,

фантастическое в лирике, лирический сюжет, историческая поэтика, поэтика исторического и готического романа, историческая память в литературе. Из недавних публикаций: *Фантастическое в лирическом стихотворении: постановка проблемы*, [в:] *В поисках границ фантастического: на пути к методологии*, Wrocław: Фонд «Русско-польский институт» 2017, с. 95–115; *Фотоэпиграфика в лирическом стихотворении: постановка проблемы*, [в:] *Теория и история эпиграфика: итоги и перспективы изучения*, Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Kiterackich im. Franciszka Karpińskiego 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; *Die visuellen Künste als Spiegel: Das lyrische Subjekt in den Gedichten über Malerei und Fotografie von Il'ja Sel'vinskij und Aleksandr Kušner*, [в:] *Ich-Splitter: (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen*, Wien: Peter Lang 2019, с. 267–294; *Postmemory in Lyrical and Visual Narratives by Aleksandr Gorodnitskii. His Poetry and Film «V poiskakh idisha»*, [в:] *Trauma – Generations – Narration. Transgenerational Narratives in Contemporary Literature on the Eastern, Eastern Central and South Eastern European Region*, Berlin: Frank & Timme 2020, с. 371–387.

**Масалов Алексей Евгеньевич** – ассистент кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета. Научные интересы: семиотика, лингвистическая, историческая и теоретическая поэтика, поэзия XX–XXI веков, постмодернизм, современный литературный процесс. Из недавних публикаций: *Метабола Алексея Парщикова*, «Ученые записки Орловского государственного университета» 2017, № 2(75), с. 137–143; *Роль метаболы в изображении внутреннего мира лирического героя в стихотворении Ивана Жданова «Любовь, как мышшь летучая, скользит...»*, [в:] *Проблемы поэтики и стиховедения*, Алматы: «Ұлағат», КазНПУ им. Абая 2018, с. 214–218; *Семиотика метаболы. Статья 1: Семантика*, «Ученые записки Орловского государственного университета» 2019, № 1(82), с. 122–126; *Образный язык метареализма в контексте эволюции механизма реализации метафоры в русскоязычной поэзии XX века*, «Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука» 2020, № 3, с. 96–109; *Idem-forma, метабола, тождество. Образная структура поэмы Владимира Аристова «Дельфинарий»*. *Статья первая*, «Новый филологический вестник» 2020, № 2(53), с. 221–230.

**Молчанова Диана Анатольевна** – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского

государственного гуманитарного университета. Научные интересы: интертекстуальность, интертекстуальные комплексы (мегатексты), мифопоэтика, анализ художественного текста. Из недавних публикаций: *Сверхтекст Великой войны: вариант Валерия Брюсова*, [в:] *Наука молодых*, Нижний Новгород: Нижегород. гос. техн. ун-т им. Р. Е. Алексеева 2017, с. 960–968; *Сверхтекст Великой войны: вариант Александра Блока*, [в:] *Христианский гуманизм и его традиции в славянской культуре*, Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины 2017, вып. 11, с. 68–73; *Особенности текста Первой мировой войны в поэзии Янки Купалы: «засталася толькі крыўда»*, [в:] *Гісторыя беларускай літаратуры: стан і перспектывы даследавання (да 135-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа)*, Минск: Права і эканоміка 2017, с. 108–113; *Поэзия Змитрока Бядули в сверхтексте Первой мировой войны: «чалавечыя законы тут не хочуць панаваць»*, [в:] *Аксиологический диапазон художественной литературы*, Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова 2020, с. 164–167.

**Новосёлова Елена Александровна** – докторант кафедры «Филология» НАО, Торайгыров университет, Казахстан. Научные интересы: история русской литературы, русская литература Казахстана, межкультурная коммуникация. Из недавних публикаций: *Отражение культурно-исторического и нравственного образа великой степи...*, [в:] *Труды международной научно-практической конференции «II Юнусовские чтения: Модернизация ценностей Великой Степи как ключевой фактор развития науки и образования»*, Шымкент: «Элем» баспаханасы 2019, т. 1, с. 487–493; *Поэтика времени и пространства в лирике Ольги Григорьевой*, «Вестник Карагандинского университета. Серия Филология» 2020, № 1, с. 82–92; *К вопросу о функционировании Павлодарского локуса в творчестве С. Музалевского и В. Семерьянова*, «Вестник Казахского национального педагогического университета имени Абая. Серия Филология» 2020, № 4, 260–267.

**Пастернак Екатерина Алексеевна** – младший научный сотрудник Отдела русской культуры Института мировой культуры МГУ имени М. В. Ломоносова. Научные интересы: стиховедение, история русской поэзии, история русской литературы XVIII века. Из недавних публикаций: *Заметки о незаурядном поэте: А. А. Илюшин об А. К. Толстом*, «Вестник Московского университета. Серия 9: Филология» 2017, № 4, с. 89–98; *«Владелец лучшего из баров» или «филолог и поэт»? Жанр дружеского послания в творчестве Бориса Рыжего: традиции и новаторство*, [в:] *Текстология и историко-литературный процесс*, Москва: Буки Веди 2018, т. 6, с. 166–176; *«Те- /ни под сиренью» и «музыка ина-/ я»: заметки об анжамбеманных*

*рифмах в творчестве Б. Рыжего, [в:] Поэзия филологии. Филология поэзии, Тверь: Издатель А. Н. Кондратьев 2018, с. 249–260; «И подумать только, это навсегда»: мотив старости в лирике Б. Рыжего, [в:] Старость как сюжет, Тверь: Тверской гос. ун-т 2020, с. 85–96.*

**Сабо Тюнде (Szabó Tünde)** – доктор филологических наук, доцент кафедры русской филологии Печского университета, Венгрия. Круг научных интересов: поэтика Фёдора Достоевского, современная русская литература на фоне литературной традиции XIX–XX вв., поэтика Людмилы Улицкой, труды Юрия Лотмана и московско-тартуской семиотической школы. Из недавних публикаций: *Роман Шандора Мараи «Чайка» в контексте поэтики А. П. Чехова, «Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки» 2020, т. 22, № 1, с. 215–229; Возвращение к абсолютно-му началу: функция иконы в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик», «Новое литературное обозрение» 2019, № 5, с. 269–277; «Настоящая любовь вне времени»: итальянский текст в романе Евгения Водолазкина «Лавр», [в:] Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2019, с. 181–191; Трансгрессия в романе Людмилы Улицкой «Лестница Якова», «Literatūra» 2019, vol. 61, № 2, с. 84–96.*

**Самаркина Мария Дмитриевна** – ассистент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета. Научные интересы: визуальное в литературе, поэтика фотографии, фотографическое в лирике. Из недавних публикаций: *Отражение фотографии в зеркале и живописи, [в:] Наблюдатель искаженных миров: поэтика и рецепция, Москва: Эдитус 2019, с. 246–251; Трансгрессия в кино, живописи и фотографии, [в:] Абсурд, гротеск и фантастика в визуальных измерениях, Москва: Эдитус 2019, с. 30–36; Эк-фрасис в лирике о фотографии, «Славянский мир в третьем тысячелетии» 2019, т. 14, № 1/2, с. 206–218; Поэтика абсурда и нонсенса в поэзии о фотографии, [в:] Визуальное во всём, Москва: Эдитус 2020, вып. 1, с. 85–91; Поэтика заглавия в лирике о фотографии, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2020, № 13, с. 141–148.*

**Собенников Анатолий Самуилович** – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Военного института железнодорожных войск и военных сообщений. Научные интересы: чеховедение, проблемы художественной аксиологии в русской литературе XIX века. Из недавних публикаций: *«История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрин и «Михаилу*

Евграфовичу» В. Пьецуха: претекст и текст, [в:] *Russische Satire: Strategien kritischer Auseinandersetzung in Vergangenheit und Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag 2016, с. 57–67; *Миф о любви в русской литературе и его реценция А. П. Чеховым*, «Сибирский филологический журнал» 2019, № 1, с. 82–91; *Миф о Дон Жуане и Дон Жуан как психотип в драме А. П. Чехова «Безотцовщина»*, «Известия Южного федерального университета. Филологические науки» 2020, № 2, с. 18–26; *Петербургский текст в лирике Бориса Рыжего: миф и образ*, [в:] *Альманах «XX век»*, Санкт-Петербург: Реноме 2020, вып. 10, с. 226–238; *Правда как аксиологическая доминанта русской литературы (от Ф. М. Достоевского до А. П. Чехова)*, [в:] *Евангельский текст в русской словесности*, Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т 2020, с. 353–354.

**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 веков, поэзия Иосифа Бродского. Из недавних публикаций: «*Мнимая проза*»: семантика формы, «Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова» 2017, вып. 14: Славянский стих, с. 282–305; *Из истории строфической модели Х5ААбВВб: проблема семантики*, [в:] *Производство смысла*, Тверь: Тверской гос. ун-т 2018, с. 195–218; *Страсть влияния: поэтика Иосифа Бродского в книге стихов Андрея Драгунова «Monologica» (2002)*, «Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica» 2018, № 11, с. 169–181; *Осторожно, парад! Стихотворение Олега Чухонцева «Репетиция парада»*, «Шаги / Steps» 2019, т. 5, № 2, с. 136–148; *Монолог Крокодила К. И. Чуковского: к проблеме источников и переключек*, «Детские чтения» 2020, т. 18, № 2, с. 257–275.

**Чавдарова Дечка** – доктор филологических наук, профессор Шуменского университета имени Епископа Константина Преславского. Научные интересы: история и поэтика русской литературы, интертекстуальность, тематология, концептология, сравнительное литературоведение. Из недавних публикаций: *Болгарская действительность, увиденная сквозь призму творчества Гоголя*, [в:] *16 Гоголевские чтения. Гоголь и славянский мир*, Москва; Новосибирск: Новосибирский издат. дом, 2017, с. 174–180; *К вопросу о сравнительном исследовании славянских литератур (интерпретации одного сюжета в творчестве А. П. Чехова, Елина Пелина, К. Чапека)*, [в:] «*Высокий лад, глубокий мир*»: между реализмом и постмодернизмом, Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Kiterackich im. Franciszka Karpińskiego

2018, с. 87–106; *Концепт «спящий народ/спящий герой» в чешской и польской культурах/литературах*, [в:] *Limes Slavicus 3. Културни концепти на славянството*, Шумен: Университетско издателство «Епископ Константин Преславски» 2018, с. 115–135; *Другой как свой, или Ненужность перевода (концептуализация болгарского языка в русской поэзии XX века)*, [в:] *Другой в литературе и культуре*, Москва: Новое литературное обозрение 2019, т. 1, с. 230–240; *Москва и Петербург в дорожных записках Ивана Вазова «Вне Болгарии»*, [в:] *Русский травелог XVIII–XX веков: между литературой и документом*, Новосибирск: Новосибирский гос. пед. ун-т 2019, с. 196–217.

**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, поэтическое творчество Николая Гумилева, Анны Ахматовой, Михаила Зенкевича, Осипа Мандельштама, Антонина Ладинского, Бориса Пастернака, Иосифа Бродского. Из недавних публикаций: «Архитектурные» стихотворения О. Мандельштама: сюжетная динамика и эпическая перспектива, «Известия Смоленского государственного университета» 2018, № 2(42), с. 69–88; «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*, Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина 2019, с. 87–96; *Стихотворение И. Бунина «Айя-София»: архитектурный «космизм» в структуре лирического сюжета*, «Сюжетология и сюжетография» 2020, № 1, с. 191–206; *Стихотворение Н. С. Гумилева «Он поклялся в строгом храме...» как «балладный» нарратив (В поисках «вечной женственности»)», [в:] *Тю/ипология дискурсов. К 75-летию Валерия Игоревича Тюпы*, Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т 2020, с. 407–418.*

**Шиманьска Александра (Szymańska Aleksandra)** – кандидат филологических наук, адъюнкт кафедры русской литературы и культуры Института русистики Лодзинского университета. Научные интересы: история русской литературы, интертекстуальность, семиотика культуры, мифы Нового времени, испанские мотивы в русской литературе. Автор монографии *Postać Don Juana w utworach pisarzy rosyjskich XIX wieku*, Łódź: Wydawnictwo UŁ 2009. Из недавних публикаций: *Дон Жуан в Сети. К вопросу о качестве*

литературного процесса в Интернете, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2018, № 11, с. 183–191; *Дон Кихот русский: вечные образы как опорные элементы культурной идентичности*, [в:] *Самосознание и идентичность. Русская литература XVIII–XXI вв. / Selbstbewusstsein und Identität. Russische Literatur im 18. – 21. Jahrhundert*, München: Herbert Utz Verlag 2018, с. 121–127; *Эволюция сюжета о Дон Жуане в русской литературе (от народного предания к мифу Нового времени)*, «Przegląd Rusycystyczny» 2019, № 1(165), с. 101–110; «Чужой», «свой», «общий». *Миф Дон Жуана в русской литературе Серебряного века*, [в:] *Русский язык и культура в эпоху глобализации*, Pécs: Pécsi Tudományegyetem BTK Szlav Filológia Tanszék 2020, с. 93–101.



## Spis treści

### Folia Litteraria Rossica 13/2020

#### От редакции

**Ольга Кузнецова**, *Carmen echicum*: Разговоры с эхом в школьной поэзии конца XVII в.

**Илья Снегирёв**, Северный текст и северный миф в поэзии Николая Гумилева

**Аркадий Чевтаев**, Стихотворение А. Ладинского *Аргонавты*: рецепция мифа и художественная символика

**Ольга Бараш**, О мандельштамовских подтекстах у И. Бродского: *Колыбельная Трескового мыса*

**Игорь Каргашин**, Мандельштам в «стишках» Умки (Анны Герасимовой)

**Оксана Замятина**, Принципы взаимоотношения «детского» и «взрослого» в лирике В. Маяковского

**Юрий Никишов**, Лирическая спиральная композиция

**Наталья Рогачева**, Стихovedческая метафора в поэзии и прозе Георгия Шенгели

**Лариса Павлова, Ирина Романова**, Доминантные и факультативные компоненты лексических комбинаций в русской поэзии

**Виктория Малкина**, Визуальные аспекты лирического стихотворения

**Ewa Sadzińska**, Поэт перед статуей (о примере скульптурного экфрасиса у А. С. Кушнера)

**Мария Самаркина**, Поэтика заглавия в лирике о фотографии

**Антон Филатов**, О возможных гумилевских подтекстах в рассказе В. В. Набокова *Порт*

**Ирина Васильева, Федор Двинятин, Андрей Степанов**, Два вида топосов

**Александр Ефименко**, Аналепсис: «ретроспекция» или «экскурс в прошлое»?

**Нина Семенова**, Функционирование итератива в рассказах А. П. Чехова

**Александр Степанов**, О поэтике рассказа Ирины Полянской *Пенал*

**Наталья Няголова**, Новая телесность «оттепели» в повести В. Аксёнова *Коллеги* и ее экранизации

**Aleksandra Szymańska**, Дон Жуан уходит в сеть. (О специфике мирового образа в условиях интернета)

**Magdalena Zysk**, Жанровые особенности пьесы *Баба Шанель* (2010) Николая Коляды

**Noty o Autorach**



RECENZENCI WSPÓŁPRACUJĄCY W ROKU 2021

prof. *Nina Barkowskaja*, doc. *Leonid Bolsuchin*, prof. *Dauglas Clayton*  
dr hab. *Magdalena Dąbrowska*, doc. *Michail Pawłowicz*  
prof. *Wiaczesław Pozdiejew*, mgr *Wiera Sitnikowa*, doc. *Kirił Sokołow*  
prof. dr hab. *Wasilij Szczukin*, prof. *Galina Szelogurowa*  
prof. *Marina Urtmincewa*, prof. *Natalia Wołodina*, prof. *Elena Zejfert*  
prof. *Xie Zhou*, prof. *Aleksandr Żyteniew*

PROJEKT OKŁADKI

*Barbara Grzejszczak, Agencja Komunikacji Marketingowej efektoro.pl*

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.10206.20.0.Z

Ark. druk. 19,0

ISSN 1427-9681  
e-ISSN 2353-4834

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. (42) 665 58 63